

Sie darf nicht erschrecken;
sonst verschwindet seine Spur

Dietmar Dath Die salzweißen Augen

Dietmar Dath Die salzweißen Augen

Suhrkamp

Suhrkamp

Vierzehn Briefe über Drastik
und Deutlichkeit



»Liebe Sonja«, schreibt David in diesen aufklärenden, verzweifelten Briefen an eine angebetete Mitschülerin von einst, »zurückzuschauen ist nicht immer die beste Idee: Da ließ der Herr Schwefel und Feuer regnen vom Himmel herab auf Sodom und Gomorrha und vernichtete die Städte und die ganze Gegend und alle Einwohner der Städte und was auf dem Lande gewachsen war. Und Lots Frau sah hinter sich und ward zur Salzsäule.«

Dennoch hält er Rückschau: Damals, in den »klebrigen siebziger Jahren«, wollte Sonja wissen, was ihn an Heavy Metal, an Zombie- und Pornofilmen und Horrorcomics denn fasziniere. Jetzt, in den Briefen, holt er aus, zitiert Gräßliches und definiert theoretisch: Drastik, das ist »die kulturindustrielle Form, die das Selbstwunsch- und -angstbild von modernen Menschen annimmt, wenn die sozialen Versprechen der Moderne nicht eingelöst werden ...« Doch angetrieben wird seine Erklärung von der eigenen Geschichte: einem kaputten Elternhaus, der Sonjafixierung, Drogenerfahrungen, einem Zusammenbruch.

Nein, die Liebe zur Drastik ist kein Spiel, sagt der Briefschreiber, und die zu Sonja, der er Drastik und Deutlichkeit erklären möchte, erst recht nicht. Wie gehören beide zusammen? Dietmar Daths waghalsiger Romanessay gräbt in der Geschichte einer Jugend nach Antwort.

Dietmar Dath

Die salzweißen Augen

Vierzehn Briefe
über Drastik und Deutlichkeit
Suhrkamp

Kleine Teile des Textes sind in anderer Form in den Jahren 1998 bis 2004 in *Spex* und der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschienen.

Der Autor des Buchs ist mit dem fiktiven Verfasser der Briefe nicht identisch. Alle nichtöffentlichen Personen sind erfunden. Nur den Engel von der Küste gibt es wirklich.

Erste Auflage dieser Ausgabe 2023

© 2005, Suhrkamp Verlag AG, Berlin

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch eine Nutzung des Werks für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlaggestaltung nach Entwürfen
von hißmann, heilmann, hamburg

Druck: Books on Demand GmbH, Norderstedt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-24389-3

www.suhrkamp.de

»Schütteln, schütteln,
bis ich Farbe bekomme.«

Kristof Schreuf

»The Sacred Heart is bleeding,
go tell the Holy Ghost.«

Phil Lynott

Für Henning Ritter
und S. W.
in Verteidigung des richtig Schlimmen.
Non tali auxilio nec defensoribus istis

Programm

Brief über die Bestimmung des Gegenstands
und das Eigentum am kulturellen Gift 9

Brief über die absichtliche Zerstörung
von Zusammenhängen 27

Brief übers Abstreiten der Wirklichkeit
und dürrtige Matrizen 41

Brief über Kunstfreiheit und Tränengas 55

Brief über gestreckte Zeit, Aufklärung
und andere Arten von Unnatur 71

Brief über die unedlen Metalle 86

Brief über uns 99

Brief über Vernunft und Drohung 113

Brief über Nachrichten 128

Brief übers Schwimmen und den großen Fehler 141

Brief über Pornographie und Verträge 156

Brief über Paul und Nicole 171

Brief über ein Nichtverbrechen 185

Brief übers weite Meer 204

Anmerkungen 211

Brief über die Bestimmung des Gegenstands und das Eigentum am kulturellen Gift

Liebe Sonja,

Wenn das hier fertig ist, verreise ich weit weg, vielleicht übers weite Meer nach Amerika, und schick' es Dir von dort. So etwas muß nämlich aus der Ferne kommen, mit fremden Briefmarken drauf, ohne Absender. Die Entstehungsbedingungen garantieren schon genug erzwungene Unmittelbarkeit – ich werde schreiben, was lange vorformuliert ist, es dann aber nicht mehr überarbeiten, nicht hübscher machen. Alle Unterbrechungen, Ablenkungen, gescheiterten Anläufe bleiben erhalten. Du sollst nachvollziehen können, wie die Sätze entstanden sind. Eins verstehe ich dabei selber kaum: Es ist lange her, daß Du mir Anlaß dazu gegeben hast, alles aufzuschreiben, was folgt, aber es kommt mir trotzdem dringend vor.

Weißt Du noch, wann das war? Bevor Du mich auf dem Hof gefragt hast, wie es mir geht, und sich dadurch alles änderte; bevor Paul den Computer entdeckt hat, als seinen neuen Lebensmittelpunkt, und die diskrete Mathematik; wenige Jahre also, bevor ich mit dem Schreiben angefangen habe, und doch allem Späteren entrückt, eine andere Weltzeit. Zurückzuschauen ist nicht immer die beste Idee: Da ließ der HErr Schwefel und Feuer regnen vom Himmel herab auf Sodom und Gomorra und vernichtete die Städte und die ganze Gegend und alle Einwohner der Städte und was auf dem Lande gewachsen war. Und Lots Frau sah hinter sich und ward zur Salzsäule.

Wir standen meistens in der Raucherecke am Fahrradständer und redeten über Heavy-Metal-Platten und Zombiefilme, über Horrorcomics, den Mann mit dem Schwert, die Frau mit dem Gift und darüber, wie die Söhne der Königin von der Hand ihrer Mutter starben – über die Legenden der Vorzeit also, und jede Geschichte war so gut und so wahr wie jede andere.

Paul hatte den Schlüssel: »Du darfst nicht vergessen«, hat er einmal gesagt, als es darum ging, daß alle Erwachsenen tot sind und es nicht wissen, »daß das, was du nicht sagen darfst, aber denkst, mehr mit dir zu tun hat als das, was andere von dir hören wollen, mehr als das, was andere für dich und deine Besonderheiten halten. Irgendwann wirst du einen Job haben, und dann sitzt du in einer Konferenz, und dein Chef hält einen hirnlosen Monolog, der einfach nicht aufhören will, und du haßt ihn dafür, daß er nicht genug Format hat, das bleiben zu lassen, diesen Mißbrauch der Angestellten als Taschentücher, Spucknapfe und zur Selbstbespiegelung, aber du denkst, daß dich dieser Haß stört beim Erfolg, beim Weiterkommen. Dabei bist du das selber, dieser Haß, und es lohnt sich nicht, weiterzukommen, wenn man sich selber dabei nicht mitnehmen darf. Haß, zielloser Tatendrang, Zerstörungslust, Geilheit, alles, wovon die Platten und die Filme handeln, die uns gefallen: Das ist wirklich wichtig. Man vergißt es später nur, weil man vor lauter Angst verblödet.«

Er redete, als er das sagte, über seinen hochpragmatischen Vater und dessen Arbeit beim Radio in Baden-Baden, faßte also ein Dutzend väterliche Berufsjahre und was er mittelbar davon wußte in einer knappen Anekdote und einer harschen Wertung zusammen; aber auf all das kam es dabei nicht an, nur auf die Prophezeiung.

Ich habe mir das damals als eine seiner weisesten Einlassun-

gen aufgeschrieben, aber ich wußte nicht, daß es der Schlüssel war zu allem, was mich später je interessieren würde, weil ich das Schloß noch nicht kannte.

Du hast uns manchmal zugehört, warst zwar nicht oft dabei, aber wenn, dann aufmerksam. Und einmal hast Du mich schließlich gefragt, warum ich mir dauernd diese ganzen abscheulichen Sachen ansehe und -höre. Als wäre das Leben nicht schon häßlich genug, sagtest Du, vervielfältigen die Hersteller dieser abscheulichen Sachen mit ihren extrem deutlichen Bildern und Geräuschen, ja, überhaupt mit allen Mitteln, die sie in die Finger kriegen, ständig verantwortungslos und profitgierig, was ohnehin fortlaufend an Widerlichem auf der Welt geschieht. Hattest Du, als Dir diese Frage einfiel, wirklich vergessen, was wir gemeinsam haben? Wußtest Du nicht mehr, aus welchem Jahrhundert wir beide stammen? Was da geschehen war, wie wir uns das hatten erklären wollen, was dabei dann notwendig schiefgehen mußte, und immer so weiter?

Du hättest also, sagtest Du mir, gern gewußt, wieso ich mir diese billigen bösen Träume zumute. Hätte ich das mit der Frage kontern sollen, warum Du Dir dieses billige böse Leben zumutest? Dich bitten sollen, mir zu erklären, wie das geht, so selbstgefällig zu Hause in der Identität der absoluten Gegenwart einer über sich selbst und fast alles andere aufgeklärten und sogar, mit fünfzehn Lebensjahren, schon ein bißchen *gebildeten* Bewohnerin der Moderne, über das wirre, wüste Treiben in den fiesen Zonen zu Gericht zu sitzen, in denen es, Du hast ja recht, auf jeden Fall dunkler und dreckiger war und ist als in Deinem Kopf?

Hätte ich Dich fragen sollen, wie man sich einrichtet im Besserwisserleben?

Schon gut, laß nur: Es war und ist ja auch meins. Es gibt

längst kein anderes mehr für alle, die überhaupt noch etwas von dem verstehen wollen, was wir modernen Leute dauernd tun.

Nicht Besserwisser sein, das ist für die, die noch denken dürfen und nicht nur funktionieren sollen, so unmöglich geworden wie: Nicht modern sein. Jeder noch so ehrlich empörte antimoderne Affekt, jede Nostalgieneigung zu ursprünglicheren Zuständen, jeder gegen die Gegenwart gerichtete ernste Gedanke wird selbst sofort ein Moment dieser Moderne, im peinlichsten Fall ein bloßes Epiphänomen der in ihrem Begriff verewigten Gegenwart, die offenbar, allen übereilten postmodernen Grabreden zum Trotz, wohl doch auf, sagen wir: *längere Zeit* über uns gekommen ist.

Wann hat sie angefangen?

Das ist sehr einfach zu beantworten; man muß dazu nicht einmal was über die Dampfmaschine, die Aufklärung, die Menschenrechte oder die Französische Revolution wissen. Sie hat angefangen, als das erste Mal jemand der Meinung Ausdruck gab, etwas müsse wohl gut, zumindest aber wichtig sein, da es doch neu sei.

Der Fluch des Fortschritts jagt sich seither selber; auch wer ihn als ganzen wieder abschaffen wollte, könnte mit Bemühungen in diese Richtung nur einseitig den besonderen Fortschritt moderner Schrecken fördern, die solche Bemühungen bis jetzt immer freigesetzt haben.

Die Menschen wollen, daß die Welt verändert werde, seit sie davon leben können. Jeder Versuch, diese sich ständig verändernde und sich genau damit auf unabsehbare Zeit als dieselbe, eben moderne reproduzierende Welt anders zu interpretieren, muß das mitdenken: Verändert wird sowieso alles, immer.

Was man überhaupt machen kann, hat wegen der kürzer

werdenden Verkehrswege und kulturellen Aufmerksamkeitskonjunkturen, die sich aus den Umlaufgesetzen des Marktes ergeben haben, sofort überall alle möglichen Folgen, sobald jemand es tatsächlich macht. Jede moderne Handlung verwandelt nicht bloß ein Eckchen, sondern die ganze moderne Welt, und diese Verwandlung ist daher ein Immergleiches.

Das gilt auch für *die Kulturindustrie* – der Begriff war wertend, nämlich verurteilend gemeint, als Adorno und Horkheimer ihn eingeführt haben. Ich meine ihn hier, soweit sich der Wortbestandteil »-industrie« mit demselben Wortbestandteil in »Bekleidungsindustrie« oder »Pharmazeutische Industrie« eine Bedeutung teilt, bloß beschreibend. Wo ich das Wort doch einmal wertend gebrauche – Du wirst die Stellen leicht erkennen –, wird der damit bezeichnete Sachverhalt begrüßt, bejaht: Industrie, finde ich, ist unbedingt besser als Handwerk, besser als dörfliche Kleinproduktion, besser als Jagen und Sammeln, und zwar so, wie ein Highway oder eine Autobahn besser als Feldwege ist, um Nahrungsmittel in Gegenden zu transportieren, wo keine wachsen, Medikamente bei einer Epidemie zu den Infizierten, oder andere Güter zu den, die sie brauchen, aber nicht selber machen können.

Wer die Weltbevölkerung nicht auf das Maß stutzen will und kann, das zu Zeiten der Entstehung der ersten Städte das gegebene war, aber hinter die große Industrie zurück möchte, ist grausam oder dumm.

Natürlich läßt sich auch etwas Besseres denken als die uns bekannte Industriegesellschaft, schon weil die zwar jederzeit für viele, tendenziell für alle produziert, aber doch nicht wirklich zu dem Zweck, Bedürfnisse zu befriedigen, sondern in der Absicht, einen Profit zu erwirtschaften, weswegen überall nicht nur günstiger produziert werden muß als

zu Jäger-, Sammler-, Feudalagronomen-, Zunft- oder Manufakturzeiten, sondern oft außerdem günstiger, als den produzierten Gütern und ihren sogenannten Verbrauchern bekömmlich ist.

An der »Industrie« als Form – große Anlagen für serielle Herstellung identischer Güter – liegt das aber nicht.

Du wirst im folgenden häufig Begriffe finden, an deren abwertenden Gebrauch man Dich, wie uns Besserwisser alle, gewöhnt hat. Du darfst ihn bei mir aber nicht voraussetzen. Wenn hier beispielsweise »westlich« steht, muß damit nicht reflexhaft »neokolonialistisch«, »rassistisch« oder einfach »böse« gemeint sein. Der Ausdruck könnte sich, und wird das auch, statt dessen etwa darauf beziehen, daß Professorinnen der Linguistik, wie wir sie im reichen Westen und Norden haben, meiner Ansicht nach segensreichere Figuren sind als etwa weise alte Frauen, die im Süden oder Osten bei der sogenannten weiblichen Beschneidung assistieren, und daß der Umgang mit Homosexuellen in den Vereinigten Staaten von Amerika trotz religiösen Spinnern insgesamt vernünftiger geregelt ist als in Pakistan oder Indonesien.

Die kulturellen Erscheinungen, um die es gehen soll, sind typisch nicht für die drei armen Kontinente, sondern für den Westen, und wären undenkbar ohne Kulturindustrie. Sie gehören in eine Zeit, die ohne Aufklärung, industrielle Revolution, bürgerliche Ära nicht möglich gewesen wäre. Sie setzen ihre Zeichen in eine Welt, die sich verändert, um zu überdauern; sie nutzen zu ihrer Ausbreitung einen Raum der kurzen Verkehrswege; sie sind darauf angewiesen, daß alles, was sie sind, behaupten und zeigen, sofort überall alle möglichen Folgen hat.

Trotzdem bekennen sich diejenigen, die sich zu dieser Zeit, dieser Welt, diesem Raum bekennen, die emphatisch Modernen also, nicht gern zu den kulturellen Erscheinungen, um die es gehen soll.

Die Erscheinungen sind zahlreich, aber nicht populär, wenn populär heißen soll: maximal öffentlich, nicht heimlich. Sie stammen aus Subkulturen, aber anders als die Subkulturen der Modelleisenbahnfreaks oder CB-Funker sind das sehr große, sehr weitgehend mit allen sonstigen technischen, sozialen, ästhetischen Entwicklungen Schritt haltende Subkulturen. Man redet und schreibt in den Foren des Westens/Nordens nicht gern über sie, es sei denn, um sich von ihnen zu distanzieren: Wer Pornographie oder Splatter-Filme so detailverliebt und ernst diskutiert wie die Feuilletons Produkte von hochhoffiziell als diskussionswürdig ausgeflaggten Themenmenschen wie Steven Spielberg, Michel Houellebecq oder Madonna diskutieren, muß das draußen tun; wo immer das sein mag (manchmal mittendrin, zum Beispiel im Internet).

Was die Kulturindustrie herstellt, wird gern mit der »populären Kultur« schlechthin identifiziert.

Daß das nicht richtig sein kann, sieht man, wenn man bewußt den Bereich des letzten Drecks dieser Industrie betritt und untersucht – die Zone ihrer von den ernstesten Gedankenblitzen der Erwachsenen absichtlich besonders schlecht ausgeleuchteten, peinlichen und fiesen Winkel, die Gegend, wo schlechter Geschmack, schäbige Produktionsbedingungen, extreme Oberflächlichkeit, rein auf Effekt reduziertes, in jeder Hinsicht rudimentäres und krudes Kunsthandwerk, Drogenmißbrauch, Prostitution und Psychopathologie einander die Hände zu einem Reigen reichen, der, weil das gefährdete

Lebens- und Arbeitsumstände sind, immer auch ein bißchen von einem Totentanz hat. Diese Kultur ist unpopulär, aber massenwirksam. Man nimmt einzeln dran teil oder in verschworenen Grüppchen. Ich möchte diesen feuchten und verdreckten Winkel, in dem soviel Erstaunliches wächst und wuchert, *Drastik* nennen.

Die lustigen, traurigen, seltsamen und abartigen Gestalten, die in dieser Gegend fürs Neue sorgen, wird nie jemand mit Marcel Duchamp, Ingmar Bergman oder Samuel Beckett verwechseln. Es geht mir hier also nicht, oder wenn einmal doch, dann nur sehr am Rande und zu Vergleichszwecken, um avantgardistische Modernisten, denen etwas am Bürgererschrecken liegt, nicht um die vielen Bewunderer und Nachahmer von William S. Burroughs und Antonin Artaud, die mit ihren Hervorbringungen bei den feinsinnigen jungen Herrschaften und höheren Töchtern der akademienahen Pop- und Trash-Betrachtung um dero werten Schock einkommen wie der päpstliche Hofmaler um den Segen des Heiligen Stuhls.

Du weißt und ahnst nicht, was Dir erspart bleibt, wenn ich davon absehe: eine weitere atemlose Beweihräucherung von derb gemeinten dünnen Filmchen wie Yoko Onos »Rape« von 1969 zum Beispiel. Das Ding führt dem skandalhechelnden Titel zum Trotz keineswegs irgendeine Vergewaltigung vor, sondern zeigt, wie der Kameramann mit Methoden, die heute am einfallslosen Ende des Reality-TV-Spektrums daheim sind, eine junge Frau belästigt, die darüber zusehends die Fassung verliert und am Ende einfach aufgibt, sich filmen läßt. Anders als ich das hier vorhabe, knüpft dann zum Beispiel eine Kulturkritikerin und Cineastin namens Joan Hawkins an so etwas geistreiche Vermutungen¹ darüber, daß Gemeinheiten dieser intimen Sorte eben nur mit Frauen zu

machen sind und folglich der Film das Blickregime des Sexismus analysiert, woraus sich der Titel erklären soll. Dabei ist die ganze abgeschmackte Sache eine fade Inszenierung typischer Mittelstandsneurosen wie Überwachungsangst und Privatsphärenscham, während die meisten Menschen, Männer und Frauen, die vom Arbeiten, der Sozialhilfe oder ähnlichen Verkaufs- und Almosentransaktionen leben, keineswegs grundsätzlich etwas gegen das Gefilmtwerden haben, sondern vielmehr ganz gern ins Kino oder Fernsehen kommen, seit es diese beiden Medien gibt, und sich, falls sie einmal wirklich unbelästigt sein wollen, allemal zu wehren wissen.

Wenn Künstler, deren Schaffen mich interessiert und die ich zur Kategorie Drastik rechne, auf ein Werk »Vergewaltigung« schreiben, dann gibt es da auch etwas über eine Vergewaltigung zu lesen, zu sehen oder zu hören; ob mit den besten oder ganz bösen, ob mit rein geldabgreiferischen oder volkspädagogischen Absichten.

Buchstäblichkeit, als vehement und ostentativ eben nicht nur *anti-*, sondern vor allem *unbürgerliche* Verfahrensweise in der Kunst, gehört so unablässig zur Drastik wie Symbolik zum Sakralen.

Ebensowenig wie der Schock als Etikettenschwindel zu pädagogischen und antipädagogischen Zwecken (*épater le bourgeois*) interessiert mich bei dem, was folgen soll, der Schock als Würze sekundaristischer, später, müder, abgewirtschafteter, nicht einmal mehr auf Avantgardismus festzulegender Arbeiten. Schön draußen bleibt deshalb auch jemand wie der elende, in einschlägigen Filmkritiker- und Debattensekten seit Jahren rauf und runter enträtselte Langweiler Mike Figgis, dessen Opera Omnia von sich totsaufernden, selbstzweifelzerquälten Kreativen, edel gestylten, romantisch verklärten Nutten, zynischen Filmemachern (die Selbstpersiflage: Siegel

größtmöglicher Einfalt) und menschenfressendem Hotelpersonal wimmeln, damit die brave Londoner »Times« sie »herrlich gestört« nennen darf: »Erwarten Sie Vampire, Kannibalismus und viel durchgeknallten Sex.«

Wer sich durch Figgis' mit allen abgehalfterten Greueln der Linie Bataille-Burroughs gespickten Film »Hotel« (2001) gequält hat, ohne dazu vom Cultural-Studies-Seminarleiter genötigt worden zu sein, ist mir unheimlich.

Damit soll allerdings nichts Prinzipielles gegen Filme von Leuten gesagt sein, die, wie Figgis, mehr übers Handwerk und die Metaphysik des Films wissen als der gemeine Verbraucher oder sogar die meisten anderen Filmemacher. Figgis hat interessantere Kolleginnen und Kollegen, die mit demselben Gepäck zurechtkommen müssen und entsprechend mühsame Filme drehen. »Trouble Every Day« (2003) von der französischen Regisseurin Claire Denis zum Beispiel, immerhin von so wohlanständigen Schirmherrinstitutionen wie Arte und dem ZDF unterstützt, bietet Drastik im blütenreinsten Sinn: Die blutverschmierte Coré (Beatrice Dalle), die Männer beim Geschlechtsakt verspeist und sich dann in den Resten räkelt, von Denis angeleitet und von Agnès Godard gefilmt, gehört zu den ikonischen Gestalten meiner drastischen Bildergalerie der letzten fünfzehn Jahre, weil sie weder irgend-einen billig-nihilistischen Ennuikitsch Marke Figgis schmücken noch die gegenkulturellen Kunstzertrümmerungsfaxen der sechziger Jahre nachstellen helfen soll, sondern ... ja, wozu so etwas gut ist: das will ich Dir erklären; es braucht Platz.

Der gräßliche Moment in »Trouble Every Day«, dessentwegen das Kunstfilmpublikum bei ersten europäischen Vorführungen mitunter wie zu schönsten alten Avantgardezeiten aus

dem Kino gelaufen ist, vergißt allen auf Cleverness abzielenden Ehrgeiz, stellt sich ohne relativierende Hintergedanken aus, genügt sich selbst, und deshalb genügt er auch meinem Begriff von Drastik: Kauen, Schlucken, Ekel, Genauigkeit, Lust.

Dieser Drastikbegriff will also nicht einfach auf »Kunstlosigkeit«, »Authentizität«, »Unmittelbarkeit« hinaus; aber doch auf den Ernst, der entsteht, wenn einem ein Zombie nicht von Anfang an augenzwinkernd als Platzhalter der Verdammten dieser Erde und eine männerfressende Frau dem Publikum nicht plump als feministisches Rache-Konstrukt untergejubelt werden, sondern der Zombie zunächst mal einen Zombie bedeutet und die männerfressende Frau eine männerfressende Frau meint.

Nacktheit also – aber keine naturkindhafte, sondern eine möglichst umständlich rituell entkleidete.

Gestaltungswille: An soviel Kunst muß Drastik bei aller Distanz zu akademischeren Kunstsorten festhalten, von Claire Denis bis zum Vater des modernen Zombiefilms, George A. Romero.

Anders als Duchamp, Bergman, Beckett und selbst Claire Denis aber werden Romero und seinesgleichen selten als Künstler, viel häufiger als soziologische Exempel diskutiert – als wären sie so etwas wie Bäume und Sträucher, an denen für Kulturstudien interessante Äpfel des Bösen halt irgendwie wachsen, statt für ihr Tun verantwortliche und sich dabei etwas denkende Schöpfer.

Von Werken, Einflüssen, Strömungen, Schulen spricht, wo es um Drastik geht, kaum jemand je; lieber von »Phänomenen«. Und doch prägen herausragende Drastiker ihre Stile, die aber,