

Nietzsche dachte und Woody lachte

Zur Erheiterung der Philosophie

Ingo Tessmann

2006 – 2007

Zusammenfassung

Die Kulturkritik Friedrich Nietzsches und Woody Allens wird mit der Popkultur westlicher Zivilisation zu einer fröhlichen Philosophie verquickt. Nietzsche hatte für die nächsten 200 Jahre eine Krise des europäischen Nihilismus vorhergesagt, die sich in zahlreichen Konflikten und Kriegen äußern würde. Nachdem die Deutschnationalen im Zuge des 1. Weltkrieges ihren Machtanspruch auf eine weltpolitische Rolle eingebüßt hatten, erstarkten mit dem Sowjet-Kommunismus und dem Germano-Faschismus zwei weitere humorlose Heilsverkündigungen der Menschheit. Nach dem Untergang der nationalsozialistischen Barbarei im 2. Weltkrieg und dem ökonomischen Kollaps des Sowjet-Imperiums im folgenden kalten Krieg, haben im 2. Jahrhundert nach Nietzsche bereits die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen der heiteren Popkultur westlicher Zivilisation und dem entsetzlichen islamo-faschistischen Terrorismus begonnen.

Welche Argumente waren es, die Nietzsche im 19. Jahrhundert veranlassten, eine derart bedeutende und weitreichende Prognose für die Entwicklung der westlichen Zivilisation zu wagen? Warum wurden seine Warnungen und Visionen nicht ernst genommen bzw. blieben unverstanden? Aus seiner Perspektive einer fröhlichen Wissenschaft heraus, wird am Beispiel Woody Allens in spielerischer Weise Nietzsches Kritik an Deutschtum, Nationalismus und Idealismus sowie an der Industrialisierung und nicht zuletzt am Antisemitismus zu einer fröhlichen Philosophie der Weltgesellschaft erweitert. Welche fröhliche Kunst, wenn nicht die Woody Allens, könnte dazu besser geeignet sein?

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Der kleine Pastor und Radio Days	9
3	Von der Geburt der Tragödie zum Ecce Homo	18
3.1	Unzeitgemäßes und Allzumenschliches	19
3.2	Morgenröte	21
3.3	Lou Salomé	28
3.4	Die fröhliche Wissenschaft	32
3.5	Also sprach Zarathustra	47
3.6	Jenseits von Gut und Böse	51
3.7	Ecce Homo	59
4	Von der Geburt des Films zum Match Point	63
4.1	Die frühen Komödien	64
4.2	Weichenstellung und Durchbruch	87
4.3	Komödie oder Tragödie?	96
4.4	Reflexionen und Romane	103
4.5	Klassik oder Postmoderne?	126
5	Zur Kulturkritik durch Kunst und Wissenschaft	153
5.1	Pragmatismus und Existentialismus	154
5.2	Wissenschaft als Kunst?	184
6	Perspektiven einer nihilistischen Zivilisierung	193
6.1	Zur Kritik des Reinen Schreckens	194
6.2	Zivilisation als Popkultur?	208
7	Literaturverzeichnis	225

1 Einleitung

Woody Allen versteht es seit über 40 Jahren in meisterhafter Weise, den Frohsinn der Popkultur mit dem Hintersinn der nihilistischen Philosophie filmästhetisch zu verbinden. Die Spannweite seines künstlerischen Schaffens reicht dabei von der irrwitzigen Komödie *What's New, Pussycat?* bis hin zu der erschütternden Tragödie *Match Point*. Im Zuge der Befreiung von sexueller Unterdrückung und religiöser Bevormundung häuften sich in den *swinging sixties* die Lebenskrisen und Freitod-Versuche, weil eine neue Sinnstiftung durch freie Liebe, authentische Kunst oder gelebte Wissenschaft erst wieder gefunden werden musste. In der psychotherapeutischen Praxis verschob sich das Krankheitsbild folgerichtig von der Neurose zur Depression. Die Perspektive grenzenloser Gestaltungsmöglichkeiten in der Persönlichkeitsentwicklung erschöpfte das Selbst, wie es Ehrenberg ausdrückt. Im Gegensatz zur Liberalisierung der persönlichen Lebensverhältnisse auf dem Weg in *die glückliche Gesellschaft* hat sich der Kapitalismus nach Ziegler allerdings global zu einem *Imperium der Schande* entwickelt, in dem die 500 größten multinationalen Konzerne über 50% des Weltwirtschaftsproduktes erzeugen und somit faktisch die **Weltpolitik** bestimmen. Nur selten führten die Industriestaaten seit dem 19. Jahrhundert Kriege zur Durchsetzung der Menschenrechte, in der Regel ging es ihnen um die Sicherung der Rohstoffquellen und die Erschließung von Absatzmärkten. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist die Macht der Geldaristokratie ungebrochen und skrupellos geht sie über Leichen, handelt fahrlässig mit Waffen und schürt Bürgerkriege. Jede Kultur hat ihre Verbrechensformen. Werden im Kapitalismus Menschen der Karriere geopfert, sind in archaischen Kulturen noch immer Ehrenmorde üblich. Die Herrschaft des Patriarchats scheint ungebrochen, so dass Mohammed-Karikaturen leicht zu Galgenhumor geraten können. Schon *Sandy* aus *Stardust Memories* hielt sein Überleben 1935 für reinen Zufall; denn wäre er als Jude nicht in New York, sondern in Berlin zur Welt gekommen, hätte man ihn zu einem Lampenschirm verarbeitet ...

Rassismus und Antisemitismus, Religionswahn und grausame Volksbräuche verbreiten sich mit der immer noch schnell wachsenden Bevölkerung in den unterentwickelten Ländern und durch die verstärkten Wanderungsbewegungen in die Industriestaaten nahezu überall auf der Erde. Um die Zivilisierung der Kulturen mit den friedlichen Mitteln des Humors als **Ästhetik des Widerstands** im Medienkapitalismus; darum geht es dem Filmkünstler Allen. Da sich die existentiellen Grundfragen des menschlichen Lebens in der analytischen Philosophie des 20. Jahrhunderts weitgehend verflüchtigt haben, nimmt es nicht wunder, dass er an die Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts anknüpft. Schopenhauer, Nietzsche und Freud; Kierkegaard, Strindberg und Bergman sowie Dostojewskij, Tolstoi und Tschechow sind in wechselnder Besetzung in all seinen Werken präsent. Die folgende **Maxime Nietzsches** durchzieht sein Werk in wiederkehrenden Variationen: *werde, der du bist*, indem du dein Talent erkennst und gestaltest, die Möglichkeiten deines Lebensentwurfs ausschöpfst, der Gesetzgeber und Verwirklicher deines Selbst wirst und nicht bloß Idolen und Moden, Ideologien und Religionen naheiferst! In der Figur des witzig-sympathischen, depressiv-neurotischen Lebenskünstlers geht es Allen um die Behauptung des winzig-bedeutungslosen Individuums angesichts endloser

kosmischer Weite und übermächtiger medienkapitalistischer Verblödung. Schon bei Freud heißt es: *Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig. Er bedeutet nicht nur den Triumph des Ichs, sondern auch den des Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag.* Ganz ähnlich wie seinerzeit der kauzig-launige Diogenes immer wieder die hehren Ideale Platos provokativ demontierte, vermag es auch Allen, dem hohlen Zeitgeist Mal um Mal den Narren-Spiegel vorzuhalten. In seiner **Kritik der zynischen Vernunft** spannt Sloterdijk den Bogen vom antiken *Kynismus* des Diogenes zum zeitgenössischen Zynismus und sieht in Nietzsche einen *Neo-Kyniker*, der mit Spottlust jeglichen Idealismus der Lebenswirklichkeit aussetzte.

Nietzsche schreibt 1888 unter dem Titel *Der Wille zur Macht* in sein Arbeitsheft: *Was ich erzähle ist die Geschichte der nächsten zwei Jahrhunderte. Ich beschreibe, was kommt, was nicht mehr anders kommen kann: Die Heraufkunft des Nihilismus.* Die Dekadenz und der Kitsch des *fin de siècle* um 1900 entsprechen der Geldgier und Ruhmsucht im Medienkapitalismus um 2000. Vier Philosopheme durchziehen in vielerlei Abwandlungen Nietzsches Werk: *Der Wille zur Macht, die ewige Wiederkunft des Gleichen, der dionysische Rausch* und *der Übermensch*. Dabei deprimiert Allen an der Perspektive einer ewigen Wiederkehr des Gleichen, womöglich ewig den schwachsinnigen Fernsehshows ausgesetzt sein zu müssen. Nietzsche dagegen sah seinen Wiederkunftsgedanken durch die Existenz seiner Mutter und Schwester in Frage gestellt. Ein kleiner Trost ist es wenigstens, dass langfristig in evolutionärer Perspektive auch kleinste Abweichungen vom Gleichen zu überraschenden Innovationen führen können. Im Anschluss an Darwin lässt sich der genial einfache evolutionäre Optimierungsalgorithmus stichwortartig zusammenfassen: Stoffwechsel, Selbstreproduktion und Mutation haben notwendig Selektion zur Folge. Und ähnlich nüchtern neutral kann auch Nietzsches *aristokratischer Radikalismus* charakterisiert werden: Der Wille zur Macht, die ewige Wiederkunft des Gleichen und der dionysische Rausch werden auf den Übermenschen hinauslaufen. Ebenso wie alle anderen Lebensformen ist auch der gegenwärtige Mensch nur eine Übergangsform in der Evolution des Lebens und der Naturgeschichte des Universums.

Hundert Jahre nach Nietzsche ist seine mit Spottlust und schwarzem Humor erzählte Geschichte Europas vielfach variiert und erweitert worden. Seine in Essays, Aphorismen und Philosophemen rhetorisch beredt vorgetragene **Kulturkritik und Entlarvungspsychologie** ist nicht nur in die Literatur und Philosophie eingegangen, sondern auch in der Musik und Filmkunst des 20. Jahrhunderts verarbeitet worden. Die Rezeption Nietzsches begann durch den dänischen Literaturwissenschaftler Georg Brandes, der 1888 in Kopenhagen eine Vorlesung über ihn hielt und 1890 in der *Deutschen Rundschau* einen Aufsatz veröffentlichte unter dem Titel: *Friedrich Nietzsche. Eine Abhandlung über aristokratischen Radikalismus.* Eine erste zusammenfassende Würdigung seiner Philosophie erfuhr Nietzsche in dem 1894 publizierten Buch der russischen Schriftstellerin Lou Andreas-Salomé: *Nietzsche in seinen Werken.* Rund 100 Jahre später entwickelte der amerikanische Psychiater Irvin Yalom in seinem Roman *Und Nietzsche weinte* aus der Entlarvungspsychologie Nietzsches die *Redekur* der Psychoanalyse. Hintergrund der fiktiven Romanhandlung war die Verbindung, die Salomé zwischen Nietzsche und Freud

hergestellt hatte. Die Schriftstellerin war nicht nur mit den beiden Denkern befreundet, sondern praktizierte später auch als Psychoanalytikerin. Der Zusammenhang von Nihilismus und Psychoanalyse durchzieht ebenso die Werke Allens; wobei sich der Filmkünstler selbst einer nahezu lebensbegleitenden Dauerbehandlung unterzog.

Die erste musikalische Interpretation eines Werkes Nietzsches unternahm Richard Strauss 1895 in seiner Tondichtung für großes Orchester: *Also sprach Zarathustra*. Die science fiction – Perspektive des *Zarathustra* mit seiner Vision vom Übermenschen griff 1968 Stanley Kubrick auf in seinem grandiosen Film 2001: *a space odyssey*. Straussens Naturmotiv aus der Einleitung zur aufgehenden Sonne wird effektiv den nachempfundenen Filmszenen unterlegt. Ebenfalls 1895 begann Gustav Mahler mit der Komposition seiner 3. Symphonie, der „Schöpfungssymphonie“, in der er auch Nietzsches *Mitternachtslied* aus dem *Zarathustra* vertonte. Auszüge aus der 3. und 5. Symphonie Mahlers verwendete dann wieder Visconti 1970 in der brillianten Verfilmung der Novelle *Der Tod in Venedig* Thomas Manns. Sloterdijk stellte den Denker Nietzsche 1986 auf die Bühne, indem er ihn zugleich als Philosoph, Künstler und Wissenschaftler würdigte.

Nietzsches Rhetorik aphoristischen Denkens war auf Wirkung aus. Sie war subtil und grobschlächtig zugleich – und leider auch nicht vor Missbrauch, Unverstand und Ideologisierung gefeit. Breitenwirkung erlangte *Zarathustra*, indem er neben der *Bibel* und dem *Faust* den Soldaten des ersten großen Krieges mit an die Front gegeben wurde. Diesen Missbrauch hat Hesse 1919 auszugleichen versucht, indem er mit *Zarathustras Wiederkehr* den persönlichkeitsbildenden Aspekt des *werde, der du bist* hervorhob. Den Nazis dagegen biederte sich Nietzsches Schwester Elisabeth an, die im Nietzsche-Archiv zu Weimar die Nachlassvermarktung ihres Bruders übernommen hatte. Ähnlich wie Winifred Wagner paktierte auch Elisabeth Nietzsche mit Hitler. Diese widerwärtigen Machenschaften der rühmgeilen Weiber kann man aber schwerlich dem begnadeten Musiker Wagner bzw. dem kühnen Denker Nietzsche vorwerfen; denn beide hatten nichts mit den pöbelhaften Germano-Faschisten zu schaffen. Eine künstlerisch angemessene Würdigung erfuhr Nietzsche dagegen im *Dr. Faustus* Thomas Manns, der ihn mit dem Untergang des 3. Reiches in die kulturgeschichtliche Entwicklung des Deutschtums der letzten 400 Jahre verwob. Nach dem Niedergang des Sowjet-Imperiums 1989 befinden wir uns gegenwärtig wieder in einer globalen **Umbruchsituation**; diesmal soll die Welt aber nicht am deutschen, sondern am amerikanischen Wesen genesen. So nimmt es nicht wunder, dass mit dem Erstarken des Islams vermehrt anti-amerikanische und anti-islamische Literatur erscheint, die sich auf die Kulturkritik Nietzsches bezieht. Noch *Match Point* Allens und die *Möglichkeit einer Insel* Houellebecqs thematisieren und gestalten den Immoralismus im Fortgang des Nihilismus. Houellebecqs *Daniel* wundert sich als *eine Art Zarathustra der Mittelschicht* darüber, dass seine Artgenossen immer noch nicht begriffen hätten, dass die Liebe tot sei. Und nachdem er im Büro über eine *Aktion im Stil DEINE FRAU ERWARTET DICH* nachgedacht hatte, ging er *wie Zarathustra, der seinen Untergang begann, in Richtung Kantine*. Ihren Untergang hatte auch *Robin* aus *Celebrity* vor Augen, als sie beim Oralsex an die Kreuzigung denken musste. *Lee* dagegen konnte im selben Film kaum das Glücksgefühl erwarten, dass ihm ein gazellenhaft-langbeiniges, großäugig-stupsnasiges Supermodel versprach: *Ich bin polymorph-pervers. Das ist dionysisch. Ich habe es von ei-*

nem Griechen gelernt. Mit *Dionysos gegen den Gekreuzigten!* hatte Nietzsche seinen *Ecce Homo* unterschrieben.

Dem Sinn der Philosopheme Nietzsches, die längst ein Eigenleben in der Literatur erlangt haben, wird in diesem Essay zur Erheiterung der Philosophie nachzugehen sein. Nietzsche wird von Allen in seinen Filmen aber nicht nur wiederholt wörtlich zitiert; vielmehr gestaltet er mit dem Existentialismus und Nihilismus des 19. Jahrhunderts seine Kunst in grundsätzlicher Weise. Eine philosophisch orientierte Interpretation seiner Arbeiten ist damit naheliegend; bisher aber selten gewagt worden. Hösles *Versuch über das Komische* ist in den Details anregend zu lesen; in der Grundtendenz aber wenig plausibel. Der Agnostiker Allen befindet sich ebenso wenig auf der Suche nach einem „Gott“, wie es dem Atheisten Nietzsche nachgesagt werden kann. In ihren Werken nach Argumenten zugunsten der Existenz eines „Gottes“ zu fahnden, hat deshalb bloß Unterhaltungswert und kann den Hirngespinnsten der Theologen und dem Religionswahn der Pfaffen überlassen bleiben. Für *Sandy* aus *Stardust Memories* ist der Papst eh nur eine Figur aus dem Showbusiness. Und Woody antwortet auf Björkmans Frage nach dem Glauben und ob er so wie bei einem Durchschnittsmenschen sei: *Schlimmer! Ich denke, dass das Universum bestenfalls teilnahmslos ist. Bestenfalls! Hannah Arendt hat von der Banalität des Bösen gesprochen. Auch das Universum ist banal. Und weil es banal ist, ist es böse. Es ist nicht diabolisch böse, bloß böse in seiner Banalität. Seine Gleichgültigkeit ist böse.* Und ganz im Sinne eines metaphysischen Nihilismus' stellt Allen abschließend fest: *Wir schaffen uns eine Welt, die in Wirklichkeit überhaupt nichts bedeutet, bei Licht besehen. Sie hat keinen Sinn. Dennoch ist es wichtig, dass wir irgend einen Sinn schaffen, denn es gibt keinen erkennbaren Sinn.*

Die Philosophin Hannah Arendt war 1961 für den *New Yorker* als Berichterstatterin über den Eichmann-Prozess in Jerusalem und veröffentlichte ihre Reportagen 1963 in dem Buch: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. Darin führte sie aus, dass Eichmann keine festen ideologischen Überzeugungen oder besonders niederträchtige Beweggründe gehabt habe, sondern aus grenzenloser Gedankenlosigkeit sich niemals ausgemalt habe, was er wirklich angerichtet hatte. Da auch Allen für den *New Yorker* schrieb, wird ihm die Kontroverse um die *Banalität des Bösen* in Verbindung mit dem Holocaust beim Interview lebhaft in Erinnerung gewesen sein. Und ein depressiver Neurotiker wie *Sandy* fühlt sich schon in seiner Lebenswelt wie in einem Konzentrationslager, wurde er doch bereits mit der Geburt zum Tode verurteilt ...

In einem bestenfalls teilnahmslosen und in seiner Gleichgültigkeit bösen Universum sein kurzes und belangloses Leben hier auf der Erde zu gestalten und ihm Sinn zu verleihen: auch darum geht es dem Filmkünstler Allen. Dem schweigenden, dunklen und kalten Weltall mit beredtem Esprit, nuancenreich ausgeleuchteten Szenerien und wärmendem Gefühl immer wieder ein kleines, sinnstiftendes Filmgeschehen entgegenzusetzen. Leicht macht er es sich dabei allerdings nicht. So fragt *Allan* in *Play it again, Sam* beim Besuch einer Kunsthalle ein süßes Mädels, das versunken vor einem abstrakt-expressionistischen Gemälde steht, nach der Aussage des Bildes: *Es bestätigt die Negativität des Universums.*

Die erschreckende Sinnlosigkeit menschlicher Existenz. Endloses Nichts. Die Ausweglosigkeit des Menschen, der gezwungen ist, im Käfig gottloser Ewigkeit zu vegetieren. Eine kleine zitternde Flamme im Chaos einer sturmdurchtobten Leere; wo es nichts gibt außer Schmutz, Schrecken und Erniedrigung in Form einer sinnlosen bleichen Zwangsjacke in einem schwarzen, absurden Kosmos.– Da half nur noch **Selbstverwirklichung**, und sei es in einem dionysischen Schaffensrausch.

Seinem Leben durch eigene Produktivität Sinn zu geben und Ausdruck zu verleihen, war auch das Bestreben Nietzsches. Und die flüchtige Verlorenheit der Menschheit hier auf der Erde, hat er ähnlich sinnlos eingeschätzt: *In irgend einem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Thiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmüthigste und verlogenste Minute der Weltgeschichte: aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Atemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Thiere mussten sterben.* Für eine solche von Nietzsche 1873 formulierte nihilistische Weltansicht, wurden noch im 17. Jahrhundert Gelehrte wie Giordano Bruno auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Der **Christo-Faschismus** war bis zum Anbruch der industriellen Revolution so weit entmachtet worden, dass Nietzsche für das 20. Jahrhundert die Heraufkunft des Nihilismus prophezeien konnte. Die **Sklavenmoral** des Pöbels bzw. der *Viel-zu-Vielen* hatte er richtig eingeschätzt. Mit der Entmachtung des Christentums erstarkten Nationalismus und Rassismus in Deutschland und Antisemitismus, die den Boden bereiteten für die Ernte des Germano-Faschismus. Im Zuge der Zivilisierung der Deutschen durch den *american way of life* und der nunmehr nach dem Zerfall der Sowjetunion weltumspannenden Vorherrschaft des US-Kapitalismus, ist die **Popkultur** als neue Macht hervorgetreten. Steenblock versteht sie sogar als *erste nachchristliche Universalkultur*.

Ähnlich wie seinerzeit nach dem Sieg der Alliierten über das deutsche Kaiserreich, die Donau-Monarchie und das osmanische Reich, erstarkte mit dem Ende des kalten Krieges zwischen den Supermächten USA und UdSSR erneut eine Heilslehre aus der *Herdenmoral* der Zukurzgekommenen und in ihrem Nationalstolz Gekränkten. Dabei hat der um sich greifende **Islamo-Faschismus** eine ähnliche, wenngleich stark verzögerte Entwicklungsgeschichte hinter sich wie ehemals der Germano-Faschismus. *Mein Kampf* und der *Dschihad* korrespondieren in unheimlicher Weise. Als Folge des Versailler Vertrages wurden in Deutschland die Nazis zur stärksten politischen Kraft, in Ägypten fanden sich die Islamisten zur Moslembruderschaft zusammen und in China gründeten die Kommunisten die KPCh. Der deutsche Kaiser schickte während des 1. Weltkrieges nicht nur Lenin nach Russland, sondern versuchte auch die Moslems zum Kampf gegen die britische Kolonialmacht zu gewinnen. Und sieben Jahre später unterstützten die USA in Afghanistan die Taliban gegen die sowjetischen Besatzer. Das antikommunistische Spiel mit dem islamistischen Feuer blieb nicht folgenlos im Machtvakuum des zerfallenden Sowjet-Imperiums. Und so ist als weitere Folge in der Heraufkunft des Nihilismus, im 21. Jahrhundert ein Kampf zwischen kapitalistischer Popkultur und islamistischer Heilslehre zu befürchten. Der im Religionswahn befangene Mob lässt sich wieder leicht aufwiegeln gegen die dekadenten „Ungläubigen“ und die „Weltverschwörer“ des internationalen Judentums.

Wieder einmal geht es um die weltliche Behauptung der Lebensfreude gegenüber den moralischen Rigoristen einer Heilslehre. Die Kritik der *Kyniker* in der widerständigen Verkörperung des Diogenes und Epikurs Philosophie der Freude im Kontext der atomistischen Kosmologie Demokrits gilt es zu erneuern bzw. wiederzubeleben. Die zersetzende Kritik Nietzsches an der verlogenen Moral der Gehorsamsreligionen sind in Verbindung mit der anarchischen Komik Allens zu einer heiter-subversiven Philosophie der Popkultur zu verhandeln. Wie schon die *Swing-Kids* im Hamburg der NS-Zeit durch Jazzmusik und Tanzvergügen die *Sklavenmoral* der *blonden Bestien* unterliefen, erreichten es auch die Beatles im Hamburg der Nachkriegs-Restaurations, die prude christliche Sexualmoral und Lustfeindlichkeit der Spießbürger und Proleten zu untergraben. Wer allerdings geglaubt hatte, die westliche **Jugendbewegung** der 68er habe die vorherrschende *Herdenmoral* der abrahamitischen Religionen dauerhaft überwunden, muss sich gegenwärtig leider eingestehen, dass unterdessen eine orientalische Jugendbewegung sich anschickt, den mittelalterlichen Gottesstaat wieder ins Werk zu bomben. Welch eine fatale Ironie der Geschichte! Wie schon das anti-zivilisatorische Jungvolk der Wandervögel in der Hitlerjugend aufgegangen war, so rekrutieren die Gotteskrieger ihre Kämpfer aus den anti-zivilisatorischen Koranschulen. Wird es wiederum die Popkultur sein, die mit Musik, Filmen und Fernsehen der letzten unaufgeklärten Heilslehre den Wind aus den Segeln nehmen könnte? Schauen wir zu, was wir von Nietzsche und Allen für die weitere Zivilisierung der Kulturen lernen können.

Ähnlich wie in Nietzsches *exemplarischer Existenz die Selbsterfahrung zum Okular der Epochendiagnose* wurde, blühte Allens Erkenntnistkunst hundert Jahre später in New York auf, dem Athen der Spätmoderne. In seiner Existenz als Filmkünstler gestaltet er gleichsam zur Wendezeit in der Heraufkunft des Nihilismus aus den Alltagsproblemen heraus die Lebensperspektiven in einem nicht nur teilnahmslosen, sondern auch expandierenden Universum. Das Problem beschäftigt schon den Grundschüler *Alvy* aus *Annie Hall*, dessen Mutter Mühe hat nachzuweisen, dass deshalb noch lange nicht Brooklyn expandiere ... Jedenfalls nicht merklich, könnte man als Physiker ergänzen. Wie Nietzsche und Allen aufwuchsen, wird im 2. Kapitel behandelt. Beide waren schon als Kinder Sonderlinge, die eigensinnig ihren Weg zu gehen trachteten. Prägend dabei wurden für beide die Frauen; wengleich in höchst unterschiedlicher Weise. Die Entwicklung Nietzsches von der *Geburt der Tragödie* bis zum *Ecce Homo* ist Thema des 3. Kapitels. Die Leibgebundenheit des Denkens, die Musik und der Tanz in ihren Auswirkungen auf das Kunstschaffen und Glückserleben; kurz der dionysische Rausch im Gegensatz zur apollinischen Nüchternheit durchziehen sein gesamtes Werk. Dabei war Nietzsche vor allem ein brillanter Rhetoriker, der mit seinen Essays, Aphorismen und Philosophemen eine weitreichende Wirkung erzielte. Ein Millionenpublikum erreichten auch die Filme Allens, die von Komik, Metaphysik und Pubertätserotik geprägt sind, wie man frei nach Thomas Mann sagen könnte. In Kapitel 4 wird der Weg des licht- und menschenscheuen Allen vom Zauberer, Witzereiber und Klarinettenspieler über den Komiker, Schriftsteller und Dramaturgen bis hin zum Schauspieler, Drehbuchautoren und Regisseur vollendeter Filmkunst verfolgt. Die jeweilige Kulturkritik der humoristisch-metaphysischen Kunst Allens und der fröhlichen

Wissenschaft Nietzsches werden in Kapitel 5 zusammengeführt. Dem Bogen von der *Geburt der Tragödie* bis zum *Match Point*, wird der Gang vom antiken *Kynismus* zur *Kritik der zynischen Vernunft* folgen. Angesichts des entsetzlich humorlosen islamofaschistischen Terrorismus' sollte eine subversiv-heitere Philosophie zur Grundierung der Popkultur im Weltmaßstab taugen. Im 6. Kapitel geht es abschließend um die Perspektiven einer nihilistischen Zivilisierung der Kulturen auf dem Weg zur Weltgesellschaft.

2 Der kleine Pastor und Radio Days

Friedrich Wilhelm Nietzsche wurde am 15. Okt. 1844 in Röcken bei Lützen im heutigen Bundesland Sachsen-Anhalt geboren. Im gleichen Jahr trafen sich erstmals Marx und Engels in Paris, veröffentlichte Heine sein *Wintermärchen* und kam es in Schlesien zum Weberaufstand. Der kleine Fritz wuchs in der spießbürgerlich-tugendhaften Atmosphäre des protestantischen deutschen Pfarrhauses auf, da sein Vater ein Pfarramt bekleidete. 1846 kam Fritzens Schwester Elisabeth auf die Welt. Als der Vater 1849 in der Folge eines Sturzes an einer Gehirnerkrankung starb, bestimmten fortan ausschließlich Frauen die Erziehung des Knaben; neben der jungen Mutter die Großmutter, zwei Tanten und später zunehmend die Schwester. Unter dieser Allmacht frömmelnd-moralisierender Weiber muss der aufgeweckt-sensible Junge schwer gelitten haben.

1850 war die Familie aus dem ländlichen Pfarrhaus in eine Stadtwohnung in Naumburg an der Saale gezogen. Wie wenig ihn die engstirnig-verklemmten Frauen auf die Lebenswirklichkeit vorbereitet hatten, zeigte sich durch Fritzens Versagen in der städtischen Bürgerschule. Neben den äußeren familiären Einflüssen war es aber auch ein innerer wildherrscherischer Zwang des Schülers, der es ihm erschwerte, sich in einen autoritär-regelgeleiteten Schulalltag einzufügen bzw. sich im Kreis seiner Mitschüler zu behaupten. Fritz schwankte zwischen dominantem Führungsgehabe und grüblerischem Rückzug in die Einsamkeit. Die Verhältnismäßigkeit normalen sozialen Umgangs bereitete ihm Schwierigkeiten. Seine Mitschüler hänselten ihn als den **kleinen Pastor**, weil er es verstand, mit inbrünstiger Hingabe Bibeltexte zu rezitieren oder dadurch auffiel, dass er sogar bei strömendem Regen gemessenen Schrittes ging, ganz so wie es die Schulordnung verlangte. Früh wurde er sich seines Talenten und Schaffensdranges bewusst; denn wie seine Schwester berichtete, fiel ihm immer wieder auf, wie wenig seine Mitschüler wussten und für wie wenig sie sich wirklich interessierten. Mit zehn Jahren begann er zu komponieren und Gedichte zu schreiben. Im Alter von 14 Jahren reflektierte er bereits in seiner ersten Autobiographie seine frühe Schaffensphase: *Ein gedankenleeres Gedicht, das mit Phrasen und Bildern überdeckt ist, gleicht einem rotwangigen Apfel, der im inneren den Wurm hat*. Phrasen zeugten von einem Kopf, der nicht fähig sei, *selbst etwas zu schaffen*.

Trotz schwacher Gesundheit und sozialer Inkompetenz, erlaubte es ihm seine künstlerisch-intellektuelle Begabung, 1858 in die berühmte Erziehungsanstalt Schulpforta aufgenommen zu werden. Seiner Lust entsprechend, schöpferisch tätig zu sein, gründete Nietzsche 1860 mit zwei schon aus Naumburg bekannten Schülern die literarisch-musikalische Vereinigung **Germania**. Der Aufgabe, einmal monatlich ein kleines Werk zu produzieren,

kam er natürlich nur selbst nach. In Jean Paul, Friedrich Hölderlin und Lord Byron fand der Schüler die *Poesie des Weltschmerzes* und den *Sturmdrang des Feuergeistes*, der nur einem *geisterbeherrschenden Übermenschen* gemäß sei. Eine Vision vom *Übermenschen* hatte Nietzsche also schon als Jungendlicher durch das Studium der Romantik erlangt.

Die Schrift **Fatum und Geschichte**, die Nietzsche 1862 für den Verein Germania verfasste, enthält bereits im Kern sein ganzes philosophisches Programm: Ein vorurteilsfreies und unparteiisches Urteil über Religion und Christentum gelinge nur auf der Grundlage von Naturwissenschaft und Geschichte, *die wundervollen Vermächtnisse unserer ganzen Vergangenheit, die Verkünderinnen unserer Zukunft*. Die babylonische Sprachverwirrung in der bisherigen Philosophie habe als trostloses Resultat eine unendliche Gedankenverwirrung im Volke zur Folge gehabt; denn Sitte und Moral seien bloß das Ergebnis einer allgemeinen Menschheitsentwicklung: *Alles bewegt sich in ungeheuren immer weiter werdenden Kreisen um einander; der Mensch ist einer der innersten Kreise. Will er die Schwingungen der äußeren ermessen, so muss er von sich und den nächst weiteren Kreisen auf noch umfassendere abstrahieren. Diese nächst weiteren sind Völker-, Gesellschaft- und Menschheitsgeschichte. Das gemeinsame Centrum aller Schwingungen, den unendlich kleinen Kreis zu suchen, ist Aufgabe der Naturwissenschaft; jetzt erkennen wir, da der Mensch zugleich in sich und für sich jenes Centrum sucht, welche einzige Bedeutsamkeit Geschichte und Naturwissenschaft für uns haben müssen. Indem der Mensch aber in den Kreisen der Weltgeschichte mit fortgerissen wird, entsteht jener Kampf des Einzelwillens mit dem Gesamtwillen; hier liegt jenes unendlich wichtige Problem angedeutet, die Frage um Berechtigung des Individuums zum Volk, des Volkes zur Menschheit, der Menschheit zur Welt; hier auch das Grundverhältniß von Fatum und Geschichte*. Spekulationen über die Universalgeschichte blieben Prophetie. Fangen wir lieber beim einzelnen Menschen an und versuchen in ihm das Allgemeine zu erkennen: *Was bestimmt unser Lebensglück? Haben wir es den Ereignissen zu danken, von deren Wirbel wir fortgerissen werden? Oder ist nicht vielmehr unser Temperament gleichsam der Farbenton aller Ereignisse? Tritt uns nicht alles im Spiegel unsrer eignen Persönlichkeit entgegen? Und geben nicht die Ereignisse gleichsam nur die Tonart unsres Geschickes an, während die Stärke und Schwäche, mit der es uns trifft, lediglich von unsern Temperament abhängt?* Letztlich erscheint der freie Wille als das Fessellose, Willkürliche und ist als *das unendlich Freie, Schweifende, der Geist* nur aus seinem Gegensatz verständlich, d.h. der freie Wille nicht ohne Fatum wie Gutes nicht ohne Böses und der Geist nicht ohne Reelles. Und der noch nicht einmal 18jährige Schüler beschließt seine Gedanken mit der Vermutung: *Vielleicht ist in ähnlicher Weise, wie der Geist nur die unendlich kleinste Substanz, das Gute nur die subtilste Entwicklung des Bösen aus sich heraus sein kann, der freie Wille nichts als die höchste Potenz des Fatums. Weltgeschichte ist dann Geschichte der Materie, wenn man die Bedeutung dieses Wortes unendlich weit nimmt. Denn es muss noch höhere Principien geben, vor denen alle Unterschiede in eine große Einheitlichkeit zusammenfließen, vor denen alles Entwicklung, Stufenfolge ist, alles einem ungeheuren Ozeane zuströmt, wo sich alle Entwicklungshebel der Welt wiederfinden, vereinigt, verschmolzen, all-eins.*–

Dieser Lebensentwurf für Jahrhunderte entsprang wohl einem postpubertären Befreiungsschlag; denn in diese Zeit enormer intellektueller Produktivität fallen auch erste Alkohorräusche und lustvoll-feuchte Träume. Nietzsches Stimmungen wechseln in geradezu manisch-depressiver Folge: So phantasiert er in der Novelle *Euphorion* von einer sittsamen Nonne, dünn und schwächling, die er als Arzt schon bald dick gemacht habe und ihrem Bruder, fett und blühend, den er mager wie eine Leiche gemacht habe. Andererseits äußert sich der Leidensdruck in seinem christlichen Sittsamkeitsgefängnis in Gedichten wie:

*Ich weiß nicht, was ich liebe
Ich hab nicht Fried', nicht Ruh'
Ich weiß nicht, was ich glaube,
Was leb ich noch, wozu?*

*Ich möchte sterben, sterben,
Schlummern auf grüner Heid'.
Über mir ziehen die Wolken,
Um mich Waldeinsamkeit.*

Zur Bewältigung seiner krisenhaften Stimmungsschwankungen wendet er sich der griechischen Antike zu, einer Sublimierung, aus der er als ein *Neo-Kyniker* und **Jünger des Dionysos** hervorgeht. Seine wirkliche erste Liebe zu der Geheimratstochter Anna Redtel, die er in einem Ausflugslokal kennengelernt hatte, scheiterte nach wiederholten schicklichen Annäherungsversuchen und hinterlässt ihn in Schwermut und Melancholie. 1864 besteht er (ausser in Mathematik) mit herausragenden Leistungen das Abitur und schreibt sich zum Wintersemester in Bonn zum Studium der Philosophie und Theologie ein. Als Selbstschutz vor seinen romantischen Anwandlungen wählt er dann aber die **Philologie** zu seinem Hauptfach. Ein Jahr später siedelt Nietzsche mit seinem Lehrer Ritschl nach Leipzig über, wo er im Herbst 1865 sein Erweckungserlebnis mit Schopenhauer hat. *Ich hing damals gerade mit einigen schmerzlichen Erfahrungen und Enttäuschungen ohne Beihilfe einsam in der Luft, ohne Grundsätze, ohne Hoffnungen, ohne eine freundliche Erinnerung. Mir ein eigenes passendes Leben zu zimmern, war mein Bestreben von früh bis abends.* Als Nietzsche in dieser Stimmung ein Antiquariat aufsuchte, griff er nach einem Buch, blätterte darin und nahm es einer Eingebung folgend mit. *Zu Hause warf ich mich mit dem erworbenen Schatze in die Sofaecke und begann, jenen energischen düsteren Genius auf mich wirken zu lassen. Hier war jede Zeile, die Entsagung, Verneinung, Resignation schrie, hier sah ich einen Spiegel, in dem ich Welt, Leben und eigen Gemüt in entsetzlicherer Großartigkeit erblickte. Hier sah mich das volle interessenlose Sonnenauge der Kunst an, hier sah ich Krankheit und Heilung, Verbannung und Zufluchtsort, Hölle und Himmel. Das Bedürfnis nach Selbsterkenntnis, ja Selbstzernagung packte mich gewaltsam.*

Neben dem Erweckungserlebnis mit Schopenhauer gab es für den bieder-korrekten und sexuell-verklemmten jungen Mann in diesem Jahr auch noch ein Entdeckungserlebnis mit den Damen eines Bordells, an das er sich später zu erinnern glaubte; denn während

eines Besuchs in Köln wurde er von einem Dienstmann statt in ein Restaurant in ein Freudenhaus geführt: *Ich sah mich plötzlich umgeben von einem halben Dutzend Erscheinungen in Flitter und Gaze, welche mich erwartungsfroh ansahen. Sprachlos stand ich eine Weile. Dann ging ich instinktmäßig auf ein Klavier als das einzige seelenhafte Wesen in der Gesellschaft los und schlug einige Akkorde an. Sie lösten meine Erstarrung und ich gewann das Freie.* Auch wenn er diese Geschichte so erfunden haben mag, zeigt sie doch, wie schwer er es sich mit den Frauen machte und wie eingeschränkt damals in der Restaurationszeit der Umgang der Geschlechter war. Visconti nahm die Bordellerfahrung Nietzsches in seinen Film *Der Tod in Venedig* auf und Thomas Mann verarbeitete sie im *Dr. Faustus*. Nietzsche hatte wohl auch leibliche Freuden mit Dirnen genossen und sich vielleicht schon früh mit Syphilis infiziert.

Hundert Jahre später, im Paris der *swinging sixties*, hatte Woody Allen es da leichter mit den süßen Pariserinnen, vor allem, wenn er ihnen im *Crazy Horse* beim Aus- und Ankleiden behilflich sein konnte. Allen hatte das Drehbuch zu dem Film **What's new, Pussycat?** geschrieben, der 1965 in Paris gedreht wurde und in dem er auch selbst mit spielte. Obgleich Produzent und Regisseur sein Drehbuch ziemlich verhunzten, wurde der Film durch seine vielen Witze und Anspielungen, Komik- und Slapstick-Einlagen ein riesen Erfolg beim Publikum, wodurch Woody ganz groß herauskommen sollte. *Pussycat* traf den Nerv der Zeit, in der die Sitten lockerer und der Spaß ausgelassener wurden. Konsum und Popmusik beflügelten die Jugendkultur der *Babyboomer*, die die bürgerlichen Freiheiten ausreizten und die gesellschaftliche Toleranz erprobten. Ein ideales Klima für die anarchische Komik Woodys. Begleitend zum Film sorgte der gleichnamige Popsong für Popularität, mit dem Tom Jones die Hitparaden erreichte. Aber ähnlich wie die Beatles mit *Rubber Soul* den POP intellektuell zu unterlaufen begannen, betrat mit Woody Allen ein Intellektueller die Bühne der Popkultur.

Pussycat hebt an mit dem Geschlechterkampf. In einem Streit des Psychoanalytikers *Fritz Fassbender* mit seiner Frau *Anna* versteigt sich der erregte Analytiker gegenüber seiner nebenbei als *Walküre* auftretenden Furie zu dem Aufschrei: *Ich hasse dich seit dem ersten Tag unserer Ehe!* Als *Walküre* verkörpert seine Frau dabei nicht nur die stählerne Eifersucht, sondern eine Macht, die einst ganz Europa unterjochte. Die Ehe ist der Tod der Liebe und auf Wagner bezog sich Hitler. Zudem spielt der Vorname *Fritz* auf Friedrich Nietzsche und der Nachname *Fassbender* auf Diogenes (in der Tonne) an. In der zweiten Szene lässt Woody in dem Pariser Café *La Closerie des Lilas* am Boulevard Saint-Michel, wo sich der von ihm gespielte Striptease-Assistent und Bücherwurm *Victor Shakapopolis* mit einer reizenden Existentialistin zum Schachspielen trifft, am Nebentisch van Gogh, Toulouse-Lautrec und Zola Platz nehmen. Und ins regelgeleitete Schachspiel baut er in unterhaltsamer Weise den Zufall ein, indem er *Victor* seiner Spielgefährtin wiederholt eine Figur entwenden lässt. Als *Shakapopolis* rüttelt er gleichsam an der Akropolis und damit an den Grundfesten der altgriechischen Kultur. Darüber hinaus spielt diese Szene natürlich auf die Filme *Ein Amerikaner in Paris* und *Van Gogh* an. Als sich *Victor* später mit seiner Traumfrau *Carol* in einer Buchhandlung trifft und sie im Angesicht einer *blonden Bestie* einen Liebesbeweis von ihm verlangt, ist guter Rat teuer. Der mus-

kulös-hochgewachsene, blond-blauäugige Nazi-Neandertaler ist nur durch List und Witz abzuschütteln. *Victor* kämpft darüber hinaus ständig mit der Technik. So scheitert er bravourös beim Anlegen einer Rüstung an eine Stripperin, da er wohl gerade davon träumt, ihr hautenger Unterrock zu sein. Beim Date mit *Carol* kommt ihm nach dem Öffnen einer Tür seines Küchenschanks der ungeschickt verstaute Inhalt entgegen und während des Ausflugs mit einem *Crazy-Horse* Girl im Auto hat er Probleme mit dem Fahren, so dass Fußgänger und Gäste der Straßencafés nur durch reaktionsschnelles Ausweichen davon kommen. Don Juan *Michael* dagegen steht wiederholt vor dem Problem, dass seine Schönen überraschend zum Freitod neigen oder lieber revolutionäre Gedichte vortragen, statt der Sinnesfreuden zu frönen. In Alpträumen sieht sich der Lebemann als Bändiger seiner Verehrerinnen wie ein Dompteur, der in der Zirkusarena drohend die Peitsche vor gezähmten Tieren schwingt. Diese eigentlich unbewusste Sicht auf die ungestümen Frauen, spielt auch auf den Film *Achteinhalb* Fellinis an und greift den Tanz *Zarathustras* mit dem Leben auf: *Nach dem Takt meiner Peitsche sollst du mir tanzen und schreien! Ich vergaß die Peitsche nicht?– Nein!* Tagsüber wünscht sich der in der Arbeitsroutine als Redakteur einer Modezeitschrift Gefangene immer wieder, endlich einmal einen anspruchsvollen Roman schreiben zu können. Aber dafür müsste er nicht nur der Damenwelt entsagen, sondern auch noch seinen Beruf aufgeben.

Der als oberflächliches Don Juan–Lustspiel mit Starbesetzung geplante Hollywoodfilm gewann durch Allens Drehbuch eine polit-philosophische Grundierung, die auch den griesgrämigen Intellektuellen das Lachen erlaubte. So versammelte Woodys erster Film bereits alle **Themen und Probleme**, die ihn fortan in seinen Werken immer wieder beschäftigen sollten:

- Existentialismus, Nihilismus und Psychoanalyse
- Selbstverwirklichung und Geschlechterbeziehungen
- Künstlertum und Popkultur, Gesellschafts- und Kulturkritik
- Judenkultur und Antisemitismus, Deutschtum und Faschismus
- Zauber und Magie, Träume und Mythen
- Anspielungen und Verweise zwischen den eigenen Filmen wie auf die filmästhetische und literarische Tradition westlicher Zivilisation

Geübt hatte Allen das Drehbuchschreiben während seiner Zeit als stand-up Comedian. Die dramaturgische Gestaltung einer Folge von Witzen hatte er durch zahlreiche Auftritte in den Clubs New Yorks erprobt. Da blieb es nicht aus, dass eines Tages der Filmproduzent Charles K. Feldmann auf ihn aufmerksam wurde. Seiner Begleiterin Shirley MacLain gefiel Woodys Bühnenkomik im *Blue Angel* so gut, dass sie nur schwer aus dem Lachen wieder heraus fand. So machte Woody z.B. eine kurze Pause, um ein Wort über orale Empfängnisverhütung zu sagen: *Vor zwei Wochen habe ich ein sehr gutes Beispiel oraler Empfängnisverhütung erlebt. Ich habe ein Mädchen gefragt, ob sie mit mir ins Bett gehen*

wolle, und sie sagte Nein. Pause und Überleitung auf ein späteres Problem: *Sie war Atheistin und ich war Agnostiker. Wir wussten nicht, in welcher Religion wir die Kinder nicht aufwachsen lassen sollten.* Und zum Abschluss ein Fall für den Analytiker: *Was passiert mit der Seele nach dem Tode? Wie wird sie damit fertig?* **Die Geburt der Filmkunst aus dem Geist der Komik.** Ich werde darauf zurückkommen.

Als Gagschreiber erschuf sich der 16jährige Schüler Allan Stewart Königsberg im Frühjahr 1952 selbst, indem er sich zur Vermarktung seiner Witze den **Künstlernamen Woody Allen** gab. Der Klarinettist Woody Herman, die jüdischen Komiker Dayton und Marty Allen sowie der TV-Entertainer Steve Allen mögen ihn dabei beeinflusst haben. Fortan erschienen in verschiedenen Zeitungen regelmäßig Witze von ihm: *Ich war sechzehn, ging morgens zum Unterricht und lieferte nachmittags in einem Büro meine fünfzig oder sechzig Witze ab.* Sein Schreibtalent war natürlich schon in der Schule aufgefallen. Besonders gerne schrieb er lustige Essays mit vielen Sexwitzen. Humorlose Lehrer stellten ihn dafür allerdings immer wieder zur Rede; z.B. mit der Frage: *Was meinst du mit: Sie hat eine Stundenglasfigur und ich würde gerne im Sand spielen?* Allans Mutter wurde nahegelegt, ihn zum Psychiater zu schicken. Die pralle Blondine Mae West dagegen konnte nach der Umarmung zur Begrüßung eines Freundes im Fernsehen trocken zum besten geben: *Hast du eine Wumme in der Tasche oder freust du dich so, mich zu sehen?* Nachhaltigen Eindruck auf den jungen Allan machte auch der Wahlspruch der coolen Blondinen: *It's hard to be funny when you have to be clean.* Hätte er doch nur Mae West als Klassenlehrerin gehabt! So aber erschien ihm die Schule bloß als eine Verwahranstalt für emotionsgestörte Lehrer, die sich ungehemmt an den Kindern schadlos halten konnten. Da ging er als Jungendlicher lieber ins Kino, amüsierte sich mit den Marx-Brothers oder ließ sich von der Intensität der Bergman-Filme gefangen nehmen.

Sein erstes Kinoerlebnis hatte Allan mit drei Jahren als er fasziniert in die Lichtspiele Schneewittchens mit den sieben Zwergen eintauchte. **Das Kino** bot dem Eigenbrötler immer wieder Gelegenheit, der rauhen Straßenwirklichkeit zu entkommen, um sich an den derben Sprüchen und dem anarchischen Klamauk Grouchos zu erfreuen oder sich erotisch in Bergmans *Zeit mit Monika* hineinzuträumen: *Ich habe den Sommer immer gehasst. Ich hasste heißes Wetter, ich hasste die Sonne. Also ging ich in ein Kino mit Klimaanlage.* Mehrmals wöchentlich ging er ins Kino und besonders liebte er die Doppelfeatures, die es zum Glück damals meistens gab. Das Heraustreten aus dem Leinwandzauber in die rohe Wirklichkeit deprimierte ihn allerdings immer wieder: *Die Menschen im wirklichen Leben enttäuschen dich. Sie sind grausam, und das Leben ist grausam.* Der Maler Munch hat seine Lebenserfahrung auf seinem Grabstein hinterlassen: *Je mehr ich die Menschen kennenlernte, desto mehr liebte ich meinen Hund.* Und dem Existentialisten Sartre gerieten die Menschen in *geschlossener Gesellschaft* sogar zur Hölle: *die Hölle, das sind die anderen.*– Vor allem, wenn es sich um Versicherungsvertreter handelt, könnte man mit Woody ergänzen.

Vor den traumhaft nachleuchtenden Kinoerlebnissen des Jugendlichen erschloss sich dem Kind die Welt des Hörfunks. In dem Film **Radio Days** hat Woody 1987 seine von

Radiogesichten inspirierte Phantasie zu einem heiter-melancholischen Episodenfilm ver-spinnen. Aus dem Off kommentiert *Joe* die ersten Bilder, die einen stürmisch-verregneten Küstenort zeigen: *Ich liebe alte Radiogesichten, ich kenne Tausende davon. In vielen Jahren habe ich sie gesammelt, es war ein Hobby. Anekdoten, Klatsch und Privatgeschichten über Stars. Außerdem erinnere ich mich an so viele Persönlichkeiten aus meiner Kindheit, als ich eine Sendung nach der anderen hörte ... Jetzt ist alles vergangen, außer der Erinnerung. Der Schauplatz ist Rockaway. Die Zeit ist meine Kindheit. Es ist meine alte Gegend. Verzeihen sie mir, wenn ich dazu neige, die Vergangenheit zu verklären. Ich meine, es war nicht immer so stürmisch und regnerisch wie jetzt. Aber ich habe es so in Erinnerung, weil es dann am schönsten war. An solchen Tagen lief das Radio bei uns zu Hause von morgens bis abends. Stürmisch und regnerisch*, nicht lauhlüftig unter heißer Sonne, war es am schönsten! Und von dem Abspann des *maskierten Rächers* konnte Klein-Allan gar nicht genug bekommen: *Nehmt euch in acht Bösewichte, wo immer ihr auch seid!* Die *Radio Days* wurden aber nicht nur von Abenteuergeschichten und Hörspielen, sondern auch vom **Jazz** bestimmt; eine Musik, die der damaligen Zeit ihren Rhythmus verlieh und Allans Lebensgefühl wie seine Filme bis heute prägen sollte. *Wir verbrachten viele, viele, viele Stunden damit, nichts anderes zu tun als dieser Musik zuzuhören.* Mit fünfzehn Jahren begann Allan dann selbst mit dem Klarinettenspiel, dem er bis heute regelmäßig mit Freude nachkommt. Barbara Kopple hat die Europatournee Woody Allens mit seiner New Orleans-style Jazz Band 1997 in dem Film **White Man Blues** einfühlsam dokumentiert.

Zauberei und Kartentricks, Radiogesichten und Kinoerlebnisse, das Witzeschreiben und Klarinettenspiel ließen dem Naturtalent Woody Allen kaum mehr Zeit für die Schule, die er so leidlich hinter sich brachte. Nach der High School schreibt er sich 1953 an der New York University im Studiengang Filmproduktion ein – und scheitert. Ähnlich ergeht es ihm wenig später am City College. Den Filmproduktionskurs bricht er ab und beginnt mit dem dramatischen Schreiben. Nach einem *ungenügend* in Englisch widmet sich der Komiker lieber ganz dem Gagschreiben, den Bühnenauftritten und dem Schreiben für Fernsehshows. Hinzu kommen noch Humoresken und Satiren für den *Playboy*, *New Yorker* und *Esquire*, die später gesammelt als Bücher erscheinen. 1964 verdient er bereits einige Tausend Dollar in der Woche! Das war genug Geld, um sich privat nach eigenen Vorstellungen von Professoren in die Philosophie und Literatur, Musik und Kunst der westlichen Zivilisation einführen lassen zu können. Kein Wunder also, dass er sich zeit-lebens über die miserablen Schulen und die lebensferne Uni-Bildung lustig macht, indem er immer wieder das hohle Gerede der Intellektuellen karikiert. Als *Neo-Kyniker* bleibt ihm die Lust am Körper wichtiger. Und so lässt er *Boris* am Schluss von *Love and Death* als Fazit bekennen: *Human Beings are divided into mind and body. The mind embraces all the nobler aspirations, like poetry and philosophy, but the body has all the fun.* Ganz im Gegensatz zu seinen Filmhelden, hat Woody selten Probleme mit den **Frauen**. Im März 1956 heiratet er die 17jährige Philosophiestudentin Harlene Rosen. Die weist ihm zwar immer wieder nach, dass er überhaupt nicht existiere; eine lustvolle Nummer danach lässt ihn aber schnell darüber hinweg kommen. Wie seine ständig streitenden jüdischen Eltern seine Zeugung hinbekamen, bleibt ihm lebenslang ein Rätsel. Allan Steward Königsberg

erblickte jedenfalls am 1. Dez. 1935 in den kleinbürgerlichen Verhältnissen der Bronx New Yorks das Licht der Welt. Im gleichen Jahr wurde in Berlin der erste Fernsehsender in Betrieb genommen, die Nazis begannen mit den *Nürnberger Gesetzen* ihre widerwärtige Rassenpolitik und Judenverfolgung und in China beendete Mao seinen *langen Marsch*. Als Lichtblick im Dunkel dieser Zeit sei die Geburt Hubert Fichtes erwähnt, der sich als Ethno-Schriftsteller ebenfalls zum Intellektuellen des POP entwickeln sollte. Und der bissig-antiklerikale Humor war ihm auch nicht fremd: *Am Gründonnerstag wünschte Judas Jesus ein schönes Wochenende*.

Dass Religion bloß Opium fürs Volk sei, über das man sich ungehemmt lustig machen sollte, lernte Allen bereits in früher Kindheit. Die nächsten Nachbarn der Königsbergs in Rockaway waren jüdische Kommunisten, die sich z.B. einen Dreck um die heiligen Feiertage scherten und statt zu fasten, sich den Essensfreuden hingaben oder an Sonntagen provozierend die Wäsche zum Trocknen in den Wind hängten. Für Woodys Eltern war das natürlich wieder ein willkommener Anlass zu streiten. In *Radio Days* vermittelt Allen gleichwohl eine insgesamt warmherzige Atmosphäre im **Elternhaus**, obwohl seinen Eltern nicht selten die Hand ausrutschte. Die meiste Zeit verbrachte der rotschopfige Junge allerdings in der Abgeschiedenheit seines Zimmers, übte Zaubertricks ein oder spinn die Radiogeschichten weiter. 1943 wurde seine Schwester Letty geboren, mit der er sich bis heute gut versteht. Zu *Radio Days* erzählte Allen Björkman: *Ich habe in einer Familie mit vielen Leuten im Haus gelebt, Großeltern, Tanten, Onkeln. Und ein Teil meiner Kindheit habe ich auch in einem Haus gleich am Wasser verbracht. In Long Beach*.

Woody liebt bis heute die melancholische **Atmosphäre regnerischer Tage**. Immer wieder prägen einfühlsam mit dem fließenden Fluidum komponierte Szenen seine Filme. Besonders schön ist z.B. die Szene, in der die einfach hinreißende Studentin *Rain* ihren Professor *Gabe* in *Husbands and Wives* zu ihrem 21. Geburtstag vor verregnetem Fenster um einen Kuss bittet: *Einen romantischeren Augenblick kann man sich doch gar nicht erträumen. Ich mein, es ist mein 21. Geburtstag, und wir stecken mitten in einem Gewitter, und die Lichter sind aus, und der Wind und der Regen umtosen die Skyline von New York. Das hat doch etwas Magisches*. Ja, das hat es! Aber *Gabe* zögert noch, parodiert die Situation, wiegelt ab, und – wird dann aber einfach überwältigt von dem süßen Mädels: *Gabe küsst Rain lange auf den Mund. Die Blitze und der Donner werden stärker*. Hatte die Annäherung der Geschlechter womöglich atmosphärische Auswirkungen? Oder sollte das stärker werdende Gewitter bloß die Gefühlsintensivierung symbolisieren? Der Name *Rain* verweist dabei nicht nur auf Regen, sondern auch auf Rainer, den Vornamen des neoromantischen Dichters Rilke.

So wie Allen ein Freund der Hochhäuser und des Regens ist, hielt Nietzsche sich gerne im Gebirge oder am Meer auf. Das **Meeresmotiv** klingt bereits in Aufsätzen und Gedichten des Schülers an und durchzieht sein gesamtes Werk. In *Fatum und Geschichte* fühlt er sich mit seinen Ideen wie ein Seefahrer im Ozean: *Aus der Mitte des unermesslichen Ideenozeans sehnt man sich dann oft nach dem festen Lande zurück: wie oft überschlich mich nicht bei fruchtlosen Spekulationen die Sehnsucht zur Geschichte und Naturwissenschaft*. Im Gegensatz zur filmästhetischen Metaphorik Allens ist das Meeresmotiv bei

Nietzsche erkenntnismetaphorisch gemeint. Genau wie Woody findet auch Fritz halt vor philosophischen Höhenflügen am Anker der Natur. Und hält Allen die Gleichgültigkeit und Banalität des Universums für boshaft, kommt bei Nietzsche noch das Mitleid mit der Natur hinzu. In der *Morgenröte* schreibt er über das Schweigen der Natur am Meer: *Aber ich bemitleide dich, Natur, weil du schweigen mußt, auch wenn es nur deine Bosheit ist, die dir die Zunge bindet: ja ich bemitleide dich um deiner Bosheit willen!* Ein Naturphilosoph wie Einstein war da natürlich ganz anderer Meinung: Raffiniert ist die Natur, boshaft ist sie nicht, ließe er sich paraphrasieren. Man muss halt im Buch der Natur zu lesen verstehen. Aus einem metaphysischen Nihilismus heraus, seinen Lebensweg der Vervollkommnung in einem gleichgültig schweigenden Universum zu verfolgen, darum geht es Allen und Nietzsche. Filmkünstler und Lebensphilosoph eint darüber hinaus, **das Bestreben zu unterhalten**. Eine *Verschönerung der Wissenschaft* könnte womöglich sogar die Religion entbehrlich machen, *welche bei den früheren Menschen die höchste Gattung von Unterhaltungskunst abgegeben hat*, wie der Erkenntniskünstler in der *Morgenröte* weiter ausführt. Mit *Sandy* hätte sich Fritz sicher gut verstanden; denn beim Papst handele es sich ja nur um eine Figur aus dem Showgeschäft. Sind auch Kirche und Papst POP? Schon der altkluge 14jährige Schüler hatte die Zeilen formuliert:

*Ein Spiegel ist das Leben.
In ihm sich zu erkennen,
Möcht' ich das erste nennen,
Wonach wir nur auch streben.*

Philosophie, Kunst und Wissenschaft aus dem Leben heraus zu verstehen und zu gestalten; darum geht es Allen und Nietzsche. Grundieren zumeist Humor und Komik Allens Filmästhetik, bestimmen Musikalität und Stil die philosophische Rhetorik Nietzsches. Bevor ich mich etwas genauer mit ausgewählten Arbeiten der beiden beschäftigen werde, möchte ich vorab einige **Zugänge** zu den jeweils umfangreichen Werken der philosophisch-ästhetischen Kulturkritiker eröffnen. Für den wirklich an Nietzsche Interessierten, der sich ernsthaft in Leben, Werk und Wirkung dieses *aristokratischen Radikalen* einarbeiten möchte, gibt es das von Ottmann herausgegebene **Nietzsche Handbuch**. Aufgrund einer alphabetischen Übersicht der Begriffe, Theorien und Metaphern ist es auch für Anfänger geeignet, die einen möglichst schnellen Einstieg suchen. Wem eher ein persönlicher Zugang liegt, nehme die Autobiographie *Ecce Homo* zur Hand. Persönlich gefärbt ist auch Salomé's *Nietzsche in seinen Werken*; geht es ihr doch darum, den in seinen Werken verborgenen Entwicklungs- und Erkenntnisweg aufzuzeigen. Ergänzend dazu kann man Safranskis *Biographie seines Denkens* lesen. Nietzsches tragisches Leben wird von beiden Autoren gleichsam von der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* erweitert zur **Wiedergeburt der Philosophie** aus dem Geiste seines *eigenen* Lebens. Als direkten Zugang zu seinem Werk empfehle ich die *Morgenröte* und die *Fröhliche Wissenschaft*. Ist der *Ecce Homo* bereits vom Beginn seiner Paralyse überschattet, bezeichnen die zuletzt genannten Bücher schon vom Titel her Nietzsches Aufbruchstimmung zur Entlarvung hehrer Philosophie und Wissenschaft.

Mehr noch als Nietzsches Poesie und Prosa ist natürlich Allens Filmkunst auf **Unterhaltung** angelegt. Gleichwohl sind z.B. die großartigen Filme *Stardust Memories*, *Zelig* und *Shadows and Fog* aufgrund ihrer reflexiv-essayistischen Struktur nicht so unvermittelt zugänglich wie etwa die Beziehungskomödien *Annie Hall* oder *Hannah and Her Sisters*. Zum persönlich gefärbten Einstieg ins Werk Allens eignet sich neben *Radio Days* auch *Broadway Danny Rose*; in dem es um die Berufserfahrungen der stand-up Comedians geht, zu denen Woody einmal selbst gehörte. Glücklicherweise sind unterdessen fast alle Filme Allens auf DVD erhältlich. Als seriöse **Biographie des Lebens** Woody Allens sei das Buch von Eric Lax genannt und als Werkschau *Woodys Welten* von Hans Gerhold. Auszüge aus seinen Werken enthält das schön gestaltete *BilderLeseBuch*, herausgegeben von Linda Sunshine. Und was Woody jeweils selbst zu seinen Filmen zu sagen hat, findet sich in den Interview-Bänden Stig Björkmans *Woody über Allen* sowie zeitlich ergänzend in *Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michel Frodon*. Weitere Verweise können der Literaturliste entnommen werden.

3 Von der Geburt der Tragödie zum Ecce Homo

Friedrich Nietzsche wurde im Febr. 1869 als außerordentlicher Professor für klassische Philologie an die Universität Basel berufen. Schon während seiner Studienzeit hatte er sich durch ausgezeichnete Arbeiten einen Namen gemacht und wurde von seinem Lehrer Ritschl nach Basel empfohlen. Er hatte also Außerordentliches geleistet, wie Freud es in einem Witz über den ordentlichen Professor listig formulierte: *Der Unterschied zwischen ordentlichen und außerordentlichen Professoren besteht darin, dass die ordentlichen nichts Außerordentliches und die außerordentlichen nichts Ordentliches leisten*. Am 28. Mai 1869 hält Nietzsche seine Antrittsvorlesung: *Homer und die klassische Philologie*. Er beschließt den Vortrag mit dem programmatischen **Bekenntnis**, *dass alle und jede philologische Tätigkeit umschlossen und eingeeht sein soll von einer philosophischen Weltanschauung, in der alles Einzelne und Vereinzelte als etwas Verwerfliches verdampft und nur das Ganze und Einheitliche bestehen bleibt*.

Nachdem Nietzsche im Nov. 1868 **Richard Wagner** kennengelernt hatte, begann zwischen den beiden ein freundschaftliches Verhältnis, das Nietzsche in seiner Neigung zur Philosophie bestärken sollte. Auch Wagner war von der Philosophie Schopenhauers begeistert und sah in ihr eine Überhöhung seines musikalischen Werkes; zumal Schopenhauer ein Loblied auf die Künstler sang, das bei dem eitlen Musiker besonders gut ankam. Nietzsches Berufung nach Basel ermöglichte es ihm, häufig mit Wagner in Tribschen zusammen zu kommen. Und so fühlte er sich beflügelt, seine Idee vom *tragischen Zeitalter* des Griechentums philosophisch aus der Musik heraus zu verstehen. Als Frucht dieses Zusammendenkens entstand die *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Im Vorwort an Wagner schreibt Nietzsche als Belehrung an den ernsthaften Leser, *dass ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt bin, dem ich hier, als meinem erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will*. Als Freundschaftsdienst verfehlte die

Schrift ihre Wirkung nicht; in der philologischen Fachwelt allerdings rief sie Enttäuschung und Ablehnung hervor, da es ihr an Wissenschaftlichkeit mangelte.

Das *Entweder – Oder* Kierkegaards zwischen ästhetischer oder ethischer Lebensweise hatte Nietzsche mit Wagner für die Kunst und gegen die Moral entschieden. Dabei ging es ihm hinsichtlich der Kunst nicht um den zum Künstler verfeinerten *apollinischen Menschen*, sondern um den *dionysischen Rausch*, der den grobsinnlichen Menschen selbst zum Kunstwerk stilisierte; ganz so wie ein Trinkgelage Schiller *zur Ode an die Freude* inspirierte, die Beethoven dann zum Finale seiner 9. Symphonie komponierte. Die Trinkgelage und Rundgesänge zur Verkörperung und Auferstehung des Gottes Dionysos sollten nach Nietzsche der Ursprung gewesen sein, aus dem sich das griechische Theater entwickelt hatte. D.h. die zur Begeisterung der Massen praktizierten religiösen Rituale des Dionysos-Kultes bildeten die Grundform der griechischen Tragödie, in der sie in der Gestalt des Chors erhalten blieben. Ähnlich wie die urzeitliche Naturreligion über die Naturphilosophie der Vorsokratiker in die neuzeitliche Naturwissenschaft mündete, fanden die archaischen Religions-Rituale über die griechische Tragödienkunst ihre Vollendung im Musikdrama Wagners.

3.1 Unzeitgemäßes und Allzumenschliches

Die von Peter Weiss nachvollzogene *Ästhetik des Widerstands* und die von Bernal gleichsam als Epistemik des Widerstands in der Geschichte verfolgte Entwicklung der Wissenschaften wäre noch durch eine Ethik des Widerstands zu ergänzen. Nach dem Verständnis des Wagnerschen Musikdramas aus dem dionysischen Rausch archaischer Rituale, wandte sich Nietzsche der im Christentum erstarrten Urform der Moral zu. Sein **Feldzug gegen die Moral** begann 1881 mit der *Morgenröte*, wie er im *Ecce Homo* 1888 hervorhebt. Als Vorarbeiten dazu können **Unzeitgemäße Betrachtungen** und *Menschliches, Allzumenschliches* gelesen werden. Die 1873 begonnenen *Unzeitgemäßen* hält Nietzsche durchaus für kriegerisch und *der erste Angriff galt der deutschen Bildung*. In der Reichseinheit von 1871 sei im Hochgefühl des Patriotismus der Weimarer Humanismus im deutschümelnden Nationalismus untergegangen. Mit dem Sieg über Frankreich sei gleichsam der *deutsche Geist* durch das *deutsche Reich* aufgegeben und mit dem Deutschtum der Weg der Aufklärung durch die Zivilisierung der Kulturen verlassen worden. Diese von Nietzsche zugespitzte Betrachtung war in der Tat unzeitgemäß, genauso unzeitgemäß wie 1914 der *Untertan* Heinrich Manns, der *Steppenwolf* Hermann Hesses 1927 sowie *Ein weites Feld*, der Roman, mit dem Günter Grass 1995 wiederum im Hochgefühl deutschen Einheitstaumels einen Sturm der Entrüstung erntete. Die Einheit sei stets auf Kosten der Freiheit gegangen. Als *Freigeist* konnte Nietzsche zwanglos an seinen Vorgänger *Voltaire* anknüpfen. Dem französischen Aufklärer hatte er denn auch zu seinem 100. Todesjahr 1888 im *Ecce Homo* sein *Buch für freie Geister* gewidmet. Voltaires Bestimmung des interessegeleiteten Sprachgebrauchs der Menschen konnte Nietzsche nur beipflichten: *Die Menschen wenden die Worte nur an, um ihre Gedanken zu verbergen, und der Gedanken bedienen sie sich nur, um ihre Ungerechtigkeiten zu begründen*. Das *Machtgefühl* treibe die

Menschen um, kein romantisches Zusammengehörigkeitsgefühl. Ebenso wie Voltaire verehrte Nietzsche den Freigeist Heine: *Den höchsten Begriff vom Lyriker hat mir Heinrich Heine gegeben. Er besaß jene göttliche Bosheit, ohne die ich mir das Vollkommene nicht zu denken vermag.*

Nietzsche erklärt im *Ecce Homo* auch den Titel seines Buches für freie Geister: **Menschliches, Allzumenschliches**: *Wo ihr ideale Dinge seht, sehe ich – Menschliches, ach nur Allzumenschliches!* Ganz im Sinne seines frühen Lebensentwurfs *Fatum und Geschichte* beendete er seine *Bücherwürmerei* der Philologie und trieb fortan Physiologie, Medizin und Naturwissenschaft. Im Anschluss an den heiteren Freigeist und Spötter Demokrit, der nur die Atome und das Leere gelten ließ, forderte der *Neo-Kyniker* nichts geringeres als eine **Chemie der Begriffe und Empfindungen**. Dieser entschiedene Naturalismus war auch eine Folge der Freundschaft mit **Paul Rée**, einem Philosophen und Mediziner, den er 1876 kennengelernt hatte. In seinem Buch: *Ursprung der moralischen Empfindungen* hatte Rée 1877 folgende These formuliert, die Nietzsche begeistert aufgriff: *Der moralische Mensch steht der intelligiblen Welt nicht näher als der physische – denn es gibt keine intelligente Welt.* Die **Moral** wird folglich aus den Triebgrundlagen des Menschen verstanden und unter dem Titel: *das Unschuldige an den sogenannten bösen Handlungen* erklärt er sie *durch die Absicht auf Lust und Vermeidung der Unlust des Individuums*. Als nur *allzumenschlich* führt Nietzsche auch die **Religion** auf die Praxis des Kultus zurück, in dem die Natur insgesamt immer wieder als belebt und willensfähig inszeniert wurde. Nach der sozialen Entwicklungsperspektive der Religion greift Nietzsche die **Metapher vom Wanderer** auf: *Wer nur einigermaßen zur Freiheit der Vernunft gekommen ist, kann sich auf Erden nicht anders fühlen, denn als Wanderer, – wenn auch nicht als Reisender nach einem letzten Ziele: denn dieses gibt es nicht.* Dieser offenen Perspektive, ganz im Sinne des jugendlichen Seefahrers im Ideenozean, folgt ein heiterer Ausklang im *Nachspiel* unter Freunden:

*Schön ist's, mit einander schweigen,
Schöner, mit einander lachen, –
Unter seidenem Himmels-Tuche
Hingelehnt zu Moos und Buche
Lieblich laut mit Freunden lachen.*

Zum **Lachen** war Nietzsche freilich nicht immer zumute. Während der Arbeit an den *Unzeitgemäßen* plagten ihn zunehmend körperliche **Leiden**, die sich in Nervenschmerzen, Sehstörungen und Migräneanfällen äußerten und ihn zwangen, sich ab Herbst 1876 für ein Jahr beurlauben zu lassen. Die manchmal fast bis zur Erblindung führenden Sehstörungen und ein Druckgefühl auf den Augen begleitet von rasenden Kopfschmerzen wurden so stark und häufig, dass er nur noch selten kontinuierlich einige Stunden konzentriert arbeiten konnte und durchgehend an einem Text zu schreiben vermochte. Das führte ihn notgedrungen vom essayistischen zum aphoristischen Stil. Diese aus der Not geborene Tugend ließ ihn bis heute zu einem der weltweit meistgelesenen Philosophen werden.

Das in der Freundschaft mit Wagner erlebte Hochgefühl *vereiste*, aber nicht nur krankheitsbedingt, sondern auch durch die Einsicht, dass er für das Musikgenie nur der nützliche Idiot gewesen war, der den Ruhm seines Musikdramas mehren konnte. Die immer wiederkehrenden Krankheitsschübe machten schließlich jegliche geordnete Arbeit unmöglich. 1879 gab Nietzsche seine Professur endgültig auf und wurde in den vorzeitigen Ruhestand versetzt. Zum Glück hatte er in Paul Rée einen neuen Freund gefunden und so stellte der weitere Umgang mit dem eher nüchtern-redlichen Rée für Nietzsche gleichsam eine *Morgenröte* dar, die den Nachthimmel des Leids zu überstrahlen begann. Safranski hebt den *Zusammenhang zwischen körperlichem Leiden und geistigem Triumph* hervor, von dem Nietzsche immer wieder berichtet hat; so auch in einem Brief vom Jan. 1880 an seinen behandelnden Arzt: *Meine Existenz ist eine fürchterliche Last: ich hätte sie längst von mir abgeworfen, wenn ich nicht die lehrreichsten Proben und Experimente auf geistig sittlichem Gebiete gerade in diesem Zustande des Leidens und der fast absoluten Entsagung machte – die erkenntnisdurstige Freudigkeit bringt mich auf Höhen, wo ich über alle Marter und alle Hoffnungslosigkeit siege. Im Ganzen bin ich glücklicher als je in meinem Leben.*

3.2 Morgenröte

Nach der vorläufigen Überwindung seiner *Krankheit am Leben* genießt er seine neue „Gesundheit“ wie im Rausch. Fortan fühlt er gleichsam schreibend sein Denken und wie andere empfinden, so denkt er. Im Stil seiner Aphorismen gelingt ihm eine *Einverleibung* seines Denkens wie es wohl sonst nur einem Bildhauer mit der Gestaltung des Marmors ergeht. Und ganz so wie der bildende Künstler mit den Eigenheiten des Materials zu rechnen hat, geht es ihm mit seiner Natur, die in all seinem Tun immer durchwirkt. Auch die Moral ist eigentlich nur diese Geschichte des Leibes und der Kultur. So nimmt es nicht wunder, dass sich Nietzsche in der Vorrede zur *Morgenröte* als **Unterirdischer** stilisiert: *In diesem Buche findet man einen Unterirdischen an der Arbeit, einen Bohrenden, Grabenden, Untergrabenden.* Im *Underground* des POP hat dieser Impetus ebenso fortgelebt wie das Aufgehen im *dionysischen Rausch*. Kerouacs *Subterraneans* griff Bob Dylan wieder auf und als Verkörperung des Dionysos erlebte sich nicht nur Jim Morrison. Wer beharrlich gräbt, untergräbt vor allem *unser Vertrauen zur Moral*. Und in Zuspitzung auf einen streng logischen Widerspruch präzisiert Nietzsche die Absicht seines Buches: *in ihm wird der Moral das Vertrauen gekündigt – warum doch? Aus Moralität!* Damit auch die zeitgenössischen Philosophen in der Folge Hegels ihn verstehen, fügt er hinzu: *In uns vollzieht sich, gesetzt, daß ihr eine Formel wollt, – die **Selbstaufhebung der Moral**.* Ob die Hegelsche *Selbstaufhebung* durch einen Widerspruchsbeweis nachvollziehbar gemacht wird, bleibt abzuwarten. Zur Lektüre der *Morgenröte* wünscht Nietzsche sich jedenfalls vollkommene Leser, die *sich Zeit lassen, still werden, langsam werden* und die *Goldschmiedekunst und -Kennischaft des Wortes* zu schätzen wissen. Diesem Anspruch kann ich hier mit Blick auf die Filmkunst Allens natürlich nicht nachkommen. Neben vorab eingestreuten Anmerkungen erfolgt eine systematischere Kommentierung und Interpretation Nietzsches erst unter dem Aspekt einer nihilistischen Zivilisierung der Kulturen zur Weltgesellschaft.

Im *Ecce Homo* hebt Nietzsche hervor: *Mit der Morgenröte nahm ich zuerst den Kampf gegen die Entselbstungs-Moral auf.* Er empört sich darüber, *dass die Menschheit bisher in den schrecklichsten Händen war, dass sie von den Schlechtweggekommenen, den Arglistig-Rachsüchtigen, den sogenannten Heiligen, diesen Weltverleumdern und Menschenschändern, regiert worden ist.* Und er fragt sich erregt: *Welchen Sinn haben jene Lügenbegriffe, die Hülfsbegriffe der Moral, „Seele“, „Geist“, „freier Wille“, „Gott“, wenn nicht den, die Menschheit physiologisch zu ruinieren.* Wäre doch nur allen Menschen die *Goldschmiedekunst und -Kennischaft* des Wortes eigen! Dann fielen sie nicht immer wieder auf die Hirngespinnste und das hohle Gerede der Machtpolitiker und Religionsverrückten herein. Bei Woody Allen wird uns das Thema wiederbegegnet und ich werde darauf zurückkommen: in einer Vorschule des vernünftigen Redens.

Ogleich Nietzsche in rhetorischer Breite einen bunten Strauß verschiedener Themen behandelt, wird im *Handbuch* versucht, die fünf Bücher der *Morgenröte* mit dem Untertitel: *Gedanken über die menschlichen Vorurteile*, nach einigen Hauptthemen zu gliedern:

1. Die Sittlichkeit der Sitte
2. Eine Entlarvungspsychologie
3. Das Lob des Griechentums
4. Der Don Juan der Erkenntnis
5. Im Großen Schweigen

Im ERSTEN BUCH erläutert Nietzsche den *Begriff Sittlichkeit der Sitte* und formuliert einen **Hauptsatz**: *Sittlichkeit ist nichts anderes (also namentlich nicht mehr!) als Gehorsam gegen Sitten, welcher Art diese auch sein mögen; Sitten aber sind die herkömmliche Art zu handeln und abzuschätzen.* Der Sittlichkeit steht die Kausalität gegenüber: *In dem Maße, in welchem der Sinn der Kausalität zunimmt, nimmt der Umfang des Reiches der Sittlichkeit ab.* Daran anknüpfend gelingt ihm eine schöne Entlarvung der Sittlichkeit als bloßes Hirngespinnst, indem er nur scheinbar paradox formuliert: *Wer sie dagegen vermehren will, muß zu verhüten wissen, daß die Erfolge kontrollierbar werden.* Damit erledigt er ganz nebenbei Volksmedizin und Volksmoral: *beides sind die gefährlichsten Scheinwissenschaften.* Die richtige Abschätzung und Erfolgskontrolle der Sitten und Gebräuche: was wäre uns alles erspart geblieben, wenn die *Erziehung des Menschengeschlechts* gelungen wäre! Man wähnt sich in einem *Irrenhaus für verunglückte Heilige*, wenn man bedenkt, dass Umfragen zufolge die Mehrheit der Deutschen (noch heute!) an Schutzengel und Astrologie, „Gott“ und „Teufel“ glaubt. Ebenso populär sind die Varianten esoterischer Medizin, etwa Homöopathie oder traditionelle chinesische Medizin, gerade *weil* sie keine Erfolgskontrolle gestatten! Die Menschen fressen offenbar alles, was man ihnen vorsetzt, Hauptsache es ist einfach zu haben, sei es Gammelfleisch oder Götterspeise.

Nietzsche formuliert unter dem Titel: **Erster Satz der Zivilisation**: *Jede Sitte ist besser als keine Sitte.* Jede Sitte bezieht sich auf die Erfahrungen unserer Vorfahren, aber

das Gefühl für die Sitte, die Sittlichkeit, wird auf das „Alter“, die „Heiligkeit“ oder ein „Tabu“ verschoben. Damit wirkt die Sittlichkeit der *Entstehung neuer und besserer Sitten entgegen: sie verdummt*. Niemand müsste sich heute noch von Fleisch, Geflügel oder Fisch ernähren, niemand unsinnigen Behandlungsmethoden oder religiösen Ritualen Folge leisten. Aber warum tun denn so viele Menschen es immer und immer wieder? Nietzsche sieht den Grund dafür im **Gefühl der Macht**. Das überwältigende Gefühl der Ohnmacht, an dem zu Beginn ihrer Entwicklung die Menschen gegenüber den Naturgewalten gelitten hatten, konnte nur sehr langsam und äußerst beschwerlich überwunden werden, so dass jeder noch so kleine eigene Machtzuwachs geradezu rauschhaft überschätzt wurde. Im Austarieren dieses Machtgefühls besteht beinahe schon die Geschichte der Kultur. Deshalb geht es der Nahrungsmittelindustrie, dem weltweit größten Wirtschaftszweig, auch nicht um die optimale Ernährung der Menschen, sondern um den Machtzuwachs durch Profitmaximierung. Offensichtlicher als in der Wirtschaft treten die Machtverhältnisse in den Religionen und Esoteriken hervor: sie sind schlichtweg überflüssig und ohne sie ginge es den Menschen sogar besser. Aber eine Erfolgskontrolle widerspräche ja der Sittlichkeit, die das Gefühl der Macht für sich hat. Dabei wird das Machtgefühl nicht nur anderen Menschen gegenüber ausgekostet, sondern auch dem eigenen Körper übergeordnet. Dass wir als flüchtiger Zustand aus unserem Gehirn hervorgegangen sind und mit ihm einfach wieder verschwinden werden; auch diese Naturgewalt soll noch überwunden werden, sei es durch esoterische oder religiöse Heilsversprechen.

Im ZWEITEN BUCH beginnt Nietzsche seine **Entlarvungspsychologie**. Da er unsere Unvernunft aus der Macht der Gefühle folgert, kommt er zu dem Schluss: *Wir haben unzulernen, – um endlich vielleicht sehr spät, noch mehr zu erreichen: umzufühlen*. Den *Ursprung aller Moral* sieht er in den *abscheulichen kleinen Schlüssen*, stets von sich auszugehen: *was mir schadet, das ist etwas Böses (an sich Schädigendes); was mir nutzt, das ist etwas Gutes (an sich Wohltuendes und Nutzbringendes); was mir einmal oder einige Male schadet, das ist das Feindliche an sich und in sich; was mir einmal oder einige Male nutzt, das ist das Freundliche an sich und in sich*. Stets verkennt der Mensch das schlichte Wirken seiner eigenen Natur, so dass seine Handlungen *niemals* das sind, als was sie ihm erscheinen. Als *Reich der Freiheit* bleibt uns nur unser Denken: *Wir können viel, viel mehr Dinge denken, als tun oder erleben, – das heißt unser Denken ist oberflächlich und zufrieden mit der Oberfläche, ja es merkt sie nicht*. Letztlich hat die *Lehre von der Freiheit des Willens in Stolz und Machtgefühl ihren Vater und ihre Mutter*. Und unser **Freiheitsgefühl** entsteht nur, weil wir den *Kampf der Motive mit der Vergleichen der möglichen Folgen verschiedener Handlungen* verwechseln. Eine für die Entwicklung der Moral folgenschwere Verwechslung, wie Nietzsche hervorhebt. Vielleicht basiert das *Reich der Zwecke und des Willens* letztlich bloß auf dem *Reich des Zufalls*. Auf diese evolutionstheoretische Perspektive werde ich zurückkommen.

Nachdem Nietzsche „Gut“ und „Böse“, Freund und Feind auf den jeweiligen Nutzen oder Schaden für uns zurückgeführt und die Willensfreiheit als Illusion unseres Machtgefühls entlarvt hat, wendet er sich dem **Mitleid** zu. Worum es dabei genau genommen geht, ist, dass wir uns von *unserem* Gefühl des Mitleidens zu befreien trachten, wenn wir

z.B. aus Mitleid jemandem helfen oder ihn verachten. Leiden und Mitleiden sind nicht *einartig* und insofern *vermehrt* das Mitleiden das Leiden in der Welt. Schopenhauers Mitleidsethik hält Nietzsche nur noch für *unbegreiflichen Unsinn*. Die Theorie der Mitempfindung gründet auf der ursprünglichen *Furchtsamkeit* des Menschen. Daraus hat sich aber unterdessen über das *Naturgefühl* die *Freude an der Natur* entwickelt. Der Wesensgleichheit von Leid und Mitleid ist somit die Basis entzogen und Schopenhauers Theorie zum Mystizismus degeneriert. Auch die **Liebe** hält Nietzsche nicht für unegoistisch. Seine Umschreibung ihrer sexuellen Grundlage hat Unterhaltungswert: *Jener ist hohl und will voll werden, Dieser ist überfüllt und will sich ausleeren, – Beide treibt es, sich ein Individuum zu suchen, das ihnen dazu dient. Und diesen Vorgang, im höchsten Sinne verstanden, nennt man beidemal mit Einem Worte: Liebe, – wie? die Liebe sollte etwas Unegoistisches sein?* Moralische Werte basieren auf Nützlichkeitsabwägungen, der freie Wille ist eine Illusion, das Mitleid vermehrt nur das Leiden auf der Welt und der Liebe liegt die Sexualität zugrunde. Gibt es also überhaupt keine moralischen Handlungen? Mit der Ermunterung *egoistisch* sein zu dürfen, verliert der Mensch sein *böses* Gewissen. Und Nietzsche schließt mit den Worten: *Wenn der Mensch sich nicht mehr für böse hält, hört er auf, es zu sein!*

Im DRITTEN BUCH nimmt er sich die erste Aufklärung im antiken Griechenland zum Vorbild und singt ein Loblied auf die zweite im 18. Jahrhundert. *Das vorige Jahrhundert ist dem unseren eben dadurch überlegen, dass es in ihm so viele einzeln erzogene Menschen gab, nebst eben so vielen Erziehern, welche hier die Aufgabe ihres Lebens gefunden hatten.* Als *persönlichste Fragen der Wahrheit* gelten ihm: *Was ist das eigentlich, was ich tue? Und was will gerade ich damit?* Die klassische Bildung ist ihm zu einem Kanon verkommen, der nirgends mehr ein *wirkliches Können, ein neues Vermögen als Ergebnis mühseliger Jahre* einfordert, *sondern ein Wissen darum, was ehemals Menschen gekonnt und vermocht haben!* Und in der Romantik haben die Deutschen mit ihrer Feindschaft zur Aufklärung auch noch die *Erkenntnis überhaupt unter das Gefühl* hinabgedrückt. Also ganz im Sinne Heines wirft er den Deutschen vor, aus Angst vor dem französischen *Esprit* in die Moral zu flüchten: Der Deutsche versteht sich auf das Geheimnis, *mit Geist, Wissen und Gemüht langweilig zu sein, und die Langeweile als moralisch zu empfinden.* Des Deutschen Aufenthalt im Himmel der Weimarer Klassik war nur eine Illusion.

Wie in der Bildung so auch in der Politik; wird doch die *Politik der Partei über die Weisheit* gestellt und in der großen Politik wird die *Sprache der Tugend* nur im Munde geführt, um dem *Bedürfnis des Machgefühls* nachzukommen. Schon der Athener Thukydides erkannte im Peloponnesischen Krieg die Machtinteressen der beteiligten Staaten als treibende Kräfte. Nietzsche nimmt ihn sich mit seiner politisch orientierten Geschichte zum **Vorbild**: *Was liebe ich an Thukydides, was macht, dass ich ihn höher ehre, als Plato? Er hat die umfänglichste und unbefangenste Freude an allem Typischen des Menschen und der Ereignisse und findet, dass zu jedem Typus ein Quantum guter Vernunft gehört: diese sucht er zu entdecken. Er hat eine grössere praktische Gerechtigkeit, als Plato; er ist kein Verlästerer und Verkleinerer der Menschen, die ihm nicht gefallen oder die ihm im Leben wehe gethan haben. Im Gegenteil: er sieht etwas Grosses in alle Dinge und Personen hinein und zu ihnen hinzu, indem er nur Typen sieht; was hätte auch die gan-*

ze Nachwelt, der er sein Werk weiht, mit dem zu schaffen, was nicht typisch wäre! So kommt in ihm, dem Menschen-Denker, jene Cultur der unbefangenen Weltkenntniss zu einem letzten herrlichen Ausblühen, welche in Sophokles ihren Dichter, in Perikles ihren Staatsmann, in Hippokrates ihren Arzt, in Demokrit ihren Naturforscher hatte: jene Cultur, welche auf den Namen ihrer Lehrer, der Sophisten, getauft zu werden verdient und leider von diesem Augenblicke der Taufe an uns auf einmal blass und unfassbar zu werden beginnt, – denn nun argwöhnen wir, es müsse eine sehr unsittliche Cultur gewesen sein, gegen welche ein Plato mit allen sokratischen Schulen kämpfte!

Die **Sophisten** als erste Aufklärer über Natur und Religion werden Nietzsche fortan Vorbild bleiben. Der *Skeptizismus* des Protagoras und sein Bezug auf den Menschen, seine Bildung und Erziehung, widersprach allerdings den reaktionären Kreisen Athens, die ihn anklagten und – zum Tode verurteilten! Noch über 2000 Jahre später ereilte Bruno das gleiche Schicksal als er sich gegen den Christo-Faschismus der Inquisition auf die Naturphilosophie der Vorsokratiker berief! Nietzsche wird das Christentum noch als Platonismus fürs Volk verspotten. Für Protagoras war **der Mensch das Maß aller Dinge**, der *Seienden, dass sie sind, der Nichtseienden, dass sie nicht sind*; wie es Plato im *Theätet* überliefert hat. Ein derartiger Subjektivismus und Relativismus mochte noch angehen; eine Skepsis in Bezug auf die Götter wurde von der Obrigkeit dagegen nicht toleriert. Stein des Anstoßes bildete der Beginn seiner Schrift: *Von den Göttern*, die bei Capelle zitiert wird: *Von den Göttern vermag ich nichts festzustellen, weder, daß es sie gibt, noch daß es sie nicht gibt, noch was für eine Gestalt sie haben; denn vieles hindert ein Wissen hierüber: die Dunkelheit der Sache und die Kürze des Lebens*. Schön formuliert war das; leider verstanden die Machthaber keinen Spaß. *Die Dunkelheit der Sache* in den Religionen ist bis heute nicht erhellt worden und die Menschen lassen sich immer noch dazu verleiten, Sinnfragen mit bloßem Unsinn zu beantworten. Statt dessen sollte man Licht ins Dunkel bringen und die Sache aufzuklären versuchen.

Im VIERTEN BUCH findet Nietzsche eine schöne Umschreibung für sein **Abenteuern im Geiste**: Die *Gesellschaft der Denker* lässt wieder den Ideenozean seiner Jugend anklingen: *Inmitten des Ozeans des Werdens wachen wir auf einem Inselchen, das nicht grösser als ein Nachen ist, auf, wir Abenteurer und Wandervögel, und sehen uns hier eine kleine Weile um: so eilig und so neugierig wie möglich, denn wie schnell kann uns ein Wind verwehen oder eine Welle über das Inselchen hinwegspülen, sodass Nichts mehr von uns da ist! Aber hier, auf diesem kleinen Raume, finden wir andere Wandervögel und hören von früheren, – und so leben wir eine köstliche Minute der Erkenntniss und des Erathens, unter fröhlichem Flügelschlagen und Gezwitscher mit einander und abenteuern im Geiste hinaus auf den Ozean, nicht weniger stolz als er selber!*

Die *Gesellschaft der Denker* hat keine *Gastfreundschaft* mehr nötig; denn *der Sinn in den Gebräuchen der Gastfreundschaft ist: das Feindliche im Fremden zu lähmen*. *Wo man im Fremden nicht mehr zunächst den Feind empfindet, nimmt die Gastfreundschaft ab; sie blüht, so lange ihre böse Voraussetzung blüht*. Die Zivilisierung der archaischen Kulturen bestätigt diese Einsicht. Ein **Don Juan der Erkenntnis** hängt nicht an den Dingen und meidet die Völlerei; ihm geht es um das *Abenteuern im Geiste*, um den Genuss an der

Jagd der Erkenntnis: *Eine Fabel.* – *Der Don Juan der Erkenntnis: er ist noch von keinem Philosophen und Dichter entdeckt worden. Ihm fehlt die Liebe zu den Dingen, welche er erkennt, aber er hat Geist, Kitzel und Genuss an Jagd und Intriguen der Erkenntnis – bis an die höchsten und fernsten Sterne der Erkenntnis hinauf!– bis ihm zuletzt Nichts mehr zu erjagen übrig bleibt, als das absolut Wehethuende der Erkenntnis, gleich dem Trinker, der am Ende Absinth und Scheidewasser trinkt. So gelüstet es ihn am Ende nach der Hölle,– es ist die letzte Erkenntnis, die ihn verführt. Vielleicht, dass auch sie ihn enttäuscht, wie alles Erkannte! Und dann müsste er in alle Ewigkeit stehen bleiben, an die Enttäuschung festgenagelt und selber zum steinernen Gast geworden, mit einem Verlangen nach einer Abendmahlzeit der Erkenntnis, die ihm nie mehr zu Theil wird!– denn die ganze Welt der Dinge hat diesem Hungrigen keinen Bissen mehr zu reichen.* Die experimentalphilosophischen Bezüge dieses Fabelentwurfs sind vielfältig: So wird auf Platos *Symposion*, die *Bibel*, Pascals *divertissement*, Mozarts *Don Giovanni* und Stendals *De l'amor* angespielt, wie im *Handbuch* hervorgehoben wird.

Bereits Plato lässt Sokrates als einen *Erkenntnis-Erotiker* der Idee des Schönen teilhaftig werden. Im Ideenhimmel droht allerdings der Hungertod. Und so findet man *idealistische Theorien* am sichersten bei den unbedenklichen Praktikern; *denn sie brauchen deren Lichtglanz für ihren Ruf*, lästert Nietzsche und fährt streitlustig fort: *Worauf phantastische Ideale rathen lassen.* – *Dort, wo unsere Mängel liegen, ergeht sich unsere Schwärmerei. Den schwärmerischen Satz „liebet eure Feinde!“ haben Juden erfinden müssen, die besten Hasser, die es gegeben hat, und die schönste Verherrlichung der Keuschheit ist von Solchen gedichtet worden, die in ihrer Jugend wüst und abscheulich gelebt haben.* Wer sich zur strengsten Theorie der Moral bekennt, dem sieht man viele Schwächen nach. *Dagegen hat man das Leben der freigeistlichen Moralisten immer unter das Mikroskop gestellt: mit dem Hintergedanken, dass ein Fehltritt des Lebens das sicherste Argument gegen eine unwillkommene Erkenntnis sei.* Ausnahmen bestätigen die Regel;– jedoch nur, wenn sie das eigene Machtgefühl steigern, könnte man mit Voltaire ergänzen. Andernfalls wird in dümmlicher Weise mit der Ausnahme gegen die Regel argumentiert: als ob es empirisches Wissen ohne Ausnahmen gäbe! Aber mit der Wichtigtuerei bei der Behandlung von Ausnahmen lässt sich leicht Geld verdienen. Ist das Denken dem Machtgefühl gewachsen? Kann es die Redlichkeit mit der Macht aufnehmen? Mit seinem Anspruch an die **Redlichkeit des Denkens** nimmt Nietzsche jedenfalls eine Maxime des kritischen Rationalismus vorweg: *Inwiefern der Denker seinen Feind liebt.* – *Nie Etwas zurückhalten oder dir verschweigen, was gegen deinen Gedanken gedacht werden kann! Gelobe es dir! Es gehört zur ersten Redlichkeit des Denkens. Du musst jeden Tag auch deinen Feldzug gegen dich selber führen. Ein Sieg und eine eroberte Schanze sind nicht mehr deine Angelegenheit, sondern die der Wahrheit,– aber auch deine Niederlage ist nicht mehr deine Angelegenheit!* Liebe deine Feinde um des Erkenntnisfortschritts willen! Verwerfe Theorien, die nicht widerlegbar sind!

Das FÜNFTE BUCH beginnt Nietzsche *Im grossen Schweigen*. Im Angesicht des schweigenden Meeres wird ihm das Sprechen, ja das Denken verhasst: *Höre ich denn nicht hinter jedem Worte den Irrthum, die Einbildung, den Wahngeist lachen? Muss ich*

nicht meines Mitleidens spotten? Meines Spottes spotten?– Oh Meer! Oh Abend! Ihr seid schlimme Lehrmeister! Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch zu sein! Soll er sich euch hingeben? Soll er werden, wie ihr es jetzt seid, bleich, glänzend, stumm, ungeheuer, über sich selber ruhend? Über sich selber erhaben? Der Mensch erwächst der Natur und geht wieder in sie über. Dieses Gefühl der Naturverbundenheit ist auch eines der existentiellen Gefährdung, das einen veranlassen kann, ins Meer hineinzugehen: dem Schwindel am Abgrund gleich.

Unser **Trieb zur Erkenntnis** ist eine Leidenschaft, die uns vielleicht zu unglücklich Liebenden macht: *Die Erkenntnis hat sich in uns zur Leidenschaft verwandelt, die vor keinem Opfer erschrickt und im Grunde Nichts fürchtet, als ihr eigenes Erlöschen; wir glauben aufrichtig, dass die gesammte Menschheit unter dem Drange und Leiden dieser Leidenschaft sich erhabener und getrösteter glauben müsste als bisher, wo sie den Neid auf das gröbere Behagen, das im Gefolge der Barbarei kommt, noch nicht überwunden hat.* Neben dem Schicksal Don Juans nimmt Nietzsche auch das Thema des redlichen Denkens wieder auf: *Um zu messen, wie fein oder wie schwachsinnig von Natur auch die gescheiterten Köpfe sind, gebe man darauf Acht, wie sie die Meinungen ihrer Gegner auffassen und wiedergeben: dabei verräth sich das natürliche Maass jedes Intellectes.* Ebenso kehrt das Motiv des Wanderns und Seefahrens wieder: *Wir Forscher sind wie alle Eroberer, Entdecker, Schifffahrer, Abenteurer von einer verwegenen Moralität und müssen es uns gefallen lassen, im Ganzen für böse zu gelten.* Das **Schönste am Forschen** ist dabei *das Schauspiel jener Kraft, welche ein Genie nicht auf Werke, sondern auf sich als Werk verwendet, das heisst auf seine eigene Bändigung, auf Reinigung seiner Phantasie, auf Ordnung und Auswahl im Zuströmen von Aufgaben und Einfällen.*

Die *Morgenröte* klingt aus, indem sie sich gleichsam in der hellen Luft des Morgens verflüchtigt: *Wir Luftschifffahrer des Geistes*, so nimmt Nietzsche den Flug mit den Vögeln über das Meer auf und fragt sich dabei: *Wohin wollen wir denn? Wollen wir denn über das Meer? Wohin reisst uns dieses mächtige Gelüste, das uns mehr gilt als irgend eine Lust? Warum doch gerade in dieser Richtung, dorthin, wo bisher alle Sonnen der Menschheit untergegangen sind? Wird man vielleicht uns einstmals nachsagen, dass auch wir, nach Westen steuernd, ein Indien zu erreichen hofften,– dass aber unser Loos war, an der Unendlichkeit zu scheitern? Oder, meine Brüder? Oder?–* Im *Handbuch* wird die „Indienfahrt“ als **Metapher des Wiederkunftsgedankens** gedeutet; *da sich West und Ost, Sonnenuntergang und Sonnenaufgang, Tod und Leben zur Kreisfigur zusammenschließen.* Der erhabenen Schwere dieses Gedankens möchte ich zum Ausgleich die heitere Leichtigkeit der *Seraphine* Heines entgegensetzen:

*Das Fräulein stand am Meere
Und seufzte lang und bang,
Es rührte sie so sehre
Der Sonnenuntergang.*

*Mein Fräulein! Sein sie munter,
Das ist ein altes Stück;*

*Hier vorne geht sie unter
Und kehrt von hinten zurück.*

3.3 Lou Salomé

Das durch die Freundschaft mit Paul Rée beflügelte Hochgefühl beim Schreiben der *Morgenröte* sollte noch gesteigert werden durch die Bekanntschaft mit der bemerkenswerten **Lou Salomé**: Louise Salomé war *am 12. Febr. 1861 als sechstes Kind und einzige Tochter des Generals Gustav von Salomé und seiner Frau Louise in St. Petersburg geboren worden*. In seinem Buch *Frauen um Nietzsche* fährt Leis fort: *Nachdem die Tochter die protestantisch-reformierte Petrischule besucht hat, soll sie heiraten*. Aber die gerade 17 Jahre alte Louise hat anderes im Sinn; sie möchte sich weiterbilden und den Weg der Erkenntnis beschreiten. Dafür schließt sie sich dem 25 Jahre älteren Prediger Hendrik Gillot an, mit dem sie gemeinsam Spinoza, Kant und Kierkegaard liest. Die reizende junge Dame ist begeistert und kann gar nicht genug bekommen. Gillot dagegen verfällt ihrer unbedarften Art, verleiht ihr den Vornamen Lou, macht ihr einen Heiratsantrag – und wird auch noch handgreiflich. Obwohl er bereits verheiratet ist, verliebt er sich leidenschaftlich in sie. Unter dem Titel **Liebeseleben** erinnert sich Lou in ihrem *Lebensrückblick* an Hendriks Übergriffe: *Mit einem Schlage fiel das von mir Angebotete mir aus Herz und Sinnen ins Fremde*. Sie hatte ihren Lehrer als zweiten „Gott“ verehrt: *Denn so unvertraut, weil des Erstaunlichen voll, war mir der liebe Gott dem Kinde gewesen*. Aufgrund des unabänderlichen Tatbestandes der *Gottverlassenheit des Universums* hatte sie ihren Kinderglauben überwunden und daraus das Positivste ihres Lebens geschöpft: *eine damals dunkel erwachende, nie mehr ablassende durchschlagende Grundempfindung unermesslicher Schicksalsgenossenschaft mit allem, was ist*. So souverän wie sie bereits als Kind den ersten „Gott“ überwand, meisterte sie auch ihre jungendliche Liebesgeschichte mit dem zweiten: *Deshalb wurde das jähe Ende, im Gegensatz zu Trauer und Trübsal nach dem kindlichen Gottesentschwund, dem es so glich, zu einem Fortschritt in Freude und Freiheit hinein*.

Zur nächsten Erweiterung ihres Lebenshorizonts macht sie sich (mit ihrer Mutter) 1880 auf den Weg nach Zürich, um Theologie, Philosophie und Kunstgeschichte zu studieren. Voller Weltoffenheit und Lebensfreude schreibt sie, kaum angekommen, ihr **Lebensgebet**; denn *Leben*, das war ihr ein *Geliebtes, Erwartetes, mit voller Kraft Umfanges*:

*Gewiß, so liebt ein Freund den Freund,
Wie ich Dich liebe, Rätselleben –
Ob ich in Dir gejauchzt, geweint,
Ob Du mir Glück, ob Schmerz gegeben.*

*Ich liebe Dich samt Deinem Harme;
Und wenn Du mich vernichten mußt,
Entreiß mich Deinem Arme*

Wie Freund sich reißt von Freundesbrust.

*Mit ganzer Kraft umfaß ich Dich!
Laß Deine Flammen mich entzünden,
Laß noch in Glut des Kampfes mich
Dein Rätsel tiefer nur ergründen.*

*Jahrtausende zu sein! zu denken!
Schließ mich in beide Arme ein:
Hast Du kein Glück mehr mir zu schenken
Wohlan – noch hast Du Deine Pein.*

Unter dem Titel **Freundeserleben** erinnert Lou sich in ihrem *Lebensrückblick* an ihre Freundschaft mit Paul Rée. Sie hatte ihn an einem Märzabend des Jahres 1882 in Rom bei Malwida von Meysenbug kennengelernt. Wie schon Hendrik war auch Paul sogleich für die unwiderstehliche Kindfrau entflammt – und machte ihr einen Heiratsantrag. Sie hatte Mühe, ihm plausibel zu machen, wozu ihr *für Lebenszeit abgeschlossenes Liebesleben* und ihr *total entriegelter Freiheitsdrang* sie veranlassten.

Friedrich Nietzsche wurde Malwida von Meysenbug am 22. Mai 1872 während der Grundsteinlegung in Bayreuth durch Cosima Wagner vorgestellt. Malwida hatte mit Begeisterung sowohl Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* als auch Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* gelesen. Fortan unterhielten die beiden einen regelmäßigen Schriftverkehr. Im Vergleich mit Rée gab sie Nietzsche auch einmal einen mütterlichen Rat: *Sie sind nicht zur Analyse geboren wie Rée, sie müssen künstlerisch schaffen.* Im März 1882 hält Nietzsche sich in Genua auf und hat gerade das dritte Buch seiner geplanten Fortsetzung der *Morgenröte* abgeschlossen. Nachdem Rée dem Freund in höchsten Tönen Lou angepriesen hat, springt der Funke sogleich über: *Grüssen Sie diese Russin von mir, wenn dies irgend einen Sinn hat: ich bin nach dieser Gattung von Seelen lüstern. Ja ich gehe nächstens auf Raub darnach aus.* Ende April 1882 trifft er in Rom bei Meysenbug ein, die ihn sofort in den Petersdom schickt. Nietzsche tritt zu den beiden und begrüßt die junge Dame mit den Worten: **Von welchen Sternen sind wir uns hier einander zugefallen?** Auch Friedrich ist sofort von Lous hinreißender Art fasziniert und denkt – ans Heiraten! Nichtsahnend beauftragt er Rée, bei ihr für ihn zu werben. In ihrem *Lebensrückblick* erinnert sich Lou: *Sorgenvoll überlegtem wir, wie das am besten beizubiegen sei, ohne unsere Dreieinigkeit zu gefährden.* Der wissensdurstigen jungen Dame schwebte ein intellektueller Dreierbund mit den beiden kühnen Denkern vor. Ihr *abgeschlossenes Liebesleben* und *entriegelter Freiheitsdrang* mussten wieder als Argumente herhalten. In heiterer Stimmung gingen sie Anfang Mai gemeinsam auf Reisen in Oberitalien. Auf dem Monte Sacro kam es zu einer längeren Zweisamkeit zwischen Lou und Friedrich und in Luzern angekommen, nahm Lou im Löwengarten die Gelegenheit zu einer Aussprache wahr. In Luzern gestaltete Nietzsche auch das berühmte **Photo mit der Peitsche**. Obwohl er das Bild streng und nicht ohne Kitsch durchkomponierte, lässt es noch ein wenig die ausgelassene Atmosphäre ahnen: eine junge Dame spannt peitscheschwingend zwei Herren

vor ihren Karren. Für sie war es die Fortsetzung ihres Bildungsweges. Leicht verschmitzt schaut sie in die Kamera, während Rée bieder-lächelnd frontal zu uns blickt und Nietzsche visionär in die Weite schaut. Lisa Schmitz hat 1981 von der damaligen Situation inspiriert eine Kollage *Ohne Titel* mit Peitsche, Rose und Photo kreiert.

Mitte Mai reisen die drei aus Luzern ab und Nietzsche fährt zu Mutter und Schwester nach Naumburg, wo er sein nächstes Werk redigiert. Der heiteren Stimmung folgend, widmet er die weiteren fünf Bücher der *Morgenröte* um in *Die Fröhliche Wissenschaft*. In der Vorrede vom Herbst 1886 erinnert er sich mit der Dankbarkeit eines Genesenden: *Wenn wir Genesenden überhaupt eine Kunst noch brauchen, so ist es eine andere Kunst – eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst, welche wie eine helle Flamme in einen unbewölkten Himmel hineinlodert.* Malt van Gogh nicht etwa zur gleichen Zeit diese Flamme immer wieder in seine vibrierend lodernden Zypressen hinein? In Naumburg hört Nietzsche die Nachtigallen ganze Nächte durch vor seinem Fenster singen. Offensichtlich ist er immer noch verliebt und im Wechselspiel von Hochstimmung und Trübsal träumt er weiter von der *Dreieinigkeit*. Unterdessen sind sich Lou und Paul in Berlin näher gekommen und verbringen einige Zeit bei Rées Mutter in Stibbe auf dem Lande. Mit dem Wunsch, *Ihr Lehrer zu sein, Ihr Wegweiser auf dem Wege zur wissenschaftlichen Produktion*, versucht Nietzsche an Lous Wissensdrang zu appellieren und sie nach Tautenburg zu locken, ein Dorf in der Nähe Jenas: *Meine liebe Freundin, eine halbe Stunde abseits von der Domburg, auf der der alte Goethe seine Einsamkeit genoß, liegt inmitten schöner Wälder Tautenburg. Da hat mir meine gute Schwester ein idyllisches Nest eingerichtet, das mich nun diesen Sommer bergen soll.* Nicht genug damit, dass er sich von seiner Schwester ein Nest bereiten lässt; zu allem Überflus soll die spießbürgerlich-verklemmte und eifersüchtige Elisabeth die unorthodoxe Freidenkerin Lou auch noch abholen und nach Tautenburg geleiten! Wie wenig Nietzsche doch die Frauen kannte! Und warum er überhaupt seine Schwester dabei haben musste? Das ist wohl nur aus seiner frömmelnd-verriegelten Erziehung und aus der Abhängigkeit von seiner Schwester heraus zu verstehen. Anfang August 1882 reist Lou an und trifft in Jena auf Elisabeth: das Schicksal nimmt seinen Lauf und wird lebenslang Ressentiments und Verleumdungen Lous durch Elisabeth zur Folge haben. Aber auch das längere nähere Zusammensein Lous mit Friedrich öffnet der jungen Dame die Augen über den gewaltsamen Stimmungsmenschen: *N. hat in seinem Wesen, wie eine alte Burg, manchen dunklen Verließ & verborgenen Kellerraum der bei flüchtiger Bekanntschaft nicht auffällt & doch sein Eigentliches enthalten kann*, schreibt sie in ihr Tagebuch. Die analytische Indifferenz Rées der eigenen Person gegenüber ist ihr lieber als die in den Dienst der Erkenntnis gestellte Charakterkraft Nietzsches. Ende August reist sie wieder zu Paul nach Stibbe und Friedrich kann in einem letzten Stimmungshoch seinen Gefühlsüberschwang in die Vertonung ihres *Lebensgebets* übertragen. Nach einer fruchtbaren intellektuellen Gemeinschaft mit Geisteswissenschaftlern in Berlin, wird sich Salomé 1885 von Rée trennen und 1887 den Iranistiker Carl Andreas heiraten; allerdings ohne körperlichen Vollzug der Ehe. Ihr *abgeschlossenes Liebesleben* wird die *entriegelte Freidenkerin* erst dem Dichter Rainer Maria Rilke öffnen:

*Wie man ein Tuch vor angehäuften Atem,
nein: wie man es an eine Wunde preßt,
aus der das Leben ganz in einem Zug,
hinaus will, hielt ich dich an mich: ich sah,
du wurdest rot von mir. Wer spricht es aus,
was uns geschah?*

Im Gegensatz zu Lou Andreas-Salomé, die mit intellektuellem Eigensinn ihren Weg der Erkenntnis geht und 1894 ihr Buch *Nietzsche in seinen Werken* veröffentlicht, treibt es Elisabeth Nietzsche in die Arme eines *Herrenmenschen*, der ihr das Heil im arischen Paradies verspricht. Am 22. Mai 1886 (dem Geburtstag Wagners) heiratet sie den Rassisten Bernhard Förster und zieht mit ihm im März 1888 nach Paraguay in die Kolonie *Nueva Germania*. Wie Schaefer *Im Namen Nietzsches* hervorhebt, wollte *Nietzsche ein Kolumbus des Denkens* sein. *Die Schwester ging nach Amerika. Dazwischen liegen Welten*. Friedrich hatte sich nach dem Bruch mit Paul und Lou in die Einsamkeit zurückgezogen und *Also sprach Zarathustra* begonnen; seine Prophetie vom *Übermenschen*. Schon bei seiner Schwester führte das Missverständnis dieses Ausdrucks in den Wahn vom arischen Helden, der zu erwarten sei. Gegenüber Andreas-Salomés hermeneutischem Ansatz, Nietzsches Philosophie als *Selbstbekenntnis ihres Urhebers* zu verstehen, ist Förster-Nietzsches Biographie *Das Leben Friedrich Nietzsches* eine ressentimentgeladene und hasserfüllte Erwiderung auf die nüchtern-intellektuelle Darstellung ihrer Rivalin. *Die Liebe hat dieses Buch geschrieben*, ist kein schlecht gewähltes Motto Elisabeths, wie Schaefer ironisch anmerkt. Mutter- und Schwesterliebe hatten schon Kindheit und Jugend Friedrichs ruiniert, nun verging sich die Liebe der Schwester auch noch an seinem Werk. Beim breiten Publikum kamen die rührselig-rassistischen Auslassungen Elisabeths gut an und mit dem Nietzsche-Archiv diente sie sich später sogar Hitler an. Lous hermeneutische Werkinterpretation gefiel natürlich nur den Intellektuellen, ist dafür aber zu einem Standardwerk geworden; auch wenn sie unverhohlen bekennt: *Das Gesamtwerk Nietzsche; die Dichtung darin ist wesenhafter als seine Wahrheiten*. In Anlehnung an Andreas-Salomé kann Nietzsches Schaffen grob in **drei Perioden** unterteilt werden. Nietzsche als *Jünger, Erkennender* und *Mystiker*:

1. Jünger Schopenhauers und Wagners (ab *Die Geburt der Tragödie*)
2. Erkennender sowohl sich selbst als auch der Gesellschaft und Kultur gegenüber (ab *Menschliches, Allzumenschliches*)
3. mystischer Willensphilosoph (ab *Also sprach Zarathustra*)

Es spricht für die Souveränität Andreas-Salomés, dass sie sich nie auf das Niveau ihrer neidischen und rühmgeilen Gegnerin herabziehen ließ und Förster-Nietzsche einfach ignorierte.

3.4 Die fröhliche Wissenschaft

Friedrich Nietzsche hatte die Folgebände zur *Morgenröte* im Sommer 1882 abgeschlossen: **Die fröhliche Wissenschaft** umfasst fünf Bücher, die durch ein *Vorspiel in deutschen Reimen* eingeleitet werden und mit den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* ausklingen. Nach Ansicht der *Handbuch*-Autoren kommt Nietzsche in der *fröhlichen Wissenschaft* ganz zu sich selbst: *Das Werk beinhaltet in nahezu ausnahmsloser Vollständigkeit die zentralen Denkfiguren und Sinnbilder, die sein Schaffen nach der sog. positivistischen Phase bestimmt hatten.* Gleichwohl bleibt Nietzsche noch ein Erkennender, auch sich selbst gegenüber, wie er in der *Sternenmoral* des Vorspiels fordert: *Nur ein Gebot gilt dir: sei rein!* Gleichsam durch sich selbst will er das Allgemeine erkennen: wie ein Okular seiner Zeit. Safranski sieht Nietzsche nach der *Morgenröte* weiter *die verschlungenen, labyrinthischen Wege vom Ich zum Sich, vom Ich zum Du, zum Wir, zum Ihr* wandeln und *ein riesiges Feld phänomenologischer Forschung* eröffnen. Unter dem Titel *Sternenfreundschaft* reflektiert Nietzsche dabei auch die Freundschaft mit Rée: *Wir waren Freunde und sind uns fremd geworden.* Das *Meeresmotiv* aufgreifend fährt er fort: *Wir sind zwei Schiffe, deren jedes sein Ziel und seine Bahn hat, wir können uns wohl kreuzen und ein Fest miteinander feiern ... Aber dann trieb uns die allmächtige Gewalt unserer Aufgabe wieder auseinander, in verschiedene Meere und Sonnenstriche.*

Eine grobe **Gliederung** ist ob der vielen angeschlagenen Töne so schwer wie in der *Morgenröte*; sei aber auch für *Die fröhliche Wissenschaft* gewagt:

1. Scherz, List und Rache: Vorspiel in deutschen Reimen
2. Vom Zwecke des Daseins
3. Das Wahre, Gute und Schöne
4. Von der Entgötterung des Menschen und der Natur
5. Hoch lebe die Physik!
6. Vom „Genius der Gattung“
7. Lieder des Prinzen Vogelfrei

Aus dem **Vorspiel** möchte ich einige Verse hervorheben:

Mein Glück.

*Seit ich des Suchens müde ward,
Erlernte ich das Finden.
Seit mir ein Wind hielt Widerpart,
Segl' ich mit allen Winden.*

Hier klingt wieder das Loblied auf die erkenntnisfördernde Wirkung der Kritik an: *Inwiefern der Denker seine Feinde liebt*. Hinsichtlich des offenen Wissenshorizonts, muss man auch mit den Gegenwinden zu segeln verstehen und seine Denkfreiheit aus der Einsicht in die Naturnotwendigkeit gewinnen. An Laotse und Epikur knüpft auch die *Welt-Klugheit* an:

Welt-Klugheit.

*Bleib nicht auf ebnem Feld!
Steig nicht zu hoch hinaus!
Am schönsten sieht die Welt
Von halber Höhe aus.*

In allem das rechte Maß finden zwischen den Extremen und die Fülle der Möglichkeiten zu nutzen wissen, die zwischen ihnen liegen:

Interpretation.

*Leg ich mich aus, so leg ich mich hinein:
Ich kann nicht selbst mein Interprete sein.
Doch wer nur steigt auf seiner eignen Bahn,
Trägt auch mein Bild zu hellerm Licht hinan.*

Mögen die Bahnen auch verschieden sein, in der Vervollkommnung werden sich die Menschen gleich. Auf die *eigne* Bahn der Vervollkommnung gelangt aber nur, wer sich auch innerlich befreit:

Der Unfreie.

*Er steht und horcht: was konnt ihn irren?
Was hört er vor den Ohren schwirren?
Was war's, das ihn darniederschlug?*

*Wie jeder, der einst Ketten trug,
Hört überall er – Kettenklirren.*

Wer dem Weg der Erkenntnis folgt, ist ohne Neid:

Ohne Neid.

*Ja, neidlos blickt er: und ihr ehrt ihn drum?
Er blickt sich nicht nach euren Ehren um;
Er hat des Adlers Auge für die Ferne,*

Er sieht euch nicht! – er sieht nur Sterne, Sterne.

Das Vorspiel klingt aus mit einer Selbstvergewisserung im *Ecce Homo* und dem Gebot nach Reinheit in der *Sternenmoral*:

Ecce homo.

*Ja! Ich weiss, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
Glühe und verzehr' ich mich.
Licht wird Alles, was ich fasse,
Kohle Alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich.*

Ein Künstler, der sich im Schaffen selbst verzehrt, ist nicht nur hart gegen sich, sondern auch gegen andere. Ihn reizt nur das reine Sternenlicht:

Sternen-Moral.

*Vorausbestimmt zur Sternenbahn,
Was geht dich, Stern, das Dunkel an?
Roll' selig hin durch diese Zeit!
Ihr Elend sei dir fremd und weit!
Der fernsten Welt gehört dein Schein:
Mitleid soll Sünde für dich sein!
Nur Ein Gebot gilt dir.– sei rein!*

Das ERSTE BUCH handelt vom **Zwecke des Daseins** und hebt mit Nietzsches Gelächter über die Menschen an. Er findet sie nämlich immer nur mit *Einer Aufgabe* beschäftigt: *Das zu tun, was der Erhaltung der menschlichen Gattung frommt*. Seine Parodie gilt der Lehre von der Arterhaltung, die er nur als eine der vielen Zwecklehren der Lächerlichkeit Preis gibt. *Wenn der Satz „die Art ist alles, einer ist immer keiner“– sich der Menschheit einverleibt hat und Jedem jederzeit der Zugang zu dieser letzten Befreiung und Unverantwortlichkeit offen steht. Vielleicht wird sich dann das Lachen mit der Weisheit verbündet haben, vielleicht giebt es dann nur noch „fröhliche Wissenschaft“.* *Einstweilen ist es noch ganz anders, einstweilen ist die Komödie des Daseins sich selber noch nicht „bewusst geworden“, einstweilen ist es immer noch die Zeit der Tragödie, die Zeit der Moralen und Religionen.* Nach der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik geht es nunmehr um die *Geburt der Komödie* aus dem Geiste der Wissenschaft: *die kurze Tragödie ging schließlich immer in die ewige Komödie des Daseins über und zurück.* Zwecke des Daseins gibt es nicht! Und so nimmt es nicht wunder, dass Nietzsche den meisten Menschen das **intellektuale Gewissen** abspricht: *die Allermeisten finden es nicht verächtlich, diess oder jenes zu glauben und darnach zu leben, ohne sich vorher*

der letzten und sichersten Gründe für und wider bewusst worden zu sein und ohne sich auch nur die Mühe um solche Gründe hinterdrein zu geben. Das immer wieder zur Redlichkeit mahnende intellektuale Gewissen steht für das ganze Programm der fröhlichen Wissenschaft und wird im *Handbuch* als der zentrale Abschnitt gewertet.

Zunächst muss sich der fröhlich-redliche Wissenschaftler die Fehlbarkeit des Bewusstseins eingestehen: *Die Bewußtheit ist die letzte und späteste Entwicklung des Organischen und folglich auch das Unfertigste und Unkräftigste daran.* Nicht das Bewusstsein stiftet die Einheit des Organismus, sondern seine physische Organisation, seine Leiblichkeit. Und so sieht Nietzsche es als herausfordernde Aufgabe an, *das Wissen sich einzuverleiben und instinktiv zu machen*; denn es könnte ja sein, *daß alle unsere Bewußtheit sich auf Irrthümer bezieht.* Vielleicht wäre der darwinsche Optimierungsalgorithmus auf unsere Bewusstheit übertragbar und wir könnten womöglich sogar aus unseren Irrtümern lernen? Ich werde darauf zurückkommen.

Nietzsche versteht *Das Arterhaltende* utilitaristisch und hält der Zweckmäßigkeit die Funktion entgegen. Ebenso wie *gut* und *böse* nur zwei Extreme *eines* Zusammenhangs sind, verhält es sich auch mit *Lust* und *Unlust*. In der Regel wird mit dem *Guten* auch das *Böse* und mit der *Lust* ebenso die *Unlust* gefördert. Diese Einsicht ist auch aus dem Kreativitätsgewinn seines Leidens zu verstehen – und aus der **Lehre vom Machtgefühl**. *Mit Wohltun und Wehetun übt man seine Macht an anderen aus – mehr will man dabei nicht!* Der Schmerz fahndet stets nach der Ursache, während die Lust sich selbst zu genügen scheint. *Wer da empfindet „ich bin im Besitz der Wahrheit“, wie viele Besitztümer läßt der nicht fahren, um diese Empfindung zu retten!* Die Art des Machtzuwachses ist eine Frage des Temperaments und so ist **Mitleid** das angenehmste Gefühl bei solchen, welche wenig stolz sind und keine Aussicht auf große Eroberungen haben: für sie ist die leichte Beute – und das ist jeder Leidende – etwas Entzückendes. Auch das *Lob des Selbstlosen* ist nicht aus dem *Geiste der Selbstlosigkeit entsprungen!* Der „*Nächste*“ *lobt die Selbstlosigkeit, weil er durch sie Vorteile hat!* Da lobt Nietzsche lieber die Unhöflichkeit jenes Dichters, auf dessen Tür zu lesen war: *Wer hier eintritt, wird mir eine Ehre erweisen; wer es nicht tut, ein Vergnügen.* Der Dichter liebt die Einsamkeit und hat sein Vergnügen daran. Nur der *Herden-Instinkt* in uns fürchtet sie. Gegenüber dem *Herden-Instinkt* verfolgt der Dichter mit der Wahl seiner Einsamkeit den *Wahrheitssinn*, um der Skepsis mit einem Experiment zu begegnen.

Gegen Ende des ersten Buches nimmt Nietzsche die Philosophie der Freude Epikurs wieder auf; allerdings unter dem Aspekt, *das Glück des Nachmittags des Altertums zu genießen – ich sehe sein Auge auf ein weites weissliches Meer blicken, über Uferfelsen hin, auf denen die Sonne liegt, während grosses und kleines Gethier in ihrem Lichte spielt, sicher und ruhig wie diess Licht und jenes Auge selber. Solch ein Glück hat nur ein fortwährend Leidender erfinden können, das Glück eines Auges, vor dem das Meer des Daseins stille geworden ist, und das nun an seiner Oberfläche und an dieser bunten, zarten, schauernden Meeres-Haut sich nicht mehr satt sehen kann: es gab nie zuvor eine solche Bescheidenheit der Wollust.* Epikurs Auge gerät Nietzsche sodann zum **Bewußtsein vom Scheine**: *Ich habe für mich entdeckt, dass die alte Mensch- und Thierheit, ja die gesammte Urzeit und Vergangenheit alles empfindenden Seins in mir fortlichtet, fortliebt,*

forthasst, fortschliesst, – ich bin plötzlich mitten in diesem Traume erwacht, aber nur zum Bewusstsein, dass ich eben träume und dass ich weiterträumen muss, um nicht zu Grunde zu gehen: wie der Nachtwandler weiterträumen muss, um nicht hinabzustürzen. Was ist mir jetzt „Schein“! Gegenüber dem Sein wird ihm der Schein das Wirkende und Lebende selber und die Allgemeinheit der Träumerei steigert er zur Allverständlichkeit aller dieser Träumenden untereinander. Nach diesem wohl nur *experimentell* gemeinten metaphysischen Höhenflug macht er sich über die *Begierde nach Leiden lustig*. Die Millionen junger Europäer verstehen mit sich nichts anzufangen – und so malen sie das Unglück anderer an die Wand: sie haben immer andere nötig! Wer die Langeweile und sich selber nicht ertragen kann, sollte nicht aus dem Leiden anderer, aus dem Unglück von außen, einen Grund zum Tun hernehmen, sondern aus sich heraus schaffen und damit dem Glücke inne werden. Mit diesem Glücksversprechen Epikurs hat der Neo-Kyniker auch sein eigenes Glück an die Wand gemalt.

Im ZWEITEN BUCH macht Nietzsche sich zunächst über die Realisten lustig: *Ihr nüchternen Menschen, die ihr euch gegen Leidenschaft und Phantasterei gewappnet fühlt und gerne einen Stolz und einen Zierath aus eurer Leere machen möchtet, ihr nennt euch Realisten und deutet an, so wie euch die Welt erscheine, so sei sie wirklich beschaffen*. Ein derart naiver Realismus ist natürlich leicht widerlegbar und sogleich geht er die Künstler an: *Und was ist für einen verliebten Künstler „Wirklichkeit“! Immer noch tragt ihr die Schätzungen der Dinge mit euch herum, welche in den Leidenschaften und Verliebtheiten früherer Jahrhunderte ihren Ursprung haben!* Die Lösung des Wirklichkeitsproblems sieht Nietzsche im Schaffen und knüpft damit an das *Bewusstsein vom Scheine* an: **Nur als Schaffende** können wir die sogenannte „Wirklichkeit“ vernichten! *Aber vergessen wir auch diess nicht: es genügt, neue Namen und Schätzungen und Wahrscheinlichkeiten zu schaffen, um auf die Länge hin neue „Dinge“ zu schaffen*. Auf diesen konstruktiven Aspekt der Philosophie werde ich später weiter eingehen. Wenn Dinge nur dann als existierend anerkannt werden, wenn sie geschaffen bzw. (re)konstruiert worden sind, kommt es offensichtlich entscheidend auf die Methodologie der Konstruktionsverfahren an. Schaffende müssen stark sein, aber auch Schwache können Stärke zeigen: *Alle Frauen sind fein darin, ihre Schwäche zu übertreiben, ja sie sind erfinderisch in Schwächen, um ganz und gar als zerbrechliche Zierathen zu erscheinen, denen selbst ein Stäubchen wehe thut: ihr Dasein soll dem Manne seine Plumpheit zu Gemüthe führen und in's Gewissen schieben. So wehren sie sich gegen die Starken und alles „Faustrecht“*. Allen hat diese Stärke der Frauen als *passive Aggressivität* thematisiert. Jenseits aller Geschlechtsspezifität stehen die impliziten Systemeigenschaften des Gefühls den expliziten Konstruktionen des Verstandes gegenüber. Auch die **Wahrheit** wird methodisch konstruiert durch *neue Namen und Schätzungen und Wahrscheinlichkeiten*; aber darf es bei diesem Annäherungsprozess ernst zugehen? *So ist es möglich, dass Einer gerade mit seinem Pathos von Ernsthaftigkeit verräth, wie oberflächlich und genügsam sein Geist bisher im Reiche der Erkenntniss gespielt hat. – Und ist nicht Alles, was wir wichtig nehmen, unser Verräther? Es zeigt, wo unsere Gewichte liegen und wofür wir keine Gewichte besitzen*. Auf die richtige *Gewichtung* der Wahrscheinlichkeiten im Fortgang persönlicher Erfahrung und empirischer

Untersuchung kommt es an.

Wie bei der Wahrheit so auch bei den Philosophen. Die Anhänger Schopenhauers vergleicht Nietzsche in spöttischer Weise mit der Begegnung von Barbaren und Kulturvölkern: *daß regelmäßig die niedere Cultur von der höheren zuerst deren Laster, Schwächen und Ausschweifungen annimmt.* Und was pflegen nun **die Anhänger Schopenhauer's in Deutschland von ihrem Meister anzunehmen?** Seinen harten Tatsachen-Sinn? Die Stärke seines intellektualen Gewissens? *Oder seine unsterblichen Lehren von der Intellektualität der Anschauung, von der Apriorität des Kausalgesetzes, von der Werkzeug-Natur des Intellekts und der Unfreiheit des Willens?* Nein, *das alles bezaubert nicht und wird nicht als bezaubernd gefühlt: aber die mystischen Verstiegheiten und Ausflüchte Schopenhauer's an jenen Stellen, wo der Tatsachen-Denker sich vom eitlen Triebe, der Enträthseler der Welt zu sein, verführen und verderben liess, die unbeweisbare Lehre von Einem Willen, die Leugnung des Individuums, die Schwärmerei vom Genie, der Unsinn vom Mitleide und der in ihm ermöglichten Durchbrechung des principii individuationis.* Die *mystischen Verstiegheiten* Schopenhauers werden später auch an Nietzsche zu kritisieren sein. Der wirft nach seinem Bruch mit Wagner diesem noch all das vor, was er gerade den typischen Anhängern Schopenhauers vorgehalten hatte: *Ausschweifungen und Laster des Philosophen werden immer am ersten angenommen und zur Sache des Glaubens gemacht.* Ob Nietzsche damit vielleicht schon seine eigenen Anhänger gemeint haben mag?

Nach der Enthronung des Wirklichen und Wahren untergräbt Nietzsche auch **das Gute und Schöne.** Nicht die Künstler sind ihm *die Taxatoren des Glückes und des Glücklichen,* auch wenn sie sich immer wieder darum drängen. Die wirklichen Taxatoren sind *die Reichen und die Müßigen.* Abschließend singt Nietzsche noch das Loblied auf die **Kunst.** Ihr gilt seine letzte Dankbarkeit, gerade weil Schreiben für ihn eine Notdurft ist: *Hätten wir nicht die Künste gut geheissen und diese Art von Cultus des Unwahren erfunden: so wäre die Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit, die uns jetzt durch die Wissenschaft gegeben wird – die Einsicht in den Wahn und Irrthum als in eine Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins –, gar nicht auszuhalten. Die Redlichkeit würde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben. Nun aber hat unsere Redlichkeit eine Gegenmacht, die uns solchen Consequenzen ausweichen hilft: die Kunst, als den guten Willen zum Scheine.* Die macht ihm den Erkenntnisekel erträglich, den die Redlichkeit der Wissenschaft nach sich zieht: *Und gerade weil wir im letzten Grunde schwere und ernsthafte Menschen und mehr Gewichte als Menschen sind, so thut uns Nichts so gut als die Schelmenkappe: wir brauchen sie vor uns selber – wir brauchen alle übermüthige, schwebende, tanzende, spottende, kindische und selige Kunst, um jener Freiheit über den Dingen nicht verlustig zu gehen, welche unser Ideal von uns fordert.*

Das DRITTE BUCH handelt von der **Entgötterung des Menschen und der Natur.** Im *Handbuch* wird die *Parabel vom tollen Menschen* als der *zentrale geschichtsphilosophische Text* hervorgehoben; denn durch den „Tod Gottes“ werde *alle bisherige wie zukünftige Geschichte neu interpretiert.* Sloterdijk sieht in dem Auftritt des *Neo-Kynikers* gleichsam ein *metaphysisches Happening* auf gottverlassener Bühne veranstaltet: *Der tolle Mensch. – Habt ihr nicht von jenem tollen Menschen gehört, der am hellen Vormittage*

eine Laterne anzündete, auf den Markt lief und unaufhörlich schrie: „ich suche Gott! Ich suche Gott!“ – Da dort gerade Viele von Denen zusammen standen, welche nicht an Gott glaubten, so erregte er ein grosses Gelächter. Ist er denn verloren gegangen? sagte der Eine. Hat er sich verlaufen wie ein Kind? sagte der Andere. Oder hält er sich versteckt? Fürchtet er sich vor uns? Ist er zu Schiff gegangen? ausgewandert? – so schrieen und lachten sie durcheinander. Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durchbohrte sie mit seinen Blicken. „Wohin ist Gott? rief er, ich will es euch sagen! Wir haben ihn getödtet, – ihr und ich! Wir Alle sind seine Mörder!“ Nach einer Tirade von Anklagen und Selbstzweifeln bringt der tolle Mensch seine Laterne gewaltsam zum Erlöschen: „Ich komme zu früh, sagte er dann, ich bin noch nicht an der Zeit. Diess ungeheure Ereigniss ist noch unterwegs und wandert, – es ist noch nicht bis zu den Ohren der Menschen gedrungen.“ Mit den Schatten der Götter und den Nachwirkungen ältester Religiösität werden wir noch lange zu kämpfen haben: Nachdem Buddha todt war, zeigte man noch Jahrhunderte lang seinen Schatten in einer Höhle, – einen ungeheuren schauerlichen Schatten. Gott ist todt: aber so wie die Art der Menschen ist, wird es vielleicht noch Jahrtausende lang Höhlen geben, in denen man seinen Schatten zeigt. – Und wir – wir müssen auch noch seinen Schatten besiegen!

Fortan durchkämmt Nietzsche die verschiedenen Gebiete der Natur und des Menschen, der Erkenntnis und Moral, der Geschichte und Metaphysik, der Kunst und der Tugend, um den vielfältigen Verschattungen das Licht seines Esprits entgegenzusetzen: **Homo poeta.** – „Ich selber, der ich höchst eigenhändig diese Tragödie der Tragödien gemacht habe, soweit sie fertig ist; ich, der ich den Knoten der Moral erst in's Dasein hineinknüpft und so fest zog, dass nur ein Gott ihn lösen kann, – so verlangt es ja Horaz! – ich selber habe jetzt im vierten Act alle Götter umgebracht, – aus Moralität! Was soll nun aus dem fünften werden! Woher noch die tragische Lösung nehmen! – Muss ich anfangen, über eine komische Lösung nachzudenken?“ Eine äußerst komische Lösung wird Allen in seinem Einakter Gott finden. Aber davon später. Hinsichtlich der Natur und des Menschen fragt Nietzsche sich: Wann werden wir anfangen dürfen, uns Menschen mit der reinen, neu gefundenen, neu erlösten Natur zu vernatürlichen? Wie sind Erkenntnis, Wahrheit und Leben in Einklang zu bringen? **Die Kraft der Erkenntnisse liegt nicht in ihrem Grade von Wahrheit, sondern in ihrem Alter, ihrer Einverleibtheit, ihrem Charakter als Lebensbedingung. Wo Leben und Erkennen in Widerspruch zu kommen schienen, ist nie ernstlich gekämpft worden; da galt Leugnung und Zweifel als Tollheit.** Eine lebbare Wissenschaft wäre ein Experiment wert: Inwieweit verträgt die Wahrheit die Einverleibung? – Das ist die Frage, das ist das Experiment. Könnten wir mit unseren „Wahrheiten“ einverleibt überleben, so wie es uns die Erbanlagen und unsere Körperfunktionen ermöglichen? Wie in der Evolutionstheorie geht es hier um die Erkenntnisförmigkeit des Lebens. Zur Herkunft des Logischen hebt Nietzsche hervor: Der Verlauf logischer Gedanken und Schlüsse in unserem jetzigen Gehirne entspricht einem Prozesse und Kampfe von Trieben, die an sich einzeln alle sehr unlogisch und ungerecht sind; wir erfahren gewöhnlich nur das Resultat des Kampfes: so schnell und so versteckt spielt sich jetzt dieser uralte Mechanismus in uns ab. Und über den Zusammenhang von Ursache und Wirkung gibt er zu bedenken: eine solche Zweiheit giebt es wahrscheinlich nie, – in Wahrheit steht ein continuum vor

uns, von dem wir ein paar Stücke isolieren. Die Natur bildet ein holistisches Ganzes, aus dem nur näherungsweise Teile herausgenommen und für sich betrachtet werden können.

Nietzsche täuscht sich nicht über den **Umfang des Moralischen**.– *Wir construiren ein neues Bild, das wir sehen, sofort mit Hülfe aller alten Erfahrungen, die wir gemacht haben, je nach dem Grade unserer Redlichkeit und Gerechtigkeit. Es giebt gar keine anderen als moralische Erlebnisse, selbst nicht im Bereiche der Sinneswahrnehmung. Im Einklang mit der Humanität, Menschlichkeit und „Menschenwürde“ lebt der Mensch mit vier Irrthümern. Er sieht sich erstens nur unvollständig, zweitens legt er sich erdichtete Eigenschaften bei. Drittens fühlt er sich in einer falschen Rangordnung zur Natur und viertens erfindet er ständig neue Gütertafeln zur Schätzung seiner Triebe und Zustände. Der Mensch ist durch seine Irrthümer erzogen worden. Retten wir die religiösen Gefühle für die Erkenntnis! Bedenken wir das Neue in der Geschichte, daß die Erkenntnis wahr sein will als ein Mittel. Damit eröffnet sich Nietzsche wieder ein Horizont im Ideenozean, allerdings mit Blick ins Unendliche: **Im Horizont des Unendlichen**.– *Wir haben das Land verlassen und sind zu Schiff gegangen! Wir haben die Brücke hinter uns,– mehr noch, wir haben das Land hinter uns abgebrochen! Nun, Schifflein! sieh' dich vor! Neben dir liegt der Ocean, es ist wahr, er brüllt nicht immer, und mitunter liegt er da, wie Seide und Gold und Träumerei der Güte. Aber es kommen Stunden, wo du erkennen wirst, dass er unendlich ist und dass es nichts Furchtbareres giebt, als Unendlichkeit. Oh des armen Vogels, der sich frei gefühlt hat und nun an die Wände dieses Käfigs stösst! Wehe, wenn das Land-Heimweh dich befällt, als ob dort mehr Freiheit gewesen wäre,– und es giebt kein „Land“ mehr!**

Die Furchtsamkeit angesichts eines endlos expandierenden Universums treibt auch die Helden Allens in seinen Filmen um. Und die Vorbehalte gegenüber dem bloßen Denken sind ihm ebenfalls nicht fremd. Für den *Neo-Kyniker* sind die Gedanken nur *die Schatten unserer Empfindungen – immer dunkler, leerer, einfacher als diese*. Und so versteht sich ein Denker darauf, *die Dinge einfacher zu nehmen, als sie sind*. Noch einfacher als die Gedanken sind aber die Worte; denn *man kann seine Gedanken nicht ganz in Wort wiedergeben*. Zum Glück haben wir die **Mathematik**, der es gelingt *unsere menschliche Relation zu den Dingen festzustellen*. Die *Feinheit und Strenge der Mathematik* übertrifft nicht nur bei weitem unsere Worte, Gedanken und Sinne, sie erschließt uns sogar das endlos expandierende Universum.

Zum Schluss des dritten Buches werden die Aphorismen immer kürzer. Vier seien hervorgehoben:

Was wir thun.– *Was wir thun, wird nie verstanden, sondern immer nur gelobt und getadelt.*

Letzte Skepsis.– *Was sind denn zuletzt die Wahrheiten des Menschen? – Es sind die unwiderlegbaren Irrthümer des Menschen.*

Woran glaubst du? – Daran: dass die Gewichte aller Dinge neu bestimmt werden müssen.

Was sagt dein Gewissen? – Du sollst der werden, der du bist.

Das VIERTE BUCH hebt an mit dem Gedicht *Sanctus Januarius*, Genua im Januar 1882:

Sanctus Januarius.

*Der du mit dem Flammenspeere
Meiner Seele Eis zertheilt,
Dass sie brausend nun zum Meere
Ihrer höchsten Hoffnung eilt:
Heller stets und stets gesunder,
Frei im liebevollsten Muss:–
Also preist sie deine Wunder,
Schönster Januarius!*

Nietzsche ist erwartungsfroh, voller Tatendrang und Schaffenslust. Er fühlt sein Denken im Einklang mit seinem Leben und der Physik: *Zum neuen Jahre.– Noch lebe ich, noch denke ich: ich muss noch leben, denn ich muss noch denken. Sum, ergo cogito: cogito, ergo sum. Heute erlaubt sich Jedermann seinen Wunsch und liebsten Gedanken auszusprechen: nun, so will auch ich sagen, was ich mir heute von mir selber wünschte und welcher Gedanke mir dieses Jahr zuerst über das Herz lief,– welcher Gedanke mir Grund, Bürgschaft und Süßigkeit alles weiteren Lebens sein soll! Ich will immer mehr lernen, das Nothwendige an den Dingen als das Schöne sehen:– so werde ich Einer von Denen sein, welche die Dinge schön machen. Amor fati: das sei von nun an meine Liebe! Ich will keinen Krieg gegen das Hässliche führen. Ich will nicht anklagen, ich will nicht einmal die Ankläger anklagen. Wegsehen sei meine einzige Verneinung! Und, Alles in Allem und Grossen: ich will irgendwann einmal nur noch ein Ja-sagender sein! Trotz aller Hochstimmung, das gottverlassene Universum erstürmen und sein Leben in Freiheit selbst in die Hand nehmen zu können, sieht er aber auch die Kehrseite seiner Persönlichen Providenz.– Es giebt einen gewissen hohen Punct des Lebens: haben wir den erreicht, so sind wir mit all unserer Freiheit, und so sehr wir dem schönen Chaos des Daseins alle fürsorgende Vernunft und Güte abgestritten haben, noch einmal in der grössten Gefahr der geistigen Unfreiheit und haben unsere schwerste Probe abzulegen. Wenn uns alle Dinge fortwährend zum Besten reichen, wird das Leben immer nur einen Satz neu beweisen: sei es, was es sei, böses wie gutes Wetter, der Verlust eines Freundes, eine Krankheit, eine Verleumdung, das Ausbleiben eines Briefes, die Verstauchung eines Fusses, ein Blick in einen Verkaufsladen, ein Gegenargument, das Aufschlagen eines Buches, ein Traum, ein Betrug: es erweist sich sofort oder sehr bald nachher als ein Ding, das „nicht fehlen durfte“.*

Trotz der Harmonie, in der er sich wähnt, schreibt er sie nicht nur sich selber zu, sondern auch wieder dem lieben **Zufall**. Und zwischen all dem Lärm des quellenden Lebens in den Gassen Genuas scheint ihm die Stille des Todes auf – im Meeresmotiv: *der Ozean und sein ödes Schweigen wartet ungeduldig hinter all dem Lärme*. Nach dem Verlust eines Freundes durch Betrug und Verleumdung gedenkt Nietzsche seiner *Sternenfreundschaft* mit Paul Rée und Lou Salomé. In einem Brief beklagt er sich darüber, dass seine Schwe-

ster Frä. Salomé auf *Lüge und Sinnlichkeit* reduziert und in ihr und Dr. Rée *nichts weiter als zwei „Lumpen“* gesehen habe. Jeder Freund ist ein Schiff, *deren jedes sein Ziel und seine Bahn hat*. Nachdem sich die Schiffe kreuzten, im Hafen lagen und ein Fest feierten, ruft doch wieder die Aufgabe zum Auslaufen in verschiedene Meere und Sonnenstriche. An dieses Bild knüpft Nietzsche an, wenn er **neue Philosophen** fordert: *Eine neue Gerechtigkeit thut noth! Und eine neue Losung! Und neue Philosophen! Auch die moralische Erde ist rund! Auch die moralische Erde hat ihre Antipoden! Auch die Antipoden haben ihr Recht des Daseins! Es giebt noch eine andere Welt zu entdecken – und mehr als eine! Auf die Schiffe, ihr Philosophen!* Eine „Relativitätstheorie der Moral“ hat gerade wieder Martin Walser eingefordert in seinem Roman *Angstblüte*. Ich werde darauf zurückkommen.

Mit dieser **Strenge der Wissenschaft** steht es nun wie mit der Form und Höflichkeit der allerbesten Gesellschaft:– sie erschreckt den Uneingeweihten, fährt Nietzsche fort und stilisiert sich als *Nebenbuhler des Lichtstrahls*, um der Erde Licht zu bringen, ja, „*das Licht der Erde*“ zu sein. Gegen die *Verleumder der Natur* fühlt er sich als freiegeborener Vogel, um den es immer frei und sonnenlicht sei. Von der Lichtmetapher geht er zum Motiv von *Wille und Welle* über: *So leben die Wellen – so leben wir, die Wollenden!* Wer denkt da nicht sogleich an *die Wellen* Virginia Woolfs? Auch als Interpreten ihrer Erlebnisse haben sich die beiden verstanden. Entgegen dem Wunderglauben der Religionsstifter wollen die Vernunftdurstigen ihren *Erlebnissen so streng ins Auge sehen, wie einem wissenschaftlichen Versuche, Stunde um Stunde, Tag um Tag! Wir selber wollen unsere Experimente und Versuchsthier sein!* Nietzsche will für sich kein Suchender sein, sondern seine *eigene Sonne schaffen*. Das Leben darf ihm *ein Experiment des Erkennenden* sein und keine Pflicht, Verhängnis oder Betrügerei! „*Das Leben ein Mittel der Erkenntnis*“ – mit diesem Grundsatz im Herzen kann man nicht nur tapfer, sondern sogar fröhlich leben und fröhlich lachen! Dabei ist ihm **Erkenntnis** ein Resultat aus den verschiedenen und sich widerstrebenden Trieben des Verlachen-, Beklagen- und Verwünschenwollens. Da der allergrößte Teil unseres geistigen Wirkens uns unbewußt, ungefühlt verläuft, kann gerade der Philosoph am leichtesten über die Natur des Erkennens irreführt werden. Und so lässt der Philosoph die Physik hochleben: **Hoch die Physik!** – *Wie viele Menschen verstehen denn zu beobachten! Und unter den wenigen, die es verstehen,– wie viele beobachten sich selber!* Der für die fröhliche Wissenschaft zentrale Essay über die Physik nimmt auch wieder das Motiv der *Redlichkeit* auf: *Wir aber wollen Die werden, die wir sind,– die Neuen, die Einmaligen, die Unvergleichbaren, die Sich-selber-Gesetzgebenden, die Sich-selber-Schaffenden! Und dazu müssen wir die besten Lerner und Entdecker alles Gesetzlichen und Nothwendigen in der Welt werden: wir müssen Physiker sein, um, in jenem Sinne, Schöpfer sein zu können,– während bisher alle Werthschätzungen und Ideale auf Unkenntnis der Physik oder im Widerspruch mit ihr aufgebaut waren. Und darum: Hoch die Physik! Und höher noch das, was uns zu ihr zwingt,– unsre Redlichkeit!* Wie die Physik erstmals mit Demokrit und später mit Galilei die Religion überwand, so überwindet sie auch das Leiden und Mitleiden – und eröffnet Glück und Mitfreude! Von der Mitfreude ist es nur noch ein kleiner Schritt zum Preisen der **Vita femina**. Damit will Nietzsche sagen, *dass die Welt übervoll von schönen Dingen ist, aber trotzdem arm, sehr*

arm an schönen Augenblicken und Enthüllungen dieser Dinge. Aber vielleicht ist diess der stärkste Zauber des Lebens: es liegt ein golddurchwirkter Schleier von schönen Möglichkeiten über ihm, verheissend, widerstrebend, schamhaft, spöttisch, mitleidig, verführerisch. Ja, das Leben ist ein Weib!

Nach dem Finale im Steigern der Leichtigkeit des Leben durch die Mitfreude an seiner Weiblichkeit fällt Nietzsche unversehens aus der lichten Höhe in die dunkle Tiefe: **Das grösste Schwergewicht.**– *Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts, ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: „Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und Alles in der selben Reihe und Folge – und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht – und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!“ – Würdest du dich nicht niederwerfen und mit den Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redete?* Mit der Schwere im **Gedanken der ewigen Wiederkunft** fällt Nietzsche aus der Komödie des Daseins abschließend in die Tragödie: *Incipit tragoedia.*– *Als Zarathustra dreissig Jahr alt war, verliess er seine Heimath und den See Urmi und gieng in das Gebirge. Hier genoss er seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde dessen zehn Jahre nicht müde. Endlich aber verwandelte sich sein Herz,– und eines Morgens stand er mit der Morgenröthe auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also: „Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht Die hättest, welchen du leuchtest! Zehn Jahre kamst du hier herauf zu meiner Höhle: du würdest deines Lichtes und dieses Weges satt geworden sein, ohne mich, meinen Adler und meine Schlange; aber wir warteten deiner an jedem Morgen, nahmen dir deinen Überfluss ab und segneten dich dafür. Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken, ich möchte verschenken und austheilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Thorheit und die Armen wieder einmal ihres Reichthums froh geworden sind. Dazu muss ich in die Tiefe steigen: wie du des Abends thust, wenn du hinter das Meer gehst und noch der Unterwelt Licht bringst, du überreiches Gestirn! – ich muss, gleich dir, untergehen, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will. So segne mich denn, du ruhiges Auge, das ohne Neid auch ein allzugrosses Glück sehen kann! Segne den Becher, welcher überfliessen will, dass das Wasser golden aus ihm fliesse und überallhin den Abglanz deiner Wonne trage! Siehe! Dieser Becher will wieder leer werden, und Zarathustra will wieder Mensch werden.“ – Also begann Zarathustra’s Untergang.*

Am *Zarathustra* begann Nietzsche im Jan. 1883 zu schreiben. Der Schluss des vierten Buches der *fröhlichen Wissenschaft* ist zugleich das erste Kapitel von *Also sprach Zarathustra*. Es ist das Buch eines *prophetischen Menschen*, von dem Nietzsche selber sagt, *daß prophetische Menschen sehr leidende Menschen sind*. Im *Ecce Homo* erinnert er sich, *daß ihm der Ewige-Wiederkunfts-Gedanke* erstmals im Aug. 1881 während eines Spaziergangs am See von Silvaplana gekommen sei. Während der Wanderung am Monte Sacro hat-

te Friedrich auch Lou den *Ewigen-Wiederkunfts-Gedanken* nahezubringen versucht. Ihrer Erinnerung nach war die *Wiederkunfts-Idee* damals für Nietzsche noch keine Überzeugung geworden, sondern erst eine Befürchtung. Zur höchsten Formel der Bejahung im *amor fati* stilisierte er den Gedanken erst im Jan. 1883, gleichsam zur Wiederkehr des SANCTUS JANUARIUS aus dem Jahr zuvor. Für Salomé hat Nietzsche die *alte indische Lehre der ewigen Wiedergeburt* geradezu umgekehrt: *Nicht Befreiung von dem Wiederkunftszwange, sondern freudige Bekehrung zu ihm, ist das Ziel höchsten sittlichen Strebens, nicht Nirvana, sondern Sansara der Name für das höchste Ideal.* Salomé zufolge wollte Nietzsche den Gedanken naturwissenschaftlich fundieren und sich sogar einem einschlägigen Studium unterziehen.

Im FÜNFTEN BUCH geht es nach dem Zwischenspiel der *Incipit Tragoedia* unter dem Titel *Wir Furchtlosen* in Heiterkeit weiter: *Was es mit unserer Heiterkeit auf sich hat.– Das grösste neuere Ereigniss,– dass „Gott tod ist“, dass der Glaube an den christlichen Gott unglaubwürdig geworden ist – beginnt bereits seine ersten Schatten über Europa zu werfen.* Nach dem Niedergang der Religion erscheint dem Philosophen und „freien Geist“ der Horizont endlich wieder frei, *gesetzt selbst, dass er nicht hell ist, endlich dürfen unsre Schiffe wieder auslaufen, auf jede Gefahr hin auslaufen, jedes Wagniss des Erkennenden ist wieder erlaubt, das Meer, unser Meer liegt wieder offen da, vielleicht gab es noch niemals ein so „offnes Meer“.* Selbstkritisch fragt sich der Schiffer auf offener See sogleich: *inwiefern auch wir noch fromm sind.* Liegt nicht ebenso der Wissenschaft noch ein „Glaube“ zu Grunde? *Dieser unbedingte Wille zur Wahrheit: was ist er? Ist es der Wille, sich nicht täuschen zu lassen? Ist es der Wille, nicht zu täuschen?* Auch die angeblich so objektive und wertneutrale Wissenschaft ruht auf einem normativen Fundament: *„ich will nicht täuschen, auch mich selbst nicht“:– und hiermit sind wir auf dem Boden der Moral.* Damit führt die Frage: *wozu Wissenschaft?* zurück auf das moralische Problem: *wozu überhaupt Moral, wenn Leben, Natur, Geschichte „unmoralisch“ sind?* Der *Neo-Kyniker* sieht die **Moral als Problem**, solange noch niemand ihren Wert geprüft hat. Die abgeschmackte *Attitüde, Mensch gegen Welt*, hinter sich lassend, keimt in ihm der Argwohn gegenüber der *anderen Welt, die wir selber sind.* Die Europäer sieht er damit *vor das furchtbare Entweder-Oder* gestellt: *„entweder schafft eure Verehrungen ab oder – euch selbst!“ Das letztere wäre der Nihilismus; aber wäre nicht auch das erstere – der Nihilismus?– Das ist unser Fragezeichen.* Die beiden Pole dieser furchtbaren Alternative trennen Gläubige und Gelehrte. Je schwächer einer ist, desto stärker sein Glaube. Der **Fanatismus** ist dabei die einzige *„Willensstärke“*, zu der auch die Schwachen und Unsicheren gebracht werden können. Dem Fanatismus der Gläubigen stellt Nietzsche den Darwinismus der Gelehrten gegenüber. Nur Menschen in Notlagen, wie sie bei den zumeist aus dem „Volk“ stammenden Naturforschern nicht selten waren, überbetonen den Selbsterhaltungstrieb und den „Kampf ums Dasein“. Für Nietzsche ist er *nur eine Ausnahme, eine zeitweilige Restriktion des Lebenswillens; der grosse und kleine Kampf dreht sich allenthalben um's Übergewicht, um Wachsthum und Ausbreitung, um Macht, gemäss dem Willen zur Macht, der eben der Wille des Lebens ist.* Nietzsches Abgrenzung vom Darwinismus beruht dabei auf seiner Abneigung vor der Propaganda der Darwinisten. Hätte er Darwin selbst gelesen, wäre

ihm der *Redlichkeit* folgend womöglich die Vereinbarkeit seiner „Machtphilosophie“ mit dem Darwinschen Optimierungsalgorithmus aufgefallen; wollte er doch *die Feinheit und Strenge der Mathematik in alle Wissenschaften hineintreiben*.

Auf die Evolutionstheorie folgt der zentrale Essay **Vom Genuis der Gattung**. Für Safranski thematisiert Nietzsche darin bei seiner Erkundung der *terra incognita des Menschen* den *Gesichtspunkt der Unaussprechlichkeit der Individualität und der Selbstvermeidung*. In *atemberaubendem Tempo und beispielloser Verdichtung* entfaltet Nietzsche das **Problem des Bewusstseins**. Dabei geht er aus vom Gegenteil des *Sich-Bewußt-Werdens*: Könnten wir nicht auch leben, ohne dass uns einiges ins Bewusstsein träte? *Das ganze Leben wäre möglich, ohne dass es sich gleichsam im Spiegel sähe: wie ja thatsächlich auch jetzt noch bei uns der bei weitem überwiegende Theil dieses Lebens sich ohne diese Spiegelung abspielt*. Die Entstehung des Bewusstseins folgt erst aus der *Mitteilungsbedürftigkeit* des Menschen: *Bewusstsein ist eigentlich nur ein Verbindungsnetz zwischen Mensch und Mensch, – nur als solches hat es sich entwickeln müssen: der einsiedlerische und raubthierhafte Mensch hätte seiner nicht bedurft*. Dabei gehen *die Entwicklung der Sprache und die Entwicklung des Bewusstseins (nicht der Vernunft, sondern allein des Sichbewusst-werdens der Vernunft)* Hand in Hand. *Der Zeichen-erfindende Mensch ist zugleich der immer schärfer seiner selbst bewusste Mensch*. Nietzsche fasst seinen Gedanken noch einmal zusammen und spannt einen faszinierenden Bogen über die *Volks-Metaphysik* bis hin zum Erkenntnisproblem.

Die Tragweite seines Gedankens rechtfertigt ein längeres Zitat: *Mein Gedanke ist, wie man sieht: dass das Bewusstsein nicht eigentlich zur Individual-Existenz des Menschen gehört, vielmehr zu dem, was an ihm Gemeinschafts- und Heerden-Natur ist; dass es, wie daraus folgt, auch nur in Bezug auf Gemeinschafts- und Heerden-Nützlichkeit fein entwickelt ist, und dass folglich Jeder von uns, beim besten Willen, sich selbst so individuell wie möglich zu verstehen, „sich selbst zu kennen“, doch immer nur gerade das Nicht-Individuelle an sich zum Bewusstsein bringen wird, sein „Durchschnittliches“, – dass unser Gedanke selbst fortwährend durch den Charakter des Bewusstseins – durch den in ihm gebietenden „Genius der Gattung“ – gleichsam majorisirt und in die Heerden-Perspektive zurück-übersetzt wird. Unsre Handlungen sind im Grunde allesammt auf eine unvergleichliche Weise persönlich, einzig, unbegrenzt-individuell, es ist kein Zweifel; aber sobald wir sie in's Bewusstsein übersetzen, scheinen sie es nicht mehr ... Diess ist der eigentliche **Phänomenalismus und Perspektivismus**, wie ich ihn verstehe: die Natur des thierischen Bewusstseins bringt es mit sich, dass die Welt, deren wir bewusst werden können, nur eine Oberflächen- und Zeichenwelt ist, eine verallgemeinerte, eine vergemeinerte Welt, – dass Alles, was bewusst wird, ebendamit flach, dünn, relativ-dumm, generell, Zeichen, Heerden-Merkzeichen wird, dass mit allem Bewusstwerden eine grosse gründliche Verderbniss, Fälschung, Veroberflächlichung und Generalisation verbunden ist. Zuletzt ist das wachsende Bewusstsein eine Gefahr; und wer unter den bewusstesten Europäern lebt, weiss sogar, dass es eine Krankheit ist. Es ist, wie man erräth, nicht der Gegensatz von Subjekt und Objekt, der mich hier angeht: diese Unterscheidung überlasse ich den Erkenntnistheoretikern, welche in den Schlingen der Grammatik (der Volks-Metaphysik) hängen*

geblieben sind. *Es ist erst recht nicht der Gegensatz von „Ding an sich“ und Erscheinung: denn wir „erkennen“ bei weitem nicht genug, um auch nur so scheiden zu dürfen. Wir haben eben gar kein Organ für das Erkennen, für die „Wahrheit“: wir „wissen“ (oder glauben oder bilden uns ein) gerade so viel als es im Interesse der Menschen-Heerde, der Gattung, nützlich sein mag: und selbst, was hier „Nützlichkeit“ genannt wird, ist zuletzt auch nur ein Glaube, eine Einbildung und vielleicht gerade jene verhängnissvollste Dummheit, an der wir einst zu Grunde gehn.* Wir leben in einer Scheinwelt des Dazwischen, die bloße Oberfläche ist und weder das Selbst enthüllt noch die Natur erfasst; dafür aber die soziale Lebenswelt als unser Medium ausmacht. In ihr leben wir so selbstverständlich wie die Fische im Wasser.

Die sprachanalytisch geläuterten Erkenntnistheoretiker haben sich unterdessen *den Schlingen der Grammatik* entwunden, – aber das Volk? **Die Grammatik ist die Metaphysik des Volkes.** Daran hat sich bis heute nichts geändert! Arglos wird grammatisch korrekt, aber logisch und faktisch naiv, jeder Unsinn behauptet und als Tiefsinn ausgegeben; als ob mit den Worten auch schon die Dinge und Eigenschaften ins Sein träten über die man spricht. Pseudokennzeichnungen sind so häufig, dass sie gar nicht mehr auffallen. Ständig wird mit abstrakten oder idealen Substantiven über Gegenstände geredet, die es gar nicht gibt. Und ohne es zu bemerken, werden nichtexistenten Dingen auch noch Eigenschaften angedichtet: von der „Allmacht Gottes“ bis zur „Überabzählbarkeit des Kontinuums“. Ist das Christentum Platonismus fürs Volk, so ist der Formalismus Platonismus für Experten. Schon Goethe lästerte im *Faust: Gewöhnlich glaubt der Mensch, wenn er nur Worte hört, es müsse sich dabei doch auch was denken lassen ...*

Der *Genuis der Gattung* beruht auf dem zwischenmenschlichen Verbindungsnetz und schafft Sozial-, aber keine Naturkompetenz. Unsere menschliche Natur, die irdische Biosphäre und das Universum verstehen wir nur durch die quantitative Experimentalwissenschaft, nicht durch metaphysische, esoterische oder religiöse Begriffsliteratur. Nietzsche distanziert sich von den **Idealisten**, weil *die Ideen schlimmere Verführerinnen seien als die Sinne.* Die Sinnlichkeit des Tanzes ist dem *Neo-Kyniker* sogar Grundlage des „Geistes“: *ich wüsste nicht, was der Geist eines Philosophen mehr zu sein wünschte, als ein guter Tänzer. Der Tanz nämlich ist sein Ideal, auch seine Kunst, zuletzt auch seine einzige Frömmigkeit, sein „Gottesdienst“ ...* An diesen Hinweis auf die dionysischen Freudenfeste schließt Nietzsche *Die Große Gesundheit* an: *Wir Neuen, Namenlosen, Schlechtverständlichen, wir Frühgeburten einer noch unbewiesenen Zukunft – wir bedürfen zu einem neuen Zwecke auch eines neuen Mittels, nämlich einer neuen Gesundheit, einer stärkeren gewitzteren zäheren verwegeneren lustigeren, als alle Gesundheitsen bisher waren.* Der komödiantische Spaß endet nochmals unversehens im tragischen Ernst: *das Ideal eines Geistes, der naiv, das heisst ungewollt und aus überströmender Fülle und Mächtigkeit mit Allem spielt, was bisher heilig, gut, unberührbar, göttlich hiess; für den das Höchste, woran das Volk billigerweise sein Werthmaass hat, bereits so viel wie Gefahr, Verfall, Erniedrigung oder, mindestens, wie Erholung, Blindheit, zeitweiliges Selbstvergessen bedeuten würde; das Ideal eines menschlich-übermenschlichen Wohlseins und Wohlwollens, das oft genug unmenschlich erscheinen wird, zum Beispiel, wenn es sich neben den ganzen bisherigen*

Erden-Ernst, neben alle Art Feierlichkeit in Gebärde, Wort, Klang, Blick, Moral und Aufgabe wie deren leibhaftigste unfreiwillige Parodie hinstellt – und mit dem, trotzallem, vielleicht der grosse Ernst erst anhebt, das eigentliche Fragezeichen erst gesetzt wird, das Schicksal der Seele sich wendet, der Zeiger rückt, die Tragödie beginnt ...

Mit dem *Epilog* zieht sich Nietzsche ins Gebirge zurück, von dem er erst als *Zarathustra* verwandelt wieder hinab steigen wird ...

Der *Anhang* mit den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* beginnt wieder komödiantisch mit einer Parodie Goethes:

An Goethe.

*Das Unvergängliche
Ist nur dein Gleichniss!
Gott der Verfängliche
Ist Dichter-Erschleichniss ...*

*Welt-Rad, das rollende,
Streift Ziel auf Ziel:
Noth – nennt's der Grollende,
Der Narr nennt's – Spiel ...*

*Welt-Spiel, das herrische,
Mischt Sein und Schein: –
Das Ewig-Närrische
Mischt uns – hinein! ...*

Der Narr überlässt sich sogleich dem Spiel der Natur im Takt eines Spechtes:

Dichters Berufung.

*Als ich jüngst, mich zu erquicken,
Unter dunklen Bäumen sass,
Hört' ich ticken, leise ticken,
Zierlich, wie nach Takt und Maass*

In den Naturmotiven fehlt natürlich auch nicht das Meeresmotiv und die Bergeshöhe:

Nach neuen Meeren.

*Dorthin – will ich; und ich traue
Mir fortan und meinem Griff.
Offen liegt das Meer, in's Blaue*

Treibt mein Genueser Schiff.

*Alles glänzt mir neu und neuer,
Mittag schläft auf Raum und Zeit
Nur dein Auge – ungeheuer
Blickt mich's an, Unendlichkeit!*

Sils-Maria.

*Hier sass ich, wartend, wartend, – doch auf Nichts,
Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts
Geniessend, bald des Schattens, ganz nur Spiel,
Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.
Da, plötzlich, Freundin! wurde Eins zu Zwei –
Und Zarathustra gieng an mir vorbei ...*

Mit dem Ausblick auf seine nächsten Werke *Also sprach Zarathustra* und *Jenseits von Gut und Böse* lässt Nietzsche die *fröhliche Wissenschaft* ausklingen mit einem Tanzlied **An den Mistral**. Es schließt mit den Strophen:

*Jagen wir die Himmels-Trüber,
Welten-Schwärzer, Wolken-Schieber,
Hellen wir das Himmelreich!
Brausen wir ... oh aller freien
Geister Geist, mit dir zu Zweien
Braust mein Glück dem Sturme gleich. –*

*Und dass ewig das Gedächtniss
Solchen Glücks, nimm sein Vermächtniss,
Nimm den Kranz hier mit hinauf!
Wirf ihn höher, ferner, weiter,
Stürm' empor die Himmelsleiter,
Häng ihn – an den Sternen auf!*

3.5 Also sprach Zarathustra

Ab dem *Zarathustra* werden die Gedanken Nietzsches zunehmend durch Leib und Leben geprägt. Seit der Jüngerschaft Schopenhauers und Wagners und den Höhenflügen des heiter Erkennenden in der *fröhlichen Wissenschaft*, brechen sich fortan Prophetie und Missionseifer in übersteigerter Selbststilisierung Bahn. **Also sprach Zarathustra** ist das Buch eines „tanzenden Geistes“, der sich aus der Berg-Einsamkeit wieder herunter begibt, um Mensch zu werden – und damit seinen Untergang beginnt. Den eigenen paralytischen Niedergang ahnend, mag Nietzsche sich im Propheten *Zarathustra* selbst

überhöht haben. Seine folgenden Werke können gleichsam als von *Zarathustra* geschrieben angesehen werden. An den ersten drei Bänden arbeitete er zwischen 1883 und 1885. Einen vierten Teil verbreitete er nur als Sonderdruck; er wurde erst mit der Gesamtausgabe 1892, also nach seinem Untergang, veröffentlicht.

Das Buch für *Alle und Keinen* hebt im ERSTEN TEIL mit **Zarathustra's Vorrede** an. Der Prophet hat sich entschlossen, ein Mensch zu werden – und beginnt damit seinen Untergang. Beim Abstieg aus sonnenlichten Höhen trifft er zunächst im Wald einen Einsamen, der noch nichts davon gehört hat, *daß Gott todt ist!* Auf dem Marktplatz in der Stadt angekommen, verkündet Zarathustra dem versammelten Volk zwei entgegengesetzte Zukunftsperspektiven: den *Übermenschen* und den *letzten Menschen*: **Ich lehre euch den Übermenschen.** *Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll.* Da gerade das Spektakel eines Seiltänzers über dem Marktplatz bevorsteht, nimmt der Prophet das Bild vom Seiltänzer als Metapher auf: *Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde.* Als das Volk ihn nicht versteht, spricht er vom Verächtlichsten, dem *letzten Menschen*: *Es kommt die Zeit des verächtlichsten Menschen, der sich selbst nicht mehr verachten kann.* Auch damit erntet er nur Unverständnis und wird verlacht. *Ich will die Menschen den Sinn ihres Lebens lehren: welcher ist der Übermensch, der Blitz aus der dunklen Wolke Mensch!* Den Sinn des Seins nicht im Marktspektakel zu sehen, ist dem Volk natürlich zu hoch; und so macht sich *Zarathustra* auf die Suche nach *lebendigen Gefährten*, die ihm folgen, *weil sie sich selber folgen wollen.*

An sie richten sich **Die Reden Zarathustra's**. Sie beginnen mit *den drei Verwandlungen*, mit denen der Prophet die Verwandlungen des „Geistes“ meint: *wie der Geist zum Kamele wird, und zum Löwen das Kamel, und zum Kinde zuletzt der Löwe.* Dem Kamel gleich, eilt der *tragsame Geist* in die einsamste Wüste –, wo er zum Löwen wird, der frei sein will: *„Du sollst“ heißt der große Drache. Aber der Geist des Löwen sagt „ich will“.* Bejahen die Freiheit und Verneinen die Pflicht, dazu bedarf es eines Löwen: *Aber sagt, meine Brüder, was vermag noch das Kind, das auch der Löwe nicht vermochte?* fragt *Zarathustra* und gibt sogleich die Antwort: *Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-Sagen.* Eine Parodie der frohen Botschaft ist unverkennbar. *Ja, zum Spiel des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen Ja-Sagens: seinen Willen will nur der Geist, seine Welt gewinnt sich der Weltverlorene.* So macht sich *Zarathustra* weiter über die Christen lustig und entlarvt in der *Nächstenliebe* nur ihre schlechte **Eigenliebe**: *eure Nächstenliebe ist eure schlechte Liebe zu euch selber*, wirft er ihnen vor. Schlechte Liebe macht Einsamkeit zum Gefängnis: *Der eine geht zum Nächsten, weil er sich nicht, der andere, weil er sich verlieren möchte. Eure schlechte Liebe zu euch selber macht euch aus Einsamkeit ein Gefängnis.*

Der Weg des Schaffenden dagegen weist zu sich selbst und er scheut sich nicht vor dem Alleinsein: *Einsamer, du gehst den Weg zu dir selber!* Und was findet er auf dem Weg neben *alten und jungen Weiblein*? Das Kind im Manne? *Zweierlei will der echte Mann: Gefahr und Spiel. Deshalb will er das Weib, als das gefährlichste Spielzeug.* Wer

da nicht sado-masochistische Neigungen beim Propheten vermutet. Und so gibt ihm ein altes Weiblein eine kleine Wahrheit: „*Du gehst zu Frauen? Vergiß die Peitsche nicht!*“ Damit sie ihn peitschen während er am Kreuze hängt? Oder ihn peitscheschwingend vor ihren Karren spannen? *Dorotheas Rache* des heidnischen Fleischmanns sollte gnadenlos werden.– *Zarathustra's* letzte Rede handelt *Von der schenkenden Tugend*. Man soll die Tugend nicht in himmlische Höhen verfliegen lassen: *Führt, gleich mir, die verflogene Tugend zur Erde zurück – ja, zurück zu Leib und Leben: daß sie der Erde ihren Sinn gebe, einen Menschen-Sinn!* Der Mensch soll das Maß aller Dinge sein. *Dem Erkennenden heiligen sich alle Triebe; dem Erhöhten wird die Seele fröhlich*. In *Zarathustra* wirkt auch das *intellektuale Gewissen* nach: *Der Mensch der Erkenntnis muß nicht nur seine Feinde lieben, sondern auch seine Freunde hassen können*. In der Vorahnung des *großen Mittags* verstößt der Prophet seine Jünger, weil sie sich noch nicht gesucht hatten: *Ihr hattet euch noch nicht gesucht: da findet ihr mich. So tun alle Gläubigen; darum ist es so wenig mit allem Glauben*.

Der ZWEITE TEIL knüpft an den Schluss der letzten Rede an: „– *und erst, wenn ihr mich Alle verleugnet habt, will ich euch wiederkehren. Wahrlich, mit andern Augen, meine Brüder, werde ich mir dann meine Verlorenen suchen; mit einer andern Liebe werde ich euch dann lieben*“. Der Prophet begibt sich wieder in die Einsamkeit seiner Berghöhle. Dort reflektiert er sich, bis er nach einigen Jahren eine Vision im *Spiegel* hat und sich wieder zu den Menschen auf den Weg macht. *Auf den glückseligen Inseln* wandelnd, umgeben vom Überfluss ihres fruchtbaren Landes, blickt er auf ferne Meere: *Einst sagte man Gott, wenn man auf ferne Meere blickte, nun aber lehre ich euch sagen: Übermensch*.– Im *Grablied* fragt sich *Zarathustra*, wohin jene *fröhliche Weisheit* seiner Jugend floh. Die Weisheit findet er nicht mehr, dafür aber seinen Willen: *ein Unverwundbares, Unbegrabbares ist an mir, ein Felsensprengendes: das heißt mein Wille*. Aber ist es ein „Wille zur Wahrheit“, fragt er sich am Beginn seiner *Selbstüberwindung* sogleich weiter: natürlich nicht; denn *das ist ein ganzer Wille; ihr Weisesten, als ein Wille zur Macht, und auch wenn ihr vom Guten und Bösen redet und von den Wertschätzungen*. Als *Wille zur Macht* muss sich das Leben fortzeugend selbst überwinden; denn „*Alles ist wert, daß es zugrunde geht*“.– Aber nicht ohne Wiederkehr: *Die stillste Stunde* naht und der Prophet trennt sich erneut von seinen Jüngern.

Im DRITTEN TEIL unternimmt *Zarathustra* in Erwartung des *großen Mittags* seine einsame *Wanderung* und gelobt sich dabei, was hart macht: *Ganz hart ist allein das Edelste*. Das verwundert natürlich die *Küchenkohle*: „*Warum so hart!*“– sprach zum *Diamanten* einst die *Küchenkohle*; „*sind wir nicht Nahverwandte?*“ Dieses *Rätsel* verblasst vor dem abgründlichen Gedanken *Zarathustra's*, der im *Augenblick* zwei *Ewigkeiten* vereinigt sieht: „*Alles Gerade lügt*“ und „*Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis*“, sprach so nicht der *Geist der Schwere?* Und der **Lehrer der ewigen Wiederkunft** stimmt sogleich ein *anderes Tanzlied* mit dem Leben an: *Nach dem Takt meiner Peitsche sollst du mir tanzen und schrein! Ich vergaß doch die Peitsche nicht?*– *Nein!* Auch das Leben fand seine Natur *jenseits von Gut und Böse* und mahnte den Propheten

zur Ruhe. Es erinnerte *Zarathustra* an die *Mitternachtsglocke*, die er schon so oft in seiner Höhle hoch droben gehört, aber bisher nicht verstanden hatte. Schlag auf Schlag spricht fortan die Glocke zu ihm:

Eins!
Oh Mensch! Gieb Acht!
Zwei!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Drei!
Ich schlief, ich schlief–,
Vier!
Aus tiefem Traum bin ich erwacht:–
Fünf!
Die Welt ist tief,
Sechs!
Und tiefer als der Tag gedacht.
Sieben!
Tief ist ihr Weh–,
Acht!
Lust – tiefer noch als Herzeleid:
Neun!
Weh spricht: Vergeh!
Zehn!
Doch alle Lust will Ewigkeit–,
Elf!
– will tiefe, tiefe Ewigkeit!
Zwölf!

Der VIERTE TEIL handelt von der Versuchung des Propheten durch den *Wahr-
sager der grossen Müdigkeit*. Mit seinem **Notschrei** will er *Zarathustra* zu seiner letzten
Sünde verführen, zum Mitleiden: *Alles ist gleich, es lohnt sich nichts, Welt ist ohne Sinn,
Wissen würgt*. Dabei ist es der *höhere Mensch*, der nach ihm schreit,– aus tiefem Wald.
Als sich der über die Jahre grau gewordene Prophet vom Berge herab auf den Weg in
den Wald macht, trifft er dort vielerlei wunderliche Wesen und Gestalten – und am Ende
auf seinen Schatten: *Ihr Verzweifelten! Ihr Wunderlichen! Ich hörte also euren Notschrei?
Und nun weiß ich auch, wo er zu suchen ist, den ich umsonst suchte: der höhere Mensch*
– In seiner eigenen Höhle sitzt er: *Ihr seid nur Brücken: mögen Höhere auf euch hinüber-
schreiten!* Seine Kinder, die *lachenden Löwen* wünscht sich *Zarathustra* herbei, um die
Pöbel-Schundhunde in die Flucht zu schlagen und Raum für den lachenden Tanz der
höheren Menschen zu schaffen. Auf dem **Eselsfest** lernen sie zur *Erweckung* über sich
selber lachen. Das *trunkende Lied* zur Mitternachtsglocke, *Zarathustra's Rundgesang* vom
Menschen und seiner Lust, die nur Ewigkeit will, endet im **Zeichen**: *Mein Leid und mein
Mitleiden – was liegt daran! Trachte ich denn nach Glücke? Ich trachte nach meinem*

Werke! Wohlan! Der Löwe kam, meine Kinder sind nahe, Zarathustra ward reif, meine Stunde kam: – Dies ist mein Morgen, mein Tag hebt an: herauf nun, herauf, du grosser Mittag! – Also sprach Zarathustra und verliess seine Höhle, glühend und stark, wie eine Morgensonne, die aus dunklen Bergen kommt. Dieser Heraufkunft des grossen Mittags wird Allen 100 Jahre später seinen grandiosen Auftakt zu *Manhattan* folgen lassen.

3.6 Jenseits von Gut und Böse

Der lyrisch-prosaischen Dichtung *Zarathustra* lässt Nietzsche 1886 *Jenseits von Gut und Böse folgen*, sein *Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Das wieder aphoristisch stilisierte *Vorspiel* kann gleichsam als philosophische Untermauerung der prophetischen Dichtung angesehen werden. Das Buch ist in neun *Hauptstücke* gegliedert, die eine *Vorrede* einleitet und ein *Nachgesang* ausklingen lässt:

Jenseits von Gut und Böse

Vorspiel einer Philosophie der Zukunft.

Vorrede

1. *Hauptstück: Von den Vorurtheilen der Philosophen*

2. *Hauptstück: Der freie Geist*

3. *Hauptstück: Das religiöse Wesen.*

4. *Hauptstück: Sprüche und Zwischenspiele.*

5. *Hauptstück: Zur Naturgeschichte der Moral.*

6. *Hauptstück: Wir Gelehrten.*

7. *Hauptstück: Unsere Tugenden.*

8. *Hauptstück: Völker und Vaterländer.*

9. *Hauptstück: was ist vornehm?*

Nachgesang

In der **VORREDE** unterscheidet Nietzsche drei **Hauptrichtungen seiner Kritik** an den Dogmatikern der Metaphysik: die historische, die sprachanalytische und die psychologische:– *irgend ein Volks-Aberglaube aus unvordenklicher Zeit (wie der Seelen-Aberglaube, der als Subjekt- und Ich-Aberglaube auch heute noch nicht aufgehört hat, Unfug zu stiften), irgend ein Wortspiel vielleicht, eine Verführung von Seiten der Grammatik her oder eine verwegene Verallgemeinerung von sehr engen, sehr persönlichen, sehr menschlich-allzumenschlichen Thatsachen.* Für den schlimmsten aller Dogmatiker-Irrtümer gilt ihm *Platos Erfindung vom reinen Geiste und vom Guten an sich.* Plato verkenne das **Perspektivische**, die Grundbedingung alles Lebens. Ein *Neo-Kyniker* gewinnt dem Kampf gegen Plato aber auch heitere Seiten ab: *der Kampf gegen Plato, oder, um es verständlicher und für's „Volk“ zu sagen, der Kampf gegen den christlich-kirchlichen Druck von Jahrtausenden – denn Christenthum ist Platonismus für's „Volk“ – hat in Europa eine prachtvolle Spannung des Geistes geschaffen.* Als *freien, sehr freien Geist* versteht Nietzsche sich zum Abschluss der Vorrede ausdrücklich als einen *guten Europäer.*

Neben einer Einführung in die Hintergründe des *Zarathustra* war das *Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* auch als Hinführung zu seinem geplanten Hauptwerk *Der Wille zur Macht* gedacht. Dieser *Versuch einer Umwerthung aller Werthe* wurde aber erst 1906 aus dem Nachlass veröffentlicht.

Das ERSTE HAUPTSTÜCK des *Vorspiels* handelt *Von den Vorurtheilen der Philosophen*. Als **Grundglaube der Metaphysiker** gilt Nietzsche *der Glaube an die Gegensätze der Werthe*. Für jenen, der sich *jenseits von Gut und Böse* stellt, gehören Irrtum, Täuschung, Eigennutz, Begehren zur Lebensbedingung.– Die bisherigen großen Philosophien sind lediglich Selbstbekenntnisse ihrer Urheber gewesen: *es ist endlich an der Zeit, die Kantische Frage „Wie sind synthetische Urtheile a priori möglich?“ durch eine andre Frage zu ersetzen „warum ist der Glaube an solche Urtheile nöthig?“* Den Willen Schopenhauers, *das Ding an sich* Kants, die *unmittelbare Gewissheit* oder die *absolute Erkenntnis*, all das hält Nietzsche für eine *Verführung der Worte* und fordert eine **Philosophie der Grammatik**. Auch beim Selbsterhaltungstrieb handelt es sich nicht um ein Grundprinzip, sondern bloß um eine Folge des *Willens zur Macht* im Leben; denn *Leben selbst ist Wille zur Macht*. Einer Philosophie der Grammatik fiele auch die „Freiheit des Willens“ und die „Gesetzmäßigkeit der Natur“ zum Opfer. Schließlich ist für Nietzsche noch die gesamte **Psychologie als Morphologie und Entwicklungslehre des Willens zur Macht** zu fassen!

Im ZWEITEN HAUPTSTÜCK stilisiert Nietzsche sich als **Der freie Geist**. Den lebt er zunächst isoliert und einsam aus: *Jeder auserlesene Mensch trachtet instinktiv nach seiner Burg und Heimlichkeit, wo er von der Menge, den Vielen, den Allermeisten erlöst ist, wo er die Regel „Mensch“ vergessen darf, als deren Ausnahme*. So ein Eigenbrötler fühlt sich auch nicht mehr von Freunden verstanden: *so thut man gut, ihnen von vornher-ein einen Spielraum und Tummelplatz des Missverständnisses zuzugestehn:– so hat man noch, zu lachen;– oder sie ganz abzuschaffen, diese guten Freunde,– und auch zu lachen!* Lachend rechnet sich der *freie Geist* zu den *Immoralisten*, der die *Absichten-Moral* als Vorurteil entlarvt hat und bekennt: *Es hilft nichts: man muss die Gefühle der Hingebung, der Aufopferung für den Nächsten, die ganze Selbstentäußerungs-Moral erbarmungslos zur Rede stellen und vor Gericht führen: ebenso wie die Aesthetik der „interesselosen Anschauung“*. Als real „gegeben“ setzt er einzig *unsre Welt der Begierden und Leidenschaften* und entwickelt daraus erneut seinen **Grundsatz des Willens zur Macht**: *Gesetzt endlich, dass es gelänge, unser gesamtes Triebleben als die Ausgestaltung und Verzweigung Einer Grundform des Willens zu erklären – nämlich des Willens zur Macht, wie es mein Satz ist –; gesetzt, dass man alle organischen Funktionen auf diesen Willen zur Macht zurückführen könnte und in ihm auch die Lösung des Problems der Zeugung und Ernährung – es ist Ein Problem – fände, so hätte man damit sich das Recht verschafft, alle wirkende Kraft eindeutig zu bestimmen als: Wille zur Macht. Die Welt von innen gesehen, die Welt auf ihren „intelligiblen Charakter“ hin bestimmt und bezeichnet – sie wäre eben „Wille zur Macht“ und nichts ausserdem.–* Hinter der Maske des „Immoralisten“ verlacht der Machtphilosoph *die lieblichen „Idealisten“* und erkühnt sich, *eine neue Gattung Philosophen als Versucher* zu bezeichnen, die als sehr freie Geister und

Freunde der Einsamkeit die Philosophen der Zukunft sein sollten.

Das DRITTE HAUPTSTÜCK behandelt **Das religiöse Wesen** und findet es in der *religiösen Neurose* beheimatet: *Wo nur auf Erden bisher die religiöse Neurose aufgetreten ist, finden wir sie verknüpft mit drei gefährlichen Diät-Verordnungen: Einsamkeit, Fasten und geschlechtlicher Enthaltbarkeit, – doch ohne dass hier mit Sicherheit zu entscheiden wäre, was da Ursache, was Wirkung sei, und ob hier überhaupt ein Verhältniss von Ursache und Wirkung vorliege.* Der alten Religion begegnet die **neuere Philosophie** mit erkenntnistheoretischer Skepsis: *Ehemals nämlich glaubte man an „die Seele“, wie man an die Grammatik und das grammatische Subjekt glaubte: man sagte, „Ich“ ist Bedingung, „denke“ ist Prädikat und bedingt – Denken ist eine Thätigkeit, zu der ein Subjekt als Ursache gedacht werden muss. Nun versuchte man, mit einer bewunderungswürdigen Zähigkeit und List, ob man nicht aus diesem Netze heraus könne, – ob nicht vielleicht das Umgekehrte wahr sei: „denke“ Bedingung, „Ich“ bedingt; „Ich“ also erst eine Synthese, welche durch das Denken selbst gemacht wird.* Die alte Religion war lebensverneinend und grausam. Erst wurden dem „Gotte“ Menschen, dann des Menschen Natur und endlich für das „Nichts Gott“ geopfert. *Jenseits von Gut und Böse* scheint der neuen Philosophie dagegen das umgekehrte **Ideal** auf: *das Ideal des übermüthigsten lebendigsten und weltbejahendsten Menschen; – kurz ein ewiges Kind!*

Der Philosoph, wie ihn *freie Geister* verstehen, *wird sich der Religion zu seinem Züchtungs- und Erziehungswerke bedienen; denn den allermeisten Menschen, welche zum Dienen und allgemeinen Nutzen da sind und nur insofern da sein dürfen, giebt die Religion eine unschätzbare Genügsamkeit mit ihrer Lage und Art, vielfachen Frieden des Herzens, eine Veredelung des Gehorsams, ein Glück und Leid mehr mit Ihres-Gleichen und Etwas von Verklärung und Verschönerung, Etwas von Rechtfertigung des ganzen Alltags, der ganzen Niedrigkeit, der ganzen Halbthier-Armuth ihrer Seele.* Und hinter der Maske des Rassisten macht sich der spottlustige *Neo-Kyniker* auch noch über *die Komödie des europäischen Christentums* lustig; denn ohne philosophische Anleitung haben die Christen mit ihrem Züchtungs- und Erziehungsprogramm aus dem heldenhaften Griechentum der Antike nur *eine sublime Mißgeburt* des Menschen gemacht, *bis endlich eine verkleinerte, fast lächerliche Art, ein Heerdenthier, etwas Gutwilliges, Kränkliches und Mittelmässiges, herangezüchtet ist, der heutige Europäer ...* Wer denkt nach dieser Karikatur des modernen Europäers als eines Herdentiers nicht an die Satire Heinrich Manns vom *Untertan*?

Im VIERTEN HAUPTSTÜCK lässt Nietzsche dem maskierten Ernst im *religiösen Wesen* heitere **Sprüche und Zwischenspiele** folgen. Ich beschränke mich auf eine Auswahl:

Wer von Grund aus Lehrer ist, nimmt alle Dinge nur in Bezug auf seine Schüler ernst, – sogar sich selbst.

Die Liebe zu Einem ist eine Barbarei: denn sie wird auf Unkosten aller Übrigen ausgeübt. Auch die Liebe zu Gott.

„Das habe ich gethan“ sagt mein Gedächtniss. Das kann ich nicht gethan haben – sagt mein Stolz und bleibt unerbittlich. Endlich – giebt das Gedächtniss nach.

Unter friedlichen Umständen fällt der kriegerische Mensch über sich selber her.

Wenn der Entschluss einmal gefasst ist, das Ohr auch für den besten Gegengrund zu schliessen: Zeichen des starken Charakters. Also ein gelegentlicher Wille zur Dummheit.

Es giebt gar keine moralischen Phänomene, sondern nur eine moralische Ausdeutung von Phänomenen ...

Die Advokaten eines Verbrechers sind selten Artisten genug, um das schöne Schreckliche der That zu Gunsten ihres Thäters zu wenden.

Ein Volk ist der Umschweif der Natur, um zu sechs, sieben grossen Männern zu kommen.– Ja: und um dann um sie herum zu kommen.

Von den Sinnen her kommt erst alle Glaubwürdigkeit, alles gute Gewissen, aller Augenschein der Wahrheit.

Der Einwand, der Seitensprung, das fröhliche Misstrauen, die Spottlust sind Anzeichen der Gesundheit: alles Unbedingte gehört in die Pathologie.

Der Irrsinn ist bei Einzelnen etwas Seltenes,– aber bei Gruppen, Parteien, Völkern, Zeiten die Regel.

Mitleiden wirkt an einem Menschen der Erkenntniss beinahe zum Lachen, wie zarte Hände an einem Cyklopen.

Man liebt zuletzt seine Begierde, und nicht das Begehrte.

„Er missfällt mir.“ – Warum? – „Ich bin ihm nicht gewachsen.“ – Hat je ein Mensch so geantwortet?

Das FÜNFTE HAUPTSTÜCK ist ein Beitrag **Zur Naturgeschichte der Moral**. Zu Beginn zitiert Nietzsche den eigentlichen Grundsatz der Ethiker: *Verletze niemanden, sondern hilf allen, soviel du kannst*. In einer Welt, deren Essenz Wille zur Macht ist, hält er ihn allerdings für *abgeschmackt-falsch und sentimental*. Ethik und Moral konfrontiert er lieber mit Vernunft und Natur: *Jede Moral ist ein Stück Tyrannei gegen die „Natur“, auch gegen die „Vernunft“*. Die Glücksversprechen der Moralen hält der Neokyniker demgemäß für *Verhaltensvorschläge im Verhältnis zum Grade der Gefährlichkeit*, in welcher die einzelne Person mit sich selbst lebt; *Recepte gegen ihre Leidenschaften*,

ihre guten und schlimmen Hänge, so fern sie den Willen zur Macht haben und den Herrn spielen möchten. Der **Wille zur Macht** beherrscht Herr und Sklave gleichermaßen. Historisch gesehen, beginnt mit dem jüdischen Volk *der Sklaven-Aufstand in der Moral*. Die ursprüngliche *Herden-Nützlichkei*t der Moral kannte noch keine „Nächstenliebe“, sondern nur *Herden-Furchtsamkeit*; und alles, was den Einzelnen über die Heerde hinaushebt und dem Nächsten Furcht macht, heisst von nun an böse; die billige, bescheidene, sich einordnende, gleichsetzende Gesinnung, das Mittelmaass der Begierden kommt zu moralischen Namen und Ehren. Da die demokratische Bewegung die Erbschaft der christlichen ange-treten hat, gilt Nietzsche der Satz: **Moral ist heute in Europa Herdentier-Moral**. Den neuen Philosophen fällt damit die Aufgabe zu, dieser *Vermittelmässigung und Werth-Erniedrigung* des Menschen, seiner *Verthierung zum Zwergthiere der gleichen Rechte und Ansprüche*, entgegenzuwirken.

Das SECHSTE HAUPTSTÜCK unter dem Titel **Wir Gelehrten** hebt an mit – Moralisieren! Nietzsche behagt nicht die „Rangverschiebung“, die zwischen Wissenschaft und Philosophie eingetreten ist. Eine auf Positivismus oder Erkenntnistheorie reduzierte Philosophie kann doch nicht herrschen! Beim **Philosophen** handelt es sich um einen *cäsarischen Züchter und Gewaltmenschen der Kultur*. Nicht um einen *idealen Gelehrten*, der als *objektiver Mensch* nur zum Handlanger der Mächtigen wird, *ein Werkzeug, ein Stück Sklave*. Der *Jesuitismus der Mittelmässigkeit* macht noch aus jedem Gelehrten eine alte Jungfer: *Im Verhältnisse zu einem Genie, das heisst zu einem Wesen, welches entweder zeugt oder gebiert, beide Worte in ihrem höchsten Umfange genommen –, hat der Gelehrte, der wissenschaftliche Durchschnittsmensch immer etwas von der alten Jungfer*. Demgegenüber kommt es darauf an, Werte zu schaffen und Gesetze zu geben: *Die eigentlichen Philosophen sind Befehlende und Gesetzgeber: sie sagen „so soll es sein!“* Dabei hat Nietzsche in erster Linie an „Philosophen“ wie Cäsar, Napoleon oder Bismarck gedacht: *Ihr „Erkennen“ ist Schaffen, ihr Schaffen ist eine Gesetzgebung, ihr Wille zur Wahrheit ist – Wille zur Macht*. Statt einer demokratischen „Gleichheit der Rechte“ schwebt ihm das Ideal herrschaftlicher „Größe“ vor: *der soll der Grösste sein, der der Einsamste sein kann, der Verborgenste, der Abweichendste, der Mensch jenseits von Gut und Böse, der Herr seiner Tugenden, der überreiche des Willens*.

Im SIEBTEN HAUPTSTÜCK behandelt Nietzsche **Unsere Tugenden** und denkt dabei an die Tugenden der *Europäer von Übermorgen*, der *Erstlinge des zwanzigsten Jahrhunderts*. In Abgrenzung zum *feierlichen Wort* einer *Tugend-Formel* verfällt unser *Neo-Kyniker* sogleich wieder Musik und Tanz: *Es ist die Musik in unserm Gewissen, der Tanz in unserm Geiste, zu dem alle Puritaner-Litanei, alle Moral-Predigt und Biedermännerei nicht klingen will*. Den Enthemmungen und dem Späß im dionysischen Rausch stehen die Moral-Predigten der geistig beschränkten Christen gegenüber: *Das moralische Urtheilen und Verurtheilen ist die Lieblings-Rache der Geistig-Beschränkten an Denen, die es weniger sind, auch eine Art Schadenersatz dafür, dass sie von der Natur schlecht bedacht wurden, endlich eine Gelegenheit, Geist zu bekommen und fein zu werden:– Bosheit vergeistigt*. Für „Immoralisten“ hat nur das „Lachen“ noch Zukunft, keine Mitleids-Predigten.

Und eingedenk der *Tugend der Redlichkeit* verlangt unser *intellektuales Gewissen* auch die Anerkennung der **Grausamkeit**, die „höhere Kultur“ erst möglich gemacht hat. *Fast Alles, was wir „höhere Cultur“ nennen, beruht auf der Vergeistigung und Vertiefung der Grausamkeit – dies ist mein Satz.* Dieser „Satz“ eines neuen Europäers und Gewaltmenschen der Zukunft wird noch ergänzt durch die Natur – des schwachen Geschlechts: *Das, was am Weibe Respekt und oft genug Furcht einflösst, ist seine Natur, die „natürlicher“ ist als die des Mannes, seine ächte raubthierhafte listige Geschmeidigkeit, seine Tigerkrallen unter dem Handschuh, seine Naivetät im Egoismus, seine Unerziehbarkeit und innerliche Wildheit, das Unfassliche, Weite, Schweifende seiner Begierden und Tugenden ... Was, bei aller Furcht, für diese gefährliche und schöne Katze „Weib“ Mitleiden macht, ist, dass es leidender, verletzbarer, liebebedürftiger und zur Enttäuschung verurtheilter erscheint als irgend ein Thier. Furcht und Mitleiden: mit diesen Gefühlen stand bisher der Mann vor dem Weibe, immer mit einem Fusse schon in der Tragödie, welche zerreisst, indem sie entzückt. Zum dionysischen Rausch in der Tragödie, welche zerreißt, indem sie entzückt gesellt sich noch die schöne Katze „Weib“ – aus der Tugend der Redlichkeit?*

Das ACHTE HAUPTSTÜCK **Völker und Vaterländer** enthält eine Warnung vor der „Zivilisation“ oder „Vermenschlichung“ oder dem „Fortschritt“; oder auf eine politische Formel gebracht: vor der *demokratischen Bewegung Europas*. Die „Vermittelmäßigung“ des Menschen zum „Herdentier“ wird furchtbare Folgen haben; denn *die Demokratisierung Europa's ist zugleich eine unfreiwillige Veranstaltung zur Züchtung von Tyrannen, – das Wort in jedem Sinne verstanden, auch im geistigsten.* Dem Massenwahn wird ein Tyrannenwahn entsprechen: *Die selben neuen Bedingungen, unter denen im Durchschnitt eine Ausgleichung und Vermittelmässigung des Menschen sich herausbilden wird – ein nützliches arbeitsames, vielfach brauchbares und anstelliges Heerdenthier Mensch –, sind im höchsten Grade dazu angethan, Ausnahme-Menschen der gefährlichsten und anziehendsten Qualität den Ursprung zu geben.* Entsprechend bereits im ersten großen Krieg der Massenwahn der jungen Freiwilligen der Grausamkeit ihrer Heerführer, so zeigte sich das volle Ausmaß der demokratischen Tyrannenzucht erst im italienischen und deutschen Faschismus Mussolinis und Hitlers. Und wie im Faschismus war es auch im Kommunismus die Herdenmoral der Massen, die ihre Entsprechung in der grausamen Herrschaft ihrer Tyrannen Stalin und Mao fand.

Im NEUNTEN HAUPTSTÜCK stellt Nietzsche die Frage: **was ist vornehm?** Damit bereitet er die Lösung des Problems der *Demokratisierung* vor. Der Sklavenmoral stellt er die Herrenmoral, der Demokratie die Aristokratie gegenüber: *Die vornehme Kaste war im Anfang immer die Barbaren-Kaste: ihr Übergewicht lag nicht vorerst in der physischen Kraft, sondern in der seelischen, – es waren die ganzeren Menschen (was auf jeder Stufe auch so viel mit bedeutet als „die ganzeren Bestien“).* Wir sind die Nachfahren der Überlebenden im „Kampf ums Dasein“ unserer Vorfahren. Rassenkonflikte und Religionskriege, Klassenkämpfe und Wirtschaftskriege standen schon am Beginn der Zivilisation und ziehen sich wie eine Zündschnur durch die Kulturen – bis hin zu den großen Kriegen des 20. Jahrhunderts. Für Nietzsche gehört die **Ausbeutung** *nicht einer verderbten oder*

unvollkommenen und primitiven Gesellschaft an: sie gehört in's Wesen des Lebendigen, als organische Grundfunktion, sie ist eine Folge des eigentlichen Willens zur Macht, der eben der Wille des Lebens ist. – Gesetzt, dies ist als Theorie eine Neuerung, – als Realität ist es das Ur-Faktum aller Geschichte: man sei doch so weit gegen sich ehrlich! – In der Moral-Entwicklung der Völker sieht er stets zwei Grundtypen ausgeprägt: **Herden-Moral und Sklaven-Moral**. Herr und Sklave, Aristokrat und Leibeigener, Bonze und Prolet bilden jeweils die herrschende und die arbeitende Klasse. Dabei fühlt sich *die vornehme Art Mensch* als werthbestimmend, sie hat nicht nöthig, sich gutheissen zu lassen, sie urtheilt „was mir schädlich ist, das ist an sich schädlich“, sie weiss sich als Das, was überhaupt erst Ehre den Dingen verleiht, sie ist wertheschaffend. Dem Herrenrecht, Werte zu schaffen, steht die Sklavenpflicht zur Nützlichkeit gegenüber: *Der Blick des Sklaven ist abgünstig für die Tugenden des Mächtigen: er hat Skepsis und Misstrauen, er hat Feinheit des Misstrauens gegen alles „Gute“, was dort geehrt wird –, er möchte sich überreden, dass das Glück selbst dort nicht ächt sei. Umgekehrt werden die Eigenschaften hervorgezogen und mit Licht übergossen, welche dazu dienen, Leidenden das Dasein zu erleichtern: hier kommt das Mitleiden, die gefällige hülfbereite Hand, das warme Herz, die Geduld, der Fleiss, die Demuth, die Freundlichkeit zu Ehren –, denn das sind hier die nützlichsten Eigenschaften und beinahe die einzigen Mittel, den Druck des Daseins auszuhalten. Die Sklaven-Moral ist wesentlich Nützlichkeits-Moral*. Ausnahmemenschen mit besonderen Begabungen und herausragenden Fähigkeiten gedeihen besser im „vornehmen“ Geltungsbereich der *Herrenmoral*. Sie fördert außergewöhnliche Leistungen in Wissenschaft und Kunst, schätzt Erfindergeist und Wagemut in Technik und Wirtschaft.

Hinter der Maske des Aristokraten singt Nietzsche ein Loblied auf die *Herrenmoral* und preist ihre segensreichen Wirkungen für die Zukunft Europas. Für die *Sklavenmoral* der Mittelmäßigkeit dagegen hat er nur Hohn und Spott übrig: *Die Mittelmässigen allein haben Aussicht, sich fortzusetzen, sich fortzupflanzen, – sie sind die Menschen der Zukunft, die einzig überlebenden; „seid wie sie! werdet mittelmässig!“ heisst nunmehr die alleinige Moral, die noch Sinn hat, die noch Ohren findet. – Aber sie ist schwer zu predigen, diese Moral der Mittelmässigkeit! – sie darf es ja niemals eingestehn, was sie ist und was sie will! sie muss von Maass und Würde und Pflicht und Nächstenliebe reden, – sie wird noth haben, die Ironie zu verbergen! – Eine vornehme Seele* ergeht sich nicht in Kleinmut und Mitleid, Neid und Missgunst, sondern pflegt den Egoismus und die Selbstliebe, fördert Härte und Heiterkeit. Was eine *vornehme Seele* letztlich ausmacht, sind aber nicht die Leistungen, sondern die Haltung: *Es sind nicht die Werke, es ist der Glaube, der hier entscheidet, der hier die Rangordnung feststellt, um eine alte religiöse Formel in einem neuen und tieferen Verstande wieder aufzunehmen: irgend eine Grundgewissheit, welche eine vornehme Seele über sich selbst hat, Etwas, das sich nicht suchen, nicht finden und vielleicht auch nicht verlieren lässt. – Die vornehme Seele hat Ehrfurcht vor sich. –*

Da reicht keine Philosophie heran; allenfalls die Schriften eines Einsiedlers: **Jede Philosophie ist eine Vordergrunds-Philosophie** – das ist ein Einsiedler-Urtheil: „es ist etwas Willkürliches daran, dass er hier stehen blieb, zurückblickte, sich umblickte, dass er hier nicht mehr tiefer grub und den Spaten weglegte, – es ist auch etwas Misstrauisches daran.“ *Jede Philosophie verbirgt auch eine Philosophie; jede Meinung ist auch ein Versteck,*

jedes Wort auch eine Maske. Dem *olympischen Laster* verfallen, setzt sich Nietzsche am Ende die Maske des Dionysos auf: *Götter sind spottlustig: es scheint, sie können selbst bei heiligen Handlungen das Lachen nicht lassen. Als der letzte Jünger und Eingeweihte des Gottes Dionysos* schließt der Neo-Kyniker mit *vornehmer Ironie* und leicht verwundert sein *Vorspiel* ab: *Ach, was seid ihr doch, ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken!* Und mit Wehmut gedenkt er seiner Einsamkeit: *Und nur euer Nachmittag ist es, ihr meine geschriebenen und gemalten Gedanken, für den allein ich Farben habe, viel Farben vielleicht, viel bunte Zärtlichkeiten und fünfzig Gelbs und Brauns und Grüns und Roths: – aber Niemand erräth mir daraus, wie ihr in eurem Morgen aussahet, ihr plötzlichen Funken und Wunder meiner Einsamkeit, ihr meine alten geliebten – schlimmen Gedanken!*

Der **Nachgesang** AUS HOHEN BERGEN klingt aus mit Versen, die noch einmal an Zarathustra erinnern:

*Dies Lied ist aus, – der Sehnsucht süßer Schrei
Erstarb im Munde:
Ein Zaubrer that's, der Freund zur rechten Stunde,
Der Mittags-Freund – nein! fragt nicht, wer es sei –
Um Mittag war's, da wurde Eins zu Zwei ...*

*Nun feiern wir, vereinten Siegs gewiss,
Das Fest der Feste:
Freund Zarathustra kam, der Gast der Gäste!
Nun lacht die Welt, der grause Vorhang riss,
Die Hochzeit kam für Licht und Finsterniss ...*

Während Nietzsche unter „Licht“ und in „Finsternis“ weiter an seinem Hauptwerk *Der Wille zur Macht* schreibt, veröffentlicht er 1887 **Zur Genealogie der Moral**, *Eine Streitschrift*. Mit ihr beabsichtigt er eine *Ergänzung und Verdeutlichung* seines *Vorspiels*. Die erste Abhandlung der *Genealogie* nimmt einen zentralen Gedanken der *Morgenröte* auf, wie Safranski hervorhebt: *Von der Geburt der Moral aus dem Geist des Ressentiments*. In der folgenden Abhandlung wendet sich Nietzsche der *Psychologie des Gewissens* zu, das er als *Instinkt der Grausamkeit* ansieht und nicht als die Stimme höherer Mächte im Menschen. Im *Handbuch* wird zusammengefasst: *Nachdem die erste Abhandlung das nach außen gewendete Ressentiment und die zweite die Verinnerlichung der aktiven Grausamkeit dargelegt hat, zeigt die dritte die vom asketischen Priester eingeleitete „Rückwärtsbewegung des Ressentiments“, d.i. jenen Prozeß, in dem das Ressentiment sich nach innen wendet und die Gestalt eines Schuldgefühls annimmt.* Auch der priesterliche Asket ist nur ein verkappter Machtmensch.

Im Herbst 1888 vollendet Nietzsche das erste Buch seiner *Umwertung aller Werthe*: DER EUROPÄISCHE NIHILISMUS, in dem er *die Heraufkunft des Nihilismus* prophezeit. Die Formel *Der Wille zur Macht* drückt für ihn nunmehr eine „Gegenbewegung“

aus, welche in irgendeiner Zukunft jenen vollkommenen Nihilismus ablösen wird. Dabei beginnt er mit einer ersten Bestimmung von **Nihilismus**: *Was bedeutet Nihilismus?– Daß die obersten Werte sich entwerten. Es fehlt das Ziel; es fehlt die Antwort auf das „Warum“?* Helfen nur Werte gegen Nihilismus? Für Nietzsche war die **Moral** das große Gegenmittel gegen den praktischen und theoretischen Nihilismus. Aber einschränkend fügt er sogleich hinzu: *Unter den Kräften, die die Moral großzog, war die Wahrhaftigkeit: diese wendet sich endlich gegen die Moral, entwickelt ihre Teleologie, ihre interessierte Betrachtung.* Die in der *Morgenröte* vielfach umschriebene *Selbstaufhebung der Moral* spitzt er nunmehr in einer Antinomie zu: *Sofern wir an die Moral glauben, verurteilen wir das Dasein.* Eine Moral, die der Leiblichkeit widerspricht, ist letztlich lebensfeindlich und die *Abkehr vom Willen zum Dasein ...*

3.7 Ecce Homo

Als ob Nietzsche sein nahes Ende ahnte, ist das Jahr 1888 von zunehmender Produktivität geprägt. Safranski zufolge entwickeln die veröffentlichten Spätwerke aber keinen neuen Gedanken mehr; sie umkreisen verstärkt Nietzsches Selbst und seine Stilisierungen als *Zarathustra* oder Dionysos. Ende Dez. schließt er seine Autobiographie *Ecce Homo* ab: *Ich habe die Frage, wer ich bin, mit der Schrift, Ecce Homo, für die nächste Ewigkeit ad acta gelegt. Man soll sich fürderhin nie um mich bekümmern, sondern um die Dinge, derentwegen ich da bin.* Seine Wirtin sieht ihn nackt in seinem Zimmer tanzen und Anfang Jan. 1889 umarmt er mitleidsvoll ein Droschkenpferd, um es vor den Schlägen des Kutschers zu schützen. Am Ende verschickt der selbsternannte „Gott“ sogenannte „Wahnsinnsbriefe“: Jacob Burchardt erhält folgende Zeilen: *Zuletzt wäre ich sehr viel lieber Basler Professor als Gott, aber ich habe es nicht gewagt, meinen Privat-Egoismus so weit zu treiben, um seinetwegen die Schaffung der Welt zu unterlassen. Sie sehen, man muß Opfer bringen, wie und wo man lebt.* In *Manhattan* wird Allen diese Verstiegenheit unterhaltsam parodieren. Nietzsche fällt kurz darauf der fortschreitenden Paralyse zum Opfer und wird in eine Nervenheilanstalt nach Jena gebracht. Im Mai 1890 nimmt ihn seine Mutter nach Naumburg in ihre Pflege. Nach ihrem Tod 1897 wird Friedrich von seiner Schwester in die Villa Silberblick nach Weimar verlegt, wo er am 25. Aug. 1900 stirbt.

Und so erzähle ich mir mein Leben, schreibt der noch euphorische *Jünger des Philosophen Dionysos* am 15. Okt. 1888, seinem 44. Geburtstag, in das Manuskript seines gerade begonnenen **Ecce Homo**: *Wie man wird, was man ist.* Die ersten Abschnitte seiner Schrift verhehlen kaum eine gewisse Überheblichkeit: *Warum ich so weise bin. Warum ich so klug bin. Warum ich so gute Bücher schreibe.* Nach einem Überblick über seine Werke endet *Zarathustra* mit dem Bekenntnis: *Warum ich ein Schicksal bin.* Damit schließt sich gleichsam ein Kreis, den der Jüngling einst mit *Fatum und Geschichte* begonnen hatte. Nietzsche beginnt seine Autobiographie mit der Einsicht: *Das Glück meines Daseins, seine Einzigkeit vielleicht, liegt in seinem Verhängniss: ich bin, um es in Räthselform auszudrücken, als mein Vater bereits gestorben, als meine Mutter lebe ich noch und werde*

alt. Diese Klage über den frühen Tod seines Vaters und das lange Leben seiner Mutter spitzt er als Einwand gegen seinen „Wiederkunftsgedanken“ zu: *Ich bekenne, dass der tiefste Einwand gegen die „ewige Wiederkunft“, mein eigentlich abgründlicher Gedanke, immer Mutter und Schwester sind.* Nach dieser Herabsetzung von Mutter und Schwester idealisiert er den Vater: *Julius Cäsar könnte mein Vater sein – oder Alexander, dieser leibhaftige Dionysos.* Seine gleichsam *doppelte Herkunft* aus der obersten und untersten *Sprosse an der Leiter des Lebens* hat ihm eine besondere Sensibilität verliehen: *Ich habe für die Zeichen von Aufgang und Niedergang eine feinere Witterung als je ein Mensch gehabt hat.* Auch den häufigen Wechsel von Gesundheit und Krankheit in seinem Leben sieht er rückblickend als Geschenk, wobei sich gerade im Ausklang des Leidens alles in ihm verfeinerte: *Der Instinkt der Selbst-Wiederherstellung verbot mir eine Philosophie der Armuth und Entmuthigung ... Und woran erkennt man im Grunde die Wohlgerathenheit! Dass ein wohlgerathner Mensch unsern Sinnen wohlthut: dass er aus einem Holze geschnitzt ist, das hart, zart und wohlriechend zugleich ist.* Mit *Wohlgerathenheit* bestimmt Nietzsche auch den „Übermenschen“ näher und verwendet das Wort „Übermensch“ zur Bezeichnung eines Typus *höchster Wohlgerathenheit, im Gegensatz zu „modernen“ Menschen, zu „guten“ Menschen, zu Christen und andren Nihilisten.*

Als Krankheitsgewinn erscheint bei Nietzsche nunmehr auch der Ansatz seiner **Moral-kritik**: *Die Freiheit vom Ressentiment, die Aufklärung über das Ressentiment – wer weiss, wie sehr ich zuletzt auch darin meiner langen Krankheit zu Dank verpflichtet bin! Denn mit nichts brennt man rascher ab, als mit den Ressentiment-Affekten.* Ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber den sogenannten „selbstlosen“ Affekten, wie der Nächstenliebe und dem Mitleiden, prägen sich ihm ein, ja, „einverleibt“ er sich geradezu. Dabei hat ihn die Forderung nach Härte und Reinheit bei sich und anderen zu einem nicht gerade umgänglichen Zeitgenossen gemacht: *Meine Humanität besteht nicht darin, mitzufühlen, wie der Mensch ist, sondern es auszuhalten, dass ich ihn mitfühle ... Meine Humanität ist eine beständige Selbstüberwindung.* – Für eine Genesung und Rückkehr zu sich selbst, hat er **Einsamkeit** nötig: *Mein ganzer Zarathustra ist ein Dithyrambus auf die Einsamkeit, oder, wenn man mich verstanden hat, auf die Reinheit ... Zum Glück nicht auf die reine Thorheit.* – *Wer Augen für Farben hat, wird ihn diamanten nennen.* – *Der Ekel am Menschen, am „Gesindel“ war immer meine grösste Gefahr ...* Und so hütete er sich davor, *gegen den Wind zu speien.*

Eine doppelte Herausforderung aus Höherem und Niedermem, Gesundheit und Krankheit hat ihn weise gemacht. Klug ist er geworden, weil er sich nicht verschwendet und in seiner „Bildung“ nicht die „Realitäten“ aus den Augen verloren hat. Die Fragen der Ernährung, des Wohnortes und des Klimas sind ihm stets wichtig gewesen; denn *alle Vorurtheile kommen aus den Eingeweiden.* Gegenüber dem deutschen Idealismus und dem Kulturverfall in der Reichseinheit schätzt Nietzsche die französische Bildung, die spottende Dichtung Heinrich Heines und die herzerreißende Dramaturgie Shakespeares.

Wie man wird, was man ist; dieser Frage stellt sich Nietzsche mit *grosser Besinnung* und rekapituliert den Weg seines Umlernens: *Das, was die Menschheit bisher ernsthaft erwogen hat, sind nicht einmal Realitäten, blosse Einbildungen, strenger geredet, Lügen aus den schlechten Instinkten kranker, im tiefsten Sinne schädlicher Naturen heraus alle die*

Begriffe „Gott“, „Seele“, „Tugend“, „Sünde“, „Jenseits“, „Wahrheit“, „ewiges Leben“ ... Aber man hat **die Grösse der menschlichen Natur**, ihre „Göttlichkeit“ in ihnen gesucht. Um die vorurteilsfreie Anerkennung der Realitäten in der menschlichen Natur geht es Nietzsche, indem er sogar mit Liebe sein Schicksal anzunehmen weiß: *Meine Formel für die Grösse am Menschen ist amor fati: dass man Nichts anders haben will, vorwärts nicht, rückwärts nicht, in alle Ewigkeit nicht. Das Nothwendige nicht bloss ertragen, noch weniger verhehlen – aller Idealismus ist Verlogenheit vor dem Nothwendigen –, sondern es lieben ...* In diesem Sinne ist es dem Neo-Kyniker auch wichtig, einen Satz gegen das **Laster** mitzuteilen: *„die Predigt der Keuschheit ist eine öffentliche Aufreizung zur Widernatur. Jede Verachtung des geschlechtlichen Lebens, jede Verunreinigung desselben durch den Begriff „unrein“ ist das Verbrechen selbst am Leben, – ist die eigentliche Sünde wider den heiligen Geist des Lebens.“* – In der westlichen Zivilisation sollte die Verachtung des geschlechtlichen Lebens erst mit der Kulturrevolution in den *swinging sixties* überwunden werden. Die Filme Allens werden es zu einem Dauerthema seines anarchischen Humors machen.

Warum ich ein Schicksal bin, überschreibt Nietzsche den letzten Abschnitt seiner Lebenserinnerungen: *Ich kenne mein Loos. Es wird sich einmal an meinen Namen die Erinnerung an etwas Ungeheures anknüpfen, – an eine Krisis, wie es keine auf Erden gab, an die tiefste Gewissens-Collision, an eine Entscheidung heraufbeschworen gegen Alles, was bis dahin geglaubt, gefordert, geheiligt worden war. Ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit. – Und mit Alledem ist Nichts in mir von einem Religionsstifter – Religionen sind Pöbel-Affairen, ich habe nöthig, mir die Hände nach der Berührung mit religiösen Menschen zu waschen ... Ich will keine „Gläubigen“, ich denke, ich bin zu boshaft dazu, um an mich selbst zu glauben, ich rede niemals zu Massen ... Ich habe eine erschreckliche Angst davor, dass man mich eines Tags heilig spricht: man wird errathen, weshalb ich dies Buch vorher herausgebe, es soll verhüten, dass man Unfug mit mir treibt ... Ich will kein Heiliger sein, lieber noch ein Hanswurst. Gegen die Pöbel-Affairen der Religionen fordert der Hanswurst die Umwerthung aller Werte und stilisiert sich dabei als froher Botschafter und erster **Immoralist** in der Figur Zarathustras: Die Selbstüberwindung der Moral aus Wahrhaftigkeit, die Selbstüberwindung des Moralisten in seinen Gegensatz – in mich – das bedeutet in meinem Munde der Name Zarathustra. Es war der Perser Zarathustra, der die Moral von „Gut“ und „Böse“ ins Metaphysische überhöhte – und so ist es gerade sein „Wiedergänger“, der diesen *verhängnisvollsten Irrthum* erkennt und überwindet. Die *frohe Botschaft* dabei ist, dass vielleicht nicht die ganze Menschheit, sondern nur ihre Priesterkaste „entartet“ sei: *Die Entselbstungs-Moral ist die Niedergangs-Moral par excellence, die Thatsache „ich gehe zu Grunde“, in den Imperativ übersetzt: „ihr sollt alle zu Grunde gehn“ – und nicht nur in den Imperativ! ... Diese einzige Moral, die bisher gelehrt worden ist, die Entselbstungs-Moral, verräth einen Willen zum Ende, sie verneint im untersten Grunde das Leben. – Hier bliebe die Möglichkeit offen, dass nicht die Menschheit in Entartung sei, sondern nur jene parasitische Art Mensch, die des Priesters, die mit der Moral sich zu ihren Werth-Bestimmern emporgelogen hat, – die in der christlichen Moral ihr Mittel zur Macht errieth ...* Nietzsche beendet seinen *Ecce Homo* mit dem Gegensatz von Lebensfreude und Entsagung: **Dionysos gegen den***

Gekreuzigten ...

Die Gegenüberstellung von Dionysos und dem Gekreuzigten kann als charakteristisch für das ganze Leben Nietzsches angesehen werden. Freuden sind nicht ohne Leiden zu haben und Lust ist stets mit Unlust verbunden; beide Extreme hängen untrennbar miteinander zusammen, sind *einartig* oder zwei Seiten *einer* Medaille: *Die Welt ist verklärt, denn Gott ist auf der Erde. Sehen Sie nicht, wie alle Himmel sich freuen? Ich habe eben Besitz ergriffen von meinem Reich, werfe den Papst ins Gefängnis und lasse Wilhelm, Bismarck und Stöcker erschießen. – Der Gekreuzigte ...* Diesen „Wahnsinnsbrief“ schreibt Nietzsche am 3. Jan. 1889 an Meta von Salis-Marschlins. Nietzsches Euphorie seines letzten Schaffensjahres ist im Wahn fortschreitender Paralyse untergegangen. Und am Schluss endet er als „Ausstellungsstück“ in der Devotionalien-Sammlung seiner Schwester, die ihn nunmehr ganz unter ihre Gewalt gebracht hat: *Sie wollte aus Nietzsche einen deutsch-nationalen Chauvinisten, Rassisten und Militaristen machen, und bei einem Teil des Publikums, besonders bei den orthodoxen Marristen, ist ihr das gelungen, bis zum heutigen Tage*, gibt Safranski zu bedenken. Friedrich hat zeitlebens unter Mutter und Schwester gelitten und am Ende pflegen sie ihn „aufopferungsvoll“ bis in den Tod. Der vom „Entlarvungspsychologen“ in der „Selbstlosigkeit“ enttarnte Egoismus und *Wille zur Macht* wird besonders in der perfiden deutsch-nationalen bis antisemitisch-faschistischen Vermarktungsstrategie Elisabeth Nietzsches deutlich.

Der dumpfe Hass, den Friedrich gegen Mutter und Schwester hegte, aber nie offen austrug, mag wesentlich zu seinen gelegentlichen Ausfällen gegen die Frauen insgesamt beigetragen haben. Aus der Frauenherrschaft seiner Kindheit hat er sich nie befreien können. Schon als Jungendlicher ist ihm die Macht der Gewohnheit und der Erziehung gänzlich bewusst geworden, wenn er in **Fatum und Geschichte** schreibt: *Von unsern ersten Tagen an eingeengt in das Joch der Gewohnheit und der Vorurtheile, durch die Eindrücke unsrer Kindheit in der natürlichen Entwicklung unsers Geistes gehemmt und in der Bildung unsres Temperaments bestimmt, glauben wir es fast als Vergehn betrachten zu müssen, wenn wir einen freieren Standpunkt wählen, um von da aus ein unparteiisches und der Zeit angemessenes Urtheil über Religion und Christentum fällen zu können.*

Konträr zu seinem immer wieder stilisierten Einsamkeits-Heroismus hat Friedrich in seinem Leben nicht nur mehrere langjährige Freunde gehabt, sondern auch häufigen Umgang mit Damen gepflegt; allerdings nicht in leiblich-erotischer, sondern nur in verbal-intellektueller Weise. Frauen, die ihm nachstellten, verschmähte er, und Damen, denen er Heiratsanträge machte, lehnten sie ab. Und so ist wohl abschließend dem Urteil Hedwig Dohms beizupflichten: *Dieser keusche, frauenfremde Mann, der sicher nie die kleinste weibliche Tigerkralle an seinem eigenen Leibe gespürt, nie erfahren hat, wie diese raubthierartigen Kreaturen, gleich der Tragödie „entzücken, indem sie zerreißen“. Vielleicht hat er gerade deshalb von ihnen geträumt, wie der heilige Antonius von den verführerischen Teufelinnen: Haluzinationen einer zu großen Enthaltbarkeit.*

4 Von der Geburt des Films zum Match Point

*Am 1. Dez. 1935 bekommt Mrs. Starkwell, die Frau eines Gelegenheitsarbeiters, ihr erstes und einziges Kind. Es ist ein Junge und sie nennen ihn Virgil. Es ist ein außergewöhnlich liebes Kind, mit friedlichem Naturell. Als Virgil 25 Jahre alt ist, wird von der Polizei bereits in 16 Staaten nach ihm gefahndet, wegen Tätlichkeit, bewaffneten Raubes, illegalen Waffenbesitzes. In einem Slum aufwachsend, wo die Verbrechensrate zu den höchsten des Landes zählt, ist es nicht leicht, sich durchzusetzen, besonders für Virgil, der im Vergleich mit anderen Kindern klein und zart geraten ist. Mit dieser nüchtern-ironischen Reporterstimme aus dem Off beginnt am 19. Aug. 1969 die Uraufführung von **Take the money and run** (Woody, der Unglücksrabe). Es ist Allens erster in Eigenregie produzierter Film. Von der Frontalansicht einer schäbigen Hausfassade schwenkt die Kamera auf Straßenszenen, in denen sich der kleine, rotschopfige Virgil gegen stärkere Jungs und autoritäre Erwachsene durchzusetzen hat. Wiederholt reißen sie ihm die Brille von der Nase und zertreten sie demonstrativ vor ihm auf dem Pflaster. In den Slums der Bronx regiert das Gesetz des Stärkeren und Kinder mit 'nem Will'n kriegen 'was auf die Brill'n. Nach einem Schwenk auf die Schulfassade kommt Virgils Klassenlehrerin ins Bild. Sie erinnert eine Begebenheit als er einmal einen Füller geklaut hatte und ihn im Dunkeln zurückgeben sollte. Dabei ergriff er die Gelegenheit, alle Mitschülerinnen zu betatschen. Die bieder spießbürgerliche Lehrerin fügt nicht ohne Komik verunsichert hinzu: *Ach, das durfte ich doch wohl sagen?**

Während der Film auf die Straßen der Bronx wechselt, fährt die Off-Stimme betont neutral fort: *Die meiste Zeit auf den Straßen verbringend, wendet sich Virgil schon früh dem Verbrechen zu. Aber er ist ein ständiger Versager. Gerade verklemmt er sich seine Hand bei dem Versuch, einen Kaugummi-Automaten zu knacken. Seine Eltern sind berufstätig, um über die Runden zu kommen; und so nimmt sich sein Großvater, ein 60jähriger deutscher Einwanderer, seiner Erziehung an. Er geht mit dem Jungen ins Kino und zu Baseballspielen. Und da geschieht auch die Tragödie. Beim Spielen der Washington Senators wird der Großvater von einem ins Aus geschlagenen Ball am Kopf getroffen. Der Schlag erzeugt eine permanente Geistesgestörtheit. – Und er ist überzeugt, Kaiser Wilhelm zu sein. Hier ein paar typische Bilder von ihm mit anderen Patienten der Anstalt. Eingebildet werden Dokumentar-Aufnahmen Kaiser Wilhelms im Umgang mit seinen Offizieren ...*

Die Reportage wird ausnehmend sachlich fortgesetzt: *Als er 15 Jahre alt ist, erhält Virgil inmitten der Armut der Slums ein Cello geschenkt. Er ist von dem Instrument fasziniert. Obwohl der Jungendliche, absolut unmusikalisch, keine Beziehung zu seinem Instrument herzustellen vermag, liebt er sein Cello und stiehlt, um die Stunden seines Musiklehrers bezahlen zu können. Nachdem er unter nicht unwesentlichen Schwierigkeiten versucht hat, in einer Marschkappelle mitzuspielen, begegnet er auf dem Heimweg einigen Rowdies – und neben der Brille geht auch das Cello zu Bruch. Mit 18 ist Virgil einsam und verunsichert. Unfähig, sich in der Schule zu konzentrieren, hat man ihn seit langem aus der Gemeinschaft ausgeschlossen. Aber er wünscht sich nichts mehr, als dazu zugehören. Und sei es nur als Mitglied einer Straßenbande. Seine Männlichkeitsbeweise*

beim coolen Präsentieren eines Klappmessers oder beim zielsicheren Stoßen einer Billardkugel scheitern kläglich. *Virgil versucht, zur Marine zu gehen, besteht aber nicht den psychologischen Test.* Angesichts einer ihm vorgelegten vielgestaltigen Figur fällt ihm nichts weiter ein als: *Sieht so aus, wie zwei Elefanten, die einen Männergesangsverein bumsen.* Nach Aussage seines ersten Bewährungshelfers sei *Virgil ein vertrauensseliger Typ von einem Menschen* gewesen, *typisch war, dass er oft nicht die Wahrheit sagte. Manchmal übertrieb er aber auch die Wahrheit.* Die Vertrauensseligkeit in eine Pistolenattrappe wird ihm zum Verhängnis werden. *Unfähig sich seiner Umwelt auch nur ein wenig anzupassen, schlägt Virgil sich auf eigene Faust durch.* Nachdem sich der *Unglücksrabe* in einem Tabackwarengeschäft eine Pistole geangelt hat, entwendet er zwei Geldtransporteuren einen Geldsack und versucht, sich aus dem Staub zu machen: *take the money and run!* Als ihn die Wachleute stellen, zückt der in die Enge Getriebene seine vermeintliche Waffe – die sich als harmloser Zigarettenanzünder herausstellt ...

4.1 Die frühen Komödien

In den mit Ironie und Humor, Situationskomik und Slapstickeinlagen durchsetzten ersten sieben Minuten des Films wird uns der von Woody Allen gespielte Anti-Held *Virgil Starkwell* vorgestellt. Der Vorspann beginnt erst mit Kapitel 2 und zeigt den Versager *unter Arrest*. Auf der DVD ist der Film in folgende Kapitel unterteilt:

Woody, der Unglücksrabe

1. *Virgil Starkwell*
2. *Unter Arrest*
3. *Treffen im Park*
4. *Kleine Gaunereien*
5. *Hinter der Mauer*
6. *Ausbruchsgedanken*
7. *Wieder vereint*
8. *Erpressung*
9. *Ein neuer Coup*
10. *In Gefangenschaft*
11. *Auf der Flucht*
12. *Erfolgreiche Karriere*

Woodys *Unglücksrabe* lässt sich als Satire einer Sozialreportage oder Parodie einer Dokumentation über die Lebensverhältnisse in der Unterschicht auffassen. Da für Allen Anfang und Ende eines Films von besonderer Bedeutung sind, will ich nach der Vorstellung *Virgils* sogleich seinen Rückblick auf eine **erfolgreiche Karriere** anfügen. Nachdem unser Versager zu 800 Jahren Gefängnis verurteilt worden war, wird er über den Erfolg seiner Verbrecherlaufbahn befragt: *Ich finde, dass Verbrechen sich unbedingt auszahlt. Es ist ein guter Job, kurze Geschäftszeiten, ich bin mein eigener Boss; sie reisen sehr viel*

und kommen mit sehr viel interessanten Menschen zusammen.– Also, ich kann nur allen zu dieser Arbeit raten. Der Reporter erkundigt sich auch nach dem Verbleib seiner ehemaligen Komplizen: *Oh, eine ganze Menge von ihnen wurde dann homosexuell und mehrere von ihnen wurden dann Politiker oder gingen in den Sport.* Die Abschlussfrage gilt seinen Hobbys und der Erkundigung danach, wie er seine lange Zeit im Gefängnis abzusitzen gedenke: *Oh ja, ich arbeite sehr viel, ich werde dann sehr viel in der Werkstatt arbeiten und ich bin sehr geschickt mit meinen Händen.*– Wissen sie, ob's gerade draußen regnet? Die Pointe mit dem Wetter wird nur verständlich durch die Erinnerung an *Virgils* erstem Ausbruchsversuch. Dazu hatte er sich mit einem Stück Kernseife und schwarzer Schuhcreme einen Revolver gebastelt. Aber wie das Schicksal so spielte, regnete es in Strömen als er, die Polizei in Schach haltend, in den Hof trat – und seine Wumme sich in Schaum auflöste. Humorlos wie die Justiz nun einmal ist, wurde seine Strafe um weitere zwei Jahre verlängert.

Aber fahren wir mit der Reportage seiner Verbrecherkarriere fort: *In dem Bemühen, etwas Licht in diese Periode seines Lebens zu bringen, sprechen wir mit seinem Vater und seiner Mutter.* Zu sehen ist das amüsante Bild von *Mr. und Mrs. Starkwell* mit Groucho Marx – Masken. *Sie schämen sich der Taten ihres Sohnes und erscheinen in Verkleidung vor der Kamera.* Die Mutter erhebt das Wort: *Er ist immer ein guter Junge gewesen.* Da ist der Vater allerdings ganz anderer Ansicht: *Er ist ein ausgewachsener Gangster.* Mutter romantisiert weiter: *Er war so lieb. Und wie er die Musik geliebt hat.* Vater hält dagegen: *Er war ein ausgesprochener Atheist. Ich habe versucht, Gott in ihn 'rein zuprügeln; aber es hatte überhaupt keinen Sinn.* Mutters Verständnis bleibt ungebrochen: *Er wollte nur unabhängig sein, von uns wegkommen. Aber du bist eine so autoritäre Person.* Diese Anschuldigung ihres Mannes wird ein Nachspiel haben: *Was? Darüber reden wir lieber später.*

Während die Amerikaner 1956 dem Konsum frönen und Eisenhower mit Nixon Angeln geht, verbringt *Virgil* die Zeit in seiner Zelle mit Lesen.– Bis sich ihm eine Gelegenheit bietet, vorzeitig entlassen zu werden. Er meldet sich freiwillig als Testkandidat für einen neuen Impfstoff. Die Nebenwirkung verwandelt ihn allerdings in einen Rabbi. Zum Glück aber nur für einige Stunden und so kommt er zur Belohnung auf Bewährung frei. *Er findet eine Welt vor, in der es schwierig ist, sich zu behaupten. Er schämt sich, nach Hause zu gehen. Statt dessen mietet er sich ein Zimmer in einer fremden Stadt.* In seinem Zimmer darf nicht geraucht werden, aber durchs Fenster dringen stinkende Abgase herein und die Dusche funktioniert nur, wenn man die Klospülung betätigt.

Um seinen größten Hunger zu stillen, versucht *Virgil* sich an seinen Mitmenschen schadlos zu halten. Nachdem er einer Oma die Handtasche geklaut hat, ist er nicht wenig verblüfft, als ihr beim Öffnen zwei Expander entspringen und er einer langen Metallkette habhaft wird. Bei dem Versuch, die Kasse einer Zoohandlung auszuräumen, muss er überrascht die Flucht vor einem ausgewachsenen Gorilla ergreifen. Befindet er sich im falschen Film? Und wie soll er die Neigung des *alten Weibleins* verstehen? Die Misserfolge trüben natürlich nicht *Virgils* Vertrauensseligkeit. Und so kommt es zu einem folgenschweren **Treffen im Park**. Auf einer Wiese nähert er sich hinterrücks einer langhaarigen jungen Frau, die sitzend gerade an einem Bild malt. Kurz bevor er ihr aber die

Handtasche entwenden kann, dreht sie sich um – und er schaut in das engelhafte Antlitz eines bildhübschen Mädchens. Ihre Arglosigkeit und Schönheit entwaffnen und verwirren ihn. Nachdem er ihren Namen, *Louise*, erfragt und sie um einen Spaziergang gebeten hat, verliebt er sich in sie und verwirft sogar seinen Plan, sie zu bestehlen. Seine erste Liebe war so hässlich, dass er nur mit ihr telefonierte; *Louise* findet er so süß, dass er sie sogleich heiraten möchte. Dabei verhehlt er auch nicht seine Meinung zum Sex: *Ob ich glaube, dass Sex schmutzig sei, ähm, das ist er schon, wenn man's richtig treibt.* Da passt es gut, dass *Louise* Wäscherin ist. Bei der Vorbereitung zur nächsten Verabredung sehen wir *Virgil* vor dem Spiegel Posen Bogarts einüben, indem er bemüht cool zu wirken und sich souverän die Brille ins Jacket zu stecken versucht. Neben weiteren Filmzitate fehlt auch nicht ein Seitenhieb auf die Politiker, die eigentlich nur veränderte Kriminelle seien: *Ich erwog sogar damals, meine Verbrecherlaufbahn zu verändern und Senator zu werden oder sowas.* Gemeinsamen Essen und Spaziergängen im Park folgen Bilder des Lustwandels der Verliebten am regnerischen Meeresstrand.

Romantische Bilder inniger Zweisamkeit werden von der Off-Stimme des Kommentators überlagert, der zu einem kleinen Exkurs anhebt: *Um Louise besser zu verstehen, lassen sie uns kurz ihre Vergangenheit betrachten. Mit zwei Jahren wird sie aus einem armen und grausamen Waisenhaus von einem Berufssoldaten und seiner Frau adoptiert. Sie genießt eine äußerst strenge Erziehung, was sie schüchtern und zurückhaltend macht. Sie kennt nie ein echtes Zuhause. Ihr Vater hält sich meistens in Kasernen auf. Er macht eine glänzende Militärkarriere, die ihn nach 30 Dienstjahren in den Rang eines Korporals katapultiert. Ihre Mutter, eine Trinkerin, wendet sich trostsuchend der Religion zu und wird schnell eine Fanatikerin. Auf Louise' Bedürfnissen nach Liebe, reagiert sie mit Schlägen und behauptet, Gespräche mit Gott zu führen, in denen sie Pläne zur Erlösung und dem Leben nach dem Tod erörtern.*

Da hatten sich die Richtigen gefunden. Ohne *Louise* einzuweihen, versucht *Virgil* erneut, an Geld zu kommen. Er stellt sich brav an die Reihe eines Bankschalters und überreicht dem Kassierer einen Zettel, der darauf hinweist, dass eine Waffe auf ihn gerichtet werde und er 50 Tausend Dollar rausrücken solle. Probleme mit der Leserlichkeit und Orthographie führen allerdings unter den Bankangestellten zu einer Diskussion darüber, wie der Zettel denn zu verstehen sei. Entnervt gibt *Virgil* auf und wird festgenommen. Im Knast gilt er als unauffällig und umgänglich, so dass er schnell als Hilfskraft in der Wäscherei eingesetzt wird, wo er natürlich mit der Tücke moderner Technik zu kämpfen hat. Und wieder plant unser vertrauensseliger Gauner einen Ausfall, diesmal aber zusammen mit einigen Mitgefangenen. Auf seine Mitmenschen ist allerdings genauso wenig Verlass wie auf das Wetter. Seine Knastbrüder lassen ihn nicht nur im Stich, sondern machen sich auch noch lustig über ihn, als er nichtsahnend allein den Ausbruch wagt, – und auf abenteuerliche Weise entkommt. **Wieder vereint** steht *Virgils* größte Mutprobe an: die Heirat. Das Eheleben mit *Louise* wird schon bald durch einen Sohn bereichert. Das hatte sich unser Versager eigentlich gar nicht zugetraut, aber sein wiederholt geschwollener großer Zeh wird es wohl hinbekommen haben. Eine Familie kann sich nicht nur im Bett aufhalten, sie muss auch versorgt werden. Zum Glück findet der *Unglücksrabe* aufgrund eines unorthodoxen Vorstellungsgesprächs schon bald einen Job in der Postabteilung eines

Unternehmens und die Zukunft könnte sich aufhellen,– wenn da nicht die lieben Kollegen wären.

Der Sekretärin des Chefs bleibt nicht verborgen, dass nach *Virgil* von der Polizei gefahndet wird. Dieses Wissen nutzt sie zu einer Erpressung und unserem vertrauensseligen, aber auch mordlüsternden Underdog bleibt nichts weiter übrig als wieder einen Coup zu planen. Ein als Filmdreh getarnter Bankraub soll es sein. Als Kumpane wählt er natürlich wieder ehemalige Knastbrüder aus, denen folgende Vergehen vorgeworfen werden: *Bankraub, bewaffneter Überfall, nacktes Erscheinen vor den Schwiegereltern, Tanzen mit dem Briefträger, Brandstiftung, Raub, vorsätzlicher Mord und intimer Verkehr mit einem Pferd*. Die Regie des Überfalls soll ein alter Bekannter aus dem Filmgeschäft übernehmen: *Wir tun so, als ob wir einen Film drehen werden ... mit Fritz!* Der hatte zwar für einen zehnminütigen Kurzfilm *Forellenfischen in Quebec* mit zehn Millionen Dollar das Budget überzogen, aber einen Klassiker produziert. *Diese Schwachköpfe in Hollywood waren unfähig, wahres Genie zu erkennen. Also hab ich ein Vermögen für Wiederholungstapes ausgegeben. Ich hatte keine andere Wahl. Die Forellen wollten einfach nicht stillhalten*. Am Drehort ergeben sich dann aber ganz andere Komplikationen, als gleichzeitig ein zweites Team auftaucht und Kasse machen will. In der allgemeinen Verwirrung hat die Polizei leichtes Spiel. *Virgil* wird zu zehn Jahren Arbeitslager verurteilt, während seine Mitstreiter nur fünf Jahre bekommen. Im Lager werden die Inhaftierten fast ausnahmslos an schweren Ketten gehalten. Eine Flucht gelingt ihnen – aber nur gemeinsam; ein Umstand, der nicht nur zu Situationskomik und Slapstickeinlagen führt, sondern auch ein Symbol darstellt für die Familie als Gefangenschaft in Ketten.

Fortan ist *Virgil* mit seiner Familie **auf der Flucht**. Das FBI hält ihn für eine Bedrohung der öffentlichen Sicherheit und kürt ihn sogar zum „Gangster des Jahres“. Auf die Liste der zehn Gesuchtesten kommt er aber nicht. Dafür wird er zu öffentlichen Essen eingeladen und zu Vorträgen an Universitäten. Der mit seinem Fall beauftragte FBI-Fahnder hatte ein Buch geschrieben mit dem Titel: *Mutter war eine Rote*. Sein Chef Hoover war beunruhigt: *Dieser Kriminelle war möglicherweise auch noch Mitglied eines subversiven Komplotts, ganz zweifellos ein Atheist, ein Maoist, der das Ziel verfolgt, unsere Gesellschaftsordnung zu verändern*. Damit war *Virgil* auch noch zu einem politisch brisanten Problem geworden. Verhaftet wird der „Gangster des Jahres“ allerdings ganz unspektakulär. Bei dem Versuch, einen Passanten auszurauben, stellt sich das Opfer nicht nur als alter Kumpel heraus, mit dem *Virgil* schon in der Marschkappelle gespielt hatte, sondern auch noch als Zivilfahnder ... *Virgil* wird zu 800 Jahren Bau verdonnert, die wegen guter Führung aber bald um die Hälfte reduziert werden. Trotz dieser widrigen Umstände bereut es *Virgil* am Ende nicht, die Verbrecherkarriere eingeschlagen zu haben, er könne nur allen dazu raten.

Mit seinem Film *Take the money and run* greift Allen nicht nur die in den 1960er Jahren unter dem Einfluss der Milieutheorie in Mode gekommenen Sozialreportagen auf, sondern knüpft auch direkt an die **Entstehungsbedingungen des Films** schlechthin an. Schon der erste von Lumiere am 22. März 1895 in Paris gezeigte Streifen war eine Dokumentation: *Arbeiter beim Verlassen der Fabrik Lumiere*. Und bereits 1896 folg-

te ein Slapstickstreifen: *Der begossene Begießer* für das Programm im *Grand Café*. Zur vollendeten Kunstform hat Chaplin dann die Sozialkritik in seinen heiter-melancholischen Stummfilm-Komödien entwickelt. Mit seiner Paarung von *Virgil* und *Louise* (gespielt von Woody Allen und Janet Margolin) knüpft Allen an das Paar aus *Moderne Zeiten* an, den Fabrikarbeiter und das Waisenkind (dargestellt von Charles Chaplin und Paulette Goddard). Weitere filmische Vorbilder, auf die Allen explizit verweist, sind die Marx-Brothers (Masken der Eltern), *The Big Sleep* (Posieren mit der Brille), das Musical *West Side Story* (Männlichkeitsbeweise) und der Regisseur Fritz Lang. Mit *Fritz* wird der große Coup als Filmdreh inszeniert. Woody Allen gelingt damit eine **Wiedergeburt der Filmkunst aus dem Geist der Komik und Doku**.

Mit *Virgil* und *Louise* wählt Woody Namen, die auf *virgin* und Louise Lasser verweisen, seine zweite Ehefrau, die als Schauspielerin auch in einer Nebenrolle auftritt. Louise hatte Politologie studiert, ihr Studium aber vor dem Abschluss abgebrochen, um als Sängerin auftreten zu können. Und wie Frauen allgemein zur Menschwerdung des Mannes beitragen, wurde auch Woody im Anschluss an Harlene erst durch Louise ein Mensch, wie er selbst bekannte. Von Harlene hatte Woody sich bereits 1962 scheiden lassen, da sie sich in verschiedene Richtungen entwickelt hatten. Die zweite 1966 geschlossene Ehe währte nur drei Jahre; denn unterdessen hatte Woody Allen Diane Keaton lieb gewonnen, die durch ihre Rolle im Musical *Hair* bekannt geworden war und mit der Woody in seinem Theaterstück *Play it again, Sam* zusammen auf der Bühne stand. Woody und Louise blieben gleichwohl enge Freunde und sie spielte weiter in seinen Filmen mit.

Nicht zufällig lässt Allen *Virgil Starkwell* am 1. Dez. 1935 das Licht der Welt erblicken. Trotz der wenigen Gemeinsamkeiten, reflektiert Woody in dem schwächtigen Rotschopf *Virgil* auch seine eigene Kindheit; hatte er doch selbst nicht selten unter den Bedrohungen durch „Schulkyrannen“ zu leiden. Die Wahrheit kann auch mit Hilfe von Witzen gesagt werden. Und wie man aus einer Reihe von Gags ein Drehbuch schreibt, hatte er schon mit *Pussycat* demonstriert. In *Money* parodiert Allen aber nicht nur die Geschicke eines Lebemanns, sondern präsentiert all seine *Themen und Probleme* in der reflexiven Form einer Sozialreportage. Das Drehbuch hatte Woody zusammen mit seinem alten Freund Mickey Rose geschrieben. Es bildet den Auftakt zu einer ganzen Reihe subversiver **Sozialkomödien** (als deren letzte vorerst *Scoop* angesehen werden kann). Ihre zentrale Kategorie war die Pointe und *alles war einzig dem Gag unterworfen*, wie sich *Woody über Allen* erinnert. Nicht selten variiert er dabei „jüdische Witze“, wie z.B. in dem Dialog zwischen *Virgil* und *Louise*. Er: *Du bist wirklich das schönste Mädchen, das ich je gesehen habe*. Sie: *Ich gehe jeden Tag unter die Dusche, ob's nötig ist oder nicht*. Bei Freud findet sich die Ursprungsform des Witzes: *Zwei Juden sprechen über das Baden*. „*Ich nehme jedes Jahr ein Bad*“, sagt der eine, „*ob ich es nötig habe oder nicht*“. Und im Gegensatz zu dem Vorurteil über die unsauberen Juden lässt Allen Janet eine Wäscherin spielen, die sich besonders gut mit Unterwäsche auskennt. *Virgil* dagegen ist irritiert, als er in der Gefängnis-Wäscherei unter den vielen Herren-Unterhemden einen BH findet.

Um Wäsche geht es auch in dem ersten Text des 1971 erstmals erschienenen Buchs **Getting Even** (*Wie du dir so ich mir*). Es enthält die seit 1966 vornehmlich im *New Yorker* veröffentlichten Satiren und Humoresken Allens. Die **Metterlink-Listen** geben in der „Berühmten Vierten“ einen Hinweis auf eine weitere Louise: *Was Metterlink hinderte, sein lange geplantes Lyrikbuch abzuschließen*, war eine unglückliche Liebesgeschichte, die in der „Berühmten Vierten“ sichtbar wird:

Liste Nr. 4

7 Unterhosen

6 Taschentücher

6 Unterhemden

7 Paar schwarze Socken

Bitte nicht stärken!

24-Stunden-Schnelldienst!

1884 begegnete Metterlink Lou Andreas-Salomé, und sofort, so erfahren wir, verlangte er, daß seine Wäsche jeden Tag frisch gewaschen werde. In Wirklichkeit waren die beiden von Nietzsche miteinander bekannt gemacht worden, der Lou erklärte, Metterlink sei entweder ein Genie oder Idiot, und sie solle mal sehen, ob sie nicht herausbekäme, was. Wie Virgils Louise verehrte auch Metterlinks Louise besonders seine Unterhosen: Sie schrieb an Nietzsche, Metterlinks Unterhosen seien das Erhabenste, was ihr je begegnet sei, einschließlich Also sprach Zarathustra. Nietzsche nahm das wie ein Gentleman, aber auf Metterlinks Unterwäsche war er immer eifersüchtig, und engen Freunden erzählte er, daß er sie „extrem hegelianisch“ finde. Lou Salomé und Metterlink trennten sich nach der großen Sirupnot 1886, und während Metterlink Lou vergab, sagte sie ihm stets nach „sein Geist sei wie ein Spitalkorridor“. Da Nietzsche ein Verächter Hegels war, ist eine „extrem hegelianische“ Unterhose für den Philosophen nicht minder verächtlich.

Geplagt von dem Alptraum, in falscher Unterhose auf einem öffentlichen Platz zu erwachen, greift Woody zum **Frühjahrsprogramm** der Volkshochschule, um seiner existentiellen Krise durch Bildung und Selbstreflexion Herr zu werden:

Das Absurde: Warum das Dasein oft als lächerlich betrachtet wird, besonders von Männern, die weißblaue Schuhe tragen. Vielheit und Einheit werden in ihrem Verhältnis zur Andersheit untersucht (Studenten, die die Einheit begriffen haben, steigen zur Zweiheit auf).

Philosophie XXIXb: Einführung in Gott. Eine Begegnung mit dem Schöpfer des Universums mit Hilfe zwangloser Lektüre und Exkursionen.

Grundlagen der Astronomie: Eine detaillierte Untersuchung des Universums samt seiner Pflege und Reinhaltung. Die Sonne, die aus Gas besteht, kann jeden Augenblick explodieren und unser gesamtes Planetensystem in die Vernichtung stürzen. Die Studenten werden darin unterwiesen, was der normal sterbliche Bürger in solch einem Fall tun kann.

Seine eigene **Philosophie** hatte Allen während eines Krankenhausaufenthaltes entwickelt. Dort fing er *mit Kierkegaard und Sartre an und ging dann schnell zu Spinoza, Hume, Kafka und Camus über*. Die Munterkeit dieser Autoren faszinierte ihn, wobei er besonders von einer Erkenntnis Kierkegaards hingerissen wurde: *„Eine solche Beziehung, die sich selbst auf das eigene Selbst bezieht (das heißt ein Selbst), muß sich entweder selbst entwickelt haben oder von einem anderen entwickelt worden sein.“* Es trieb ihn geradezu Tränen in die Augen und so entschloss er sich, eine grundlegende *Kritik* zu Papier zu bringen. Wohl inspiriert von Kants *Kritik der reinen Vernunft* und Marxens *Kritik der politischen Ökonomie* beginnt der Komiker seinen philosophischen Entwurf mit einer **Kritik des Reinen Schreckens**. Und wie es sich für einen gründlichen Philosophen gehört, hebt auch Woody mit der Frage danach an, was wir überhaupt zu erkennen vermögen: *Was können wir erkennen? Das heißt, wovon können wir sicher sein, daß wir es kennen, oder sicher sein, daß wir wissen, wir kannten es, wenn es überhaupt wirklich erkennbar ist. Oder haben wir es bloß einfach vergessen und sind zu verlegen, irgendwas zu sagen? Descartes wies auf das Problem hin, als er schrieb: „Mein Geist kann niemals meinen Körper erkennen, obwohl er mit meinen Beinen auf ziemlich freundschaftlichen Füße steht.“* Mit diesem „Zitat“ hat unser Kritiker dem *Reinen Schrecken* bereits allen Wind aus den Segeln genommen und mit der kühnen Volte, noch über Marx hinausgehend, das Kantsche *Ding an sich* gleichsam geerdet, indem er seinen trunkenen „Geist“ in die Beine fahren ließ. Diese Voraussetzung ist nicht unwesentlich, da er als „Erkenntnis“ nur etwas gelten lässt, was man zumindest einem Freund mitteilen können sollte. Da man sich aber auf dem Fußweg zu einem Freund leicht unversehens im Universum verirren kann, leitet Woody nicht zufällig, sondern stringent zu der wohl umfassendsten Frage menschlichen Strebens über: *Können wir das Universum wirklich „kennen“? Mein Gott, es ist doch schon schwierig genug, sich in Chinatown zurechtzufinden. Der springende Punkt ist doch: Gibt es da draußen irgendwas? Und warum? Und muß man so einen Lärm darum machen? Schließlich kann es keinen Zweifel darüber geben, daß das einzig Charakteristische der „Wirklichkeit“ ihr Mangel an Substanz ist. Das soll nicht heißen, daß sie keine Substanz besitzt, sie fehlt ihr bloß.* Schon Sartre hatte das Bewusstsein als substanzlos erscheinen lassen. Und mit der „Wirklichkeit“ hat unser Fundamentalkritiker auch dem *Reinen Schrecken* die Substanz entzogen. Da Woody mit seinem beinharten *Monismus* bereits einleitend den cartesischen *Dualismus* materialistisch unterlaufen hatte, könnte das Diktum Descartes': *„Ich denke, also bin ich“*, besser mit: *„Guck mal, da geht Edna mit einem Saxophon“*, ausgedrückt werden. Nach der erfolgreichen Beinarbeit des „Geistes“ ist mit Allens Diktum nunmehr auch das Denken über die visuellen und auditiven Sinne in den Leib gefahren.

Woodys *Kritik des Reinen Schreckens* endet mit einigen *Aphorismen*:

Das ewige Nichts ist ok, wenn man entsprechend gekleidet ist.

Wenn doch Dionysos noch lebte! Was würde er essen?

Es gibt nicht nur keinen Gott, sondern versuch mal, am Wochenende einen Klempner zu kriegen.

Das Erhabene mit dem Banalen, das „Göttliche“ oder „Geistige“ mit dem *Menschlichen*, *Allzumenschlichen* zu konfrontieren, ist nicht nur komisch, sondern auch subversiv und entlarvend. Damit erweist sich Allen als heiter-melancholischer *Neo-Kyniker*, der sogar noch dem Tod zu trotzen vermag, ganz so wie *Nat Ackermann*, bei dem eines Tages **Der Tod klopft**: *Nat: Wer sind denn Sie? Tod: Der Tod. Nat: Wer? Tod: Der Tod. Hör mal, darf ich mich vielleicht setzen?* Aber *Nat* wäre nicht *Woody*, wenn er den „Tod“ nicht in Verwirrung und Selbstzweifel stürzte, um noch einmal davon zu kommen. Dabei hat *Woody* überhaupt nichts gegen das Sterben. Er möchte nur nicht dabei sein, wenn es passiert. Sein Einakter hat nicht nur Unterhaltungswert, sondern auch mehr Tiefgang als die vielen unter Esoterikern kursierenden Erlebnisschilderungen angeblicher Nahtod-Erfahrungen. Um einen echten Todesfall geht es in der grandiosen Satire *Mr. Big*. Die handelt nicht nur von dem „Größten“, sondern ahmt auch in souveräner Weise den Stil *Raymond Chandlers* nach. Ist vielleicht sogar der „Größte“ in den großen Schlaf gefallen? Auf *The Big Sleep* spielte Allen schon im *Unglücksraben* mit der Brillenszene vor dem Spiegel an. *Bogarts* Souveränität und Coolness, vor allem im Umgang mit Frauen, ist auch der Inhalt des später verfilmten Theaterstücks *Play it again, Sam*.

Mr. Big hebt an als gerade die langhaarige Blondine *Heather Butkiss* in das Büro des Schnüfflers *Lupowitz* hereinschneit: *Sie trug einen kurzen Rock und einen engen Pullover, und ihre Figur beschrieb eine Reihe von Kurven, die bei einem Ochsen einen Herzstillstand hervorgerufen hätten. „Was kann ich für dich tun, Puppe?“ „Ich möchte, daß Sie jemanden für mich finden.“ „Vermißte Person? Hast du’s schon bei der Polizei versucht?“ „Das ist es nicht, Mr. Lupowitz.“ „Nenn mich Kaiser, Puppe. Okay, um was für’n Schwindel geht’s?“ „Um Gott.“ „Gott?“ „Ja, richtig, Gott. Der Schöpfer, das Grundprinzip, der Urgrund aller Dinge, der Allumfassende. Ich möchte, daß Sie ihn für mich finden.“ Ich hatte früher schon mal’n paar beknackte Typen in der Bude, aber wenn die so gebaut sind wie die, hörst du einfach zu.* Der Schnüffler übernahm den Fall und stand zunächst vor dem Problem einer Personenbeschreibung. Das war nicht ganz leicht, da sich die Blondine als Pantheistin outete und „Gott“ überall vermutete. *Kaisers* Ermittlungen hatten die Weltgeschichte aufzuarbeiten. Nach den Juden, einem erklärten Atheisten, Philosophen wie Sokrates, Nietzsche und Kierkegaard, fiel der dringende Tatverdacht auf einen Existentialisten. Der Schüffler erfuhr es endlich in seiner Bude von der kurvenreichen Mandantin: *Als ich ankam, hatte sie einen durchsichtigen Morgenmantel an, und irgendetwas schien sie zu beunruhigen. „Gott ist tot. Die Polizei war hier. Sie suchen nach dir. Sie glauben, ein Existentialist hat’s getan.“ „Nein, Puppe. Du warst es.“* Der coole Privatdetektiv hatte die *Puppe* als Professorin der Physik enttarnt. Als sie die Hüllen fallen ließ, um ihn von ihrer Fünfundvierziger abzulenken, ließ er eine Kugel aus seiner Achtunddreißiger raus, noch ehe sie den Abzug drücken konnte, und sie ließ ihre Kanone fallen und knickte ganz ungläubig zusammen. *„Wie konntest du nur, Kaiser?“* Allens Satire der Chandler-Krimis ist auch eine Parodie des *neo-kynischen* Happenings aus Nietzsches *fröhlicher Wissenschaft*.

Als fröhliche Politikwissenschaft hat Allen seine nächste Sozialkomödie inszeniert: *Bananas*. Ihr Keim findet sich bereits in der Politsatire **Viva Vargas! Auszüge aus dem Tagebuch eines Revolutionärs**. Besonders aufschlussreich ist der letzte Eintrag nach der erfolgreichen Revolution: *Wir feierten die ganze Nacht, und alle waren sehr betrunken. Ich sprach hinterher mit Vargas über das schwierige Geschäft, ein Land zu regieren. Wenn er auch meint, freie Wahlen seien wesentlich für jede Demokratie, ziehe er es doch vor, noch zu warten, bis das Volk ein bißchen reifer geworden ist, bevor er Wahlen zuläßt. Bis dahin hat er sich ein brauchbares Regierungssystem aus dem Ärmel geschüttelt, das auf dem Gotteskönigtum basiert.* Die Sinnlosigkeit der Machtwechsel in den Bananendiktaturen hat Allen auch in **Without Feathers (Ohne Leit kein Freud)** parodiert: *Eine kurze, aber hilfreiche Anleitung zum bürgerlichen Ungehorsam.* Der Titel *Without Feathers* (ohne Federn) verweist vordergründig auf Emily Dickinson, hintersinnig bezieht er sich aber auf Diogenes von Sinope. Nachdem Plato den Menschen allgemein als federlosen Zweibeiner definiert zu haben glaubte, rupfte Diogenes ein Huhn und präsentierte es Plato als Menschen. Der hehre Philosoph war entlarvt und der Spötter hatte das Gelächter auf seiner Seite. Und so outet sich Woody mit seinem Buchtitel nicht nur als Literat, sondern auch als Nachfahre des ersten *Kynikers*.

In seiner **Anleitung zum bürgerlichen Ungehorsam** unterscheidet Allen zwei wesentliche Voraussetzungen einer Revolution: *Jemand oder etwas, gegen das zu revoltieren ist, und jemand, der wirklich erscheint und den Aufstand macht.* Nicht auszudenken, wenn eine Revolution stattfände und niemand hinginge. Sollte es doch einmal dazu kommen, revoltieren meistens die von unten gegen die von oben: *Die Leute oder Parteien, gegen die revoltiert wird, heißen die „Unterdrücker“ und sind leicht zu erkennen, weil sie offenbar den ganzen Spaß auf ihrer Seite haben.* In den Bananendiktaturen werden die Unterdrücker nicht selten zu streng und wir haben es mit einem Polizeistaat zu tun, *in dem jede abweichende Meinung verboten ist, wie zum Beispiel in sich hineinzukichern, sich mit Fliege zu zeigen oder vom Bürgermeister als dem „Dickerchen“ zu reden.* Diktatoren sind meistens ziemlich humorlos. Will das Volk auch seinen Spaß haben, revoltiert es: *Die revoltierenden Gruppen werden die „Unterdrückten“ genannt, und man sieht sie gewöhnlich sich herumprügeln und nörgeln oder über Kopfschmerzen klagen* (die Unterdrücker neigen nur selten dazu, die Unterdrückten zu werden, da sie dann ihre Unterwäsche wechseln müssten). Als Beispiele für Revolutionen führt Allen die französische- und die russische an. Die unterdrückten Franzosen wechselten mit revolutionärer Gewalt alle Türschlösser in den Schlosstüren aus und ließen sich von den Adligen fortan nicht mehr beim Feiern stören. Die leibeigenen Russen dagegen hatten lange Jahre Mühe mit der Revolution und rafften sich erst zu einem Umsturz auf, nachdem ihnen auffiel, *daß der russische Kaiser und der Zar dieselbe Person waren.* Man kann halt von Leibeigenen nicht erwarten, dass sie Identitätsphilosophen sind. *Es sollte bemerkt werden, daß, wenn eine Revolution vorbei ist, die „Unterdrückten“ oft die Regierung übernehmen und anfangen, wie „Unterdrücker“ aufzutreten.*

Allens zweite Sozialkomödie **Bananas** von 1971 knüpft an *Money* an, indem aus einem harmlosen Angestellten ein politischer Krimineller wird. Die schlimmsten Befürchtungen

des FBI-Chefs Hoover sollten sich bewahrheiten. Im Zuge der Studentenbewegung wurden sogar Menschen politisiert, die sich eigentlich nur für ihren Orgasmus interessierten. Damit bekam nicht nur das FBI, sondern auch der CIA alle Hände voll zu tun. In *Bananas* verschlägt es den von Woody Allen gespielten Produkttester *Fielding Mellish* in die niedliche kleine Bananendiktatur *San Marcos* irgendwo in Südamerika. Das amerikanische Fernsehen war natürlich schon vor ihm da: *Hallo, liebe Freunde, wir befinden uns heute mit dem Sportspiegel in dem kleinen Staat San Marcos. Wir sind stolz, ihnen das diesjährige Attentat zeigen zu können. Sie werden miterleben, wie man den Präsidenten dieses kleinen südamerikanischen Staats abwählt und wie dann die Militärjunta die Macht übernimmt. Um mich herum herrscht freudige Erwartung. Wir nähern uns dem Höhepunkt. Den Auftakt bildete die obligate Bombenexplosion vor der amerikanischen Botschaft ... Überall bietet sich unserem Auge ein farbenfrohes Bild. Ich glaube, meine Damen und Herren, wir stehen kurz vor der Entscheidung. Der Präsident muss jede Minute aus seinem Büro kommen und über die Freitreppe den Palast verlassen. Um ihm nahe zu sein, werden wir jetzt aufs Spielfeld umschalten ... Bitte übernehmen Sie, Howard.– Das ist unbeschreiblich Don, diese Atmosphäre ist voller Aggression, über dem Platz liegt eine Wolke von Hass ... Die Nerven der Zuschauer sind bis zum Äußersten gereizt ... Und jetzt sehe ich, tatsächlich, die Tür wird ganz vorsichtig geöffnet. Ist es El Presidente, wagt er es herauszukommen? ... Ja, er ist es! ...*

Die Kamera schwenkt über die Freitreppe vor dem Palast und bringt den Präsidenten ins Bild. Zaghaft und sichtlich verunsichert tritt er zögernd und ängstlich umherblickend aus der Tür. Der Fokus wechselt in einer raschen Nahstellung auf die Rückansicht eines Revolvers, der aus gleicher Perspektive auf den Präsidenten gerichtet ist. Der erste Schuss fällt und der Präsident versucht vergeblich, wieder in den Palast zurückzukommen. Aber die Tür ist verschlossen! Die Flucht nach vorne antretend, wird er von mehreren Kugeln niedergestreckt. Langsam sinkt er rückwärts auf die Treppe und bleibt reglos liegen. ... *Und schon vorbei! Und so schnell ein klares Aus für El Presidente. Ich bemühe mich, durch die aufgebrachten Massen nach vorne durchzukommen, nach El Presidente. Vielleicht gelingt es mir, ein letztes Wort für die Nachwelt festzuhalten. Noch nie hatte El Presidente einen solchen Begeisterungsturm ausgelöst bei seinen Leuten wie heute ... Ich versuche, mich durchzuboxen ... Würden sie mich bitte durchlassen, ich bin vom amerikanischen Fernsehen ... El Presidente, ich komme, Sir, bitte Sir, eine Frage: „Sir, man hat auf Sie geschossen. Wann wussten Sie, dass alles vobei ist?“ ... „Mein Konto in der Schweiz, in Zürich, umsonst“ ... „Ja, verständlich, dass Sie etwas durcheinander sind. Immerhin haben Sie ja das erste Mal verloren. Ich glaube, es wird Zeit, dass Sie Ihren Rücktritt bekannt geben, nun? ... Na ja, viel Spaß noch, Sir, bitte bleiben Sie liegen.“ ... Und nun möchte ich ihnen den Gewinner vorstellen, den neuen Diktator von San Marcos ... General, dem Sieger meine Glückwünsche, Emilio Molina Vargas. Würden Sie wohl so freundlich sein, ein paar Worte an unsere Zuschauer zu richten? „Jahre habe ich auf diesen stolzen Tag gewartet. Heute bin ich der Star!“ „Ja, Sie möchten das sein; aber gut informierte Kreise sind der Meinung, dass Sie bleiben, was Sie sind: der meistgehasste Mann in diesem Land.“ „Ab sofort wird die Pressefreiheit abgeschafft. Ich werde die Soldaten schärfer drillen und ich werde die Rebellen vertreiben!“ „Die Rebellen leben doch als*

kleine demokratische Gruppen weit verstreut in den Bergen.“ „Keine Sorge, wir werden sie finden, wir müssen sie finden!“ „Tja, dann viel Erfolg, Sir.“ „Danke!“ ... Wir werden abwarten müssen, was die Zukunft diesem kleinen Land noch bringen wird.– Das war unsere Übertragung von dem Volksfest aus der niedlichen kleinen Diktatur San Marcos. Wir schalten zurück ... und der Film beginnt ...

Während nach dem klaren *Aus für El Presidente* in San Marcos General Emilio Molina Vargas die Macht übernimmt, sehen wir den Produkttester *Fielding Mellish* bei der Arbeit. Es geht um den Test eines *Egghead Trainers* für die, die sich *permanent in Krisen befinden* und ihren mentalen Stress durch Muskeltraining auszugleichen haben. Der *Egghead Trainer* ermöglicht das durch eine sinnreiche Büroausstattung bei der Arbeit. Wie schon der kleine Fabrikarbeiter in *Moderne Zeiten* erleidet auch der schwächliche Produkttester in *Bananas* viel Unbill beim Kampf mit der Technik. Da hält er sich schon eher geeignet für einen Zuchtbullen in der Samenbank. Nachdem *Fielding* bei der attraktiven, langbeinigen und kurzberockten Sekretärin abgeblitzt ist, kommt es ihm gelegen, als sich bei ihm Zuhause eine Studentin meldet und um eine Unterschrift gegen die Diktatur in San Marcos bittet. *Fielding* ist sofort Feuer und Flamme und will sogleich mit ihr Essen gehen. Da sie noch zu ihrem Yoga-Kurs müsse, hakt er flugs nach: *Ich liebe die östlichen Weisheiten. Sie sind so metaphysisch. Sie: Kennen Sie das I-Ging? Er: Nein, das eigentliche Ging nicht, aber ich hab mich ein bißchen mit Kierkegaard befaßt. Sie: Natürlich, er ist ja Däne. Er: Ja, das würde er auch sofort zugeben. Sie: Ja, ja, ich hab nämlich gerade zu ... waren Sie schon mal in Dänemark? Er: Ja, ich war ... ja, im Vatikan. Sie: Oh, im Vatikan. Der ist in Rom. Er: Na ja, in Rom ist er so gut gelaufen, daß sie in Dänemark auch einen eröffnet haben. Sie: Oh ... Äh, wissen Sie, ich hab grad neulich zu jemandem gesagt, daß die Skandinavier ein so instinktives Gefühl für die menschliche Natur haben. Er: Ein sehr weiser Satz. Ich finde, wissen Sie, das ist ... prägnant. Sie: Oh, na ja, es war ... prägnant. Es hatte viel Prägnanz. Er: Studieren Sie? Sie: Ja, am City College. Er: Oh, das ist ein tolles College ... Ich hab' da mal in der Cafeteria gegessen. Sie: Wirklich? Er: Ja, ich hab mir die Trichinenkrankheit geholt. Sie: Oh, mein Hauptfach ist Philosophie. Er: Ein wunderbares Fach ... die Bedeutung von Leben und Tod, und warum wir hier sind und all so was ... Sie: Ja, genau. Er: Essen Sie gern chinesisches? Sie hat auch noch eine Versammlung der Frauenbefreiungsgruppe oder muss noch irgendwo 'ne Bombe werfen.– Dann, endlich, beim ersten Date scheint alles perfekt; aber sie verlangt nach Kerzen! *Ach, das mach' ich doch alles selbst ...* Ja, selbst ist der Mann! Gleichwohl erzählt er seiner Psychoanalytikerin einen Traum, in dem wir ihn an einem Kreuz genagelt durch die Straßen Manhattans getragen sehen. Die Flagellanten sind in dunkle Kaputzenkuten gehüllt. Wie es der Zufall so will, trifft der **Gekreuzigte Mellish** beim „Einparken“ auf einen weiteren Schmerzensmann.– Und die Keilerei zwischen den Geißelmönchen beginnt ... Was für ein Alptraum!? War *Fielding* vom rechten Weg abgekommen? Wandelte er bereits in Gethsemane? Oder gab es in Manhattan immer noch Parkplatzprobleme, obwohl doch das Universum expandierte?*

Nachdem die reizende Studentin *Nancy* mit ihm Schluss gemacht hat, drängt es ihn nach San Marcos, wo sie eigentlich gemeinsam hin wollten. Ihr fehlte immer *etwas* an ihm: ein starker Mann, eine starke Hand. Sollte er etwa Hitler für sie spielen? Bevor

sich *Mellish* auf den Weg macht, verabschiedet er sich noch rasch von seinen Eltern. Die sind als Chirurgen zwar gerade bei der Arbeit, lassen sich durch den unbedarft ins OP hereinschneidenden Sohn aber nicht weiter beim Operieren stören. Viel lieber hätten sie ihren Sprössling als Arzt gesehen und nicht als Revolutionär. Aber schon *Che* hatte ja die falsche Wahl getroffen.– Kaum angekommen, wird der Schwächling *Fielding* auch schon vom General zum Essen in den Palast geladen. Das Doppelspiel des Diktators beginnt. Einem Anschlag, den er dem Rebellenführer *Esposito* in die Schuhe schieben wollte, um die Amerikaner gegen ihn aufzubringen, entgeht unser Mächtegern-Revolutionär nur mithilfe der Rebellen. Und so findet er sich unversehens in einem **Rebellencamp** wieder. Noch leicht benommen, wünscht er sich keine polnischen Frauen mehr und ergeht sich in revolutions-heroischen Posen;– bis ihm gewahr wird, dass die Aufenthaltsdauer im Camp seine Leihwagen-Gebühr in astronomische Höhen treiben wird. Eine rassistische Revolutionärin mildert aber schon bald seine Sorge. Beim Essen vor der Kulisse der aufschäumenden Meeresbrandung ist er um Männlichkeitsbeweise nicht verlegen. Leider erschöpft sich die Arbeit eines Revolutionärs nicht im Sex. Mit Unterstützung der Amerikaner, die zum Ausgleich auf beiden Seiten kämpfen, gelingt der Sturz des Generals. Beim Sturm über die Freitreppe vor dem Palast, geht es nicht gerade zimperlich zu. Auf einen herabrollenden Kinderwagen wird keine Rücksicht genommen. Hatte Eisenstein mit seinem *Panzerkreuzer Potemkin* noch Partei ergriffen, verschimmen bei Allen die Konturen; denn der Revolutionsführer *Esposito* erweist sich als neuer Diktator: *Von nun an ist mein Wort Gesetz! Diese ungebildeten Bauern sind noch nicht reif für freie Wahlen.* Da dem neuen Diktator schnell das Geld ausgeht, fällt dem Amerikaner *Mellish* die Aufgabe zu, (wie Castro) verkleidet als Präsident von *San Marcos* in die USA zu reisen und um Unterstützung zu werben. CIA und FBI bekommen natürlich Wind von der Sache und werden ein Exempel statuieren an diesem Hippie: wegen kommunistischer Verschwörung und der Beteiligung an Friedensmärschen. In den Nachrichten gibt es neben den üblichen Meldungen eine Sondermeldung höchster Brisanz: *In New York demonstrieren die Kanalarbeiter für parfümierte Abwässer.– Die Vereinigung der Schusswaffenindustrie hält den Tod für eine gute Sache.–* Vor der Sondermeldung kommt die Werbung und es wird die Zigarettenmarke *Neues Testament* mit dem *revolutionären Weihrauchfilter* angepriesen: *Ich rauche sie, ER auch.– Fielding Mellish, ein jüdischer intellektueller kommunistischer Krachmacher, wird heute vor Gericht gestellt und wegen folgender Vergehen angeklagt: Betrug, Landfriedensbruch und Umsturzversuch.* Die Verhandlung verläuft äußerst turbulent. Während der FBI-Chef Hoover in der Verkleidung einer harmlosen Negermammi erscheint und die als Zeugin geladene Ms. Amerika zu Protokoll gibt, dass die Meinung des Angeklagten eklantant von der des Präsidenten abweiche, ziehen die Geschworenen genüsslich an einem Joint. Der Richter indessen kennt kein Pardon und *Mellish* wird zu 15 Jahren verdonnert. Sollte er allerdings nicht in seine Nähe ziehen, würde die Strafe zur Bewährung ausgesetzt.

Wieder frei und zum Mann gereift, steht *Fielding* aber noch die Hochzeit mit *Nancy* bevor. Jetzt gilt es, Stärke zu beweisen: *Guten Abend, unser aktueller Sportspiegel ist heute im Royal Manhattan Hotel ... und wir präsentieren ihnen die Fielding Mellish Hochzeitsnacht. Mellish und seine Braut wurden heute vor dem Gesetz Mann und Frau im*

Standesamt von Manhattan. Die Braut trug das traditionelle jungfräuliche Weiß; genauso kam Mellish. ... Nun bereiten sich beide darauf vor, ihre Ehe auch vor der Welt zu vollziehen. Das öffentliche Interesse ist gewaltig. ... Sie werden Schritt für Schritt dabei sein. Howard, bitte melden Sie sich.– Der Countdown läuft, die Uhr tickt, wo bleibt sie denn; ach, da ist sie ja schon, hier kommt die Braut. Sie gilt als der Favorit dieses Matches. Sie hat viele Anhänger. Ein gewaltiger Jubel bricht aus. Sie scheint auch heute eine fabelhafte Kondition zu haben. Und hier kommt Mellish, begleitet von seinem Trainer, der zuletzt Cassius Clay trainierte und seinem Schützling zu einer ungeheuren Stoßkraft verhalf. ... Endlich der Startgong. Vorsichtig tasten sie sich 'ran; keiner geht aus der Deckung, beide suchen sofort den wunden Punkt des Gegners. Wo ist die Deckung fehlerhaft, wo kann ich durchstoßen. Da ist die Lücke; ein perfekter Clinch. Selten habe ich eine so großartige Beinarbeit gesehen. Es ist ganz offensichtlich, Mellish ist seinem Gegner überlegen, seine Aktionen sind sehr gut koordiniert. Aber was ist das, ein Riss über dem rechten Auge ... Es wird nicht unterbrochen, der Kampf geht weiter ... Da kommt der Gong. Der Kampf ist vorbei. Damit ist die Ehe für Mellish rechtskräftig geworden. Nancy und Fielding Mellish sind jetzt im wahrsten Sinne des Wortes Mann und Frau. Nach der obligaten Manöverkritik hinsichtlich der „Ausdauer“, des „Stehvermögens“ und der „Abstimmung“, wird dem Paar eine glückliche Zukunft gewünscht und der aktuelle Sportspiegel von ABC verabschiedet sich und schaltet zurück ... in den Film, ins eigene Leben ...

Durchzieht der Dokumentationscharakter bei *Money* den ganzen Film, beschränkt sich die Reportage in *Bananas* nur noch auf Anfang und Ende. Allens Medienkritik an der Allgegenwart des amerikanischen Fernsehens ist zugleich köstliche Unterhaltung und subversive Travestie. Das Versagen des Kriminellen *Starkwell* ebenso wie das Ungeschick des Revolutionärs *Mellish* folgen sowohl der heiter-melancholischen Stimmung Chaplins als auch dem derb-subversiven Klamauk der Marx-Brothers. Mit *Duck Soup* (*Die Marx Brothers im Krieg*) hatten die anarchischen Vier bereits 1933 einen filmästhetischen Anschlag auf die Diktatoren Franco und Mussolini verübt. Und Chaplin gab 1940 mit seinem Film *Der große Diktator* Hitler der Lächerlichkeit preis. Es war allerdings ein Lachen, das einem schon bald im Hals stecken blieb. In der Polit-Satire *Duck Soup* wird nicht nur die Politik zu einer Lachnummer, auch die Politiker werden als Narren und Gauner abgestempelt. Und die anarchische Utopie *Freedonia* untergräbt darüber hinaus die Staatsidee schlechthin. Der von Groucho gespielte *Firefly* als Staatschef *Freedonias* ist eine ähnliche Witzfigur wie *Mellish* als Präsident von *San Marcos*. Kurz vor Allens *Bananas* erschien 1970 Altmans Militärklamotte über ein *Mobile Army Surgical Hospital* aus dem Koreakrieg: *M.A.S.H.* Allens OP-Szene in *Bananas* dürfte darauf anspielen. Und der Komiker Jerry Lewis machte sich im gleichen Jahr mit *Which way to the front?* über die deutsche Wehrmacht im 2. Weltkrieg lustig. Wenn man bedenkt, dass in der Zeit des Vietnamkrieges auch noch die grandiose Tragi-Komödie *Catch-22* erschien, fällt um so mehr auf, dass es heute mit der *kynischen* Subversion nicht mehr weit her ist. Eine Ausnahme bildet der Komiker Roberto Benigni. Mit seiner Tragi-Komödie über den Holocaust: *Das Leben ist schön*, verarbeitet er 1997 aber wieder ein lange zurückliegendes Schrecknis. In der Gegenwart wären *Bananas*-Komödien über Afrika und den Nahen Osten zu drehen. Aber

wer traut sich das noch zu in der *Wolke von Hass*, die den gesamten Planeten einzuhüllen beginnt?

Allens nächstes Werk ist die ebenfalls 1971 erschienene Verfilmung seines Theaterstücks **Play it again, Sam**. Es ist eine romantische Sozialkomödie, die ganz unter dem Einfluss Humphrey Bogarts steht, der in dem Film sogar als Lebenshelfer auftritt. Anfang und Ende des Films hat Allen der berühmten Flughafenszene aus **Casablanca** nachempfunden: *Rick: Now, you've got to listen to me! You have any idea what you'd have to look forward to if you stayed here? Nine chances out of ten, we'd both wind up in a concentration camp ... Ilsa: You're saying this only to make me go. Rick: I'm saying it because it's true. Inside of us, we both know you belong with Victor. You're part of his work, the thing that keeps him going. If that plane leaves the ground and you're not with him, you'll regret it. Maybe not today. Maybe not tomorrow, but soon and for the rest of your life. Ilsa: But what about us? Rick: We'll always have Paris. We didn't have, we, we lost it until you came to Casablanca. We got it back last night. Ilsa: When I said I would never leave you. Rick: And you never will. But I've got a job to do, too. Where I'm going, you can't follow. What I've got to do, you can't be any part of. Ilsa, I'm no good at being noble, but it doesn't take much to see that the problems of three little people don't amount to a hill of beans in this crazy world. Someday you'll understand that. Now, now ... Here's looking at you kid.* Diese ehrenvoll-coole Haltung des verzichtenden Liebhabers wird der von Woody Allen dargestellte *Allan Felix* am Ende auch erreicht haben. Zuvor hat sich das „Glückskind“ aber noch von seinem Filmidol zu befreien, um den Weg zu sich selbst zu finden. Woody spielt in dem Film einen Filmkritiker und seine besten Freunde, *Dick* und *Linda Christie* werden von Tony Roberts und Diane Keaton dargestellt, mit denen er auch auf der Bühne stand. Der Kontrast zwischen dem nervösen, unsicheren *Allan* und seinem coolen, selbstsicheren Idol Bogart wird verdoppelt durch den Gegensatz des eher literarisch-ästhetisch arbeitenden Kritikers mit dem nüchtern-monetär handelnden Anlagentrader *Dick*. Das streng durchkalkulierte und organisierte Leben des Geschäftsmanns macht seine Frau zunehmend unzufrieden und treibt sie geradezu in die Arme ihres Freundes. Auch *Linda* versucht sich zunächst als Beziehungsberaterin, merkt dann aber bald, dass sie sich selbst in ihn verliebt hat. Während *Dick* seinem Gespür für die Aktienkurse folgend, bei 8 1/2 Kodak gekauft hat (womit Allen natürlich auf Fellini anspielt) und zumeist seinen Geschäften nachgeht, plagt sich *Allan* mit Frauen, die sich als Nihilistin, Nymphomanin, Discogirl oder Rockerpfanne entpuppen.

Marie Curie gab es halt nur einmal. Und Bogarts Ratschläge fruchten auch nicht: *Frauen sind ganz einfach. Ich hab' nie eine getroffen, die einen Schlag auf den Mund oder das Blei aus einer Wumme nicht kapiert hätte.* Die Parodie des *Film noir* (der schwarzen Serie) versteht Woody so gut wie die seiner literarischen Vorlagen. Und sein Schwelgen in Tagträumen und Phantasien kommt auch im Film nicht zu kurz; hat doch ein Filmkritiker viele Gelegenheiten, der rauhen und grausamen Wirklichkeit zu entkommen – und ins Kino zu gehen. Woody hatte mit zehn Jahren erstmals *Der Malteser Falke* gesehen und sich flugs mit dem von Peter Lorre gespielten *schmierigen Jammerlappen* identifiziert. Mit *The Curse of the Jade Scorpion* wird der Filmemacher 2001 die schwarze Serie

in einer bunten Parodie aufgreifen. Wenn so ein Loser wie *Joel Cairo* eine junge Dame anspricht, kann er natürlich nur auf eine Nihilistin treffen. In *Sam* entspinnt sich für *Allan* ein deprimierender Dialog vor einem abstrakt-expressionistischen Gemälde: *Allan: It's quite a lovely Jackson Pollock, isn't it? Woman: Yes, it is. Allan: What does it say to you? Woman: It restates the negativeness of the universe, the hideous lonely emptiness of existence, nothingness, the predicament of man forced to live in a barren, godless eternity like a tiny flame flickering in an immense void with nothing but waste, horror, and degradation, forming a useless, bleak straightjacket in a black, absurd cosmos. Allan: What are you doing Saturday night? Woman: Committing suicide. Allan: And what's about Friday night?* Wenn Blicke töten könnten, hätte sie ihn vernichtet. Ja, wenn er nur Bogart gewesen wäre: „Riskier bloß nich' so'ne dicke Lippe, Puppe. Wenn Dir nach Ableben ist, hier hast Du meine Wumme; aber mach' schnell, ich muss noch weiter“. So kann man mit einer Nihilistin umspringen; einer Romantikerin aber macht man schöne Geschenke. Mit einem niedlichen kleinen Spielzeugstinktief hat *Allan* bei *Linda* durchschlagenden Erfolg. Damit hatte er das *Etwas* berührt, das sie in ihrer Ehe mit *Dick* stets vermisste.

Um das je verschiedene „Etwas“, das den Menschen wichtig ist, geht es Allen auch in dem folgenden Film, der 1972 in die Kinos kam. *Ich dachte damals über meinen nächsten Film nach und wußte nicht, was ich tun sollte. Eines Nachts kam ich mit Diane Keaton nach Hause, wir waren bei einem Baseballspiel gewesen. Wir legten uns ins Bett und schalteten noch für einen Augenblick den Fernseher an, und da tauchte dieser Arzt auf, der dieses besonders beliebte Buch geschrieben hatte mit dem Titel: **Was sie schon immer über Sex wissen wollten, aber bisher nicht zu fragen wagten.** Es bestand aus Fragen und Antworten. Es unterstellte, daß niemand etwas über Sex wußte. Der Arzt Dr. David Reuben behandelte in seinem Buch kapitelweise verschiedene Themen aus der Sexualität, die Allen für die Gliederung seines Drehbuchs übernahm:*

- *Wirken Aphrodisiaka?*
- *Was ist Sodomie?*
- *Warum haben manche Frauen Schwierigkeiten, einen Orgasmus zu erreichen?*
- *Sind Transvestiten Homosexuelle?*
- *Was sind sexuell Perverse?*
- *Sind die Entdeckungen der Mediziner und Kliniken, die Sexualforschung betreiben, verlässlich?*
- *Was geschieht während der Ejakulation?*

Dem Komiker Woody Allen machte es Spaß, *einen Film einfach aus ein paar kurzen Stücken zu drehen. Um des reinen Vergnügens willen.* Und so übernimmt er in der ersten Episode sogleich die Rolle des Hofnarren, der an der Königin ein Aphrodisiakum ausprobiert; angesichts des martialischen Keuschheitsgürtels aber in Schwierigkeiten gerät, die ihn den Kopf kosten.

In seiner Funktion als Komiker in der medienkapitalistischen Popkultur unterläuft Allen natürlich parodistisch die pseudowissenschaftlichen Aufklärungsbestseller der 1970er Jahre. Der Vorspann des Films beginnt mit einer durcheinander hoppelnden Horde von Albino-Kaninchen, die von dem Cole Porter Song *Let's Misbehave* (lasst uns so richtig unanständig sein) begleitet werden. So wie die *white rabbits* bedürfen auch die Menschen keiner Pseudoaufklärung über Sex. Viel wichtiger wäre die Überwindung der religiösen und spießbürgerlichen Moralvorstellungen, und sei es durch Halluzinogene (wie in dem gleichnamigen Rocksong besungen) oder mit Phantasie (wie in Lewis Carrols *Alice in Wonderland*). Die Moral eines verklemmten Pfaffen ist es auch, die in der Schlusszene über die *Ejakulation* beinahe das natürliche Geschehen zwischen den Geschlechtern in einem Auto zum Erliegen gebracht hätte. Ein kurzer Kampf in der Kommandozentrale des apparativ dargestellten Gehirns lässt dem Geschlechtstrieb dann aber doch noch freien Lauf. Die Erektion wird hochgefahren und die Spermien bereiten sich auf den Absprung vor. Die Perspektive rutscht in die Hoden und wir sehen unter ihnen ein zweifelndes, zögerliches und nörgelndes, von Woody Allen gespielteres, Spermium, das sich vor dem ungewissen Abgrund fürchtet. Gerhold beendet seine Interpretation des Films mit einer existentialphilosophischen Zusammenfassung: Die existentielle Not des Menschen steckt schon in der Urzelle: *Wo komme ich her? Wer bin ich? Wohin führt mich mein Weg? Die Samenzelle in der Zirkuskuppel des Lebens: ratlos.*

Ratlos ist auch der von Woody Allen dargestellte *Miles Monroe*, Besitzer des vegetarischen Restaurants *Zur glücklichen Karotte*, als er sich 1973 wegen eines Magengeschwürs ins Krankenhaus begibt und erst 200 Jahre später wieder aus der Narkose erwacht. Den Film **Sleeper** hatte Allen seiner neuen Freundin Diane Keaton auf den Leib geschrieben, die in der Rolle der Dichterin *Luna Schlosser* brillierte. Als Sozialkomödie knüpft der Slapstick-Streifen an Allens vorangegangene Filme über Kriminalität, Politik, Romantik und Sex an. Mit seiner Science-Fiction-Perspektive parodiert er nunmehr zugleich bekannte Bücher und Filme, wie Langs *Metropolis* (1926), Huxleys *Brave New World* (1932), Orwells *1984* (1948), Bradburys *Fahrenheit 451* (1955) und Kubricks *2001* (1968). Warum der Film so komisch ist, erklärt *Der Schläfer* gleich selbst: *Ich mach immer Spaß, weil ich 200 Jahre so verschlossen war.* Für immer noch verschlossen hält er die reizende junge Dame und Dichterin *Luna Schlosser*. Wie schon als Hofnarr der verschlossenen Königin gegenüber, unterminiert der Spaßmacher Allen die sich durch zu ernste Wissenschaft und Technik abzeichnenden Tendenzen in den Überwachungsstaat. Die McCarthy-Ära hatten die Amerikaner hinter sich, Watergate stand ihnen noch bevor. *Miles* wird im *mittleren Breitengrad der amerikanischen Föderation (Central Parallel of the Americas)* von einer Widerstandsgruppe reanimiert, da er als noch nicht registrierter Artgenosse für politische Umtriebe nützlich werden könnte. Dabei ist der Vegetarier in eine Bananendiktatur heineingeraten, in der die Früchte zwei Meter lang werden und der *Große Führer* seinem überwachten Fernsehvolk allabendlich mit seinem treuen Schäferhund eine gute Nacht wünscht. Seine neuen Mitmenschen erscheinen dem Langschläfer und Spaßmacher ziemlich fade und blutleer, viel zu oberflächlich und gleichgültig. Drogen und Technik haben sie abgestumpft und apatisch gemacht. Der Hinterweltler *Monroe* hat zwar viel an den frem-

den Lebensgewohnheiten auszusetzen, vom *Libidomaten* mag er gleichwohl kaum mehr lassen. Das von *Luna* beiläufig im Gespräch benutzte *Orgasmotron* dagegen ist ihm suspekt: *Zwei Minuten mit mir im Bett, und du verkaufst das Ding als Sperrmüll*. Sie ahnt natürlich nicht, was sie an dem Sexprotz gehabt hätte; denn das *Orgasmotron* hält seiner geballten sexuellen Gewalt nicht stand: es implodiert und setzt ihm ziemlich zu. Seine naturwüchsige Animalität ist aber schnell wieder hergestellt und wird im Zuge seiner Rebellenkarriere noch vielfach unter Beweis zu stellen sein. Weder vom imaginären *Großen Führer* noch vom gegenwärtigen Rebellenführer lässt er sich an der Nase herumführen; sieht er doch in den Revolutionären wieder nur die neuen Machthaber voraus. Abschließend stoßen *Miles'* romantische Anwandlungen von einer dauerhaften Partnerschaft bei *Luna* immer noch auf wenig Verständnis: *Luna: Aber Miles, siehst du denn nicht, bedeutende Beziehungen zwischen Männern und Frauen halten nicht. Das ist wissenschaftlich erwiesen. Weißt du, es gibt da eine Chemikalie in unserem Körper, die sorgt dafür, daß wir uns früher oder später auf die Nerven gehen. Miles: He, das ist ja Wissenschaft. Ich glaube nicht an Wissenschaft. Wissenschaft ist eine intellektuelle Sackgasse, weißt du. Da geht's um einen Haufen kleiner Typen in Tweedanzügen, um Fröschesezieren und, und Stiftungen und Stipendien und ... Luna: Oh, ich verstehe, du glaubst nicht an Wissenschaft, und du glaubst auch nicht daran, daß politische Systeme funktionieren, und an Gott glaubst du auch nicht, was? An was glaubst du denn überhaupt? Miles: An Sex und Tod. Zwei Dinge, die einmal in meinem Leben passieren. Aber zumindest wird einem nach dem Tod nicht übel.*– Wie im *Ekel* aus der unverdaulich-sinnlosen Existenz, könnte man mit Sartre ergänzen, während Nietzsche im *Zarathustra* bereits das Wissen würgte.

Die Geschehnisse Sex und Tod als Grenzüberschreitungen durch Zeugen und Sterben bringt Allen variantenreich in seinem komödiantischen Meisterwerk **Love and Death** auf die Leinwand. Der prägnant anspielungsreiche Titel wurde für die deutsche Version leider nicht übernommen: *Die letzte Nacht des Boris Gruschenko* verweist eher auf einen Kriegs- oder Kriminalfilm als auf eine literarisch-philosophische Film-Komödie über *Liebe und Tod*. Der von Allen wohlgewählte Titel soll natürlich an die Klassiker der russischen Literatur erinnern: an Turgenjews *Väter und Söhne* (1862), Dostojewskijs *Schuld und Sühne* (1866) sowie Tolstois *Krieg und Frieden* (1869). Darüber hinaus bezieht er sich auf Heideggers *Sein und Zeit* (1927) wie auch auf Sartres *Das Sein und das Nichts* (1943). Dieser literarisch-philosophische Gedankenreichtum wird filmästhetisch ergänzt durch die Genreparodie des Historienschinkens, wie ihn Hollywood in der Verfilmung von *Krieg und Frieden* 1956 in die Kinos brachte. Die vierstündige US-Produktion wurde 1967 von dem achtstündigen russischen Nationalepos noch weit in den Schatten gestellt. Allen kommt dagegen mit den für ihn üblichen 1 1/2 Stunden aus. Dabei knüpft er an die Lebensumstände Dostojewskijs an und liefert beiläufig einen Schnellkurs durch seine Werke. Aufgrund politischer Umtriebe wurde **Dostojewskij** am 23. April 1849 verhaftet, interniert und zum Tode verurteilt. Nach einer Scheinhinrichtung am 22. Dez. wurde er für acht Jahre ins Arbeitslager und zum Militärdienst nach Sibirien verbannt. Woodys Held *Boris Gruschenko*, benannt nach dem *Boris* aus *Krieg und Frieden* und Groucho Marx, wird ebenfalls zum Tode verurteilt. Am Tag vor seiner Hinrichtung spricht er ein letztes

Mal mit seinem Vater: *Boris: Ich fürchte den Galgen nicht. Vater: Nein? Boris: Nein! Warum auch? Sie werden mich erschießen. Vater: Erinnerst du dich an den netten Jungen von nebenan, Raskolnikow? Boris: Ja. Vater: Er hat zwei Frauen umgebracht. Boris: Nein! Was für eine scheußliche Geschichte. Vater: Ich weiß es vom Barbier. Er hat es von einem der Brüder Karamasow gehört. Boris: Er muss besessen gewesen sein. Vater: Na, er war eben noch ein Jüngling. Boris: Wenn du mich fragst, er war ein Idiot. Vater: Und er tat wie ein Erniedrigter, Beleidigter. Boris: Wie ich höre, war er ein Spieler. Vater: Seltsam, er hätte dein Doppelgänger sein können. Boris: Wirklich romanhaft. Und wahrlich anspielungsreich diese Werkschau im Schnelldurchgang.*

Über den christlichen Umgang der Väter mit ihren Söhnen hatte sich Allen schon in seiner Satire **Die Schriftrollen** in *Without Feathers* lustig gemacht: *Und Abraham erwachte in der Mitte der Nacht und sprach zu seinem einzigen Sohn, Isaak: „Ich habe einen Traum gehabt, in dem die Stimme des Herrn sagte, daß ich meinen einzigen Sohn opfern solle, also zieh deine Hosen an.“ Und Isaak zitterte und sprach: „Und was sagtest du da? Ich meine, als Er die ganze Sache zur Sprache brachte?“ „Nu, was soll ich fragen?“ sagte Abraham. „Ich stehe da um zwei Uhr nachts in meinen Unterhosen vor dem Schöpfer des Universums. Sollte ich streiten?“ „Also, hat Er gesagt, warum Er mich geopfert haben will?“ fragte Isaak seinen Vater. Aber Abraham sagte: „Die Gläubigen fragen nicht. Laß uns jetzt gehen, denn morgen habe ich einen schweren Tag.“ Die autoritätshörigen Gläubigen fragen nicht. Ganz anders der **Nihilist Basarow**, den Turgenjew 1862 in *Väter und Söhne* eingeführt hat. Ein Nihilist ist ihm *ein Mensch, der sich vor keiner Autorität beugt, der ohne vorgängige Prüfung kein Prinzip annimmt, und wenn es auch noch so sehr in Ansehen steht.**

Unter seinen obrigkeitshörigen Eltern hat auch *Boris* in *Love and Death* zu leiden, als Napoleon den Krieg beginnt und Mütterchen Russland in Gefahr gerät. Dem Pazifisten *Boris* ist es egal, ob er von Napoleon oder dem Zaren regiert wird, aber seine slawophilen Eltern drängen ihn zum Heldentod. Bei Tolstoi setzt sich die Fürstin *Drubezkaja* beim Fürsten *Wassilij* wenigstens dafür ein, dass ihr Sohn *Boris* zur Garde versetzt wird, um in der Etappe verbleiben zu können. Nun ja, Allens *Boris* ist halt nur ein Bauernsohn und die Bauern werden nicht nur beim Schachspiel geopfert. Das Töten auf dem Schlachtfeld, durch eigene Hand, der Unfalltod oder der Tyrannenmord, all das stürzt den nachdenklich-sensiblen *Boris* immer wieder in den Konflikt zwischen *Liebe und Tod*. Nur die Aussicht auf weiteren Oralsex verleidet ihm die Selbsttötung im Zustand tiefer Depression. Als seine angebetete *Sonja* einen Liebesbeweis von ihm verlangt, indem er Napoleon töten solle, schreckt er auch davor zurück,– wird aber gleichwohl zum Tode verurteilt, obwohl er unschuldig ist.

Den Keim dieses Erzählstrangs aus *Love and Death* hat Allen in seiner Satire der Existenzphilosophie Sartres in *Side Effects* veröffentlicht unter dem Titel: **Der zum Tode Verurteilte**. Während *Brisseau* fettwanstig mit albernem Lächeln träumend schläft, nähert sich ihm *Cloquet* – mit einem Revolver in der Hand. *Er träumt und ich existiere wirklich. Cloquet haßte die Wirklichkeit, war sich aber klar darüber, daß sie noch immer der einzige Ort war, wo man ein anständiges Steak bekam.* Schon seit Stunden war er

unfähig abzdücken, da ihn immer wieder Zweifel und Erinnerungen plagten: *Es schien, als sei die Welt in gute und böse Menschen aufgeteilt. Die Guten schliefen besser, dachte Cloquet, und die Bösen hatten offenbar viel mehr Freude an den Stunden, die sie wachten.* Die Welt war offensichtlich ungerecht, aber war ein Mord gerecht? Beim Bedenken des tieferen Sinns seiner Tat überkam ihn ein Schwindelgefühl, *es war ein existentielles Schwindelgefühl, das durch die unabweisbare Einsicht in die Ungewißheit des Lebens hervorgerufen wurde und nicht mit einem gewöhnlichen Alka-Seltzer zu beheben war.* Wie unschlüssig der „Geist“ doch ist. Wenn der Körper sich derartige Zweifel erlaubte, wäre er schon längst gestorben. Man sollte *sich mehr auf den Körper verlassen – der Körper ist verlässlicher. Er erscheint zu Verabredungen, sieht in einem Sportsakko gut aus, und wo er wirklich fabelhaft zu gebrauchen ist, das ist, wenn man eine Massage braucht.* Der Zweifler Cloquet ließ von seinem Vorhaben ab – und floh. Nachdem er noch einmal im *La Coupole* vorbeigeschaut, aber nur Individuen und keine Leute getroffen hatte, ging er zu *Juliet*, einer Marxistin, die ihn zu dem Mord angestachelt hatte. Da sie zu den allerinteressantesten Marxisten gehörte, wälzten sie sich flugs im Spiel der Geschlechter und Cloquet fragte sich (im Gegensatz zu seinem Körper), ob es etwa ein Liebes- oder bloß ein Sexspiel war? Zu seiner großen Überraschung wurde er am nächsten Tag wegen Mordes verhaftet. Warum hatte er sich auch nur im Gästebuch eingetragen? Am Vorabend der Hinrichtung durch die Guillotine saß er allein in seiner Zelle. Wieder musste er an den großen *Unterschied zwischen dem Sein und dem In-der-Welt-Sein* denken, und egal, *zu welcher Gruppe er gehörte, die andere amüsierte sich zweifellos besser.* Was Sokrates wohl gedacht hatte, bevor man ihm den Schierlingsbecher reichte? *Der Tod ist ein Zustand des Nichtseins, und was nicht ist, existiert nicht. Also existiert der Tod nicht.* Wie wahr! Der Tod existiert nicht, aber Menschen sterben, dachte Cloquet, sterbe deshalb auch ich? *Lebe weiter!* hörte er eine innere Stimme appellieren: *Lebe!* Es war die Stimme seines Versicherungsvertreters. Klar, dachte er – *Fischbein will bloß nicht auszahlen.* Als ob das Leben billiger wäre als der Tod ...

Love and Death hebt an mit einer Stimme aus dem Off. Während vor dem blauen Himmel erhaben dunkle Wolken über die lieblich-weite russische Landschaft ziehen und eine düstere Kantate Prokofjews einsetzt, deklamiert der zum Tode Verurteilte *Boris Dimitrowitsch Gruschenko* seine missliche Lage am Vorabend seiner Hinrichtung: *Wie ich in diese Bredouille gekommen bin, werd' ich wohl nie verstehen. Einfach unglaublich. Für ein Verbrechen hingerichtet zu werden, das ich nie begangen habe. Nun ja, sitzt nicht die ganze Menschheit in einem Boot? Wird nicht die ganze Menschheit letztlich für ein Verbrechen gerichtet, das sie nie begangen hat? Der Unterschied ist nur, daß alle Menschen im Lauf der Zeit sterben; ich dagegen morgen früh um sechs. Ich sollte um fünf sterben, aber ich hab' einen gerissenen Anwalt. Er hat eine Stunde Aufschub erwirkt.* Wird auch Boris, wie Dostojewskij (und Cloquet) nur scheinbar seinen letzten Gang antreten müssen? Auf jeden Fall rekapituliert er zuvor noch einmal seine Lebensgeschichte, die in die Zeit der napoleonischen Kriege fällt und von den letzten Fragen zwischen *Liebe und Tod* handelt. Am Schluss des Films zieht der Anti-Held sein Fazit: *Die Frage ist nun: Hab' ich etwas gelernt über das Leben? Nur das: daß der Mensch aus zwei Teilen besteht:*

aus Körper und Geist. Die Bestrebungen, die wir edel nennen, kommen aus dem Geist, wie zum Beispiel Poesie und Philosophie. Aber der Körper hat das, was Spaß macht. Ich glaube, das wichtigste ist, nicht verbittert zu sein. Falls es sich herausstellen sollte, daß Gott existent ist, dann glaube ich nicht, daß er böse ist. Ich denke, das Schlimmste, was man über ihn sagen könnte, ist, daß er den Problemen aus dem Wege geht ... Was nun die Liebe betrifft, nun ja, also da bin ich der Ansicht, daß ... nicht die Quantität der sexuellen Beziehungen das ist, was zählt, sondern die Qualität. Andererseits: sinkt die Quantität ab unter einmal alle acht Monate, würde ich der Sache auf alle Fälle mal nachgehen. Tja, Leute, das war's dann so ungefähr für mich. Auf Wiedersehen.

Zwischen dem düsteren Auftakt und dem heiteren Ende entwickelt Allen eine rasche Folge von Dialogen und Szenen, die so anspielungsreich und dicht sind, dass es nicht leicht fällt, allen zu folgen; zumal jeder Dialog auf eine Pointe hinausläuft. Gleichwohl wurde der Film in Europa ein großer Erfolg, weil er oberflächlich sehr unterhaltsam und witzig ist und in seinen Tiefenschichten nicht vor den ernstesten Fragen des Lebens und seines Sinns zurückschreckt. Alles darf lächerlich gemacht werden, und nur, was der Lächerlichkeit stand hält, ist ernst zu nehmen! *Meine Figuren sollten in einem fort komische Sachen sagen, nach der Art Groucho Marx oder Bob Hope. Es gibt stets eher witzige Pointen als einen anständigen Dialog*, erinnert sich Woody über Allen. Die Haupt-Figuren Boris und Sonja, dargestellt von Woody Allen und Diane Keaton, spielen bei Tolstoi in *Krieg und Frieden* bloß Nebenrollen. Die Liebe ist der Urgrund im Leben Nataschas, während Sonja nur eine taube Blüte ist, wie man sie manchmal bei Erdbeeren findet. Und eine ruhmreiche Militärkarriere macht nicht Boris, sondern Nataschas Bruder Nikolai, der Sonja die Heirat verspricht, sie am Ende aber sitzen lässt. Auch das Attentat auf Napoleon wird nicht von Boris geplant. Vielmehr ist es Pierre Besuchow, der deshalb nach Moskau reist. Die Nebenfiguren zu Hauptakteuren zu machen, entspricht natürlich ganz der subversiven Parodie Allens, dem es sogar darum geht, die Leibeigenen zu Herrschern zu machen, da sie sich auf die Handwerke verstehen und praktisch alles können.

Umso schmerzlicher ist es Boris in Erinnerung, als ein Leibeigener seines Opas auf der Leiter am Dach des Familienhauses vom Blitz getroffen in ein Häufchen Asche verwandelt wurde, dem sich nur noch seine unversehrte Mütze zur Seite gesellte. War es *der Blitz aus der dunklen Wolke Mensch*, der den Ärmsten verkohlt hatte? Klein-Boris beschäftigt sich fortan mit dem Tod. Während seine beiden Brüder munter miteinander balgen, leidet er über ihnen erhaben am **Kreuz**. Und ein Traum versetzt ihn auf eine von Wald umrandete Wiese, auf der hochgestellt 15 Särge stehen, aus denen Kellner erscheinen, die nach der unterlegten Musik miteinander zu tanzen beginnen. Der Oberkellner bleibt außen vor. Sind wir im Leben ständig vom Tod umgeben, wie Gerhold den Traum deutet? Särge symbolisieren den Tod und Menschen das Leben; aber warum erscheinen Boris Kellner, die sich zum Lebenstanz paaren? Mit Nietzsche bezieht sich Allen auf den tanzenden Geist des Philosophen mit dem Leben und auf Sartre verweist er mit dem Anknüpfen an die Betrachtung des Kaffeehauskellners in *Das Sein und das Nichts*. Das Spiel des Kellners mit den Gästen im Kaffeehaus lässt eine vertiefte Deutung des Traums zu: Sind wir vielleicht nur Gast hier auf der Erde, Tote auf Urlaub, wie sie bereits Godard *Außer Atem* durch Paris hetzte? Der kleine Boris war eher verwirrt: *Ich wusste, dass ich nach*

diesem Traum nicht zum normalen Mann heranwachsen würde. Ich hatte lange Gespräche mit Pater Nikolai, der immer in schwarz gekleidet war. Jahrelang hielt ich ihn für eine italienische Witwe. „Alles, was existiert, hat eine Ursache. Das Universum existiert, also hat es auch eine Ursache. Gott schuf das Universum, also existiert er.“ Aber Klein-Boris hatte schon Spinoza gelesen. Der schreibt in seiner *Ethik* unter Definition 1: *Unter Ursache seiner selbst verstehe ich das, dessen Essens Existenz einschließt, anders formuliert das, dessen Natur nur als existierend begriffen werden kann.* Und in seiner 3. Definition lesen wir: *Unter Substanz verstehe ich das, was in sich selbst ist und durch sich selbst begriffen wird, d.h. das, dessen Begriff nicht des Begriffs eines anderen Dinges bedarf, von dem her er gebildet werden müßte.* Daraus konnte Boris seine eigenen Schlüsse ziehen und dem Pfaffen keck Parolie bieten: *Und doch glaubte Spinoza nicht an die heilige Dreieinigkeit. Nikolai: Spinoza war Jude. Boris: Was ist ein Jude? Nikolai: Du hast noch nie einen Juden gesehen? Hier habe ich ein paar Bilder. Boris: Was? Haben die immer solche Hörner? Nikolai: Nein, das ist der russische Jude. Der deutsche Jude hat Streifen ...*

Der unorthodoxe niederländische Jude Spinoza hatte seine *Ethik* nach dem Vorbild Euklids in geometrischer Strenge dargestellt und 1675 vollendet. An eine Veröffentlichung war seinerzeit aber nicht zu denken, da er bereits 1660 auf Betreiben der Obrigkeit aus Amsterdam verbannt worden war. Der lautere Eigensinn und die intellektuelle Redlichkeit Spinozas faszinierten nicht nur Goethe und Einstein, sondern auch Heine und – Nietzsche: *Ich bin ganz erstaunt, ganz entzückt. Ich habe einen Vorgänger und was für einen! Ich kannte Spinoza fast nicht ... Dieser abnormste und einsamste Denker ist mir gerade in diesen Themen am nächsten: er leugnet die Willensfreiheit –; die Zwecke –; die sittliche Weltordnung –; das Unegoistische –; das Böse ... In summa: Meine Einsamkeit, die mir, wie auf ganz hohen Bergen, oft, oft Atemnot machte und das Blut hervorströmen ließ, ist wenigstens jetzt eine Zweisamkeit.*

An eine Zweisamkeit mit Spinoza mag auch Allen gedacht haben, als er den Antisemitismus der Christen mit dem der Nationalsozialisten in Verbindung brachte. In *Love and Death* geht es aber nicht nur um den Tod, sondern auch um die Liebe. Und so hat Boris nach seinem Gespräch mit Nikolai eine erste mystische **Vision**: Beim Gang am Waldrand wird er auf der Wiese des Todes gewahr, der unter einem weißen Umhang verhüllt mit der Sense daherkommt. Diese seltene Gelegenheit lässt sich Klein-Boris nicht entgehen und erkundigt sich sogleich danach, ob es im „Jenseits“ denn auch Mädchen gebe.– An ein süßes Mädchel erinnert sich der frühreife Boris besonders gern: an seine Cousine Sonja: *Außer dass sie eine der schönsten Frauen war, die ich je gesehen hatte, war sie auch noch einer jener seltenen Menschen, mit denen ich tiefgründige Gespräche führen konnte.* Schon in der Wohlgestalt eines schlichten Blattes konnte sie die allgemeine Ordnung in der Natur erkennen: *Sieh dir dieses Blatt an! Ist es nicht vollkommen? Ich glaube tatsächlich, es ist die beste aller möglichen Welten. Boris: Na ja, jedenfalls die teuerste. Sonja: Ist die Natur nicht unfassbar? Boris: Äh, für mich ist die Natur, ich weiß nicht, Spinnen und Käfer und dann, dann große Fische, die kleine Fische fressen, und, und Pflanzen, äh, die Pflanzen fressen, und Tiere, die fressen ... wie ein riesiges Restaurant. So seh' ich die Natur. Sonja: Ja, aber Gott hat sie so erschaffen ... Boris: Nur, was ist, wenn es keinen Gott gibt? Sonja: Boris Dimitrowitch, machst du Witze? Boris: Was, wenn wir nur ein Haufen*

alberner Menschen sind, die einfach herumlaufen ohne Sinn und Verstand? Sonja: Ohne Gott gibt es keinen Sinn in unserem Leben. Wozu dann weiterleben? Dann kann man ebensogut hingehen und Selbstmord begehen. Boris: Nun wollen wir nicht gleich hysterisch werden. Ich könnte mich ja auch irren, nicht? Ich würde mich erschießen und später in der Zeitung lesen, daß sie doch was gefunden haben. Sonja: Ich will dir zeigen, wie absurd deine Position ist. Sagen wir also, es gibt keinen Gott und jeder Mensch hat die Freiheit, das zu tun, was er tun möchte. Nun, was hindert dich daran, zum Beispiel jemanden umzubringen? Boris: Mord ist unmoralisch. Sonja: Unmoral ist etwas Subjektives. Boris: Ja, aber Subjektivität ist objektiv. Sonja: Nicht in einem irrationalen Begriffsschema. Boris: Begriffe sind rational und implizieren Gefahr. Sonja: Aber nenn mir ein System, in dem eine Prioritätsrelation von Phänomenen existiert in irgendwelchem rationalen oder metaphysischen oder wenigstens episkopischen Widerspruch zu einem abstrakten empirischen Konzept, zum Beispiel Seiend oder Sein oder Vorkommen in der Sache selber oder von der Sache selber. Boris: Jaja, du hast recht, das war schon immer meine Rede. Sonja: Boris, schau, wir müssen einfach an Gott glauben. Boris: Wenn ich nur irgendein Wunder sehen könnte. Bei Wunder denkt unser Zweifler an so etwas wie einen brennenden Busch, ein sich teilendes Meer oder daran, dass sein Onkel endlich einmal eine Rechnung bezahlt. Das scheinbare Unsinn-Gespräch zwischen Boris und Sonja spannt den Bogen von Leibnizens Optimalvorstellung unserer Welt bis hin zur phänomenologischen Lebensweltanalyse der Existentialisten, in der Begriffe nicht nur symbolische Denkkonstrukte, sondern vitale Lebensäußerungen sind, die sogar gefährlich werden können. Dabei wäre Boris nicht Woody, wenn er es bei dem ganzen **Spintisieren** nicht vor allem darauf angelegt hätte, Sonja ins Bett zu bekommen. Ist Sex nicht Ausdruck der *ontologischen Existenz*? Fast scheint er sie soweit zu haben: *Liebe ist alles im Leben, Boris. Ach, könnte ich doch nur mit einem Mann die Gipfel der Leidenschaft erstürmen ... Schon als Kind war ich verliebt in deinen Bruder Iwan ... er hat eine so animalische Ausstrahlung.* Fassungslose Empörung verdrängt Borisens freudige Erwartung: *Er hat die Mentalität eines Neandertalers!*

Ja, verstehe einer die Frauen. Da muss sich Boris wohl noch zum starken Mann, zum strahlenden Helden emporschwingen. Die Gelegenheit folgt auf dem Fuße und der schwächliche Pazifist wird gegen Napoleon an die Front nach Österreich geschickt. Mit dem Glück des Narren, der über Leichenfelder in den Kampf marschiert und aus der Distanz die beiden Heere wie zwei Schafherden aufeinander zutreiben sieht, findet er endlich Unterschlupf in einem Kanonenrohr. Leider brennt an ihm schon die Lunte und Soldat *Gruschenko* schlägt einem Münchhausen gleich im französischen Generalstab ein, – der sich sofort ergibt. *Boris Dimitrowitsch Gruschenko* ist zum Kriegshelden gereift und begibt sich auf Heimaturlaub in die Oper St. Petersburgs. Dort vermisst er zwar Popkorn und saure Drops, trifft dafür aber auf die rassige und liebestolle Gräfin *Alexandrowna*. Nachdem die beiden im Kampf der Geschlechter das Zimmer verwüstet haben, gesteht sie ihm: *Du bist der größte Liebhaber, den ich je hatte.* Was wunder, da Übung immer noch den Meister macht: *Tja, weißt du, ich übe auch viel, wenn ich allein bin.*

Heldentaten sprechen sich schnell herum, auch wenn der Säbel in der Scheide bleibt. Der gehörnte Liebhaber der Gräfin fordert Boris zum Duell, schließlich geht es um die Mannesehre! Den *Tod* vor Augen, sieht unser Philosoph bereits *das Nichts, die Nicht-*

*existenz, die absolute Leere. Da trifft es sich gut, dass Sanja wieder zu haben ist und in der Erwartung seines Todes sogar einwilligt, ihn zu heiraten, falls er das Duell überleben sollte: Ich sage dir, ich habe das Gefühl, ich würde mein Leben vergeuden, wenn ich nicht von ganzem Herzen den Mann liebte, dessen Verstand ich respektierte, dessen Spiritualität der meinen entspricht und der genau denselben ... oh, genüßlichen Hunger nach Sinnlichkeit und Leidenschaft hat, der mich zum Wahnsinn treibt! Boris: Du bist eine unglaublich komplizierte Frau. Sonja: Man könnte wohl sagen, ich bin halb Heilige, halb Hure. Boris: Ich habe die Hoffnung, die Hälfte abzukriegen, die Nahrung zu sich nimmt. Wiederum mit dem Glück des Narren übersteht der Held auch das Duell und stellt sich tapfer der Aufgabe seines Lebens: der Ehe mit seiner Angebeteten: Ich weiß, was dir zu denken gibt: Du hast Angst, du könntest als Ehefrau nicht stimulierend genug sein. Du zweifelst, ob es möglich ist, den Aufgaben und Verantwortungen des Ehelebens gerecht zu werden. Aber es wird ein Kinderspiel sein, das versprech ich dir. Ich habe überhaupt keine schlechten Angewohnheiten ... Sonja: Boris, ich liebe dich nicht ... ich will damit sagen, ich liebe dich, aber ich bin nicht in dich verliebt. Boris: Sonja, weißt du überhaupt, was **Liebe** bedeutet? Sonja: Es gibt so viele verschiedene Arten von Liebe, Boris. Es gibt die Liebe zwischen Mann und Frau, die Liebe zwischen Mutter und Sohn. Boris: Zwei Frauen. Wir wollen doch nicht meine Lieblingskostellation vergessen. Sonja: Aber dann gibt's da noch die Liebe, von der ich schon geträumt habe, als ich noch ein kleines Mädchen war. Boris: Ach ja? Sonja: Die Liebe zwischen zwei außergewöhnlichen Individuen. Boris: Sonja ... Sonja: Hör auf, Boris! Bitte! Sex ohne Liebe ist ein hohlen Erlebnis. Boris: Ja – aber von den hohlen Erlebnissen ist es eines der schönsten.*

Der Weg von der Liebe zur Verliebtheit ist weit und rauh: *per aspera ad astra*, wie Cäsar gesagt hätte. Am Ende wünschen sie sich sogar Kinder, *drei, eins von jeder Sorte*. Auf dem Gipfel des Familienglücks fällt *Boris* allerdings in eine tiefe Depression: *Ich fühle eine Leere im Zentrum meines Seins ... Eine leere Leere, würde ich meinen. Eine volle Leere spürte ich vor Monaten, aber nur, weil ich zu viel gegessen hatte.* Während *Boris* den Freitod erwägt, hat er wieder eine **Vision** vom Sensemann, hinter dem, einer Prozession gleich, die Verstorbenen wandeln. Nach dieser Anspielung auf Bergmans *Das Siebente Siegel* lässt *Woody Sonja* bei Pater *Andrei* Rat einholen, wie ihrem Mann noch zu helfen sei: *Das beste von allem ist, blonde 12jährige Mädchen. Und immer, wenn es möglich ist, zwei davon.* Das wäre sicher eine vielversprechende Bereicherung des Familienglücks geworden, wenn sich nicht gerade Napoleon auf den Weg nach Moskau gemacht hätte. *Sonja* verlangt als Liebesbeweis seine Ermordung und zitiert zur Begründung *Attila*, den Hunnen: *Gewalt ist gerechtfertigt, wenn es im Dienst der Menschheit geschieht.* Aber *Boris* schlägt lieber *aktive Flucht* vor; denn *Mord ist das gemeinste aller Verbrechen* und ein Dienst an der Menschheit ist ihm zu vage: *Wie heißt dieses aufregende Gefühl von menschlicher Freiheit?– Guillotine!* Gleichwohl machen sich die beiden unter Überwindung vielerlei Hindernissen kapriolenreich auf zu Napoleon. Im entscheidenden Moment plagen *Boris* aber wieder die Zweifel. Er ist halt eher Philosoph und Pazifist als Soldat und Mörder: *Wir haben es hier mit einer ethischen Frage zu tun. Du sollst niemals einen Menschen töten; besonders dann nicht, wenn es ihm das Leben kostet. Aber wenn ich ihn nicht erschieße, macht er Krieg in ganz Europa.* Rechtfertigt das einen Mord? *Was würde*

Sokrates dazu sagen? Diese Griechen waren alle homosexuell. Da wurden wilde Partys gefeiert. A: Sokrates ist ein Mann. B: Alle Männer sind sterblich. C: Alle Männer sind Sokrates. Ergo sind alle Männer homosexuell. Logisch ist diese Schlussfolge nicht, aber komisch. Faktisch sind alle Männer nur latent homosexuell. Und der „Syllogismus“ ABC entlarvt die „Volksweisheit“ des Stammtisches: Hitler verehrt Wagner. Alle Wagnerianer sind Musikliebhaber. Sind also alle Wagnerianer wie Hitler?

So unlogisch wie *Borisens* Folgern ist auch das Urteil der Franzosen. Dass er am Tatort festgenommen wird, heißt ja noch nicht, dass er der Täter ist. Man wirft ihn nach dem Todesurteil in eine feuchte Zelle, wo er seine Erschießung erwarten kann. Dort lässt er sich nicht nur die ausgezeichnete französische Küche munden, auch eine **Vision** sucht ihn erneut heim. Ein Engel erscheint und verspricht ihm die Begnadigung. *Boris* ist fassungslos: *Dann gibt es einen Gott?!* Fröhlich und voller Hoffnung überlässt er sich am nächsten Morgen dem Erschießungskommando – und wird ohne viel Federlesens erschossen! Zu der Zeit, als *Boris* noch in freudiger Erwartung seiner Scheinhinrichtung entgegenschläft, diskutiert *Sonja* mit ihrer Cousinse *Natascha* über Liebe und Leid. Am Ende will *Natascha* niemals heiraten, sondern nur geschieden werden. In einer Nahaufnahme ihrer absurden Situation, bilden die beiden Frauen eine Einstellung wie *Elisabeth* und *Alma* in Bergmans *Persona* (1966). Am Tag darauf gewahrt *Sonja* interessiert wie *Boris* an der Seite des Sensemanns daherkommt. Unterlegt von heiterer Musik Prokofjews vollführt der Hingerichtete seinen Tanz auf den Spuren des Gottsuchers *Antonius Block*. Bergman hatte in *Das Siebente Siegel* (1957) den Tod in schwarz auftreten lassen, bereit zu einer Schachpartie um des Ritters Leben. blieb der Kreuzritter *Block* bei Bergman unerlöst in einer von der Pest heimgesuchten gottlosen Welt, parodiert Allen den „Allmächtigen“ sogar als boshaft, der nicht wie bei dem gottesfürchtigen Christen Dostojewskij gleichsam als Prüfung nur eine Scheinhinrichtung inszeniert. Nimmt Allen mit der Boshaftigkeit „Gottes“ die von Nietzsche der Natur nachgesagte Boshaftigkeit auf? Den Zusammenhang zwischen „Gott“ und Natur vermittelte schon Spinoza. In der 6. Definition seiner *Ethik* lässt sich zwanglos das Wort Gott durch Natur ersetzen: *Unter Gott verstehe ich ein unbedingt unendliches Seiendes, d.h. eine Substanz, die aus unendlich vielen Attributen besteht, von denen jedes eine ewige und unendliche Essenz ausdrückt.* An Bergmans Filmästhetik und Spinozas geometrischer Ethik wird Allen 1978 mit der Tschechowschen Konstellation dreier Schwestern in seiner ersten Tragödie *Interiors (Innenleben)* anknüpfen.

4.2 Weichenstellung und Durchbruch

In seinen frühen Sozialkomödien inszeniert Allen die bereits mit *Pussycat* eingeführten Themen und Probleme vornehmlich als lose Folge von Gags. Komik und Slapstick machen auch noch die abstraktesten metaphysischen Reflexionen verdaulich, die in *Love and Death* auf die Spitze getrieben werden, dabei aber immer an den Lebensgeschicken der Protagonisten gebunden bleiben. Mit Ausnahme des Episodenfilms *Sex*, stehen im Zentrum der Handlungen stets **Paarbeziehungen**:

- *Virgil* und *Louise (Take the money and run)*

- *Fielding* und *Nancy* (*Bananas*)
- *Allan* und *Linda* (*Play it again, Sam*)
- *Miles* und *Luna* (*Sleeper*)
- *Boris* und *Sonja* (*Love and Death*)

Menschliche Grundprobleme des Zusammenlebens und des Weltverstehens werden bei Allen nicht durch intellektuelles Rasonieren gelöst, sondern nur in der Unübersichtlichkeit des wirklichen Lebens gemeistert. In *Woody Allen and Philosophy* ist vom *pragmatischen Optimismus* die Rede. Und Lee führt im Anschluss an seine Interpretation von *Love and Death* aus, *that no amount of abstract intellectualizing will ever resolve the fundamental questions of human life, including*

1. *Is it possible to create a deeply satisfying romantic relationship with just one person?*
2. *Is there one set of absolutely true moral principles, or is ethics simply a matter of opinion?*
3. *Is there a God?*
4. *What will happen to me when I die?*

Mit **Annie Hall** (*Der Stadtneurotiker*) verlegt Allen 1977 den Focus seiner Filmkunst von den Nur-Komödien aus Gags und Slapsticks auf die Dramaturgie ernsthafter Lebensbewältigung, in der auch pessimistische Untertöne mitschwingen und kein *happy end* zu erwarten ist. Wie *Woody über Allen* ausführt, war *Annie Hall* eine *Weichenstellung* für ihn: *Ich hatte den Mut, das Herumalbern und das sichere Parkett der Nur-Komödie aufzugeben. Ich sagte mir: „Ich möchte versuchen, einen ernsthafteren Film zu machen, und nicht mehr in einem fort komisch zu sein. Vielleicht wird daraus ja auch etwas, das das Publikum anspricht.“ Und es klappte.* Das Drehbuch hatte Woody mit seinem Freund Marshall Brickman geschrieben, den er noch aus Comedian-Zeiten kannte. Unter dem Einfluss Bergmans stehend, verzichtete Allen weitgehend auf Filmmusik und verweist in seinem Film auf das Werk *Von Angesicht zu Angesicht* seines großen Vorbildes. Zu dem Gefühl, *an einem Wendepunkt angelangt zu sein*, und sich *in Richtung realistischere und ernstere Filme* entwickeln zu sollen, kam für Allen noch die Begegnung mit dem Kameramann Gordon Willis hinzu. Dramaturgie und Bildkomposition wurden fortan zunehmend verfeinert.

Die weibliche Hauptrolle hatte Woody wieder seiner Freundin Diane Keaton auf den Leib geschrieben und ihren richtigen Nachnamen sogar in den Titel aufgenommen. Mit ihrem Vornamen verweist er natürlich auf die Freundin *Roquentins* in *Der Ekel* Sartres. Als Arbeitstitel hatte Allen *Anhedonia* gewählt, um die Verachtung der reinen Lebensfreude in den intellektualisierten Paarbeziehungen zu thematisieren. Der von Woody dargestellte Ich-Erzähler *Alvy Singer* vereint nach Gerhold drei Bedeutungen in seinem Namen: *a) die Slang-Worte alvin = einer, der leicht reingelegt werden kann, und singer = ein Lockvogel;*

die Ambivalenz verweist auf die Brüche in Alvys Charakter; b) Singer als Beweis seiner jüdischen Identität, wie im Namen des jüdischen Autors Isaac Bashevis Singer, und c) die wörtliche Übersetzung Singer = der Sänger, was ihn mit der Sängerin Annie Hall verbindet, die eine Wahl zu treffen hat: Mrs. Alvy Singer zu werden oder eine Sängerin (singer) mit eigener Karriere zu bleiben.

Der Film beginnt, indem Alvy das Publikum direkt mit zwei Witzen anspricht. Das gibt dem Film einen Anklang von Unmittelbarkeit und Direktheit, wie Björkman hervorhebt. Genau das war auch Woodys Absicht: *Es umreißt die Idee des Films. Ich spürte instinktiv, daß ein Bild, in dem ich das Publikum direkt ansprach und über mich und meine Probleme erzählte, die Leute interessieren könnte, denn wahrscheinlich haben viele Leute im Publikum diegleichen Gefühle und Probleme. Ich wollte sie direkt damit konfrontieren.* Als **Leitmotiv** hebt der Autor das problematische Verhältnis zwischen *Realität und Phantasie* hervor; ganz so wie es auch sein wirkliches Leben geprägt hat. Für Lee ist der Film deshalb geradezu als *therapeutische Autobiographie* anzusehen: *Annie Hall was Allen's breakthrough film. It introduces, for the first time in a serious manner, many of the most important philosophical themes that would concern Allen throughout the next two decades. These themes include the following:*

1. *preoccupation with existential issues of freedom, responsibility, anguish, guilt, alienation and the role of the outsider; bad faith; and authenticity;*
2. *obsession with the oppressiveness of an awareness of our own morality;*
3. *concern about issues relating to romantic love, sexual desire and changing cultural gender roles; and*
4. *interest in, and suspicion of, the techniques of Freudian psychoanalysis as a method for better understanding human thinking and behavior.*

While many of the elements of the book and spirit of Annie Hall are present to Allen's earlier work, especially in Play it again, Sam, it is in Annie Hall that it all comes together most satisfyingly. The organization of Annie Hall may be viewed as a series of therapy sessions with Alvy Singer (Woody Allen) as the patient and the audience as analysts.

Den Auftakt zur gemeinsamen Analyse seiner Lebenssituation spricht *Alvy Singer* direkt in die Kamera: *Es gibt da einen alten Witz. Äh: Zwei ältere Damen sitzen in einem Catskill-Berghotel – sagt die eine: „Gott, das Essen ist hier wirklich schrecklich!“ – sagt die andere: „Stimmt, und diese kleinen Portionen!“ – Naja, und im wesentlichen sehe ich so auch das Leben. Voll Einsamkeit und Elend und Leid und Kummer. Und dann ist es auch noch so schnell vorbei. Ein ... mein anderer Lieblingswitz ist der, den man äh Groucho Marx zuschreibt ... äh: „Ich möchte nie einem Club angehören, der Leute wie mich als Mitglieder aufnimmt.“ Das ist der Schlüsselwitz für mich, seit ich erwachsen bin, was meine Einstellung zu Frauen angeht.* Nach einigen verbalen Umwegen und Ablenkungsmanövern kommt *Alvy* mit einem Seufzer endlich auf den Punkt: *Annie und ich, wir haben uns also getrennt – und ich krieg das noch immer nicht in den Kopf. Ähnlich*

wie in *Money* und *Love and Death* beginnt der eigentliche Film mit der Aufarbeitung der Lebensgeschichte des Helden, ganz so wie es die Psychoanalyse in ihrer Gratwanderung zwischen kontrolliertem Realitätssinn und freiem Assoziieren verlangt. Welche Erinnerungen sind wirklich authentisch, welche frei erfunden? Werden nicht alle Erinnerungen in Verbindung mit neuen Lebenserfahrungen immer wieder zu einer angepassten Biographie zusammengefügt; das Leben nicht nur hinsichtlich seiner Zukunft, sondern auch aus seiner Vergangenheit heraus jeweils neu entworfen? Günter Grass hat einmal davon gesprochen, dass wir stets in einer „Vergegenkunft“ lebten. Wie ehrlich bzw. wahrhaftig kann man dabei sich selbst gegenüber sein? Entzieht sich nicht die Lebensfülle jeglicher ernstgemeinten Rationalisierung, auch wenn sie paradox in Witzen alter Damen oder Groucho Marxens verkleidet wird? Sartre hatte die Vergewöhnlichkeit der Liebe auf den existentiellen Punkt gebracht: *Lieben heißt, eine Freiheit besitzen wollen*. Und deshalb musste *Annie*, nachdem *Alvy* ihr zur Freiheit verholfen hatte, ihre eigenen Wege gehen.

Die Gelegenheiten eines erweiterten Lebenshorizonts haben ihren Ursprung in der Vervielfachung von Möglichkeiten im vergrößerten Ereignishorizont des sich immerfort ausdehnenden Universums. Als Kind hat *Alvy* diesen Zusammenhang noch nicht durchschaut. Er wird depressiv und verweigert die Hausaufgaben für die Schule, als er von der Ausdehnung des Universums erfährt. Mutter *Singer* sucht besorgt einen Arzt auf: *Das Universum! Was geht dich das Universum an! Du bist hier in Brooklyn – und Brooklyn dehnt sich nicht aus!* Der Arzt pflichtet ihr bei: *Und wird sich nicht ausdehnen. Nicht in Milliarden von Jahren, klar, Alvy? Wir müssen unser Leben genießen, solange wir hier sind. Na? Das Leben genießen? Alvy* erinnert sich an den Lehrkörper seiner Schule: *Wer nichts kann, wird Lehrer – und bei wems zum Lehrer nicht reicht, der wird Sportlehrer. Und hm ja, die überhaupt nichts konnten, die, schätze ich, waren an unserer Schule*. Die Neigungen des Knaben zum anderen Geschlecht finden denn auch bei *dem* Lehrkörper wenig Verständnis. Als er das zweite Mal ein Mädchen küsst, wird er von der Lehrerin scharf zurechtgewiesen: *Du solltest dich schämen!* Allen parodiert die spießbürgerliche Schulsituation, indem er sich als Erwachsener in die letzte Reihe der Klasse setzt und sich an die Lehrerin wendet: *Wo ich doch nur eine gesunde Neugier an der Welt des Sex gezeigt habe*. Die Paukerin ist da ganz anderer Meinung: *Sechsjährige Knaben haben doch nichts mit Mädchen im Sinn*. Und ein Mädchen sekundiert in altkluger Manier: *Um Himmelswillen, Alvy, selbst Freud spricht von einer sexuellen Latenzphase*. Tja, grau ist alle Theorie und bunt das wirkliche Leben. Aus *Alvy* ist jedenfalls ein Komiker geworden und wir sehen ihn bei einem Fernsehauftritt: *Übrigens nahmen sie mich beim Militär nicht. Ich wurde – ich finde das interessant – ich wurde äh ... ich wurde als AGV eingestuft*. Der Moderator fragt nach: *AGV?* Und *Alvy* erklärt: *Ja. Im ... im ... Kriegsfall bin ich „Als Geisel Verwendungsfähig“*

Ein Komiker kann mit Witzen die Wahrheit sagen und das Publikum dabei auch noch unterhalten. Gar nicht witzig findet es *Alvy* allerdings, wenn seine Freundin zu spät ins Kino kommt. *Von Angesicht zu Angesicht* steht auf dem Programm. Aber leider hat der Film schon vor zwei Minuten angefangen als die beiden die Kasse erreichen. *Mittendrin* kann ein Filmliebhaber da natürlich nicht mehr reingehn. *Alvy* schlägt einen anderen Film vor: *Le Chagrin et la Pitié*. Für *Annie* ist das aber nur eine vier Stunden lange

Dokumentation über Nazis, die sie zudem schon gesehen haben. Gleichwohl finden sie sich in der Warteschlange des anderen Kinos wieder und geraten vor einen theoretisierenden Filmkritiker, der erst über Fellini herzieht (*einer der exzessivsten Filmemacher*) und dann über Beckett (*ich finde die Technik wunderbar*) auf McLuhan zu sprechen kommt (*ein heißes Medium im Gegensatz zu ...*). Aber da wird es *Alvy* zu bunt. Obwohl er sich gerade mit *Annie* über *ihr* sexuelles Problem auseinandersetzt, zieht er den echten McLuhan hinter einer Plakatwand hervor und lässt ihn die Auslassungen des Pseudo-Intellektuellen kommentieren. Das Urteil des Gelehrten fällt vernichtend aus und *Alvy* wendet sich mit Genugtuung an die Kamera: *Jungejunge, wenns nur im Leben auch so zuginge!* Im Kino folgt nach dem Vorspann über die *Chronik einer französischen Stadt während der Besatzung* eine Stimme aus dem Off: *Am 14. Juni 1940 besetzt die deutsche Armee Paris. Im ganzen Land sind die Leute verzweifelt nach Informationen aus.*– Welch ein Übergang von der Medientheorie in der Spaßgesellschaft, in der bereits das Medium zur Botschaft wurde, zur Verzweiflung am Informationsmangel in Kriegszeiten!

Die Konfrontation zwischen Lebensernst und Unterhaltungsspaß greift Woody im folgenden Bettgespräch wieder auf: *Alvy: Mein Gott, diese Leute von der französischen Resistance haben vielleicht was aushalten müssen. Sell dir vor, jeden Tag die Chansons von Marice Chevalier. Annie: I-ich weiß nicht, ich frag mich manchmal, ob ich unter der Folter durchhalten würde. Alvy: Du? Du Schäfchen? Wenn die Gestapo sich deine Bloomingdale's Kreditkarte geschnappt hätte, hättest du ihnen schon alles gesteckt. Annie: Von dem Film krieg ich Schuldgefühle. Alvy: Klar, ist ja auch der Sinn der Sache.* Mitleid und Gewissensnot erhöhen nur das Leid in der Welt. Da ist es allemal besser, auch die Gesellschaftskritik unterhaltsam in subversiven Humor zu kleiden. *Alvy* erinnert einen Auftritt, bei dem er eine spätere Freundin kennengelernt hatte: *Allison Porchnik*, die gerade an ihrer Dissertation über das *Politische Engagement in der Literatur des 20. Jahrhunderts* arbeitete. Für den *Stadtneurotiker* war sie damit *so eine New Yorker jüdisch linksliberal intellektuell Central Park West Brandeis University, äh: sozialistische Sommer Camps ... Und so eine von der streikfreudigen Art.* So eine wie *Nancy* eben. Aber warum ging die Romanze mit *Allison* einfach wieder vorbei? Wir sehen *Alvy* mit ihr im Schlafzimmer in einem intellektuellen Disput verstrickt, in dem er sich über die Ermordung JFK's, die heruntergekommene Moral der Politiker und die Machenschaften des militärisch-industriellen Komplexes empört. *Allison* dagegen beklagt, dass er seine verbalen Ausschweifungen nur als Entschuldigung dafür liefere, mit ihr keinen Sex mehr haben zu wollen. Da fällt es *Alvy* plötzlich wie Schuppen von den Augen und er wendet sich an die Kamera: *Sie hat recht. Warum konnte ich mit Allison Porchnik nicht mehr? Sie war, sie war hübsch. Sie machte mit. Sie war wirklich intelligent. Ist es das alte Spielchen von Groucho Marx: daß ich, daß ich bei keinem Club sein möchte, der Leute wie mich als Mitglieder aufnimmt?*

Nachdem *Alvy* und *Annie* gemeinsam Szenen ihrer Entwicklung kommentierend vorgeführt haben, sehen wir den *Stadtneurotiker* mit seiner zweiten Exfrau *Robin* auf einer Party. Statt sich dem pseudo-intellektuellen Gelaber auszusetzen, zieht sich *Alvy* aber lieber ins Schlafzimmer zurück, um sich ein Basketballspiel anzusehen. Als *Robin* ihn findet und seine Sportbegeisterung moniert, bricht er eine Lanze für die Körperlichkeit, die im Sport dominiere: *Verstehst du, das eine sind die Intellektuellen, sie sind der Beweis dafür,*

daß man absolut brilliant sein kann, ohne die geringste Ahnung zu haben, was eigentlich langgeht. Auf der anderen Seite hast du den Körper. Der Körper, wie wir jetzt erst wissen, lügt nicht! Er will sie aufs Bett ziehen und sich über sie hermachen: Während alle diese Philosophiedoktores dort drin reden und reden über Entfremdungstendenzen – und wir rammeln hier in der Stille. Robin: Alvy nicht! Du benutzt Sex nur, um deine Wut auszudrücken! Alvy: Hm, „Warum mußt du immer meine animalischen Triebe auf psychoanalytische Kategorien r-r-reduzieren“, sagte er, während er ihr den BH auszog. Aber seine Frau entzieht sich ihm.– In einer weiteren Bettszene ihrer Ehe bleibt Alvy mit seiner ein Zelt aufspannenden Erektion ebenso frustriert zurück: Robin: Ich kann nicht. Alvy: Was ... Robin: Mein Kopf platzt gleich. Alvy: Ach so, du hast Kopfweg! Robin: Ich habe Kopfweg! Alvy: Schlimm? Robin: Wie Oswald in Ibsens Gespenster. Kopfschmerzen zu haben, wie Oswald in Ibsens Gespenster, ist natürlich starker Tobak; kündeten sie doch von einer beginnenden syphilitischen Paralyse ...

Annie hatte Alvy beim Tennis kennengelernt. Anschließend lud sie ihn zu sich ein und die Rückblende auf ihr erstes Gespräch ist wahrlich doppelbödig, da Woody den gesprochenen Dialogen als Untertitel jeweils die wahren Gedanken einblendet. Am Schluss gesteht sie ihm, dass sie am Samstagabend in einem Nachtclub vorsingen müsse. Da ist er natürlich dabei und es ist ihm, als singe sie nur für ihn:

*It had to be you
I wandered around
And finally found
The somebody who
Could me make be true
Could me make be blue
And even be glad
Just to be sad
Thinking of you ...*

Ihr erster Auftritt nimmt zwar Alvy für sie ein, geht aber am Publikum einfach vorbei. Mit einer ihrer weiteren Darbietungen ist sie schon wesentlich erfolgreicher. Die wird nicht nur mit Applaus bedacht, sondern auch von einem kalifornischen Plattenproduzenten bemerkt, der sie sogleich nach Los Angeles einlädt. Den Beginn ihrer Karriere an der vom Kulturverfall heimgesuchten Westküste hat Woody zugleich als Abgesang auf die Liebe zu Alvy im intellektuellen New York komponiert:

*Seems like old times
Having you ... to walk with
Seems like ... old times
Having you to talk with ...
Staying up all hours
Making dreams come true
Doing things we used to do
Seems like old times
Here with you.*

Zwischen diesen beiden stimmungsvollen **Wendepunkten** des Films entwickelt Woody den Fortgang ihrer Romanze in wiederholten Rückblenden und Zwischenschnitten sowie parallel auf geteilter Leinwand. *Annies* „Erziehung“ vom naiven Landei zur Großstadt-Intellektuellen beginnt natürlich in einer Buchhandlung. *Alvy* greift sich zwei Bücher aus dem Regal: *Death and Western Thought* und *The Denail of Death*. In der *Verleugnung des Todes* kritisiert der Autor Ernest Becker im Anschluss an Kierkegaard und Heidegger die Flucht vor *dem Leben zum Tode* in die pseudo-authentischen Scheinwelten des „Helldentums“ und der „Spiritualität“. Der *Stadtneurotiker* ist geradezu besessen vom Tod: *Das ist eine große Sache für mich und ... Im wirklichen Leben bin ich nämlich ein ziemlicher Pessimist, das solltest du wissen über mich, wenn wir schon zusammen ausgehen. Für mich zerfällt das Leben in zwei Teile: ins Entsetzliche und ins Elende ...* Nach dieser Empfehlung grundlegender Literatur hat *Annie* natürlich immer wieder das Gefühl, ihm nicht schlau genug zu sein, zumal *Alvy* die Erwachsenenbildung für eine gute Sache hält: *Du kommst mit einem Haufen interessanter Professoren zusammen. Und weißt du, so was ist ungemein anregend.* In der Tat! *Annie* findet besonders einen Professor höchst sympathisch und *Alvy* ist – empört: *... Inzwischen hast du ein Techtelmechtel mit deinem College-Professor. Mit diesem Knilch, der diesen unglaublichen Stuß verzapft von wegen „Die gegenwärtige Krise des westlichen Menschen“.* *Annie:* „Grundmotive der russischen Literatur“ – *ist ja fast dasselbe.* *Alvy:* *Allerdings. Wo ist denn da der große Unterschied? Alles geistige Masturbation.* *Annie:* *Ah, na also. Endlich ein Thema, von dem du was verstehst.* *Alvy:* *Hey, sag nichts gegen Masturbation! Das ist nämlich Sex mit jemand, den ich mag.* *Annie:* *Wir haben kein Techtelmechtel. Er ist nämlich verheiratet, aber er findet mich dufte.* *Alvy:* *Dufte! Das, das ist doch ... Bist du 12 oder was? Das ist doch einer von deinen Chippewa-Falls-Sprüchen ...* Vergeht Liebe einfach? Sollte sie besser unreflektiert bleiben? *Annie* und *Alvy* verschlägt es jeweils zum Analytiker, denen sie den Verlust des Spaßes bzw. des Lachens in ihrer Beziehung beklagen. Psychologisch geleutert bringt *Annie* ihre Kritik am *Stadtneurotiker* auf den Punkt der **Anhedonia**: *Alvy, du bist unfähig, das Leben zu genießen. Weißt du das eigentlich? Das heißt ... ich will damit sagen: Du bist wie New York City. Du bist exakt ... der Typ dafür. Du bist wie ... du bist selber eine Insel.*

Am Ende hält es *Annie* nicht lange aus in Kalifornien und *Alvy* kommentiert ihre Situation: *Sie war wieder nach New York gekommen. Sie lebte in Soho mit irgendeinem Typen. Als ich ihr übert den Weg lief, schleppte sie ihn ausgerechnet in Le Chagrin et la Pitié. Das hab ich als persönlichen Triumph genommen.* Nach einem Treffen mit ihr im Café, zieht *Alvy* das Fazit seiner vergangenen Liebe: *Danach ist es ziemlich spät geworden. Wir beide hätten eigentlich weg müssen, aber es war halt grandios, wieder Annie zu sehen, klar. Ich hab mir klargemacht, was für eine ungeheure Persönlichkeit sie ist und was für eine Freude es war, sie nur schon zu kennen, und da mußte ich an den alten Witz denken ... und zwar den, wo der Mann zum Psychiater rennt und sagt: „Doktor, mein Bruder ist meschugge. Er denkt, er ist ein Huhn.“ Und der Doktor sagt: „Und warum bringen sie ihn dann nicht ins Irrenhaus?“ Und der Mann sagt: „Würd ich schon, aber ich brauch ja die Eier!“ ... Naja, und ich schätze, daß das so ziemlich meinem Gefühl entspricht, was Beziehungen betrifft. Also, die sind total irrational, bescheuert und absurd und – aber ich*

glaube, äh, wir machen den Stiefel deswegen weiter mit, weil, äh, weil die meisten von uns eben die Eier brauchen.

Die Beziehungskomödie *Annie Hall* wurde bei Kritik und Publikum ein großer Erfolg. Damit hatte Allen die Freiheit gewonnen, als nächstes einen Film ganz nach seinen ästhetisch-philosophischen Vorstellungen zu drehen: **Interiors** *war eine Sache, die ich tun wollte, und es war das Beste, zu dem ich zum damaligen Zeitpunkt fähig war. Ich wollte mich im Bereich des dramatischen Films ein bißchen einarbeiten.* Obwohl es Woodys erstes Drama war und es ihm folglich noch *ein wenig an Geschick und Erfahrung* mangelte, strebte er bereits *die höchste Form des Dramas an.* Wie er Björkman weiter erzählte, hatte er von einem **Vorfall** gehört, *wo ein Mann am Frühstückstisch mit sehr gesetzten Worten und ganz Gentleman mitteilt, daß er endlich abhauen wird. Und die Mutter stand auf, ging in ihr Zimmer und brachte sich um.* Ein weiteres **Motiv** für *Interiors* (*Innenleben*) findet sich auch in Bergmans *Herbstsonate*, die ebenfalls 1978 in die Kinos kam. Und die drei Schwestern *Flyn, Joey* und *Renata* nehmen natürlich die Konstellation bei Tschechow auf. Dabei ging es Allen aber nicht nur um *Drei Schwestern*, sondern um die Beziehungen zwischen Frauen schlechthin. Die Dramaturgie, mit der Bergman in *Schreie und Flüstern* 1973 die Handlung zwischen *Agnes, Karin* und *Maria* sowie dem Dienstmädchen *Anna* inszeniert hatte, gefiel Allen in besonderer Weise.

Ähnlich wie Bergman hat auch Allen eine Vorliebe für die Eigentümlichkeiten von Frauenbeziehungen – und für den Tod: *Schreie und Flüstern* handelt vom Krebstod der Schwester *Agnes* und *Interiors* inszeniert die Vorgeschichte des Freitods der Mutter *Eve*. Ihre künstlerisch talentierte Tochter *Renata* wird von Diane Keaton verkörpert, die damit gleichsam die dunkle Seite *Annie Halls* ergänzt. Von den hohen Ansprüchen der Mutter erdrückt wird die unbegabte, aber gefühlvolle Tochter *Joey*; ein Motivstrang, der das Hauptthema in *Herbstsonate* bildet. Die dritte Schwester *Flyn* arbeitet als Fernsehspielerin und bleibt so indifferent wie die Serienfiguren, die sie spielt: kaum mehr als schöner Schein: *Form ohne Inhalt.* So scheint es jedenfalls. Für Gerhold stellen die drei Schwestern *drei verschiedene Aspekte des Körper-Geist-Seele-Konflikts* dar. Jede auf ihre Weise, versucht sich selbst zu verwirklichen, aber nur der talentierten Lyrikerin *Renata* scheint es zu gelingen. So sehen es jedenfalls ihre Schwestern. Aber auch künstlerische Produktivität erlöst nicht von der **Tragödie des Todes.** Ist Religion nur Philosophie fürs Volk, so ist Kunst bloß Unterhaltung für Intellektuelle. *Herbstsonate* ist der musikalischen Form einer Sonate nachempfunden, während Allen die **Innenräume** seines Films nach der geometrisch-farblichen Gestalt der Innenarchitektur komponiert. Die Titelbedeutung variiert er dabei in dreifacher Weise. Zum einen ist *Eve* Innenarchitektin und kompensiert ihre innere Leere durch Ersatzhandlungen mit Inneneinrichtungen, durch die sie in subtiler Weise ihre Familie beherrscht. Zweitens sind die Erlebnisräume des Innenlebens der Akteure gemeint, die in kunstvoll gestalteten Bildkompositionen von Blicken durch Fenster bis hin zu Spaziergängen am tosenden Meer reichen. Und schließlich geht es Allen noch um die inszenierten Räume des schönen, künstlichen Scheins, in denen jede ihre Verzweiflung zu verstecken sucht.

Interiors beginnt sehr schön und suggestiv mit dem leeren Bild des Hauses am Strand und den Zimmern der Villa, was gut auf den Film einstimmt, wie Björkman betont. Allen wollte mit diesen *Bildern wie Stilleben* gleich zu Anfang einen bestimmten Rhythmus vorgeben. Zu Beginn wie am Schluss stehen die Schwestern vor einem Fenster und blicken hinaus aufs Meer. Damit verdoppelt der Filmkünstler gleichsam die Sichtweise aus der Innen- in die Außenwelt. Und das Meer als Symbol für die Gefühlsströme ist einmal rauschend aufgewühlt und bedrohlich unter dunklen Wolkenbergen, ein anderes Mal lieblich haranplätschernd zwischen hellen Wolken Schatten glitzernd. Nach den einstimmenden Innenräumen und Ausblicken wechselt die Szenerie unerwartet auf ein Bild mit dem Vater Arthur vor seinem Bürofenster: *Die Wahrheit ist ... sie hatte um uns eine Welt geschaffen, in der wir lebten ... in der alle Dinge ihren festen Platz hatten, in der immer irgendwie Harmonie herrschte. Oh ... mit großer Würde. Ich will sagen, es war wie ein Eispalast. Dann plötzlich, eines Tages, öffnet sich aus dem Nichts heraus ein riesiger Abgrund zu unseren Füßen. Und ich sah mich in ein Gesicht starren, das ich nicht wiedererkannte.* Wie bei einer Eisschmelze das Wasser, gerieten fortan die Gefühle in Fluss.

Als Arthur seiner Frau am Frühstückstisch erklärt, dass er ausziehen wolle, um endlich einmal an sich selbst zu denken, bricht für sie eine Welt zusammen. Für ihn ist es zunächst nur eine vorübergehende Trennung. Sie aber kann nicht allein sein. Ohne die Objekte ihrer geometrischen Ordnung in der Außenwelt fällt sie in die Leere ihres Innenraumes. Wie soll sie ohne Einfühlungsvermögen noch Macht über ihre Familie ausüben? *Eve* verzweifelt und wird depressiv, während *Arthur* endlich einmal nach seinen eigenen Vorstellungen glücklich zu werden hofft. *Eve's* Lieblingstochter *Renata* wird ebenfalls aus der Bahn geworfen und in ihrem Selbstvertrauen erschüttert. Sie erfährt eine *Gefährdung durch Desillusionierung, Frustration und Schreibblockaden*, die sich in sonderbarsten Empfindungen äußern: *Es war, als hätte ich eine plötzliche ... deutliche Vision, in der alles irgendwie ... schrecklich ... und mörderisch schien. Es war, als ob ich hier wäre und die Welt dort draußen – und ich konnte uns nicht zusammenbringen ... Ich bin meines Körpers plötzlich überdeutlich bewußt geworden. Ich konnte mein Herz schlagen hören und habe mir eingebildet, daß – ich das Rinnen des Blutes durch meine Adern spüren konnte und ... durch meine Hände und in meinem Nacken. Oh ... ich fühle mich schutzlos preisgegeben. Wie eine Maschine, die funktioniert, aber jeden Augenblick kaputtgehen kann.* Die mit in den Strudel der Gefühle hinein gerissenen Männer der Schwestern, blühen erst wieder auf, als *Arthur* ihnen seine neue Frau *Pearl* vorstellt, die er während eines Griechenland-Urlaubs kennengelernt hatte. Mit ihr weht gleichsam die Sonnenwärme der Lebensfreude in den Eispalast der *Anhedonia*. Den aufeinander abgestimmten Pastelltönen und Graustufen der Innenräume und Kleidung kontrastiert ein grelles Rot und zartes Pink. Erstmals im Film wird Musik gespielt und ausgelassen getanzt. Im Gegensatz zu *Renata* und *Eve* ist für *Pearl* der Körper nichts Bedrohliches und Sterbliches, sondern der Hort von Lust und Lebendigkeit. – Am Ende verschwindet *Eve* im tosenden Meer und nach der Trauer um sie, eröffnen sich der Familie neue Erlebnisräume. *Arthur* wird in Freude mit *Pearl* seinen Lebensabend genießen können und die Töchter haben nach dem Freitod der Haustyrannin eine neue Mutter bekommen, die sich lebensfroh und einfühlsam ihrer annimmt. Für *Joey*, die besonders unter den Überforderungen ihrer Mutter gelitten hatte, beginnt geradezu ein neues Leben.

In der letzten Einstellung versammeln sich die drei Schwestern vor einem Fenster und blicken ahnungsvoll in die Ferne ...

4.3 Komödie oder Tragödie?

Nach dem grandiosen Erfolg *Annie Halls* fiel *Interiors* bei Kritik und Publikum gleichermaßen durch. Eine Tragödie hatte niemand vom *Stadtneurotiker* erwartet. Entsprechend groß war die Enttäuschung. Hatte man Woody vorschnell mit *Alvy* verwechselt? Gerhold hebt mit Recht hervor, dass *Interiors* die *Dialog-Montage-Raum-Experimente* aus *Annie Hall* fortführt und der Kameramann Gordon Willis die *Innenräume* als *dialektische Kamerastudie von Nähe und Distanz, offenen und geschlossenen Räumen, Türen und Fenstern, Spiegeln und Korridoren* komponiert, die *Sackgassen und Fluchtwege konnotieren*. In dieser erneut inszenierten existentiellen Spannweite zwischen Liebe und Tod, hatte Allen selbst vorsorglich nicht mitgespielt. Er hatte zu Recht befürchtet, die Zuschauer würden nur auf Lacher von ihm warten und den ernst gemeinten Inhalt nicht mitbekommen. Sein nächster Film *Manhattan* sollte wieder ein großartiges humoristisches Meisterwerk werden; wobei natürlich zu bedenken bleibt, dass Humor im Gegensatz zur Ironie aus Witzen besteht, die ernst gemeint sind. In dem an Fellinis *Achteinhalb* anknüpfenden Film *Stardust Memories* wird Allen dann 1980 seine filmästhetische Selbstreflexion zum Thema machen, um ironisch gebrochen sein künstlerisches Selbstverständnis gegen den naiven Publikumsgeschmack nach bloßer Unterhaltung zu behaupten. Fast ein viertel Jahrhundert später kommt er mit *Melinda & Melinda* 2004 auf den Gegensatz und das Zusammenspiel von **Komödie und Tragödie** zurück, indem er die gleiche Geschichte einmal aus heiterer, das andere Mal aus ernsterer Perspektive im selben Film erzählt. Die mit *Annie Hall* begonnene Abkehr von den Nur-Komödien und der Beginn mit einer Nur-Tragödie wird in den folgenden Werken Allens mehr und mehr zu einer Synthese der beiden Genres führen. Zu seinen ernsteren Arbeiten zähle ich:

- *Interiors (Innenleben) 1978*
- *Stardust Memories 1980*
- *The Purple Rose of Cairo 1985*
- *September 1987*
- *Another Woman (Eine andere Frau) 1988*
- *Crimes and Misdemeanors (Verbrechen und andere Kleinigkeiten) 1989*
- *Husbands and Wives 1992*
- *Bullets over Broadway 1994*
- *Sweet and Lowdown 1999*
- *Match Point 2005*

Zu Allens herausragenden heiteren Filmen rechne ich nach seiner Abwendung von der Nur-Komödie:

- *Annie Hall (Der Stadtneurotiker) 1977*
- *Manhattan 1979*
- *A Midsummer Night's Sex Comedy 1982*
- *Zelig 1983*
- *Hannah and Her Sisters 1986*
- *Alice 1990*
- *Shadows and Fog 1992*
- *Mighty Aphrodite (Geliebte Aphrodite) 1995*
- *Deconstructing Harry (Harry außer sich) 1997*
- *Celebrity 1998*

Da es mir in diesem Essay nicht um eine filmästhetische Aufarbeitung der Werke Allens geht, sondern um die in seinen Filmen inszenierte Lebens- und Existenzphilosophie in Orientierung an Nietzsche, werde ich die folgenden Arbeiten des Filmkünstlers zunehmend unter literarisch-philosophischen Aspekten kommentieren.

Mit **MANHATTAN** bringt Allen 1979 eine brillante **Symphonie der Großstadt** auf die Leinwand, die viele für sein ultimatives Meisterwerk halten. Auch Gerhold vermag seine Begeisterung kaum zu zügeln: *Manhattan ist ein überwältigendes formales Ereignis, ein Traum in Breitwand und Schwarzweiß. Die Kühnheit der Scopekompositionen, die Licht- und Schatteneffekte, die Möglichkeiten der Raumteilung, die Akzentsetzung durch Grauwerte und die Musik als Handlungskonstituente: sie schaffen eine Bild-Ton-Symphonie, eine Polyphonie der Stimmungen, wie es in der amerikanischen Literatur nur John Dos Passos mit Manhattan Transfer (1925) gelang.* Film und Stadt pulsieren gleichermaßen in den Stimmungen und Rhythmen der Musik Gershwins: *Wie Allen seine **Lichter der Großstadt** anzündet und den Liebesreigen der Stadtneurotiker durch das Panorama der modernen urbanen Kultur führt, ist zu Recht gepriesen worden.* Gerhold findet aus dem Schwärmen kaum wieder heraus: *Allens Witz ist weise, die Charaktere sind Menschen aus Fleisch und Blut, die Handlung ist bis ins Detail durchstrukturiert, der optische Reiz der schwarzweißen Cinemascope-Bilder ein visueller Genuß, die Dialoge ein intellektuelles Feuerwerk, die Balance zwischen Scherz und Ernst durchgehalten, die Liebeserklärung an New York ein Crescendo an Bildern und Tönen und die Musik von George Gershwin ein bleibender Kommentar zur Großstadt-Poesie, kurz: Allens hochfliegender humaner Humor ergibt einen triumphalen Film, vielleicht Allens brilliantester, gewiß sein schönster.* Mit Manhattan wird gleichsam die **Metropolis** gefeiert, wie sie

Dos Passos bereits 1925 skizziert hatte: *Einst gab es Babylon und Ninive, die waren aus Backstein gebaut. Athen prunkte mit vergoldeten Marmorsäulen. Rom ruhte auf breiten Quaderbögen. In Konstantinopel flammen die Minarette wie große Kerzen rund um das goldene Horn ... Stahl, Glas, Ziegel, Zement werden das Material der Wolkenkratzer sein: dicht gedrängt auf der schmalen Insel ragen millionenfenstrige Gebäude, glitzernd, Pyramide auf Pyramide, wie die weiße Wolkenkappe über dem Gewitter.*

Der von Allen gespielte *Isaac Davis* steigt aus der luftigen Höhe seines Apartments herab wie Nietzsches *Zarathustra* aus seiner Berghöhle: *Dies ist mein Morgen, mein Tag hebt an: herauf nun, herauf nun, du großer Mittag!– Also sprach Zarathustra und verliess seine Höhle, glühend und stark, wie eine Morgensonne, die aus dunklen Bergen kommt.* Vor dem Breitwand-Hintergrund des Großstadt-Betriebes New Yorks braucht der zeitgenössische Autor *Davis* einige Anläufe, bis ihm eine ähnlich prägnante literarische Einleitung gelingt:

„**Kapitel eins.** *Er betete New York an. Er vergötterte New York über alle Maßen.*“
Ach nein, es muß heißen: „Er, er schwärmte über alle Maßen von New York. Denn er sah diese Stadt, ganz gleich zu welcher Jahreszeit, immer noch in Schwarzweiß und ihr Leben pulsierte zu den unvergeßlichen Melodien von George Gershwin.“ Äh, ich fang lieber noch mal von vorne an ...

„*Kapitel eins.* *Er sah Manhattan in einem zu rosigen Licht – genauso wie alles andere. Er blühte auf im Gewühl und Gedränge der Menschen und Autos. Für ihn bedeutete New York schöne Frauen und ausgebuffte Typen, die alle Tricks drauf hatten.*“ *Nein, nein, kitschig, viel zu kitschig für meinen Geschmack. Also, ich will mal versuchen, es mit mehr Tiefgang zu machen.*

„*Kapitel eins.* *Er betete New York an. Für ihn war die Stadt ein Gleichnis für den Verfall der Gegenwarts-Kultur. Der gleiche Mangel an persönlicher Integrität, der so viele Leute die bequeme Tour reiten ließ, verformte die Stadt seiner Träume rasch zu einer ...*“ *Nein, das wird zu sehr zur Predigt. Also, eigentlich, ehrlich gesagt, ich will ja hier ein paar Bücher los werden.*

„*Kapitel eins.* *Er betete New York an. Obwohl die Stadt für ihn ein Gleichnis für den Verfall der Gegenwarts-Kultur war. Es war schwer, in einer Gesellschaft zu leben, die abgestumpft durch Drogen, lärmende Musik, Fernsehen, Kriminalität und Müll ...*“ *Das klingt zu zornig. Ich will nicht zornig werden.*

„*Kapitel eins.* *Er war genauso abgebrüht und romantisch wie die Stadt, die er liebte. Hinter seinen schwarzgeränderten Brillengläsern lauerte die geballte sexuelle Kraft einer Raubkatze aus dem Dschungel.*“ *Das ist stark.* „*New York war seine Stadt und würde es immer bleiben.*“

Nach den gewaltigen und detailreichen schwarzweiß Cinemascope-Panoramen Manhattans schwenkt die Kamera auf ein Schild mit der Aufschrift **Elaine's**, und wir sehen im Lokalbetrieb zwei Paare an einem Tisch beim Wein sitzen. *Yale Pollack*, ein Intellektueller, Dozent und Kritiker mit seiner Frau *Emily* sowie *Isaac* mit seiner jugendlichen Freundin *Tracey*. Der Intellektuelle redet gerade über das Wesen der Kunst: *Yale: Ich glaube, das Wesen der Kunst besteht darin, verstehst du, Menschen eine Möglichkeit zu geben, äh, Situationen aufzuarbeiten, um so Gefühle kennenzulernen, von denen sie nicht*

wußten, dass sie sie überhaupt haben, weißt du. *Ike*: Talent ist Glückssache. Ich glaub, das wichtigste im Leben ist Mut. *Emily*: Und darüber streiten die sich seit zwanzig Jahren. Ja, der alte Gegensatz zwischen Kunst und Leben, Sprache und Gefühl. Männer reden über Gefühle und ästhetisieren sie, Frauen haben sie nicht nur beim Kunstgenuss. *Ike's* von Mariel Hemingway hinreißend gespielte Freundin ist erst 17 und muss am nächsten Tag eine Arbeit schreiben, und so brechen die Vier rechtzeitig auf. Auf der Straße paaren sich die Geschlechter und *Yale* macht seinem Freund ein Geständnis: *Also, ich, ähem, ja ... ich hab da eine Frau getroffen ... Sie ist Journalistin ... sehr schön ... Sie ist, wie soll ich sagen, irgendwie nervös, hypersensibel und sie lässt sich nicht festlegen. Ike* findet das wunderbar, merkt dann aber selbstkritisch an: *Also weißt du, du, mich solltest du nicht um Rat fragen. Wenn es um Beziehungen zu Frauen geht, bin ich nämlich der Gewinner des August-Strindberg-Preises.* In Allens Filmen wird natürlich nicht nur so dahergeredet. Der Mittvierziger *Isaac* ist zweimal geschieden und hat seine letzte Frau *Jill* an eine Frau verloren. Die Situation könnte dem Leben Strindbergs nachempfunden sein. Der schwedische Dramatiker weilte im Sommer 1888 auf Schloss Skovlyst bei Holte, wo er nicht nur eine Affäre mit der jungen Schwester des Verwalters hatte, sondern seiner Frau *Siri* auch noch ein lesbisches Verhältnis zu ihrer Freundin *Marie David* vorwarf. Und wie August gegenüber *Marie* tötlich geworden war, ging ebenso *Ike* gewaltsam gegen seine Nebenbuhlerin vor, indem er sie zu überfahren versuchte. Da *Jill* gerade an einem Buch über ihre Ehe mit ihm schreibt, befürchtet er nicht ganz zu Unrecht, dass sie ihn in aller Öffentlichkeit bloßstellen könnte.

Einige Tage später treffen *Ike* und *Tracey* in einer Kunst-Galerie *Yale* mit seiner neuen Freundin *Mary*, von der er so geschwärmt hatte und die in großartiger Weise von Diane Keaton dargestellt wird. Während *Ike* und *Tracey* sich für die Photos in der *Castelli Gallery* unten begeistern konnten, die ihnen *verdammt viel besser als dieser, dieser Würfel aus Stahl* gefiel, fand *Mary* genau diesen einfach großartig: *Ja, also, ah, für mich wars reine Struktur. Verstehen Sie, was ich meine? Es war völlig in sich geschlossen und strahlte eine, eine, eine wunderbar negative Potenz aus. Den Rest von dem Zeug da unten kann man echt vergessen. Reine Scheiße.* Die verbalen Misstöne zwischen ihnen werden noch verstärkt durch die **Akademie der Überschätzten**, die sich *Yale* und *Mary* ausgedacht hatten. Solche Geistesheroen wie *Gustav Mahler, Isak Dinesen, C.G. Jung, Scott Fitzgerald, Lenny Bruce, Norman Mailer, Walt Whitman ...* Da wird es *Ike* zu bunt und er unterbricht die beiden: *Ich finde diese Leute alle großartig.* Und als sie auch noch *Heinrich Böll* für überschätzt halten, wird *Ike* ironisch und schlägt vor, doch auch noch *Mozart, Van Gogh* und *Bergman* auf den Müll zu werfen. *Bergman* ist für *Ike* natürlich *das einzige Genie des zeitgenössischen Kinos.* Das hatte *Mary* von einem Fernsehshow-Autoren allerdings nicht erwartet: *Sie sind doch das genaue Gegenteil. Ich meine, Sie schreiben doch diese wahnsinnig tollen Fernsehshows. Die sind so irrsinnig komisch, und sein Standpunkt ist so skandinavisch. So düster, mein Gott. Ich meine, dieser ganze Kierkegaard und so. Wirklich pubertär, verstehn Sie, dieser ganze modische Pessimismus. Ich meine, das Schweigen! Gottes Schweigen! Okay, okay, okay, ich meine, als ich noch in Radcliffe zur Schule ging, fand ich das ganz toll, aber, ich meine, da wächst man drüber hinaus. Und zwar vollkommen.* Obwohl *Ike* auszurasen beginnt, setzt die Journalistin noch einen

drauf: *O nein, nein, nein, begreift ihr nicht, begreift ihr Kerle denn nicht, daß da nur die eigenen psychologischen und sexuellen Wehwehchen aufgemotzt werden, indem man sie mit solch großen philosophischen Fragen in Zusammenhang bringt? Darum geht es doch.* Der Bergman-Fan sieht zu, dass er davon kommt und verabschiedet sich überstürzt. Anschließend sehen wir ihn mit seiner Freundin in einem Feinkostladen: *Tracey: Ich glaub, sie war sehr nervös. Ike: Nervös? Sie war penetrant! Sie war ... einfach schrecklich. Sie war total ... verhirnt. Was bildet sich diese kleine Radcliffe-Mieze eigentlich ein, über Leute wie Scott Fitzgerald und Gustav Mahler und Heinrich Böll zu urteilen? Tracey: Ich versteh gar nicht, warum du dich so aufregst. Ike: Ich reg mich auf, weil ich dieses pseudointellektuelle Gelabere so hasse. Und wie preziös sie tut ... Also, wenn die noch eine Bemerkung über Bergman gemacht hätte, dann hätte ich ihr noch ne Kontaktlinse aus dem Gesicht gehauen. Tracey: Oh, ist sie eigentlich die Geliebte von Yale? Ike: Das verstehe, wer will. Wo der so eine tolle Frau hat, fummelt er mit diesem kleinen Yo-Yo rum, na, du weißt schon. Aber der, der war schon immer so ein Arsch und ist auf diese Zippen geflogen, diese Frauen, verstehst du, die ihn in Diskussionen über das existentielle Da-Sein verwickeln, verstehst du? Die hocken doch wahrscheinlich auf dem Fußboden herum, mit Wein und Käse, und sprechen Worte wie Allegorie und Eklektizismus falsch aus.*

Ja, warum regte sich *Ike* eigentlich so auf? Hatte ihn *Mary* emotional erregt? Dann hätte er neben seiner zweiten Exfrau und einer viel zu jungen Freundin ein drittes Frauenproblem. Damit nicht genug, schmeißt er auch noch seinen gutbezahlten Job beim Fernsehen hin, um endlich mit dem Schreiben eines seriösen Romans beginnen zu können. Während die Ansprüche des Fernsehens gegen Null gehen, soll sein Buch vom **Verfall der Werte** handeln. *Die Sache ist die, vor Jahren hab ich mal eine Kurzgeschichte über meine Mutter geschrieben unter dem Titel „die kastrierende Zionistin“.* Und, äh, das will ich jetzt zu einem Roman ausweiten. Der Titel wäre sicher verkaufsfördernd und seine Kastrationsangst vielleicht der Grund für eine Überkompensation durch die *geballte sexuelle Kraft einer Raubkatze*, mit der er sein Buch ja schon einleitete. Raubkatzen, wie junge Löwen („blonde Bestien“), waren auch die Maskottchen Zarathustras.

Während *Yale* seine Ehe mit *Emily* nicht gefährden möchte und nur selten Zeit für *Mary* findet, trifft sich *Ike* immer häufiger mit ihr – und verliebt sich sogar in sie. Bei einem Ausflug werden sie von einem Gewitter überrascht und flüchten ins Planetarium: *Ike: Los schnell, die Luft ist voller Elektrizität. Oder wollen Sie in einem Aschenbecher enden?* Obgleich er sie für *n bißchen kopflastig* hält, ihm aber das Gehirn nur das zweitwichtigste Organ ist, wirkt sie auf ihn so durchnässt unheimlich sexy. Am liebsten hätte er sie sogleich auf die Oberfläche des Mondes geworfen und *eine interplanetarische Perversion* mit ihr begangen.

Tracey hat unterdessen das Angebot erhalten, für ein halbes Jahr nach London zu gehen, um dort an der Akademie für Musik und Darstellende Künste zu studieren. In einem Restaurant eröffnet sie ihm ihren Plan. *Ike* kommt das natürlich sehr gelegen und er rät ihr gönnerhaft-herablassend dazu, die Chance unbedingt wahrzunehmen. Zur Feier des Tages, hat sie einen Wunsch frei. Und was wünscht sie sich? Eine Kutschfahrt durch den Central Park! In der Abenddämmerung ist das höchst romantisch, aber für *Ike* natürlich

voller Kitsch. Langsam entspannt er sich aber an der Seite seines süßen Mädels und lässt seinem Gefühl freien Lauf. Er nimmt sie in den Arm und sie küssen sich innig. *Tracey* hat ihn verzaubert: *Wehr dich nicht immer! Du weißt doch, daß du verrückt nach mir bist. Ike: Ich bins. Du, du, du bist, sieh mal, du bist ... du bist Gottes Antwort an Hiob ... verstehst du? Du hättest den ganzen Streit zwischen den beiden beendet. Ich meine, er hätte einfach auf dich gezeigt und gesagt: „Ich mach ne Menge Mist, aber so was wie sie, kann ich auch machen.“ Verstehst du? ... Und dann, dann hätte Hiob gesagt: „Na gut, okay, du hast gewonnen!“* Unterdessen hatte *Tracey* gerührt ihren Kopf an seine Schulter gelehnt. Ergriffen küsst er ihre Hand. Kann es eine schönere Liebeserklärung geben?

Noch zwischen seinen beiden Freundinnen schwankend, wird *Ike* auf das gerade veröffentlichte Buch seiner Exfrau *Jill* aufmerksam: **Ehe, Scheidung und das wahre Selbst.** Seine Befürchtungen sollten sich als berechtigt erweisen, als er zu lesen bekommt: *Er neigte zu Anfällen von Jähzorn, jüdisch-liberalem Verfolgungswahn, männlichem Chauvinismus, selbstgerechter Menschenfeindlichkeit und nihilistischen Stimmungen der Verzweiflung. Ständig jammerte er über das Leben, sah aber nie irgendeine Lösung. Er wollte nichts sehnlicher als ein Künstler sein, aber scheute davor zurück, die notwendigen Opfer zu bringen ... In seinen privatesten Augenblicken sprach er von seiner Todesfurcht, die er in tragische Höhen hochstilisieren wollte, und die doch in Wirklichkeit nicht mehr als der pure Narzismus war.*

Warum *Ike* dann rücksichtslos und überstürzt mit *Tracey* Schluss gemacht hatte, um mit *Mary* eine Liebschaft eingehen zu können, wird ihm wohl selbst nicht ganz klar geworden sein; denn schon bald nahm die Ex-Geliebte seines Freundes das Verhältnis zu ihm wieder auf und – *Yale* war diesmal sogar bereit, sich für sie scheiden zu lassen. Als *Ike* davon erfährt, stellt er seinen Freund umgehend zur Rede. Dafür sucht er ihn sogar in der Universität auf, so dass der im Hörsaal Überraschte Mühe hat, einen geeigneten Raum zu finden. Sichtlich verstört, drängt er ihn in einen Vortragssaal der Anthropologen. Neben einem Hominiden-Skelett stehend, kommt es zur Aussprache: *Ike: Was erzählst du mir da, daß du, du, du ... Emily verlassen willst ... ist das wahr ... und, und mit dieser, dieser Hauptgewinnerin des Zelda-Fitzgerald-Preises für besondere Gefühlsreife durchbrennen willst? Yale: Hör zu, ich liebe sie. Ich hab sie immer geliebt. Ike: Oh, was für eine Sorte beknackter Freud bist du überhaupt ... Yale: Also, ich bin schließlich kein Heiliger, okay? Ike: Aber du ... du machst es dir ziemlich leicht mir dir ... siehst du das denn gar nicht? Weißt du, du ... du, das ist das Problem, das ist dein eigentliches Problem. Du rationalisierst alles. Du bist nicht ehrlich mit dir selbst ... Du, du betrügst Emily ein bißchen und du druckst mir gegenüber ein bißchen mit der Wahrheit herum ... und als nächstes, weißt du, stehst du vor einem Senatsausschuß und nennst Namen und denunzierst deine Freunde! Yale: Du bist so selbstgerecht, weißt du. Ich meine, wir sind auch nur Menschen, auch nur ganz normale Leute. Aber du denkst, du bist Gott. Ike: Ich muß ja schließlich irgend ein Vorbild haben. Yale: Also, man kann einfach nicht so leben wie du lebst, verstehst du. So perfektionistisch. Ike: Himmel, was werden zukünftige Generationen über uns sagen. O Gott! Weißt du, eines Tages ... (Ike weist auf das Skelett) ... werden wir so wie er hier sein. Ich meine, weißt d-d-du, äh, er war wahrscheinlich einer von den schicken Leuten ... Und jetzt? Also, so wirds uns auch gehen ... Weißt du, äh, es ist sehr wichtig, irgend-*

wie ein Stück **persönlicher Integrität** zu bewahren. Weißt du eines Tages, werde ich, werde ich auch so in einem Hörsaal herumhängen. Und ... und ich will sicher gehen, daß man ... wenn ich mich dünn gemacht habe, gut von mir denkt. Mit keinem Geringeren als „Gott“ hatte sich schon Nietzsche verglichen; wenn auch im Wahn, während Allen *Isaac* moralisierend von *persönlicher Integrität* reden lässt. Verwirft er damit ebenfalls die Moral seiner Zeit aus – Moralität? In der Einleitung wollte er noch nicht predigen; drohte ihm nunmehr *die Stadt seiner Träume* durch den gleichen *Mangel an persönlicher Integrität*, *der so viele Leute die bequeme Tour reiten ließ*, umgeformt zu werden – ja, zu was? Zu Babylon?

Am Schluss des Films sehen wir *Ike* auf der Couch liegend etwas ins Mikrofon seines Recorders sprechen. *Eine Idee für eine Kurzgeschichte ... über, äh, pfff, Leute in Manhattan, die sich, äh, ständig, diese wirklich überflüssigen, äh, neurotischen Probleme schaffen, weil es sie davon abhält, äh, sich mit den unlösbaren, bedrohlichen Problemen, äh, des Universums zu beschäftigen. Äh, pff, es ist, äh ... also, es müßte zuversichtlicher klingen. Also gut, was macht das Leben lebenswert? Das ist eine sehr gute Frage. Äh, also, es gibt vermutlich gewisse Dinge, die das Leben lebenswert machen. Wie zum Beispiel, äh? Okay, ähm, für mich ... äh ... Oh, also, ich würde sagen ... Was, Groucho Marx ... um nur ein Beispiel zu nennen, äh, mhmmm, und ... Willie Mays, und ... äh, der zweite Satz der Jupiter Symphonie ... ähm, Louis Armstrong, die Aufnahme von Potatohead Blues ... ähmm, schwedische Filme, natürlich, und die „Erziehung des Herzens“ von Flaubert, äh ... Marlon Brando, Frank Sinatra, ähmm, diese unglaublichen Äpfel und Birnen von Cézanne ... die Hummerkrabben ... bei Sam Wo ... pff, äh ... Traceys Gesicht ...* Mit dem Bild des liebevollen Teenagers vor Augen, muss er sich eingestehen, – wie lebenswert doch das Leben mit ihr war! Wie in Trance steht er auf und macht sich auf den Weg zu ihr ... Als er sichtlich außer Atem endlich bei ihr ankommt, macht sie sich gerade auf den Weg nach London. Diesmal will er sie nicht fahren lassen, sondern bittet sie inständig darum, doch zu bleiben: *Tracey: Liebst du mich denn? Ike: Nun, ja, darum bin ich, äh ... nun ja, natürlich, darum gehts ja überhaupt, weißt du. Tracey: Rat mal, was passiert ist! Vorgestern bin ich achtzehn geworden. Ike: Wirklich? Tracey: Jetzt bin ich nicht mehr verboten, aber ich bin immer noch ein kleines Mädchen. Ike ist gerührt, macht Witze und Komplimente, – aber: Also, ich bin in sechs Monaten wieder zurück. Ike: Sechs Monate! Bist du wahnsinnig? Sechs Monate willst du wegbleiben?* Damit, was ihr alles widerfahren und was sie erleben könne in der neuen Umgebung, versucht er sie umzustimmen. Aber sie ist trotz ihrer Jugend sehr viel reifer als er: *Sieh mal, sechs Monate sind doch nicht so lange. Nicht jeder wird verdorben, pfff. Schau, du mußt einfach ein bißchen an die Menschen glauben!* – Was für ein schönes Schlusswort, noch dazu aus dem Mund eines so süßen Mädels! *Ike* bleibt mit seinem zweifelnden Gesichtsausdruck zurück. Noch hat er seinen Glauben an die Menschen (an dieses Mädchen!) nicht verloren.

Mit *Isaac Davis* hatte Woody Allen wieder einen anspielungsreichen Namen für seinen Filmhelden und Buchautoren gewählt. *Isaac* verweist nicht nur auf die *Schriftrollen*, sondern bezieht sich auch auf die ethisch problematische Interpretation, die Kierkegaard der biblischen Geschichte gegeben hat. Und mit *Davis* und *Mary* nimmt Allen Bezug auf

Marie David, die Freundin Siri Strindbergs. *Ike's* jugendliche Freundin *Tracey* lässt einen weiteren Bezug nicht nur auf Strindbergs Affäre im Schloss Skovlyst, sondern auch auf Allens eigene Liebschaften vermuten. Wie Carroll zu berichten weiß, hatte Woody während der Arbeit an *Annie Hall* eine Liaison mit Stacey Nelkin begonnen, *an attractive teenage brunette actress featured in a short scene in which the grown up Alvy fantasised about a schoolhood girl he had always wanted to date but had never the courage to ask out. Stacey was a well kept secret from the public at the time, and has only ever spoken about the affair very briefly. But Woody was to immortalise her on the big screen in the form of Tracey, the teenage girl played by Mariel Hemingway, who has an affair with Isaac Davis in Manhattan.* Auch Stacey scheint eine bereits weit entwickelte Persönlichkeit gehabt zu haben, wenn sie sich erinnert: *I wasn't underage when I dated Woody. It was a real relationship and a mature one that was perfectly normal. We met on Annie Hall and became good friends. I was 17 and he was 41, but the age difference didn't come up. It was a non-issue.* Einem Filmemacher mangelt es selten an reizenden jungen Damen, die ihm nachstellen, um Karriere zu machen. Da sich die Liebschaft mit Diane schon vor *Annie Hall* in eine Freundschaft verwandelt hatte, wird Woody wohl auch einige süße Schauspielerinnen genossen haben. In *Stardust Memories*, seinem nächsten Film, wird der Filmemacher die Situation parodieren, indem er *Sandy Bates* nach seiner Rückkehr ins Hotel unversehens ein schmachtendes Mädel in seinem Bett vorfinden lässt, das ihn zu einem Schäferstündchen drängt.

4.4 Reflexionen und Romane

Nach dem überwältigenden weltweiten Erfolg mit *Manhattan* geriet Allen 1979 in eine ähnliche Schaffenskrise wie Fellini zwanzig Jahre zuvor nach seinem grandiosen Film *La Dolce Vita*. Mit seiner von der Kritik als Meisterwerk gefeierten Arbeit *Achteinhalb* bewältigte der Italiener bis 1963 seine Krise und überwand den *Neo-Realismus* der Nachkriegszeit, indem er fortan aus den Phantasiewelten des Surrealismus und der Tiefenpsychologie schöpfte. Nicht mehr Handlung und Aussage stehen im Vordergrund, sondern Phantasie und Imagination. Mit *Celebrity* wird Allen an *La Dolce Vita* anknüpfen und Federicos Kindheitserinnerungen in *Amarcord* wird Woody mit *Radio Days* aufgreifen.

Achteinhalb beginnt mit einem Alptraum, den der Regisseur *Guido Anselmi* in einem Sanatorium erleidet, in das er sich eigentlich zur Erholung und Reflexion zurückziehen wollte; jedoch ständig von Produzenten und Autoren sowie Schauspielern und Fans verfolgt wird. Im Traum fühlt sich *Guido* in einem Auto eingeschlossen, das in einem Stau steckt. Aus den anderen Fahrzeugen heraus, starren ihn die Leute an, und als in seinen Wagen Rauch eindringt, entkommt er nur mit Mühe durch das Schiebedach ins Freie. Endlich befreit, entschwebt er einem Vogel gleich in die Lüfte. Über dem Strand fliegend, an dem *La Dolce Vita* endete, spührt er plötzlich eine Schlinge an seinem Bein – und wird unsanft in die Tiefe gerissen. Kurz vor dem Aufprall erwacht er verstört und muss sich sogleich fragen lassen, ob er schon wieder einen Film ohne Hoffnung drehen wolle. Fellini entwickelt seinen *8 1/2*-ten Film als einen Film über das Filmemachen, indem er seinen Helden durch alle Visionen, Angstträume, Erinnerungen und persönli-

chen wie gesellschaftlichen Verstrickungen schickt, die ihm alle auch schon widerfahren; aber natürlich nicht genauso; kurz: *8 1/2 ist der Film, in dem 8 1/2 entsteht*. Vor allem drei Frauen sind es, die ihn gefangen nehmen. Seine schöne Schauspielerin *Claudia*, seine Ehefrau *Luisa* und seine Geliebte *Clara*. Am Ende sind es aber nicht nur diese, sondern alle Frauen aus seinem Leben, die ihm zusetzen und geradezu verspeisen möchten. In einem derartigen Harem weiß er sich nur noch mit der Peitsche des Raubtier-Dompteurs zu helfen. An diese auch auf Nietzsche verweisende Szene hatte Allen schon mit *Pussycat* angespielt. *Achteinhalb* endet mit einem zirkushaften Umzug aller Akteure – und *Guido* flüstert *Luisa* zu: *Das Leben ist ein Fest. Lass es uns gemeinsam erleben*. Nachdem allmählich alle Lichter erloschen sind, bleibt *Guido* allen zurück:– als Kind.

Wie auf dem Bonusmaterial der bei Arthaus erschienenen DVD zu *8 1/2* berichtet wird, hatte Fellini noch einen anderen Schluss geplant, der weniger optimistisch ausfiel. Alle Akteure sollten danach in einem Zugrestaurant sitzen und ins Nirgendwo fahren. Die Zugfahrt war als Metapher für das Leben gedacht; gleichsam eine Fahrt ohne Ziel. Ganz so wie uns das Leben lebt und einem Zug gleicht, in den man hineingeboren wird.

Woody Allen knüpft 1980 mit **Stardust Memories** an die Zugmetapher des Lebens an. Zu Beginn des Films sehen wir den Filmemacher *Sandy Bates* in einem Zug sitzen. Bei genauerer Betrachtung, handelt es sich um einen ziemlich schäbigen Zug mit ebenso heruntergekommenen Fahrgästen. Um nicht der Verzweiflung anheim zu fallen, schaut *Sandy* aus dem Fenster und gewahrt auf dem Parallelgleis einen anderen Zug, in dem die Reisenden ausgelassen feiern und es sich gut gehen lassen. Da war wohl jemand im falschen Zug; *Sandy* gelingt es aber nicht, sein Abteil zu verlassen. Am Ziel angekommen, finden sich beide Reisegruppen auf einer Müllhalde wieder ... Reisen nicht alle Menschen bloß in den Tod? Wie beim nicht realisierten Schluss Fellinis, zeigt Allen zu Beginn das Ende eines Films im Film. Und ebenso wie *Anselmi* werden *Bates* Vorhaltungen gemacht: *Well, I thought it was terrible ... He's not funny anymore ... I've seen it all before. They try to document their private suffering and job it off as art*. Die enttäuschten Filmleute begleiten den Cineasten in sein Apartment: *Who needs a festival of my old films?* Ähnlich wie *8 1/2* ist auch *Stardust Memories* ein Film über das Filmemachen, in dem mehrere Handlungsebenen und Vorstellungswelten kunstvoll miteinander verwoben werden. Wie in *Achteinhalb* und *Manhattan stehen drei Frauen im Zentrum von Sandys Seelenlabyrinth: die blonde, mütterliche, unkomplizierte, familienfixierte Isobel, die zarte, herbe, bisexuelle und introvertierte Daisy; und die brünette, schlanke, hypernervöse und elegante Dorrie*. Seine Frau *Isobel* hat *Sandy* zu seinem Filmfestival ins Hotel *Stardust* eingeladen und sie kommt nicht nur mit den Kindern, sondern hat auch ihre niedlichen kleinen Baumwollsocken dabei. *Daisy* lernt *Sandy* erst auf dem Festival kennen und obwohl sie sich gemeinsam *Fahrraddiebe* anschauen, entzieht sie sich ihm immer wieder, was sie natürlich umso begehrenswerter macht. An seine mondän-neurotische Ex-Geliebte *Dorrie* erinnert sich *Sandy* in wiederkehrenden poetisch-verrückten Rückblenden. Die Inszenierungen der Erinnerungsarbeit sagen natürlich immer auch viel über *Sandy* aus, z.B. wenn wir ihn auf der Jagd nach einer Taube sehen, die in sein Apartment geflogen war, es sich für ihn aber um *eine fliegende Ratte mit Hakenkreuzen unter den Flügeln* handelte.

Die Spannung zwischen Kunst und Leben, Realität und Fiktion, Traum und Tod, Film und Literatur ist es, die *Stardust als Verwirrspiel und Vexierbild eines Autors auf der Suche nach seinen schöpferischen Qualitäten* auszeichnet, wie Gerhold weiter hervorhebt. *Stardust Memories* ist wohl Allens bester Film in der Entfaltung seines **Generalthemas**: *Wie kann man in einer verrückten, widersinnigen und sinnlosen Welt sinnvoll leben? Gibt es ein wahres Leben im falschen? Sandy: Was soll ich dazu sagen? Ich will keine komischen Filme mehr machen. Sie können mich nicht dazu zwingen ... Ich ... Ich habe keinen Sinn mehr für Komik. Wenn ich mir diese Welt ansehe, sehe ich nur menschliches Leid. Manager: Menschliches Leid bringt die Kasse in Kansas City nicht zum Klingeln. Sandy: Nee. PR-Mann: In Kansas City wollen sie lachen. Sie haben einen harten Tag im Weizenfeld hinter sich.* Auch wenn *Stardust* eine filigran verwobene Reflexion über das Kunstschaffen ist und autobiographische Züge trägt, ist *Sandy* gleichwohl nicht mit Woody gleichzusetzen. Wie Allen Björkman erzählte, hält er ihn selbst für einen seiner besten Filme und so wurde das auch in Europa von der Kritik gesehen. In den USA dagegen war die Reaktion ganz anders. Dort fiel er nicht nur beim Publikum durch; er wurde auch heftig kritisiert. Allen erinnert sich: *Nicht wegen der Form, sondern wegen des Inhalts. Sie glaubten, daß die Hauptfigur ich war! Nicht eine Kunstfigur, sondern ich, und daß ich dem Publikum gegenüber feindselig eingestellt war. Aber natürlich hatte das überhaupt nichts mit dem Anliegen des Films zu tun. Er handelt von einem Menschen, der eine Art Nervenzusammenbruch hat und trotz seines Erfolgs an einem Punkt seines Leben angelangt ist, wo es ihm schlecht geht. Die Reaktion war: „Sie halten also nichts von Kritikern, Sie halten nichts von Ihrem Publikum.“ Und ich sagte: „Nein, nein, nein, das bin doch nicht ich.“*

Die Anfangsszene seines Films hält Allen für *im philosophischen Sinn metaphorisch*, während es sich in 8 1/2 um einen persönlichen Charakterzug der Hauptfigur des Films handelt. Woody wollte immer primär Komödien machen, aber fallweise eben auch ernstere Filme wie *Stardust Memories*. Was er mit dem Film beabsichtigte, fasst er wie folgt zusammen: *Grundsätzlich wollte ich in diesem Film, wie auch in vielen anderen meiner Filme, die Beziehung des Menschen zu seiner Sterblichkeit zeigen. Weil diese Figur anscheinend reich und erfolgreich ist und herumchauffiert wird ... am Anfang des Films sehen wir ihn in seiner Wohnung, und seine Haushälterin bringt ein totes Kaninchen herein. Er betrachtet dieses tote Ding, und es erinnert ihn an seine eigene Sterblichkeit. Und dann spielt sich der Rest des Films in seinem Kopf ab. Plötzlich ist er fort, an jenem Wochenende, wo er sein Leben Revue passieren läßt, und man lernt seinen Charakter kennen, sein Leben, seine Freundin, seine Schwester, seine Eltern, seine Probleme. Und dann wird er am Ende des Films von seinem hingebungsvollsten Fan erschossen. Doch er stirbt nicht. Und er sagt – wenn ich mich recht erinnere –, daß er seinen Oscar eintauschen würde gegen nur eine Minute länger leben. Und wieder habe ich das eher philosophisch gemeint. Nur dieser Aspekt hat mich interessiert.* Bei Fellini bringt sich *Guido* fiktiv selber um – aber John Lennon wurde wenig später wirklich erschossen. Die künstlerische Unsterblichkeit ist *Sandy* kein Trost: *Vivian: Das Werk von Sandy Bates wird auch nach ihm weiterleben. Sandy: Ja, aber was habe ich davon, wenn ich keine Frauen mehr aufreißen und keine Musik mehr hören kann.* Schöne Momente, die das Leben durch Frauen

und Musik lebenswert machen, inszeniert Allen in ausnehmend poetischer Atmosphäre. Und gerade wenn man stirbt, wird das Leben durch die Erinnerung an sie wirklich sehr authentisch.

Man sollte jeden Tag so genießen, als wäre er der letzte, denn **Leben und Sterben sind reine Glückssache**. *Sandy* wird im *Stardust Hotel* von einem alten Freund aus seiner ehemaligen Wohngegend aufgesucht: *Sandy: Ich glaube, ich bin etwas betrunken. Was willst du denn von mir hören? Daß ich der Junge in unserem Viertel war, der immer Witze erzählt hat, stimmt's? Jerry: Ja. Sandy: Und, und wir, weißt du, wir leben in einer Gesellschaft, die auf Witze großen Wert legt, verstehst du? Jetzt versuch's doch mal so zu sehen, wenn ich ein Apache gewesen wäre, diese Typen haben doch nie einen Komiker gebraucht, stimmt's? Da wäre ich arbeitslos gewesen. Jerry: So? Ach, hör doch auf. Das tröstet mich kein bißchen, verstehst du? Sandy: Ich weiß auch nicht, was ich sagen soll. Ich hab furchtbare Kopfschmerzen. Weißt du, es ist einfach Glück. Ich hatte einfach Glück. Ich bin der erste, der zugibt, daß ich bloß Glück gehabt habe. Wenn ich nicht in Brooklyn geboren wäre, wenn ich in Polen, oder, oder Berlin geboren wäre, wäre ich jetzt ein Lampenschirm, stimmt's? Trotz seines Glücks leidet *Sandy* an **Ozymandius Melancholia**; so sieht das jedenfalls sein Analytiker: *Er war ein komplizierter Fall. Er hat die Wirklichkeit zu deutlich gesehen. Defekter Verdrängungsmechanismus. Nicht in der Lage, die schrecklichen Wahrheiten des Daseins abzuwehren. Zum Schluß machte seine Unfähigkeit, die entsetzlichen Tatsachen des In-der-Welt-Lebens zu verdrängen, sein Leben sinnlos. Oder, wie ein großer Hollywood-Produzent gesagt hat: „Die Leute wollen nicht zuviel Realität.“ Sandy Bates litt an einer Depression, die sehr vielen Künstlern in den mittleren Jahren eigen ist. In meinem jüngsten Aufsatz für die Psychoanalytische Zeitschrift habe ich es Ozymandius Melancholia genannt.**

Wenn wir schon vom Leben nur gelebt und in einen Zug hinein geboren werden, der uns lediglich in den Tod fährt; dann, ja dann – bleibt einem Cineasten immer noch die Möglichkeit, den Schluss des Films zu ändern. Verstört darüber, dass seine Frau ihn verlassen will, hat *Sandy* eine bemerkenswerte Idee: *Ich hatte eine ganz, ganz beachtliche Idee für ein neues Ende meines Films, verstehst du? Wir, wir sind in einem Zug, und in dem, in dem Zug sind viele traurige Leute, verstehst du? Und, und ich hab keine Ahnung, wohin er fährt ... es könnte überall hin sein ... es könnte die gleiche Müllhalde sein ... Und, äh ... Aber es ist nicht so schrecklich, wie ich ursprünglich angenommen hatte, weil, weil, weißt du, weil wir uns mögen, und nicht, äh, weißt du, weil wir Spaß zusammen haben, und es besteht eine große Vertrautheit, und alles läßt sich viel leichter ertragen. Isobel: Mir gefäll's nicht ... Es ist zu sentimental. Sandy: So? Na und? Es ist eine gute Sentimentalität. Das ist es doch, was man, verstehst du ... aber diese Rolle, für die du das Vorbild bist, die ist sehr warm und großzügig, und du bist absolut, äh, wild nach mir. Du bist einfach verrückt nach mir. Du denkst einfach, ich bin das Wunderbarste auf der Welt, und, und du liebst mich, und du ... Und, und, obwohl ich viele Dummheiten mache ... weil du tief im Innern weißt, daß ich nicht böse bin oder so was, ja? Nur irgendwie schwimme. Einfach ein bißchen lächerlich vielleicht. Weißt du, einfach noch auf der Suche, okay? Isobel: Ich glaube nicht, daß das realistisch ist. Sandy: Was –? Jetzt? Das ist ... Jetzt kommst du mit Realismus, nach, nach ...? Dies ist der ungeeignetste Zeitpunkt,*

um ... *Eines weiß ich jetzt: daß ein, daß ein dicker, langer, nasser Kuß dem Film am Ende ganz schön helfen würde. Ich meine es völlig ernst. Ich, ich ... ich glaube, das wäre ein ganz toller Schluß. Weißt du, was ich meine?* In *Sam* hatte Allen noch eine externe Filmszene in seinen Film übernommen. Hier nun überführt er am Ende die Ebene des Films in die des Films im Film. Was für ein gelungener Ausklang! Aber das ist noch nicht alles, denn Allen wäre nicht Woody, wenn er sich damit nicht wiederum satirisch zu „Gott“ hochstilisiert hätte: *It's like we're all characters in some film being watched in God's screening.* Eine detaillierte Analyse der Selbstreflexivität in Allens Filmen kann dem *Casebook* entnommen werden. Ich werde darauf zurückkommen.

Nach seinen vielfältigen filmästhetischen Reflexionen in *Stardust* war Allen hinreichend geleutert für weitere Komödien. Aus der Großstadtsymphonie im Rhythmus der Moderne Gershwins wurde 1982 eine Landpartie in der romantischen Stimmung Mendelsohns. 1980 hatte Woody Allen Mia Farrow kennen und lieben gelernt, die womöglich schon seinen Filmschluss in *Stardust* beeinflusst haben mag. Und auch ihr Anwesen auf dem Lande hat wohl dazu beigetragen, dass Allen nunmehr einen heiteren Liebesreigen in sommerlicher Naturidylle auf die Leinwand bringt. In der **Mittsommernachts-Sexkomödie** wird die begnatete Schauspielerin als Luftgeist *Ariel* die Sommeratmosphäre durchwehen und durch ihr engelhaftes Auftreten mit aufgefächerten blonden Locken und langem weißen Faltenkleid die Männerherzen aus dem Takt bringen: *Woody Allens liebevolle Hommage an Jean Renoir, William Shakespeares Ein Sommernachtstraum und Der Sturm, Ingmar Bergmans Das Lächeln einer Sommernacht und die Impressionisten, verbindet als listige Landpartie und prächtige Pastorale eine luftige Ode an die Natur, Mendelsohns musikalische Romantik, die bukolische Burleske in der fiebrigen Fauna und Flora einer ausgelassenen Wald-und-Wiesen-Rabulistik, die Magie der Laterna Magica, die lustigen libidinösen Lockungen von drei Paaren und die Personen-Konstellationen französischer Farcen zu einem kunstvollen, poetischen, freien, heiteren und spielerisch leichten Meisterwerk.* Gerholds überschwenglicher Begeisterung kann ich mich nur anschließen; denn Woody inszeniert die *Irrungen und Wirrungen einer magischen Mittsommernacht* in faszinierend-leichten, poetisch-naturalistischen Bildkompositionen, die der Stimmungspolyphonie *Manhattans* kaum nachstehen.

In dem Landhaus des Anlageberaters und Hobby-Erfinders *Andrew* (Woody Allen) und seiner frustrierten Frau *Adrian* versammeln sich an einem Wochenende zu einer Mittsommernacht um das Jahr 1910 herum zwei weitere Paare: der ältere Philosoph, Positivist und Junggeselle *Leopold* mit seiner jüngeren Verlobten *Ariel* und der Arzt, Hedonist und Lebemann *Maxwell* in Begleitung der attraktiven und sexuell aufgeschlossenen Krankenschwester *Dulcy*. Der lustvolle Liebesreigen einer heiteren Landpartie kann beginnen. Für *Leopold* ist es das letzte Wochenende als Junggeselle und nach der Hochzeit hat er natürlich einen Urlaub in Italien geplant. Vor seiner Abreise in die Semesterferien und Flitterwochen stellt er im philosophischen Seminar noch einmal zusammenfassend seine wissenschaftliche Weltauffassung dar: *Ghosts, little spirits and pixies, I don't believe in them! Nothing is real but experience, that which can be touched, tasted, felt, or in some scientific fashion proved. We must never substitute qualitative events which are marked by similar proper-*

ties and recurrences for fixed substances ... As I stated quite clearly in my latest paper, metaphysical philosophers are simply men who are too weak to accept the world as it is. Their theories of the so-called mysteries of life are nothing more than projections of their own inner uneasiness. Apart from this world, there are no realities. Als sich ein Student erkühnt, einzuwenden: *But this leaves many basic human needs unanswered,* tut es dem Positivisten bloß leid um ihn: *I'm sorry, I did not create the cosmos, I merely explain it.* Aber auch die positive Philosophie verspricht fröhlich zu werden. *Leo* und *Ariel* waren sich im Petersdom von fernen Sternen zugefallen, wie einst *Fritz* und *Lou*. Und wie *Prospero* ist auch dem Philosophen sein Büchersaal schon Herzogtum genug. Da sich Positivismus und Hedonismus schon bei *Demokrit* und *Epikur* vortrefflich ergänzten, möchte sich auch *Leopold* seinen Lebensabend mit einem jungen weiblichen Luftgeist versüßen. Miteinander bekannt gemacht, verfallen allerdings *Ariel* und *Maxwell* sogleich ihrem jeweiligen Duft, der sie umwolkt. Und fortan versucht der Arzt den blonden Engel davon abzubringen, einen alternden Philosophen zu heiraten: **Die Ehe ist der Tod der Hoffnung!** Aber auch *Andrew* erliegt dem Charme *Ariels*; zumal er sie einmal stark begehrte: *Ariel: Sag mir eins: Wenn du mich so sehr begehrt hast, warum warst du dann nicht in mich verliebt? Kann man die beiden Gefühle so trennen? Andrew: Manchmal glaube ich, die beiden sind völlig verschieden. Sex löst Spannung, und Liebe verursacht sie.* Da seine Frau seit einem halben Jahr nicht mehr mit ihm schläft, hat sich eine ganz gehörige Spannung aufgebaut. Während *Andrew* und *Maxwell* auf der Wiese, am Bach oder im Wald um *Ariel* buhlen, steht *Leo* nach einem letzten Abenteuer als Junggeselle der Sinn. Und weil sie die Springer als „Hengste“ bezeichnet, lädt er *Dulcy* zu einer Schachpartie ein.

Im Wald, an der Stelle, wo sie sich vor Jahren schon einmal begegnet waren, versuchen *Andrew* und *Ariel* an den Zauber der verpassten Gelegenheit anzuknüpfen: *Erinnerst du dich an die Nacht hier im Wald? Direkt an diesem Fleck hier, um genau zu sein. Ariel: Natürlich erinnere ich mich. Es war eine der schönsten Sommernächte, die ich je erlebt habe. Andrew: Ich denke oft an diese Nacht, sehr oft, und wenn ich daran denke, möchte ich dich umbringen. Dich umbringen oder mich, aber öfter dich. Ariel: Warum hast du nichts getan? Ich wollte es ... ich wollte, daß du mich nimmst und mich liebst. Andrew: Das hab ich nicht gewußt. Ariel: Daß du das nicht gemerkt hast! Man konnte es mir so deutlich ansehen. Andrew: Wenn du wüßtest, wie sehr ich das wollte – dich an mich reißen und dich lieben. Ariel: Es hätte dir sehr viel Spaß gemacht, glaub mir. Andrew: Sag das nicht! Ich hätte nie gedacht, daß du das willst! Ariel: Ich wollte deine Hände an meinem ganzen Körper spüren. Andrew: Ich dachte, es würde dich kränken ... wir waren dreimal verabredet – höchstens. Du warst die Diplomantentochter, gutes Elternhaus ... von Nonnen erzogen, vornehme Schulen ... Wir waren nicht verliebt. Es war purer animalischer Sex. Wollust. Ich hätte meinen rechten Arm dafür gegeben, dich ausziehen und alle nur erdenklichen furchtbaren Sachen mit dir zu machen. Ariel: Genau dafür war ich in der Stimmung. Andrew: Ich weiß, ich weiß, ich hab eine Gelegenheit verpaßt. Es ist so traurig! Das bereue ich heute noch! Es ist das Traurigste, was einem passieren kann – eine Gelegenheit verpassen. Und besonders ärgerlich, weil ich erst später, einen Monat später, nachdem du nach Europa gereist warst, herausgefunden habe, daß du mit allen geschlafen hast! Mit allen! Ariel: Nicht mit allen. Na ja, vielleicht doch mit allen. Andrew: Ich wäre nicht der*

erste gewesen. Ich wäre der einundzwanzigste gewesen! Dichter, Schauspieler, Bankiers, die Sturmspitze der Chicago White Sox! Ariel: Ich war keine von diesen ängstlichen, verschüchterten, verklemmten kleinen Jungfrauen. Andrew: Das ist die Untertreibung des Jahrhunderts. Ariel: Ich glaube, von all den Liebesaffären, die ich in der Zeit hinter mich gebracht habe, wärst du der einzige gewesen, der mich hätte aufhalten können. Andrew: Meinst du? Ariel: Ich hatte angefangen, mich für dich zu interessieren. Wer weiß, was passiert wäre, wenn wir in dieser Nacht miteinander geschlafen hätten. Der Augenblick war so perfekt, und Menschen erfahren durch das Liebesspiel Dinge über sich selbst, die sie sich nie hätten träumen lassen.

Da eine verpasste Gelegenheit schwerlich wiederholt werden kann, verläuft ihr eher zwanghaft nachgeholt Beischlaf sehr ernüchternd. In *Der Ekel* lässt Sartre *Roquentin* mit *Anny* darüber diskutieren, wie eine *privilegierte Situation* in einen *perfekten Moment* verwandelt werden könne. Bei Allen geht das nicht mit Gerede; den Zauber einer solchen Verwandlung vermögen allenfalls Elfenkönige wie *Oberon* zu reproduzieren – oder eine *laterna magica*, wie sie der Erfinder *Andrew* selbstredend im Programm hat. Sein *spirit ball* projiziert nach inniger Konzentration auf ihn flugs ein verliebtes Paar ins Zimmer der Séance. Aber um welches Paar handelt es sich? Das ist nicht genau auszumachen. *Leopold* ist verwirrt und von Eifersucht getrieben, erwachen die Jagdinstinkte des Neandertalers in ihm. Nachdem er *Maxwell* zur Strecke gebracht hat, kehrt er wild erregt ins Haus zurück, reißt *Dulcy* die Kleider vom Leib und wälzt sich in archaischer Gier mit ihr auf dem Boden – bis er auf dem Höhepunkt der Lust in ihr verendet. Was gibt es auch schöneres für einen Mann, als lustvoll in einer Frau zu sterben? Und eine Krankenschwester wie *Dulcy* hat auch noch ihren Spaß dabei: *We were making love. He was like an animal, he tore off my robe. He was wonderful. We did it all, violently like two savages and he was screaming with pleasure. At the highest moment ecstasy, he just keeled over with that smile on his face.*

In seiner Satire des kruden Positivismus *Leopolds* lässt Allen ihn durch den *spirit ball* als „glühendes Seelenwürmchen“ in den Reigen der Elfen und Geister des Mittsommerwaldes eingehen; denn wie heißt es so schön bei Shakespeare: *Wir sind der Stoff, aus dem die Träume sind, und unser kleines Leben ist vom Schlaf umringt.* Allen hatte seinen heiter-verklärenden Sommerfilm in der Schwebe des Übergangs **zwischen dionysischem Rausch und apollinischer Gelassenheit**, sexueller Gier und intellektueller Beredtheit, magischem Zauber und philosophischem Positivismus belassen. Für das Besondere der Verwandlung einer *privilegierten Situation* in einen *vollkommenen Moment* bedarf es keiner Worte; denn sie tun dem geheimen Sinn nicht gut, wie sich Hesse einmal ausdrückte. Man ist in einer Situation und verhält sich ihr gemäß oder – kontrolliert sich und reflektiert sie, handelt äußerlich und zerstört sie damit.

Eine andere Variante situationsgerechten Verhaltens inszeniert Allen in dem gleichzeitig zum Sommerfilm zwischen 1981 und 1983 produzierten Film **Zelig**. Nicht die spontane Synchronisation der Intuitionen Gleichfühlender, sondern den Sozialisationstypus des außenkontrollierten Herdenwesens macht er nunmehr zum Thema. Aber wer ist Zelig? *Leonard Zelig, ein New Yorker Jude, wird 1928 schlagartig bekannt, als er, der kleine Büroan-*

gestellte, auf einer Gartenparty des Jazz-Age-Schriftstellers F. Scott Fitzgerald kurz hintereinander zwei verschiedene Persönlichkeiten zu sein scheint. Je nachdem, wem er gegenübersteht, nimmt Zelig die Erscheinungsform, den Phänotyp des anderen an, paßt sich ihm physisch und in der Sprache vollkommen an. So erscheint er in einer Flüsterkneipe als Prohibitions-Gangster, in einer Opiumhöhle als Chinese, in der Oper als Caruso-Bajazzo, im Trainingslager der New York Yankees als Baseballspieler und in der Jazz-Kapelle als schwarzer Musiker. Zelig, der Mensch mit den verschiedenen Persönlichkeiten, wird ins Manhattan Hospital eingeliefert und dort Forschungsobjekt der Psychiaterin Dr. Eudora Fletcher, die mittels Tiefenhypnose eine Anamnese durchführt und ihn als „menschliches Chamäleon“ beschreibt und der Fachwelt präsentiert. Zelig wird berühmt. Für Gerhold ist Zelig Allens genialstes Meisterwerk, eine intellektuelle und tragi-komische Konstruktion ohne Beispiel in der Filmgeschichte.

Mit *Zelig* greift Allen in radikaler Weise seine Anfänge in der Filmkunst auf: **die Geburt des Films aus dem Geist der Komik und Doku**. Durch *Zelig* wird die Dokumentation vollends zur Farce, da es sich um eine in die Zeitgeschichte der *roaring twenties* versetzte Person handelt, die Allen in das alte Filmmaterial so „hineinkopiert“, dass der Eindruck einer authentischen Dokumentation entsteht, der durch seriöse zeitgenössische Interviewpartner noch verstärkt wird: *Alles war Symbolik. Aber es gab keine zwei Intellektuellen, die sich darüber einigen konnten, was das alles zu bedeuten hatte*. Der von Woody Allen gespielte *Leonard Zelig* taucht nicht nur auf Intellektuellen-Partys auf, sondern auch auf dem Balkon des Petersdoms gerade während des urbi-et-orbi-Segens, oder etwa auf einem Reichsparteitag der Nazis, wo er Hitler die Pointe seiner Rede vermasselt. Das bringt Katholiken und Faschisten gleichermaßen gegen ihn auf.

Nach und nach gelingt es der von Mia Farrow dargestellten Ärztin *Eudora Fletcher*, den Ursprung des *Zelig-Effekts* aufzudecken. Zu Beginn seiner Verhaltensstörung stand schlicht der Wunsch, dazuzugehören. Denn die Frage, ob er *Moby Dick* gelesen hätte, musste er einmal verneinen und blieb so ausgeschlossen von der Gemeinschaft der Anderen. *Zelig* schaute sich lieber Baseballspiele an, aber die waren unter Intellektuellen verpönt. Folgerichtig passte er sich am Anfang seiner Therapie bei *Dr. Fletcher* auch an sie an, indem er sich als Arzt ausgab, der schon bei Freud studiert hätte, mit ihm aber über die Frage des Penisneids in Streit geraten wäre, da er es für ein Problem unter Männern hielt. Zudem hätte er Erfahrungen mit Selbsterfahrungs-Kursen für Fortgeschrittene zum Thema Masturbation ... Durch Hypnose und ein zwangloses Zusammenleben in ihrem Haus gelingt es *Eudora* schließlich, *Lenny* von seiner Verhaltensstörung der Überanpassung zu befreien – und sie heiraten! *Moby Dick* aber wird *Zelig* bis an sein Lebensende nicht durchgelesen haben ...

Hatte Allen mit *Zelig* eine originelle humoristische Satire auf den Massenkonformismus der Modernen Zeiten auf die Leinwand gebracht, griff er 1985 mit **The Purple Rose of Cairo** den Starkult Hollywoods auf. Im Gegensatz zu *Stardust* nahm er sich des Themas aber nicht in selbstreflexiv-ästhetischer Weise aus der Sicht des Künstlers an, sondern setzte sich in ebenso kunstvoller Art mit der Haltung eines Fans auseinander. Dabei ist ihm mit *Purple Rose* ein wunderbar poetischer Film gelungen, der die Idolisierung der

Filmstars in Zeiten wirtschaftlicher Depression aus der prekären sozialen Situation der Unterschicht heraus entwickelt. Die Vorstellungen und Illusionen, die sich die Menschen von der Welt machen, sind es ja, die ihr Leben bestimmen, und nicht die nüchternen Einsichten in ihre Lebenswirklichkeit. Und genau dieses Bedürfnis nach Befreiung von der Last des Alltags durch Flucht in eine heile Scheinwelt, wird von Hollywood bis heute vortrefflich bedient.

Allen selbst zählt *Purple Rose* zu seinen Lieblingsfilmen und für Gerhold ist ihm *erneut ein Meisterwerk innovativer Filmkunst in Farbe und Schwarzweiß* gelungen: *die schönste Liebeserklärung, die je an das Kino, den Film, seine Stars und seine Zuschauer gerichtet war, ist ein sensibles, kluges und liebevolles Meisterwerk, eins, das Maßstäbe setzte, und vielleicht das Juwel unter Allens Filmen: so intelligent und filigran wie Zelig, so ästhetisch vollkommen wie Manhattan, so leicht wie Midsummer, so bittersüß wie Annie Hall, so komplex wie Stardust und so poetisch und herausfordernd wie Love and Death.*

Während der Depressionszeit in den 1930er Jahren hilft die junge Frau *Cecilia* (Mia Farrow) als Kellnerin in einem billigen Restaurant aus, weil ihr Mann *Monk* aufgrund einer Firmenpleite seinen Job verloren hatte. Unzufrieden mit seiner Situation, ist er grob und lieblos zu seiner Frau, gibt sich der Spielfreude hin, trinkt zu viel und stellt anderen Frauen nach. Dieser deprimierenden Alltagswirklichkeit entflieht *Cecilia* immer wieder, indem sie – meistens allein – ins Kino geht, um sich von der idealen Scheinwelt der Hollywoodstars gefangen nehmen zu lassen.

Eines Tages nun aber geschieht das Unglaubliche! Als *Cecilia* wohl schon zum fünften Mal in die mondäne Welt des Films *The Purple Rose of Cairo* eintaucht, – wird ihr Idol *Gil Shepard* in der Rolle des Abenteurers und Ägyptologen *Tom Baxter* im Zuschauer- raum auf sie aufmerksam. Er steigt kurzerhand aus der schwarzweißen Leinwand herab und erscheint in Farbe und Wüstenmontur bei ihr am Platz. *Cecilia* ist leicht verwirrt, überlässt sich aber gern ihrer Illusion und flieht mit *Tom* ins Freie. Sie hat den idealen Mann kennengelernt. Leider ist er nicht wirklich, aber man kann nicht alles haben. Während *Cecilia* und *Tom* gleichermaßen ihre Freiheit genießen, bahnt sich für die Film- leute ein Fiasko an. Die Schauspieler sind – wie im Theater – ohne ihren Mitspieler zur Untätigkeit verdammt und beginnen sich mit den Zuschauern zu langweilen. Die Pres- seleute wittern eine Sensation – und so hat der Produzent alle Mühe, Herr der Lage zu bleiben. Der *Tom Baxter* - Darsteller *Gil Shepard* soll es richten, schließlich steht seine Karriere auf dem Spiel. Aufgrund seines gleichen Aussehens, wird er schnell von *Cecilia* bemerkt, aber nicht sogleich erkannt. Nach einigen traurig-komischen Situationen steht sie endlich vor der Wahl, sich zwischen *Tom* und *Gil* entscheiden zu müssen. Möchte der eine das wirkliche Leben erfahren, bangt der andere bloß um seine Karriere. *Cecilia* wird letztlich durch das Versprechen *Gils* schwach, sie mit nach Hollywood zu nehmen. *Tom* sieht seine Niederlage ein und kehrt in den Film zurück, der damit endlich zu Ende ge- zeigt werden kann. Das Kino setzt den Nachfolgefilm aufs Programm, – aber was wird aus *Cecilia*? Sie hätte sich für die Filmfigur entscheiden sollen; denn der Schauspieler hält natürlich nicht sein Versprechen und seinem Fan bleibt nur die bittere Lebenswahrheit, dass man sich unter wirklichen Menschen wohl auf niemanden verlassen kann.

Trotz der kompliziert-selbstreflexiv und mehrfach verschachtelten Strukturen des Films, gelingt es Allen in souveräner Weise, den Zuschauer mit Humor und Hintersinn durch einfühlsam-poetische Bilder unterhaltsam nachdenklich zu stimmen. Mit Gerhold lassen sich immerhin **fünf Erzählebenen** unterscheiden:

1. *Der Film The Purple Rose of Cairo, den wir als Zuschauer sehen.*
2. *Der Film „The Purple Rose of Cairo“, der in 1. gezeigt wird.*
3. *Der Film, der sich ergibt, wenn fiktive Personen aus 2. (Tom) sich in 1. wiederfinden, und die Reaktionen, der in 1. vertretenen fiktiven Personen.*
4. *Die rein verbalen Interaktionen zwischen den fiktiven Personen aus 1. und 2. (vor der Leinwand).*
5. *Der Film, der sich ergibt, wenn fiktive Personen aus 1. (Cecilia) sich in 2. wiederfinden, und die Reaktionen der in 2. vertretenen fiktiven Personen, komplementär zu 3.*

Mit *Purple Rose* vermag Allen in traurig-komischer Weise seine frühe Faszination für die heile Scheinwelt des Films auf den Zuschauer zu übertragen und zugleich die Illusionsneigung der Menschen in schlechten Zeiten zu entlarven. Der Film klingt aus, indem sich *Cecilia* ergriffen den Folgefilm zu *Purple Rose* anschaut, die Verfilmung des Musicals *Top Hat*, in der Fred Astaire beschwingt tanzend singt:

*Heaven, I'm in heaven
And my heart beats so that I can hardly speak.
And I seem to find the happiness I seek
When we're out together dancing cheek to cheek.*

Geschichten in Geschichten zu erzählen, ist ein altes literarisches Genre. Aber neu erfundene Figuren in vorhandene Geschichten hineinzusetzen, wirft grundlegende philosophische Probleme auf, wenn es sich nicht nur um Fiktionen, sondern auch um Dokumentationen handeln soll. In *Side Effects* hat Allen **Das Zwischenspiel mit Kugelmass** aufgenommen. Der Mann ist von Frau und Kindern so frustriert, dass er nach einem romantischen Abenteuer lechzt. Zum Glück gibt es *den großen Persky*, ein Zauberer, der richtig was Exotisches auf Lager hat, um nicht zu sagen: *Das Ding des Jahrhunderts*. Und so kann *Kugelmass* nicht weniger als *alle Frauen kennenlernen, die die besten Schriftsteller der Welt geschaffen haben*. Natürlich muss es eine Französin sein! De Sade's *Justine* wohl besser nicht, aber vielleicht Flaubert's *Emma Bovary*? *Persky* bittet *Kugelmass* in einen Schrank, legt den Roman *Madame Bovary* mit hinein, sperrt ihn zu und klopft dreimal drauf ... und schon findet sich *Kugelmass* im Schlafzimmer des Hauses von *Charles* und *Emma Bovary* in Youville wieder ... *Kugelmass* bringt in der Folge nicht nur den Roman durcheinander, sondern sorgt auch unter den Interpreten und Kommentatoren für einige Verwirrung, die sich das Buch ein weiteres Mal vorgenommen haben. Hatten sie *Kugelmass* bisher einfach übersehen? Andererseits könnte *Emma* womöglich auch bei *Kugelmass* im Schlafzimmer auftauchen ...

In *Purple Rose* wurden die literarischen Varianten der Durchlässigkeit verschiedener Erzählebenen im Film durchgespielt. Und da es in Hollywood-Filmen sowieso nicht auf Wirklichkeitsnähe ankommt, sondern bloß um schöne Illusionen, funktioniert das wunderbar hintersinnig. Aber wie steht es mit dem hehren Anspruch einer Dokumentation, in der nur die Echtheit des Materials zählt? *Zelig* wird als frei erfundene Figur in vorhandenes Filmmaterial „hineinkopiert“. Was aber passiert, wenn es überhaupt keine authentischen Dokumente mehr gibt? Die Manipulationsmöglichkeiten digitaler Ton-, Bild- und Filmdokumente waren noch nie so groß wie heute – und die Versuchungen wohl auch nicht. Die objektive Menschheitsgeschichte wird damit ebenso leicht anpassbar an den sich wandelnden Kontext wie die subjektiven Geschichten der Menschen selbst. Was bleibt, sind lediglich Konsistenzprüfungen des Sinnzusammenhangs der jeweiligen Dokumente oder Erinnerungen.

Mit den drei selbstrelexiv-filmästhetischen Meisterwerken *Stardust Memories*, *Zelig* und *The Purple Rose of Cairo* hatte Allen den Gipfel seiner Filmkunst erreicht, so dass er es seinem Publikum mit einer Familienkomödie wieder leichter machen konnte. **Hannah and Her Sisters** wurde 1986 nicht nur bei der Kritik, sondern auch bei den Zuschauern ein ähnlich großer Erfolg wie *Annie Hall* und *Manhattan*. Das war kein Zufall; denn Allen knüpfte explizit an die beiden New York – Filme an und nahm zudem eine heitere Variante der Tschechowschen Konstellation dreier Schwestern auf. Wieder handelte es sich um einen Frauenfilm und für Gerhold ist Woody mit *Hannah* neben Bergman und Truffaut zu einem der großen Frauenregisseure geworden. Der wohl von Mia Farrow inspirierte Familienfilm ist wie ein Buch in mehrere Kapitel eingeteilt:

1. *Gott, ist sie schön ...*
2. *Wir haben uns alle glänzend amüsiert*
3. *Der Hypochonder*
4. *Partyservice „Stanislawki“*
5. *„ ... niemand, nicht einmal der regen hat so feine hände.“ (e.e. cummings)*
6. *Die Angst des Mannes in der Zelle*
7. *Dusty hat sich dieses riesige Haus in Southampton gekauft ...*
8. *Am Abgrund*
9. *„Das Leben ist sinnlos. Dies ist die einzige absolute Gewißheit, die der Mensch zu erlangen imstande ist.“ (Tolstoi)*
10. *Nachmittage*
11. *Holly singt vor*
12. *Der entscheidende Schritt*

13. *Sommer in New York*

14. *Herbstkühle*

15. *Zum Glück bin ich dir über den Weg gelaufen*

16. *Ein Jahr später*

Jedes Kapitel ist mehr oder weniger einer der Hauptpersonen gewidmet, der Film insgesamt aber das Portait eines Ensembles, ähnlich wie in den Romanen Tolstois. Mit seinem Zitat wird in Kapitel 9. der rote Faden des Films enthüllt; allerdings nicht ganz durchgehalten, wie Woody über Allen einräumt. Das Publikum hat es ihm gedankt.

Der **Filmroman** handelt von einem grazilen Reigen aus Identitätsfindungen und Liebesverwirrungen, deren Mittelpunkt drei Schwestern einer Schauspielerfamilie bilden. Die talentierte *Hannah* (Mia Farrow) hat ihren Schauspielerberuf vorübergehend aufgegeben, um sich ganz der Familie widmen zu können. Ihr zweiter Ehemann *Elliot*, ein erfolgreicher Finanzberater, verliebt sich zu Thanksgiving in die jüngere Schwester *Lee*, die mit dem wesentlich älteren bildenden Künstler *Frederick* zusammenlebt. Bei ihm findet die hübsche, aber Ich-schwache Ex-Alkoholikerin Halt in ihrem Leben und er vermag ihr die Welt zu erklären und sie nach seinem Bilde zu formen. Das Leben der dritten Schwester *Holly* ist ein einziger Fehlschlag, da sie sich immer wieder verzettelt, indem sie z.B. einen Partyservice organisiert oder erfolglos Schauspiel- und Gesangsproben unternimmt. Erst als sie im Schreiben ihr wahres Talent entwickelt, hat sie nicht nur Erfolg bei ihren Lesern, sondern beeindruckt auch *Mickey Sachs*, der als Fernsehproduzent und Autor arbeitet. *Hannah's* Ex-Mann *Mickey* (Woody Allen) wird aus der Bahn geworfen, als er aufgrund einer leichten einseitigen Hörstörung die Diagnose eines Hirntumors befürchten muss. Obwohl sich die hypochondrische Übertreibung seiner Lapalie als nichtig herausstellt, führt ihn die **Konfrontation mit seiner Sterblichkeit** erneut auf den Pfad einer Sinnsuche. Wenn schon die Welt sinnlos ist, soll man allerdings nicht in den Religionen nach einfältigen Surrogaten suchen, sich vielmehr in der Liebe sinnvoll verwirklichen. Und so findet am Ende wieder zu Thanksgiving *Elliot* zu *Hannah* zurück, *Lee* verlässt ihre Pygmalion-Beziehung, beginnt zu studieren und verliebt sich in ihren Literaturprofessor. Und *Mickey* entdeckt seine große Liebe in *Holly*, die er sogar schwängert, obwohl er noch bei *Hannah* unfruchtbar gewesen war. Dieses Hollywood-reife Ende hat wesentlich zum Publikumserfolg des Films beigetragen – oder sollte es etwa ironisch gemeint sein?

Glücklicherweise hat Woody die vielfältigen Begegnungen der Akteure immer wieder mit Witz und Humor inszeniert und ihnen mit dem roten Faden der Sterblichkeit allen Lebens und der Sinnlosigkeit des Seins eine lebensphilosophisch-existentialistische Grundstimmung unterlegt. So durchlebt **Der Hypochonder** *Mickey* den Alptraum, womöglich einen Hirntumor zu haben. Nachdem er **Die Angst des Mannes in der Zelle** der Untersuchungsmaschinerie überstanden hat, steht er allerdings unverhofft **Am Abgrund**. Die Diagnose-Prozeduren haben zwar keinen Befund ergeben, aber *Mickey* ist nach einem kurzen Freudentaumel urplötzlich tief deprimiert. Wie in Trance wandelt er ins Büro der Fernsehanstalt und schmeißt alles hin. Seine Assistentin *Gail* ist fassungslos: *Was heißt*

das, du schmeißt den Krempel hin? Wozu? Ist doch alles in Ordnung! ... Mickey: Begreifst du überhaupt, wie sinnlos alles ist? Alles! Ich meine, unser – unser Leben, die Show ... die ganze Welt sinnlos. Gail: Ja, aber ... immerhin stirbst du doch nicht! Mickey: Nein, ich sterbe nicht – nicht jetzt, aber ... aber, weißt du, als ich aus dem Krankenhaus rannte, da war ich wirklich so glücklich, weil sie mir gesagt hatten, daß alles in Ordnung ist. Ich renne die Straße lang und bleibe auf einmal stehen, weil mir plötzlich etwas aufgeht. Also, weißt du, ich werde nicht heute sterben. Ich bin gesund. Ich werde auch nicht morgen sterben. Aber eines schönen Tages ist es auch bei mir soweit. Gail: Und das ist dir ... erst jetzt aufgegangen? Mickey: Naja, ich hab es nicht erst jetzt kapiert. Ich weiß es schon immer, aber irgendwie hab ich es immer geschafft, diesen Gedanken ganz weit wegzuschieben, weil er ja ... derart entsetzlich ist! ... Ich meine, du wirst sterben, ich werd sterben, das Publikum wird sterben, die Fernsehgesellschaft wird ster ... äh, der Sponsor. Alle! Gail: Ich weiß, ich weiß. Und dein Hamster. Mickey: Ja! Gail: Hör mal, Junge, ich glaub, du hast'n Rad ab. Vielleicht fehlen dir ein paar Wochen auf den Bermudas ... Mickey: Bei dieser Show hier kann ich nicht mehr bleiben. Ich brauche ein paar Antworten. Sonst stelle ich noch was Schlimmes an, ich sag's dir.

Nach dem vermeintlichen physischen Abgrund ist Mickey unversehens ins Chaos einer Sinnkrise gefallen. Und wo sucht er nach Antworten? In der Literatur Tolstois, der Philosophie Sokrates' und Nietzsches, der Psychoanalyse Freuds ... und vielleicht in der Liebe? Der entscheidende Schritt aber führt ihn in den Rachen der Religionen. Zunächst einmal begibt sich unser Sinnsucher an den neutralen Ort einer Bibliothek: *Millionen von Büchern über jedes erdenkliche Thema, geschrieben von all diesen großen Geistern, und letzten Endes weiß keiner von denen auch nur ein bißchen mehr über die großen Fragen des Lebens als ich.* Pffh. Nehmen wir mal Sokrates, den hab ich auch gelesen. Sie wissen doch, dieser Bursche, der's so gern mit kleinen Griechenjungs gemacht hat. Was zum Teufel soll mir so einer zu sagen haben? Oder ... oder dieser Nietzsche mit seiner ... mit seiner Theorie von der ewigen Wiederkehr. Der hat doch glatt behauptet, wir müßten unser Leben immer wieder leben, ganz genauso, wie es war. Bis in alle Ewigkeit. Toll, was? Das würde bedeuten, ich – äh, ich müßte mir „Holiday on Ice“ nochmal gefallen lassen! Uff! Also dafür lohnt es sich nun wirklich nicht ... Oder ... oder dieser Freud! Noch so ein großer Schwarzseher. Herrgott, jahrelang bin ich auf der Couch gelegen. Hat überhaupt nichts genützt. Am Ende war mein armer Analytiker derart verzweifelt, daß er in seiner Praxis einen Stehimbiß aufgemacht hat. Während Jogger hechelnd-bemüht an ihm vorbeilaufen, stellt er angesichts einiger unförmig wankender Fleischberge Betrachtungen über den Verfall des Fleisches an, die ihn noch trauriger stimmen ... Aber: Wer weiß, vielleicht haben die Dichter doch recht. Vielleicht ist die Liebe ... die einzige Antwort. Pffh! Klar, ich habe Hannah geliebt. Hat eben nicht so besonders geklappt ... Ich hab sogar ihre Schwester ausgeführt. Wenn ich daran denke ...

Mit Hannah gab es Probleme, weil sie Kinder wollte, er aber unfruchtbar war: Hannah: Könnte es sein, daß du dich irgendwie selber ruiniert hast? Mickey: Wie hätte ich mich ruinieren sollen? Wie meinst du das, ich habe mich „ruiniert“? Hannah: Was weiß ich. Exzessive Onanie? Mickey: He, fängst du jetzt auch noch an, auf meinen Hobbys herumzuhacken, was? Und das Rendezvous mit Holly? Als sie ihn in eine Punkkneipe ausführt,

hat er den Eindruck, einen *Trommelfell-GAU* zu erleiden und nach dem Konzert als Geisel genommen zu werden. Sie dagegen spürt den Raum geradezu von positiven Vibrationen knistern ... Als er sie endlich bewegt hat, in ein anderes Lokal mitzukommen, schnupft sie ungehemmt Kokain, und das während eines Cole Porter – Songs! So war der Abend für ihn *wie beim Nürnberger Prozeß!*

Und dann **Der entscheidende Schritt** zu Pater *Flynn*, dem Katholiken. *Mickey* zählt ihm die Gründe auf, die ihn bewegt haben, sein Heil im Katholizismus zu suchen: ... *erstens, weil es ein sehr schöner Glaube ist. Wei-wei es ein starker Glaube ist. Und ein sehr durchdachter – ich – äh meine da den Flügel, der gegen – äh das Schulgebet, für die Abtreibung und gegen die Atombomben ist. Flynn: An Gott glauben Sie also derzeit nicht. Mickey: Nein. A-a-a-aber ich möchte gern. Wissen Sie, ich bin zu allem bereit!* Seine Eltern sind allerdings entsetzt über diesen Schritt. Mutti schließt sich heulend und jammernd im Klo ein und Vati empört sich: ... *katholisch werden? Warum versuchst du's nicht mal mit deiner eigenen Verwandtschaft? ... Wir haben dich im jüdischen Glauben erzogen! Warum ... Jesus? Warum willst du nicht beispielsweise Buddhist werden?* Doch der ist *Mickey* nicht geheuer; denn womöglich könnte er als Elch wiedergeboren werden ... Und so bohrt er weiter: *Sieh mal, du bist schließlich auch schon älter, ja? Hast du denn gar keine Angst vorm Sterben?* Vati: *Warum sollte ich Angst davor haben?* *Mickey: Weil du dann nicht mehr existierst! ... Erschreckt dich dieser Gedanke gar nicht?* ... Vati: *Entweder merke ich nichts mehr davon, oder ich merke doch etwas davon. Dann kann ich mich immer noch damit befassen. Ich werd mir doch nicht den Kopf darüber zerbrechen, was sein wird, wenn ich eh nichts mehr davon merke!* Mutti meldet sich aus dem Klo: *Natürlich gibt es einen Gott, du Trottel! Du glaubst also nicht an Gott?* *Mickey: Aber wenn es einen Gott gibt, warum geschieht dann soviel Böses auf der Welt? Was ... Mal ganz einfach gefragt. Warum ... warum hat's denn die Nazis gegeben?* Darauf soll Vati antworten: *Woher zum Teufel soll ich wissen, warum es die Nazis gegeben hat? Ich weiß nicht mal, wie ein Dosenöffner funktioniert!* Glücklicherweise lässt *Mickey* schon bald wieder ab vom Katholizismus; denn der läuft für ihn eigentlich bloß auf „*Stirb jetzt, zahl später*“ hinaus.

Zu einer radikaleren Schlussfolgerung über den Zustand unserer Kultur gelangt *Frederick*, als er einmal nach Jahren wieder TV geglotzt hat und *Lee* nach ihrer Heimkehr von *Elliot* darüber berichtet: *Schönheitswettbewerbe, Talkshows ... Kannst du dir den Geisteszustand von jemandem vorstellen, der sich Catcher ansieht, hm? Aber das schlimmste sind diese fundamentalistischen Prediger ... Drittklassige Betrüger, die den bedauernswerten Trotteln, die ihnen zusehen, auf die Nase binden, sie sprächen im Namen Jesu ... und daß sie doch bitteschön Geld schicken sollen. Geld, Geld, Geld! Wenn Jesu zurückkehrte und sähe, was in seinem Namen alles so passiert, er käme nie mehr heraus aus dem Kotzen. Und dann gab es da auch noch eine unglaublich dämliche Sendung über Auschwitz: ... Noch mehr Greuelszenen ... und noch mehr verwunderte Intellektuelle, die ihre Ratlosigkeit über den systematischen Mord an Millionen bekennen. Und daß sie die Frage „Wie konnte das passieren?“ nie werden beantworten können, hat einen ganz bestimmten Grund. Es ist die falsche Frage. So, wie die Menschen sind, muß die Frage „Warum passiert das nicht öfter?“ lauten. Natürlich passiert das öfter, nur nicht so offen.*

Wir machen uns offensichtlich viel zu viele Illusionen über die menschliche Natur; denn sind wir nicht die Nachfahren der Sieger im Kampf ums Dasein unserer Vorfahren? Allen stand nach dem Komödienterfolg mit *Hannah* 1987 wieder der Sinn nach einer Tragödie: **September**, ein Kammerspiel in fünf Akten, das Motive Tschechows aus *Drei Schwestern* und *Der Kirschgarten* aufnimmt. Für Gerhold geht Allen mit *September* das *Wagnis einer Seelenanalyse ein, die voll Trauer, Melancholie, Schmerz und verhaltener Weisheit dem Sinn des Lebens nachspürt und dem Drang, Selbstfindung, Identität, Liebe und Verantwortung miteinander in Einklang zu bringen*. Dabei sind die sechs Akteure in *September* nahezu *bruchlose Weiterentwicklungen und Variationen des familiären Endspiels um Mutter-Wucht und Tochter-Frust* aus *Interiors* und der *Herbstsonate*.

Die Tochter *Lane* (Mia Farrow) erholt sich im familiären Landhaus von einem Nervenzusammenbruch und Selbstmordversuch. Während ihrer Genesung umwirbt sie den Mochtegern-Schriftsteller *Peter*, der sich zwar ihrer annimmt, aber eigentlich in ihre Freundin *Stephanie* verliebt ist. Demgegenüber ist es der ältere Nachbar *Howard*, der sie unbedingt bei sich behalten möchte und ihr inständig davon abrät, das Landhaus zu verkaufen, um ihre Krankenhauskosten bezahlen zu können. Ende August dann spitzt sich die Lage in der Konfrontation mit ihrer dominierenden Mutter *Diane* zu, die mit ihrem neuen Ehemann *Lloyd* angereist ist und den Verkauf des Hauses zu verhindern trachtet. Aber das ist bei weitem nicht das Schlimmste. Vielmehr ist es das Wiedererleben des Traumas, das die Tochter einst mit ihrer Mutter bei der Ermordung eines ihrer schrecklichen Liebhaber durchzustehen hatte, als sie erst 14 Jahre alt war. Wie Gerhold zu berichten weiß, gab es einen **Vorfall** in Hollywood, auf den Allen sich damit indirekt bezieht: *Am 4. April 1958 hatte Lane Turners vierzehnjährige Tochter Cheryl Crane den damaligen Geliebten ihrer Mutter, den Gangster und Gigolo Johnny Stompanato alias Johnny Valentine, der mit Lane Turner in einem sadomasochistischen Verhältnis lebte, mit einem neunzölligen Schlachtermesser erstochen, als er die Mutter bedrohte*.

Gerhold fährt fort: *Lanes Mutter Diane, Schauspielerin, Playgirl, mit Männern und Affären reichlich gesegnet, setzt den lebensuntüchtigen jungen Leuten eine unerschöpfliche Energie entgegen, die sich aus gelebtem Leben speist. Wechselweise als „Kämpfernatur“, „Überlebenskünstler“, „frivole Existenz“ und vor allem als „menschlicher Dynamo“ charakterisiert, sagt sie mit einer von Exzessen gezeichneten krächzenden Reibeisenstimme, als sie am Geisterbrett mit Lanes verstorbenem Vater Kontakt aufzunehmen versucht: „Deine Tochter haßt mich ... Sie ist über diesen Schuß nie hinweggekommen ... Ich bin ja ein harter Brocken, ich steck’ sowas weg.“ Bei aller Grausamkeit, Oberflächlichkeit und emotionalen Ausbeutung Lane gegenüber ist sie nach der Konfrontation doch fähig, sich bei ihr zu entschuldigen; sie weiß: „Das Leben ist zu kurz, um uns mit Tragödien aufzuhalten.“ Das entspricht Mickeys Erkenntnis in *Hannah*. In *Diane* hat Allen gleichsam die vulgäre Vitalität *Perl’s* und die eisige Autorität *Eve’s* aus *Interiors* vereint. Auch die klaustrophobischen Innenräume des Landhauses werden mit *September* noch verstärkt; zumal sich diesmal alles im Haus abspielt und nichts außerhalb stattfindet.*

In den von Carlo di Palma farbdramaturgisch in hellen Ton-in-Ton-Bildern visualisierten Innenräumen entsteht eine Wärme, die den Personen gerade fehlt. Das steht im

Einklang mit dem **Nihilismus** ihre Mannes *Lloyd*, den *Diane* zufällig beim Besteigen eines Taxis kennengelernt hatte. Der Atomphysiker sucht gerne Zuflucht in der banalen Vitalität seiner Frau; denn er arbeitet an weitaus schrecklicheren Problemen als dem der Kernwaffentechnik. Nach dem Aufklaren in der Folge eines heftigen Gewitters, ist *Peter* von den zahlreichen Sternen am Himmel fasziniert. Im Billardzimmer spricht er *Lloyd* darauf an: *Mit welchem Gebiet der Physik befassen Sie sich? Lloyd: Mit Schlimmerem als nur den Planeten in die Luft zu jagen. Peter: Gibt es denn Schlimmeres als die Zerstörung der Welt? Lloyd: Die Erkenntnis, daß es ohnehin keine Rolle spielt. Alles ist Zufall. Ziellos entspringt es dem Nichts und verschwindet schließlich für immer. Ich spreche nicht von der Welt. Ich spreche vom Universum. Aller Raum, alle Zeit, nur ... eine vorübergehende Konvulsion. Und ich werde dafür bezahlt, es zu beweisen. Peter: Sind Sie so sicher, wenn Sie die Abermillionen Sterne sehen? Lloyd: Ich finde das genauso schön wie Sie, und ich halte es für die vage Andeutung einer tiefen Wahrheit, die sich immer knapp dem Zugriff entzieht. Aber dann werde ich von meiner professionellen Sicht überwältigt. Eine weniger rosa gefärbte, tiefergehende Sicht. Und ich begreife, was es in Wahrheit ist. Chaotisch ... moralisch indifferent und unvorstellbar gewalttätig. Peter: Hören Sie, wir sollten nicht so reden. Ich muß heute nacht allein schlafen ...* Ja, die Natur des Universums wie des Menschen ist ziemlich *chaotisch, moralisch indifferent und unvorstellbar gewalttätig*. Diese Einsicht kann geradezu als Quintessenz der Lebensängste in *September* gelten. Folgerichtig inszeniert Allen sie beim Billardspielen und verweist mit dem „Kugelmodell“ des Universums auf die Tradition des Atomismus von Leukipp und Demokrit über Epikur und Lukrez bis hin zu Newton und – Einstein, der 1905 erstmals ein Verfahren zum Existenznachweis der Atome vorgeschlagen hatte.

Die Vereinbarkeit von nihilistischem Atomismus und Hedonismus mit einer **Ethik moralischer Verantwortung** wird Allen weiter beschäftigen. Und so steht in seinem nächsten Drama **Another Woman** 1988 eine Philosophieprofessorin von fünfzig Jahren im Mittelpunkt, die ihre vom Verstand eingefrorenen Gefühle einer „anderen Frau“ freizulegen hat, um zu sich selbst zu finden. Die Philosophin hat sich in diesem **Erkenntnisfilm** nicht zufällig auf die deutsche Philosophie spezialisiert und gerade eine Untersuchung über Heidegger geschrieben. Seine unrühmlichen Verstrickungen in den Nationalsozialismus wurden seinerzeit intensiv unter Philosophen und in der Öffentlichkeit diskutiert. Darüber hinaus inszeniert Woody den philosophisch-psychologischen Selbstfindungsprozess im **Schema der Psychoanalyse von Anamnese – Aufarbeitung – Trauerarbeit – Heilung**. Zur grandiosen filmischen Analyse des gestörten Innenlebens der Philosophin *Marion* trägt wesentlich die Kameraarbeit Sven Nykvist's bei, so dass Gerhold *Another Woman* in die Bergman-Filme *Wilde Erdbeeren*, *Persona* und *Von Angesicht zu Angesicht* einreicht, Allen aber darüber hinaus mit der Verbindung von Psychologie und Philosophie – wie schon mit *Love and Death* – metaphysische Dimensionen zu erreichen vermag.

Die **Selbsterkenntnis** gehört gleichermaßen zu Philosophie und Psychologie. Das *Erkenne dich selbst* in der alten Inschrift am Apollo-Tempel zu Delphie hat in der Psychoanalyse seine Fortsetzung gefunden. Und so inszeniert Allen das Wechselspiel zwischen philosophischer Erkenntnis und psychologischer Therapie am Beispiel zweier Frauen, de-

ren Wege sich zufällig einige Male kreuzen. Björkman hat Woody nach der Idee des Films gefragt: *Das war sehr interessant. Viele Jahre vor Eine andere Frau dachte ich über eine Komödie nach, wo ich in einer Wohnung bin und durch den Ventilationsschacht alles hören kann, was sich in der Wohnung unter mir abspielt. Was ich hörte, war ein Psychiater, der seine Patienten und Patientinnen behandelt. Dann beginnt er eine Frau zu therapieren, die ihm ihre intimsten Geheimnisse erzählt. Und ich schaue aus dem Fenster, weil ich sie sprechen höre, und ich sehe, daß sie schön ist. Ich laufe also hinunter und nehme mir vor, ihr zu begegnen. Ich weiß genau, wie sie sich einen Mann erträumt und was sie will, und ich verwandle mich in diese Person. Über diese Idee habe ich einige Zeit nachgedacht. Ich hatte sie und bewahrte sie auf. Und dann sagte ich mir einmal: „Wäre das nicht eine Idee für einen dramatischen Film? Mit einer Frau, die ein Gespräch in einer benachbarten Wohnung mithört. Aber was für eine Frau sollte das sein?“ Und ich dachte mir: „Es könnte eine intellektuelle Frau sein, deren Gefühle blockiert sind. Sie erkennt, daß ihr Mann eine Affäre hat, daß ihr Bruder sie nicht wirklich mag, daß sie auch ihren Freunden nicht wirklich sympathisch ist.“ Sie ist eine Philosophieprofessorin und hat alles Persönliche von ihrem Leben ferngehalten. Und schließlich erreicht sie einen Punkt, wo sie das nicht mehr kann. Sie dringen buchstäblich durch die Wand, die Geräusche ihrer inneren Turbulenzen, sie kommen durch die Wand, um mit ihr zu sprechen. So hat es also begonnen.* Die erste Version dieser Idee wird Allen 1996 in der beschwingten Musical-Komödie *Everyone Says I Love You* wieder aufgreifen.

Another Woman hebt an, indem sich die Hauptdarstellerin in ihrer Rolle als Philosophieprofessorin vorstellt: *If someone had ask me when I reached my fifties to assess my life, I would have said that I achieved a decent matter of fulfillment, both personally and professionally. Beyond that, I would say I don't choose to delve. Not that I was afraid to reveal some dark side of my character, but I always feel if something seems to be working, leave it allone. My name is Marion Post, I am director of undergraduate studies in Philosophy at a very fine woman's college, although right now, I am on leave of absence to begin writing a book.* Um ungestört schreiben zu können, hat sie sich extra eine ruhige Wohnung in der Stadt gemietet. Aber schon bald wird sie bei der Arbeit abgelenkt von einer anderen Frau, die ihrem Psychotherapeuten mit weinerlicher Stimme ein deprimierendes Erlebnis schildert. Durch den Luftschacht kann *Marion* alles mithören: *Ich weiß nur, daß ich mitten in der Nacht aufwachte. Und die Zeit verging, und da waren seltsame Schatten. Beunruhigende Gedanken über mein Leben schlichen sich ein. Wie ... irgendetwas daran war unwirklich. Voller Täuschungen. Jedenfalls waren die Täuschungen so häufig und ein so wichtiger Teil von mir geworden, daß ich nicht einmal mehr wußte, wer ich wirklich war. Und plötzlich brach mir der Schweiß aus. Ich setzte mich mit pochendem Herzen im Bett auf. Und ich sah meinen Mann an, der neben mir lag, und es war, als wäre er ein Fremder. Als ich Licht machte, wurde er wach. Ich bat ihn, mich festzuhalten, und erst nach sehr langer Zeit gelang es mir, wieder Boden unter die Füße zu bekommen. Einen Augenblick davor war es, als hätte sich ein Vorhang geöffnet, und ich könnte mich selbst klar und deutlich sehen. Und ich fürchtete mich vor dem, was ich sah. Und vor dem, worauf ich mich zu freuen hatte. Und ich fragte mich, ob ich nicht alles beenden sollte.*

Die Beunruhigung der anderen Frau, die schwanger ist und eigentlich guter Hoffnung

sein sollte, überträgt sich auf die Philosophin. In der von (der wirklich schwangeren) Mia Farrow gespielten *Hope* hat *Marion* gleichsam die zaghaft keimende Hoffnung ihres eigenen Selbst zu spüren bekommen, das sich mehr und mehr zu regen beginnt und immer wieder die Arbeit an ihrem Buch unterbricht. *Marion* erinnert und träumt fortan Szenen aus ihrem Leben, die es wie Weichenstellungen geprägt hatten, bisher aber von ihr verdrängt worden waren. Dabei fragt sie sich hellsichtig, *ob eine Erinnerung etwas ist, das man hat, oder etwas, das man verloren hat ...* Sie versucht nicht nur, ihre eingeschlafenen Kontakte mit ihrem Vater, dem Bruder und ihrer Jugendfreundin *Claire* wiederzubeleben, sondern auch den eingefahrenen Umgang mit ihrem zweiten Mann *Ken* und ihrer Stieftochter *Laura* zu intensivieren. Und dann ist da noch eine vage Erinnerung an den sehr warmherzigen Freund *Ken's*, der sie damals selbst begehrte und vor der falschen Ehe mit einem Snob gewarnt hatte ...

Zwei zufällige Begegnungen markieren die entscheidenden **Wendepunkte im Fortgang ihrer Selbstfindung** und leiten *Marions* Verwandlung in die andere Frau ein. Zunächst läuft sie auf dem Heimweg von einem Besuch bei ihrem Vater vor einem Theatereingang ihrer alten Jugendfreundin *Claire* in die Arme, die mit ihrem Mann (und Regisseur) gerade auf die Straße tritt. Auf Initiative des Mannes kehren sie noch in einer Kneipe ein. Im Verlauf der Unterhaltung spielt sich das Gespräch zunehmend zwischen Philosophin und Regisseur ab. Die beiden liegen auf einer intellektuellen Wellenlänge und *Claire* wird sichtlich ungehalten, da sie sich zurückversetzt fühlt, – ganz so wie damals mit dem gemeinsamen Jugendfreund ... *Marion* ist verunsichert: *Nach der Geschichte mit Claire war ich nervös und fühlte mich nicht wohl. Ich dachte, ein bißchen lesen würde mich vielleicht entspannen. Ich blätterte in der Rilke-Ausgabe meiner Mutter. Mit sechzehn hatte ich eine Arbeit über sein Panther-Gedicht geschrieben und über das Bild, das der Panther sah, wenn er aus dem Käfig starrte. Und ich kam zu dem Schluß, daß dieses Bild nur der Tod sein konnte. Dann sah ich das Lieblingsgedicht meiner Mutter: „Archaischer Torso Apollos“. Die Seite war voller Flecken. Ich glaube, von ihren Tränen. Sie fielen auf die letzte Zeile: „denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.“*

Die erwachten Erinnerungen, inszenierten Träume und kontingenten Erlebnisse *Marions* ermöglichen ihr das Durchleben des zweiten Wendepunkts. Unter Antiquitäten stöbernd, um ein Geschenk für ihren Mann zum Hochzeitstag auszusuchen, gewahrt sie das leise Weinen einer Frau. Sie tritt hinzu und bietet ihre Hilfe an. Zu ihrer großen Überraschung ist es *Hope*, die schluchzend vor einem Kunstdruck des Gemäldes einer schwangeren Frau steht: *Hope: Tut mir leid, ich weiß nicht, warum ich so sentimental bin. Ich habe nur das Bild angesehen, und es hat mich einfach so traurig gemacht. Marion: Oh, aber das ist ein sehr optimistisches Werk. Ich kenne das Original. Es heißt sogar „Hoffnung“. Ich finde, von all den Bildern, die Klimt in dieser Periode gemalt hat, ist das hier das positivste. Hope: Tut mir leid. Sind Sie Künstlerin? Marion: Ja, ich – na ja, ich habe gemalt als ich noch jünger war. Ich war von dieser Schule einfach hingerissen. Hope: Es ist schon komisch. Gerade heute morgen hab ich daran gedacht, wie sehr mir die Malerei fehlt. Ich möchte gerne wieder zu ihr zurückfinden. Marion: Wirklich?* Die beiden verlassen den Laden, setzen ihr Gespräch über Malerei in einer Galerie fort und gehen

anschließend in ein kleines verstecktes Restaurant. Die Philosophin trinkt nicht nur allein fast die ganze Flasche Wein zum Essen, sondern redet eigentlich auch nur über sich: *Fünfundzig? Es hat mir nichts ausgemacht, dreißig zu werden. Alle sagten, es würde mir etwas ausmachen. Dann hieß es, ich wäre am Boden zerstört, wenn ich vierzig würde. Aber sie irrten sich. Ich hab's einfach ignoriert. Dann hieß es, ich würde mir ein Trauma holen, wenn ich fünfzig würde. Und das stimmte. Ich will ganz ehrlich sein. Ich glaube, ich habe mich seit meinem fünfzigsten Geburtstag noch nicht wieder gefangen.* Befreit vom Wein und ermuntert durch eine aufmerksame ZuhörerIn werden ihr nicht nur die Erinnerungen an den Streit mit ihrem ersten Mann um die allein entschiedene Abtreibung wieder erlebbar, sie muss vielmehr mitansehen, wie *Ken* in dem kleinen versteckten Restaurant mit der Frau eines gemeinsamen Freundes in verliebter Eintracht einen Tisch teilt.

Dass die Philosophin ihr wohlgeordnetes Leben wirklich ändern muss und nicht mehr nur weiter bloß neu interpretieren kann, wird ihr auf dramatische Weise beim Verfolgen der letzten Sitzung *Hope's* am Nachmittag klar: *I feel ... I feel a little depressed today. I met a really sad woman, a woman you'd think would have everything, and she doesn't. She, she has nothing. And it made me feel frightened because I feel – I feel if I don't stop myself, as the years go by I'm going to wind up that way. She can't herself allow to feel, so the result is she's led this cold cerebral life and has alienated everyone around her. Well, you know, we've talked about this before, how I only hear and see what I want to. That's exactly what she does. She's pretended for so long that everything's fine, but you can see clearly how lost she is. She had an abortion years ago which she regrets; she rationalizes it in many ways. But I think the truth is she was afraid of the feelings she would have for a baby. She's a very bright woman, very accomplished. But like me, you know, emotions have always embarrassed me. I've run away from men who I felt threatened me because the intensity of their passions frighten me. I guess you can't keep deep feelings closed out forever, you know, so ... I just don't want to look up when I'm her age and find that my life is empty.* Nach der Trauerarbeit über diesen Schock ist *Marion* nicht nur in der Lage, ihre gescheiterte Ehe zu beenden, sondern sich auch der emotionalen Wärme ihres einstigen Verehrers und Freundes *Ken's* zu erinnern. Die andere Frau ist nunmehr verschwunden; denn in gewisser Weise war sie die Inkarnation ihres eigenen Ich's, wie Allen Björkman gegenüber ausführt. *Marion* hat den letzten Satz im Film: **Zum ersten Mal seit langer Zeit fühlte ich mich mit mir versöhnt.**

Sich mit sich selbst versöhnt fühlen zu können, ist die persönliche Seite einer ethisch verantwortungsvollen Lebensgestaltung in einem willkürlichen, wertneutralen und grausamen Universum. In seinem das Jahrzehnt abschließenden Meisterwerk **Crimes and Misdemeanors** bringt Allen 1989 seine mit *Stardust Memories* begonnenen Reflexionen zu einer grandiosen existentialistischen Synthese von Liebe und Tod, Eros und Chaos, Komödie und Tragödie. Der Filmemacher verbindet dabei in kunstvoller Weise seine Genres der Komik und Doku zu einem **Filmroman**, in dem er den Erzählstrang einer grausamen Kriminalgeschichte mit zwei traurig-heiteren Dokumentationen verknüpft. Dabei handelt die eine von einem erfolgreichen Produzenten banaler Fernsehshows, während

die andere einen unbeachteten Philosophen würdigt, der seine existentiellen Lebenserfahrungen reflektiert.

Björkman hat Woody zur Konzeption des Films befragt: *Manche meiner Filme nenne ich „Romane auf Film“, und Verbrechen und andere Vergehen fällt in dieses Genre. Eine Reihe Figuren werden seziert, und eine Reihe von Geschichten laufen parallel ab. Manche sind humoriger, andere philosophischer. Der Trick besteht darin, alle Geschichten gleichzeitig in der Schwebelage zu halten, so daß man jeder einzelnen folgen kann, sich auf alle einlassen kann, ohne sich zu langweilen.* Neben seiner Faszination für die Literatur ist es auch wieder die **Lebens- und Existenzphilosophie** des 19. Jahrhunderts, die er fortführt: *Es gab eine Epoche, da wurden existentielle Fragen durch Kierkegaard und Dostojewskij behandelt, und das waren Themen, die sich dem Dramatiker förmlich aufdrängten. Die Dramatisierung linguistischer Philosophie etwa wäre nicht sehr amüsant.* Allens Einschätzung der Sprachphilosophie als nicht amüsant dramatisierbar, halte ich für ein Vorurteil seines Desinteresses an ihr. Wie komisch zumindest die Konfrontation eines Existenzphilosophen mit einem Vertreter der analytischen Philosophie und einem der kritischen Theorie sein kann, hat kürzlich Geier in seinem *Endspiel der Metaphysik* vorgeführt und damit kluge Menschen sehr zum Lachen gebracht.

Der Film über *Verbrechen und andere Vergehen* beginnt mit der Szene einer Wohltätigkeitsveranstaltung, auf der der erfolgreiche Augenarzt und Wohltäter *Judah Rosenthal* geehrt wird. Diese heiter-festliche Stimmung wird aber jäh durch ein Erinnerungsbild *Judah's* kontrastiert, in dem wir den Geehrten erstaunt einen Brief seiner Geliebten *Dolores* an seine Frau *Miriam* öffnen sehen und verfolgen können wie ihm beim Lesen die Gesichtszüge entgleiten. Der entlarvende Brief wird sogleich verbrannt, aber damit ist es natürlich nicht getan. Während der Augenarzt um seine gesellschaftliche Reputaion, seine persönliche Karriere und familiäre Geborgenheit fürchtet und aus der Bahn geworfen zu werden droht, sehen wir den Dokumentarfilmer *Cliff Stern* (Woody Allen) mit seiner Nichte *Jenny* im Kino interessiert einen alten Hitchcock-Thriller verfolgen. Im Film wird gerade die Allerweltsszene des Verlassens einer Geliebten durchgespielt. Der Filmemacher hält solche Filme für eine bessere Erziehungsmaßnahme als die Schulpädagogik – und *Jenny* sieht das natürlich genauso.

Wenn er sich nicht um die richtige Erziehung seiner Nichte kümmert, arbeitet *Cliff* an einer Dokumentation über den Philosophen und Holocaust-Überlebenden Professor *Louis Levy*. Damit der Dokumentarfilmer aber auch über die Runden kommt, hat seine Frau *Wendy* ihn ihrem Bruder *Lester* empfohlen. Über den aufgeblasenen Produzenten dümmlicher Fernsehshows will ausgerechnet das „Bildungsprogramm“ einer Fernsehanstalt einen Dokumentarfilm in der Reihe „kreative Köpfe“ drehen lassen. Da hätte *Cliff* natürlich viel lieber *Prof. Levy* untergebracht, aber er braucht auch das Geld und *Lester* will bloß seiner Schwester einen Gefallen tun. Und so fangen sie an: *Lester* sitzt auf einer Bank im Riverside Park New Yorks und gibt grundsätzliche Statements über Komödie und Tragödie ab, bei denen *Cliff* nur mit Mühe die Fassung bewahrt: *New York ist deshalb so komisch, weil es hier soviel Spannungen, soviel Schmerz und Elend und Verrücktheit gibt ... Das Wichtigste bei der Komödie ist: Wenn es sich biegt, ist es komisch. Wenn es bricht, ist es nicht mehr komisch. Man muß sich also vom Schmerz losmachen, verstehen*

Sie? Wonach ihn einmal Havard Studenten gefragt hatten und wovon man sich losmachen sollte, ist: „*Komödie ist Tragödie plus Zeit. Tragödie plus Zeit.*“ Wenn nicht die reizende Produktionsleiterin des Bildungsfernsehens, *Halley* (Mia Farrow), gewesen wäre, hätte der Dokumentarfilmer die Arbeit gleich wieder hingeschmissen ...

Unterdessen leuchtet *Judah* seinem Freund und Patienten *Ben* die Augen aus, um den Fortgang seiner Erblindung zu verfolgen, ohne ihm aber noch helfen zu können. Der in doppelter Weise hilflose Augenarzt vertraut sich seinem Freund und Rabbi an, der sich gelassen in sein Schicksal fügt und ihm ebenfalls zu biblischer Weisheit rät: *Manchmal, bei wahrer Liebe ... und ... wenn man einen Fehler aufrichtig eingesteht, gibt es auch, äh, äh, echte Vergebung.* Während *Judah* demgegenüber mit seinem Bruder *Jack* einen gemeinen Auftragsmord an seiner Geliebten plant, weil die ihm mit einem Skandal droht, sehen sich *Cliff* und *Halley* einen Film an: *Die Narbenhand* von Frank Tuttle. Ein pseudo-moralischer Gentleman unterhält sich darin gerade mit seinem Fahrer, einem Killertypen, darüber, wie man eine lästige Frau aus der Welt schafft, ohne Spuren zu hinterlassen.

Statt seine Zeit mit einem Wichtigtuer und Karrieristen wie *Lester* zu verschwenden, versucht *Cliff*, die süße *Halley* dafür zu gewinnen, lieber die Dokumentation über *Prof. Levy* mit ihm zu produzieren. Und so schauen sich die beiden fasziniert einige Materialauschnitte an, in denen es nicht bloß um Show, sondern um seriöse Inhalte geht. O-Ton *Levy*: *Gott verlangt von Abraham das Opfer seines einzigen Sohnes. Er soll Ihm seinen geliebten Sohn opfern. Mit anderen Worten: Trotz unablässiger Anstrengung ist es uns nicht gelungen, das Bild eines wahrhaft liebenden Gottes zu schaffen. Für uns war das nicht vorstellbar.* Kierkegaard hatte sich gerade für diese liebesferne und gleichsam übermoralische Haltung des jüdischen Gottes begeistert. Darauf werde ich wieder zurückkommen. In einem anderen Ausschnitt fährt der Philosoph mit dem **Paradox des Verliebten** fort: *Sie werden bemerken, daß das worauf wir aus sind, wenn wir uns verlieben, ein sehr merkwürdiges Paradox ist. Das Paradox besteht darin, daß wir, wenn wir uns verlieben, alle oder einige der Menschen wiederfinden wollen, mit denen wir in unserer Kindheit verbunden waren. Andererseits bitten wir unsere Geliebten darum, all das Unrecht, das uns unsere Eltern oder Geschwister angetan haben, wieder gutzumachen. Damit beinhaltet Liebe einen Widerspruch in sich. Den Versuch, in die Vergangenheit zurückzukehren und den Versuch, sie aufzuheben.*

Nach dem in Auftrag gegebenen Mord an *Dolores* plagen den jüdisch erzogenen *Judah* Zweifel und Gewissensbisse. Erinnerungen seiner Kindheit und Jugend ergreifen von ihm Besitz. Besonders sein Vater *Sol* scheint in seinem Gedächtnis auf: *Gottes Augen sehen alles ... Es gibt nicht das Geringste, was seinem Blick entgehen könnte.* Für Allen sind die Augen in der Geschichte **eine starke Metapher**: *Judah ist ein Augenarzt, der einerseits Menschen heilt, aber andererseits bereit ist zu töten. Und er selbst sieht auch nicht gut. Ich meine, er sieht schon, aber sein emotionales Augenlicht, sein moralischer Blick ist nicht in Ordnung. Der Rabbi ist anderen Sachen gegenüber blind, er sieht die Realitäten des Lebens nicht. Andererseits kann er über sie triumphieren, weil er über geistige Substanz verfügt. Verbrechen und andere Vergehen handelt von Menschen, die nicht sehen. Sie sehen sich selbst nicht so, wie andere sie sehen. Sie erkennen nicht das Richtige und das Falsche an Situationen. Das war in dem Film eine starke Metapher. Und ebenso „blind“ wie*

Judah war auch *Lester*, merkt *Woody* an. Ja, *Lester* hätte wissen müssen, dass *Cliff* ihn überhaupt nicht ernst nimmt und keine gefällige Würdigung, sondern eine Satire drehen wird. Aber auch der Filmemacher ist „blind“, lässt er sich doch von dem Liebreiz *Halley's* verzaubern, ohne zu sehen, dass sie voll auf *Lester* abfährt. Macht Liebe nicht blind? In *Hollywood Ending* wird *Allen* 2002 auf die Augen-Metapher zurückkommen, wenn er einen Filmemacher schildert, der erblindet und nicht wahrhaben will, dass er auch im übertragenen Sinne nichts mehr sieht.

Der sichtlich mitgenommene und verstörte *Judah* sucht sogar sein ehemaliges Elternhaus auf, um die Erinnerungen an lange zurückliegende, hitzige Debatten zwischen Vater *Sol* und Tante *May* heraufzubeschwören, die über die Köpfe der Kinder hinweg bei Feierlichkeiten geführt wurden. Ähnlich wie *Cliff* sorgte sich auch schon *May* über die Erziehung des Nachwuchses: *Stopf ihnen die Köpfe doch nicht mit deinem Aberglauben voll. Sol: Verschon uns bitte nur ein einziges Mal mit deiner, deiner leninistischen Philosophie! May: Hast du etwa Angst, daß Gott dich bestraft, wenn du seinen Geboten nicht folgst? Sol: Er wird nicht mich bestrafen. Er bestraft die Gottlosen. May: Ach ja, wen? Hitler? Sol: May, wir feiern Seder! May: Sechs Millionen Juden verbrannt, und denen passiert nichts. Sol: Äh, was soll das heißen, denen passiert nichts? May: Ach, ich bitte dich, Sol. Mach doch die Augen auf. Sechs Millionen Juden und Millionen andere, und die sind einfach so damit durchgekommen ... Weil die Macht das Recht macht. Das heißt, bis die Amerikaner einmarschiert sind und damit aufgeräumt haben ... Sol: Ich will diese Themen nicht bei meinem Seder haben! ... May: Da gibt es diesen Witz über den Boxer, der in den Ring steigt ... und sein Bruder wendet sich zum Priester der Familie und sagt: „Vater, beten Sie für ihn.“ Und der Priester sagt: „Ich bete für ihn. Aber es wäre besser, wenn er einen guten Schlag hätte.“ Sol: Und was willst du damit sagen, May? Willst du damit die moralische Grundstruktur aller Dinge in Frage stellen? May: Welche moralische Struktur? ... Sol: Glaubst du nicht, daß, daß die menschlichen Impulse grundsätzlich gut sind? May: Es gibt nichts Grundsätzliches. Sol: Sie ist eine solche Zynikerin, meine Schwester. Eine Nihilistin. Geh doch nach Rußland! ... Für *May* sind moralische Gebote nur für die da, die sie brauchen: *Festbetoniert ist nichts*. Dazu hat *Judah* eine Frage aus dem Off, die ihn bedrängt: *Und wenn ein Mensch ... wenn er tötet?* *May* bleibt unbeeindruckt und ist auf logische Konsistenz bedacht. Wenn schon Viele nicht bestraft werden, dann erst recht kein Einzelner: *Und ich sage, wenn er es tun kann und ihm nichts passiert, wenn er weiter dabei bleibt, daß ethische Grundsätze ihn nicht kümmern, dann ist er fein raus. Sol: Oh, May ... May: Denk dran ... daß die Geschichte von den Siegern geschrieben wird ... Und wenn die Nazis gewonnen hätten, würden künftige Generationen die Geschichte des Zweiten Weltkrieges völlig anders verstehen ...* Weiter in die Enge getrieben mit der Frage, dass sein ganzer Glaube ja auch falsch sein könne, weist *Sol* jeglichen Zweifel von sich und würde Gott immer der Wahrheit vorziehen. Und *Judah* sekundiert ihm aus dem Off: *Das begreife ich, Papa. Ich weiß, was du meinst.**

Cliff und *Jenny* sind wieder ins *Bleeker Street Cinema* gegangen: *Es läuft der alte Schwarzweißfilm „Happy go Lucky“ von 1943. Betty Hutton, die Bubbles spielt, singt darin ... den Song: Murder, He says:*

He says, „Murder“, he says

*every time we kiss
He says, „Murder“, he says
keep it like this
and that, „Murder“, he says
in that impossible tone
will bring on nobody's murder
but his own.*

Wieder auf der Straße, ruft der Filmemacher noch schnell in seiner Agentur an, um nach Aufträgen zu fragen ... aber sein Gesicht versteinert sich aschfahl ... Professor *L Levy* hat Selbstmord begangen. *Cliff* ist fassungslos und muss schnellstmöglich mit *Halley* darüber sprechen: *Also ich verstehe nicht das geringste von Selbstmord. Als ich klein war, äh, in Brooklyn, hat keiner Selbstmord begangen. Dafür waren alle viel zu unglücklich. Halley: Das wird die Chancen für den Film nicht gerade steigern.* Und wie es sich *Cliff* eigentlich hätte denken können, wird er von *Lester* nach der gemeinsamen Voransicht der Doku über ihn kurzerhand gefeuert; denn lachen über den respektlosen Film konnte nur *Cliff*. Der hatte den selbstgefälligen Aufschneider sinnigerweise mit Posen Mussolinis geschnitten und seine Statements einem sprechenden Esel unterlegt. Urkomisch! Aber *Lester* findet das überhaupt nicht witzig. Damit nicht genug, muss *Cliff* auch noch erfahren, dass *Halley* für einige Monate nach London gehen wird ...

Und die Moral von der Geschichte? Vier Monate später treffen sich alle Akteure auf einer großen Hochzeitsfeier wieder. *Ben's* Tochter und *Judah's* Sohn haben geheiratet. Aber nicht nur das! *Wendy* hat einen neuen Mann gefunden und – *Halley* hat *Lester* in London die Ehe versprochen ... Da kann sich *Cliff* nur noch betrinken. Abgehalftert und deprimiert sondert er sich ab von dem Trubel. So ganz allein, fällt er dem Augenarzt auf: *Sie sehen aus, als seien Sie tief in Gedanken versunken. Cliff: Ich habe gerade den perfekten Mord geplant. Judah: Wirklich? Für einen Film? Cliff: Film? Judah: Hat mir jedenfalls Ben erzählt. Er sagt, daß Sie Filme machen. Cliff: Ja, aber nicht solche. Ich, also meine ... sind anders. Judah: Ich hab eine tolle Mordgeschichte ... Allerdings hat meine ... Mordgeschichte eine sehr seltsame Wendung. Cliff: Ja? Nehmen wir an, da ist dieser Mann, der ... sehr erfolgreich war. Er hatte alles ... Und nachdem die schreckliche Tat vollbracht ist, stellt er fest, daß ... daß ihn ein tiefsitzendes Schuldgefühl quält. Kleine Funken aus seinem religiösen Hintergrund, den er bisher abgelehnt hatte, tauchen plötzlich wieder auf. Er ... hört die Stimme seines Vaters. Er ... stellt sich vor, wie Gott jede seiner Bewegungen beobachtet. Plötzlich ist das Universum nicht mehr leer, sondern ... voller Gerechtigkeit und Moral, und ... er hat sich dagegen vergangen. Panik erfaßt ihn. Er gerät an den Rand eines Nervenzusammenschlusses. Um ein Haar hätte er der Polizei gestanden. Und dann ... eines Morgens ... wacht er auf. Die Sonne scheint, seine Familie ist bei ihm, und ... auf rätselhafte Weise ist die Krise vorüber. Er macht mit seiner Familie Urlaub in Europa, und die Monate vergehen; er stellt fest ... daß er nicht bestraft wird. In Wahrheit hat er sogar Erfolg. Der Mord wird jemand anderem zugeschrieben: einem Penner, der schon mehrere Morde auf dem Gewissen hat, und deshalb ... Ich meine, auf einen mehr oder weniger kommt es nicht an. Jetzt ist er vollkommen frei. Sein Leben verläuft wieder in den gewohnten Bahnen. Er lebt wieder in seiner geschützten Welt des*

Reichtums und der Privilegien. Cliff: Ja, ja, aber kann er wirklich wieder zurück? Judah: Also ... Menschen tragen Sünden mit sich herum. Ich meine ... Na, ja, vielleicht hat er hin und wieder Gewissensbisse, aber ... die gehen vorbei ... Cliff: Ach, ich weiß nicht. Es, es wäre ... Ich glaube, es wäre für jeden schwer, mit so etwas zu leben. Es ist ... Nur sehr wenige Menschen können tatsächlich mit so etwas leben. Judah: Was soll das heißen? Menschen tragen schreckliche Untaten mit sich herum. Ich bin ... Was sollte er denn machen, sich stellen? Ich meine, das hier ist die Wirklichkeit. Die Wirklichkeit zwingt uns zur Vernunft. Wir müssen leugnen, sonst können wir nicht weiterleben. Cliff: Also ... ich würde es so machen: Ich würde ihn sich stellen lassen ... weil dann nämlich seine Geschichte eine tragische Dimension bekommt, weil wenn es keinen Gott oder so gibt, muß er selbst die Verantwortung übernehmen ... Dann haben wir eine Tragödie ... Judah: Sie gehen zu oft ins Kino. Ich meine, ich spreche von der Wirklichkeit. Ich meine, wenn Sie ein Happy-End wollen, müssen Sie sich einen Hollywood-Film ansehen ...

Abschließend unterlegt Allen rekapitulierte Erinnerungsbilder ausgewählter Filmszenen mit der Off-Stimme des Philosophie-Professors. *Unser ganzes Leben lang müssen wir verschiedene Entscheidungen treffen – moralische Entscheidungen. Einige sind von großer Wichtigkeit; die meisten aber von geringerer Bedeutung. Aber wir definieren uns durch die Entscheidungen, die wir getroffen haben. Genau genommen sind wir die Summe unserer Entscheidungen. Ereignisse entwickeln sich vollkommen unerwartet und erscheinen uns unfair. Glück scheint für die Menschen im Schöpfungsplan nicht vorgesehen. Nur wir, mit unserer Fähigkeit zur Liebe, sind dazu in der Lage, dem gleichgültigen Universum einen Sinn zu geben. Und die meisten Menschen scheinen die Fähigkeit zu besitzen, es immer wieder zu versuchen und sogar Freude in einfachen Dingen zu finden. In ihrer Familie, in ihrer Arbeit und in der Hoffnung, daß spätere Generationen mehr verstehen werden.* Die existenzphilosophische Haltung *Louis Levy's* entspricht etwa derjenigen Woody Allens und ich werde darauf noch genauer eingehen. Die optimistische Sicht der nächsten Generationen wird der Filmemacher 2005 allerdings mit der erschütternden Tragödie *Match Point* unterlaufen. Hatte nicht bereits *Prof. Levy* durch seinen Selbstmord den Glauben an die Liebe ad absurdum geführt?

4.5 Klassik oder Postmoderne?

Im Anschluss an die Dramatisierung der Spannung zwischen metaphysischem Nihilismus und moralischer Verantwortung nimmt Allen mit der Komödie **Alice** das Drama der Selbstfindung in der „anderen Frau“ auf und knüpft an die alte **Tradition der klassischen chinesischen Philosophie** an. Am Beispiel des sinnentleerten großstädtischen Lebensstils der nordamerikanischen Oberschicht konfrontiert er dabei in grundsätzlicher Weise die ruhelose Betriebsamkeit der westlichen Zivilisation mit der heiteren Gelassenheit ostasiatischer Weisheit. Woody findet nicht nur das naiv-hedonistische Milieu der upper class – Kreise (denen er selbst angehört) äußerst komisch, er kontrastiert vielmehr die individuell-konsumorientierte Suche nach dem Glück mit einer alten nach Harmonie strebenden Kosmologie. Aber lassen wir Allen selbst zu Wort kommen: *Ich dachte, daß es eine komische Geschichte sein könnte, sich auf eine Frau wie Alice zu konzentrieren.*

Denn alle diese Frauen beschäftigen sich mit nichts anderem als Akupunktur, Ernährung, Massage, Kosmetik, Gesichtslifting und dergleichen. Ich dachte also, daß es witzig sein könnte, Alice zu einem Akupunkteur gehen zu lassen, der aber in Wirklichkeit ein Zauberer ist. Und der wendet ihr Leben von innen nach außen. Denn ihr Problem hat nichts mit dem Körper zu tun. Es ist alles psychisch. Woody parodiert in seiner Komödie also nicht nur den westlichen Lebensstil, sondern auch die traditionelle chinesische Medizin. Die komische Shopping-Tussie Alice Tate sollte ihr Leben anders sehen, damit sie schließlich ein neues Leben beginnt. Sie sollte zu den Wurzeln ihrer streng katholischen Erziehung in einer Klosterschule zurückfinden: Heutzutage ist niemand mehr religiös, und die Leute rennen herum und sehnen sich nach etwas Geistigem. Sie klammern sich an die Psychoanalyse, an die Akupunktur, an die Ernährung, an Reformkost. Die Menschen brauchen irgendeine Art von Innenleben, etwas, an das sie glauben können. Es gibt viele Dinge, die diesem Zweck dienen. Und so hat auch der Film dieses Thema aufgegriffen ... Alice ist die Komödienversion von *Another Woman*. Statt der Stimmen durch den Luftschacht sind es Kräutermischungen und an die Stelle der Psychoanalyse tritt das Tao der Kosmologie.

Für den Anfang seines Films, hat sich Allen wieder etwas ganz Besonderes ausgedacht. Gerhold geht im Detail darauf ein: Woody Allen beginnt Alice mit einer Plansequenz, die den Film und seine Motive in einer ungeschnittenen Einstellung bündelt, Alices Katholizismus visuell vorwegnimmt und filmhistorisch als Zitat Orson Welles' Meisterwerk *The Lady from Shanghai* grüßt ... Im Zoo von New York schwenkt die Kamera durch das Aquarium, bis sie in einer Nahaufnahme Alice und Joe (von dem wir noch nicht wissen, wer er ist) erfaßt, die sich küssen: Im Hintergrund sind putzige Pinguine zu sehen, die am Rande des Wassers (also freudianisch oberhalb des Bewußtseins) die niedlichen Menschen beobachten, die (noch) im Unterbewußtsein schwimmen. Der folgende Schnitt führt in die Realität von Alices Haushalt und erklärt die Plansequenz als Phantasie. Mit *Manhattan Murder Mystery* wird Allen 1993 *The Lady from Shanghai* erneut seine Referenz erweisen.

Um ihre anhaltenden Rückenschmerzen kurieren zu lassen, sucht Alice nach mehrfachen Empfehlungen in Chinatown Dr. Yang auf. Frei nach dem **Buch der Wandlungen** (*I-Ging*) soll Alice im Wunderland der traditionellen chinesischen Medizin aus dem Schattenreich (*ying*) ihres westlichen Konsumzwangs zur heiteren Lichtgestalt (*yang*) östlicher Weisheit gewandelt werden. Zunächst hat der einfühlsame Mediziner aber Mühe, dem Redeschwall seiner Patientin zu begegnen, sie abzulenken und schließlich – in Hypnose zu versetzen: Sagen Sie mir, was Sie sehen. Alice: Pinguine. Dr. Yang: Wieso Pinguine? Alice: Sie bleiben ein Leben lang ein Paar. Dr. Yang: Ja. Glauben Sie, daß Pinguine katholisch sind? Da sind also erst einmal die Gitter eines Ehegefängnisses zu sprengen. Dem unorthodoxen Arzt scheinen natürliche Drogen der geeignete Weg, um der verspannten Frau das Bewußtsein zu erweitern. Dafür hat er mehrere „Kräutermischungen“ auf Lager: zur persönlichen Enthemmung, neutralen Beobachtung, schwerelosen Vergeistigung und stimulierten Inspiration. Darüber hinaus setzt er Opium ein, um das Bewusstsein zerfließen zu lassen, und verwendet ein „Liebespulver“, das es der Anwenderin gestattet, Zufallsbekanntschaften spontan in sich verliebt zu machen.

Unter der Wirkung der „Enthemmungskräuter“ macht sich *Alice* in hinreißend komischer Weise an den attraktiven Vater *Joe* im Kindergarten ihrer Sprösslinge heran. Mit dem Jazz-Musiker und Saxonphon-Spieler eröffnet sich ihr eine völlig neue **Welt der Harmonien**. Das „Rauchpulver“ für die „schwerelose Vergeistigung“ erlaubt ihr nicht nur eine Kontaktaufnahme mit ihrem verstorbenen ersten Ehemann, sondern auch einen zauberhaft-romantischen Flug über das nächtliche Manhattan ins *Blue Moon Café*. Durch die Drogen zur „neutralen Beobachtung“ unsichtbar gemacht, vermag *Alice* sowohl ihrem neuen Freund als auch ihrem Ehemann auf frischer Tat sehr Nahe zu kommen ... Für eine gerade vom Glauben abgefallene Katholikin ist die Liebe aber noch eine sehr unsichernde Erfahrung. *Dr. Yang* kann ihr da nur zustimmen: *Liebe. Liebe ist – höchst kompliziertes Gefühl. Menschliche Wesen – unberechenbar. Keine Logik bei Gefühlen. Wo es keine Logik gibt, gibt es auch keine Vernunft. Wo es keine Vernunft gibt, kann es viel Romantik geben, aber auch viel Leid.*

Um auch aus sich selbst schöpfen zu können, versucht sich *Alice* an den Kräutern zur „stimulierten Inspiration“, – die ihr flugs eine Muse an die Seite projizieren. Mit deren Hilfe muss sie allerdings ihre Talentlosigkeit erkennen und ist reif – fürs Opium. Das „Zerfließen ihres Bewusstseins“ stellt *Mia Farrow* mit viel Sinn für verhaltene Komik dar. Einmal auf den Weg zu sich selbst gebracht, öffnen sich ihr in Träumen und Erinnerungen die Schleusen zu ihren Kindheitserlebnissen, die sie nunmehr in neuem Licht sieht: *Manchmal glaube ich, daß ich meinen Kindern nicht beibringe, was wirkliche Werte sind. Daß ich sie verwöhne. Sie nicht den Dingen aussetze, die am wichtigsten sind. Als Kind wollte ich Heilige werden. Ich betete immer mit ausgebreiteten Armen, weil es schmerzhafter war. Und ich mich dadurch Gott näher fühlen konnte. Ich hatte vor, mein Leben lang Leuten zu helfen, mich um Kranke und Alte zu kümmern. Ich war am glücklichsten, wenn ich auf diese Weise helfen konnte. Was ist passiert? Wohin ist dieser Teil von mir verschwunden? Ihr damaliges Idol war keine Geringere als Mutter *Theresa* ...*

Am Ende muss sie allerdings selbst die Entscheidung über ihren zukünftigen Lebensweg treffen – und verfällt **der Angst davor, frei zu sein**. Existentiell verunsichert, sucht sie erneut *Dr. Yang* auf: *Mrs. Tate hatte Illusion, glücklich zu sein. Bei näherer Betrachtung, kein sehr ehrlicher Mann, nicht sehr ehrlich mit sich selbst ... Ich denke, Mrs. Tate hat jetzt bessere Vorstellung, wer sie ist, als vor Besuch bei Dr. Yang. Wer sind ihre Freunde und wer nicht. Wer ist Ehemann, Geliebter, Schwester, Mutter. Was sind ihre Bedürfnisse, ihre Grenzen, ihre Talente. Was sind geheimsten Gefühle. Weiß vielleicht nicht alle Antworten, aber hat bessere Vorstellung, oder? Alice: Ja, ja, das stimmt. Dr. Yang: Jetzt muß entscheiden, welchen Weg ihr Leben einschlagen wird.* Der listigheitere Chinese gibt ihr noch ein „Liebespulver“ mit auf den Weg. Auf einer Party ihrer Schwester gerät es allerdings aus Versehen in den Eierpunsch, – und schon sind mehrere verliebte Männer hinter ihr her ... Das ist *Alice* Anlass genug, ihr Leben nun wirklich selbst in die Hand zu nehmen. Ihre Verwandlung könnte kaum dramatischer sein; kehrt sie doch von den Abwegen einer verwöhnten Shopping-Tussie aus der upper class auf den harten Tugendpfad der barmherzigen Samariterin zurück. Kurz entschlossen reist sie zu *Mutter Theresa* nach Indien und wird nach ihrer Rückkehr im Armenviertel der Bronx New Yorks eine glücklich-zufriedene Sozialarbeiterin ...

Woody Allens nächster Film **Schatten und Nebel** wurde am 12. Febr. 1992 in Paris uraufgeführt. Nach seinem listig-heiteren Ausflug in östliche Weisheiten vergräbt sich der Filmemacher wieder tief in den europäischen Existentialismus. Die in vielen Grautönen wabernden Nebel und schaurig aus dem Gegenlicht fallenden Schatten beschwören die kafkaeske Bedrohung in einem verfremdeten Prag zu Anfang des 20. Jahrhunderts herauf. Motive aus dem Leben Kafkas wie aus seinen Erzählungen und Romanen scheinen auf. *Schatten und Nebel* ist gleichsam **ein Film über das Unbewusste des Jahrhunderts**, wie es Allen Frodon gegenüber formuliert hat. Und Björkman hat Allen nach der Idee zu dem Film befragt: *Vor langer Zeit hatte ich einen kleinen Einakter mit einem ähnlichen Thema geschrieben. Und im Laufe der Jahre habe ich mir immer wieder gesagt, daß das ein Stoff für einen interessanten Film wäre, aber er müßte in Schwarzweiß gedreht werden. Ich überlegte mir, wo ich ihn drehen könnte, und kam zu dem Schluß, daß ich damit nach Europa gehen müßte. Aber dann fiel mir ein, daß ich alles ja auch in einem Filmstudio nachstellen könnte, und die Idee begann Gestalt anzunehmen.* Das Stück hieß „Tod“ und Woody hatte drei Einakter geschrieben mit den Titeln *Sex, Gott und Tod*.

Der Einakter *Tod* ist in *Without Feathers* zu finden. **Das Grundthema** des Stückes wie des Films ist: *Ein Mann wird mitten in der Nacht aufgeweckt und auf die Straße geschickt, wo er sich einer Gruppe anschließen muß, deren Aufgabe es ist, sich um die öffentliche Sicherheit zu kümmern oder nach einem Killer zu fahnden, und im Laufe der Nacht verstrickt er sich immer mehr in diese Aufgabe.* Dem Filmemacher ging es darum, *den Film so hinzukriegen, daß er den Menschen etwas sagt, wenn er ihn unterhaltsam, fesselnd, amüsan und gleichzeitig erschreckend machen könnte, dann würde er sie auf vielfältige Weise zum Nachdenken bringen. Über psychologische, philosophische und soziale Fragen. So läuft das doch immer mit einem metaphorischen Gedanken.* Dabei ging es Allen insbesondere um **die schwierige Balance zwischen Tragödie und Komödie**: *Ich bastelte schon eine ganze Weile an dem Versuch, Komödien eine tragische Dimension zu geben ... Es ist schwer, eine Geschichte gleichzeitig amüsan, tragisch und pathetisch zu erzählen. Dazu braucht man viel Geschick ... Das, was das Ganze zusammenhält, sind die Schatten und der Nebel, die die ganze Nacht durchziehen. Und dann gibt es noch die gelegentliche Unterbrechung im Bordell. Eine warme Pause im geschlossenen Raum.* Die tragische Dimension der Komödie um den komisch-desorientierten *Kleinman* wird unterstützt durch filmästhetische Anleihen beim surrealen Expressionismus Murnaus: *Mit der Idee für diese bestimmte Geschichte fällt einem fast automatisch der deutsche Expressionismus ein. Weil die Idee einfach nicht in die zeitgenössische Atmosphäre paßt. Sie erfordert einfach irgendein europäisches Dorf als Spielort ... Wenn ich also an Schatten und Nebel denke und an bedrohliche Gestalten draußen in der Nacht, dann denke ich unweigerlich an diese deutschen Meister, die so oft mit einer solchen Atmosphäre gearbeitet hatten. Und die alle ihre Filme im Studio gedreht haben.*

Neben philosophischem Existentialismus, ästhetischem Expressionismus und surrealer Literatur hat der selbstreflexive Film auch eine persönliche und eine politische Dimension. Auf der persönlichen Ebene reflektiert er das Selbstverständnis eines Künstlers zwischen Talent und Verantwortung wie das eines Kleinbürgers zwischen Freiheitsdrang und Ordnungsliebe. Wie mit *Interiors* begonnen und seit *Stardust* weitergeführt, spiegelt die

Außenwelt auch hier wieder die Innenwelt der Akteure wider: *Für mich war das bei Filmen immer sehr wichtig, das Umfeld, die Atmosphäre drumherum ... Das ist für mich ein wichtiger Aspekt: die Außenwelt, die bloß eine Funktion des eigenen inneren Zustands ist.* Und so ist die Nacht mit ihrem Gefühl von Freiheit ein *Teil der Metapher des Films.* In der Nacht draußen geht das Gefühl für Zivilisation verloren. *Alle Läden sind geschlossen, alles ist finster. Man beginnt zu erkennen, daß die Stadt bloß eine aufgesetzte, von Menschen geschaffene, Konvention ist und daß man in Wirklichkeit auf einem Planeten wohnt, einem wilden Gegenstand inmitten von Natur. Und die ganze Zivilisation, die uns schützt und es uns ermöglicht, uns über das Leben Gedanken zu machen, ist von Menschenhand geschaffen und künstlich.* Die politische Dimension des Films verweist natürlich auf die anonyme Macht autoritärer Staaten, in denen nicht nur scheinbar wahllos gemordert wird, sondern das Volk selbst auch noch durch Lynchjustiz daran mitwirkt. Insbesondere die immer wieder für Juden existentiell-bedrohliche Situation, in der Diaspora als Sündenböcke herhalten zu müssen, wird in *Schatten und Nebel* thematisiert. Und als größtes Unheil scheint bereits der Holocaust auf ...

Woody Allen gelingt es in genialer Weise, das tragische Grundthema in komödiantischer Form vorzutragen. Die von ihm dargestellte witzige Figur *Kleinman* unterläuft immer wieder mit ihrer subversiven Komik die unheilvollen Verstrickungen des imaginären Plans. Nachdem sie ihn in der Nacht allein im Nebel zurückgelassen haben, flüchtet er zum Doktor, der in seiner Praxis mit nüchternem Interesse die Opfer des wahllos tötenden Killers seziert. Am liebsten wäre ihm das Gehirn des Unholds auf dem Seziertisch: *Warum ist der Mörder so wie er ist? Manchmal können Impulse, die einen geisteskranken Menschen zu einem Mord treiben, andere zu höchst kreativen Ideen inspirieren. Wenn ich den Killer erst einmal hier auf diesem Tisch liegen habe, – fein säuberlich zerlegt und geprüft bis ins letzte Detail ... dann werde ich mit Gewißheit die Antwort auf die Fragen erhalten, über die ich jetzt nur spekulieren kann. Kleinman: Ja, aber ... aber es ist möglich, daß es unter dem Mikroskop, ähm ... etwas gibt, das Sie nie erkennen können? D ... d ... Doktor: Worauf spielen Sie an? Ein spirituelles Element? Eine Seele, die nach unserem Tod weiter lebt? Ein Gott?* Der wissenschaftliche Arzt glaubt nicht an Geister oder Götter. Er ist begierig zu erfahren, *wo der Wahnsinn aufhört und das Böse beginnt;* denn Psychopathen können in jeder Beziehung logisch handeln. *Kleinman* dagegen möchte in den Plan eingeweiht werden, damit er weiß, was er tun soll. Aber der Pathologe hätte auch ihn am liebsten auf dem Seziertisch ...

Während *Kleinman* wieder durch die nebelverhangenen Gassen irrt und vor drohenden Schatten erschrickt, macht sich die Schwertschluckerin *Imry* (Mia Farrow) vom Zirkus auf den Weg in die Stadt. Ihr Freund, der Clown, hadert mit den familiären Bindungen und braucht seine Freiheit: **Eine Familie, das ist der Tod für einen Künstler.** *Ich brauche Ruhe und Frieden ... Ich liebe meine Freiheit.* Die Artistin sucht Zuflucht in einem Bordell – und entdeckt beim Fick für eine sagenhafte Summe erstmals ihr wahres Selbst. Der Kleinbürger dagegen wendet sich hilfesuchend an die Polizei, – gerät aber unversehens selbst unter Verdacht. Erneut auf der Flucht, trifft *Kleinman* auf *Imry*. Der emotionale Stress und die Atmosphäre der Nacht lassen die beiden schnell grundsätzlich werden. *Kleinman* gesteht sich die Lieblosigkeit seiner Verlobten ein und *Imry* führt den Gedanken

weiter: *Fällt es Ihnen schwer, sich gewisse Dinge einzugestehen?* Kleinman: *Normalerweise schon, ja. Aber aus irgendeinem Grund ist es heute nacht anders. Verstehen Sie, es ist ein seltsames Gefühl, um diese Zeit noch wach zu sein. Die Stadt ist so eigentümlich, wenn alle schlafen, sie kommt einem vollkommen anders vor ... Ohne jede Zivilisation ... die Geschäfte sind geschlossen, verstehen Sie, man fühlt sich so frei. Ich, wissen Sie, komme mir so sonderbar vor ...* Irmey: *Tja ... es entsteht wirklich ein Gefühl von Freiheit ...* Kleinman: *Es ist so schön ... Also, ein paar ... ein paar Sterne sind schon zu sehen. Der Nebel lichtet sich ein ganz kleines bißchen.* Irmey: *Sehen Sie den ganz hellen Stern da oben? ... Es könnte sein, daß dieser Stern vielleicht schon vor einer Million Jahren verschwunden ist. Und äh ... und es ... das Licht hat eine Million Jahre gebraucht, um uns zu erreichen.* Kleinman: *Ich versteh das nicht. Was wollen Sie damit sagen? Daß die ... die ... dieser Stern gar nicht da ist?* Irmey: *Daß ... daß er möglicherweise gar nicht mehr da ist.* Kleinman: *Ob ... obwohl ich ihn mit meinen eigenen Augen sehen kann?* Irmey: *Ganz recht.* Kleinman: *Das ist ein sehr ... ähm ... beunruhigender Gedanke, wissen Sie ... Dann wenn ich etwas mit meinen eigenen Augen sehe, dann will ich doch sicher sein, daß es auch tatsächlich da ist ...*

Nachdem Kleinman wiederholt zwischen die Fronten der an dem Plan beteiligten Fraktionen geraten war, findet auch er endlich Unterschlupf – im Bordell. Die Damen Dorry, Hilda, Jenny und Lucy sind guter Dinge und freuen sich über den neuen Gast. Der zweite Freier ist Jack, ein Student aus gutem Hause, der sich im Freudenhaus gerne lustvoll als Ausgleich zum drögen Studium die Zeit vertreibt: *Ich hab gerade die reizenden Damen auf die Metaphorik der Perversion hingewiesen ...* Dorry: *Ja, der Erste Magistrat läßt sich gern an Händen und Füßen von mir fesseln. Er bezahlt mich dafür.* Jack: *Das ist das, was ich meine. Man nimmt ihm seine Freiheit, und er genießt es. Ganz entzückt, sexuell erregt ... Er hat Angst vor seiner Freiheit.* Lucy: *Er fürchtet sich, wovor denn?* Jack: *Wer weiß ... vielleicht vor seinen Trieben ... Macht, Lust, Mord ...* Dorry: *Es gibt ein Gesetz gegen Mord. Hast du davon noch nichts gehört?* Jack: *Vielleicht gehorchen gewisse Menschen nur ihrem eigenen Gesetz.* Jenny: *Und so was lernt ihr auf der Uni? Überlegen zu tun?* Jack: *Nein, nein, nein ... Wir lernen Fakten. Nichts als Fakten. Logik ... und Mathematik ... und wie man depressiv wird.* Dorry: *Dein Problem ist, daß du an gar nichts glaubst.* Jack: **Also sprach eine echte Hure! Und sie glaubte nur ans Geld.** Dorry: *Lieber ... lieber an einen falschen Gott, als an gar keinen Gott, hm?* Jack: *Dort sitzt ein sehr nachdenklicher Mann. Wie ist Ihre Ansicht zu den göttlichen Belangen?* Kleinman: *Ver ... Verzeihung, Sie ... Sie meinen mich?* Jack: *Ich frage Sie, ob Sie an Gott glauben?* Kleinman: *Sehen Sie, ich ... ich würde es liebend gern. Glauben Sie mir, ich ... ich weiß, ich wäre dann viel glücklicher.* Jack: *Ja, aber Sie können es nicht.* Kleinman: *Ich kann's nicht, nein. Es ist einfach ... also ...* Jack: *Sie zweifeln an seiner Existenz, und Sie können nicht den notwendigen Glaubensschritt machen.* Kleinman: *Hören Sie, ich schaffe ja noch nicht einmal den notwendigen Schritt für den Glauben an meine eigene Existenz.* Hilda: *Hier ist etwas zu trinken, Kleinman.* Jack: *Das ist ja schön, und trickreich ist es auch. Machen Sie nur so weiter, bis der Augenblick kommt, in dem Sie dem Tod gegenüberstehen.* Kleinman: *Wie ... wieso reden wir über ein so mor ... morbides Thema? Ich ... ich bin nur, wissen Sie, das ist die Zukunft, verstehen Sie ...* Jack: *Ach,*

ist es die Zukunft? Jenny: Nein, nein, nein, der Trick ist, so viel Wein, so viele Kerle, so viel Spaß zu haben, wie man nur kriegen kann, bis sie dich im Sarg davonschleppen ... Und sich selbst dann kräftig gegen den Tod wehren. Hilda: Wenn ich davongehere, dann am liebsten im Schlaf, ohne es zu wissen. Lucy: Wenn ich glauben würde, daß nach dem hier nichts mehr kommt, würde ich mich umbringen. Jack: Daran hab ich schon mal gedacht. Glaub mir, es hat viele Male gegeben, da hat mein Gehirn gesagt: Warum nicht? Aber irgendwie sagt mein Blut mir ständig: Lebe! ... Lebe! Und ich höre immer auf mein Blut. Wie steht's mit Ihnen, Kleinman? Kleinman: Wissen Sie ... ich weiß ganz genau, was ich ... was ich von all dem halte, aber ich finde nie die richtigen Worte, um es auszudrücken. Wissen Sie? Viel ... Vielleicht, wenn ich etwas betrunken bin, dann könnte ich es Ihnen vortanzen und, äh, mich damit verständlich machen. Dorry: Komm schon, Süßer. Ich weiß, was du möchtest. Komm mit, gehen wir ins Schlafzimmer, hm? Kleinman: Ich ... ich hab noch nie in meinem ganzen Leben für Sex bezahlt. Dorry: Ach, das bildest du dir nur ein! Jenny: Genießen Sie es, Kleinman! Erleben Sie all Ihre „Höhen und Tiefen“ nur im Bett. Und zu Jack gewandt: Du bist heute in einer sonderbaren Stimmung. Diese kleine Zirkusartistin ... du kriegst sie einfach nicht aus dem Kopf. Jack: Ist das nicht verrückt? Eine Begegnung, flüchtig und zufällig ... Die Abwicklung eines Geschäfts mit einer Wildfremden ... Und doch fühl ich mich jetzt so, als ob ich was verloren hätte.

Auf den Tanz *Zarathustras* mit dem Leben, hatte *Alvy* schon in *Annie Hall* angespielt: „Warum mußt du immer meine animalischen Triebe auf psychoanalytische Kategorien r-r-reduzieren“, sagte er, während er ihr den BH auszog ... *Dorry* zieht sich ihren BH alleine aus, aber *Kleinmans* Aufenthalt im Paradies währt nicht lange. Die Leute von der Bürgerwehr spüren ihn auch im Bordell auf. Unter ihnen der Arbeitskollege, mit dem er um die Gunst des Chefs buhlt. Der hält *Kleinman* allerdings bloß für eine Art kriechendes, schleimiges Ungeziefer, eher zur Ausrottung bestimmt als zum Leben auf diesem Planeten, meint es aber nicht persönlich. Anonyme Mächte hatten schon *Gregor Samsa* in ein ungeheures Ungeziefer verwandelt. *Kleinman* stehen derartige Alpträume noch bevor. Um *Irmys* zu finden, macht er sich auf den Weg zum Zirkus und mit ihm – der Killer. Im Zirkuszelt trifft der Kleinbürger und Hobby-Zauberer auf sein großes Vorbild, den Zauberer *Almstead*. Da hat der Killer natürlich keine Chance. Mit ein paar Tricks hat der Magier ihn aus der Welt geschafft. *Kleinman* ist schwer beeindruckt und – erleichtert. Es trifft sich gut, dass *Almstead* gerade einen neuen Assistenten braucht. *Kleinman* erinnert sich seiner Freude an der Zauberei und sagt zu: *Das hier wird das erste Mal in meinem Leben sein, daß ich endlich etwas tun kann, was ich wirklich liebe. Almstead: Liebe? Sehen Sie bloß zu, daß die Liebe nicht Ihre Pflichten beeinträchtigt. Kleinman: Nein, keine Sorge, die Pflichten haben Vorrang. Was könnte mir denn Besseres passieren für ... für den Rest meines Lebens, als ... Ihnen bei ... bei all Ihren phantastischen Illusionen zu helfen? Illusionen werden aber nicht nur geliebt, man braucht sie wie die Luft zum Atmen ...* Nach diesem heiteren Schluss auf dem Weg *Kleinmans* und *Irmys* zu sich selbst, hat auch der Zuschauer **die Wahl zwischen grausamer Lebenswirklichkeit und phantastischer Illusion ...**

Die grausame Lebenswirklichkeit holte den Filmemacher während der Dreharbeiten zu seinem nächsten Werk **Husbands and Wives** ein. 1977 hatte Mia Farrow Soon-Yi, die Tochter einer Prostituierten, aus einem koreanischen Waisenhaus adoptiert. Aufgrund der erst mit sieben Jahren erfolgten Adoption, brauchte die Koreanerin einige Zeit, sich in die neue Gesellschaft einzugewöhnen. Ihre Außenseiterrolle in der Familie Mias mag dazu beigetragen haben, dass sie sich mit Woody anfreundete und die beiden später eine Liebesbeziehung eingingen. Als die Stiefmutter beim Schnüffeln in Allens Apartment dahinter kam, war sie schwer enttäuscht und tief verletzt über die Unaufrichtigkeit der beiden. Carrol schreibt dazu: *Allen finished writing the script in the summer of 1991 just as he was becoming closer to Soon-Yi. The shooting started in November and it wrapped on January 20, seven days after Mia discovered nude pictures of Soon-Yi which convinced her that Woody had been having an affair with the young woman.* Obwohl Woody und Soon-Yi Mia hintergangen hatten und ihre Liebschaft besser von Anfang offenbart hätten, reagierte Mia unverhältnismäßig heftig auf die Affäre ihrer Adoptivtochter mit ihrem Liebhaber. Sie verstand es in medienwirksamer Weise, die in den USA der 1990er Jahre grassierende **political correctness** für ihre Rachsucht zu nutzen. Gegen eine Liebschaft zwischen einem 56jährigen Mann und einer 21jährigen Frau ist eigentlich überhaupt nichts einzuwenden; aber der Ruch des Inzests und Farrow's Anschuldigung, Allen hätte ihre siebenjährige Tochter Dylan missbraucht, eskalierte die Affäre zum Skandal, den die reaktionären Gazetten begierig aufgriffen. *Mia Farrow redete Woody Allen in der Öffentlichkeit übel nach. Wie Schmeißfliegen stürzten sich die Journalisten auf den Fall. Die Angstträume aus Stardust Memories holten Allen in der Wirklichkeit ein,* wie Reimertz hervorhebt. Mit gleicher Niedertracht war in der McCarthy-Zeit schon Charles Chaplin zur Auswanderung in die liberalere Schweiz genötigt worden. Und dem amerikanischen Präsidenten Clinton sollte es einige Jahre später nicht besser ergehen. Das harmlose Schwanzlutschen einer Praktikantin hätte fast zu seiner Amtsenthebung geführt – und die puritanischen Heuchler klatschen lauthals Beifall. 1996 begleitete Soon-Yi Previn Woody Allen auf seiner Jazz-Tournee durch Europa, so dass sie auch in dem Dokumentarfilm *Wild Man Blues* mitwirkt. Im Jahr darauf heirateten die beiden und sind bis heute ein Paar.

Die immer wieder mit Argwohn und Neid verfolgten Beziehungen zwischen älteren Herren und jüngeren Damen sind auch ein Handlungsstrang in dem großartigen **Filmroman** *Husbands and Wives*. Allen äußerte sich dazu gegenüber Björkman: *Ich mag diese Verbindung zum Roman. Das ist für mich immer eine Herausforderung. Ich liebe die Idee, auf der Leinwand wie ein Romanschriftsteller zu arbeiten. Ich habe immer das Gefühl, mit Film zu schreiben. Und selbst wenn ich vom Roman ab und zu wegstreune, in einem Film wie Alice zum Beispiel, scheine ich doch immer wieder dorthin zurückzukehren. Ich mag es, wenn echte Menschen und echte Situationen und das menschliche Leben sich ausbreiten. Man kann in einem Roman dasselbe tun wie in einem Film und umgekehrt. Diese beiden Medien stehen einander physisch sehr nah. Anders als die Bühne. Das ist etwas ganz anderes.* Im Unterschied zu *Hannah and Her Sisters* ist *Husbands and Wives* eine dunklere Komödie, die Sartres existentialistischer Theorie der Gefühle folgt und an den groben, direkt-dokumentarischen Stil der **Nouvelle Vague** anknüpft. Die Geburt

seiner Filmkunst aus dem Geist der Komik und Doku treibt Allen ein weiteres Mal voran. Ähnlich wie schon *Isaac* in *Manhattan*, schreibt der von Woody Allen gespielte Literaturprofessor *Gabe Roth* in *Husbands and Wives* an Romanen – und womöglich auch an dem Roman, aus dem der Film besteht ... Dabei ging es Allen darum, einen Film zu machen, bei dem nur der Inhalt zählt: *Nimm die Kamera, vergiß den Kamerawagen, führe das Ding einfach mit der Hand, und hol dir, was du kannst. Laß auch die Nachkorrekturen der Farben, mische wenig, Schluß mit dem ganzen Präzisionsgetue. Schau, was draus wird.* Trotz des postmodern-improvisierten Stils, ist Allens romanhaftes Drehbuch durchkomponiert wie ein klassisches Streichquartett. Man wird dabei unweigerlich an Godards Film-Komposition *Vorname Carmen* von 1983 erinnert.

Das erste Thema aus der Dokumentation des Lebens von Ehemännern und Ehefrauen führt Allen im nächtlichen Wohnzimmer der Eheleute *Judy* und *Gabe Roth* ein: *Im Fernsehen wird ein Wissenschaftler interviewt. Wissenschaftler: Einstein hatte gerade seinen 70. Geburtstag gefeiert, und es fand ihm zu Ehren ein Kolloquium statt. Dort hat er gesagt: „Gott würfelt nicht mit diesem Universum!“ Dieser Ausspruch Albert Einsteins beschreibt meiner Ansicht nach ... Gabe: Nein, er ... er spielt nur damit „Verstecken“. Schnitt. Gabe sieht einen Werbespot im Fernsehen. Werbesprecher: Lernen Sie Filmdrehbücher schreiben, Fernsehspiele, Theaterstücke, Romane und ... Gabe schaltet den Fernseher aus. Gabe: Ach, Gott, die reden alle einen solchen Quatsch. Das ... das ... das Schreiben kann man gar nicht lehren! So etwas kann man niemandem beibringen! Judy geht mit mehreren Büchern Sartres zum Bücherbord. Gabe: Man kann die Studenten nur mit guter Literatur vertraut machen und hoffen, daß die sie inspiriert. Wer schreiben kann, kann das schon, wenn er in meine Vorlesungen kommt, und die anderen lernen es nie. Judy: Du verlierst doch die Geduld, wenn ein Student kein Dostojewskij oder Joyce ist. Gabe: Das ist doch Unsinn, ich bitte dich! Judy: Aber natürlich. Gabe: Aber die Mühe lohnt sich, weil hin und wieder ein Schüler begabt ist. Da ist ... ist doch dieses junge Mädchen in meiner Vorlesung. Von der stammt eine fabelhafte Kurzgeschichte: *Oraler Sex und das Zeitalter der Dekonstruktion*. Sie ist voller Einsichten und romantischer ... Es klingelt an der Tür – und das zweite Ehepaar *Jack* und *Sally* kommt zu Besuch, um die *Roth's* zum Essen abzuholen. Als die beiden Neuankömmlinge überraschend mitteilen, dass sie eine Auszeit von ihrer Ehe nehmen wollen und vorübergehend getrennt zu leben gedenken, kommt es zum Eklat; denn *Judy* (Mia Farrow) regt sich maßlos darüber auf und ist zutiefst verunsichert. Es ist offensichtlich an einem wunden Punkt ihrer Ehe mit *Gabe* gerührt worden.*

Jack sucht fortan Abwechslung mit der jungen, blonden Öko-Spiritistin *Sam*. Die lebt zwar betont körperbewusst und ist im Bett eine zügellose Lustquelle, glaubt aber auch an den Unsinn der Astrologie und schaut sich im Fernsehen den reinsten Schwachsinn an. Eine Simone de Beauvoir ist sie leider nicht. Derweil verkuppelt *Judy* ihre Freundin *Sally* mit dem seriös-kultivierten Arbeitskollegen *Michael*. Die Ironie der Geschichte endet damit, dass *Jack* und *Sally* in ihre intellektuell abgeklärte Ehe zurückfinden. Ihrer Lebensgemeinschaft mangelt es zwar an Leidenschaft, dafür gewährt sie aber Sicherheit und Schutz vor Einsamkeit. Doch ist das wirklich schon alles? Ein **Schlüsselerlebnis** ist *Sallys* Erinnerung an das Liebesspiel mit *Michael*. Die Intellektuelle hatte offenbar ein Problem mit ihrem einfühlsamen Partner: *Ich dachte, daß es mir gefiel, was Michael da*

mit mir tat ... Und es war auch ein anderes Gefühl als bei Jack. Zärtlicher und erregender. Und ich dachte daran, wie stark sich Michael doch von Jack unterscheidet. Und daß seine ganze Einstellung zum Leben viel tiefergehender ist. Und ich fand, daß Michael ein Igel ist ... Und Jack ein Fuchs. Und dann fiel mir ein, daß Judy auch ein Fuchs ist ... Und Gabe ein Igel. Und dann dachte ich über alle Leute nach, die ich kenne ... Eine Frau, die zuviel denkt beim Fühlen und sich dadurch um ihren Orgasmus bringt, ist oberflächlich betrachtet eine bloße Lachnummer – und witzig wirkt die Szene auch, weil ihr Liebhaber das Gefühl hatte, dass sie nicht immer so ganz bei der Sache war.

Wie Lee allerdings ausführt, mag Allen mit der Szene sehr viel mehr beabsichtigt haben. Er spielt damit nicht nur auf den Essay Berlins über *Fuchs und Igel* an, sondern charakterisiert darüber hinaus die Akteure gleichsam in ihrem „Geschlechterkampf“ um die jeweilige Dominanz in der Ehe: **Der Fuchs weiß viele Dinge, aber der Igel weiß eine große Sache**, heißt es bei Berlin. Dahrendorf hat den Philosophen kürzlich in den Olymp der „Erasmier“ erhoben und damit als einen liberalen Intellektuellen gewürdigt, der den Versuchungen der Unfreiheit widerstand. Wer (wie Einstein und Sartre) eine große Sache weiß, und die Vielfalt der Welt in einer vereinheitlichenden Sicht zu integrieren vermag, verfügt damit über ein souveränes Selbstvertrauen, dem man sich nur unterordnen kann. *Sally* sehnt sich wieder zu ihrem unterlegenen Fuchs *Jack* zurück und *Judy* entzieht sich ihrem überlegenen Igel *Gabe*, indem sie in subtiler Weise mit ihrer vermeintlichen weiblichen Schwäche die überlegene Souveränität *Michaels* unterminiert. Der *Interviewer* befragt dazu ihren ersten Mann *David* nach dem Ausgang ihrer Ehe. *Interviewer: Warum haben Sie sich getrennt? David: Also damals dachte ich, ich wollte aus der Sache raus. Ich hatte einfach das Gefühl, daß die Luft raus ist. Aber wenn ich so zurückdenke, dann ... dann denke ich, daß es eigentlich Judy war, die die Scheidung wollte. Interviewer: Ach, dann hat sie Sie also verlassen? David: Nein, nein, sie würde ... Das ... das ist nicht ihr Stil. Lassen Sie sich von Judy nicht täuschen ... Sie ist ... Also, ich nenne das „passiv aggressiv“. Es heißt ständig: „Ich Ärmste ... Jetzt denk doch mal an mich“. Aber sie kriegt, was sie will ...*

Dem einfühlsamen *Michael* fühlte sich *Judy* überlegen und *Jack* hatte seine „Simone de Beauvoir“ wieder, die er in *Sam* vermisst hatte, obwohl sie so gut im Bett war. Aber was trieb *Gabe* unterdessen? Hatte er eine Liebschaft mit der reizenden und talentierten Studentin *Rain* begonnen, die so schön über *oralen Sex und das Zeitalter der Dekonstruktion* schreiben konnte? Nach der Vorlesung spricht er sie darauf an: *Ihre ... Ihre Kurzgeschichte ist einfach fabelhaft. Rain: Wirklich?! Gabe: Ja, ja. Ich war sehr beeindruckt. Das muß ich schon sagen. Und ich finde, es ist wahrscheinlich das Beste, was ich in diesem Semester gelesen habe. Sie ist wirklich wundervoll. Rain: Oh, das ist ja toll! Gabe: Ja, die Einsichten sind großartig, und ich ... ich fand die Prosa sehr, sehr anmutig, und ... Also, alles in allem war ich, war ich sehr beeindruckt ... Rain: Ihre Bestätigung bedeutet mir mehr als die von irgendjemandem. Sie sind der Grund, warum ich, ich anfang zu schreiben. Gabe: Wirklich? Rain: Ja. Meine Familie und ich, wir haben früher immer aus dem „Grauen Hut“ zitiert ... Gabe: Sie erinnern sich noch an diese Geschichte? Rain: Darin heißt es doch: „Die Aufgabe seiner ... Hoffnungen, der Kompromiß mit seinen Träumen war wie das Aufsetzen eines grauen Huts.“ Wir, äh, geliebt hab ich das. Ich meine ... Gabe: Wie*

kommen Sie denn zu dem Namen Rain? Rain: Meine Eltern nannten mich nach, äh ... Rilke ... Gabe: Ihre Art zu schreiben ist sehr ... Ich, ich finde sie sehr intensiv. Rain: Ich weiß nicht! Ja! Das ... ist nur ein Trick. Es ist genauso, wie ähm ... damals als ich zehn war, da hab ich eine lange Geschichte über Paris geschrieben. Und dabei bin ich noch nie dort gewesen ... Gabe: Können, können Sie das einfach so „rauslassen“? Der Professor ist sichtlich beeindruckt von seiner Studentin, hegt aber nicht die Absicht, sie zu verführen, wie er dem Interviewer mitteilt: *Es gibt eine Anzahl von sehr, sehr guten Professoren, die schon berüchtigt sind, daß sie ihre Studentinnen verführen ... na ja, sie sind ältere Männer, und ihre Studentinnen fühlen sich durch ihre Aufmerksamkeit geschmeichelt. Ich habe so etwas nie getan. Ich will nicht sagen, daß ich nicht auch schon mal Tagträume hatte ...* Doch die Erinnerung an eine wilde, geile, aber auch verrückte Frau voller Lust und Leidenschaft, – sollte besser nie wiederholt werden. Für sie endete die Affäre im Wahnsinn und für ihn in der Depression. Im Vergleich zu einer derartigen „Kamikaze-Frau“ war die „passive Aggressivität“ seiner Ehefrau ein Kinderspiel.

Auch Rains zweite Geschichte hat Gabe gefallen und so spricht er sie nach der Vorlesung darauf an: *Ihre zweite Geschichte war genauso interessant wie die erste. Ich fand sie einfach wundervoll ...* Rain: *Das ist eine solche Ermutigung für mich. Ich möchte, dass Sie das wissen ...* Gabe: *Ich fand den Satz großartig, in dem es heißt: **Das Leben imitiert nicht die Kunst, es imitiert das schlechte Fernsehen.** Das entspricht vollkommen der Wahrheit.* Die beiden verlassen die Uni und machen noch einen Spaziergang. Dabei kommt der Professor auf die Klassiker zu sprechen: *Tolstoi ist eine ... ist eine ganze Mahlzeit. Äh ... Turgenjew, würde ich sagen, ist ein fabelhaftes Dessert ... So würde ich ihn charakterisieren.* Rain: *Und Dostojewskij?* Gabe: *Äh, ja, Dostojewskij ist eine ganze Mahlzeit mit einer Vitaminpille und Weizenkeimen als Beilage.* Etwas später wird Rain poetisch zumute: *„Ich stürze in die Dornen des Lebens, ich blute.“* Früher fand ich das romantisch ... Ach, zu schreiben, sich zu verlieren und wirklich Leidenschaft kennenzulernen. Gabe: *Wirklich? Und Sie, Sie glauben, daß diese Leidenschaft tatsächlich aufrechterhalten werden kann?* Rain: *Ach, keine Ahnung. Das „Time Magazin“ sagt, daß die sexuelle Anziehungskraft auf den Partner in vier Jahren, glaube ich, verlorengeht ...* Gabe: *Ich denke manchmal daran, daß ich ... gern in Paris leben würde. Oder, na ja, ganz allgemein in Europa. Ich finde das schon sehr romantisch, wissen Sie? Weil mir dieses Leben in den Cafés so gefällt. Ich würde schreiben und mir eine kleine Wohnung oder so nehmen.* Rain: *Das hört sich toll an! ...* Gabe: *Also, ich sag Ihnen was ... Wenn Sie nie einer geküßt hat, an diesen regnerischen Pariser Nachmittagen ... dann sind Sie noch nie geküßt worden. Das versprech ich Ihnen ...* Rain: *Also, ich hab gefragt, ob ich Ihren Roman lesen darf ...* Gabe: *Na ja, ich bin jetzt desillusioniert. Ich habe wirklich ...* Rain: *Ja ...! Ich weiß. Und ich frage Sie auch nur deshalb, weil ich glaube, daß ich daraus sehr viel lernen könnte. Und ich würde gern erfahren, was Sie mögen und was Sie nicht mögen und warum Sie sich so hart kritisieren, wissen Sie?*

Da Rain Interesse an seinem Roman gezeigt hat, passt er sie ein paar Tage später vor der Uni ab und gibt ihr sein Manuskript zu lesen. Die Studentin nimmt aber nicht nur den Text an sich, sondern bittet ihn auch gleich noch darum, mit zu ihr nach Hause zu kommen. Gabe lernt ihre Eltern kennen – die sich als seine Fans erweisen – und ist

nicht minder verblüfft zu erfahren, dass seine 20jährige Studentin bereits drei Affären mit älteren Männern hinter sich hat. Unterdessen ist sie aber zur Vernunft gekommen und mit dem gleichaltrigen *Carl* zusammen. *Gabe: Sie haben da genug Material für Ihren ersten Roman und die Fortsetzung. Und eine Oper von Puccini! ... Das ist ja unglaublich! Rain: Ja, schon, aber finden Sie nicht, daß ich recht habe?! Mit Carl hab ich Spaß. Und was soll ich eigentlich mit diesen Männern in ihrer Midlife-crisis ...? Ich meine, Sie sind alle wundervoll, durchaus gebildet, aber letzten Endes kam ich mir nur vor wie ein Symbol verlorener Jugend oder unerfüllter Träume. Oder dramatisiere ich das vielleicht?*

Der Roman des Professors bietet weiteren Stoff über Ehemänner und Ehefrauen. Die Studentin liest ihn im Bett: *Das Herz raste und stellte Forderungen, wurde melancholisch und verwirrt, und worauf lief das hinaus? Um welche schwachsinnige Strategie zu artikulieren? Die Fortpflanzung? All das sagte ihm etwas darüber, wie diese aberwitzige Anzahl von Spermien um ein einziges Ei wetteiferten. Es war auf keinen Fall anders herum. Selbstverständlich wollen Männer an jedem Ort und zu jeder Zeit mit möglichst vielen Frauen schlafen, vollkommen Fremde eingeschlossen, wohingegen Frauen wählerischer sind. Sie sind in jedem einzelnen Fall auf die Bedürfnisse eines einzelnen Eis ausgerichtet, während jeder Mann Abermillionen von rasenden Spermien hat, die laut schreien: „Laß uns raus, bitte, laß uns raus! Jetzt sofort!“* Ja, die Spermien buhlen um das Ei wie die Menschen um das goldene Kalb des Reichtums, der Macht oder des Ruhms. Aber war *Feldmann* nicht anders? *Der sehnte sich danach, eine Frau kennenzulernen, die er körperlich begehrte und folgende Persönlichkeit besaß: einen schlagfertigen Humor, seinem entsprechend, Interesse für Sport, seinem entsprechend, einer Vorliebe für klassische Musik, seiner entsprechend, mit einer entsprechenden Liebe für Bach und sanfte Klimazonen. Kurz gesagt, er wünschte sich sich selbst. Aber als hübsche Frau.*

Einige Tage später treffen sich *Rain* und *Gabe* in einem Restaurant: *Rain: Also, das Buch ist wundervoll! Es ist, ach, es ist unterhaltsam und einfallsreich und bewegend. Gabe: Sie müssen das nicht sagen, ich kann ... Sie können ruhig kritisch sein. Seien Sie ganz ehrlich zu mir ... Rain: Glauben Sie mir nicht? ... Ich bin wirklich objektiv ... und, äh, ich meine, ja! Ich liebe Ihre Art zu schreiben und so ... Einiges hätte ich zu kritisieren, aber alles in allem ist das Buch einfach ...* Aber da fällt der Studentin etwas Entsetzliches ein: *Oh, mein Gott, ich glaube, ich habe das Manuskript im Taxi vergessen ...* Zum Glück ist der Taxifahrer rasch ermittelt. Auf der Fahrt zu ihm, beginnt *Rain* mit dem Psychologisieren: *Es ist, es ist alles so freudianisch! Gabe: Was denn? Rain: Oh, die ganze Geschichte, daß ich Ihren Roman im Taxi liegen lasse und das alles ... Ich hab mich vielleicht davon bedroht gefühlt. Gabe: Von meinem Buch bedroht? Rain: Ja. Ich meine, ich bin sehr ... Ich bin von Natur aus sehr ehrgeizig, also ... Gabe: Das ist doch absurd! Rain: Wieso denn?!? Weil ich eine junge Frau bin? Gabe: Nein, äh ... also, nehmen Sie mir das nicht übel, denn ich bin ja auf Ihrer Seite. Ich, ich bin, na ja, ich bin Ihr größter Fan. Rain: Ja, ich denke, daß ich mich vielleicht bedroht fühlte von gewissen Dingen in dem Buch ... Ähm, von Ihrer Einstellung Frauen gegenüber und Ihren Ansichten über das Leben ... Die Art und Weise, wie Ihre Figuren so leichtfertig ihre Verhältnisse aufrechterhalten, das ist ... Gabe: Aber das Buch billigt Verhältnisse nicht. Ich übertreibe nur aus Gründen der Komik. Rain: Ja ... Aber können wir denn wirklich nur wählen zwischen chronischer Un-*

zufriedenheit und spießigem Stumpfsinn? Gabe: Nein, aber ich arbeite bewußt mit diesen Verzerrungen, weil ich aufzeigen will, wie schwer es ist, verheiratet zu sein, und äh, diese Le ... Rain: Aber man sollte vorsichtig sein und solche Dinge nicht trivialisieren ... Also, die Art, wie Ihr Held Frauen beurteilt, das ist so rückschrittlich, das ist so seicht, wissen Sie? Gabe: Aber, was reden Sie denn? Sie haben mir doch gesagt, es ist ein großartiges Buch. Rain: Ja, es ist wundervoll, aber großartig hab ich nicht gesagt. Ich sagte, es ist brilliant und lebendig ... Ich meine, „Triumph des Willens“ war ein großartiger Film, aber man verachtet die Idee dahinter. Gabe: Was wollen Sie damit sagen? Daß Sie meine Ideen verachten? Rain: Nein, ich verachte sie nicht ... Das Beispiel war schlecht ... Okay, ist es für Sie als denkender Mensch nicht eigentlich unwürdig, Ihrem Helden zu gestatten, daß er soviel verschwendet von seiner emotionalen Energie, besessen von diesem psychotischem Verhältnis zu einer Frau, die sie so anlegen, als sei sie unglaublich sexuell und inspiriert, aber eigentlich ist sie bemitleidenswert krank ... Nach einiger Zeit ist Gabe sichtlich erregt: Ich ... ach, es wäre schrecklich, Ihr Freund zu sein. Der muß ja die Hölle durchmachen. Rain: Ich bin es auch wert. An Selbstwertgefühl mangelt es der jungen Dame nicht. Nur **eine Wahl zwischen chronischer Unzufriedenheit und spießigem Stumpfsinn** zu haben, kann auch als Parodie des *Herdenwesens* in der Massengesellschaft gelesen werden.

Die selbstbewusste Studentin hatte ihren Professor schwer beeindruckt. Dem Interviewer gestand er: Wissen Sie, unser Streit in diesem Taxi war ... war ... ähm ... Ich fand ihn sehr reizvoll. Und ich fühlte mich dadurch zu ihr hingezogen. Wissen Sie, daß sie nicht nur irgendeine passive kleine ehrfürchtige Studentin war oder so was. Irgendwie spürte ich schon, daß, äh ... Nicht, daß ich vorhatte, irgendwas zu unternehmen, obwohl ich ... Ich hatte schon gewisse Tagträume deswegen. Da er zu ihrem 21jährigen Geburtstag eingeladen war, kaufte er ihr eine geschmackvolle kleine Spieldose: genau das richtige *Etwas* für eine junge Dame. Obwohl sie sich riesig darüber freute, ihn in einem ungemein romantischen Moment um einen Geburtstagskuss bat und beide nach einigem Zögern den innigen Kuss sichtlich genossen – verfolgte er die keimende Liebschaft nicht weiter. Hatte er nicht schon genug Affären mit *Kamikaze-Frauen* hinter sich und wusste, wie es enden würde? Und war es ihr mit älteren Männern nicht auch schon mehrfach fad geworden?

Ein Jahr später wird Gabe noch einmal interviewt: Und wie sieht Ihr Leben jetzt aus? Gabe: Na ja, ich, ähm, ich bin gerade „aus dem Rennen“. Im Augenblick. Ich ... Ich will mich jetzt nicht an jemanden binden. Ich, äh, ich will niemanden verletzen und will nicht verletzt werden. Ich ... Also, es macht mir nichts aus, allein zu leben und zu arbeiten. Ich ... Also, das ist nur vorübergehend. Ich meine, die Gefühle werden verblassen, und dann krieg ich sicher wieder den Drang, auf das Karussell zu springen ... und ... Aber wie ich schon sagte, ich schreibe. Ich arbeite an einem Roman. Einem neuen Roman. Nicht mehr an dem alten, und ... Na ja, mir geht es gut, ja, wirklich gut. Interviewer: Ist er denn anders? Äh ... Gabe: Mein Roman?! Ja, er ist nicht so sehr ein Geständnis, sondern eher politisch. Ähm ... Äh, kann ich gehen? War es das?

Mit **Bullets over Broadway** greift der Filmemacher 1994 Gabes Traum vom Bohemelieben in Cafés und Theatern auf und spitzt die Existenzphilosophie Nietzsches von der Überhöhung des Lebens durch die Kunst im „Übermenschen“ zu. Auf Lees Frage nach

seinen wichtigsten Philosophen antwortete Allen mit **Nietzsche: The Michael Jordan of philosophers**, *fun, charismatic, dramatic, great all-around game*. Trotz des tragischen Grundtons, versteht es Woody immer wieder, den Film mit Humor zu erheitern und durch Komik ironisch zu brechen, so dass sein *Kostümfilm aus dem Theater- und Gangstermilieu der 1920er Jahre* bei Kritik und Publikum gleichermaßen gut ankam. Frodon hat Allen zu seinen ästhetischen Ambitionen befragt: *Die meisten meiner Filme sind psychologische Geschichten – dieser nicht. Das Thema von Bullets over Broadway ist ästhetisch. Es ist ein Film über die Kunst und über die Bedeutung von Kunst. Es geht nicht um individuelle Introspektion, sondern darum, wie sich Gruppen von Menschen zur Kunst verhalten und wie sich Menschen nach bestimmten Modellen modeln. Die Boheme-Künstler und auch die Gangster handeln genauso, wie die Leute es von ihnen erwarten – mit Ausnahme von einem, und er ist der wahre Künstler. Zum Teil liegt das daran, daß er imstande ist, abscheuliche Taten zu begehen. Heute halten sich die Leute schon deshalb für Künstler, weil sie ein Boheme-Leben führen. Sie glauben, es genüge, Käse zu essen, Rotwein zu trinken und endlos über Dramen von Shakespeare zu debattieren ... Auf einer tieferen Ebene jedoch bleiben sie Angehörige des Bürgertums. Ihre Arbeit kommt über eine bestimmte Ebene nicht hinaus, sie ist von der Realität zu weit entfernt. Ein Künstler andererseits kann auch ein Hoteldieb oder irgendetwas sein, ein Killer, ein Müllmann, aber er hat etwas – etwas, das man auf der Kunstakademie nicht lernen kann. Als Künstler wie Thomas Mann oder Wissenschaftler wie Albert Einstein wird man geboren. Das kann für viele Mittelmäßige eine ziemlich deprimierende Einsicht sein.*

Rain wusste um ihren Wert als Schriftstellerin, der Dramatiker *David Shayne* aus *Bullets over Broadway* wird sich schwer tun mit dem Eingeständnis, dass er zwar schreiben gelernt hat, aber deshalb noch lange kein Künstler aus ihm geworden ist. In einem New Yorker Künstler-Café debattiert er mit seiner Freundin *Ellen*, dem verkannten Dramatiker *Sheldon Flender* und seiner Freundin *Rita* sowie dem Mochtegern-Maler *Rifkin* und seiner Freundin *Lili* über Kunstanpruch und Publikumsgeschmack: *David: Glaub mir, sie lesen mein Stück, sie sind begeistert, sie haben nur Angst davor ... Flender: Das ist irrelevant ... irrelevant. Was ich ... was ich damit sagen, nur sagen will, ist, daß ... daß kein wirklich großer Künstler jemals zu Lebzeiten Anerkennung gefunden hat. David: Nein? Wirklich kein einziger? ... Flender: Nimm doch, äh ... äh, Van Gogh. Oder, oder Edgar Allan Poe. Rita: Genau. David: Ach ... Flender: Weißt du, kein ... kein kein kein einziges Stück von mir ist je produziert worden ... Ja, so ist das, und dabei schreibe ich ein Stück pro Jahr ... und das seit 20 Jahren. David: Ja, aber das liegt daran, daß du ein Genie bist. Und zwar weil das Durchschnittspublikum und die Intellektuellen dein Werk völlig unzugänglich finden ... Und deshalb bist du ein Genie. Rita: Vollkommen richtig. Rifkin: Wir kennen doch alle diese Augenblicke des Zweifels. Ich male jede Woche ein Ölbild ... Werfe einen Blick darauf, und dann zerschlitze ich es mit der Rasierklinge ... Flender: Tja, in deinem Fall ist das eine gute Idee ... Ellen: Aber ich glaube an deine Stücke, David ... Auch deshalb, weil du ein Genie bist. David: Ja. Und vor zehn Jahren habe ich diese Frau entführt ... aus einem bürgerlichen Leben in Pittsburgh ... Rita: Wir verlieben uns in den Künstler, nicht in den Mann ... Lili: Das läßt sich doch gar nicht voneinander trennen ... Rifkin: Ein Künstler läßt sich nicht mit normalen Männern vergleichen. Flender: ...*

*Sagen wir mal, ein Haus fängt an zu brennen Und du kannst da noch rein rennen und nur eine einzige Sache retten Entweder die allerletzte Ausgabe von Shakespeares Stücken ... oder irgendeinen x-beliebigen Menschen ... David: Man darf nicht ... man darf auf keinen Fall der Welt diese Stücke rauben. Flender: Sehr richtig ... Das meine ich auch. Rita: Es geht doch dabei um ein Menschenleben. Lili: Nein, nein. Das ist doch Irrsinn! Du kannst doch nicht das Leben, das Leben eines Menschen als sein Werk bezeichnen. Rita: Aber das Leben eines Menschen ... das Leben eines Menschen ist doch ... Ellen: Es ist ein lebloser Gegenstand. Flender: Es ist kein lebloser Gegenstand ... es ist Kunst ... **die Kunst ist das Leben. Sie lebt!***

Der Forderung Nietzsches für den „Übermenschen“ folgend, haben sich die vermeintlichen Genies offenbar für die Kunst und gegen die Moral entschieden. Nun trägt es sich allerdings zu, dass *David* die Chance erhält, sein Stück **Gott unserer Väter** aufführen zu können. Die Sache hat natürlich einen Haken. Da die Unterweltsgröße *Nick Valenti* die Produktionskosten übernimmt, besteht er darauf, dass seine zickige Freundin *Olive* eine Rolle in dem Stück bekommt, obwohl sie keinerlei Schauspieltalent hat. Für *David* ist es ein *Pakt mit dem Teufel*. Da in der Hauptrolle immerhin die Diva *Helen Sinclair* auftreten wird, kann sich der Dramaturg die Angelegenheit schön reden – ganz so, wie es Festingers Theorie von der Vermeidung kognitiver Dissonanz verlangt: *Vielleicht können meine Erfahrungen für andere von Nutzen sein, genauso wie ich mich an der Lektüre meiner Idole, Tschechow und Strindberg, ergötze.*

In dem Maße wie *David* für die Diva entflammt, fällt ihm die Unterwelts-Braut auf die Nerven, zumal die stets ihren Bodyguard *Cheech* dabei hat. Da der sich alle Proben mitanhören muss und auch noch auf Geheiß seines Bosses mit *Olive* zu üben hat – rastet der ansonsten betont coole Gangster bei einer Probe unverhofft aus: *Es ist nur Kotze vom Faß mit Schuß*. Entsetzt und tief betroffen klagt der Dramaturg der Diva sein Leid. Doch die herrscht ihn nur an – zu schweigen, einfach still zu sein, nicht zu sprechen. *Don't speak!* Denn was er zu sagen hat, ist keines Künstlers würdig. Und insgeheim muss *David* dem Totschläger auch noch recht geben: **Die Kunst imitiert das Leben**; vom Leben aber weiß der Gorilla offenbar sehr viel mehr als der Schreiberling. Die gemeinsame Umarbeitung seines Dramas mit dem Killer wirkt denn auch wahre Wunder. Die Diva ist ganz aus dem Häuschen: *Alles ist motiviert. Es hat Fluß ... Wunderbar ... Es ist so voller Leben. Es ist so voller Leidenschaft. Es knistert vor flammender Sexualität ... Endlich ist es fleischlich.*

Die Proben schreiten fortan gut voran und der Erfolg scheint gesichert – wenn da nicht noch die völlig unfähige Mächtegern-Schauspielerin *Olive* wäre. Der Stückeschreiber *David* ist bereit, Kompromisse zu machen; nicht jedoch der wahre Künstler *Cheech*: *Sie bringt meinen Text um!* Während der Gangster das Vergehen der dümmlichen Schickse an seiner Kunst auf die harte Tour ahndet, trifft sich *David* mit *Flender* in einem Café in Greenwich Village. Kunst und Leben sind ihm wieder einmal durcheinander geraten: *Hör mal ... Flender ... ich bin ... ich bin völlig durcheinander. Ellen, Ellen, ich liebe Ellen. Sie ist immer bei mir gewesen ... Hat zu mir gehalten ... Ich ... ich liebe sie über alles ... Doch, doch jetzt ... Flender: Komm zur Sache. Wo liegt das Problem? Es war doch immer klar, daß du Ellen liebst. David: Ich habe jetzt etwas mit Helen Sinclair,*

und ich fühle mich furchtbar. Aber ich kann nichts dagegen tun. Sie ist so charismatisch ... und ... und ist brilliant und wunderschön. Eine echte Künstlerin. Und wir sprechen dieselbe Sprache. Flender: Schuldgefühle zerfressen dich ... David: Ich kann nicht schlafen. Flender: Schuldgefühle ... sind kleinbürgerlicher ... Quatsch. **Ein Künstler erschafft sich sein eigenes moralisches Universum.**

Die Kleinbürger reden bloß über ihr angeblich selbst erschaffenes moralisches Universum, der Künstler dagegen ist zur Tat geschritten – und hat *Olive* einfach erschossen; ohne Skrupel oder Schuldgefühl, sondern nur, weil sie eine grauenhafte Schauspielerin war. Als *David* davon erfährt, ist er fassungslos. Er hätte sich mit *Olive* schon arrangiert. Nicht so *Cheech*. Der sah ein *Werk von großer Schönheit* gefährdet: *Niemand ... niemand versaut mir meine Arbeit! Verstehst du mich? Niemand, ja?* Als er *David* daraufhin zu Boden stößt, muss auch der um sein Leben fürchten. Er macht sich lieber aus dem Staub und sucht Zuflucht bei seiner Freundin–, die ihm allerdings erst einmal ihre Affäre mit seinem Freund *Flender* gesteht: *Du kennst doch seine These, daß die Kunst reziprok ist. Man braucht zwei dazu: Und zwar den Künstler und das Publikum. Na ja, für ihn gilt das auch beim Sex. David: Beim, beim Sex? Ellen: Ja, wenn zwei Partner zusammenpassen, wird das auch zu einer Kunstform. David: Ellen, was soll das heißen? Daß du und Sheldon den Geschlechtsakt auf die Ebene einer Kunstform erhoben habt? Ellen: Nicht nur den Akt. Das Vorspiel auch. David: Mein Freund, der nie aufgeführte Dramatiker? Ellen: Er ist schon so lange Zeit hinter mir her, und ... du hast ja wohl nie die Absicht gehabt, mich zu heiraten ... Eines Abends sind wir was trinken gegangen und haben angefangen ... über Kunst und Literatur, Freud und Nietzsche zu reden ... Und um eine Behauptung zu bekräftigen ... über griechische Etymologie ... fiel mir auf, daß er dafür den Hosenschlitz aufgeknöpft hatte ... David: Ich will nichts mehr hören ... Ellen: Er ist aber ein bedeutendes Talent. David: So ist es für uns beide am besten. Ellen: Das hast du selbst tausendmal behauptet. Und bei einem derart großen Intellekt erschafft man sich sein eigenes moralisches Universum.*

Nachdem *Gott unserer Väter* ein riesen Erfolg geworden war, *David* als neues Talent gefeiert wurde und *Cheech* sein in Gangster-Kreisen übliches Ende gefunden hatte, wird sich der Stückeschreiber endlich seiner Mittelmäßigkeit bewusst. Er hatte sich offensichtlich immer nur was vorgemacht und selbstgefällig sein Ego gepflegt. *David* ist kein Künstler. Ihm ist das Leben wichtiger als die Kunst. Und so sucht er abschließend die klärende Aussprache im Freundeskreis. Dazu eilt er nach Mitternacht auf die Straße und schreit wild entschlossen *Flender* aus dem Bett: *Flender! ... Flender! ... Ich muß mit dir reden! Flender: Ha-ha! Sieh mal, wer da ist! Der große Broadway-Erfolg! Ich schreibe keine Kassenschlager, meine Stücke sind Kunst ... Sie sind bewußt so geschrieben, daß sie keiner aufführt.* Da *David* seine Freundin beim Freund vermutet, fragt er nach ihr. *Ellen: Ich gratuliere dir zu deinem Erfolg, David. Ich habe immer gewußt, daß du das Zeug dafür hast ... David: Hast du mich als Künstler geliebt ... oder als Mann? Ellen: Beides. David: Und wenn sich herausstellt, daß ich eigentlich gar kein Künstler bin? Ellen: Ich könnte einen Mann lieben, wenn er kein richtiger Künstler ist ...* Andererseits hat es ihr *Flender* ganz schön angetan: *Seine Technik ist sagenhaft. Flender: Sagenhaft! David: Ihr verwechselt Sex mit Liebe! Rita: Für mich geht Liebe sehr tief. Sex muß nur ein paar Zentimeter*

tief gehen. Flender: *Ihr redet alle an der Sache vorbei. Es geht darum, daß ich einer Frau mehrmals am Tag Lust schenken kann. Rita: Ach, ja ... Ellen: Also wirklich, Flender, was hat denn Quantität damit zu tun? Flender: Quantität? Quantität bewirkt Qualität. David: Wer sagt das? Flender: Karl Marx. Rita: Jetzt geht es also um Ökonomie. Flender: Sex ist Ökonomie. Für David ist das nur noch Schwachsinn. Als er Ellen endlich losgeeist hat, trifft er eine Grundsatzentscheidung für sein künftiges Leben: Ich häng' es an den Nagel. Das In-Mansarden-Leben ... Käse essen ... Rotwein trinken und Kunst in Cafés analysieren ... Es ist vorbei ... Ich liebe dich ... Ich möchte, daß wir heiraten ... Ellen: Aber, du bist doch Künstler. David: Nein, bin ich nicht ... In zwei Dingen bin ich mir sicher: Erstens liebe ich dich. Und zweitens bin ich kein Künstler ... Jetzt hab' ich es gesagt, und ich fühle mich frei ... Ich bin kein Künstler ... Willst du mich heiraten? Ellen: Ja.*

David und Ellen fahren wieder zurück nach Pittsburgh, um ein traditionelles Familienleben zu führen: in einem Haus mit Garten und Kindern, dem festen Job, regelmäßigen Urlaubsreisen – und dem gemeinsamen Altwerden. Das Boheme-Leben in Greenwich Village tauschen sie ein gegen das Familienleben in der Provinz. Allens **Perspektivismus** scheint sich aus beiden Quellen zu speisen. Mit seiner ersten Frau und Philosophin Helen pflegte er das Boheme-Leben in den Künstler-Cafés und Off-Broadway-Theatern New Yorks, als Kind wuchs er in das jüdische Familienmilieu Brooklyns hinein und der etablierte Filmemacher genießt den bürgerlichen upper class – Luxus der Park Avenue, zuerst mit Mia und ihrer Großfamilie, später in der verliebten Zweisamkeit mit Soon-Yi. Lassen sich Kunst und Familie also vereinbaren? Nur wenn man auf die Unbedingtheit des eigenen ästhetischen Schönheitsideals verzichtet und eher einer nüchtern pragmatischen Lebensbemeisterung zustrebt. Frodon hat Allen im Anschluss an *Bullets over Broadway* nach seinem Kunstanpruch befragt: *Bei mir ergibt sich nichts von selbst. Ich muß hart arbeiten, studieren, Filme, Theaterstücke ansehen, Bücher lesen – und ich glaube nicht, daß ich meiner Arbeit zuliebe jemanden umbringen oder mein Leben aufs Spiel setzen würde. Die Leute sagen mir immer: „Sie sind ein Perfektionist.“ Aber ich bin nie ein Perfektionist gewesen. Ich bin jemand, der Filme macht, und wenn mir einer sagt: Heute abend ist ein wichtiges Basketballspiel, dann sage ich: Okay, wir drehen die Szene morgen zu Ende, gehen wir nach Hause! Meine Arbeit verschlingt nicht mein ganzes Leben, während die Figur in dem Film mit Haut und Haaren Künstler ist. Gleichwohl spielt Woody die Extrempositionen verschiedener Lebensweisen und Denkhaltungen gern in komischer Zuspitzung gegeneinander aus, greift als Autor und Regisseur „gottgleich“ in die Lebensgeschicke seiner Figuren ein und schaut zu, was daraus wird.*

In *Alice* konfrontierte er die chinesische Antike mit dem upper class – Lebensstil im New York der 1990er Jahre, mit **Mighty Aphrodite** spielt er 1995 „Gott“ im Leben der Prostituierten *Linda*, indem er sie auf den Tugendpfad der amerikanischen Mittelschicht zu bringen versucht. Frodon gegenüber hat er dazu ausgeführt: *Lenny, den ich spiele, greift in Lindas Leben ein. Er gebärdet sich als Regisseur, indem er Einfluß nimmt auf ihre Garderobe, ihre Diktion, ihre Einrichtung, sich einen Partner für sie ausdenkt, ihre Geschichte zu manipulieren versucht. Interessant daran scheint mir, daß gar nicht sicher ist, ob er ihr damit einen Dienst erweist, auch wenn er davon überzeugt ist. Sie*

ist Prostituierte, aber sie beklagt sich nicht über ihr Schicksal. Sie verdient Geld, sie lebt in ihrem Traum, Schauspielerin zu werden. Lenny zwingt sie, sich dem Frauenbild der Mittelschicht anzupassen, das sein Ideal ist, aber nicht unbedingt Lindas. Ich selbst bin paradoxerweise ähnlich wie Lenny und denke im Innersten, er hat richtig gehandelt, weil ich es schrecklich finde, Prostituierte zu sein. Aber ich gebe zu, daß jemand zu mir sagen könnte: Wie kommst du dazu, darüber zu entscheiden, was für ein Leben sie führen soll. Der Eingriff in Lindas Leben erfolgt zweifach: einmal als handelnde Filmfigur Lenny, das andere Mal als deus ex machina, als „Gott“ in Gestalt des Filmemachers. Schon Sandy aus *Stardust Memories* gefiel sich in der Rolle des Chefgottes Zeus. Statt auf die chinesische, greift Allen nunmehr auf die griechische Klassik zurück und knüpft damit auch an Nietzsches **Geburt der Tragödie** aus dem Geiste der Musik an. Dazu läßt Woody den griechischen Chor der antiken Tragödie in unterhaltsamer Weise an den Geschicken eines New Yorker Mittelschichts-Paares der Gegenwart Anteil nehmen.

Als Ausgeburt seiner Filmkunst gerät ihm die Parodie der klassischen Tragödie zu einer wunderbar leichten Komödie, die anhebt mit dem Chor auf antiker Freilichtbühne und natürlich an die Mythen Homers erinnert: *Woe unto man. Brave Achilles, slain in trail by blood. For prize, the bride of Menaleas and father of Antigone, ruler of Thebes, self-rendered sightless by lust of expiation, lost victim of bewildered desire. Nor for Jason's wife fared better, giving life, only to reclaim it, in vengeful fury. Chorleiter: For to understand the ways of the heart is to grasp as clearly the malice or ineptitude of the gods. Who in their vain and clumsy labours to create a flawless surrogate have left mankind but dazed and incomplete. Chor: Take for instance the case of Lenny Weinrib, a tale as Greek and timeless as fate itself. Schnitt!* Und wir befinden uns nicht mehr auf antiker Theaterbühne, sondern am Tisch eines Restaurants in New York: **Lenny, let's have a baby.** Nach diesem Wunsch der Galleristin *Amanda Sloane*, gemeinsam mit ihrem Mann, dem Sportreporter *Lenny Weinrib*, ein Kind aufzuziehen, nimmt das Schicksal seinen Lauf. Der ältere Ehemann war schon einmal verheiratet und hat bereits ein erwachsenes Kind und die jüngere Frau (*Helena Bonham Carter*) möchte auch nicht ihre Karriere unterbrechen: also fällt die Entscheidung auf ein Adoptivkind. *Lenny* ziert sich noch zuzustimmen – und der *Chor* scheint ihn zu bestätigen: *Kinder werden erwachsen, ziehen aus! Manchmal an so lachhafte Orte wie Cincinatti oder Boise, Idaho! Dann siehst du sie nie wieder! Chorführer: Glaubst du etwa, sie rufen an? Laius: Aber gibt es da eine wachsende Leere in der Ehe der Weinribs? Chor: Das haben wir nicht gesagt! Wir denken alle nur über mögliche Motive nach. Kinder sind eine ernste Sache!* Um die Risiken der unbekanntem Herkunft eines adoptierten Kindes aufzuzeigen, ist *Kassandra* nicht fern: *Ich sehe Desaster! Ich sehe Katastrophen! Schlimmer: Ich sehe Anwälte!*

Lenny ist zwar der Boss in der Ehe, aber *Amanda* trifft die Entscheidungen. Als gerade die Chance besteht, einen neugeborenen Jungen zu adoptieren, ist es soweit. Die beiden sind ganz entzückt von dem niedlichen Säugling. Aber wie sollen sie ihn nennen? Graucho? Django? Nein, einfach *Max*, wie *Amanda* vorschlägt. Zur Freude der übergelücklichen Eltern entwickelt sich der Kleine zu einem ganz prächtigen Knaben; nicht nur hochintelligent, sondern auch schon früh sportbegeistert. Da *Amanda* zunehmend durch ihre Arbeit in einer neuen Galerie in Anspruch genommen wird und *Lenny* das Künstler-

milieu eher abschreckt, treibt ihn nicht mehr nur der Gedanke nach der Herkunft des außergewöhnlichen Jungen um, er schreitet vielmehr zur Tat. Obwohl ihn der *Chorführer* davon abzuhalten versucht, weil er gegen geltendes Recht verstoße, nimmt er ein „höheres Gesetz“ für sich in Anspruch – und eignet sich die Adoptionsunterlagen an. Nun steht seiner Suche nach den leiblichen Eltern *Maxens* nichts mehr im Wege. Und für einen Reporter ist das ein Kinderspiel. Als er aber die Prostituierte und Pornoqueen *Julie Cum* alias *Linda Ash* als Mutter ermittelt, ist er einigermaßen enttäuscht, um nicht zu sagen entsetzt. Aber auch eine ganz neue Welt des Abenteuers malt er sich aus. Und wieder den Rat des *Chorleiters* ausschlagend, vereinbart *Lenny* einen Termin mit dem Callgirl (Mira Sorvino).

Nicht nur eine attraktive, hochgewachsene und wohl proportionierte Blondine nimmt ihn in Empfang, neben der er wie ein verhuschter Wurzelschwamm aussieht. Die Pornoqueen und Sexspezialistin ist zugleich eine ausnehmend warmherzige und verständnisvolle Frau mit viel Lebenserfahrung trotz ihrer jungen Jahre. Wie Lee hervorhebt, ist die „allmächtige Liebesgöttin“ *the embodiment of female sensuality, a woman who relishes her sexual allure with no sense of shame or regret*. Der Biedermann fühlt sich gleichermaßen angezogen und abgestoßen. Er ist sichtlich verunsichert. Zumindest kann er nunmehr die Suche nach dem Vater aufgeben. Bei einem geplatzten Kondom während eines Pornodrehs kommen viele infrage. Die leiblichen Eigenschaften eines Menschen sind offensichtlich nicht nur erblich, sondern auch zufällig! Aber wie sieht es mit den sozialen Merkmalen aus? Ein Hardcore-Callgirl wie *Linda* hat natürlich einen Luden – und der droht den beiden mit dem Schlimmsten. Nicht ohne Grund sieht *Kassandra* Gefahr und Unheil heraufziehen, um nicht zu sagen: auf den Boden genagelte Kniescheiben ... Neben Sex und Autos ist es der Sport, der die Milieus verbindet. Und so hat der Sportreporter die Prostituierte nach einigem Hin und Her gegen attraktive Stammplätze im Basketball-Stadion freigekauft. Aber was nun: Jetzt ist sie sein Mädchen! Da ist guter Rat teuer. Der *Chor* versucht es bei Zeus – was sich meldet, ist aber nur sein Anrufbeantworter ... Ja, der Grieche dachte und Zeus lachte. Da nimmt es nicht wunder, dass *Lennys* Versuche, aus *Linda* einen Durchschnittsmenschen zu machen, immer wieder scheitern. Hilfe ist also nur von oben zu erwarten. Wie es der Zufall so will, schwebt ein ins Trudeln geratener Hubschrauberpilot gerade in dem Moment an der Straße ein, als *Linda* im Auto seinen Weg kreuzt. Die beiden verlieben sich natürlich und der Pilot ist auch bereit, das Kind seines Glücksfalls anzunehmen. Denn ohne Wissen *Lennys* war *Linda* bei einem Tröstungsfick von ihm geschwängert worden. Nach dem letzten Schnitt hat wieder der *Chorführer* das Wort: **Life is unbelievable, miraculous, sad, wonderful.** *Chor: Yes, this is all true. And that's why we say: When you're smiling, when you're smiling ... The whole world smiles with you ... Keep smiling ... When you're laughing, when you're laughing ... The sun keeps shining through ...* Beschwingt-nachdenklich und mit der Sonne im Herzen verlässt der Zuschauer das Kino – und steht unversehens wieder der grausam-lärmenden Großstadt-Realität gegenüber.

Das Schweigen „Gottes“ mit dem Einschalten seines Anrufbeantworters zu parodieren, verweist auch auf die „gottgleiche“ Allmacht eines Autors über sein Stück. In dem Einakter **Gott** aus *Without Feathers* ist es der Autor Woody Allen, der sich in dem

Drama anrufen lässt – und nicht nur erreichbar ist. Nachdem er erfahren hat, dass eine attraktive Philosophiestudentin aus dem Publikum unverhofft im Stück mitspielt, will er sogleich selbst vorbeikommen, um sich ihrer anzunehmen. Allens selbstreflexiv-zirkuläres Werk *Gott* hebt an mit einem Dialog zwischen Autor und Schauspieler. In humorvoll-komischer Weise beginnen und beenden sie das Stück mit der Suche nach einem passenden Schluss. *Schauspieler: Nichts ... einfach nichts ... Autor: Was? Schauspieler: Bedeutungslos. Hohl. Autor: Der Schluß. Schauspieler: Natürlich. Worüber reden wir? Wir reden über den Schluß. Autor: Wir reden immer über den Schluß. Schauspieler: Weil er hoffnungslos ist. Autor: Ich gebe zu, er ist unbefriedigend. Schauspieler: Unbefriedigend? Er ist nicht mal glaubhaft. Der Trick ist, mit dem Schluß anzufangen, wenn man ein Stück schreibt. Erfinde einen guten, starken Schluß und dann schreib von hinten nach vorn. Autor: Das habe ich versucht. Ich bekam ein Stück ohne Anfang. Schauspieler: Das ist absurd. Autor: Absurd? Was ist absurd? Ist ein Kreis absurd, weil er nicht Anfang, Mitte und Schluss hat, wie es sich für ein klassisches Drama gehört? Wenn ein Stück endet wie es anfängt, kann es als Dauerveranstaltung zum Gleichnis für **die ewige Wiederkehr des Gleichen** werden.*

Die Probe, die das Stück einleitet, spielt in einem Amphitheater um etwa -500 in Griechenland. Während der absurden Suche nach einem Schluss in einem zirkulären Drama, reflektiert der *Autor* hellichtig seine Situation: *Wir sind Figuren in einem Stück und werden bald mein Stück sehen, das ein Stück in einem Stück ist. Und sie sehen uns zu.* Zur Kunst gehört auch ein Publikum. In diesem Fall wird es allerdings von Schauspielern aus einem anderen Stück dargestellt. Hilfesuchend wendet sich der *Autor* an die Runde. Es meldet sich *Doris*, eine Philosophiestudentin: *Die philosophische Grundfrage ist: Wenn ein Baum im Wald umfällt, und niemand ist da und hört es – wie können wir dann wissen, daß es Lärm macht?* Statt über die Wirklichkeit der Realität zu diskutieren, steht dem *Autor* eher der Sinn danach, mit *Doris* die Wirklichkeit des Sex' zu ergründen. Und sogleich ruft er nach dem Vorhang ... Diese Seite der menschlichen Natur hat der Autor Allen natürlich seiner *Autoren-Figur* in dem Stück auf den Leib geschrieben. Aber kann Sex mit einer Dramenfigur wirklich sein? Vielleicht dann, wenn die Publikumsfigur als Schauspielerin agiert? In einer derartigen Verwirrung kann am Schluss nur ein *deus ex machina* die Realitätsebenen vereinbaren. Aber was, wenn es keinen Gott gibt? Das ist eine Frage an den *Autor*. Nach einigen Erwägungen lässt er *Zeus* auftreten und sogleich proben: *Schauspieler: Oh, Zeus. Du großer Gott! Wir sind verwirrte und hilflose Sterbliche. Bitte sei barmherzig und ändere unser Leben ... Bursitis (als Zeus): Ich bin Zeus, der Gott der Götter! Bewirker von Wundern! Schöpfer des Universums! Rettung bringe ich euch allen!* Was in der Probe eindrucksvoll dramatisch funktioniert, geht zur Aufführung leider nicht gut aus: Der *Schauspieler Diabetis* ruft nach dem griechischen Gott; aber der wird so ungeschickt auf die Bühne heruntergelassen, dass ein Seil ihn stranguliert – und umbringt, bevor er rettend eingreifen kann: **Gott ist tot**. Sich selbst überlassen, müssen die Akteure wieder von vorne anfangen ...

Woodys witzig-hintersinniger Einakter *Gott* kann auch als Parodie des *metaphysischen Happenings* aus der *fröhlichen Wissenschaft* Nietzsches verstanden werden. Mit der

Mehrebenenstruktur eines klassischen Dramas, in dem der Autor als Dramenfigur über den Schluss des Stückes nachdenkt, verbindet Allen wiederum antike Ordnungsliebe mit postmoderner Beliebigkeit. In seinem nächsten Film **Deconstructing Harry** setzt der Filmemacher 1997 das Motto der Postmoderne sogar im Titel ein. Mit dem an die *Nouvelle Vague* anknüpfenden Stil direkter Kameraführung und auslassender Schnitte, führt Allen seine Experimente aus *Husbands and Wives* weiter. Auch nimmt er mit dem gerade an einer Schreibblockade leidenden Schriftsteller *Harry Block*, den der Filmemacher selber spielt, das wechselvolle Verhältnis zwischen Literatur und Filmkunst wieder auf. Ebenso wie in dem Drama *Gott* vermengt Woody in *Harry* die Realitätsebenen, indem er die Figuren aus *Harrys* Romanen nicht nur in eingblendeten Filmszenen auftreten lässt, sondern die Romanfiguren darüber hinaus mit dem Autor ins Gespräch bringt. Was in *Purple Rose* durch Schwarz-Weiß und Farbe als Film im Film erkennbar bleibt, unterscheidet Allen nunmehr durch den Filmstil. Die Romanverfilmungen *Harrys* werden mit ruhiger Kamera und kontinuierlicher Schnittfolge inszeniert, während das Leben des Autors selbst so chaotisch dargestellt wird, wie es ihm in all seiner alltäglichen Lebensuntüchtigkeit widerfährt. Die klassische Ordnung in der Phantasie des Autors steht der postmodernen Willkür in seinem wirklichen Leben gegenüber. Bei dem schwierigen Selbstreflexionsprozess, diese Einsicht aus seinem Autorenleben wiederum zu einem Romanthema zu machen, können wir als Zuschauer teilnehmen – und uns die Frage stellen, ob die am Schluss aufgehobene Schreibblockade *Harrys* nicht der Beginn des Romans ist, den wir als Film verfolgt haben.

Der wohl komplizierteste Film Allens ist von Lee als *not a pleasant experience* sowie *most depressing film since Stardust Memories* eingestuft worden. Im *Casebook* dagegen ist Bickley zusammenfassend des Lobes voll: *Woody Allen's Deconstructing Harry is a masterful work. It is at once disturbing, whimsical, dark, shocking, and funny. It is a complex portrait of an artist, presented in an appropriately neurotic, digressiv manner. It is entertaining in all the ways audiences expect of a Woody Allen movie – creative, energetic, spontaneous, and witty. It is also profound in its ironic nature. Allen presents us with the story of a writer who is unable to function outside of his own fiction and then tempts us to equate this character with himself. Allen tempts us to deconstruct Harry ourselves, and, in so doing, question the dubious dividing line between art and reality.* Ja, das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Realität, Phantasie und Lebensalltag, ist es, was wir mit *Harry* dekonstruieren können. Allen parodiert damit die Postmoderne in doppelter Weise. Er macht sich zum einen darüber lustig, dass es eine Frage der Semantik sein soll, zu entscheiden, was wirklich ist. Und zweitens führt er anschaulich vor, dass die Welt nicht nur „Text“ ist; denn dann gäbe es ja keinen Unterschied zwischen Schriftsteller und Romanfigur. Es sei denn, ein Autor schreibt in einem Roman über einen Schriftsteller, der gerade an dem Roman schreibt, den wir zu lesen bekommen. In der Literatur ebenso wie in der Filmkunst lassen sich die Realitätsebenen wunderbar selbstbezüglich ineinander verschachteln. Darin gleicht die Kunst unseren Bewusstseinsleistungen in Träumen und Phantasien.

Aber ist unsere erlebte Welt deshalb bloß ein Film oder Traum? Verschwindet mit unserer Bewusstlosigkeit im Schlaf auch die Welt, von der wir nur ein winzig kleiner Teil sind? Durch das Schließen der Augen, versuchen sich nur kleine Kinder zu verstecken;

spielend lernen sie, die Wirklichkeit der Außenwelt anzuerkennen. Aber wie schnell vergessen sie es wieder und geben sich Illusionen hin! Denn auch der ganze Religionswahn und esoterische Humbug resultiert aus dem Missverständnis, das innere Erleben mit dem äußeren Ereignen zu verwechseln. Und zudem ist es die in der Postmoderne wiederbelebte **Textmetapher**, die in allen Realitätsebenen nur „Texte“ sieht; die Wirklichkeit also zu einem Problem der Semantik macht. Den Unsinn der Religionen wie der Postmoderne parodiert Allen mit derber Komik. Nur seine Romanfiguren lässt *Harry* in normaler Weise mit Frauen verkehren. Im wirklichen Leben steht er auf Huren, da er mit ihnen nicht endlos über Literatur und Filme reden muss, bis er sie endlich ins Bett bekommt. Dirnen haben auch keine Probleme mit schwarzen Löchern; sind sie doch ihre Geschäftsgrundlage. Das atomistisch verstandene und gleichgültig expandierende Universum erschreckt sie ebenfalls nicht; denn eine Moral erwarten sie vom Kosmos so wenig wie von ihren Freiern: Fesseln, schlagen, blasen, und zwar genau in der Reihenfolge, ist die häufigste Wunschliste des blockierten Schriftstellers; denn natürlich hat er deutsche Literatur studiert und besonders eifrig Nietzsche gelesen. Als ein **teleologisch existentieller Atheist** steht *Harry* einem ironischen Nihilismus nicht fern. Als GOTT lässt er allenfalls die FRAU gelten; nicht die einzelne Frau, aber doch die Frauen im allgemeinen. Und als Freund von Wissenschaft und Technik sind ihm Klimaanlage allemal wichtiger als Kirche und Papst. Diese Vorliebe teilt der Schriftsteller sogar mit dem „Teufel“, den er als seinen Freund eine an Bosch und *Hellzapoppin* gemahnende Hölle mit vollklimatisierter VIP-Suite betreiben lässt. Nur seine mit einem orthodoxen Juden verheiratete Halbschwester erinnert ihn immer wieder an die jüdische Tradition. Für *Harry* dagegen gilt: **Tradition ist die Illusion der Permanenz**. Aber war nicht auch das große Vorbild Einstein Jude, Wissenschaftler und – religiös? Der geniale Physiker war natürlich nicht einfach religiös, er war *kosmisch religiös* im Anschluss an Spinoza. Darauf werde ich später noch genauer eingehen.

Mit *Deconstructing Harry* ist Woody eine grandiose Tragi-Komödie gelungen, die an den existentialistischen Tiefsinn Bergmans aus *Wilde Erdbeeren* anknüpft. In beiden Filmen geht es um die Suche nach dem Ort, an dem versteckt die wilden Erdbeeren wachsen. Die Fahrt des alten Professors *Isak Borg* zur Ehrung an seiner Universität wird zur Rückkehr in seine Kindheit und Jugendjahre. Und ebenso ergeht es *Harry Block*, als er sich mit seinem Sohn, einem Freund und einer Prostituierten auf die Reise zu seiner Schule begibt, die den erfolgreichen Schriftsteller ehren möchte, obwohl er seinerzeit wegen vielerlei Vergehen der Lehranstalt verwiesen wurde. Die innige Verbindung von **Literatur und Filmkunst**, mit der Allen *Harry* und die Postmoderne dekonstruiert, hat in der Folge einige talentierte Filmemacher inspiriert. Ich nenne als Beispiele die gelungenen Filmkompositionen *Swimming Pool* (2002), *Lucia und der Sex* (2003) und *2046* (2004). Deprimierend mag *Harry* wohl auf Gottgläubige und sonstige naiv-religiöse oder frömmelnde Menschen wirken. Auch Romantiker und Spießler werden eher abgeschreckt von der drastischen Diesseitigkeit und den wüsten Kraftausdrücken, mit denen sich die Akteure beschimpfen. *Harry sollte in allem exzessiv sein*, wie Allen Frodon gegenüber betonte. Eine schöne Visualisierung der vage-verschwommenen Glaubenswelt der Religionen und Esoteriken ist Woody mit dem Unschärfwerden einer Filmfigur gelungen. Wenn es doch allen Menschen mit ihren Hirngespinnsten und Wahnvorstellungen so erginge, dass sie

entsprechend ihrer Denkschärfe auch physisch unscharf würden! Die Welt wäre nicht wiederzuerkennen vor lauter diffuser Farbverwischungen. Filmästhetik und Humor unterminieren nicht selten die hohlen Machtansprüche der Herrschenden wie das mangelnde Selbstvertrauen der Beherrschten. Und so mag das Werk Allens einige provozieren und deprimieren, andere wird es immer wieder erheitern und nachdenklich stimmen.

Allens Satire des postmodernen Dekonstruktivismus machte sich über eine philosophische Mode lustig, die alle Bereiche der westlichen Kulturen erreicht hatte; in der Philosophie aber bereits Schnee von gestern war. 1998 greift der Filmemacher mit *Celebrity* das Phänomen der Prominenz in der US-Gesellschaft auf und bezieht sich wieder auf ein großes Vorbild: Fellinis **La Dolce Vita** von 1959. War *Harry* ein atheistischer Film, werden *Celebrity* und *La Dolce Vita* vom Katholizismus durchzogen. Fellinis Film setzt ein mit einem Hubschrauber, der eine Jesus-Statue über Rom hinweg zum Petersdom trägt. Dieser die Stadt gleichsam segnende Jesus wird im Mittelteil des Films zu einer imaginären Madonna, die zwar nur von Kindern herbeiphantasiert, durch die Medien aber zu einem großen Ereignis hochstilisiert wird. Der Film endet mit dem unschuldigen Lächeln eines Mädchens, das vergeblich versucht hatte, sich dem Klatschreporter *Marcello* verständlich zu machen. Als Allen auf der *Wild Man Blues* – Tour in Rom einen Hotelbalkon mit Blick auf den Petersdom betritt und einen Hubschrauber hört, fühlt er sich natürlich sofort in Fellinis Film versetzt und hätte gern *Marcello* im Hubschrauber zugewunken. Fellini kontrastiert den hohlen Starrummel im Rom der ausgehenden 1950er Jahre, indem er den Boulevard-Journalisten zwischen der Arbeit für sein Hochglanzmagazin und dem Schreiben an einem kulturkritischen Roman schwanken lässt. Dabei verkehrt *Marcello* nicht nur in den schicken Cafés und Nachtclubs der römischen Schickeria, er besucht auch gelegentlich die existentialistisch angehauchten Künstlertreffs seines Freundes *Steiner*. Der Philosoph und Freund gilt dem unzufriedenen Klatschreporter und Mächtegern-Schriftsteller als einziger Bezugspunkt in der flüchtigen Medienwelt. Da trifft es *Marcello* umso schmerzlicher, als sich *Steiner* eines Tages selbst das Leben nimmt – und auch noch seine beiden Kinder mit umbringt, an denen er so gehangen hatte. Damit wird dem Boulevard-Journalisten der Boden unter den Füßen entzogen, ähnlich wie den Dokumentarfilmer in *Crimes* der Freitod des Philosophen *Levy* aus der Bahn warf. An das Lächeln des Mädchens angesichts des männlichen Unverstandes in *La Dolce Vita* scheint Allen auch mit dem Schluss von *Manhattan* anzuspielden. Wohl nicht zufällig gehört die Großstadtsymphonie zu den Lieblingsfilmen Soon-Yi's.

Celebrity beginnt und endet mit einer Himmelsbotschaft: Zu den Takten der Schicksalssymphonie Beethovens schreibt ein Flugzeug mit Kondensstreifen die Schriftzüge des Wortes HELP vor den wolkenfreien Himmel über New York. Ein Schwenk der Kamera auf den Boden, entzaubert die Szene aber sogleich; handelt es sich doch lediglich um den Dreh für einen Film. Vor Ort ist auch der Klatschreporter *Lee*, der sich am Set in die hinreißen-de Jung-Schauspielerin *Nola* (Winona Ryder) verguckt. Das geplante Interview mit dem Starlet *Nicole* (Melanie Griffith) lässt ihn das süße Mädel aber schnell wieder vergessen; denn die attraktive *Nicole* verwöhnt ihn beim Besuch ihres Mädchenzimmers im ehemaligen Wohnhaus ihrer Eltern mit einem Blowjob. Im Gegensatz zu seiner katholischen

Frau *Robin* denkt das Starlet beim Oralsex auch nicht an die Kreuzigung; sie vermag dem Schwanzlutschen sogar Freude abzugewinnen. Eine freiheitsberaubende Freundin machte schon *Marcello* das Leben schwer und vergällte ihm immer wieder aufregende Treffen mit einer Diva oder einem Supermodel. Bei Fellini war es die teutonisch blonde *Nico*, der die Männer nachstellten. In *Celebrity* spielt die sexy Blondine Charlize Theron das *Supermodel*. Das hat nicht nur eine Affäre mit einem deutschen Model gehabt, sondern ist auch noch von einem Jünger des Dionysos zu einer polymorph perversen Aphrodite gemodelt worden. Für *Lee* wird sie damit zur Sinngebung des Universums.

Der banale Rummel und die politische Instrumentalisierung, mit der in den USA eine Praktikantin prominent geworden war, nur weil sie dem Präsidenten den Schwanz lutschte, mag für Woody Anlass genug gewesen sein, einmal das Thema der **Prominenz im Medienkapitalismus** aufzugreifen. In dem komödiantischen Filmroman knüpft er wie selbstverständlich an seine großartigen New York – und Frauen-Filme *Annie Hall*, *Manhattan*, *Hannah* und *Husbands* an. Während *Lee* sich vom Boulevard und der Schickeria langweilen lassen muss und immer wieder vergeblich mit einem ausgefeilten Drehbuch oder kulturkritischen Roman herauszukommen versucht, feiert die US-Gesellschaft Prominente, die berühmt wurden, weil sie im Koma liegen oder als Geisel Verwendung fanden. Überhaupt scheinen alle nur noch danach zu streben, berühmt zu werden. Der Spaßmacher und Hofnarr Woody hält der Gesellschaft mit *Celebrity* gleichsam den Spiegel vor und verarscht den Medienkapitalismus mit der Bemerkung, in welchem Zustand sich eine Gesellschaft befinden müsse, in der Komapatienten berühmt seien. Befindet sich vielleicht die ganze Gesellschaft schon längst im intellektuellen Koma? Nicht nur dem Klatschreporter *Lee* geraten Freundin und Romanfigur durcheinander, auch die Gesellschaft insgesamt verwechselt ihre wirklichen Helden mit bloßen Medienidolen. Mit *Celebrity* setzt Allen seine humoristische Kritik an der hohlen Postmoderne und ihrer willkürlichen Beliebigkeit fort. Das himmlische Wort HELP soll zugleich den Journalisten wie der Gesellschaft ein ironisches Hilfsangebot machen, nicht mehr nur dem schönen Schein, sondern mehr dem wahren Sein nachzuspüren.

1999 lässt Woody Allen das Jahrzehnt mit einer weiteren Variation der Geburt seiner Filmkunst aus dem Geist der Komik und Doku ausklingen. **Sweet and Lowdown** inszeniert das Leben des sagenhaften Jazz-Gitarristen *Emmet Ray*, der in den 1930er Jahren durch die Clubs der USA tourte und stets als Zweitbester nach Django Reinhardt gefeiert wurde. Aber gab es *Emmet* wirklich? Woody macht sich wieder einen Spaß daraus, die Textmetapher der Postmoderne ad absurdum zu führen, indem er das Leben eines Jazz-Musikers dokumentiert, den es gar nicht gegeben hat. In den Medien entstehen Biographien einfach dadurch, dass über sie berichtet wird. In der langsamen Welt der 1930er Jahre konnte ein begnadeter Gitarrist in jedem Bundesstaat neu entdeckt werden, da sich die Informationen noch nicht wie heute mit Lichtgeschwindigkeit um den Erdball verbreiteten: *Eine Legende, die in St. Louis ihren Anfang nimmt, dann nach Kansas City gelangt und schließlich New York erreicht, kann es nicht mehr geben. Man käme gleich nach dem ersten Auftritt ins Fernsehen. Die heutige Welt ist anders, sie ist wie in Celebrity*, erzählte Allen Frodon dazu.

Neben der im Jazz verbreiteten Mythenbildung und der postmodernen Textmetaphorik ist es aber auch wieder die **Künstlerproblematik**, die der Filmemacher aufgreift: *Ich hatte Lust, mich noch einmal unter einem anderen Gesichtspunkt mit einer Künstlerpersönlichkeit auseinanderzusetzen. Ich wollte zeigen, welche Kluft sich auftun kann zwischen einem genialen Auftreten als Künstler und völliger Mittelmäßigkeit im Alltag. Wie unsympathisch oder kindisch vulgär jemand sein kann, sobald er sein Instrument aus der Hand gelegt hat. Das gilt übrigens nicht nur für Musiker. Es kommt in allen Künsten vor. Ich habe dafür eine Figur entwickelt, die sich aus den Schwächen mehrerer Jazzmusiker zusammensetzt. Emmet Ray hat Züge von Django Reinhardt, von Jelly Roll Morton, der Zuhälter war, von Wild Bill Davis, einem Kleptomane, von Freddie Keppard, dem großen Trompeter aus New Orleans, der sich aus Angst, man könne ihm seine Musik klauen, weigerte, Schallplatten aufzunehmen, von King Oliver, der immer mit einer Knarre herumlief.* Extreme künstlerische oder wissenschaftliche Begabungen gehen nicht selten mit erheblichen Defiziten der Persönlichkeit einher. Kunst und Leben kontrastieren nicht nur hinsichtlich der Illusionsbildung und des Realitätsverlustes, sondern auch in dem Gegensatz von künstlerischer Virtuosität und alltäglicher Banalität. Die Legende *Emmet Ray* bekommt eine tragische Dimension durch sein Versagen im Umgang mit Frauen. Der Gitarrenvirtuose erkennt nicht, welche Frau ihn wirklich liebt und welche ihn nur ausnutzen. Als es ihm zum Schluss langsam dämmert, hat sich seine Herzensdame für einen anderen entschieden.

Im Jahr seines 70sten Geburtstages 2005 stand dem Filmemacher einmal wieder der Sinn nach einer reinen Tragödie. Im klassischen Schema aus Anfang, Mitte und Ende variiert Allen mit **Match Point** die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik, indem er ausnahmslos Opern im Soundtrack verwendet und virtuos leitmotivisch einzusetzen versteht. Den tragischen Grundton liefert ihm dabei die ergreifende Gesangkunst Carusos mit *Una furtiva lagrima* aus Donizettis *L'elisir d'amore*. Das traurig-schöne Tenor-Solo des *Nemorino* aus dem *Liebestrunk* stimmt auf den Film ein und lässt ihn ausklingen:

*Hinge ihr Auge nur einmal
 Liebend an meinem Blick;
 Gäh' mir ihr Mund nur einmal
 Der Liebe Wort zurück.
 Ach, gäbe sie mit schmachtemdem Blick
 Der Liebe süß Geständnis zurück!
 Mag dann der Tod mir drohn,
 Ach, mir ward der schönste Lohn!*

Bei Allen hat aber nicht der Liebhaber, sondern die Geliebte den todbringenden Liebestrank auszukosten. Für die Polizei stellt sich ihr Ableben als Zufallsereignis dar, indem sie einfach zur falschen Zeit am falschen Ort war. Im Kontext ihrer Liebschaft allerdings wurde sie heimtückisch ermordert, da sie der Karriere ihres Liebhabers gefährlich wurde. Wie der Filmemacher auf der Extra-DVD zu *Match Point* berichtet, ging es ihm darum, **welche Bedeutung das Glück im Leben hat**. Weil *das Leben so chaotisch, erschreckend, ziellos und bedeutungslos ist*, hätten wir alle gern die Kontrolle darüber.

Deshalb überschätzen die meisten Menschen ihren Anteil durch Arbeit und Talent und vernachlässigen den schlichten Zufall und die passende Gelegenheit in ihrem Einfluss auf das Lebensglück. Woody ließ schon in *Pussycat* den Zufall ins regelgeleitete Schachspiel eingreifen und kam immer wieder auf die Bedeutung des Glücks im Leben zurück, 1980 in *Stardust Memories* und 1992 in *Husbands and Wives*. Den Auftakt zu *Husbands* bildete ein Interview mit Einstein, der sich gegen den Zufall als Grundprinzip ausgesprochen hatte. *Match Point* beginnt mit einem Tennisspiel und der Off-Stimme des Sportlers *Chris*, der davon spricht, dass Glück wichtiger als Talent ist. Parallel dazu sehen wir einen Tennisball gerade noch so die obere Netzkante berühren, dass er genau senkrecht nach oben steigt und im Umkehrpunkt offen bleibt, ob er vor oder hinter dem Netz zu Boden fallen wird.

Dem Tennisspieler *Chris* dient der Sport als Sprungbrett zu einer sagenhaften Karriere, die ihn vom Wagenwäscher zum Topmanager mit Spesenkonto und Fahrdienst aufsteigen lässt. Hellsichtig ist er sich dabei der Grenzen seines Talents bewusst und versteht es in besonderer Weise, die sich ihm bietenden Gelegenheiten zu nutzen. Zielstrebig möchte der Unterschichtler etwas aus seinem Leben machen. Während er sich als Tennislehrer besseren Kreisen empfiehlt, vertieft er sich auch in die Kultur der Musik und Literatur, liest und interpretiert Dostojewskij's *Schuld und Sühne* und hört aus der Stimme Carusos heraus, *was tragisch ist am Leben*. Aber ist Kunst mehr als bloße Unterhaltung für Intellektuelle? Vermag sie neben den Sinnen auch den Charakter zu verfeinern? Und wie hält es der Sportler mit der Religion? Der Chaostheorie verpflichtet, ist ihm der Glaube nur der Weg des geringsten Widerstands. Aber ebenso chaotisch wie die seltsamen Attraktoren nichtlinearer dynamischer Systeme ist das erotische Charisma einer schönen Frau. In der upper class lernt *Chris* nicht nur seine begüterte, aber eher fade Frau *Chloe* kennen, er wird auch mit der geballten sexuellen Kraft der Raubkatze *Nola* (Scarlett Johansson) konfrontiert. In einem von Gewittersturm und Platzregen aufgeweichten Roggenfeld verlaufen erstmals einer leidenschaftlichen Entladung gleich ihre Körpersäfte mit den Elementen. Da der Emporkömmling Eheberatung durch die Lektüre Strindbergs sucht, sollte er die Gratwanderung zwischen Liebe und Lust zu managen wissen. Als aber die falsche Frau von ihm schwanger wird und auf eine Entscheidung besteht, sieht der Karrierist nur noch in der Ermordung der Geliebten den Ausweg aus seiner Zwangslage.

Aber wird er mit den Gewissensnöten aus **Schuld und Sühne** fertig, die einen Mörder nach der Tat heimsuchen? Ist das Geschäftsleben nicht ebenso chaotisch, wertneutral und grausam wie das Universum? Kann es nicht sogar eine entscheidende Vervollkommnung der Führungs-Persönlichkeit sein, auf der Karriereleiter über Leichen gehen zu können? Ist er stark genug, einen Mord zu begehen und moralisch indifferent damit umzugehen? Taugt er gleichsam zum „Übermenschen“, nur seinem eigenen Gesetz verpflichtet? *Chris* zufolge, müssen sogar Unschuldige manchmal ausgelöscht werden, *um einem größeren Ziel Platz zu machen*. Dostojewskij spielt die Situation, in die sich *Raskolnikow* nach der Ermordung zweier Frauen bringt, literarisch im Kontext der christlichen Moral durch. Allen überlässt es in *Match Point* dem Zuschauer, sich über die moralische Verantwortung in der säkularen Welt des Kapitalismus Gedanken zu machen. Nach den Freitod-Versuchen der jungen Schönen in *Pussycat*, den Wechselspielen zwischen *Liebe und Tod* und den *Verbrechen und anderen Vergehen* ist der Filmemacher mit *Match Point* wieder auf sein

Grunddilemma einer Lebensbemeisterung zwischen Liebesverlust und Sterblichkeit des Menschen zurückgekommen. Am Ende vergeht das Leben ebenso wie die Liebe und die ergreifende Stimme Carusos lässt uns diese Tragik im Leben hörbar werden:

*Un solo istante i palpiti
Del suo bel cor sentir ...
I miei sospir confondere
Per poco a' suoi sospir! ...
Cielo, si pu morir;
Di piu non chiedo.
Eccola ... Oh! qual le accresce
Belta l'amor nascente!
A far l'indifferente
Si seguiti cos finch non viene
Ella a spiegarsi.*

Die traurig-schöne Arie aus Donizettis *Liebestrank* begleitet auch den deprimierenden Gang *Captain Yossarians* durch das kriegsdemoralisierte Rom in *Catch-22*. Er ist auf der Suche nach einer Hure, der er eine furchtbare Mitteilung zu machen hat. Nachdem er als Überbringer einer schlechten Nachricht die Flucht ergreifen musste, steht er unversehens vor einer mit zertrümmertem Schädel auf dem Pflaster liegenden Dirne. Ein GI hatte sie vergewaltigt und einfach aus dem Fenster geschmissen. Es stürben täglich Tausende, da komme es auf eine mehr oder weniger nicht an. Konsequenterweise verhaftet die MP nicht den Mörder, sondern den Zeugen *Yossarian*. Dass sein Urlaub abgelaufen ist, wird ernster genommen als ein Mord. Der Kontext kapitalistischer Immoralität stellt eine Verbindung her zwischen der bitter-bösen Antikriegs-Satire und der erschütternden Gesellschafts-Tragödie.

Gerhold hatte Allen zu Recht als einen *der* Frauenregisseure gelobt. Schon die Wäscherin *Louise* bringt Ordnung ins Chaos *Virgils*. Und noch so junge Frauen wie *Tracey* und *Rain* haben mehr Selbstvertrauen und praktischen Lebenssinn als ihre sehr viel älteren Partner. Da ist es nur konsequent, wenn Woody durch *Harry* die Frau schlechthin vergöttern lässt. Die Kehrseite männlich-teuflischer Abgründe wird mit *Judah* und *Chris* vorgeführt. Zur Karriere des Mannes im kapitalistischen Patriarchat gehören neben der professionellen Hausfrau immer noch die Huren für den Sex und die Geliebten für die Lust. Und wenn sie sich nicht an die Spielregeln halten, werden sie schlimmstenfalls einfach umgebracht.

Im Gegensatz zu Nietzsche, der womöglich aus übertriebener Enthaltensamkeit über Frauen bloß halluzinierte, werden die Frauen in den Filmen Allens zumeist regelrecht gefeiert und als Garanten moralisch verantwortungsvollen Handelns in Szene gesetzt. Das steht ganz im Einklang mit Woodys privatem Erfolg bei den Frauen und dem engen und häufigen Umgang, den er mit ihnen sucht. Ebenso kann der Filmemacher auf ein langes und inniges Verhältnis mit seiner Schwester zurückblicken, das von wechselseitigem Vertrauen geprägt ist. Der wahre „Übermensch“ ist also weder Künstler noch Immoralist: er ist die FRAU.

5 Zur Kulturkritik durch Kunst und Wissenschaft

Nach der inhaltlichen Behandlung der Werke Nietzsches und Allens, geht es mir nunmehr um die Beschreibung ihrer Kontexte im Rahmen der Kulturgeschichten westlicher Zivilisation. Der Filmkünstler bezieht sich explizit auf die Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts. Implizit ist er natürlich dem *american way of life* des 20. Jahrhunderts ausgesetzt und nimmt nicht nur mit dem Jazz, sondern auch durch den in der neuen Welt verbreiteten Optimismus und Pragmatismus die amerikanische Kultur in sich auf. Habermas hat Nietzsche in seinem *philosophischen Diskurs der Moderne* eine herausragende Stellung eingeräumt, der Allen in seinem Werk in besonderer Weise gerecht wird. Seine Filme der 90er Jahre spannen den Bogen von der Klassik in die Postmoderne. Aber schon *Victor Shkapolopolis* vereinigte in seinem Namen den Sieg über die Akropolis, d.h. den **Sieg der postmodernen Kontingenz über den antiken Idealismus**. Und die Zufälligkeiten in den Lebensumständen einer Verbrecherkarriere sind es, die den Verlegenheitstäter *Virgil* mit dem niederträchtigen Mörder *Chris* verbinden. Neben den Erbanlagen und der Erziehung ist es der schlichte Zufall, der den Lebensweg eines Menschen bestimmt. Der Unterschied zwischen den Underdogs *Virgil* und *Chris* könnte gleichwohl kaum größer sein. Während man *Virgil* milieubedingt für benachteiligt, aber ansonsten für einen guten Menschen hält, ist es bei *Chris* ganz anders. Im Gegensatz zu dem Pechvogel *Virgil*, der in unverhältnismäßiger Weise zu 800 Jahren Bau verknackt wird, kommt *Chris* einfach so davon, weil er Glück hat. Aber ist er nicht zugleich ein abgrundtief böser Mensch? Oder haben ihn die Umstände schlecht gemacht? Ist es nicht in beiden Fällen die im Kapitalismus propagierte Habgier, die noch die finstersten Triebe im Menschen erregt? Woody Allen enthält sich als Künstler eines Urteils; er moralisiert nicht, sondern stellt in Rollen spielen dar. Ironischerweise verfilmt er aber den vom Pech verfolgten Kleinkriminellen in einer Komödie, während ihm das Glück des Karrieristen zur Tragödie gerät.

Nach de Sade sollte es *die Hauptaufgabe der Philosophie sein: die Mittel und Wege zu erforschen, deren sich das Schicksal zur Erreichung seiner Ziele bedient. Daraus müßte sie dann Verhaltensmaßregeln für den armseligen Zweifüßler, Mensch genannt, herleiten, daß er auf seinem dornenvollen Pfade nicht immer abhängig sei von den bizarren Launen jener dunklen Macht, die man nacheinander Bestimmung, Gott, Vorsehung, Zufall getauft hat.* Und wie wirkt sich die Bestimmung oder der Zufall aus? De Sade fährt hypothetisch fort: *Wenn wir nun bei solchen Studien finden, daß die Bösen für ihre Missetaten Lohn statt Strafe ernten, werden da nicht Menschen, die von vornherein, aus Anlage oder Temperament, zum Bösen neigen, mit Recht schließen, es sei besser, sich dem Laster offen zu weihen, als ihm zu widerstreben – entgegen unseren lächerlichen, abergläubischen, unnützen Moralgesetzen? Werden sie aber nicht vor allem sagen, daß, wenn Tugend und Laster gleichermaßen in den Absichten der Natur liegen und wir das Laster immer triumphieren, die Tugend immer unterliegen sehen, es klar zutage liegt, auf welcher Seite wir zu kämpfen haben?* De Sades pragmatistisch-teleologisch formulierte Aufgabe der Philosophie kann als Ergänzung der klassischen Ansicht Hobbes gelesen werden: *Philosophie ist die rationelle Erkenntnis der Wirkungen oder Erscheinungen aus ihren bekannten Ursachen oder erzeugenden Gründen und umgekehrt der möglichen erzeugenden Gründe aus den*

bekannten Wirkungen. Dem Vorbild der Mathematik folgend, versteht Hobbes unter *rationaler Erkenntnis* die Berechnung: *entweder die Summe von zusammengefügt Dingen finden oder den Rest erkennen, wenn eins vom andern abgezogen wird*. Wie man *more geometrico* aus der Summe der menschlichen Einzelkörper den Gesamtkörper des Staates formt, hat Hobbes 1651 im *Leviathan* beschrieben.

Der Immoralist de Sade steht neben dem Moralisten Kant am Beginn der Moderne nach Renaissance und Klassik. In der Antike war es Plato und in der wiederbelebten Klassik des 17. Jahrhunderts Galilei, der seine **Dialoge in Rollenspielen** dramatisierte. Wittgenstein ließ dann in den *Philosophischen Untersuchungen* mit seinen *Sprachspielen*, Gespräche und Lebensformen zusammenfallen. Und der vormals analytische Philosoph Rorty wandelte sich im Anschluss an Wittgenstein, Heidegger und Dewey mit seiner Kritik am klassischen *Spiegel der Natur* zum postmodernen Kulturkritiker. Seine *Kultur ohne Zentrum* fand er aus dem Zusammenhang von *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Für Rorty zählen zu den üblichen Anwärtern auf den Posten im Zentrum der Kultur: Religion, Wissenschaft, Philosophie und Kunst. Wenn es überhaupt eines Zentrums befürchte, wäre ihm die Kunst am liebsten; eine Ansicht, die auch Allen und Nietzsche teilten. Der ebenfalls vormals analytische Philosoph Putnam argumentierte parallel dazu in Verbindung mit einer Neubewertung der pragmatistischen Demokratietheorie Deweys sogar *Für eine Erneuerung der Philosophie*. Gegen den mit Hobbes begonnenen *Szientismus* ist ihm *die intelligente Durchführung der gemeinschaftlichen Forschung das Kernstück der Demokratie*. In seinen *Beiträgen zu einer Diskursethik des demokratischen Rechtsstaats* gelangt Habermas im historischen Rückblick zu einer ähnlichen Einschätzung: *Von der Selbstbehauptung der naturalistisch begriffenen Individuen bei Hobbes führt die Linie einer konsequent verfolgten Eliminierung praktischer Vernunft bei Luhmann zur Autopoiesis selbstbezüglich gesteuerter Systeme*. Das klassische Systemdenken von Plato bis Luhmann hob an mit einer Kritik an Naturphilosophen, Sophisten und Kynikern. Im 19. Jahrhundert knüpften die Lebensphilosophen, Existentialisten und Materialisten wieder an die vorsokratischen Aufklärer der Antike an und unterzogen der von Kant und Hegel systematisierten Moderne einer grundsätzlichen Kritik, als deren Drehscheibe Habermas Nietzsche ansieht. Er stellte die Weichen für die Entwicklungen über Husserl, Heidegger und Sartre in den Existentialismus sowie über Deleuze, Foucault und Derrida in die Postmoderne. Die Besonderheiten, wie sich amerikanische und europäische Traditionen in den Werken Woody Allens jeweils überschneiden und zu unterhaltsamen Konfrontationen führen, werde ich in den nächsten Kapiteln etwas systematischer betrachten.

5.1 Pragmatismus und Existentialismus

Im Einklang mit dem amerikanischen Optimismus und der Wiedergeburt der Philosophie aus dem Geist der Demokratie, liegt es nahe, Allens Filmkunst aus einem *pragmatischen Optimismus* heraus zu verstehen. Jarvie argumentiert in *Woody Allen and Philosophy* mit den Worten: **Woody Allen is a pragmatic optimist**. *“Pragmatic” because to go on making thoughtful films to affirm optimism by action. Allen’s optimism is not to*

be identified with that expressed by some of his characters, der Filmkünstler präsentiert vielmehr *the alternatives of optimism and pessimism in dramatic rather than discursive form*. Das Sprach- und Tathandeln der Menschen stimmt nur selten überein und so war es ja schon das Anliegen Nietzsches, aus dem Leben selbst heraus die Philosophie zu erneuern. In Filmen gelingt die Darstellung und Zuspitzung dieser Diskrepanz sehr viel besser als in bloßen Texten. Nach dem pragmatischen Aspekt seiner Interpretation erläutert Jarvie sein Verständnis von **Optimismus und Pessimismus**, das die Filme Allens durchzieht: *I confine myself to their treatment of the two polarized attitudes to life: optimism and pessimism. Optimism is the view that life is good, things work out for the best. Its strongest form is the view that this is the best of all possible worlds. Pessimism is the view that life is a torment, that things will only get worse. Its strongest form is the view that it would be better to escape it or that it had never existed*. Philosophisch ist es nicht leicht, die beiden extremen Sichtweisen zu verteidigen, dramaturgisch sind sie aber sehr ergiebig: *Optimism tends to go with hope; pessimism with despair. An extreme expression of despair is suicide*.

Zu heiter inszenierten Freitodversuchen neigten schon Freundinnen *Michaels* in *Pussy-cat* und als tragische Varianten greift Allen die Tendenz, sich aus Verzweiflung das Leben zu nehmen, in *Interiors* und *September* wieder auf. Den Unterschied zwischen **Dramatisieren und Diskutieren** erläutert Jarvie am Beispiel *Hannah and Her Sisters*. Nachdem *Mickey* erfahren hatte, dass kein Hirntumor sein Leben vorzeitig beenden werde, tanzt er vor Freude auf der Straße. Das Hochgefühl hält allerdings nicht lange an; denn plötzlich wird ihm klar, dass er zwar noch nicht jetzt, aber später einmal sterben wird. *Mickeys* Panikreaktionen werden von Allen unterhaltsam satirisch zugespitzt, seine grundlegende Verzweiflung aber nicht. Als sein komisch dargestellter Freitodversuch zufällig scheitert, da der Gewehrlauf kurz vor dem Schuss von seiner angstschweißnassen Stirn abrutscht, treibt es ihn auf die Straße und – in ein Kino, in dem gerade *Duck Soup* der Marx Brothers läuft. Der Klamauk und die Lebensfreude der Komiker lichten schnell die trüben Gedanken, die den Lebensmüden beherrschten: *I started to feel how can you even think of killing yourself? I mean isn't it so stupid? ... what if the worse is true? What if there is no God, and you only go around once and that's it? Well, you know, don't you want to be part of the experience? And I thinking to myself, geez, I should stop ruining my life ... searching for answers I'm never gonna get, and just enjoy the while it last's. ... And ... then, I started to sit back, and I actually began to enjoy myself*. Das Erleben eines Films und Menschen wie die Marx Brothers machen das Leben lebenswert: so erging es schon *Ike* am Schluss in *Manhattan*.

Die von Allen *dramatisierte* Einsicht, dass man sich aufgrund einer unverbindlichen Glaubens-Hypothese (mit der Aussicht auf ein vermeintliches Paradies) nicht voreilig das Leben nehmen sollte, kann auch dem *diskursiven* Beschluss Kants aus seiner *Metaphysik der Sitten* entnommen werden. Der formuliert dort nicht ganz humorlos: *Wenn jemand nicht beweisen kann, daß ein Ding ist, so mag er versuchen zu beweisen, daß es nicht ist. Will es ihm mit keinem von beiden gelingen (ein Fall, der oft eintritt), so kann er noch fragen: ob es ihn interessiere, das eine oder das andere (durch eine Hypothese) anzunehmen, und dies zwar entweder in theoretischer, oder in praktischer Rücksicht, d.i. entweder um sich bloß ein gewisses Phänomen (wie z.B., für den Astronom, das des Rückganges und*

Stillstandes der Planeten) zu erklären, oder um einen gewissen Zweck zu erreichen, der nun wiederum entweder pragmatisch (bloßer Kunstzweck) oder moralisch, d.i. ein solcher Zweck sein kann, den sich zu setzen die *Maxime selbst Pflicht ist*.- Es versteht sich von selbst: daß nicht das Annehmen (*suppositio*) der Ausführbarkeit jenes Zwecks, welches ein bloß theoretisches und dazu noch problematisches Urteil ist, hier zur Pflicht gemacht werde, denn dazu (etwas zu glauben) gibt's keine Verbindlichkeit, sondern das Handeln nach der Idee jenes Zwecks, wenn auch nicht die mindeste theoretische Wahrscheinlichkeit da ist, daß er ausgeführt werden könne, dennoch aber seine Unmöglichkeit gleichfalls nicht demonstriert werden kann, das ist es, wozu uns eine Pflicht obliegt.

Ich fahre mit Jarvies **Darstellung des Pessimismus** fort: *Mickey is only one of four variations of pessimism verging despair that appear in Hannah and Her Sisters*. Auch Lee, Holly und Frederick werden vom Pessimismus bestimmt, aber Allen inszeniert ihre Rollen nicht mit dem Abstand der Komödie, so dass wir über sie nicht lachen können wie über *Mickey*. Es ist der Sinn für Proportion, der Heiterkeit von Trübsal trennt. Und im Vergleich mit dem komisch dargestellten Pessimismus *Mickeys* wird der Optimismus *Hannahs* sehr verhalten in Szene gesetzt, da sie zu den Menschen gehört, die einfach nicht alles mitbekommen bzw. bemerken wollen. In *Deconstructing Harry* dramatisiert Allen den Pessimismus *Harrys* in ganz anderer Weise. Der Schriftsteller agiert seinen Frust über die Schreibblockade in extremen Ausschweifungen aus, die ihn zugleich komisch erscheinen lassen und am Ende sogar wieder seine Kreativität beflügeln. Ähnlich variantenreich wie in *Hannah* und *Harry* dramatisiert Woody das Wechselspiel zwischen Optimismus und Pessimismus in *Crimes* und *Husbands*. Wie dem Pechvogel *Virgel* in *Money* ergeht es auch *Cliff* und *Gabe*. Der Moralist *Cliff* verliert seine scheinheilige Freundin *Halley* ausgerechnet an den eiskalten Aufschneider und Karrieristen *Lester*. Und das Vorbild des Doku-Filmers, *Prof. Levy*, nimmt sich das Leben. Weil er die Liebe für das einzig Sinnstiftende im chaotischen, wertneutralen und grausamen Universum hält? Am Ende hat der Moralist nicht nur seine Freundin, sondern auch noch die Arbeit verloren; und der Immoralist *Judah* triumphiert. Er ist die Geliebte losgeworden und hat zu seiner Frau zurückgefunden. Ebenso wie *Chris* kommt er einfach so davon, da der Mord einem anderen zugeschrieben wird. Dabei ergeht es dem Literaturprofessor und Schriftsteller *Gabe* ähnlich wie dem Doku-Filmer *Cliff*, beide stehen am Ende allein da. Es scheint, als ob Allen de Sade gefolgt wäre; erleidet doch die pessimistisch-tugendhafte Justine entsetzliche Qualen, während die optimistisch-lasterhafte Juliette orgiastische Freuden zu genießen weiß. Das Wechselspiel von Komödie und Tragödie, Optimismus und Pessimismus ist bei Allen jedenfalls ähnlich gebrochen wie bei de Sade. Im Gegensatz zu den grausamen Orgien des Marquis, geht es bei Allen zum Glück sehr viel unterhaltsamer und intellektueller zu. Sex und Crime werden nicht explizit dargestellt und der dramaturgische Umgang mit „verborgenem Wissen“ trägt zu Spannung und Freude gleichermaßen bei; sei es, dass es einfach aus Unachtsamkeit nicht bemerkt wird (wie bei *Hannah*) oder aufgrund von Selbsttäuschung unerkannt bleibt (wie bei dem am Ende wiedervereinigten Paar in *Husbands*).

Jarvies Argumentation für einen pragmatischen Optimismus in der Dramaturgie Allens ist ein interessanter Interpretationsaspekt seiner Filme. Mit der Polarität von Optimismus und Pessimismus verengt er zwar die Reichhaltigkeit der jeweils inszenierten

Lebensumstände der Akteure, eröffnet aber aus dem Zusammenhang von **Pragmatismus und Dramaturgie** sowie **Diskursen und Rollenspielen** einen Ansatz, aus dem heraus ein gemeinsames Verständnis von Philosophie und Filmkunst in den Werken Allens möglich werden sollte. Und im Anschluss an die „pragmatische Kehre“ in der analytischen Philosophie wird dieser Zusammenhang auch noch im Kontext von *Kultur und Methode* der methodischen Philosophie Janichs Bestand haben. Eine beiläufige philosophische Definition von „pragmatisch“ hatte ich schon zitiert (pragmatische Handlungen sind bloß auf einen „Kunstzweck“ bezogen). In der *Kritik der reinen Vernunft* grenzt Kant, wiederum in bewundernswerter Nüchternheit, die pragmatischen wie folgt von den moralischen Handlungen ab: *Das praktische Gesetz aus dem Bewegungsgrunde der Glückseligkeit nenne ich pragmatisch (Klugheitsregel); dasjenige aber, wofern ein solches ist, das zum Bewegungsgrunde nichts anderes hat, als die Würdigkeit, glücklich zu sein, moralisch (Sittengesetz)*. Nach Kant sollen pragmatische Handlungen der Klugheitsregel folgend also unsere Glückseligkeit befördern. **Denken hilft**, auch beim glücklich werden!

Wie Dewey in seinem Essay *Die Entwicklung des amerikanischen Pragmatismus* hervorhebt, griffen die optimistisch-zukunftsorientierten Amerikaner sogleich Kants Unterscheidung von *pragmatischen* und *moralischen* Handlungen auf. Denn die Männer aus Wissenschaft und Technik brauchten genau den Handlungstyp, der nur auf Kunst und Technik bezogen war, um ihren *Pragmatismus* ins Leben zu rufen. Zudem hat die Beförderung der Glückseligkeit in den USA verfassungsrang. Ein Pragmatismus ist damit implizit immer optimistisch und zukunftsorientiert. Peirce hat die pragmatische Bedeutung einer Aussage 1878 umschrieben als *jene Form, die auf die Selbstkontrolle des Handelns – in jeglicher Form und zu jedem Zweck – am unmittelbarsten angewendet werden kann*. Nicht um einzelne Handlungen geht es Peirce also, sondern um die grundsätzliche Anwendbarkeit *im Prozess der Evolution, durch den das Existierende mehr und mehr dazu kommt, jene allgemeinen Formen zu verkörpern*. 1898 hat James den Pragmatismus auf die Bedeutung der Wahrheit ausgedehnt: *Unsere letzte Prüfung dessen, was eine Wahrheit bedeutet, ist in Wirklichkeit das Handeln, das sie diktiert oder inspiriert. Aber sie inspiriert dieses Handeln, weil sie zunächst eine bestimmte Wende unserer Erfahrung voraussagt, die von uns genau jenes Handeln verlangt*. Und Dewey würde es vorziehen, Pierces Prinzip so auszudrücken: *Die wirkliche Bedeutung einer beliebigen philosophischen Aussage kann immer auf eine bestimmte Konsequenz in unserer zukünftigen praktischen Erfahrung zurückgeführt werden*. Da Jamesens pragmatistisches Wahrheitsverständnis schon damals immer wieder als zu „erfolgsorientiert“ oder „kommerzbezogen“ kritisiert wurde, bemühte Dewey sich nicht nur um eine Klarstellung, sondern arbeitete den Pragmatismus zu einer **Demokratiethorie** aus. Bei James war der Pragmatismus *lediglich ein konsequent zu Ende gedachter Empirismus*. Folglich korrespondiert eine Theorie mit den Tatsachen, *wenn sie durch die Vermittlung der Erfahrung zu den Tatsachen führt, die ihre Konsequenzen sind*.

Der von Peirce im Anschluss an Kant entwickelte amerikanische Pragmatismus wurde von James zu einer Erfahrungsphilosophie erweitert und ging mit Dewey gleichsam in der Demokratie auf. Putnam und Rorty bilden gegenwärtig den vorläufigen Abschluss dieser Entwicklung. In Deutschland wurde eine pragmatistische Philosophie sehr viel

später in Angriff genommen; wurde doch die Philosophie des 19. Jahrhunderts hierzulande hauptsächlich durch den transzendentalen und dialektischen Idealismus Kants und Hegels bestimmt. Die in ihrem Schatten entstandenen Richtungen des Existentialismus, Materialismus und Positivismus sollten ihre Bedeutung erst im 20. Jahrhundert erleben. Zu Anfang des Jahrhunderts erforderten die in Mathematik und Physik offenbar gewordenen Grundlagenprobleme ein nach Kant erneutes Reflektieren der Wissenschaften. Neben dem *Formalismus* Hilberts, dem *Intuitionismus* Browsers sowie dem *Kritischen Rationalismus* Poppers und dem *Neo-Positivismus* Heisenbergs, war es endlich Dingler, der zur Überwindung der Grundlagenkrise einen Pragmatismus vorschlug. Die Ansätze Browsers und Dingers hat dann Lorenzen zu einem *Methodischen Konstruktivismus* weiter geführt, den sein Schüler Janich unterdessen zu einem *Methodischen Kulturalismus* ausgeweitet hat. Amerikanischer und deutscher Pragmatismus haben damit ähnlich ausgreifende, aber auch kulturspezifische Entwicklungen vollzogen; denn was den Amerikanern die Demokratie bedeutet, gilt den Deutschen die Kultur. Im Gegensatz zu der gleichsam demokratisch in die Postmoderne überführten Philosophie Rortys und Putnams, versuchen Habermas und Janich das kritische Erbe der Moderne zu retten. Ebenso wie Allen in der Filmkunst Dramaturgie und Diskurs zusammenbringt, halten sie in der Philosophie an der Synthese von Kultur und Methode fest.

Filmkunst und Experimentalwissenschaft sind wesentlich praxisbasiert und nur im Vollzug möglich; gleichwohl haben weder der amerikanische Pragmatismus noch der europäische Positivismus und kritische Rationalismus neben den theoretischen Diskursen das praktische Handhaben als Grundlage der Labortätigkeiten ernst genommen. Dieses Verdienst kommt etwa ab 1907 Dingler zu, der als entscheidende Neuerung das **Prinzip der pragmatischen Ordnung** als Grundlage seiner allgemeinen Methodenlehre einführt. Schrittweise und zirkelfrei sind Alltags- und Laborhandlungen auszuführen, damit z.B. Kochkünste gelingen oder Atomgrößen gemessen werden können. Die den Lebensalltag implizit bestimmende *pragmatische Ordnung* basiert selbstredend alle Kunst und Wissenschaft. Die Beachtung der (nichtkommutativen) Reihenfolge der Handlungen ist am Filmset wie im Labor von entscheidender Bedeutung. Der Bezug auf diese *vorsprachliche* bzw. **prädiskursive Praxis** ist es auch, die das Anfangsproblem beim Verständnis von Kulturleistungen löst. Hermeneutische wie logische Zirkel ebenso wie das Münchhausen-Trilemma werden so prinzipiell vermieden. Die menschlichen Vermögen, auf die sich Dingler dabei beruft, sind das **Erleben und Wollen**. Der *aktive Wille* im *volitiven Erleben* ist ihm allein handlungsveranlassend. Als eine **Ergreifung des Wirklichen** hat Dingler diese Willensaktivität zur Beherrschung der Wirklichkeit umschrieben. Anklänge an die Willensmetaphysik Nietzsches mit dem Machtstreben als grundsätzlichem Lebensprinzip sind wohl nicht zufällig, wenngleich Dingler sich nicht explizit auf Nietzsche bezieht.

In den 50er Jahren beginnend, hat Lorenzen unter Verzicht auf den Voluntarismus an Dingers Pragmatik angeknüpft, indem er sie zu einem *Prinzip der methodischen Ordnung* verfeinerte, um nach Maßgabe des Handwerks nunmehr auch das Mundwerk zu disziplinieren. Als ausgewiesenem Zweck allen wissenschaftlichen Strebens geht es ihm darum, in möglichst allgemeiner Weise zu einer Verbesserung unserer Lebensbewältigung

beizutragen. Dazu trägt wesentlich das **Prinzip der methodischen Ordnung** bei, nach dem auch alle symbolisch-sprachlichen Konstruktionen schrittweise und zirkelfrei zu erfolgen haben. Die so konstruierten Wissenschaftssprachen sind nicht nur nachvollziehbar und damit lehrbar, sondern als Experimentalwissenschaft durch die Forderung von Reproduzierbarkeit auch überprüfbar. Die von Lorenzen in seinem *Lehrbuch der konstruktiven Wissenschaftstheorie* detailliert ausgearbeiteten Anfänge des mathematischen, technischen, politischen und historischen Wissens, die natürlich seinem eigenen methodischen Anspruch genügen, sind von seinem Schüler Janich zu einem **Methodischen Kulturalismus** erweitert worden. Lorenzen hatte seine Rekonstruktionen der Wissenschaften aus *Hochstilisierungen der Alltagspraxis* mit Sprachnormierungen begonnen. Janich greift wieder auf die Pragmatik Dinglers zurück, indem er die Alltagspraxis nicht primär sprachlich, sondern technisch rekonstruiert. Die Art und Weise wie wir im handgreiflichen Umgang mit den vorgefundenen Dingen oder bearbeiteten Artefakten in der Erfahrung Erfolg haben oder scheitern, sichert zu allererst die weitergehende sprachliche Verständigung. D.h. primär ist das der Zweckrationalität zur Lebenserleichterung folgende (nichtsprachliche) Tathandeln. Im Anfang war die Tat, nicht das Wort! Einzig die Zweckrationalität der kumulativen **Technik** ist es, die ein kulturübergreifendes Maß der Zivilisation darstellt; denn Technik wird erfunden (nicht entdeckt), ist fortsetzbar und unumkehrbar, transsubjektiv und transkulturell sowie nicht naiv relativierbar.

Wie Woody in fast allen seinen Filmen komödiantisch dramatisiert, ist Technik nicht naiv, wohl aber humoristisch relativierbar. Einige Beispiele: In *Pussycat* erweisen sich Schränke als ungeeignete Verwahrungsorte für Alltagsutensilien, in *Money* sind es Ketten, die eine Familienbande schmieden, in *Sleeper* führt eine Narkose in den Dauerschlaf, das Orgasmothron implodiert, der große Führer wird trotz der Hilfe eines Supercomputers an der Nase herumgeführt und endet unter einer Walze, in *Sam* unterbricht der Schnitt wiederholt einen Koitus, in *Bananas* führt eine Büroausstattung zum Stressabbau zum Stressaufbau, in *Love and Death* bleibt ein Säbel zu lange in der Scheide, in *Annie Hall* fährt das Auto rückwärts statt vorwärts, in *Zelig* führen Elektroschocks nicht zu Persönlichkeits-, sondern zu leiblichen Veränderungen, in *Alice* verlieben sich trotz des hochwirksamen „Liebspulvers“ die falschen Männer in *Alice ...* Eine funktionierende Technik setzt natürlich den jeweils entsprechend weit entwickelten kulturellen Kontext voraus. Die Filmkunst selbst ist ebenso auf eine ausgefeilte Technik angewiesen wie die Experimentalwissenschaft. Und die Technik kann dabei sogar als Maß für die „Kulturhöhe“ einer Zivilisation angesehen werden, da *die gesamte Geschichte der messenden und experimentierenden Wissenschaften nur eine monoton steigende Zunahme von Zahl und Genauigkeit der meßbaren Parameter kennt.*

Die Bedeutung der philosophischen Aussagen an ihrer allgemeinen Handlungstauglichkeit zu messen, war das Bestreben der amerikanischen Pragmatisten des 19. Jahrhunderts gewesen. Als rationeller Kern der amerikanischen Zivilisation blieb bei den postmodernen Pragmatisten der Gegenwart lediglich das Bekenntnis zur Demokratie. Demgegenüber hatte sich der Pragmatismus in Deutschland von dem Motto leiten lassen, die Bedeutung philosophischer Aussagen an dem handgreiflichen Umgang mit den Dingen zu orientieren. Nicht das Mundwerk wie in den Diskurspraktiken der Demokratie, sondern das Handwerk

in den Herstellungspraktiken der Technik war dabei als universell kulturbestimmend erkannt worden. Gegenüber den vielen Meinungen, die in der Regel in der Demokratie nebeneinander bestehen bleiben und nur durch Abstimmungen entschieden werden, ist es in den technischen Herstellungspraktiken möglich, Meinungsverschiedenheiten außersprachlich am Erfolg oder Misserfolg hinsichtlich der Zwecksetzung des Artefakts zu entscheiden. Auch wenn alle Technik letztlich nur einer Verbesserung der Lebensbemeisterung dienen soll, ist es diese grundsätzliche **Zweckrationalität** der Technik im Kontext einer allgemeinen Handlungstheorie, die den postmodernen Zivilisationskritikern zuwider läuft. Ihr Kulturmodell ist neben der Demokratie allenfalls noch die Kunst; jedenfalls nicht die Technik! Denn nach Ansicht der „dekonstruierenden“ Kulturkritiker ist es gerade die Technik, die uns die großen Menschheitsprobleme beschert hat. Ihrem Methodenzwang gilt es zu widerstehen. Dass man im Anschluss an Nietzsche eher der Machtpolitik Paroli bieten sollte, gerät zumindest Foucault mit seiner *Analytik der Macht* nicht aus dem Blick. Bei den Postmodernen hat demgegenüber nicht die pragmatische und methodische Ordnung die Philosophie auszuzeichnen, sondern die künstlerische Freiheit des Schriftstellers im Erfinden von Metaphern und Vokabularen ist zu befördern. Philosophie wird damit zu Literatur und die Wirklichkeit zu „Text“, den es zu interpretieren gilt, an dem man aber nicht scheitern kann. Um die mit der postmodernen Haltung verbundene Preisgabe wissenschaftlicher Standards zu demonstrieren, veröffentlichte der Physiker Sokal nur so zum Spaß in der kulturwissenschaftlichen Zeitschrift *Social Text* 1996 einen Artikel mit dem Thema: *Transgressing the boundaries: Toward a transformative hermeneutics of quantum gravity*. Sokals Text wurde als kulturwissenschaftliche Arbeit akzeptiert und ernsthaft diskutiert, bevor er sich als Witzbold outete und offenbarte, dass es sich bloß um geschickt angeordnete Versatzstücke verschiedener Interpretationen physikalischer Theorien handelte, die er im modischen postmodernen Jargon präsentiert hatte. Die Arbeit war bloße Literatur und entsprach damit ironischerweise genau dem Anspruch auf „Dekonstruktion“ der wissenschaftlichen Diskurse. Etwa zeitgleich zu Sokal hatte sich mit *Deconstructing Harry* auch Allen über die Postmoderne lustig gemacht. Experimentalphysik und Filmkunst zogen an einem Strang.

Ganz dem demokratischen Modell verhaftet, geht es dem postmodernem Philosophen Rorty um eine *dezentrierte Kultur*. In ihr ist lediglich die Freiheit beliebiger Diskurspraktiken zu gewährleisten, damit jede „Sprachkultur“ ihrem jeweiligen *Vokabular* verhaftet bleiben kann. Freiheit ist ihm wichtiger als Wahrheit und Solidarität bedeutender als Objektivität. Nach Rorty ist die prinzipielle Kontingenz der Kulturen anzuerkennen, egal ob es sich um die Sprache, das Selbstverständnis oder das Gemeinwesen der Menschen handelt. Auch jedes philosophische *Vokabular* ist wie bei einem Werkzeug nur nach seiner Gebrauchstauglichkeit zu unterscheiden. Die Kulturgeschichten sind ihm keine Geschichten von Entdeckungen, sondern von Metaphern. Und den *Unterschied zwischen dem Buchstäblichen und dem Metaphorischen* sieht er im Anschluss an Davidson *nicht als Unterscheidung zwischen zwei Sorten von Bedeutung oder zwei Interpretationsweisen, sondern als eine Unterscheidung zwischen vertrauten und unvertrauten Verwendungen von Geräuschen und Zeichen* an. Die grundsätzliche Anerkennung des je eigenen Voka-

bulars einer Person, führt Rorty dann zur Umschreibung der Haltung einer **liberalen Ironikerin**. Differenzierungen zwischen Form und Inhalt, Erscheinung und Wesen oder wahr und falsch sind ihr fremd. Jede schafft sich mit ihrem *Vokabular* eine Welt, in der sie lebt. Selbstbeschränkung erfährt sie nur in dem Gemeinschaftsgefühl der Solidarität mit den vielen anderen Lebenswelten und durch die Vermeidung von Grausamkeit. Rortys postmoderne Philosophie der *Kontingenz, Ironie und Solidarität* ist der Versuch, den für Amerikaner typisch optimistischen Pragmatismus mit dem nihilistischen Existentialismus der Kontinentaleuropäer zu verbinden. Unter Kontinentaleuropäern ist ein optimistischer Pragmatismus eher ungewöhnlich und so nimmt es nicht wunder, dass der postmoderne französische Philosoph Foucault in seinen vielfältigen Untersuchungen zu den Diskurspraktiken und Kulturtechniken der westlichen Zivilisation nicht die Bedeutung der Macht außer Acht lässt. Mit seiner **Analytik der Macht** knüpft er natürlich auch an Nietzsche an, wenngleich Foucault die Macht nicht primär als Lebensprinzip oder Staatsmacht versteht, vielmehr die Rationalisierung der Macht von den Randzonen und ausgegrenzten Bereichen der Gesellschaft her analysiert. Habermas widmet ihm in seinem *Diskurs der Moderne* neben Nietzsche die größte Aufmerksamkeit.

Jürgen Habermas, das deutsche Pendant zu Richard Rorty, hat gleichsam die umgekehrte Entwicklung in der Philosophie vollzogen. Während sich Rorty vom Analytiker zum Literaten wandelte, verdichtete Habermas seine Prosa unter Einbeziehung analytischer Methoden zu einer Kommunikationstheorie. In seiner umfassenden **Theorie kommunikativen Handelns** vereinigte er 1981 historischen Materialismus und analytische Philosophie. Gesellschaften verstand er fortan als *systemisch stabilisierte Handlungszusammenhänge sozial integrierter Gruppen*. Im Anschluss an seine Unterscheidung zwischen *Arbeit und Interaktion* wurde ihm die *Kommunikation* zum Kern-Modell der Philosophie. Seine *Universalpragmatik* lässt die vier Dimensionen einer sprachlichen Äußerung in einem Satz aufscheinen. Wann immer Menschen miteinander reden, geht es ihnen darum, *sich mit jemandem über etwas zu verständigen*. Neben der Dramaturgie subjektiver Selbstdarstellung und der Normativität sozialer Regelbefolgung geht es auch um die Erfahrung objektiver Tatsachen. Das verständigungsorientierte kommunikative Handeln zur Herbeiführung von Einverständnis grenzt er dabei ab vom zweckrationalen Handeln nach technischen Regeln oder rationaler Wahl. Mit der im Anschluss an Kant entfalteten kommunikativen Vernunft erstrebt Habermas die Fortsetzung der Moderne. Gegenüber einer Verabschiedung in die Postmoderne, hält er die Moderne für *ein unvollendetes Projekt*. In seiner Vorlesungsreihe **Der philosophische Diskurs der Moderne** geht es ihm um die Aufhebung der abendländisch-subjektzentrierten Rationalität in der universalpragmatisch verstandenen kommunikativen Vernunft.

Das moderne Zeitalter steht vor allem im Zeichen subjektiver Freiheit. Die mit der Vereinzelung des Individuums verbundene Verinnerlichung der Bildungstraditionen hatte zu einer Entkopplung von Geschichte und Bildung geführt, wie schon Nietzsche in seinen *Unzeitgemäßen* hervorhob. *Das Wissen, das im Übermaße ohne Hunger, ja wider das Bedürfnis aufgenommen wird, wirkt jetzt nicht mehr als umgestaltendes, nach außen treibendes Motiv und bleibt in einer gewissen chaotischen Innenwelt verborgen. ... Und so*

*ist die ganze moderne Bildung wesentlich innerlich – ein Handbuch innerlicher Bildung für äußerliche Barbaren. Deshalb konnte ja der deutsche Geist zwanglos im deutschen Reich aufgehen. In Anknüpfung an die altgriechische Urwelt des Großen, Natürlichen und Menschlichen sollten die „Spätlinge“ der Moderne in die „Erstlinge“ einer Postmoderne verwandelt werden. Habermas zieht aus Nietzsches *Geburt der Tragödie* folgendes Fazit: Eine zum Kunstwerk gewordene religiöse Feier soll mit der kultisch erneuerten Öffentlichkeit die Innerlichkeit der privat angeeigneten historischen Bildung überwinden. Eine ästhetisch erneuerte Mythologie soll die in der Konkurrenzgesellschaft erstarrten Kräfte der sozialen Integration lösen. Im Willen zur Macht sieht Habermas folglich einen ästhetischen Kern, der ein Wille zum Schein ist, zur Vereinfachung, zur Maske, zur Oberfläche; und die Kunst darf als die eigentlich metaphysische Tätigkeit des Menschen gelten, weil das Leben selbst auf Schein, Täuschung, Optik, Notwendigkeit des Perspektivischen und des Irrtums beruht. Dem Ziel einer *Artistenmetaphysik* dienen die Entwürfe zu einer pragmatistischen Erkenntnistheorie und zu einer Naturgeschichte der Moral, welche die Unterscheidung zwischen „wahr“ und „falsch“, „gut“ und „böse“ auf Präferenzen für das Lebensdienliche und das Vornehme zurückführen.*

Für Habermas verfolgt Nietzsche am Ende zwei Strategien auf dem Weg zu einer *artistischen Weltbetrachtung*. Zum einen lässt er den Wahrheitsglauben im Willen zur Macht aufgehen; andererseits stilisiert er Dionysos zum ersten Philosophen und sich selbst zu seinem letzten Jünger und Eingeweihten. Beide Strategien Nietzsches fanden Nachfolger. Bataille, Lacan und Foucault haben die *Pervertierung des Willens zur Macht* mit anthropologischen, psychologischen und historischen Methoden zu enthüllen versucht. Und als *Eingeweihte* antiker Mythologie haben sich Heidegger und Derrida hervorgetan. Wie Nietzsche in der *Genealogie der Moral* so untersucht Bataille die Ausgrenzung und immer vollständiger werdende Ausrottung alles Heterogenen, wodurch sich die moderne Welt zweckrationaler Arbeit, Konsumtion und Machtausübung erst konstituiert. Heidegger beendet seine erste Nietzsche-Vorlesung mit den Worten: *Vom Wesen des Seins aus muß die Kunst als das Grundgeschehen des Seienden, als das eigentlich Schaffende begriffen werden.* Die Kunst im Gegensatz zur Technik *als das eigentlich Schaffende* zu preisen, wird zum **Motto der Postmoderne** werden. Schon Heidegger sieht das *totalitäre Wesen seiner Epoche* gekennzeichnet durch die global ausgreifenden Techniken der Naturbeherrschung, der Kriegführung und der Rassenzüchtung. Für einen dionysischen Messias gibt es ein Denken, *das strenger ist als das begriffliche.* Mit diesem Übergang in die Mystik will ich den „Denker“ einer *temporalisierten Ursprungsphilosophie* aus Zeit und Sein vorerst verlassen. Für Boris ist es eh egal, ob man in der Zeit oder im Sein lebt, Hauptsache man bekommt ein blutiges Steak und hat guten Sex.

Im Erfahrungsbereich des Erotischen sucht natürlich ein Franzose den *Exzeß der sich selbst überschreitenden Subjektivität* auf. Gegenüber der Frage nach dem *Sinn von Sein* Heideggers kommt es Bataille ab 1923 im Anschluss an Nietzsche auf die **Souveränität** eines ästhetisch inspirierten „Übermenschen“ an. Dabei geht es ihm um nichts Geringeres als den *Entwurf zu einer allgemeinen, auf den Energiehaushalt der Natur im ganzen erweiterten Ökonomie.* Die *Souveränität* des ästhetischen Erotikers steht natürlich im Widerstreit

mit der *Zweckrationalität* des instrumentellen Strategen; denn diese legt *Wert, Prestige und Wahrheit des Lebens in die Negation des zweckdienlichen Gebrauchs der Güter, macht aber zugleich eben von dieser Negation zweckdienlichen Gebrauch*. Wie Allen wendet sich auch Bataille gegen eine Tabuisierung der Gewaltsamkeit von Tod und Sex. Und ähnlich unbescheiden wie der Filmkünstler sieht der Erotikphilosoph die *Ambivalenz von Schrecken und Entzücken* eingebettet im kosmischen Energiehaushalt. Dabei können sich die im Leben wirkenden Energien überschüssig in „glorioser“ oder in „katastrophischer“ Form äußern. Diese lebensphilosophisch gedeutete Energetik des Universums verweist auf eine Mystik, die auch im Lebensgefühl der „Einheit“ mit „Allem“ zum Ausdruck kommt. Ich werde darauf zurückkommen.

Um die Deutung grenzüberschreitender Erfahrungen im Wahnsinn, im Verbrechen und in der Sexualität, geht es Foucault. Dazu gehören *die Berührung mit und das Eintauchen in die orientalische Welt (Schopenhauer), die Wiederentdeckung des Tragischen, überhaupt des Archaischen (Nietzsche), das Eindringen in die Sphäre der Träume (Freud) und der archaischen Verbote (Bataille)*. Foucaults Analytik der Macht, seine Ethik der Moral und die Archäologie des Wissens hat Detel bis in die klassische Antike zurückverfolgt. Neben diesen eher systematischen Untersuchungen knüpft Foucault mit seiner **Genealogie von Macht, Moral und Wissen** direkt an Nietzsche an und erweitert seinen positiven Sinn von Macht zu einem Konzept „produktiver“ Macht. Darunter fällt auch die *regulative Macht*, die zwar Sprache und Vernunft durchdringt, damit aber nicht Rationalität obsolet macht, sondern ihr im Gegenteil Raum schafft und unsere Vernunft stabilisiert. Mit dieser Interpretationsstrategie unterläuft Detel den betont postmodernen Aspekt Foucaults; denn nach dem soll *schließlich mit der Ethik als Befreiungspraxis eine Ästhetik der Existenz ausgearbeitet werden, die sich der Wissenschaft vom Leben widersetzt und uns aus dem Reich der wissenschaftlichen Erkenntnis erlöst*.

Mit den detaillierich untersuchten Verbindungen zwischen **Diskursen und Praktiken** radikalisiert Foucault auch den Widerstreit zwischen Rationalismus und Pragmatismus. Während aus dem Zusammenhang der Praktiken im Gerichtssaal und Forschungslabor, den Naturwissenschaften ein fruchtbares Untersuchungskonzept erwuchs, hatten die Praktiken in der Psychiatrie und im Gefängnis für die Humanwissenschaften den repressiven Zusammenhang einer überwachten Isolierung zur Folge. Die einzige Konstante, die Foucault aus den wechselhaften Verhältnissen zwischen den Praktiken und humanwissenschaftlichen Diskursen herauszulesen vermochte, war die **Macht**. Ihre vielfältigen Ausprägungen beginnen zwischen Richter und Angeklagtem, Arzt und Patientem, Wärter und Gefangenem, als eine *Macht, die etwas ist, das sich von unzähligen Punkten aus vollzieht*. Ausgehend von diesen lokalen Machtformen untersucht Foucault in seiner Machtanalytik nach der *Regel der stetigen Variation* die seit der Antike im Zuge der Zivilisierung erfolgten Veränderungen bis hin zu den gebündelten Verschärfungen auf gesellschaftlicher Ebene: *Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt*. Für Habermas gerät Foucault damit ins Fahrwasser der *Machttheorien des bürgerlichen Pessimismus von Hobbes bis Nietzsche*. Überall, auch *im Universalismus der Aufklärung, im Humanismus der Befreiungsideale, im Vernunftanspruch des Sy-*

stemdenkens selbst ist ein bornierter Wille zur Macht angelegt. Letztlich wird Foucaults Machtanalytik *von dem Konzept des sozialen Kampfes* her rekonstruierbar, wie Detel hervorhebt.

Im Gegensatz zur vierdimensionalen Universalpragmatik und ihrer Unterscheidung von verständigungsorientierten und zweckrationalen Diskursen, verstrickt sich die eindimensionale Machtanalytik Foucaults nach Habermas in **Aporien**, wenn er die unauflösliche Einheit der Macht- und Wissensformation in den Humanwissenschaften herausarbeiten will, der er ja selbst unterworfen ist. Seine *vorgebliche Objektivität der Erkenntnis sieht sich dann nämlich in Frage gestellt (1) durch den unfreiwilligen Präsentismus einer Geschichtsschreibung, die ihrer Ausgangssituation verhaftet bleibt; (2) durch den unvermeidlichen Relativismus einer gegenwartsbezogenen Analyse, die sich selbst nur noch als kontextabhängiges praktisches Unternehmen verstehen kann; und (3) durch die willkürliche Parteilichkeit einer Kritik, die ihre normativen Grundlagen nicht ausweisen kann.* Gesellschaftstheorie wird damit zu bloßer **Theoriepolitik**; eine Konsequenz, zu der auch der amerikanische Weg in die Postmoderne führte. Wie der grabende und wühlende Nietzsche, wollte auch Foucault die Diskursformen der Moderne einfach unterlaufen, ohne jedoch entkommen zu können: *Nietzsches Begriff des Willens zur Macht und Batailles Begriff der Souveränität vereinnahmen mehr oder weniger offen den normativen Erfahrungsgehalt der ästhetischen Moderne.* Und wenn Foucaults Begriff der Macht sich einen Rest von *ästhetischem Gehalt bewahrt, dann verdankt er diesen der vitalistisch-lebensphilosophischen Lesart der Selbsterfahrung des Leibes.* Dabei ist **Sexualität** für Foucault *gleichbedeutend mit einer Diskurs- und Machtformation, welche die unschuldige Forderung nach Wahrhaftigkeit gegenüber den eigenen, privilegiert zugänglichen Regungen, Triebwünschen und Erlebnissen zur Geltung bringt, und die auf eine unauffällige Stimulierung der Körper, auf eine Intensivierung der Lüste und eine Formierung seelischer Energien hinwirkt.* Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zieht sich ein Netz von *Wahrheitstechniken um das onanierende Kind, die hysterische Frau, den perversen Erwachsenen, das zeugende Paar zusammen – alles Orte, die von lauernden Pädagogen, Ärzten, Psychologen, Richtern, Familienplanern usw. umstellt sind.* Habermas vermisst bei Foucault die positiven Aspekte in der Zivilisierung der menschlichen Natur, während Harry ihm rundheraus zustimmt; fühlt er sich doch von frustrierten Ehefrauen umgeben, die ihren Kindern keinen Spaß am Sex gönnen; intellektuellen Damen ausgesetzt, mit denen er endlos über kulturelle Themen diskutieren muss, bevor er sie ins Bett bekommt; oder in einer religiösen Tradition gefangen, die ihre Lüste nur in der Hölle auszuleben wagt. Aber musste Harry nicht *dekonstruiert* werden?

Wie aus dem Lehrbuch der Liebe oder der *phänomenologischen Ontologie* Sartres treffen sich im November 1924 die **Blicke** der schönen und wissbegierigen Studentin Hannah Arendt und des mit dem *Sophistes* vom *Sinn des Seins* raunenden Philosophen Martin Heidegger. Auf der platonischen Brücke der Schönheit erkennen sich Geist und Leib. Vorerst erlag der Lehrkörper aber noch der *Diskurs- und Machtformation* der Sexualität: *Alles soll schlicht und klar und rein zwischen uns sein. Dann sind wir einzig dessen würdig, daß wir uns begegnen durften. Daß Sie meine Schülerin wurden und ich Ihr Lehrer, ist nur*

die Veranlassung dessen, was uns geschah. Nach diesem schlichten Anfang, begannen die beiden eine leidenschaftliche Affäre, die weit über sich hinausweisen sollte. Die Muse der Liebe bescherte dem Geist wortreiche Philosophie. Im Frühjahr 1927 erscheint **Sein und Zeit**, das mit einer *Exposition der Frage nach dem Sinn von Sein* anhebt und die Verlegenheit aus dem *Sophistes* aufgreift: „Denn offenbar seid ihr doch schon lange mit dem vertraut, was ihr eigentlich meint, wenn ihr den Ausdruck *seiend* gebraucht, wir jedoch glaubten es einst zwar zu verstehen, jetzt aber sind wir in Verlegenheit gekommen“. Haben wir heute eine Antwort auf die Frage nach dem, was wir mit dem Wort „*seiend*“ eigentlich meinen? Keineswegs. Und so gilt es denn, die Frage nach dem Sinn von Sein erneut zu stellen. Sind wir denn heute auch nur in der Verlegenheit, den Ausdruck „*Sein*“ nicht zu verstehen? Keineswegs. Und so gilt es denn vordem, allererst wieder ein Verständnis für den Sinn dieser Frage zu wecken. Die konkrete Ausarbeitung der Frage nach dem Sinn von „*Sein*“ ist die Absicht der folgenden Abhandlung. Die Interpretation der Zeit als des möglichen Horizontes eines jeden Seinsverständnisses ist ihr vorläufiges Ziel. Ist die Zeit nur als der mögliche Horizont des vermeintlich zeitlosen Seins verständlich?

Hannah Arendt beendet im Sommersemester 1928 mit gerade einmal 22 Jahren bei Karl Jaspers ihre Promotion: **Der Liebesbegriff bei Augustin**. *Versuch einer philosophischen Interpretation*. Am Beispiel des Liebesbegriffs arbeitet sie darin die Doppelgestalt Augustins heraus; einerseits noch der griechischen Antike verhaftet zu sein und zum anderen bereits der katholischen Dogmatik anzugehören. In welchem Verhältnis stehen griechischer *eros* (bzw. römischer *amor*) und christliche Nächstenliebe: *Die Arbeit bietet drei Analysen. Die erste beginnt mit dem amor, verstanden als appetitus, der einzigen Definition, die Augustin von dem amor gegeben hat. Am Ende der Analyse in der Darstellung der ordinata dilectio sehen wir, zu welchen Unstimmigkeiten diese Definition im Sinne Augustins selber führt und sind so gezwungen, zu einem ganz anderen Begriffszusammenhang fortzuschreiten, der in einem eigentümlich peripheren und aus der ersten Analyse nicht verständlichen Sinn in die versuchte Herleitung der Nächstenliebe aus dem amor qua appetitus schon hereinspielt. Auch die zweite Analyse läßt nur verständlich werden, als was der Nächste in der dilectio proximi geliebt wird, und erst die dritte Analyse hellt die Unstimmigkeit der zweiten auf, die sich in der Frage pointiert, wie kann der von allem Welthaften isolierte Mensch coram Deo überhaupt noch ein Interesse am Menschen haben. Dies tut sie, indem sie aus einem ganz anderen Zusammenhang die Relevanz des Nächsten erweist.* Steckte bei Augustin vielleicht ein ganz weltlicher Begriff des Lebens dahinter? Für Grunenberg lag ein merkwürdiges Zusammentreffen darin, dass Arendt das Thema, das sie zu ihrem Lebensmotiv gewählt hatte, nun auch in philosophischer Form behandelte. So könnte man denn diese Arbeit auch als Versuch bewerten, die schmerzliche irdische Liebe philosophisch zu ergründen.

Die *Fundamentalontologie* ihres Lehrers und Liebhabers war unterdessen zu einer Sensation geworden: **Heideggers kopernikanische Wende** bestand darin, daß er sich ganz dem Menschen in seinem Herauskommen aus dem Sein zuwandte und nicht den Menschen aus den Ideen entwickelte. Er bahnte sich wie ein Holzfäller seinen Weg durch den Wald der Philosophiegeschichte, um die Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Sein aus ihren durch die Geschichte vollbrachten Verkapselungen und Verdrehungen herauszuschälen zu

können und sie als die philosophische Grundfrage seit der Antike ins Zentrum zu stellen. Aber damit nicht genug: Er stellte der modernen Philosophie sein Denken nicht einfach entgegen, vielmehr legte er die Zeitlichkeit des Seins, das heißt auch die Geschichtlichkeit des philosophischen Denkens der Seinsfrage frei und stellte damit den klassischen Wahrheitsanspruch in Frage. Damit drehte er zugleich die metaphysische Begründung und Sinnstiftung des Seins um. Grunenberg findet aus dem Schwärmen gar nicht mehr heraus: Die Hauptthemen im ersten Teil von „Sein und Zeit“ waren: Das Sein des Menschen ist ein Da-Sein. Der Kern des Da-Seins ist die Alltäglichkeit. Das Da-sein des Menschen bestimmt sich von der Existenz des Menschen zwischen Angst und Tod her, nicht von Ideen oder anderen transzendentalen Sinnstiftungen. Da-sein ist als Möglichkeit in uns angelegt. Ein authentisches Da-sein ist ein In-der-Welt-sein; es ist Sorge und Fürsorge. Um zu der Möglichkeit seines Da-seins aufzuwachsen, muß der Mensch nach dem Sein fragen; nur über dieses Fragen kann er authentisches Dasein ermöglichen. Ein stets mit seiner Angst vor dem Tod in seiner Alltäglichkeit lebender Mensch wie Woody oder Mickey vermag der Seinsanalyse kaum etwas Seinerschließendes oder Welterhellendes abzugewinnen. Das Universum expandiert, ist chaotisch, wertneutral und grausam; da ist ein Da-daist bei seinem Tod lieber nicht dabei, sondern da da da ...

Heidegger scheint es um einen hermetischen Jargon der Eigentlichkeit gegangen zu sein, der als neues philosophisches Vokabular mehr durch Eitelkeit und Selbstverständnis bestimmt war als aus Wahrheitsliebe und Wahrhaftigkeit zu schöpfen versuchte. Aber auch Habermas ist des Lobes voll, wenn er in *Texte und Kontexte* schreibt: *Die bahnbrechende Leistung von Sein und Zeit besteht darin, daß Heidegger einen entscheidenden argumentativen Schritt zur Überwindung des bewußtseinsphilosophischen Ansatzes tut.* Und wie gelingt ihm diese Überwindung? Indem er eine *Phänomenologie des Lebens* aus den Grenzerfahrungen der persönlichen Existenz entwickelt. *Die Erfahrung von Geschichte entspringt der Selbstvergewisserung des konkreten einzelnen in seiner jeweiligen Situation. Sie legt a) die hermeneutische Umdeutung von Husserls phänomenologischer Methode nahe, nötigt b) zur Auslegung der metaphysischen Seinsfrage aus dem Horizont der Zeiterfahrung und erzwingt c) die folgenreiche Umformung der Erzeugungsleistungen des transzendentalen Ich in den geschichtlich situierten Lebensentwurf eines faktisch sich in der Welt vorfindenden Daseins.*

Und was schreibt der Meister selbst? *Das Seiende, dessen Analyse zur Aufgabe steht, sind wir je selbst. Das Sein dieses Seienden ist je meines. Im Sein dieses Seienden verhält sich dieses selbst zu seinem Sein. Als Seiendes dieses Seins ist es seinem eigenen Sein überantwortet. Das Sein ist es, darum es diesem Seienden je selbst geht. Aus dieser Charakteristik des Daseins ergibt sich ein Doppeltes. 1. Das „Wesen“ dieses Seienden liegt in seinem Zu-sein. Das Was-sein (essentia) dieses Seienden muß, sofern überhaupt davon gesprochen werden kann, aus seinem Sein (existentia) begriffen werden. Kurz: Das „Wesen“ des Daseins liegt in seiner Existenz. 2. Das Sein, darum es diesem Seienden in seinem Sein geht, ist je meines. Dasein ist folglich nie ontologisch zu fassen als Fall und Exemplar einer Gattung von Seiendem als Vorhandenem.* Und das ist nur der Anfang! Kann man derartige „Begriffsslyrik“ anders als nur parodistisch verstehen? **To be, or not to be, that is the question.**

Der Sprachphilosoph Ernst Tugendhat hat sich mit dem erhabenen Ernst eines Philosophen, der Tugend hat, im Anschluss an seine einführenden *Vorlesungen* darum bemüht, dem „Heideggern“ mit sprachanalytischen Interpretationen zu *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung* einen Sinn abzugewinnen. Ihm scheint die *Frage nach dem Sinn von Sein* die *Frage nach dem Sinn des Wortes „ist“ in seinen verschiedenen Bedeutungen zu sein*. Dabei kommt Tugendhat immerhin zu dem *Ergebnis, daß Heideggers These, daß die Stimmungen Weisen des Selbstbewußtseins – des Sichverhaltens zu sich – sind, der analytischen Überprüfung standhält und als eine echte Entdeckung anzusehen ist*. Aber was sind wohlwollende sprachanalytische Interpretationen wert, wenn man auf dem Wege der Sprachanalyse des Sichzusichverhaltens auch direkt zu solch einem Ergebnis kommt? Trifft Heideggers hermeneutische *Fundamentalontologie* nicht bloß zufällig mal ins Schwarze? Dafür spricht seine perfide Uminterpretation seiner Worthülsen aus *Sein und Zeit*, um sie ab 1929 der nationalrevolutionären Bewegung der Nazis anzupassen. Habermas schreibt dazu: *So kann sich Heidegger, der sich schon vor 1933 für die NSDAP entschieden hatte, die „Machtergreifung“ in den beibehaltenen Grundbegriffen seiner Daseinsanalyse zurechtlegen*.

Im Gegensatz zu dem NSDAP-Parteigänger Heidegger, musste die Jüdin Arendt nach der „Machtergreifung“ Deutschland fluchtartig verlassen. Ihrem völkischen „Dasein“ verhaftet, hätten *die Führer und Hüter des deutschen Schicksals* sie zu Seife verarbeitet. Über Paris gelangte sie nach New York: *SIND GERETTET WOHNEN 317 WEST 95*, kabelaute Hannah am 22. Mai 1941 aus der freien Welt. Bevor sie als Professorin für politische Philosophie angestellt wurde, arbeitete sie als Journalistin und Essayistin für verschiedene amerikanische Verlage. In der linksliberalen Zeitschrift *Partisan Review* erscheint 1946 ihr Essay **Was ist Existenzphilosophie?** In einer interessanten Fussnote fragt sie sich darin, *ob Heideggers Philosophie nicht überhaupt nur deshalb, weil sie sich mit sehr ernstlichen Sachen beschäftigt, ungebührlich ernst genommen worden ist. Heidegger jedenfalls hat in seiner politischen Handlungsweise alles dazu getan, uns davor zu warnen, ihn ernst zu nehmen. Angesichts der realen Komik dieser Entwicklung und angesichts des nicht weniger realen Tiefstandes politischen Denkens auf den deutschen Universitäten liegt es natürlich nahe, sich um die ganze Geschichte überhaupt nicht zu kümmern. Dagegen spricht unter anderem, daß diese ganze Art des Sich-Verhaltens so genaue Parallelen in der deutschen Romantik hat, daß man an zufällige Koinzidenz rein personal bedingter Charakterlosigkeit schwer glauben kann. Heidegger ist faktisch (hoffentlich) letzter Romantiker ..., deren komplette Verantwortungslosigkeit bereits jener Verspieltheit geschuldet war, die teils aus dem Geniewahn und teils aus der Verzweiflung stammt*. Dass schlechte Metaphysik Totalitarismus begünstigt, hatte Russell bereits 1909 den Pragmatisten vorgeworfen. Arendt scheint es hinsichtlich der Romantik ähnlich zu sehen und wird ihre Gedanken aus den Erfahrungen des Antisemitismus, Faschismus und Kommunismus 1951 in ihrem Hauptwerk *Ursprünge totalitärer Herrschaft* zusammenhängend darstellen.

Die Philosophin hat ihren Essay zur Frage *Was ist Existenzphilosophie?* in folgende Kapitel unterteilt:

- *Der phänomenologische Rekonstruktionsversuch*
- *Kants Zertrümmerung der alten Welt und Schellings Ruf nach einer neuen*
- *Die Geburt des Selbst: Kierkegaard*
- *Das Selbst als Sein und Nichts: Heidegger*
- *Indikationen menschlicher Existenz: Jaspers*

Denn dasselbe ist Denken und Sein. Mit diesem Motto des Parmenides begann die abendländische Philosophie, in der Hegel mit seinem System für Arendt das letzte Wort formulierte. Husserl versuchte diese *uralte Beziehung zwischen Sein und Denken, die dem Menschen die Heimat in der Welt garantiert hatte, auf dem Umwege über die intentionale Struktur des Bewußtseins wiederherzustellen.* Seine **Phänomenologie** wirkte in der Philosophie wie eine Befreiung: *Husserls Insistieren „auf den Sachen selbst“, welches leere Spekulationen abschneidet und darauf besteht, den phänomenal gegebenen Inhalt eines Vorganges von seiner Genese abzutrennen, wirkte insofern befreiend, als nun der Mensch selbst wieder und nicht der geschichtliche oder natürliche oder biologische oder psychologische Ablauf, in den er verstrickt ist, zum Thema der Philosophie werden konnte.*

Im modernen Sinne taucht das Wort **Existenz** nach Arendt zuerst beim späten **Schelling** auf. Gegen die *negative Philosophie* des bloßen Denkens bei Kant setzt der Romantiker Schelling die *positive Philosophie*, die *von der Existenz ausgeht*, indem sie zunächst nur das reine „Daß“ hat. Im Gegensatz zu der *essentia*, dem „Was“ der Wissenschaften, erfährt der Mensch in der *existentia* die fundamentale Abhängigkeit davon, *daß er ist.* Gegenüber dem *transzendentalen Ich* Kants geht es Schelling um das Einzelwesen. Nach ihm *existiert überhaupt nichts Allgemeines, sondern nur Einzelnes, und das allgemeine Wesen existiert nur, wenn das absolute Einzelwesen es ist.* Aus dem Paradies des bloßen Denkens haben nur wenige die Philosophen vertreiben wollen; unter ihnen Kierkegaard und Nietzsche.

Mit **Kierkegaard** beginnt die moderne Existenzphilosophie. Nach ihm befindet sich der *Einzelne* in dauerndem Widerspruch zu der vermeintlich dialektisch erklärten Welt im Hegelschen System, *weil seine „Existenz“, nämlich die reine Faktizität seines Existierens in seiner ganzen Zufälligkeit (daß ich gerade ich bin und niemand anderes, und daß ich gerade bin und nicht nicht bin), weder von Vernunft vorhergesehen noch von ihr in etwas rein Denkbarem aufgelöst werden kann.* Kierkegaards Verzweiflung an der Philosophie erwuchs im wesentlichen folgenden Inhalten: **Tod** *als Garant des principium individuationis, weil der Tod als das Allerallgemeinste mich gleichzeitig unausweichlich ganz allein trifft.* **Zufall** *als Garant der Realität als nur gegebener; welche mich gerade durch ihre Unberechenbarkeit und Unauflösbarkeit in Denkbarem überwältigt und überzeugt.* **Schuld** *als die Kategorie alles menschlichen Handelns, das nicht an der Welt, sondern an sich selbst scheitert, sofern ich immer Verantwortungen auf mich nehme, die ich nicht übersehen kann.* Die Erfahrung gänzlich allein zu sein, ein Einzelner, entspringt für Kierkegaard also aus der *Angst vor dem Tode.* Hierin ist ihm Heidegger gefolgt, während Jaspers an Nietzsches fröhlich-heroisches *amor fati* anknüpft.

Nach **Heidegger** ist *der Sinn des Seins Zeitlichkeit* und für Arendt ist es nur konsequent, wenn er das Sein letztlich für das Nichts hält: *Das Nichts versucht sozusagen, das Vorgegebensein des Seins zu vernichten, sich „nichtend“ an seine Stelle zu setzen.* Kurz: **Das Nichts nichtet.** Bei Sartre wird dieser Ansatz freier und klarer entwickelt werden. In der *Fundamentalontologie* Heideggers fallen im Menschen Essenz und Existenz zusammen. Hat er damit die Einheit von Sein und Denken bei Parmenides wieder eingeholt? Jedenfalls hat der Mensch keine Substanz, *sondern geht darin auf, daß er ist; man kann nicht nach dem Was des Menschen fragen wie nach dem Was eines Dinges, sondern nur nach dem Wer des Menschen.* **Philosophie** wird bei Heidegger zur besonderen existentiellen *Seinsmöglichkeit des Daseins.* Dabei geht es dem **Dasein** als des Seins des Menschen *in seinem Sein um es selbst.* Das Wer des Daseins ist das **Selbst**: *als In-der-Welt-sein hat der Mensch sich nicht selbst gemacht, sondern ist in dieses sein Sein „geworfen“.* *Aus der Geworfenheit versucht er durch den „Entwurf“ im Vorlaufen zum Tode als seiner äußersten Möglichkeit wieder herauszukommen. Aber „in der Struktur der Geworfenheit sowohl wie in der des Entwurfes liegt wesentlich eine Nichtigkeit“.* Sollte nicht jeder Mensch, dem seine Nichtigkeit bewusst wird, freiwillig aus dem Leben scheiden? Diese Konsequenz wird Camus diskutieren. In der mit dem Tod gesetzten Nichtigkeit des Daseins kommt es nur noch auf das Selbst an. In der absoluten Vereinzelung dem Tode gegenüber, stellt sich heraus, *daß das Selbst der eigentliche Gegenbegriff zum Menschen ist.*

Dem von Heidegger verfolgten *Sein zum Tode* setzt **Jaspers** die Existenz als *eine Form der menschlichen Freiheit* entgegen. Für ihn ist *der Mensch im Dasein mögliche Existenz,* d.h. *das Sein ist so, daß dieses Dasein möglich ist.* Das Sein als solches ist überhaupt nicht erkennbar, sondern wird nur als ein **Umgreifendes** erfahren. Zum Philosophieren werden die Menschen aus **Grenzsituationen** heraus getrieben. Die Erfahrungen von Tod, Zufall, Schicksal und Schuld hatten Kierkegaard an der Philosophie verzweifeln lassen; bei Jaspers weist die Möglichkeit, in **Kommunikation** zu sein, aus *der antinomischen Struktur des Daseins* heraus. Für Arendt ist die Existenzphilosophie mit Jaspers aus *der Periode ihrer Selbstischkeit herausgetreten.* Mit diesem optimistischen Ausblick beschließt sie ihren Essay.

Um „Kommunikation“ ging es auch dem Lebemann Sartre, der gerne diskutierend und kettenrauchend beim Wein im Café saß oder kopulierend mit jungen Existentialistinnen im Hotelbett die Daseinsmöglichkeiten auslotete. Heidegger achtete beim existentiellen Genuss seiner seinsverfallenen Studentinnen auf Verschwiegenheit, wenngleich seine Frau die Affären zu tolerieren hatte. Sartre konnte seine zahlreichen Liebschaften in der abgeklärten erotischen Freundschaft mit der attraktiven und intellektuellen Simone de Beauvoir offen ausleben. Die beiden bildeten das Intellektuellen-Paar, von dem Nietzsche mit Lou Salomé nur geträumt hatte. Jean-Pauls und Simones gemeinsamer existentieller **Entwurf aus freier Liebe, situativer Literatur und gelebter Philosophie** wurde nicht nur für Existentialisten zum Vorbild, sondern auch von der Jugendbewegung der *swinging sixties* aufgegriffen. Sartres und de Beauvoirs Romane und Essays ebenso wie seine Dramen wurden viel gelesen, diskutiert und – von Woody Allen auch parodiert. In *Annie Hall* spielt der Filmemacher mit dem Namen auf Sartre an und in *Manhattan* mit der

kleinen, gedrungen unscheinbaren Gestalt des vormaligen Liebhabers *Mary's*, den sie *Ike* gegenüber als wahren erotischen Supermann gepriesen hatte. Denn beim eher hässlichen und zu klein geratenen Jean-Paul kam es nicht auf Äußerlichkeiten an, wenn die jungen Geistesblüten ihm nachstellten bzw. er mit ihnen leichtes Spiel hatte. Viel lieber werden sie sich von ihm den Existentialismus praktisch eingeführt haben lassen, als allein im Bett seine dicke Schwarte lesen zu müssen. Deren Lektüre ist ob ihrer verschrobenen „Begriffsslyrik“ eine ähnliche Zumutung wie Heideggers gebundene Seinsverfassung. Wie Frank ironisch anmerkt, fanden bei den meisten Lesern lediglich die vier, fünf theorieillustrierenden Passagen anklang: *vom Menschen, der gewandt in die Rolle eines Kellners schlüpft, vom Möglichkeitstaumel des Spielers, vom unwahrhaftig verliebten Paar; vom Blick des anderen oder vom Tod, der nie wirklich „meiner“ werden kann.* Der Existentialismus Sartres kann als Philosophie eines Lebemanns verstanden werden. Zu seiner Popularität trug wesentlich das öffentlich-literarische Leben des Paares Jean-Paul/Simone bei. Denn nur selten wird Philosophie als Lebensform auch wirklich vorgelebt, und zwar nicht nur in der Karikatur des grüblerisch-verschrobenen Sonderlings, sondern als lebenslange produktive Philosophengemeinschaft unter Einbeziehung wechselnder erotischer Freundschaften.

In seinem Essay **Der Existentialismus ist ein Humanismus** verteidigt Sartre sich 1946 gegen die Vorwürfe der Kommunisten und gibt zugleich eine Einführung in seinen *atheistischen Existentialismus: Wenn Gott nicht existiert, so gibt es zumindest ein Wesen, bei dem die Existenz der Essenz vorausgeht, ein Wesen, das existiert, bevor es durch irgend einen Begriff definiert werden kann, und dieses Wesen ist der Mensch oder, wie Heidegger sagt, das Dasein. Was bedeutet hier, daß die Existenz der Essenz vorausgeht? Es bedeutet, daß der Mensch erst existiert, auf sich trifft, in die Welt eintritt, und sich erst dann definiert.* Dabei ist der Mensch *nichts anderes als das, wozu er sich macht. Das ist das erste Prinzip des Existentialismus.* Als zweites Prinzip könnte gelten: *Der Mensch ist dazu verurteilt, frei zu sein. Verurteilt, weil er sich nicht selbst erschaffen hat, und dennoch frei, weil er einmal in die Welt geworfen, für all das verantwortlich ist, was er tut.* Die Freiheit der Wahl ist stets mit einer existentiellen Angst verbunden, da Handlungsfolgen zwar verantwortet werden müssen aber nie vollständig überschaut werden können. In letzter Konsequenz heißt das, indem sich der Mensch wählt, wählt er immer auch die ganze Menschheit. Denn was geschähe, wenn alle so handelten? Allein in einer sinnlosen Welt unter einem Sternenhimmel, der nur der Abglanz eines chaotischen, wertneutralen und grausamen Universums ist, haben wir selbst unser Sein zu wählen und damit ein wenig Sinn zu stiften. Seinem Gefühl zu folgen, hilft dabei allerdings wenig; denn es entsteht erst aus den Handlungen, die wir vollziehen. *Der Mensch ist nichts anderes als sein Entwurf, er existiert nur in dem Maße, in dem er sich verwirklicht, er ist also nichts anderes als die Gesamtheit seiner Handlungen, nichts anderes als sein Leben.* Indem der Mensch trotz seiner Subjektivität stets in Überschreitung auf ein menschliches Universum hin lebt, lebt er auch humanistisch. D.h. der existentielle Sinn von Humanismus meint: *der Mensch ist ständig außerhalb seiner selbst; indem er sich entwirft und verliert außerhalb seiner selbst, bringt er den Menschen zur Existenz, und andererseits kann er existieren, indem er transzendente Ziele verfolgt.*

Um der politischen Kritik zu begegnen, hat Sartre seinen Existentialismus als Humanismus verstanden. Philosophisch knüpft er aber an Descartes, Hegel, Husserl und Heidegger an. D.h. er verbindet französischen Rationalismus mit preußischer Dialektik, deutscher Phänomenologie und germanischem Existentialismus. Frank fasst zusammen: *Von Hegel übernimmt Sartre die Methode der dialektischen Fortbestimmung von Begriffen* und entwickelt das Bewusstsein aus der begrifflichen Fortbestimmung des Nichts. *Von Husserl läßt sich Sartre auf den Weg der genauen Phänomenanalyse bringen*, die dem Grundsatz folgt, dass jedes Bewusstsein Bewusstsein von etwas ist. *Vom frühen Heidegger lässt sich Sartre die Einsicht vermitteln, daß die Frage nach dem Sein* aus der Fraglichkeit des Seienden heraus zu beantworten ist: *dem Seienden, dem es in seinem Sein um sein Sein geht, dem Dasein*. Sartres Auffassung vom Sein kann mit dem *Umgreifenden* Jaspers verglichen werden: *Es ist Grund allen Erscheinens, aber erscheint selbst nicht*, es macht, daß es Objekte und Eigenschaften überhaupt gibt. Zum Verweben von Phänomenologie und Ontologie bringt Sartre Descartes ins Spiel, indem er ein *präreflexives Selbstbewußtsein* als Seins-Kandidat unterstellt und den Primat der Erscheinung ins Sein zurückverlegt. Der französischen Bedeutung von *néant* und *rien* entsprechend, bezieht sich Sartre in seinem Titel **Das Sein und das Nichts** bloß auf das relativ Nicht-Seiende des *néant*. Die Seinsweise des Bewusstseins meint damit zweierlei: *den negativen Bezug aufs Sein, ohne den es sich in gar nichts (rien) auflösen würde, und eine innere Durchsichtigkeit und Leere, die Sartre auch Substanzlosigkeit nennt* (und über die Woody Allen sich gerne lustig macht).

Sartre hat seinen **Versuch einer phänomenologischen Ontologie** in folgende Teile und Kapitel untergliedert:

- *Einleitung: Auf der Suche nach dem Sein*
- *Erster Teil: Das Problem des Nichts*
 - *Erstes Kapitel: Der Ursprung der Verneinung*
 - *Zweites Kapitel: Die Unwahrhaftigkeit*
- *Zweiter Teil: Das Für-sich*
 - *Erstes Kapitel: Die unmittelbaren Strukturen des Für-sich*
 - *Zweites Kapitel: Die Zeitlichkeit*
 - *Drittes Kapitel: Die Transzendenz*
- *Dritter Teil: Das Für-andere*
 - *Erstes Kapitel: Die Fremdexistenz*
 - *Zweites Kapitel: Der Leib*
 - *Drittes Kapitel: Die konkreten Verbindungen mit anderen*
- *Vierter Teil: Haben, Machen, Sein*

- *Erstes Kapitel: Sein und Machen: die Freiheit*
- *Zweites Kapitel: Machen und Haben*

- *Schlußfolgerungen*

Mittels **Phänomenanalyse** begibt sich Sartre einleitend auf die Suche nach dem Sein. Und was findet er? Auf dem Weg dorthin lässt er zunächst all die beliebten philosophischen Dualismen hinter sich und wird fasziniert der *Unerschöpflichkeit* im *Unendlichen* des *phänomenalen Seins* gewahr. Weiter der idealistischen Formel des *esse est percipi* folgend, droht er in den infiniten ontologischen Regress ihrer Selbstanwendung zu geraten. Sartre entgeht dem Regress mit der existentialistischen Formel, nach der *die Existenz der Essenz vorangeht*. Denn das *percipi* ebenso wie das *cogito* kann sich nur auf das Sein selbst gründen, nicht aber auf ein Sicherscheinen. Damit besteht zwischen Sein und Cogito folgende traditionelle Wechselbeziehung: *Das An-sich ist Seinsgrund des Cogito, das Cogito ist Erkenntnisgrund des Seins*. Das Sein scheint im Bewusstsein auf, indem es das Bewusstsein zum Erscheinen bringt. Für das **Bewusstsein** gibt Sartre folgende Definition: *Das Bewußtsein ist ein Seiendes, dem es in seinem Sein um dieses selbst geht, insofern dieses Sein ein Sein in sich einbezieht, das ein anderes als es selbst ist*. Die **Existenz** ist das subsistente (sich selbst unterhaltende) Sein des Selbstbewusstseins. Und das dem *reflexiven cogito* vorangehende *präreflexive cogito* ist das gesuchte Sein. Frank drösel den einleitenden **ontologischen Beweis** Sartres wie folgt auf:

1. *Das Fassen des Gedankens „cogito“ impliziert Existenzbewußtsein.*
2. *Das Cogito ist sich präreflexiv durchsichtig.*
3. *Zur Durchsichtigkeit gehört Einsicht in seine Substanzlosigkeit (Nichtigkeit).*
4. *Aus 1. und 3. folgt, daß das Sein des Bewußtseins nicht sein eigenes Sein sein kann, daß es vielmehr parasitär auf einem Sein aufruht, das nicht es selbst ist, aber auf das es vorstellend gerichtet ist.*

Sartre fasst seine Argumentation kurz und bündig so zusammen: *Das Bewußtsein ist Bewußtsein von etwas: das bedeutet, daß die Transzendenz konstitutive Struktur des Bewußtseins ist; das heißt, das Bewußtsein erwächst ruhend auf einem Sein, das nicht es (das Bewußtsein) ist. Das nennen wir den ontologischen Beweis*. Ausgehend von der reinen Erscheinung und davon, daß das Bewußtsein in seinem Sein ein nichtbewußtes und transphänomenales Sein enthält, ist Sartre beim vollständigen Sein angekommen. Die einfache Formel: *das Sein ist, was es ist*, bezeichnet dabei zunächst einen besonderen Seinsbereich: den des Seins an sich, demgegenüber das Sein des Für-sich als das bestimmt werden muss, *was es nicht ist, und als nicht das, was es ist*. Damit sind zwei Seinstypen zu unterscheiden: **das An-sich und das Für-sich**. Am Schluss der Einleitung stellt Sartre die Fragen, um derentwillen er das Buch überhaupt geschrieben hat: *Was ist der Sinn des Seins, insofern es in sich diese beiden radikal getrennten Seinsbereiche begreift? Welche andere Lösung als die gescheiterten Versuche des Idealismus und Realismus ist denkbar? Und wieso kann das Sein des Phänomens transphänomenal sein?*

Den **Ursprung der Verneinung** beginnt Sartre mit der *Befragung*. Für Frank wendet er damit Heideggers Umschreibung des Daseins in eine des Bewusstseins, *dem in seinem Sein sein Sein in Frage steht*. Sartre beschließt seine Befragung mit der Frage nach dem Nichts: *Die notwendige Bedingung dafür, daß es möglich ist, nein zu sagen, ist, daß das Nicht-Sein ununterbrochen anwesend ist, in uns und außer uns, das heißt, daß das Nichts das Sein heimsucht. Aber woher kommt das Nichts?* Klarerweise gilt zunächst, *daß das Sein ist und daß das Nichts nicht ist*. Da also *das Nicht-Sein leer an Sein ist*, gibt es *das Nicht-Sein nur auf der Oberfläche des Seins*. In diesem Zusammenhang hätte Boris angemerkt, dass er nur dann eine leere Leere im Zentrum seines Seins spüre, wenn er nicht gerade Völlegefühl aufgrund einer vollen Leere habe. Bringt uns das Hungergefühl vielleicht weiter beim Verständnis des Nichts? Für Sartre wäre das die falsche Fährte; denn nicht im Hunger des Leibes, sondern in der existentiellen **Angst** scheint dem Dasein das Nichts auf. Zu den *Haltungen der „menschlichen Realität“*, die ein „Verständnis“ des Nichts beinhalten, zählt der *Haß, das Verbot, die Reue usw.* und *es gibt sogar für das „Dasein“ eine ständige Möglichkeit, sich „angesichts“ des Nichts zu befinden und es als Phänomen zu entdecken: das ist die Angst*. Die Frage nach dem Sein hat *auf das Nichts als ihren Urgrund und Ursprung verwiesen*. Aber *wo kommt das Nichts her?* Sartres Antwort macht Gebrauch von der im Französischen möglichen Passivform des Seins, die nur schwer ins Deutsche zu übersetzen ist: *Das Nichts ist nicht, das Nichts „ist zu einem gewordenen geworden“; das Nichts nichtet nicht, das Nichts „ist genichtet“*.

Welches Sein, das nicht das An-sich sein könnte, käme dafür in Frage, die Eigentümlichkeit aufzuweisen, das Nichts zu nichten? *Das Sein, durch das das Nichts in die Welt kommt, ist ein Sein, dem es in seinem Sein um das Nichts des Seins geht: das Sein, durch das das Nichts in die Welt gelangt, muß sein eigenes Nichts sein*. Dieses Sein ist natürlich die **Freiheit**. Aber *was muß die Freiheit sein, wenn durch sie das Nichts in die Welt kommen soll?* Na? Genau *das menschliche Sein, das seine Vergangenheit aus dem Spiele nimmt und sein eigenes Nichts absondert*. Richtig! Und wie das Nichts wird auch die Freiheit in der Angst erfahrbar: *Das Schwindelgefühl ist Angst in dem Maße, als ich mich davor fürchte, nicht sowohl in den Abgrund zu fallen, als vielmehr mich hinabzustürzen*. Und *die Angst vor der Vergangenheit?* *Es ist die des Spielers, der sich freiwillig entschlossen hat, nicht mehr spielen zu wollen*. Die *Freiheit, die sich uns in der Angst entdeckt, kann gekennzeichnet werden durch das Dasein jenes nichts (rien), das sich zwischen Motiv und Akt einschleibt*. Dabei sind wir immer wieder **„in Situation“**, wie der Spieler, der von neuem die *synthetische Wahrnehmung einer Situation vollziehen muß, die ihm zu spielen untersagt*.

Im Gegensatz zu Freuds *freiheitslähmender Mythologie* des Unbewussten ist das Bewusstsein bei Sartre trotz seiner Selbstdurchsichtigkeit in der Lage, vor der Angst zu fliehen: *Wenn ich meine Angst bin und zugleich vor ihr fliehe, setzt das voraus, daß ich in bezug auf das, was ich bin, eine ungewöhnliche Einstellung haben kann, daß ich also Angst sein kann in Gestalt „es nicht zu sein“ und daß ich über eine in der Tiefe der Angst nichtende Gewalt verfügen kann. Diese nichtende Gewalt nichtet die Angst, insoweit ich sie fliehe, und vernichtet sich selbst, insoweit ich sie bin, um sie zu fliehen. Das ist das, was man die **Unwahrhaftigkeit** nennt*. Das *mauvaise foi* wird allerdings besser

übersetzt durch Schlechtgläubigkeit oder Selbsttäuschung. *Was muß der Mensch in seinem Sein sein, wenn er unwahrhaftig sein können soll?* Sartres Antwort fällt der Frage entsprechend sehr allgemein aus. Es sind die zweifachen Eigenschaften des menschlichen Seins, die den widersprüchlichen Aspekten der Unaufrichtigkeit zugrunde liegen: **Faktizität und Transzendenz** sowie **Für-sich-Sein und Für-Andere-Sein**. Grundsätzlich geht es darum, *die menschliche Realität als ein Sein zu konstituieren, das ist, was es nicht ist, und das nicht ist, was es ist*. Sartre erläutert diese dialektischen Stillblüten am Beispiel eines Kaffeehauskellners, der für die Gäste nur eine Rolle spielt oder einer Frau, die sich beim ersten Rendezvous nicht einzugestehen vermag, dass sie sich verliebt hat. Selbsttäuschungen werden auch immer wieder in den Filmen Allens thematisiert; wenn z.B. *Ike* in *Manhattan* sich darüber etwas vormachen möchte, dass er *Tracey* und *Mary Yale* nicht mehr liebt oder *Cliff* in *Crimes* nicht wahrhaben will, dass auch *Halley* bloß eine Karrieristin ist und *Lester* nicht ernsthaft eine Dokumentation von ihm erwartet. Einen weiteren Fall von Schlechtgläubigkeit schildert Paasilinna. Er ereignete sich einstmals am Rande des Waldes der „gehenkten Füchse“. In einer Holzfällerhütte sitzt ein Major und spielt gegen sich selbst um Geld *Patience*. Verliert man nun große Summen gegen sich selbst und gibt sie aus, ist ein hohes Maß an Selbsttäuschung erforderlich, um nicht das Gefühl zu haben, sich selbst zu bestehlen.

In Verbindung mit der Unwahrhaftigkeit wandelt Sartre die **Maxime Nietzsches** ab: *Wenn der Mensch ist, was er ist, dann ist die Unwahrhaftigkeit für immer unmöglich, und der Freimut hört auf, sein Ideal zu sein und wird sein Sein; aber ist der Mensch denn das, was er ist, und wie kann man das sein, was man ist, da man doch als Seinsbewußtsein ist? Wenn der Freimut (oder die Echtheit) ein allgemeingültiger Wert ist, dann versteht es sich von selbst, daß seine Maxime „man muß sein, was man ist“ nicht ausschließlich als regulatives Prinzip für die Urteile und Begriffe dient, durch die ich ausdrücke, was ich bin. Der Freimut stellt nicht nur einfach ein Ideal für das Erkennen auf, sondern ein Seinsideal; er bietet uns eine absolute Übereinstimmung des Seins mit sich selbst als den Seinsprototyp an. In diesem Sinne müssen wir uns zu dem machen, was wir sind.* Im Film spielen die Darsteller die Rollen des Autors, aber sind wir nicht auch im Leben häufig **Rollenspieler**? Wir sind stets irgendeine unserer Haltungen, eine unserer Verhaltensweisen; wie der Schönredner, *der das Reden spielt*, weil er nicht *Redender sein* kann. Aber wie verhält es sich mit der **Traurigkeit**? *Bin ich diese Traurigkeit, die ich bin, nicht in der Weise, das zu sein, was ich bin? Was ist Traurigkeit denn, wenn nicht die intentionale Einheit, die das Ingesamt meiner Verhaltensweisen vereinigt und führt? Ist Traurigkeit nicht letztlich selbst eine Verhaltensweise, die als magische Zuflucht vor einer allzu bedrängenden Situation erscheint?* Nach den *unwahrhaftigen Verhaltensweisen* behandelt Sartre die „Wahrhaftigkeit“ in der *Unwahrhaftigkeit* und kommt zu folgendem Ergebnis: *Die Vertrauensseligkeit will das „Nicht-glauben-was-man-glaubt“ im Sein fliehen, die Unwahrhaftigkeit flieht das Sein des „Nicht-glaubens-was-man-glaubt“.* Zur Illustration der *Vertrauensseligkeit* könnten *Louise* aus *Money* oder *Hannah* herangezogen werden. *Louise* kauft ihrem „Helden“ die aufschneiderrischsten Geschichten ab und *Hannah* sieht einfach nicht, wie ihr Mann im Liebestaumel ihrer Schwester nachstellt.

Die Verneinung hat Sartre auf die Freiheit gebracht und diese verweist ihn *auf die Unwahrhaftigkeit und die Unwahrhaftigkeit auf das Sein des Bewußtseins als Bedingung ihrer Möglichkeit*. Wie bereits angesichts der relationalen Bestimmung des Selbst bei Kierkegaard, werden Allen auch bei Sartres *Seinsgesetz* die Tränen in die Augen geschossen sein: *Das Seinsgesetz des Für-sich, als ontologisches Fundament des Bewußtseins, ist, selbst zu sein in der Form der Anwesenheit bei sich*. Das Für-sich ist anwesend bei sich, wie konnte man darüber in Zweifel geraten? Lag der Grund dafür nicht einfach im Für-sich? Selbstverständlich; denn *das Für-sich gründet als genichtetes An-sich nicht nur sich selbst, sondern mit ihm erscheint überhaupt zum ersten Mal der Grund*. Aber auch wenn das Für-sich *als solches sein eigener Grund ist*, droht ihm die Faktizität, überflüssig zu sein: *Ebenso, wie meine nichtende Freiheit sich selbst durch die Angst erfaßt, ist das Für-sich sich seiner Faktizität bewußt: es hat das Gefühl seiner völligen Beliebigkeit, es erfaßt sich als für nichts daseiend, als überflüssig*.

Es gibt schlimmeres als überflüssig zu sein, aber der Faktizität steht ja noch die Transzendenz entgegen: *Die Untersuchung der negativen Verhaltensweisen und der Unwahrhaftigkeit hat uns erlaubt, die ontologische Betrachtung des cogito in Angriff zu nehmen, und das Sein des cogito erschien uns als das Für-sich-sein*. Vor unseren Augen hat dieses Sein sich auf den Wert und das Mögliche hin transzendiert, wir konnten es nicht in die substanzialistischen Grenzen der Augenblicklichkeit des cartesischen cogito einschließen. Eben deshalb können wir uns jedoch nicht mit den Resultaten begnügen, die wir bisher erreicht haben: *verweigert das cogito die Augenblicklichkeit und transzendiert es sich auf seine Möglichkeiten hin, so kann das nur in einem zeitlichen Überstieg sein*. Und nicht nur die **Zeitlichkeit** transzendiert das Für-sich, sondern auch die **Erkenntnis**; denn sie *ist nichts anderes als die Anwesenheit des Seins beim Für-sich* und rührt daher, daß sich das Für-sich, was es ist, vom An-sich anzeigen läßt, das heißt, in seinem Sein Seinsbeziehung ist. Wie gut, dass Sartre mit seinem **Körper** nicht auf Kriegsfuß stand; denn auch der erscheint ihm als etwas **Erkanntes**. Und ein Lebemann entdeckt mit seinem Körper sogar eine neue Seinsweise der menschlichen Wirklichkeit, die ebenso fundamental ist wie das Für-sich-sein und die er das Für-Andere-sein nennt.

Das **Für-andere** erschließt sich dem Für-sich z.B. in den Gefühlen der Scham oder des Stolzes. Die **Gefühle** haben für Sartre gleichsam seinerschließenden Charakter. Und *die Modalitäten der Anwesenheit Anderer* umfassen neben der Subjektheit auch die Objektlichkeit: *Ich sehe diesen Menschen, ich erfasse ihn als Objekt, gleichzeitig auch als Menschen. Was bedeutet das?* Im **Blick** erfahren die Menschen für Sartre ein erstes, entferntes „Mit-dem-Anderen-verkoppelt-Sein“. Das fortwährende Sehen und Gesehen-werden bedeutet ein Pendeln zwischen Subjekt und Objekt, *das heißt, die ständige Möglichkeit für ein Subjekt, das mich sieht, sich an die Stelle des von mir gesehenen Objektes zu setzen*. Das „Vom-Anderen-gesehen-werden“ ist die **Wahrheit** des „den-Anderen-Sehens“. In ihren jeweiligen Blicken erscheinen die Körper der Anderen bloß in ihrer Gegenständlichkeit. Aber zu was werden sie bei einer Annäherung? Sie offenbaren sich als **Leiber**, die man fesseln und schlagen, lecken und lutschen kann. So einfach wie die sprachlos forschende Jugend zwischen Blick und Fick macht es sich der Philosoph natürlich nicht. Für

ihn ist zunächst einmal evident, daß mein Bewußtsein seinen Leib nur als Bewußtsein existieren kann. Und was droht dem Volk ohne Brot und Spiele, wenn es nichts „zu existieren“ gibt? Bei Allen war es *chronische Unzufriedenheit* oder *spießiger Stumpfsinn*. Für Sartre verbleiben **Langeweile** oder **Ekel** als Rückstände verwirkter Existenz; denn das *Für-sich* entwirft sich auch dann, wenn vom Bewußtsein kein bestimmter Schmerz, kein bestimmtes Behagen oder Mißbehagen „existiert“ wird, über eine reine und sozusagen qualitätslose Zufälligkeit hinaus. Dies, daß mein *Für-sich* ständig einen faden und fernelosen Geschmack erfaßt, der mich sogar in meiner Bemühung noch, mich von ihm zu befreien, begleitet und der mein Geschmack ist, dies ist der existentielle Ekel, d.h. ständig offenbart meinem Bewußtsein ein leiser, aber unüberwindlicher Ekel meinen Leib. In seinem gleichnamigen Roman ist der Ekel schlagartig da: *Die Menschen. Man muß die Menschen lieben. Die Menschen sind bewundernswert. Ich möchte kotzen – und mit einem Schlag ist er da: der Ekel*. Als Virgil sich in die bezaubernde Louise verliebte, wurde ihm übel. Hatte ihn der existentielle Ekel heimgesucht? Oder waren ihm seine Versagungsängste auf den Magen geschlagen? Schließlich galt es, allen drei Seinsdimensionen des Leibes gerecht zu werden! *Ich existiere meinen Leib: das ist seine erste Seinsdimension. Mein Leib wird vom Anderen gebraucht und erkannt: das ist seine zweite Dimension. Insofern ich jedoch für den Anderen bin, enthüllt sich mir der Andere als das Subjekt, für das ich Objekt bin. Sollte Virgil als lebender Dildo zum bloßen Sexualobjekt degenerieren? Aber er sagte sich: Ich existiere für mich als vom Anderen als Leib Erkannter. Das ist die dritte ontologische Dimension meines Leibes*.

Die ontologische Stufenleiter hatte Woody bereits mit Harlene erklommen. Warum sollte es Virgil da besser ergehen? Von Wittgenstein hatte er gelernt, dass man die Leiter zurückstoßen konnte, wenn man oben angekommen war. Für Sartre zählte nur noch die einzuverdringende Seinstiefe, denn die *Seinstiefe meines Leibs-für-mich ist dieses ständige „Außen“ meines intimsten „Innen“*. Aber wusste Virgil noch wie ihm geschah? Im Ehebett geriet ihm sein geschwollener Zeh unversehens zum „Weltstück“. So gewählt vermochte sich aber nur Sartre auszudrücken: *Der Leib ist das Werkzeug, das ich bin. Er ist meine Seinsfaktizität als „Weltstück“, insofern ich diese Faktizität auf mein In-der-Welt-Sein hin überschreite*. Wohin diese „Überschreitung“ führte, zeigte sich alsbald in der Schwangerschaft *Louisens*. War das vielleicht die „transzendierte Transzendenz“, von der Sartre sprach? Der hatte jedenfalls gut Reden: *Ich ergreife die transzendierte Transzendenz des Anderen als Leib-in-Situation und ich erfahre mich in meiner Entfremdung zugunsten des Anderen auch als Leib-in-Situation*. Für ihn ist es die **Fremdexistenz**, die ihm das Sein enthüllt und bereits ein „Blick“ lässt ihn der Besessenheit anheim fallen: *Wenn wir von der ersten Enthüllung des Anderen als Blick ausgehen, müssen wir zugeben, daß wir unser unfaßliches Für-Andere-Sein in Gestalt einer Besessenheit erfahren*. Jungejunge, aber in der **Liebe** hat noch jeder seine Meisterin gefunden; denn *das Ideal des liebenden Inswerksetzens* ist die **entfremdete Freiheit**. Lieben heißt, eine Freiheit besitzen wollen und ist insofern eine *widerspruchsvolle Bemühung*. Für einen Hedonisten ist es da allemal lustvoller, das Bewusstsein in der **Begierde** gleich ganz in Leib zu verwandeln. Ist die Begierde nicht eine zauberische Verhaltensweise? Der Existentialist entlarvt aber sogleich auch ihr unmögliches Ideal: *die Tanszendenz des Anderen als reine Transzendenz*

und dennoch als Leib besitzen; den Anderen auf seine einfache Faktizität reduzieren, weil er dann inmitten der Welt ist, aber doch erreichen, daß diese Faktizität eine fortwährende Vergegenwärtigung seiner nichtenden Transzendenz ist. Nun ja, das war wohl nichts. Böte nicht vielleicht der Sado-Masochismus einen Ausweg? Oder der Rückzug ins Für-sich? Aber wie sollte man den ständigen Blicken der Anderen entkommen?

Nachdem er sich auf die Suche nach dem Sein begeben hatte, das Problem des Nichts löste, die ontologischen Strukturen des *Für-sichs* und des *Für-andere* analysierte, geht Sartre zum **Haben, Machen, Sein** über. Hat nicht die kreativ-produktive Tätigkeit so manchem Künstler und Wissenschaftler einen dauerhaft gesteigerten Endorphinspiegel beschert? Darum geht es dem Existentialisten aber nicht. Der fragt sich vielmehr: *Was heißt wirken? Warum wirkt das Für-sich? Wie kann es wirken?* Und er empfiehlt es sich, folgendes noch einmal zu befragen: *die Nichtung, die Faktizität und den Leib, das Für-Andere-Sein, die eigentümliche Natur des An-sich. Was sonst, als die Freiheit ist ihm dabei die erste Bedingung der Tätigkeit. Die Freiheit ist nichts anderes als die Existenz unseres Willens oder unserer Affekte, insofern diese Existenz die Nichtung der Faktizität ist, das heißt die eines Seienden, das sein Sein in der Weise ist, daß es zu sein hat.*

Wir sind gewesen worden, werden gelebt und sitzen in einem Zug, der uns mit Sicherheit in den Tod fährt. Und dennoch sind wir frei? Um im Bild Allens und Fellinis zu bleiben, können wir an jeder Weiche entscheiden, in welche Richtung wir fahren und in welchem Bahnhof wir halten wollen. **Anlass, Antrieb und Ziel** sind dabei für Sartre *drei untrennbare Ausdrücke für das Hervorbrechen eines lebendigen und freien Bewußtseins, das sich auf seine Möglichkeiten hin entwirft und sich von ihnen bestimmen läßt.* Sartre ist Lebemann genug, um die Begriffsslyrik seiner phänomenologischen Ontologie auf die **menschliche Realität** zu beziehen, für die sich das Sein natürlich auf Tun reduziert und damit in Handlungstheorie aufgeht. Innere Antriebe und äußere Anlässe wirken auf die Intention ein, die sich im Akt ausdrückt, der das Ziel realisiert. Diese Bewegung findet im Ziel aber nicht ihren Abschluss, da seine Realisierung wiederum auf die Antriebe und Anlässe zurückwirkt. Die Gefühle unseres Leibes wie der Charakter unserer Persönlichkeit sind dabei nur eine Folge des Zusammenhangs zwischen abwägender Überlegung und willensbestimmter Entscheidung, die sich auf dem Weg von der Intention zum Ziel jeweils abwandelnd reorganisieren. Gefühle und Charakter sind also ständig in Wandel begriffen und für einen Existentialisten nicht als Ruhekiten oder Rettungsanker geeignet, wie es die Romantiker so gerne hätten. Dem praktischen Kontext des Handelns entspricht die existentielle *Situation* zwischen nichtender Freiheit und faktischer Geworfenheit. So wie die Freiheit unentbehrlich für *die Entdeckung meiner Geworfenheit* ist, enthüllt mir die freie Wahl zugleich die Geworfenheit meines Platzes, *da zu sein und nicht hier. Es gibt Freiheit nur in Situation, und es gibt Situation nur durch Freiheit. Die menschliche Realität trifft überall auf Widerstände und Hindernisse, die sie nicht geschaffen hat; aber diese Widerstände und Hindernisse haben Sinn nur in der und durch die freie Wahl, die die menschliche Realität ist.* Sartre bestimmt das, was er *In-Situation-Sein* nennt, im Anschluss an *die verschiedenen Darstellungen, die sich auf meinen Platz, meine Vergangenheit, meine Umgebung, meinen Tod und meinen Nächsten erstrecken.*

*Ich bin da: nicht hier, sondern da; an meinem **Platz**, der ich bin, der aber zugleich ein Bezug ist. Daß ich meinen Platz existiere, heißt, daß ich da zu sein habe. Der Bezug stellt für Sartre wieder etwas her zwischen dem, was ich bin, und dem, was ich nicht bin. Dabei habe ich folgendes auszuführen: 1. dem, was ich bin, zu entrinnen und es zu nichten, und zwar so, daß das, was ich bin, obwohl es mittlerweile existiert wird, sich dennoch als Glied eines Bezuges enthüllen kann. 2. Durch innere Verneinung den „dies-da“ – inmitten – der Welt entrinnen, die ich nicht bin, und durch die ich mir verkünden lasse, wer ich bin. Welche möglichen Welten mögen diesen dialektischen Bezügen genügen? Aber letztlich kommt es ja nur auf das Ziel an: Man muß also sagen, daß die Geworfenheit meines Platzes mir in und mittels der freien Wahl enthüllt wird, die ich über mein Ziel treffe.*

Wenn ich mich als meinen Platz existiere komme ich nicht umhin, eine **Vergangenheit** zu haben. So ist für Sartre die Gestalt beschaffen, die hier die „Notwendigkeit meiner Kontingenz“ annimmt. Zwei existentielle Charakteristika bestimmen nun aber das Für sich: 1. nichts ist im Bewußtsein, was nicht Seinsbewußtsein wäre; 2. in meinem Sein geht es um mein Sein – das soll heißen, daß nichts mir zu-kommt, das nicht gewählt wäre. Und Sartre folgert: Die Bedeutung der Vergangenheit ist also direkt abhängig von meinem gegenwärtigen Michentwerfen. Das Insgesamt der „Gewesenheitsschichten“ wird durch die Einheit meines Entwurfs zusammengefügt. Genau wie die Gesellschaft hat auch die menschliche Person eine denkmalhafte und in Aufschub befindliche Vergangenheit. Abhängig von unserer jeweiligen Situation, in der wir uns in Hinblick auf die Zukunft zielorientiert entwerfen, beurteilen wir auch in je verschiedener Weise unsere Vergangenheit. So wie der Platz fügt sich die Vergangenheit in die Situation ein, wenn das Für-sich durch seine Zukunftswahl seiner vergangenen Geworfenheit einen Wert verleiht, eine rangmäßige Ordnung und eine Wichtigkeit, von denen aus sie dessen Akte und Verhaltensweisen motiviert.

Beim Einnehmen und Wechseln meines Platzes enthüllt sich mir eine **Umgebung**; es sind die Zeug-Dinge, die mich umgeben, samt ihren eigentümlichen Feindlichkeits- und Zeugkoeffizienten. Ständig erfahre ich Widerstände und Misshelligkeiten, die zu überwinden sind oder an denen ich zu scheitern drohe. Die synthetische Bildung aus diesen fortwährenden „Widerfahrnissen“ konstituiert die Einheit dessen, was die Deutschen „Umwelt“ nennen und diese „Umwelt“ kann nur innerhalb der Grenzen eines freien Sichentwerfens entdeckt werden, das heißt der Wahl der Ziele, die ich bin. Aber woher rührt die Feindseligkeit der Dinge her? Sind wir nicht im Schoß der Natur entstanden, die reichlich Lebensmittel für uns bereit hält? Wir haben allerdings noch andere Ziele und auch die Nahrung kann knapp werden. Der Schicksalshaftigkeit gegenüber haben wir unsere Freiheit zu behaupten. Die Feindseligkeit, die die Dinge mir bezeugen, wird also von meiner Freiheit als eine ihrer Bedingungen vorgezeichnet und nur über einer frei entworfenen Feindseligkeitsbedeutung überhaupt kann dieser oder jener Dingkomplex seinen jeweiligen individuellen Feindseligkeitskoeffizienten offenbaren. In dialektischer Manier schränkt Sartre die Bedeutung der Freiheit aber sogleich wieder ein: Ohne Zweifel kommt die Feindseligkeit den Dingen durch die Freiheit zu, aber nur insoweit, als die Freiheit ihre Geworfenheit als „Inmitten-eines-An-sich-von-Indifferenz-Sein“ erhellt. Aufgrund seiner Indifferenz sieht ja auch Allen das Universum als grausam und damit feindselig an.

Wir sind von den Dingen durch nichts, außer durch unsere Freiheit getrennt; sie bewirkt es, daß es Dinge mitsamt ihrer Indifferenz, ihrer Unberechenbarkeit und ihrer Feindseligkeit gibt. Zum Glück stehen uns nun aber nicht alle Dinge feindselig entgegen und der **Nächste** entpuppt sich nicht selten als junger Mensch mit hohem Niedlichkeitskoeffizienten. Sein Lächeln auf meinem Blick lädt mich ein zu einem Spiel oder Gespräch. Dabei sind die Beziehungen zur Zeit, zur Stunde, zum Platz, zur Umgebung, zur Situation der Stadt, der Provinz, des Landes natürlich schon vor dem gesprochenen Wort gegeben. Die Freiheit ist auch hier allein mögliche Grundlage der Sprachgesetze. Die kosmische Perspektive ist weit genug, einen unverfänglichen Anfang zu machen: „Von welchen Sternen sind wir uns hier einander zugefallen?“ Unversehens erfährt sich das *Für-sich* unter dem Blick des Anderen als Objekt im Weltall. Aber sobald das *Für-sich*, indem es den Anderen auf seine Ziele hin überschreitet, aus ihm eine transzendierte Transzendenz macht, erscheint ihm das, was freies Überschreiten des Gegebenen auf Ziele hin war, als bedeutungsvolle und gegebene (zu An-sich erstarrte) Welt. Als Nächster droht der Andere, meine Freiheit einzuschränken, um nicht zu sagen, mich in eine Grenzsituation zu versetzen. Die Tatsache, daß es ein Jenseits von Leben gibt, insofern es seinen Sinn nur mittels und innerhalb meines Lebens erhält und dennoch für mich unrealisierbar bleibt; die Tatsache, daß es eine Freiheit jenseits meiner Freiheit gibt, eine Situation jenseits meiner Situation, für die das, was ich als Situation erlebe, als objektive Gestalt inmitten der Welt gegeben ist: das sind zwei Typen von Grenzsituationen.

Zu den Grenzsituationen haben Kierkegaard und Jaspers auch den **Tod** gezählt. Für Allen und Sartre ist der Tod kein Teil des Lebens, weil man nicht mehr dabei sein wird, wenn er sich ereignet. Ähnlich hat es schon Epikur gesehen und Sartre hebt hervor: *Der idealistische Versuch, den Tod wieder in Besitz zu bekommen, war ursprünglich nicht das Unternehmen von Philosophen, sondern von Dichtern, wie Rilke oder Romanschriftstellern, wie Malraux. Dabei genügte es, den Tod als Endpunkt zu betrachten, der zu der Reihe gehört.* Bei Heidegger wird das *Sein der menschlichen Realität* als „Sein zum Tode“ bestimmt und Camus betont den „Absurditätscharakter“ des Todes. Für ihn gibt es nur ein wirklich ernstes philosophisches Problem: den Selbstmord. Die Entscheidung, ob das Leben sich lohnt oder nicht, beantwortet die Grundfrage der Philosophie. Der Tod erscheint als eine charakteristische und deutlich umschriebene Möglichkeit. Aber ist der Tod, der mich trifft, mein Tod? fragt sich Sartre. Zunächst einmal ist die Behauptung völlig unbegründet, daß „Sterben das einzige ist, das mir niemand abnehmen kann“. Oder vielmehr, es steckt in dieser Überlegung eine offenkundige Unwahrhaftigkeit; denn das gilt für alle Verhaltensweisen. Es gibt kein die Person konstituierendes Vermögen, das meinem Tode eigentümlich wäre. Warten auf den Tod, kann man also nur in geistiger Blindheit oder in Unwahrhaftigkeit. Der immer wieder auftredende Zufall innerhalb meiner Entwürfe, kann nie als meine Möglichkeit aufgefaßt werden. sondern im Gegenteil nur als Nichtung aller meiner Möglichkeiten, eine Nichtung, die selbst keinen Teil meiner Möglichkeiten mehr bildet. So ist der Tod nicht meine Möglichkeit, Anwesenheit in der Welt nicht mehr zu realisieren, sondern eine jederzeit mögliche Nichtung meiner Möglichkeiten, die außerhalb meiner Möglichkeiten liegt. Der **Selbstmord** ist für Sartre eine Absurdheit, die mein Leben im Absurden untergehen läßt; denn da der Tod nicht auf dem Untergrund unserer

Freiheit erscheint, so muß er dem Leben jede Bedeutung nehmen. Sind wir damit von der Zwangsgewalt des Todes befreit? Jedenfalls ist der Tod wie die Geburt Ausdruck unserer Geworfenheit: Der Tod ist, ebenso wie die Geburt, ein reines Faktum; er kommt von Draußen und verwandelt uns in Draußen. Im Grunde genommen unterscheidet er sich in keiner Weise von der Geburt, und die Identität von Geburt und Tod ist das, was wir Geworfenheit nennen.

Sartre kommt nunmehr dazu, genauer zu bestimmen, was es mit dem **In-Situation-Sein** auf sich hat:

- 1. Ich bin ein Daseiendes inmitten anderer Daseiender.*
- 2. Die Situation existiert nur in Korrelation zur Überschreitung des Gegebenen auf ein Ziel hin.*
- 3. Wenn das Für-sich nichts anderes als die Situation ist, so folgt daraus, daß das In-Situation-Sein die menschliche Realität definiert, indem es von deren Da-Sein und gleichzeitig von deren Darüberhinaus-Sein Rechenschaft gibt.*
- 4. Die Situation, die durch Ziele aufgehellt wird, die selbst nur von dem Da-Sein aus projiziert werden, das sie aufhellen, stellt sich als in höchstem Maße konkret dar.*
- 5. Ebensowenig wie die Situation objektiv oder subjektiv ist, kann sie als freie Auswirkung einer Freiheit oder als das Ingesamt der Zwänge, die ich erdulde, betrachtet werden.*
- 6. Das Für-sich ist Zeitigung; das bedeutet, daß es nicht ist; es „macht“.*

Die konkrete Ausgestaltung des *In-Situation-Seins* hat Sartre bereits vor seinem Hauptwerk in der Erzählung *Die Kindheit eines Chefs* und in dem Roman *Der Ekel* Ende der 1930er Jahre nieder geschrieben. Alle Grundgedanken seiner Philosophie sind darin bereits im Keim enthalten und können zur Illustration seiner Begriffslyrik herangezogen werden.

Hinsichtlich der **Freiheit und Verantwortlichkeit** gelangt Sartre zusammenfassend zu dem Schluss, *daß der Mensch, der verurteilt ist, frei zu sein, das ganze Gewicht der Welt auf seinen Schultern trägt: er ist, was seine Seinsweise betrifft, verantwortlich für die Welt und für sich selbst.* Im Einklang damit zitiert er den Satz Romaines: *Im Kriege gibt es keine unschuldigen Opfer.*

Zum *Haben, Machen, Sein* gehört auch der **Besitz**. Für Sartre erschließt er sich aus der *Ontologie über die Begierde, insofern das Begehren das Sein der menschlichen Realität ist.* Dabei ist ihm auch *das Erkennen eine der Formen, die das Haben annehmen kann.* Und das *Spiel* ist im Gegensatz zum Ernst zu sehen; denn der *Ernsthafte gehört der Welt an und kann nicht mehr zu sich selbst Zuflucht nehmen.* Nicht die Welt ist komisch, sondern das, was ein Komiker daraus macht. Und dem ist das Merkwürdigste auf der Welt der Mensch. *Die Kunst, die Wissenschaft, das Spiel sind Tätigkeiten der Aneignung im ganzen oder teilweise, und was sie sich aneignen wollen, ist jenseits des konkreten Gegenstands*

*ihres Suchens das Sein selbst, das absolute Sein des An-sich. Die Ontologie lehrt uns somit, daß die Begierde ursprünglich Begierde nach Sein ist und sich als freier Mangel an Sein kennzeichnet. Letztlich folgt aus der Einheit „Besitzender-Besessenes“, dass der Besitzende der Seinsgrund des besseren Gegenstandes ist. Was wir uns mit ihm grundsätzlich anzueignen begehren, ist sein Sein und ist die Welt. Jede Vorliebe, jeder Geschmack ist reduzierbar und stellt eine bestimmte Wahl der Seinsaneignung dar. Am Schluss des vierten Teils wird Sartre in seinem atheistischen Existentialismus sehr nüchtern und bestimmt: Jede menschliche Wirklichkeit ist direkter Entwurf, das eigene Für-sich zum An-sich-Für-sich zu verwandeln, und zugleich Entwurf zur Aneignung der Welt als der Ganzheit des An-sich-seins in der Besonderung einer fundamentalen Qualität. Jeder Mensch ist eine Leidenschaft, insofern sie entwirft, sich selbst zu vernichten, um das Sein zu gründen und um zugleich das An-sich zu konstituieren, das als sein eigener Grund der Kontingenz entgeht, das Ens causa sui, das die Religionen Gott nennen. Die Leidenschaft ist somit die Umkehrung der Leidenschaft des Christus, denn der Mensch richtet sich als Mensch zugrunde, damit Gott entsteht. Aber die Idee Gottes ist widerspruchsvoll, und wir richten uns umsonst zugrunde; **der Mensch ist eine nutzlose Leidenschaft.***

In den **Schlussfolgerungen** lässt Sartre sein Werk mit metaphysischen Bemerkungen und ethischen Perspektiven ausklingen. *Nunmehr dürfen wir zum Schlusse kommen. Wir haben, von der Einleitung an, das Bewußtsein entdeckt als einen Ruf nach Sein und haben gezeigt, daß das cogito unmittelbar auf ein An-sich-Sein verwies, und zwar als Gegenstand des Bewußtseins. Aber neben dem An-sich entsprang dem Sein auch ein Für-sich und es tauchte die Frage nach der Verbindung beider auf. Unsere Untersuchungen haben es uns ermöglicht, auf diese Frage zu antworten: das Für-sich und das An-sich werden durch eine synthetische Verbindung geeint, die nichts anderes ist als das Für-sich selber. Das Für sich ist nämlich nichts anderes, als die reine Nichtung des An-sich; es ist wie ein Seinsloch im Inneren des Seins. Sartre spielt dann auf den physikalischen Energieerhaltungssatz an, während Boris bei Seinsloch wohl eher an seine leere Leere im Sein und Harry an ein „schwarzes Loch“ gedacht hätte.*

Für Sartre bleibt noch das zweite Problem übrig, das er bereits in der Einleitung formulierte: *Wenn das An-sich und das Für-sich zwei Modalitäten des Seins sind, liegt dann nicht ein Hiatus sogar im Innern der Seinsidee vor?* Damit wir das Dasein als eine Ganzheit betrachten können, muss die *Verschiedenheit seiner Strukturen* in einer *vereinheitlichenden Synthese einbehalten sein*, und zwar so, daß jede, für sich genommen, nur ein *Abstraktum* ist. Dabei ist das für sich genommene Bewusstsein nur eine Abstraktion, während das An-sich selber kein Für-sich nötig hat. *Das Phänomen des An-sich ist ein Abstraktum ohne das Bewußtsein, nicht aber sein Sein.*

Metaphysisch erscheint es Sartre sinnvoll, *ein Sein zu behandeln, daß wir Phänomen nennen und das zwei Seinsdimensionen besitzt, die Dimension des An-sich und die des Für-sich (unter diesem Gesichtspunkt würde es nur ein Phänomen geben: die Welt), so wie man es in der Einsteinschen Physik vorteilhaft gefunden hat, von einem Ereignis zu reden, als bestimme es seinen Ort in einem Zeit-Raum, oder ob es trotz alledem weiterhin vorzuziehen ist, die alte Zweiheit „Bewußtsein-Sein“ beizubehalten.* Daran anschließend

spekuliert Sartre noch darüber, eine Metaphysik der Natur vom Begriff der *Gestalt* her zu versuchen. In der Physik sind es die Symmetrieforderungen der Invarianzprinzipien, die den Theorien Gestalt geben und in einen Strukturrealismus münden, der ihre ontologische Basis in neuem Licht erscheinen lässt. Der Zusammenhang von Existentialismus und Physik wird im Kontext einer methodischen Philosophie genauer entwickelt werden können. Schon Nietzsche ließ in der *fröhlichen Wissenschaft* die Physik hochleben und Allen thematisiert in seinen Filmen immer wieder das in der Weite des Universums verlorene Individuum.

Nach Ontologie und Metaphysik ist es die Aufgabe der **Ethik**, die *Verantwortlichkeit angesichts einer menschlichen Realität in Situation darzustellen*, um die *mangelnde Synthese des Bewußtseins mit dem Sein unter dem Zeichen des Wertes oder der Ursache seiner selbst* aufzuheben. Den Moralisten ist dabei klar zu machen, *daß die Werte durch das Sein existieren*. Und wird *die Freiheit, die sich selbst zum Ziele nimmt, jeder Situation entrinnen?* Diese Frage soll nach Sartre die (noch zu schreibende) Ethik beantworten. Aber ist es nicht eher eine praktische, um nicht zu sagen: politische Frage?

Im Gegensatz zu Spinoza hat Sartre seine in Aussicht gestellte Ethik nie geschrieben. Er hat das Leben eines politischen Intellektuellen gewählt und immer wieder die elitäre Stellvertreter-Demokratie des Parteien- und Lobby-Parlamentarismus kritisiert. Mit dem Existentialismus vereinbar sind eher regional umweltbezogene oder fachlich problemorientierte räterepublikanische Politikformen. Im Vergleich mit Sartre kann Allen als geradezu unpolitisch gelten. Nie hat er sich direkt ins politische Geschehen eingemischt oder öffentliche Debatten geführt. Sein Engagement ist primär ästhetisch, von der frühen Komik bis hin zu seinen ausgereiften Meisterwerken der Filmkunst.

Allens Filme sind natürlich alle implizit und mittelbar politisch, auch wenn es um die mit viel Witz und Humor geschilderten Einzelschicksale seiner Akteure geht. So sind bereits seine frühen Komödien immer auch subversiv-politisch; handeln sie doch von der Selbstbehauptung des bedrängten Individuums gegenüber den Autoritäten in Schule und Staat, Wirtschaft und Gesellschaft. Von seinen späteren Filmen heben sich hauptsächlich *Zelig*, *Shadows*, *Crimes* und *Celebrity* durch ihren politischen Kontext ab. Die innige Verbindung von **Existentialismus und Politik** möchte ich am Beispiel der beiden Filme *Shadows* und *Crimes* hervorheben.

Die von *Kleinman* durch wabernde Nebel und drohende Schatten erlebten Ängste sind ein Gleichnis für die anonymen Mächte des Staates, der Wirtschaft und der Religion. Sie werden verkörpert in den Charaktermasken des Polizisten, des Chefs und des Pfaffen. Niemand kennt den Plan, aber alle folgen den Direktiven, sind ein willfähriges Rädchen im laufenden Getriebe. Rückzugsorte der Freiheit sind lediglich der Zirkus und das Bordell. Hier kann man sich ganz seinen Freuden und Phantasien hingeben und die Kunstfertigkeit der Dirnen und Zauberer genießen und bestaunen. Die ungezwungen-heitere Atmosphäre unter Freudenmädchen lässt auch philosophische Betrachtungen ins Kraut schießen und *Kleinman* sogar an seiner eigenen Existenz zweifeln. Ist das nicht gerade im Puff, wo primär durch den Leib und nicht im Gespräch die Beziehung zu der Anderen hergestellt wird, eine eklatante Form von Selbsttäuschung? *Kleinman* war noch nicht der geworden, der er war; dazu verhalf ihm erst die Situation im Zirkus.

In *Shadows* wird die **Selbsttötung** nur diskutiert, in *Crimes* bringt sich ausgerechnet der Existentialist *Levy* um, obgleich er in der Liebe eine Möglichkeit der Sinnstiftung sieht im ansonsten chaotischen, wertneutralen und grausamen Universum. Muss sein Freitod nicht umso absurder erscheinen, als dass er unter den Zwangsbedingungen im KZ offenbar nicht am Sinn seines Lebens gezweifelt hatte? War *Levy* zu der Einsicht gelangt, dass sich sein Leben nicht mehr lohnte? Und setzte dieser Gedanke nicht Freiheit voraus und war somit unter Zwang gar nicht möglich, da dann der Körper ganz die Existenz ausfüllte? Auch Lee befriedigen die Antworten Camus und Sartres nicht beim Verständnis der Selbsttötung *Levys*. Im *Casebook* schreibt er: *If in fact Levy was able to survive the Holocaust with his optimism intact, then what could have occurred in the intervening years to destroy his spirit and lead him to suicide? The answer of this question is hinted at in Allen's portrayal of the character Frederick in his film Hannah and Her Sisters. Frederick is a man who has experienced the meaninglessness of life and the terror of dread. Rather than persevere, he has given up the search in order to inhabit an sterile abyss of his own making, one of loneliness, bitterness, and frustration. He is filled with hatred for the hypocrisy around him and he expressed it in a compelling soliloquy.* Für *Frederick* war der Holocaust ja keine Ausnahme; denn so wie die Menschen sind, passiert das öfter, nur nicht so offen. Am Ende realisiert *Levy* für Lee diese Wahrheit, *the ultimate extension of Hannah Arendt's famous description of "the banality of evil", and, being a fundamentally honest person, concluded that nothing he could say or do would stop this degradation and, additionally, that he no longer wished to live in such a world. Given the complete pessimism of such a conclusion, he had nothing more to say, so in his note he simply reported his decision.*

Wie man ohne Selbsttäuschung mit der Einsicht in die Grausamkeit des Menschen leben kann, zeigt Allen mit den Diskussionen zwischen der Nihilistin *May* und dem Gläubigen *Sol*. Im Gegensatz zu dem gläubigen Interpreten Lee, ergreift Allen dabei keineswegs Partei für *Sol*; denn für einen atheistischen Existentialisten gleicht die Wahl, ein *Gläubiger* sein zu wollen, den Tod bereits im Leben gewählt zu haben. Die Seinsweise eines Gläubigen entspricht genau der Schlechtgläubigkeit, von der Sartre in anderem Zusammenhang gesprochen hatte. Sich im Zweifel für die Existenz eines Gottes auszusprechen, käme der Unredlichkeit gleich, jemandem im Zweifel für schuldig zu halten. Wie im Recht die Unschuldsvermutung, sollte in der Existenzphilosophie die Nichtexistenzannahme gelten. Diese Aufrichtigkeit legt in aller Offenheit die Nihilistin an den Tag, indem sie mit Nietzsche daran erinnert, dass noch immer **die Macht das Recht macht**. Demgegenüber versteigt sich *Sol* zu der Auffassung, dass er letztlich „Gott“ sogar noch der Wahrheit vorzöge. Damit hat Allen im Anschluss an Dostojewkij's berühmter Legende vom *Großen Inquisitor* aus *Die Brüder Karamasow* sehr schön zugespitzt, wie es in einem Gottesstaat zuinge (und im Mittelalter ja zugegangen war).

Lee zufolge befinden sich die Akteure in Allens Filmen häufig in einem **existentiellen Dilemma** zwischen dem Streben, ihr Leben auf eine verlässliche moralische Grundlage zu stellen und dem Wissen darum, dass es eine solche Grundlage nicht geben kann. *Sols* Entscheidung, sich blindlings einem „Gott“ auszuliefern, vermag Allens „Augen-Metapher“ noch einen weiteren Sinn zu verleihen. Dem herbeiphantasierten allgegenwärtigen „Auge

Gottes“ kontrastiert die krankhafte Blindheit des gläubigen Rabbi. Die Blindheit der Religionen und der blinde Glaube ihrer zwanghaften Anhänger, steht dem herrlichen Reichtum kultureller Möglichkeiten gegenüber, zwischen denen wir frei wählen können. Während *May*, *Cliff* und Woody dem atheistischen Existentialismus Nietzsches und Sartres zuneigen, haben sich *Sol* und *Ben* der jüdischen Religion verschrieben. *Judah* dagegen schwankt zunächst zwischen den beiden Seinsweisen im *existentiellen Dilemma*. Erst nachdem er wirklich erfahren hatte, dass der von ihm veranlasste Mord an seiner Geliebten ungesühnt blieb, hielt er die Existenz eines „richtenden Gottes“ nicht mehr für wahrscheinlich. Fortan sollten ihn nur noch kleinere Gewissensbisse plagen, aber auch die verschwänden mit der Zeit.

Wichtiger als blindes Gottvertrauen bleibt der **Mut**, offen gegen Lügen, Intoleranz und Humorlosigkeit aufzutreten, und die **Wehrhaftigkeit**, notfalls auch mit Gewalt, Unrecht, Diskriminierung und Religionswahn die Stirn zu bieten. In vielen seiner Filme lässt Allen nur darüber diskutieren, in *Anything Else* dagegen tritt er 2003 humoristisch (also mit Witz, der ernst gemeint ist) dafür ein, wirklich wehrhaft zu sein. Der von ihm gespielte Lehrer *David* schafft sich nicht nur ein Gewehr und ein Überlebenspaket an, sondern drischt auch mit einem Brecheisen auf die Scheiben eines Autos ein, dessen Fahrer ihm Gewalt androhte, nachdem er ihm den Parkplatz besetzt hatte. Und als ein Faschist ihm gegenüber höhnisch davon spricht, dass es sich bei Auschwitz bloß um einen Freizeitpark gehandelt habe, greift *David* sogar zur Waffe ...

5.2 Wissenschaft als Kunst?

Pragmatismus und Existentialismus durchziehen die Werke Nietzsches und Allens gleichermaßen. Ebenso innig ist die Verbindung von Lebensphilosophie bzw. Filmkunst und Literatur in ihren Arbeiten. Dominieren bei Nietzsche die literarischen Formen des Aphorismus' und Essays, sind es bei Allen die Erzählung und der Roman. Innerhalb der Filmkunst gibt es naturgemäß einen engen Zusammenhang zwischen Romanform und Drehbuch. Die Dramaturgie von Dialogen und Rollenspielen verbindet beim Filmemachen das Kunstschaffen mit der Spielfreude. Aber wie verhält es sich mit der **Wissenschaft**? Ist nicht der Humor bei Allen das Vermögen, mit Witzen die Wahrheit zu sagen? Und Nietzsche entwickelt sich vom Jünger Schopenhauers und Wagners zum erkennenden *Genius der Gattung*, indem er von der Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik zur Geburt der Komödie aus dem Geist der Wissenschaft voranschreitet,– und mit der tragi-komischen Figur *Zarathustras* auf seinen Untergang einstimmt.

Allens humoristische Filmkunst wie Nietzsches fröhliche Wissenschaft inszenieren das Leben gleichsam als Experiment, indem sie in immer wieder wechselnden Rollenspielen ihre eigenen Versuchstiere mimen. Nietzsche kleidet seine philosophischen Argumentationen in literarische Kunstformen und kreiert **Rollenspiele** in unterschiedlichsten Maskeraden. Er beginnt als Wanderer, *Luftschifffahrer des Geistes*, Immoralist, Freigeist, Unterirdischer, Entlarvungspsychologe und entwickelt sich über den fein beobachtenden Physiker, fröhlichen Wissenschaftler, *tollen Menschen*, *Don Juan der Erkenntnis* und *Genius der Gattung* bis hin zum gelehrten Machtphilosophen, radikalen Aristokraten und

Propheten *Zarathustra*, um endlich als Gott Dionysos sich selbst zum Opfer zu fallen. Die unerschöpfliche Reichhaltigkeit seiner Rollenspiele, in denen *jedes Wort eine Maske* ist, blieb natürlich unvollendet. Seine vielfach originellen und unorthodoxen Ansätze ließen sich gleichwohl zu einem **aristokratischen Existentialismus**, einer **evolutionären Machtphilosophie** oder einer **humoristischen Artistenmetaphysik** ausgestalten.

Es sind die humoristischen Verquickungen von Witz und Wahrheit, Spiel und Ernst, die insbesondere in der *Artistenmetaphysik*, aber auch in *Machtphilosophie* und *Existentialismus*, den zwanglosen Zusammenhang von fröhlicher Wissenschaft und humoristischer Filmkunst stiften. Dabei ist es das kulturkritische Potential der Wissenschaft, das in kunstvoller Ausgestaltung wirksam gemacht werden sollte. Die Frage ist, ob eine Wissenschaft als Kunst im Rahmen der Popkultur den Medienkapitalismus zu unterminieren in der Lage wäre. Unabhängig davon, wie weit er selbst den *wissenschaftlichen Standards* tatsächlich nachzukommen vermochte, sind es bei Nietzsche die **intellektuelle Redlichkeit** des Physikers, die sprachkritische Genauigkeit des Philologen, die Selbstreflexion des Psychologen und die Vorurteilsfreiheit des Historikers, denen er genügen wollte. Diese hehren Ansprüche wissenschaftlicher Wahrheit und Objektivität gestaltete er in den vielfältigen Formen künstlerischer Schönheit und Subjektivität. Seine beiden herausragenden Werke in der Rolle des Erkennenden: *Morgenröte* und *Die fröhliche Wissenschaft* können geradezu als Paradebeispiele einer Wissenschaft als Kunst angesehen werden. Eine kulturkritisch motivierte und als Wissenschaft verstandene Philosophie wird kunstvoll in den verschiedenen Formen der Literatur präsentiert. Zu einem innigen Studium der Naturwissenschaft seiner Zeit, ist er leider nicht gekommen, da sich die erhoffte *Dreieinigkeit* bereits als Illusion herausstellte, ehe sie richtig begonnen hatte. Die Verhältnisse waren nicht danach. Aber auch bei dem Existentialistenpaar de Beauvoir und Sartre kam es zu keiner wissenschaftlich-künstlerischen Zusammenarbeit. Sie lebten zusammen, veröffentlichten aber jeweils für sich ihre Bücher. Und Sartre gibt in *Das Sein und das Nichts* zwar Hinweise auf einen Zusammenhang zwischen **Existentialismus und Physik**, arbeitet aber nicht weiter daran. Eine Synthese dieser beiden nur scheinbar so fernliegenden Forschungstätigkeiten wird erst im *methodischen Kulturalismus* Janichs gelingen.

Lässt sich Nietzsche zwanglos als wissenschaftlich motivierter Künstler interpretieren, scheint es bei Allen nicht so einfach zu sein, ihn aus der Wissenschaft heraus verstehen zu wollen. Im Unterschied zum akademisch gebildeten Philologen und Philosophen, ist der Filmemacher allein seinem Talent gefolgt und hat sich die Philosophie wie die Filmkunst und Literatur im Selbststudium des *learning by doing* angeeignet. Genauso wie Nietzsches Literatur, können gleichwohl viele Filme Allens als wissenschaftlich motivierte Kunstformen angesehen werden; wenn er z.B. immer wieder die soziologische Milieutheorie aufgreift und mit den Alltagssituationen oder dem künstlerischen Talent konfrontiert. Auch durchzieht die Bedeutung des Zufalls und der Gelegenheit im Gegensatz zu Herkunft und Erziehung oder Talent und Arbeit beim Streben nach dem Lebensglück der Akteure seine Werke. Ausdrückliche Bezüge zum wissenschaftlichen Kontext der existentiellen Kontingenz stellt er dabei durch Kosmologie und Chaostheorie her. Da es sich beim Filmemachen im Vergleich mit der Literatur um eine wesentlich komplexere Kunstform handelt, gibt es aber noch einen gleichsam immanenten Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Kunst

im Film: durch die **Technik**. Die von Allen virtuos eingesetzte Filmtechnik, z.B. in *Annie Hall*, *Zelig*, *Purple Rose*, *Husbands* oder *Harry*, greift den technischen Fortschritt in ästhetischer Absicht auf, macht die Wissenschaft der Kunst dienstbar. Aber geht es Allen nicht eher darum, mit der Filmkunst Wissenschaft und Technik zu kritisieren, wie z.B. in *Sleeper*, *Midsummer* oder *Zelig*? Ähnlich wie bei Nietzsche sind ihm eher die Auswüchse von Wissenschaft und Technik in ihrer kapitalistischen Aneignung ein Dorn im Auge, nicht aber die intellektuelle Redlichkeit, wie sie sich auch in den wissenschaftlichen Standards niederschlägt. Allen betont dabei aber mehr die individuelle Seite der Redlichkeit, wenn er z.B. in *Manhattan* oder *Crimes* die **persönliche Integrität** anmahnen lässt. Und damit schließt sich der Kreis; denn insofern uns Wissenschaft und Technik zu intellektueller Redlichkeit und persönlicher Integrität anhalten, gehen sie in das Kunsthandwerk des Filmemachers über, so dass Wissenschaft bei Allen in zweifacher Weise in Kunst aufgeht: einmal als technische Basis, zum anderen als kultureller Kontext einer nihilistischen Zivilisierung.

Zeitgleich zu dem Zivilisationskritiker und Ästhetik-Philosophen Sloterdijk hat der anarchistische Erkenntnistheoretiker und Wissenschafts-Philosoph Feyerabend Kritik an den zeitgenössischen Auswüchsen der Vernunft geübt. In seiner Antrittsvorlesung an der ETH-Zürich vom 7. Juli 1981 entwickelt er die Wissenschaft als Kunst aus dem Zusammenhang von Geometrie und Malerei im Kunstschaffen der Renaissance. Im Anschluss an ein Experiment des Baumeisters Brunelleschi, das er im Jahre 1425 in Florenz durchgeführt hatte und das alle Merkmale eines wissenschaftlichen Experiments erfüllte, wurde das Bild fortan als *ein Querschnitt durch die optische Pyramide* aufgefasst. So wie bereits in der Renaissance die bildenden Künste aus Wissenschaft und Technik heraus verstanden werden können, sind auch im Industriezeitalter Photographie und Kinematographie aus ihnen entwickelt worden. Aber war das nicht schon bei den steinzeitlichen Höhlenmalereien und den wohlgestalteten Kreisanlagen der Fall? Oder bestimmten nicht Wissen und Handwerk, sondern Mystik und Rituale die frühen Kunstwerke? Feyerabend folgert aus dem innigen **Verhältnis von Kunst und Wissenschaft**, dass es nicht nur in der Kunst *keinen Fortschritt und keinen Verfall*, dafür aber vielfältige Stilformen gebe, sondern auch in der Wissenschaft eher der Stil oder die Mode ihre Theorien bestimme. An den Gegensatz von Natur und Gesetz anknüpfend, macht sich der Neo-Kyniker Feyerabend über die zeitgenössische Wissenschaft lustig: *die farbenprächtige und vielgestaltige Welt des gewöhnlichen Bewußtseins wird ersetzt durch eine grobe Schematisierung, in der es weder Farben noch Gerüche, noch Gefühle, noch selbst den gewohnten Zeitablauf gibt – und diese Karikatur gilt nun als die Wirklichkeit*. Unzufrieden damit, was uns die Wissenschaftler als Wirklichkeit vorstellen, ist ihm die *Beherrschung der Natur nur ein Ordnungsprinzip unter vielen*. Und Feyerabend folgert weiter: *wir haben nicht nur Kunstformen, sondern auch Denkformen, Wahrheitsformen, Rationalitätsformen und, eben, Wirklichkeitsformen*. Auch die *abstrakten Begriffe* und die *strengen Prüfverfahren* zur Auszeichnung wissenschaftlicher Theorien, das, was Einstein *innere Vollkommenheit* und *äußere Bewährung* einer Theorie genannt hat, reichen dem Wissenschaftskritiker nicht hin, um einsehen zu können, dass die abstrakten Theorien vielleicht ebenso wie die stilisierten

Karikaturen gleichwohl nicht beliebig sind, sondern zuspitzend vielleicht gerade das Wesentliche treffen, indem sie sich an gestaltbildenden Invarianten orientieren. So hatte es ja auch Sartre gesehen.

Der seit der Steinzeit bestehende Zusammenhang zwischen Wissen und Handwerk wirkt im innigen Verhältnis zwischen Wissenschaft und Kunst fort. Ihre gemeinsame Basis ist die Handlungsrationalität der Technik, eine präreflexive Tätigkeit, die gelingen oder scheitern kann und damit keineswegs so beliebig ist wie es die Rede von Stilformen suggeriert. Die Übergänge sind fließend und müssen nicht als Gegensatz gesehen werden. Zwischen dem nahezu sicheren Prognose- und Bewirkungswissen der quantitativen Experimentalwissenschaften und den fast beliebigen Visionen der menschlichen Phantasie, bleibt auch in der Kunst die Machbarkeit entscheidend. Wie sich die Kunstkritik an Machart, Gefallen und Kontext eines Werkes orientiert, kann es ebenso die Technikkritik. Dabei hat das Gefallen auch in der Technik neben der Nützlichkeit seine Bedeutung und der Kontext wie die Machart sind in Kunst und Technik gleichermaßen wichtig.

In Wissenschaft und Technik wird *intellektuelle Redlichkeit* vom Menschen gefordert, weil andernfalls Wahrheit und Nützlichkeit Schaden nähmen. Andererseits trägt der Mensch durch seine *persönliche Integrität* zu gelingender Forschung und Entwicklung bei. Was Nietzsche speziell den Christen immer wieder vorwarf, nämlich ihrer eigenen Moralität zu widersprechen, erkannte Sartre als allgemeine Struktur des Bewusstseins in seinem Vermögen zur Unwahrhaftigkeit oder Selbsttäuschung. Und so blieben auch Nietzsche und Sartre selber nicht davor gefeit. Der Lebensphilosoph machte sich über die *Vornehmheit* der Aristokraten Illusionen und der politische Intellektuelle täuschte sich über die Schattenseiten des Kommunismus hinweg. Nicht nur Heidegger, Sartre und Nietzsche waren fehlbar, sondern der Mensch überhaupt irrt, so lang' er strebt, wie es Goethe in seiner humorvollen und selbstironischen Dichtung *Faust* wieder und wieder gereimt hat. Auch der Künstler trägt durch Redlichkeit und Integrität zur Zivilisierung der Kulturen bei. Erasmus von Rotterdam hielt es vor 500 Jahren noch für das Vorrecht des Künstlers, *sich straflos über das menschliche Leben lustig zu machen*. Der im **Humanismus** wiederbelebte *kynische* Humor ist durch Goethe, Nietzsche und Allen am Leben erhalten worden, droht aber gegenwärtig nicht nur im *zynischen* Sarkasmus, sondern auch in den wiedererstarkten hinterweltlichen abrahamitischen Religionen unterzugehen.

Im Rückblick zeichnet sich bereits im Jahre 1979 (und nicht erst 1989) der Übergang in die nächste weltpolitische Epoche ab. Margaret Thatcher wird *Prime Minister* in Großbritannien. Die NATO verabschiedet in Reaktion auf die Stationierung sowjetischer Mittelstreckenraketen einen *Doppelbeschluss*. Im Iran ruft der Ajatolla Khomeini einen islamischen Gottesstaat aus. Und die Russen marschieren in Afghanistan ein. Während mit Thatcher der Wirtschaftsliberalismus auch in Europa Einzug hielt und der amerikanische Anti-Kommunismus den Islamismus beförderte, endete ebenfalls 1979 in China der kurze „Pekinger Frühling“, indem die „Mauer der Demokratie“ wieder verboten wurde. Statt der „fünften Modernisierung“ durch umfassende Demokratisierung, beschritt die KPCh den Weg in den Staatskapitalismus durch *Modernisierung der Landwirtschaft, der Industrie, der Landesverteidigung und der Wissenschaft*. In Deutschland wurde das „lin-

ke Jahrzehnt“ 1982 durch die Wahl Helmut Kohls beendet, der eine *konservative Wende* einleitete, die der Aufbruchstimmung der *swinging sixties* endgültig den Wind aus den Segeln nahm. In diese Umbruchsituation hinein veröffentlicht Sloterdijk eine **Kritik der zynischen Vernunft**, indem er die Entwicklung vom subversiven Kynismus zum herrschenden Zynismus phänomenologisch nachzeichnet und kritisch interpretiert. Für ihn hat *das Unbehagen in der Kultur* eine neue Qualität angenommen: *es erscheint als universaler diffuser Zynismus. Ratlos steht vor ihm die traditionelle Ideologiekritik. Sie sieht nicht, wo am zynisch wachen Bewußtsein der Hebel anzusetzen wäre. Der moderne Zynismus stellt sich dar als jener Zustand des Bewußtseins, der auf die naiven Ideologien und die Aufklärung folgt. In ihm hat die eklatante Erschöpfung der Ideologiekritik ihren wirklichen Grund.* Marxistische Ideologie- und psychoanalytische Kulturkritik sind sang- und klanglos im modernen Zynismus untergegangen. Für Sloterdijk liegt die Philosophie seit einem Jahrhundert im Sterben *und kann es nicht, weil ihre Aufgabe nicht erfüllt ist.* Die „Macht des Wissens“ war es, die im 19. Jahrhundert *zum Totengräber der Philosophie wurde.* Und der von Nietzsche im „Willen zum Wissen“ gesehene „Wille zur Macht“ ist es, der seine zweite Aktualität in der Wiederkehr *kynischer Motive* zur Geltung bringt.

Der von Sloterdijk kulturmorphologisch verstandene Gedanke von *der ewigen Wiederkehr des Gleichen* gibt ihm Anlass, Grund und Motiv zu einer erneuten Vernunftkritik. *Anlass* ist ihm 1981 der zweihundertste Jahrestag des Erscheinens der *Kritik der reinen Vernunft* Kants. Den *Grund* seiner Vernunftkritik sieht Sloterdijk in seinem *Unbehagen in der Kultur*; einer Kultur, in der die *kritischen Impulse* noch nie so leicht vom *dumpfen Verstimmten* überlagert wurden. Gleichwohl verspricht er sich von einer *Kritik der zynischen Vernunft* eine **Erheiterungsarbeit**, *bei welcher von Anfang an feststeht, daß sie nicht so sehr Arbeit ist als Entspannung von ihr.* Als *Motiv* greift der Philosoph eine Szene aus dem Jahr 1969 auf, die sich in der Frankfurter Universität zugetragen hatte. Ausgerechnet einer der Wegbereiter des Studentenprotestes, der kritische Theoretiker, musikalische Ästhet und negative Dialektiker Adorno, wurde das Opfer eines *neokynischen Impulses* und sah sich während einer damals nicht seltenen Vorlesungsstörung unversehens von einem Reigen entblößter weiblicher Brüste umringt. *Adorno war auf eine tragische und doch begreifliche Weise in die Position des idealistischen Sokrates geraten und die Frauen in die des ungebärdigen Diogenes. Gegen die einsichtsvollste Theorie stellten sich eigenwillig die – hoffentlich – intelligenten Körper.* Die „Tragik“ in der Weise des aufreizend weiblichen Protestes vermag man schwer nachzuvollziehen. Ging es den Studentinnen womöglich bloß um eine Erotisierung der Wissenschaft; neben der Dialektik auch um Sinnlichkeit? Befanden sich die barbusigen jungen Damen vielleicht *auf der Suche nach der verlorenen Frechheit?* Wie hatte der Neo-Kyniker Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* geschrieben? *Der Einwand, der Seitensprung, das fröhliche Mißtrauen, die Spottlust sind Zeichen der Gesundheit: alles Unbedingte gehört in die Pathologie.* Der gesunden Spottlust der 68er steht heute die pathologische Unbedingtheit der 9/11er gegenüber. Wenn die Islamistinnen doch nur freudig ihre Brüste entblößten statt sich verhärmt noch im Leben schon als Mumien zu kleiden: unter den prüden Christenmenschen dürften sie allerdings auch dann nicht die Schulkinder verführen ...

Sloterdijk findet die *griechische Philosophie der Frechheit* im **Kynismus**, der als dialektischer Materialismus und atheistischer Existentialismus zu Unrecht in der Philosophiegeschichte weitgehend ignoriert wurde. Ihn gilt es wiederzubeleben! *Beim Philosophen, dem Menschen der Wahrheitsliebe und des bewußten Lebens, müssen Leben und Lehre zusammenstimmen.* Auch das intendierten die vom BH befreiten Studentinnen mit ihrer Aktion. Hatte Adorno nicht immer wieder von der überfälligen Gesellschaftsveränderung gesprochen? Jetzt war es soweit, warum beteiligte er sich nicht daran? Auch Adorno gehörte zum *Establishment* und zum *Wesen der Macht* gehört, daß sie nur über ihre eigenen Witze lachen mag. Schon der *Kynismus* war eine *erste Replik auf den athenischen Herrenidealismus, die über theoretische Widerlegungen hinausgeht.* An die *kynische Kulturrevolution* knüpft die moderne Hippie- und Alternativbewegung an. *Der antike Kynismus, der primäre, angreiferische, war eine plebejische Antithese gegen den Idealismus. Der moderne Zynismus hingegen ist die Herrenantithese gegen den eigenen Idealismus als Ideologie und als Maskerade.* Kurz: *Der Herrenzynismus ist eine Frechheit, die die Seite gewechselt hat.*

Unter dem Motto: *your body speaks its mind* behandelt Sloterdijk die **Psychosomatik des Zeitgeistes**; denn *nicht nur die Wortsprache hat uns etwas zu sagen, auch die Dinge reden zu dem, der seine Sensorien zu gebrauchen versteht.* Eine integrierende Philosophie hat sich auch mit den „niederen Themen“ zu beschäftigen:

1. *Zunge, herausgestreckt, wie beim alten Einstein.*
2. *Mund, böse lächelnd, schief, wie in den Etagen der Macht.*
3. *Mund, bitter, knapp, wie bei den Betrogenen, Verbitterten.*
4. *Mund, laut lachend, großmäulig, wie sich im Lachen des Diogenes und des Buddha das eigene Ich, das alles gar so ernst genommen hatte, zunichte lacht.*
5. *Mund, heiter, still: Diogenes in stiller Betrachtung seiner Artgenossen, die heitere Sorglosigkeit Oblomows.*
6. *Augenblicke, Augenblöcke, wie beim kynischen Blick, der sich als Durchblicken eines lächerlichen und hohlen Scheins versteht.*
7. *Brüste: im Medienkapitalismus herrscht ein atmosphärisches Gemisch aus Kosmetik, Pornographie, Konsumismus, Illusion, Sucht und Prostitution, für das die Enthüllung und Abbildung von Brüsten typisch ist.*
8. *Ärsche: auf den Markt oder in den Gerichtssaal zu scheißen, bleibt das kynische Apriori. Der Arsch ist von allen Organen dem dialektischen Verhältnis von Freiheit und Notwendigkeit am nächsten.*
9. *Furz, wie beim römischen Soldaten, der politisch provozierend und „blasphemisch“ in den jüdischen Tempel furzte.*
10. *Scheiße, Abfall: der kynische Philosoph ist einer, der sich nicht ekelt.*

11. *Genitalien: nach dem „wechselseitigen Gebrauch der Geschlechtsorgane“ – wie Immanuel Kant gut aufklärerisch den Ehevertrag beschreibt – bleibt oft die Frage: War das alles? Und wenn es alles ist, warum dann das ganze Theater? Ist der öffentlich genossene Orgasmus des Diogenes durch Masturbation oder in einer Hure nicht sehr viel schöner als der heimlich im Haus bewerkstelligte mit der Ehefrau?*

Im **Kabinett der Zyniker** lässt Sloterdijk neben Diogenes von Sinope noch Lukian, den Spötter aus Samosata, Goethes *Mephistopheles* und Dostojewskijs *Großinquisitor* auftreten. Darüber hinaus möchte ich in den Kulturgeschichten der westlichen Zivilisation weitere Kyniker und Zyniker zitieren oder charakterisieren:

- Diogenes von Sinope, der erste Kyniker: *Einst rief er laut: Heda Menschen! und als sie herbeiliefen, bearbeitete er sie mit seinem Stocke mit den Worten: Menschen habe ich gerufen, nicht Unflat!* Da der verstädterte Gesellschaftsmensch schon damals der Desorientierung anheim gefallen war, zündete Diogenes am hellichten Tag eine Laterne an, um Menschen sehen zu können. Denn die hatten *tatsächlich das Licht des Philosophen nötig, um sich auch bei Tage in der Welt zu orientieren.*
- Lukian, der Spötter: bei ihm kann man *das Umspringen des kynischen Impulses von einer plebejischen, humoristischen Kulturkritik in die zynische Herrensatire beobachten.*
- Till Eulenspiegel, *der Narr, dem oft weit minder Witz gefehlt / Als vielen, die ihn gern belachen, / Und der vielleicht, um andre klug zu machen, / Das Amt des Albernern gewählt.*
- Erasmus von Rotterdam: *ich wundere mich manchmal über die menschliche Undankbarkeit und Säumigkeit, da seit Anbeginn der Welt bisher noch keiner aufstand und mit dankbarer Rede das Lob der Torheit feierte, wo doch alle voll Eifer in meinem Dienst stehen und mit Freude meine Wohltaten wahrnehmen.*
- Diderot: *Rameaus Neffe, dem nichts weniger gleicht als er selbst. Er ist eine Zusammensetzung von Hochsinn und Niederträchtigkeit, von Menschenverstand und Unsinn; die Begriffe vom Ehrbaren und Unehrbaren müssen ganz wunderbar in seinem Kopf durcheinander gehn; denn er zeigt, was ihm die Natur an guten Eigenschaften gegeben hat, ohne Prahlerei, und was sie ihm an schlechten gab, ohne Scham.*
- Lichtenberg: *Aphorismen: Eine goldene Regel: Man muß die Menschen nicht nach ihren Meinungen beurteilen, sondern nach dem, was diese Meinungen aus ihnen machen ... Vom Wahrsagen läßt sich wohl leben in der Welt, aber nicht vom Wahrheit sagen. – Der Hund ist das wachsamste Tier, und doch schläft er den ganzen Tag. – Ich dank' es dem lieben Gott tausendmal, daß er mich zum Atheisten hat werden lassen.*
- Goethes *Mephistopheles* im *Faust*, *die böseste Improvisation einer fröhlichen Wissenschaft vor Nietzsche.*

- Dostojewskij: *Der Großinquisitor oder: Der christliche Staatsmann als Jesusjäger und die Geburt der Institutionenlehre aus dem Geist des Zynismus.*
- Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft: Wenn wir Genesenden überhaupt eine Kunst noch brauchen, so ist es eine andere Kunst – eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst, welche wie eine helle Flamme in einen unbewölkten Himmel hineinlodert.*
- Wilhelm Busch zur Selbstfindung: *So gilt doch dies Gesetz auf Erden: Wer mal so ist, muß auch so werden!* Und über die Wiederkunft: *Die Lehre von der Wiederkehr / Ist zweifelhaften Sinns / Es fragt sich sehr, ob man nachher / Noch sagen kann: Ich bin's.*
- DADA: *Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird.*
- Das Man oder: *Das realste Subjekt des modernen diffusen Zynismus; es wird beworben mit Slogans wie: Warum leben, wenn Sie schon für 10 Dollar beerdigt werden können?*
- Die Marx Brothers: *Aber es muss einen Krieg geben. Ich habe schon eine Monatsmiete für das Schlachtfeld bezahlt.*
- Cioran: *Die Sonntage des Lebens: Müßiggänger erfassen mehr von den Dingen als Geschäftige, dringen tiefer als diese in sie ein: ihren Horizont begrenzt keinerlei Arbeit.– Faulheit ist eine physiologische Skepsis, ist der Zweifel des Fleisches; denn: Mit ihrer Kapitulation vor dem Leben hat unsere Welt gegen das Nichts gefrevelt ...*
- Woody Allen: *Reichtum ist besser als Armut, aber nur aus finanziellen Gründen.*
- Rote Sonne: *Arbeit ist ungesund; sie stört den natürlichen Tagesablauf.*

Nach seinem Gang durch die Blüte des Zynismus in der Weimarer Republik, kommt Sloterdijk zum Schluss: *Gleich am Anfang der europäischen Philosophiegeschichte erhob sich ein **Lachen**, das dem ernsthaften Denken den Respekt aufkündigte. Laertius erzählt von dem Protophilosophen Thales, dem Vater der ionischen Naturphilosophie und dem Ersten in der Reihe der Männer, die die abendländische Ratio in Größe personifizieren, wie er einst von einer alten Magd begleitet sein Haus zu Milet verließ, um sich dem Studium des Himmels hinzugeben. Dabei fiel er in eine Grube. „Da rief das Weib dem Aufschreienden die Worte zu: Du kannst nicht einmal sehen, Thales, was dir vor Füßen liegt, und wahnst zu erkennen, was am Himmel ist“.* Nun ja, an die Magd erinnern wir uns nur, weil sie Thales zu Diensten war. Und Thales wird später auch über sich selbst gelacht

haben. Aber er prognostizierte für den 28. Mai -585 nicht nur die Zeit, sondern auch den Ort einer Sonnenfinsternis und machte sich damit als erster Naturphilosoph unsterblich. Denn merke wohl: nur was der Lächerlichkeit stand hält, ist ernst zu nehmen!

Neben der offiziellen Philosophiegeschichte gibt es auch eine Geschichte der Philosophie, „aufhebung“, die zumeist unter den Tisch gekehrt wird. Dabei haben nach Nietzsche nur *solche Denkanstrengungen noch Anrecht auf allgemeines Gehör, die mit den ironischen, praktischen und existentiellen Philosophieaufhebungen Schritt zu halten versprechen*. Im antiken Denken gehörten Reflexion und Leben noch zusammen. Man denke dabei insbesondere an Demokrit und Protagoras, an Sokrates und Epikur. In der Moderne hat sich der Satz: *Erkenne dich selbst! längst als Einladung zum Egotrip einer weltflüchtigen Ignoranz* entwickelt. Am Ende plädiert Sloterdijk für eine **Wiederbelebung der Enthaltungspraxis** des Diogenes: *Unter dem Leidensdruck modernster Krisen sehen sich Angehörige unserer Zivilisation gezwungen, quasi neuklassisch das Erkenne-dich-selbst zu wiederholen, und sie entdecken dabei ihre systematische Unfähigkeit zu der Kommunikation, die wahre Entspannung gewähren könnte. Das Subjektive, das sich in keinem „Ganzen“ zu „spiegeln“ vermag, begegnet sich immerhin wieder in zahllosen analogen Subjektivitäten, die ähnlich weltlos und eingeschlossen immer nur ihr „Eigenes“ verfolgen und die, wo sie mit anderen interagieren, unter sich nur in „antagonistischer Kooperation“ brüchig und widerruflich verbunden sind.* Sloterdijk schließt, indem er Wittgenstein variiert: *Worüber man nicht argumentieren kann, darüber sollte man bei besserer Gelegenheit erzählen.*

Wie Nietzsche und Allen mit ihren Künsten vorgeführt haben, sollten die Erzählungen vom gelungenen Leben wieder innerhalb einer erneuerten **Kosmologie** formuliert werden. Noch nie war die faktische Naturverbundenheit so weitgehend realisiert worden wie heute durch Wissenschaft und Technik und zugleich das Alltagswissen darum so geringfügig wie gegenwärtig. Nach Heidegger leben wir in „uneigentlicher Seinsvergessenheit“, viel schlimmer aber ist unsere „entfremdete Naturvergessenheit“ in einem chaotischen, wertneutralen und grausamen Universum. Reflexion und Leben sind wie in der fröhlichen Wissenschaft Nietzsches oder der humoristischen Kinematographie Allens immer wieder zusammenzubringen. Diogenes wie Laotse fanden die einzige wahre Staatsordnung nur im Weltall. Das Wiederanknüpfen an die vorhochreligiösen Kosmologien der griechischen und chinesischen Antike wird hoffentlich auch dem wiedererstarkten Religionswahn den Wind aus den Segeln nehmen können. Bevor ich aber einer heiteren nihilistischen Zivilisierung das Wort zu reden vermag, ist im Anschluss an Allens *Kritik des Reinen Schreckens* der kulturelle Sumpf trocken zu legen, der immer noch die Ungeheuer im Schlaf der Vernunft gebiert.

6 Perspektiven einer nihilistischen Zivilisierung

Nietzsche knüpfte an die logische Strenge Spinozas, den Esprit Voltaires und die Spottlust Heines an; gegenüber der deutschen Kultur favorisierte er die französische Zivilisation. Und auch Allen versteht sich als aufgeklärter Stadtbürger (civis) New Yorks, dem Athen der Spätmoderne. Die Zivilisierung der vielfältigen nationalen Kulturen zu Weltbürgern und Freigeistern kann exemplarisch an der Entwicklung des *Forts Amsterdam* zur heutigen Weltmetropole **New York** verfolgt werden. Anlässlich ihres 300sten Geburtstages wurde 1924 im *Battery Park* ein Monument aufgestellt, auf dem folgende Inschrift zu lesen ist:

*PRESENTED TO THE CITY OF NEW YORK
BY THE CONSEIL PROVINCIAL DU
HAINAUT IN MEMORY OF THE WALLOON
SETTLERS WHO CAME TO AMERICA IN
THE NIEU NEDERLAND UNDER THE
INSPIRATION OF JESSE DER FOREST OF
AVESNE, THEN COUNTRY OF HAINAUT
ONE OF THE 17 PROVINCES*

Infolge des revolutionären Jahrhunderts in England und des ruinösen 30jährigen Religionskrieges auf dem Kontinent, wanderten im Fahrwasser der ersten 32 holländischen und wallonischen Familien schon bald weitere Flüchtlinge aus Deutschland, England und Schottland nach *Fort Amsterdam* aus. Um 1647 zählte die Siedlung um die Festungsanlage etwa 300 Einwohner. Bereits 1655 startete der jüdische Einwanderer Jacob bar Simson (Asser Levy) unter Governor Peter Stuyvesant die erste **Bürgerrechtsbewegung** zur Gleichberechtigung der Juden. 1774 begehrten die New Yorker während der *Tea Party* gegen die Engländer auf und leiteten damit die amerikanische **Unabhängigkeit** ein. Zwischen 1840 und 1860 schnellte die Bevölkerung Manhattans durch die große Einwanderungswelle Deutscher und Iren von 300 auf 800 Tausend hoch. Nach dem zweiten Einwanderungsschub vor allem osteuropäischer Juden wuchs die Einwohnerzahl New Yorks in Verbindung mit der Eingemeindung der umliegenden Stadtgebiete auf 3,5 Millionen an und machte die Metropole um 1900 zur größten Stadt der Welt.

1961 zog Robert Zimmermann (Bob Dylan) in **Greenwich Village** ein, um an die gewerkschaftliche Folktradition Woody Guthries anzuknüpfen. Im Zuge der zweiten Bürgerrechtsbewegung zur Gleichberechtigung der Schwarzen wurde 1965 in Harlem der Black Panther Aktivist *Malcom X* erschossen. In der *Christopher Street* des *Village* demonstrierten am 28. Juni 1969 die Homosexuellen für ihre Gleichberechtigung; einem Tag, an den bis heute in den aufgeklärten Großstädten der Welt mit Umzügen erinnert wird. 1970 kam es im *Village* zu einer versehentlichen Bombenexplosion in der Sprengstoffwerkstatt der *Weathermen*, einer Protestbewegung, die den Gewaltausbrüchen der Staatsmacht und den gedungenen Mördern des militärisch-industriellen Komplexes mit gezielten Attentaten begegnen wollte. Ihren Namen bezogen die Protestler auf eine Liedzeile Dylans: *Don't ask the weatherman where the wind blows*.

1972 ist das **World Trade Center I** mit 411 Metern Höhe und 110 Stockwerken das höchste Gebäude der Welt. In Verbindung mit dem zweiten Turm wird der Zwillingsbau des WTC zum Blickfang der Skyline New Yorks und nach dem Zerfall der Sowjetunion zu einem Symbol der kapitalistischen Vormachtstellung der USA in der Welt. Am **11. September 2001** wird es durch einen spektakulären doppelten Terroranschlag mit vollbetankten Linienflugzeugen von Religionsfanatikern zum Einsturz gebracht.– Welch eine Ironie der Geschichte; denn vor religiösem Fundamentalismus waren die Siedler Nordamerikas im 17. Jahrhundert gerade geflüchtet. Und angesichts der revolutionären Ereignisse in England, hatte Hobbes bereits 1651 im *Leviathan* vor den Gefahren des Terrors gewarnt. Da mit dem Anschlag vom *11. September* rund 3000 Menschen aus über 60 Ländern ums Leben kamen, kann der islamistische Terrorakt als Anschlag auf die Zivilisation schlechthin verstanden werden.

Derrida erinnert in der *Philosophie in Zeiten des Terrors* daran, dass **Religion** eine altrömische Erfindung ist, für die es in den indo-europäischen Sprachen keinen einheitlichen Ausdruck gibt. Mit den abrahamitischen Religionen ist die Zivilisierung der europäischen Kulturen offensichtlich auf menscheitsgefährdende Abwege geraten, denen durch konsequenten „Nihilismus“ begegnet werden sollte. Philosophisch ist mit **Nihilismus** natürlich kein physisches Auslöschen gemeint, wie es die Selbstmord-Terroristen praktizieren. Auch kein Verleugnen der menschlichen Natur kommt für einen metaphysischen Nihilisten in Frage; weshalb ja Nietzsche den Christen „Nihilismus“ vorwarf. Im Anschluss an Turgenjew ist ein Nihilist dagegen jemand, der sich keiner Autorität beugt, sondern nur seiner Vernunft folgt: *Beweist man mir eine vernünftige Sache, bin ich damit einverstanden, und alles ist gesagt.* Ein Nihilist hält also nichts von der „Volksmetaphysik“ Grammatik, mit der jeder Schwachsinn korrekt formuliert werden kann. Das Geschäft der Nihilisten ist demgegenüber die Methodenpflege der Beweisverfahren, um die wahren Sätze der Wissenschaft vom Unsinn des Aberglaubens, der Vorurteile, der Wahnvorstellungen und sonstiger Hirngespinnste zu scheiden, die nach 2500 Jahren der Aufklärung noch immer das friedliche Zusammenleben der Menschen verhindern. Gegen die von Nietzsche prognostizierte Heraufkunft des „völkischen Nihilismus“ ist im Anschluss an seine *fröhliche Wissenschaft* Allens satirische *Kritik des Reinen Schreckens* aufzugreifen.

6.1 Zur Kritik des Reinen Schreckens

Der reine Schrecken fuhr Nietzsche bekanntlich im August 1881 während eines Spaziergangs am See von Silverplana in die Glieder, als ihm schlagartig die Tragweite des Gedankens von der ewigen Wiederkunft klar wurde. Wie konnte man überhaupt noch weiterleben, wenn man ernsthaft erwog, dass alles, was man tat oder einem widerfuhr, ewig wiederkehrte? Ergäbe das nicht einen ins Unermessliche gesteigerten „kategorischen Imperativ“? Die Frage wäre nicht nur, ob alle *einmal* so handeln könnten, sondern endlos *immer wieder*. Der darüber bis ins Mark erschreckte Nietzsche sah als mögliche Konsequenz aus diesem Anspruch nur sein heiter-gelassenes **amor fati** der absoluten Bejahung allen Seins und pries mit dem reinen Blick des Physikers die Schönheit der Welt als **vita femina**.

Mit dem reinen Blick des Physikers hatte Newton in seinen *mathematischen Prinzipien der Naturphilosophie* die Gravitation als Ursache des Weltsystems enthüllt und in einem allgemeinen Gesetz zu formulieren vermocht: **Lehrsatz:** *Die Kräfte, durch welche die Planeten beständig von der geradlinigen Bewegung abgezogen und in ihren Bahnen erhalten werden, sind nach der Sonne gerichtet und den Quadraten ihrer Abstände von derselben umgekehrt proportional.* In seinem *Beschluß aus der Kritik der praktischen Vernunft* erläutert Kant den Zusammenhang seines Sittengesetzes mit dem Gravitationsgesetz: *Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmenden Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: **Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir.** Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt, oder im Überschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise, suchen und bloß vermuten; ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewußtsein meiner Existenz. Das erste fängt von dem Platze an, den ich in der äußern Sinnenwelt einnehme, und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins unabsehlich-Große mit Welten über Welten und Systemen von Systemen, überdem noch in grenzenlose Zeiten ihrer periodischen Bewegung, deren Anfang und Fortdauer. Das zweite fängt von meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit, an, und stellt mich in einer Welt dar, die wahre Unendlichkeit hat, aber nur dem Verstande spürbar ist, und mit welcher (dadurch aber auch zugleich mit allen jenen sichtbaren Welten) ich mich nicht, wie dort, in bloß zufälliger, sondern allgemeiner und notwendiger Verknüpfung erkenne. Der erstere Anblick einer zahllosen Weltenmenge vernichtet gleichsam meine Wichtigkeit, als eines tierischen Geschöpfs, das die Materie, daraus es ward, dem Planeten (einem bloßen Punkt im Weltall) wieder zurückgeben muß, nachdem es eine kurze Zeit (man weiß nicht wie) mit Lebenskraft versehen gewesen. Der zweite erhebt dagegen meinen Wert, als einer Intelligenz, unendlich, durch meine Persönlichkeit, in welcher das moralische Gesetz mir ein von der Tierheit und selbst von der ganzen Sinnenwelt unabhängiges Leben offenbart, wenigstens so viel sich aus der zweckmäßigen Bestimmung meines Daseins durch dieses Gesetz, welche nicht auf Bedingungen und Grenzen dieses Lebens eingeschränkt ist, sondern ins Unendliche geht, abnehmen läßt.* Diese übersteigerte Verherrlichung der Persönlichkeit wird mit Einstein im Anschluss an Laotse und Spinoza zu relativieren sein.

In seiner *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* stellt Kant seine Abgrenzung zwischen zufällig-hypothetischem und notwendig-kategorischem Imperativ heraus: *Wenn ich mir einen hypothetischen Imperativ überhaupt denke, so weiß ich nicht zum voraus, was er enthalten werde: bis mir die Bedingung gegeben ist. Denke ich mir aber einen kategorischen Imperativ, so weiß ich sofort, was er enthalte. Denn da der Imperativ außer dem Gesetze nur die Notwendigkeit der Maxime enthält, diesem Gesetze gemäß zu sein, das Gesetz aber keine Bedingung enthält, auf die es eingeschränkt war, so bleibt nichts, als die Allgemeinheit eines Gesetzes überhaupt übrig, welchem die Maxime der Handlung gemäß sein soll, und welche Gemäßheit allein den Imperativ eigentlich als notwendig vorstellt. Der **kategorische Imperativ** ist also nur ein einziger, und zwar dieser: handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie ein allgemeines Gesetz werde.*

Ebenso wie Goethe und Beethoven, stand auch Kant im Banne der französischen **Aufklärung**. Mit seiner *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* appelleiert er an die Menschen, sich doch einfach ihres Verstandes zu bedienen: *Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der EntschlieÙung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!* ist also der Wahlspruch der Aufklärung. **Denken hilft**, auch bei der Aufklärung.

Kant war dem Schrecken angesichts der Nichtigkeit des Individuums unter dem Sternenhimmel durch seine Verherrlichung der Persönlichkeit begegnet. Dem Naturgesetz stellte er sein Sittengesetz gegenüber. Im Gegensatz zu Abraham, hätte Kant die Aufforderung „Gottes“, den eigenen Sohn töten zu sollen, mit dem Hinweis auf seinen *kategorischen Imperativ* souverän zurückgewiesen. Dem spröden, aber nicht humorlosen Philosophen, wäre es auch egal gewesen, nachts in seinen Unterhosen vor den Schöpfer des Universums treten zu müssen. Nicht so der witzlose Religionsfanatiker Kierkegaard. Der spricht sich ausdrücklich dafür aus, dass es ein höheres als das Menschengesetz gebe und man „Gottes“ Anweisungen unbedingt auszuführen habe. In *Furcht und Zittern* hält er eine *Lobrede auf Abraham*, aus der Schröder geradezu eine *Suspension des Ethischen* heraushört; denn *im Konfliktfall ist nicht die betreffende moralische Forderung, sondern das ihr widersprechende göttliche Gebot zu befolgen*. Damit wandte sich Kierkegaard nicht nur gegen den Rationalismus Kants, sondern widersprach auch den christlichen Exegeten der dicken Schwarte. Schon die Vorsokratiker hatten die Götter als bloÙe Mythengestalten enttarnt und für Marx war die Religion nur noch Opium fürs Volk. Nietzsche und Allen lieÙen „Gott“ sterben, damit die Menschen ihre Geschicke selbst in die Hand nehmen könnten. Aber wer ist dazu wirklich in der Lage? Immer mehr Selbstmord-Terroristen töten wahllos ihre Artgenossen, um sich der Geltung eines angeblich höheren Gesetzes zu unterwerfen. Die Kritik des reinen Schreckens ist mit Kierkegaard noch lange nicht abgeschlossen, werden doch die Schreckensmänner immer zahlreicher.

Mit Kierkegaard und *Sol* haben die religiösen Fundamentalisten Gewährsmänner, die sich über jede wissenschaftliche Wahrheit meinen hinwegsetzen zu können. Dieser Rückfall in die *vorkritische* Philosophie ist einer genaueren Betrachtung wert, zumal auch Allen mit seiner *Kritik* das kantische Vorbild der **Kritik der reinen Vernunft** aufgreift. Was hatte Kant zu seiner *Kritik* motiviert und warum mag Allen auf sie zurückgegriffen haben? Brandt zufolge ging es Kant um die Selbstbegrenzung der Vernunft, er wollte die Hirngespinnste des bloÙen Denkens, die in der Metaphysik ungehemmt ins Kraut schossen, von innen her begrenzen. Der Aufklärer hielt Gericht über die sinnlosen Streitigkeiten, die im Namen der Vernunft geführt wurden: *Die Vernunft fordert alle Mächte dieser Welt in die Schranken – jeder demonstriere öffentlich seine Rechte oder verzichte auf sie*. So sieht es Brandt. Der Königsberger schreibt in seiner Einleitung von 1781: *Die menschliche Vernunft hat das besondere Schicksal in einer Gattung ihrer Erkenntnisse: daß sie durch Fragen belästigt wird, die sie nicht abweisen kann; denn sie übersteigen alles Vermögen der*

menschlichen Vernunft. Auf die lästigen Fragen kommt Kant explizit am Schluss seines Werkes zurück: *Alles Interesse meiner Vernunft (das spekulative sowohl als das praktische) vereinigt sich in drei Fragen: 1. Was kann ich wissen? 2. Was soll ich tun? 3. Was darf ich hoffen?* Für Brandt beziehen sich diese drei Fragen auf die metaphysische Gotteslehre, Weltlehre und Seelenlehre. Nach Dogmatismus und Skeptizismus legt Kant in seinem Kritizismus der *Transzendentalen Ästhetik* die subjektiven Bedingungen unserer Erfahrung gerade als die Bedingungen der Gegenstände der Erfahrung frei. Neben die *Logik* tritt die *Ästhetik*, das begriffliche Denken wird um die anschaulichen Inhalte bereichert; denn *Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind*. In Allens Worten: *Guck mal, da geht Edna mit einem Saxophon*.

Der vom Glauben abgefallenen *Alice* bescherte der Saxophonspieler *Joe* eine völlig neue *Welt der Harmonien*. Die Erlebnisformen sexueller Lust sind dabei ebenso vorgegeben wie die Anschauungsformen sinnlicher Erkenntnis. *Alice* hatte sich wortreich in die Welt des schönen Scheins geflüchtet. Aber *mit Begriffen umgehen lernen heißt verlernen, die Dinge anzusehen*, gibt der neokynische Nihilist Cioran in seinen **Aspekten der Dekadenz** zu bedenken: *Die Reflexion wurde an einem Tage der Flucht geboren; das Wortgepränge war ihre Folge. Aber wenn man sich auf sich selbst besinnt und wieder allein ist – nicht mehr in Gesellschaft der Worte –, so entdeckt man aufs neue das eigenschaftslose Weltganze, das reine Objekt, das nackte Ereignis: wie den Mut aufbringen zu solch einem Gegenüber?* Kant sah sich im Grenzbereich seiner Erkenntnis mit dem *Ding an sich* konfrontiert, Nietzsche fand hinter dem *Wortgepränge* nur *Menschliches, Allzumenschliches*, Jaspers erahnte im Sein das *Umgreifende* der Existenz, Sartre enthüllte die Substanzlosigkeit des Bewusstseins in seiner Transparenz – und *Alice*? Sie bedurfte der Zauberei, um in ihrem Inneren neben der Dekadenz wieder die Wilde zu entdecken. Für Cioran liegt der Gedanke nahe, *daß der wortmüde und zeitüberdrüssige Mensch die Dinge wieder ihrer Namen entkleidet und sie mitsamt seinem eigenen auf einen riesen Scheiterhaufen wirft, dessen Feuer auch seine Hoffnungen verschlingt. Wir alle eilen diesem Endziel entgegen – dem stummen und nackten Menschen ...* Sich wie *Ike* im Bett mit *Tracey* einen Stummfilm anzuschauen oder wie Sartre wortlos gefangen im Blick, den Fick zu existieren?

Aber droht nicht auch beim ewigen Eindringen in schwarze Löcher der reine Schrecken der ewigen Wiederkehr des Gleichen? Der fortwährende Reigen in der Selbstreproduktion des Lebens durch Nahrung und Paarung hat sogar eine kosmische Dimension in der Selbstreproduktion der Universen in schwarzen Löchern. Unter roter Sonne kann einem Liebhaber sogar dieser Planet zu langweilen beginnen. Und der Schwarm aller Frauen, die der Suche nach dem Märchenprinzen überdrüssig wurden, wünscht sich gleich ein ganz neues Universum: *Die Luft ist durch alle Lungen gegangen, sie erneuert sich nicht mehr. Ein Tag speit den anderen aus, vergebens strengte ich mich an, auch nur einen einzigen Wunsch zu entwerfen. Alles fällt mir zur Last: ein ermattetest Lasttier, das man vor die Materie spannte, schleppte ich die Planeten. Man schenke mir ein neues Universum – oder ich verende ...* Das neue Universum des irdischen Mannes ist die Frau, und in ihr vollziehen sich die kleinen Tode auf dem langsamen und endlichen Weg des Verendens. Der letzte Tod ist nicht mehr Teil des Lebens, aber dennoch schürt er die Angst – wie vor dem Nichts und der Freiheit. Nach Sartre scheint in der existentiellen Angst vor der Freiheit

das Nichts auf. So wie Kant mit seiner *Kritik der reinen Vernunft* die Grenzbereiche der Metaphysik auszuloten gedachte, mag es Allen mit seiner *Kritik des Reinen Schreckens* intendiert haben, die Grauzone des Existentialismus zu colorieren; zwischen Blick und Fick gleichsam den heiter dramatisierten Dialog zu inszenieren. Insofern wäre alle Kunst nur Überredungskunst. In *Hoolywood Ending* lässt Woody den Regisseur *Val Waxman* ungeniert auf den Punkt kommen: *Sex ist besser als Gespräche. Gespräche sind das, wo man sich durchquält, um zum Sex zu kommen.* Der *reine Schrecken* ist also ebenso gegenstandslos wie die *reine Vernunft*. Kant hat in seinen synthetischen Urteilen apriori Logik und Ästhetik zusammengebracht und Allen in seinem synthetischen Verlangen apriori Gespräche und Sex vereint. Erst nach der Erweiterung der geradlinigen Anschauungsformen in der Naturphilosophie des Asketen Newton zu den krummlinigen Begehrensweisen in der Kosmologie des Erotikers Einstein, sind den Physikern auch im Universum die schwarzen Löcher zum Lustobjekt intensiver Untersuchungen gediehen. In künstlerischer Freiheit hat der Humorist Allen gleichsam den bestirnten Himmel über ihm und das moralische Gesetz in ihm zum schwarzen Loch des Übermenschen FRAU gemodelt.

Im Anschluss an Kant können die drei Grundfragen der Metaphysik zu der einen Frage nach dem Menschen zusammengefasst werden: *Was ist der Mensch?* Nietzsche versuchte den Menschen in sich selbst zu erleben sowie aus Naturwissenschaft und Geschichte heraus zu verstehen. An das *Allzumenschliche* Nietzsches hat kürzlich Tugendhat angeknüpft unter dem Motto: **Anthropologie statt Metaphysik.** Und Sloterdijk spannt den Bogen der Anthropologie in seinem auf Heidegger anspielenden Titel *Zorn und Zeit* von den Helden des antiken Griechenlands bis hin zu den Terroristen der Gegenwart. Für Tugendhat war Nietzsches Denken *in Wirklichkeit nichts anderes als philosophische Anthropologie.* Und vor welche Herausforderung hat uns der letzte Jünger des Dionysos gestellt? *Wenn wir ihm darin zustimmen, daß man den Menschen nicht so verstehen kann, daß er auf etwas Übersinnliches bezogen ist, folgt dann daraus, daß man das menschliche Sein als Wille zur Macht verstehen muß?* Und die Aufgabe, die sich hier stellt, besteht darin, die Frage der philosophischen Anthropologie wieder aufzunehmen und dabei speziell die Frage nach der immanenten Transzendenz im Auge zu behalten. Sartre sah die transzendierte Transzendenz in der freien Wahl des Lebensentwurfs eines Menschen und Adorno verwendete gerne das Philosophem: *der Immanenz ist die Transzendenz immanent.*

Damit das keine Leerformel bleibt, könnte man auf das Sichselbstüberschreiten der jeweiligen Lebensform im Zuge der Evolution verweisen oder auf die Strukturweiterungen in den Theorien der Mathematik und Physik. Nietzsche hat sich mit seiner Formel *Der Wille zur Macht* auf das Übersichhinausgehen durch Machtzuwachs des Individuums bezogen. Mit dem Biologen Dawkins könnte man diese These durch Verweis auf *das egoistische Gen* untermauern. Der Sprachphilosoph Tugendhat sieht die immanente Transzendenz eher in der Eigenart unserer Sprache, stets nach Gründen zu fragen. Und dieses ständige Weiterfragen weist dabei über sich hinaus, indem es sich gleichsam auf einer Exzellenzskala am Besseren orientiert. So wie die Ausdifferenzierung des Genoms ein natürlicher Überlebensvorteil war, kann die Ausdifferenzierung der Sprache als sozialer Gewinn in der Lebensbemeisterung angesehen werden. Plotkin und Nowak haben

die *Major Transitions in Language Evolution* untersucht. Ausgehend von der zufälligen Assoziation zwischen Signalen und Objekten konnten sie mit Hilfe stochastischer informationstheoretischer Modelle demonstrieren, wie sich aus Lauten Worte und aus Worten Sätze bildeten, die einer Grammatik folgten, wie sie für menschliches Sprechen typisch ist. Die Wort- und Satzlängen ergaben sich dabei aus Optimierungsalgorithmen, die einen maximalen Informationsgehalt bei minimaler Redundanz unter Störeinflüssen zu gewährleisten hatten. Evolutionsbiologie und Sprachphilosophie müssen sich nicht widersprechen, sie stützen vielmehr gemeinsam die These Tugendhats: *daß die propositionale Sprache für das menschliche Verstehen eine zentrale Rolle spielt und daß es sich lohnt, der Frage nachzugehen, was alles innerhalb der Struktur des menschlichen Sichverstehens damit zusammenhängt.*

Im Gegensatz zu Habermas reduziert Tugendhat die Sprache nicht nur auf Kommunikation, sondern hebt auch ihre signifizierende Funktion hervor. Als redlicher Denker kommt er ebenso wie Nietzsche zu dem Ergebnis: *Alles spezifisch Religiöse entfällt jetzt, weil an einen Gott zu glauben einen Existenzsatz impliziert, der nicht begründbar ist und vielleicht nicht einmal Sinn hat. Das entspricht der allgemeinen Zurückweisung von allem, sofern es nur durch Tradition oder Autorität vorgegeben ist. Das Mystische hingegen, in dem Sinn, in dem ich das Wort verstehe, ist eine menschliche Haltung ohne jeden Bezug auf etwas Supranaturales: sie besteht in einem Gesammeltsein, in dem ein Mensch zugleich auf die übrige Welt in ihrem Eigensein bezogen ist und sich der eigenen Insignifikanz bewußt wird.* In seinem Buch **Egozentrität und Mystik** hat Tugendhat sein sprachanalytisches Verständnis von Mystik als Möglichkeit aus der anthropologischen Struktur herausgearbeitet, wie sie sich in der propositionalen Sprache ausdifferenziert hat. *Alle Mystik hat zu ihrem Motiv, von der Sorge um sich loszukommen oder diese Sorge zu dämpfen.* Und als ob der Sprachphilosoph die egozentrische Alice vor Augen hätte, fährt er fort: *Mystik besteht darin, die eigene Egozentrität zu transzendieren oder zu relativieren, eine Egozentrität, die andere Tiere, die nicht „ich“ sagen, nicht haben.*

Als gleichsam rationalste Mystik kommt Tugendhat, ganz so wie Allen mit *Dr. Yang*, auf den Taoismus zu sprechen und hebt ihn vom Buddhismus ab: *Die taoistische Mystik ist diesseitig, sie ist keine Mystik der Weltflucht, das Leiden spielt in ihr keine primäre Rolle und soll lediglich integriert und gerade nicht vermieden werden.* Das Eine des Tao, die *unio mystica*, wird im Ganzen aus **Himmel und Mensch** gesehen. Im *Buch des Alten vom Weg und von der Tugend* heißt es in Kapitel 25:

*Ein Wesen gibt es chaotischer Art,
Das noch vor Himmel und Erde ward,
So tonlos, so raumlos,
Unverändert, auf sich nur gestellt,
Ungefährdet wandelt es im Kreise.
Du kannst es ansehen als die Mutter der Welt.
Ich kenne seinen Namen nicht.
Ich sage Weg, damit es ein Beiwort erhält.*

*Der Mensch nimmt zum Gesetz die Erde;
Die Erde zum Gesetz den Himmel;
Der Himmel zum Gesetz den Weg;
Der Weg nimmt zum Gesetz das eigene Weben.*

Die ersten Zeilen künden nicht nur vom **Matriarchat** und feiern die FRAU schlecht-hin als GOTT, auch ihr Schoß als schwarzes Loch scheint auf: *Unverändert, auf sich nur gestellt, / Ungefährdet wandelt es im Kreise. / Du kannst es ansehen als die Mutter der Welt.* An den sich selbst webenden *Weg* als Ursache seiner selbst knüpft die Definition Spinozas an: *Unter Ursache seiner selbst verstehe ich das, dessen Essens Existenz einschließt, anders formuliert das, dessen Natur nur als existierend begriffen werden kann.* Und wie schon Spinoza GOTT mit NATUR identifizierte, sah Einstein in einer pantheistischen Anwendung *kosmischer Religiösität* im Seienden gleichsam die VERNUNFT verkörpert. Zusammengenommen können die letzten vier Zeilen durch den *Weg* der Naturphilosophie von Galilei über Newton und Einstein bis hin zu Penrose interpretiert werden. Galilei nahm sich mit seinem Fallgesetz *zum Gesetz die Erde*, Newton mit seinem Gravitationsgesetz *zum Gesetz den Himmel*, Einstein mit der Invarianz des Linienelements in der Raumzeit *zum Gesetz den Weg* und Penrose mit seinen Singularitätensätzen *zum Gesetz das eigene Weben*. Versteht man unter *Weg* dabei das invariante *Linienelement* der Allgemeinen Relativitätstheorie, so ist das aus der selbstbezüglichen Struktur der Raumkrümmung verständliche *Weben* gleichsam in den Einsteinschen Feldgleichungen enthalten. Und wie Penrose in seinen Singularitätensätzen bewiesen hat, folgt aus den Einstein-Gleichungen unter sehr allgemeinen Nebenbedingungen die Existenz schwarzer Löcher. Damit schließt sich das Kreisen: *Du kannst es ansehen als die Mutter der Welt.*

Der Koitus ist ein großes Gesetz der Natur, aber die schwarzen Löcher sowohl im Kosmos wie in den Frauen, vermögen sich selbst zu reproduzieren. Das geschlechtsspezifische Y-Chromosom ist bereits dem Zerfall ausgesetzt, so dass der Menschheit ohne Männer vorerst nicht mehr die Ausrottung drohen wird. Aber ist es nicht vielleicht schon zu spät? Heinsohn weist darauf hin, dass in den nächsten Jahrzehnten immerhin 300 Millionen junge Männer aus den islamischen Ländern in die Territorien der entwickelten Welt drängen werden. Erreicht der **youth bulge** der 15-24 Jährigen mit einem Anteil von mindestens 20% seinen kritischen Anteil an der Gesamtbevölkerung, drohen Revolten, Terrorismus und Bürgerkriege. Heinsohn zeigt an einer Vielzahl von Beispielen, dass es eine signifikante Korrelation zwischen einem *youth bulge* und Massentötungen gibt. Dieser fatale Zusammenhang wird noch verstärkt, wenn die Jungen durch Ausnutzung ihres pubertären Machogehabes zur Aggressivität erzogen werden und zugleich keine Aussicht auf eine Lebensperspektive haben, die ihnen einen anerkannten Status in der Gesellschaft verspricht. Die demütigende Erfolgslosigkeit gepaart mit einem selbsttäuschenden Überlegenheitsgefühl führt genau zu der „Nekrophilie“, die Islamisten für die Rekrutierung von Terroristen brauchen. *Gewalt ist die Rache, die das ungelebte Leben an sich selbst nimmt*, formulierte Fromm bereits 1974 in seiner *Anatomie der menschlichen Destruktivität*. In seinem *Versuch über den radikalen Verlierer* weist wieder Enzensberger darauf hin, dass

es in der islamischen Welt immer mehr **Schreckensmänner** unter den *radikalen Verlierern* gibt. Und für Sloterdijk handelt es sich dabei *stets um die zornigen jungen Männer, bei denen zu dem Doppelleid von Arbeitslosigkeit und Hormonüberdruck die explosive Einsicht in ihre soziale Überflüssigkeit hinzukommt.*

Seit 400 Jahren gerät die islamische Welt im Vergleich mit den westlichen und ostasiatischen Staaten zunehmend ins Hintertreffen und hat in der langen Zeit keinerlei nennenswerte Erfindungen gemacht. Gemäß *Arab Human Development Report* grassieren noch immer in hohem Maße Armut und Analphabetentum in den arabischen Ländern. Und mit Koranschulen ist ebensowenig ein Staat zu machen wie es mit den christlichen Klosterschulen des Mittelalters unmöglich war. Allein der Profit aus den Öleinnahmen schafft partiellen Wohlstand, zeigt aber auch wie abhängig die Ölstaaten von den führenden Industrienationen sind. Mit dem Schwinden der Ölvorkommen werden die reichen islamischen Länder wieder in die Bedeutungslosigkeit zurückfallen, wenn sie sich nicht zu einer Zivilisierung ihrer Kulturen durchringen sollten. Es scheint, als werde das **Patriarchat** in den nächsten Jahrzehnten seinen letzten Kampf um die Vorherrschaft in der Welt unter dem Banner des Islamismus führen. Solange Frauen unterdrückt in der Abhängigkeit ihrer islamischen Machos leben müssen, werden sie weiter „Kanonenfutter“ für den „heiligen Krieg“ zu produzieren haben. Und so werden dem *youth bulge* aus dem Reservoir der 0-14 Jährigen noch vermehrt fehlerzogene Jungen nachwachsen, so dass Bandenkriege und Massaker, Terrorismus und Bürgerkriege in den nächsten Jahrzehnten weiter zunehmen und verstärkt die Metropolen der westlichen Zivilisation in Mitleidenschaft ziehen werden. Der völkische Nihilismus ist noch lange nicht ausgestanden und im Vergleich mit dem Ausmaß des zu erwartenden islamo-faschistischen Bombenfutters war der Germano-Faschismus nur ein kleiner Vorgeschmack. Damit noch nicht genug, werden die demographisch und islamistisch bedingten Probleme noch verschlimmert durch die zu befürchtenden Folgen des Klimawandels aufgrund des ebenfalls patriarchalen Industrialisierungswahns.

Internationaler Terrorismus und globaler Klimawandel beschwören apokalyptische Visionen und Endzeitstimmungen herauf. Metaphysische Nihilisten wie Nietzsche oder Allen lassen sich den Spaß allerdings nicht so leicht verderben. Im Anschluss an Nietzsche kann man in evolutionärer Perspektive weiterhin fröhliche Wissenschaft treiben und die Schönheit der Welt in ihrer Weiblichkeit preisen. Und der humoristische Kinematograph Allen plädiert mit *Harry* für eine VIP-Suite in einer lustvoll ausgestaffierten Hölle – mit Klimaanlage. Wenn schon seine Artgenossen sich ihr südliches Urlaubsklima auch in den nördlichen Regionen schaffen, bleiben Klimaanlagen um so wichtiger. Aus der Not eine Tugend machen, empfiehlt der Zyniker; den Dingen durch Nichtstun ihren Lauf lassen, meint der Taoist. Und der Medienkapitalist? Die *Verknüpfung Gott-Held-Rhapsode* bildete nach Sloterdijk *den ersten effektiven Medienverbund*. Die *Ilias* hebt an mit dem Zornesgesang eines *glücklichen Bellizismus*:

*Den Zorn singe, Göttin, des Peleussohns Achilles,
den unheilbringenden Zorn, der tausend Leid den Archäern
Schuf und viele stattliche Seelen zum Hades hinabstieß ...*

Zeitgenössische Analphabeten lesen nicht mehr Homer, ergötzen sich dafür aber an den grausamen Gewaltspielen im Computer. Sloterdijk hebt in **Zorn und Zeit** weiter hervor: *Ob der Patriarch der Kriegsgeschichte und der Griechischlehrer zahlloser Generationen, einen Begriff von „Geschichte“ oder „Zivilisation“ besaß, ist ungewiß, eher unwahrscheinlich. Sicher ist nur, daß das Universum der Ilias ganz aus den Taten und Leiden des Zorns (menis) gewoben ist – so wie die etwas jüngere Odyssee die Taten und Leiden der List (metis) dekliniert. Eine Säkularisierung der Affekte ist den Zeitgenossen Homers noch unbekannt, der Akkusativ noch unregierbar: Nicht die Menschen haben ihre Leidenschaften, die Leidenschaften haben vielmehr ihre Menschen. Die Grammatik bestimmt die Mythologie und bis heute die Volksmetaphysik. Der in Hochform Zürnende „fährt in die Welt wie die Kugel in die Schlacht“.* Allen parodiert dieses archaische Menschenbild in *Stardust Memories*, indem er die Aggression *Sydney Finkelsteins* ausbrechen lässt während dieser einen geruhsamen Mittagsschlaf hält. Aber ist nicht der *Thymotik* vom Anbeginn der Zivilisation mit der *Erotik* ein Ausgleich geschaffen worden? In dem Abgesang Klaus Hoffmanns auf die **Herren** dieser Welt heißt es dazu:

*Sie sind sehr stark, nicht nur in Uniformen,
sie haben Macht, das steht auf jedem Scheck,
sie schaffen Ordnung nach bewährten Normen,
fließt etwas Blut, erfüllt es seinen Zweck.*

*Doch wenn sie lieben, dann als Kamerad,
einem Weibe wohlgesinnt,
Und wenn sie bocken, dann nach gutsherrenart,
kurz und heftig, aber bestimmt.*

*Man sieht sie überall zu allen Zeiten,
einer jeder Herr hat auch noch einen Sohn,
sie wollen alle für den Fortschritt streiten,
es sind die Herzschriftmacher der Nation.*

*Ihr Schreibtisch ist wie eine Guillotine,
sie sind auch Mensch, doch täusche dich nicht,
sie morden mit unschuldiger Mine,
ja, der Herr hat auch ein Damengesicht.*

In der Entwicklung des Verhältnisses von **Erotik und Thymotik** nimmt Nietzsche für Sloterdijk eine einzigartige ideengeschichtliche Stellung ein. Bevor er *die neue Zornwirtschaft unserer Zeit, diese Kriegswirtschaft des Ressentiments, als das psychopolitische Geheimnis des 20. Jahrhunderts in Augenschein* nimmt, bezieht er sich auf den *Ecce Homo*, in dem Nietzsche einen besonders prophetischen Ton anschlägt: *Ich bringe den Krieg quer durch alle absurden Zufälle von Volk, Stand, Rasse, Beruf, Erziehung, Bildung: ein*

Krieg wie zwischen Aufgang und Niedergang, zwischen Willen zum Leben und Rachsucht gegen das Leben, zwischen Rechtschaffenheit und tückischer Verlogenheit, also ein „Krieg“ auf der Ebene des Geistes, mit den Waffen des Geistes. „Der Begriff der Politik ist gänzlich in einen Geisterkrieg aufgegangen, alle Machtgebilde sind in die Luft gesprengt,– es wird Kriege geben, wie es noch keine auf Erden gab.“ Schon bald sollte sich der *youth bulge* der europäischen Jugend an den vielfach entfachten Ressentimentherden entzünden und den dritten 30jährigen Krieg nach sich ziehen, aus dem heraus nicht nur die Sowjetunion und Rotchina hervorgingen, sondern mit der Moslebruderschaft auch der Islamismus in *tückischer Verlogenheit* die *Rachsucht gegen das Leben* fortsetzte. Entstanden aus der Ohnmacht der Moslems gegenüber der Zerschlagung des osmanischen Großreiches und angestachelt durch die Gründung des Staates Israel hat der Islamismus seit dem Niederlage auf Niederlage hinnehmen müssen, so dass sich der *heilige Zorn* im finalen Terrorakt auf das WTC entlud. Die Zürnenden führen in die Welt wie Lenkwaffen in die Hochhäuser. Für Sloterdijk regt sich dabei *der Furor des Ressentiments von dem Augenblick an*, in dem *der Gekränkte beschließt, sich in die Kränkung fallen zu lassen, als ob sie eine Aus erwählung sei*. Damit ist der Bogen vom bellizistischen Zorn Homers zum heiligen Zorn Bin Ladens gespannt. Mit Blick auf die Spaßgesellschaft in der Popkultur ist aber trotz aller kriegerischer Thymotik die Fröhlichkeit und der Humor der Erotik ins Feld zu führen.

Kant hatte in seiner *Kritik der reinen Vernunft* aus der apriorischen Synthese von Logik und Ästhetik die Vernunft neben dem Denken auch auf die Sinne gegründet. Nietzsche erweiterte diese allzumenschliche Basis in seinem dionysischen Rausch des *amor fati* zur *vita femina* in der ewigen Wiederkehr der Welt. Und Allen hatte in seiner *Kritik des Reinen Schreckens* eine apriorische Synthese aus Sprache und Erotik gewonnen, indem er aus dem reinen Schrecken quälender Gespräche lustvollen Sex transzendierte. War also alles nur halb so schlimm und blieb wie die Vernunft auch der Schrecken in evolutionärer Perspektive nicht so rein wie er am Ende der Entwicklung erschien? Solange eine religiös-triebunterdrückende Erziehung **das Allensche Begehrensapriori** in den heranwachsenden Jungen unterdrückt, droht der Hormonstau. Da helfen auch nicht die medienkapitalistischen Gewaltspiele und Pornofilme weiter. Eine sexuelle Befreiung wie sie sich im Zuge der westlichen Kulturrevolution seit den *swinging sixties* verbreitet hat, ist im Islam längst überfällig. Wer guten Sex hat, wird sich nicht wegsprengen, sondern das Leben weiter zu genießen trachten: *Make love, not war*, ist immer noch die Parole der Zeit; auch für die jungen Männer des Westens, die fasziniert in die Killerphantasien ihrer Computerspiele eintauchen. Während sich die Jungs mit ihren Machovisionen in spielende Rechner verwandeln und ansonsten bloß zu *chronischer Unzufriedenheit und spießigem Stumpfsinn* neigen, entwickeln die Mädels lieber ihre Persönlichkeit, entdecken die Welt und machen Karriere. Jung, dynamisch und unabhängig wie sie sind, wird ihnen in der westlichen Welt die Zukunft gehören und sie könnten zum Vorbild für die Emanzipation der Frau im Islam werden.

Woody Allen hat in seinen Filmen immer wieder die Frauen gefeiert und viel aus der Zusammenarbeit mit ihnen profitiert. Mit 41 stimulierte ihn die liebreizende 17jährige Stacey und mit 56 verfiel er dem jugendlichen Charme seiner 21jährigen Stieftochter.

Eine mädchenhaft-intelligente Muse hätte sicher auch Nietzsche geholfen, den Schrecken vor der ewigen Wiederkunft zu verlieren; denn letztlich sprach ja nur die Existenz seiner Mutter und Schwester gegen diesen abgründigen Gedanken. Wäre die mit Lou und Paul erträumte erotisch-intellektuelle Dreieinigkeit gelungen, hätte seine Lebensphilosophie eine weniger tragische Wendung genommen. Die ewige Wiederholung des alten Rein-Raus-Spiels angesichts des unwiderstehlich anziehenden weiblichen Bermudadreiecks wohnt ja bereits dem ewigen Eindringen und Rückprallen der Universen in ihren schwarzen Löchern inne, die alle Materie, die in ihren Bannkreis gerät, in sich hineinziehen und dabei in gleichsam erhabener Ruhe heimlich wärmestrahlen. Die Visionen der Physiker von einem ewigen sich aus dem Reservoir der dunklen Energie schöpfenden **Multiversum**, in dem die Universen einem ständigen Entstehen und Vergehen in schwarzen Löchern oder durch Nullpunktsfluktuationen ausgesetzt sind, wird in den Büchern Randalls, Smolins und Susskinds beschrieben. In seinem Buch *The Trouble with Physics* kritisiert Smolin auch die in der Superstringtheorie grassierende Tendenz zur science fiction, um nicht zu sagen: Mystik. Gegen science fiction als im engeren Sinne weiter gedachter Wissenschaft ist andererseits nichts einzuwenden; denn um experimentell nicht mehr prüfbar Hypothesen handelt es sich generell nur noch in der zeitgenössischen physikalischen Kosmologie, da die astronomischen Energiebereiche mit den irdischen Großbeschleunigern prinzipiell nicht mehr erreichbar sind. Ich möchte nicht unerwähnt lassen, dass es sich bei den amerikanischen Autoren um ein Trio mit Dame handelt. Zumindest in den USA machen Frauen auch verstärkt in der Physik Karriere. Die grundlegendste und faszinierendste Wissenschaft überhaupt wird von deutschen Frauen leider immer noch weitgehend gemieden. Das monarchisch-faschistische Frauenbild der unsäglichen deutschen Tradition wirkt wohl noch immer nach.

Sloterdijk hatte den **Wiederkunftsgedanken** lediglich kulturmorphologisch interpretiert; aber was ist physikalisch und biologisch von ihm zu halten? Was hätte das Philosophen-Trio mit Dame in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts aus der Physik lernen können, wenn Nietzsches Traum von einer Studiengemeinschaft in Paris sich erfüllt hätte? Uffink hat kürzlich in einem Übersichtsartikel die Grundlagen der klassischen statistischen Mechanik zusammengefasst und als einführendes Lehrbuch kann immer noch auf Beckers Klassiker zur Theorie der Wärme zurückgegriffen werden. Grundlage der statistischen Mechanik ist bis heute die Darstellung, die Hamilton um die Mitte des 19. Jahrhunderts der klassischen Mechanik gegeben hatte. Physikalisch ging es ihm darum, eine vereinheitlichte Beschreibung zu finden für Teilchenbewegungen in einem Kraftfeld wie für Lichtstrahlen beim Durchscheinen eines Mediums. Mathematisch löste er das Problem, indem er die Transformierbarkeit einer $n + 1$ -dimensionalen partiellen Differentialgleichung in ein System von n gewöhnlichen Differentialgleichungen ausnutzte. Unter der Bedingung der Energieerhaltung war die Hamiltonfunktion H eine Konstante und entsprach der Gesamtenergie des physikalischen Systems. Im hochdimensionalen Zustandsraum des Systems bildete die Hamiltonsche Konstante H eine Hyperfläche und entsprach der Energieschale E . Die Frage, welche Punkte auf dieser Fläche für die Bahnkurve eines Systems prinzipiell erreichbar sind, beantwortete Boltzmann 1887 mit der **Ergodenhypothese**: *Die Bahnkurve durchläuft jeden Punkt der Fläche $H = E$.* Da Boltzmanns Hypothese aller-

dings mathematisch nicht beweisbar war, schwächte das Physikerpaar Paul und Tatjana Ehrenfest sie 1911 zu einem Näherungssatz ab: *Im Laufe der Zeit kommt die Bahnkurve jedem Punkt der Fläche $H = E$ beliebig nahe.*

Wird nun eine Vielzahl von gleichartigen Systemen betrachtet, stellt sich die Frage, unter welchen Voraussetzungen, die zeitliche Mittellung über die Entwicklung eines Systems mit der Mittellung über einer Schar von Systemkopien zu einem festen Zeitpunkt zusammenhängt. Für Systeme, deren Energie erhalten bleibt, die also ohne Energieaustausch mit ihrer Umgebung stehen, gilt: *Zeitmittel gleich Scharmittel.* Aus einer Schar gleichartiger Systeme lässt sich eines herausgreifen und in seiner zeitlichen Entwicklung mitteln. Hat das vielleicht etwas mit dem Wiederkehrgedanken und dem kategorischen Imperativ zu tun? Handle so wie es auch alle tun können sollten! So wie die Schar sich zu einem festen Zeitpunkt im Mittel verhält, soll bestimmt werden können aus dem mittleren Fortgang eines Verhaltens. Es geht hier nur um statistische Aussagen, nicht wirklich um den Extremfall, dass alle sich in gleicher Weise verhalten. Eine moralische Norm, wie den kategorischen Imperativ, statistisch interpretieren, liefe ethisch auf einen Utilitarismus hinaus. Aber was würde aus dem Wiederkehrgedanken, wenn er sich nur auf statistische Verteilungen bezöge, auf Scharen und nicht auf Einzelsysteme? Einzelsysteme folgen dem Ergodensatz, der als näherungsweise Wiederkehr verstanden werden kann. Scharen als statistische Gesamtheiten entwickeln sich aber irreversibel, d.h. auch innerhalb eines Systems, in dem die Energie erhalten bleibt, gleichen sich lokale Abweichungen aus, da die Entropie immer zunimmt oder gleichbleibt.

Den aus der Hamiltonschen Mechanik gewonnenen Wiederkehrerwand gegen die Irreversibilität in der statistischen Mechanik hat Poincaré 1890 formuliert *in his famous treatise on the three-body problem of celestial mechanics, Poincaré derived what is nowadays called the recurrence theorem. Roughly speaking, the theorem says that for every mechanical system with a bounded state space, almost every initial state of the system will, after some finite time, return to a state arbitrarily closely to this initial state, and indeed repeat this infinitely often.* 1890 war Nietzsche allerdings schon der fortgeschrittenen Paralyse anheim gefallen, so dass er den Poincaréschen **Wiederkehrsatz** nicht mehr hätte studieren können. Einem mathematischen Satz werden exakt formulierte Annahmen vorausgesetzt, die natürlich in physikalischen Systemen nur näherungsweise erfüllt sind. Aber auch unter der Annahme, dass die mathematischen Voraussetzungen physikalisch erfüllbar wären, könnte es noch sein, dass die Wiederkehrzeiten zwar mathematisch formulierbar, aber physikalisch überhaupt keinen Sinn ergäben. Und genau das ist der Fall; denn die grob abgeschätzten Wiederkehrzeiten übersteigen um viele Größenordnungen den Zeithorizont unseres Universums. Damit folgt aus dem Wiederkehrsatz kein Einwand gegen die Irreversibilität während kleiner Zeiten.

Auch wenn sich Nietzsches Visionen nicht auf die kleinen Zeiten des menschlichen Maßes bezogen haben mögen, erhebt sich hinsichtlich seines Wiederkehrgedankens noch der Einwand, ob Populationen von Lebewesen überhaupt vollständig im Rahmen der Hamiltonschen Mechanik beschrieben werden können. Wie genau können Organismen durch Systeme angenähert werden? Ebenso wie in der statistischen Mechanik sind auch die Details der Evolution nur mit statistischen Methoden approximierbar, da die Evoluti-

onsprinzipien auf den stochastischen Prozessen der Mikrophysik basieren. Darwin hatte die Ergebnisse seiner mehrjährigen Forschungsreise 1859 in seinem epochalen Werk **Über die Entstehung der Arten** bereits im Titel zusammengefasst: *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*. Der Grundgedanke eines „Überlebenskampfes“ zur „Verbesserung“ der Organismen ist sehr alt, wurde aber von den Christo-Faschisten über mehr als ein Jahrtausend unterdrückt, weil er dem Schöpfungsmythos der dicken Schwarte widersprach. Zum Glück blieb die antike materialistische Philosophie in der Überlieferung des Lukrez aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert erhalten. In seinem Lehrgedicht **Über die Natur der Dinge** beschreibt er auch das *Überleben der stärkeren und nützlicheren Tiere*:

*Damals mussten wohl viele der lebenden Gattungen ausgehn,
 Da sie imstand nicht waren für Nachwuchs weiter zu sorgen.
 Denn die Geschöpfe, die jetzt sich erfreun des belebenden Odems,
 Können von Jugend auf nur so das Geschlecht sich erhalten,
 Dass sie durch Kraft sich und List und endlich durch Schnelligkeit schützen.
 Viele sind auch uns Menschen durch ihren Nutzen empfohlen,
 Und so bleiben sie leben, da wir sie hegen und pflegen.
 Erstlich das wilde Geschlecht und die grausamen Scharen der Löwen
 Hielten durch Kraft sich, der Fuchs durch List und der Hirsch durch die Schnelle.*

Darwin fasst seine Untersuchungen schlussfolgernd zusammen in den Gesetzen, die *im weitesten Sinne genommen, heissen: Wachstum mit Fortpflanzung; Vererbung, fast in der Fortpflanzung mit inbegriffen, Variabilität in Folge der indirecten und directen Wirkungen äusserer Lebensbedingungen und des Gebrauchs oder Nichtgebrauchs; rasche Vermehrung in einem zum Kampfe um's Dasein und als Folge dessen zu natürlicher Zuchtwahl führenden Grade, welche letztere wiederum die Divergenz des Characters und das Erlöschen minder vervollkommneter Formen bedingt*. In seinen **Stufen zum Leben** hat Eigen 1987 diesen genial einfachen stochastischen Algorithmus in die Form allgemeiner Replikatorgleichungen gebracht und damit alle teleologischen Missverständnisse und Fehlinterpretationen eines *intelligent designs* ad absurdum geführt. Denn allein aufgrund der Voraussetzungen eines funktionierenden Stoffwechsels mit vielen sich selbst nicht ganz fehlerfrei reproduzierenden Nukleinsäuren im Bioreaktor, konnte er die Selektion jeweils weniger Spezies als Systemeigenschaft nachweisen, wie es die Simulationsrechnungen der Replikatorgleichungen prognostiziert hatten. Im Extremfall überlebte kein Biomolekül die Lebensbedingungen im Reaktor und mit entwickelteren Organismen wie Mikroben fielen die Experimente genauso aus. Die Züchtung von Nutzpflanzen aus Wildformen ebenso wie die Abrichtung von Wildtieren zu Haustieren war schon im Altertum eine lange bewährte Praxis beim Ackerbau und der Viehzucht. Damit ahmten die Menschen aber nur die Natur nach und nicht umgekehrt. Allein aus den Voraussetzungen: Stoffwechsel, Selbstreproduktion und Mutation folgt die Selektion als eine Systemeigenschaft aus den Naturgesetzen, ohne dass irgendein Sinn, Endzweck oder Ziel unterstellt werden müsste.

Nietzsche scheint Darwin nie im Original gelesen zu haben, sonst wäre ihm vielleicht die Verwandtschaft ihrer Gedanken aufgefallen. Nüchtern betrachtet, lassen sich seine Philosopheme im Sinne des darwinschen Optimierungsalgorithmus' deuten: Der Wille zur Macht ist als Lebensprinzip im Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur wirksam. Die im dionysischen Rausch zwischen den Geschlechtern in der ewigen Wiederkehr des gleichen Rein-Raus-Spiels zur Selbstreproduktion herbeigeführten Varianten der Nachkommen werden im Übermenschen besser angepasste Menschen zur Folge haben bzw. allein auf die Selbstreproduktion der FRAU hinauslaufen. In der science fiction – Perspektive wäre als Übermensch auch eine künstliche Intelligenz denkbar, wie sie Kubrick und Clarke 1968 mit HAL und dem Monolithen oder die Wachowski Brüder 1999 mit der MATRIX in die Kinos brachten. Nicht zufällig hat Kubrick in seinem kinematographischen Meisterwerk *2001* mit der Musik Straussens und der aufgehenden Sonne an *Zarathustras* Untergang (als Mensch) und Auferstehung (als Übermensch) angeknüpft. Am Schluss nähert sich ein übermenschliches Sternenkind der Erde und es bleibt offen, was es mit ihr machen wird.

Die Geburt des POP aus Mythologie und Mystik, Kosmologie und science fiction? Die psychedelische Fahrt des Astronauten *Bowman* durchs Sternentor, sein Durchschreiten der Pforten der Wahrnehmung und sein Durchbruch zur anderen Seite, besang auch der Dionysos des POP, Jim Morrison: *there are things known and things unknown and in between there are the doors*. Der vom Monolithen gewährte Durchgang glich einem bewusstseinsweiternden *Weg* in eine andere Welt. Aber Drogen, Musik und Filme entgrenzen nicht wirklich das Bewusstsein, das vermag nur die Mathematik, so wie Einstein sie zu nehmen wusste und damit die kosmischen Visionen menschlicher Phantasie auf über 60 Größenordnungen erweiterte. Diese faszinierende Weite hatte auch eine existentielle Verlorenheit zur Folge, die Kubrick virtuos kinematographisch zu gestalten verstand, so dass der Zuschauer ahnungsweise die absolut stille, kalte, dunkle und unermessliche Tiefe des Univesrums spürte, die ihn erschauern ließ – oder zur Heiterkeit reizte: **das absolute Nichts ist ok; wenn man entsprechend gekleidet ist**, witzelte Woody. Ja, ohne Raumanzug werden Menschen im Vakuum des Alls rasch zerstäubt. Nicht gerade eine Lebensperspektive für einen sensiblen Künstler, der sich immer wieder darüber wundert, dass seine Artgenossen sich nicht klarmachten wie fragil und einsam unser Sonnensystem seiner Bahn um das zentrale schwarze Loch der Milchstraße folgt. Pink Floyd untermalten diese Einsicht mit ihrem elegischen Elektropop: *There's a look in your eye like a black hole in the sky*. Und wie fühlten sie sich dabei? *We're just two lost souls swimming in a fish bowl, year after year. Running over the same old ground. What have we found? The same old fears. Wish you were here*. Sartre fühlte sich durch einen Blick Simones unversehens ins All versetzt. Und Allen hatte *eine Idee für eine Kurzgeschichte über Leute in Manhattan, die sich ständig diese wirklich überflüssigen, neurotischen Probleme schaffen, weil es sie davon abhält, sich mit den unlösbaren, bedrohlichen Problemen des Universums zu beschäftigen*. Aber was schien ihm dabei auf? *Traceys Gesicht ...*

6.2 Zivilisation als Popkultur?

Stand vielleicht die Entspannung von der Liebe durch den Sex am Anfang der Popkultur? **Liebe verursacht Spannung, Sex löst sie.** Na, dann mal los, *rock me baby, rock me all night long!* Wicke hat die Kulturgeschichte der Popmusik von Mozart bis Madonna nachgezeichnet. Er beginnt 1780 mit der Ermahnung Vater Leopolds an seinen Sohn Wolfgang: *Vergiß das sogenannte Populare nicht.* Die Volkstümlichkeit hielt Einzug in die Kunst und die Musik wurde zum ständigen Begleiter des Alltags. Der Erotiker Mozart hatte leichtes Spiel bei den jungen Damen und öffnete mit seiner Musik auch ihre Körper. 1852 folgte die gerade 18jährige Pianistin Thekla seinem Vorbild mit ihrem **Gebet einer Jungfrau**, einem *Salonstück zu zwei Händen*, das sich zum ersten Mega-Hit der Popgeschichte entwickeln sollte. Wenn auch noch nicht der Sex die Spannungen der Liebe zu lösen vermochte, die romantische Musik des Biedermeiers trug dazu bei, indem sie den wohlherzogenen jungen Damen ein allgemein akzeptiertes Ventil zum Abbau ihres Hormonstaus verschaffte. Den Herren der Schöpfung standen natürlich die Hausmädchen oder Dirnen zu dienen.

Mit der Musik verbreitete sich auch der Tanz, zumal das „Walzen“, *wie die Drehung des tanzenden Paares um sich selbst bezeichnet wurde*, tief im Mittelalter wurzelt. 1872 reichte die Wienerische Walzerbegeisterung bereits bis nach Boston, wo das Strauß-Orchester zur Eröffnung des *World Peace Jubilee* Begeisterungstürme auslöste mit dem grandiosen Walzer: *An der schönen blauen Donau.* Kubrick hat die Musik wieder zum Tanz der Raumschiffe um die Erde seiner *space odyssey* unterlegt und damit den Bogen gespannt von der Sphärenharmonie im All zur irdischen Technik des Menschen: Himmel und Mensch im Gleichklang der Gesetze des sich selbst webenden Weges. Der Walzermode folgte in der Publikumsgunst die Operette. Die Reime der **Liebe und Triebe** aus der 1899 in Berlin uraufgeführten *Frau Luna* sind als Ohrwurm im deutschen Sprachraum verewigt:

*Schenk mir doch ein kleines bißchen Liebe, Liebe,
sei doch nicht so schlecht zu mir.
Fühlst du nicht die innig süßen Triebe, Triebe,
wie mein Herz verlangt nach dir?*

Aus den populären Liedern gingen dann die unsäglichen deutschen Schlager hervor, die bis heute den Volksgeschmack nach Kitsch und Kurzweil bedienen wie die schablonenhaften Illusionen der millionenfach verbreiteten Groschenromane. Eine weitere Erotisierung der populären Musik brachte der Tango mit sich. Ihm folgten Shimmy und Charleston, die durch den vom Blues und Jazz abgewandelten Ragtime verdrängt wurden. Mit *My Ragtime Baby* stimmte der Farbige Fred Stone bereits 1898 den passenden Rhythmus der Frauenbewegung an. Als erste Jazz-Platte in Deutschland erschien 1920 der *Tiger Rag*. Afroamerikanische und europäische Tradition verschmolzen in den *roaring twenties* zu den vielfältigen Stilformen des Jazz, einer Musik, die ja prägend für Woody Allen werden sollte und fast alle seine Filme stimmungsvoll untermalt oder leitmotivisch interpretiert.

In den dreißiger Jahren machten sich die Nazis in Deutschland die suggestive Wirkung des Schlagers auf das Volk zunutze, indem sie in Musikfilmen seine Wirkung noch verstärkten. Nach dem vorzeitig selbstinszenierten Untergang des 1000jährigen Reiches begann mit dem *american way of life* in der gesamten westlichen Welt der Siegeszug des Jazz, zu dem sich ab Mitte der 1950er Jahre der Rock'n'Roll gesellte. War der elaborierte Jazz eher die Musik der intellektuellen Beats und Exis, kam der Rock'n'Roll besser bei den „halbstarken“ Proleten und Rockern an. Die aus dem Stoßen und Wälzen des Kopulierens hervorgegangenen Rhythmen wurden ein Synonym für die Befreiung der Jugend aus den Fesseln ihrer hinterweltlich verklemmten, religionsbetonten Erziehung. **Rock me, baby**, wurde zum geflügelten Wort für den gemeinsamen Matratzenspaß. Die laszive Zweideutigkeit des *Rock Around the Clock* mit einer *Sweet little Sixteen* brachte die Tanzsäle und Konzerte in Wallung und Aufruhr. Die Auftritte Bill Haleys auf seiner Deutschland-Tour 1956 wurden regelmäßig von „Halbstarken-Krawallen“ begleitet. Aufgenommen wurde die Gründungshymne der Jugendkultur bereits 1954 und in Deutschland verbreitete sie sich erstmals mit dem Film *Die Saat der Gewalt (Black-board Jungle)*. Dem Dschungel im Klassenzimmer folgten *Die Halbstarken* und als dann auch noch Elvis hüfteschwingend den *Hound Dog* ins Mikro rührte, flippten die Mädels kreischend aus – eine sexuelle Ekstase, die sich bei den Auftritten der Beatles wiederholen sollte.

Bob Dylan beginnt seine *Chronicles* mit der Beschreibung einer Rundfahrt zu den Kultstätten des Rock'n'Roll in New York. Im *Pythian Temple* an der West 70th Street besuchte er das Tonstudio, in dem Bill Haley and his Commets *Rock Around the Clock* aufgenommen hatten. Mit Bob Dylan betrat ein weiterer Intellektueller die Bühne der Popkultur und wie bei Woody Allen nahm seine Karriere in Greenwich Village ihren Anfang. Er tourte durch die Clubs und Coffee Houses des Village' und traf im *Café Wha?* auch andere Künstler. Tagsüber durften die Amateure ran, abends gehörte den Profis die Show: *Gegen acht Uhr abends war Schluss mit der Tagesroutine. Dann begann die professionelle Show. Komiker wie Richard Pryor, Woody Allen, Joan Rivers, Lenny Bruce und kommerzielle Folkbands wie die Journeymen übernahmen die Bühne.* Auch Dylan brauchte nicht lange auf seine Entdeckung zu warten und ebenso wie Allen nahm er attraktive und intelligente Damen für sich ein, die jung, dynamisch und unabhängig genug waren, um sich in der zweiten Bürgerrechtsbewegung zu engagieren. Suzie Rotolo und Joan Baez wurden ihm zu anregenden Musen, mit denen er Gespräche führen und Sex haben konnte. Auf den Spuren Woody Guthries und der pulsierend-kreativen Atmosphäre des Village' ausgesetzt, fand er mit seinem poetisch-musikalischen Talent genau die Verbindung von Protestsong und Rock'n'Roll, die den Nerv der Aufbruchstimmung seiner Zeit traf: *I played all the folk songs with a rock'n'roll attitude. This is what made me different and allowed me to cut through all the mess and be heard.*

Der **Folkrock** Dylans löste in den 1960ern in der Gunst der heranwachsenden *Baby-boomer* den Jazz und Rock'n'Roll ab. Nicht mehr Beats und Exis, Rocker und Proleten bestimmten die Szene, sondern Bürgerrechtler und Linke, Hippies und Undergrounds. Die intellektualisierte Popmusik avancierte gleichsam zum Soundtrack der Jugendrevolte und Kulturrevolution. Nach seinem Durchbruch mit *The Freewheelin' Bob Dylan* 1963 setzte der Folkrocker 1965 wieder mit *Highway 61 Revisited* den Maßstab zukünftiger

Popmusik;– auch für die Beatles. Parallel zur Folkszene in den USA, hatte sich im Arbeitermilieu Englands ebenfalls aus dem Rock'n'Roll die „**Beatmusik**“ entwickelt. Von Liverpool und Hamburg aus, verbreitete sie sich in einem beispiellosen Siegeszug rund um die Welt. Und nachdem die überaus talentierten Beatles die Anregungen Dylans aufgenommen hatten, produzierten sie 1967 mit dem Konzeptalbum **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band** einen Meilenstein in der Geschichte der Popmusik. *Sgt. Pepper's* bildete den Höhepunkt einer Trilogie, die sie mit *Rubber Soul* und *Revolver* in den Jahren zuvor begonnen hatten. Kemper ist des Lobes voll für das zukunftsweisende Konzeptalbum: *Der musikalische und poetische Reichtum ist kaleidoskopisch: die Vielfalt der Klangfarben, der Reichtum der Instrumentierung, die technischen Finessen und die oft surreale Sprachmächtigkeit der Texte. Die meisten Songs erzählen keine Geschichte mehr, sondern folgen einem „stream-of-consciousness“, in dem sich die Partikel des Bewusstseinsstroms – ähnlich wie in der modernen Literatur – zu immer wieder neuen Bildern verdichten.* Der Beatpoet Allen Ginsberg fasste den roten Faden der Songs zusammen:

1. *Sgt. Pepper's*, die Einleitung mit dem Ruf nach der guten alten Zeit.
2. *With a little help from my friends* als Aufforderung zu gemeinschaftlichem Handeln.
3. *Lucy in the sky with diamonds*, ein Plädoyer für die Phantasie.
4. *Getting better*: Alles im Leben soll leichter werden.
5. *Fixing a hole*: Vom Verstand an und für sich.
6. *She's leaving home*: Einmal die Freiheit des Geistes entdeckt, verlässt die Jugend ihr Zuhause.
7. *Being for the benefit of Mr. Kite*; als Zwischenspiel eine Zauber- und Akrobatenshow.
8. *Within you without you*: Wir machen uns Illusionen über den Raum an sich und sind gefangen in der Enge unseres Geistes.
9. *When I'm sixty-four*, ein optimistischer Blick in die Zukunft, wenn man 64 Jahre alt sein wird.
10. *Lovely Rita*: Die schöne und liebenswerte Rita wird gepriesen, das *meter maid*.
11. *Good morning* zur Begrüßung des neuen Tages und Alltagseinerleis.
12. *Sgt. Pepper's Reprise*, um die Erinnerungen an die Tradition wieder wachzurufen.
13. *A day in the life*: Zum Schluss ein Gedicht über einen Tag im Leben.

Die nächste Anregung zur Horizonterweiterung der Popmusik kam ebenfalls aus New York und sollte zur Auflösung der Beatles führen, die ein Jahrzehnt neben Dylan das Lebensgefühl einer Generation bestimmt hatten. Im November 1966 war John Lennon erstmals der *Fluxus-Künstlerin* **Yoko Ono** begegnet, als sie in London ihre Ausstellung

Unfinishing Paintings and Objects vorbereitete. Das japanische *Ozeankind* lebte in den 50er Jahren mit einem japanischen Komponisten im Village und schloss sich Anfang der 60er der *Fluxus-Bewegung* an, die für fließende Übergänge zwischen Kunst und Alltag eintrat und die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten zu überwinden trachtete. Bevor Yoko John kennenlernte, lebte sie mit dem Jazzmusiker und Filmemacher Anthony Cox zusammen. Im Mai '68 lud Lennon sie zu sich nach Hause ein, da seine Frau gerade im Urlaub war. Die beiden genossen eine kreative Zusammenarbeit und kamen sich auch körperlich näher. Fortan wurden sie zum öffentlichen Paar der Popkultur, das sich mit unorthodoxen Aktionen – wie *bed-ins* oder *love-ins* – inszenierte, für die Friedensbewegung und die Bürgerrechte warb und mit neuen Musikformen experimentierte.

Johns erste Soloplatte 1970 mit der *Plastic Ono Band* war das genaue Gegenteil von *Sgt. Pepper's*, minimalistisch in der Instrumentierung und ohne ambitionierte Poesie. In einfach und direkt komponierten Songs reflektiert Lennon seine Kindheit und Herkunft aus der Unterschicht. Seine Religionskritik trägt er offen vor: *God ist a concept / By which we measure our pain*. Und in seinem Abgesang auf den **Working Class Hero** heißt es:

*Keep you doped with religion and sex and TV
And you think that you're so clever and classless and free
But you are still fucking peasants as far as I can see
A working class hero is something to be ...*

*There's room at the top they are telling you still
But first you must learn how to smile as you kill
If you want to be like the folks on the hill
A working class hero is something to be ...*

Dass der Weg zu Ruhm oder Reichtum mit Leichen gepflastert sein mag, hatte John Braines 1957 in seinem Erfolgsroman **Room at the Top** beschrieben, auf den sich Lennon offensichtlich bezogen hatte. Die problematische Konstellation eines proletarischen Karrieristen zwischen zwei Frauen, wie sie Braines in seinem Roman ausgestaltete, ist ja auch wieder Thema in Allens *Match Point*. Am Weg nach oben hat sich bis heute wenig geändert. Für Lennon waren die Illusionen bereits 1970 verflogen: *The dream is over* singt er in dem Song *God*, der alle gängigen Idole aus Religion, Politik und Kunst demontierte und auch die Beatles nicht ausnahm: *Die Leute, die an den Schalthebeln der Macht sind, sind die gleichen, und das Klassensystem und die ganze Scheiß-Bourgeois-Szene sind genauso wie vorher, es gibt nur eine Menge Mittelschichtkinder mit langen Haaren, die mit modischer Kleidung in London herumlaufen ...* Utopien einer besseren Gesellschaft, ja Zivilisation schlechthin, hatte sich Lennon trotz der resignativen Töne gleichwohl bewahrt. In dem schönen Song **Imagine** heißt es:

*Imagine there's no countries / It isn't hard to do
Nothing to kill or die for / And no religion, too
Imagine all the people / Living life in peace*

*Imagine no possessions / I wonder if you can
No need for greed or hunger / A brotherhood of man ...*

Diese Hymne für eine nihilistische Zivilisierung der Kulturen auf dem Weg zu einer humanistischen Weltgesellschaft, ist immer wieder von Popmusikern interpretiert worden; zuletzt zusammen mit vielen anderen Lennon-Songs auf dem von *Amnesty International* produzierten Sammelalbum zugunsten Darfurs: **Make Some Noise**. Auch junge Popmusiker wirken darauf mit, wie z.B. Avril, die einfühlsam *Imagine* interpretiert oder die Boys aus dem *Tokio Hotel*, die *Instant Karma* in einer Hardrock-Variante zum Besten geben. Mit *Dylan-esque*, einer ganzen CD als Hommage an Dylan, ist kürzlich Brain Ferry hervorgetreten. Der Altmeister selbst hat 2006 mit **Modern Times** sein vorerst letztes Album eingespielt. Darin befindet sich auch wieder ein Arbeiterlied, der *Workingman's Blues*. Das Los der Arbeiter in den Modernen Zeiten hatte ja schon Chaplin in seinem grandiosen, traurig-heiteren Stummfilm filmästhetisch aufgegriffen, auf den sich Allen wieder mit *Bananas* bezog. Gegenwärtig sind die Modernen Zeiten über Rotchina hereingebrochen und der kommunistische Staatskapitalismus springt mit seinen vielen Millionen Wanderarbeitern nicht besser um als es die klassenfeindlichen Kapitalisten im 19. Jahrhundert taten. Die Chancen für eine weitere Zivilisierung der Kulturen sind in China gleichwohl sehr viel größer als in der islamischen Welt. China hat sich zum einen aus einer der ältesten Kulturen überhaupt entwickelt und ist darüber hinaus von keiner der abrahamitischen Gehorsamsreligionen heimgesucht worden. Im Anschluss an die eingeleiteten technisch-wirtschaftlichen Modernisierungen, könnte mit dem zunehmenden Wohlstand und dem Gefallen an *american way of life*, aus den nachwachsenden Generationen endlich einmal eine Kulturrevolution von unten eine Chance bekommen.

Wie man den Büchern Huis, Sues und Wangs entnehmen kann, ist die Entwicklung einer Popkultur in den Metropolen des Reiches der Mitte bereits in vollem Gange. Sexuelle und politische Befreiung gehen allerdings nicht Hand in Hand: *Sexuell unkonform zu sein ist cool, solange man politisch konform ist*, schreibt Wang über die *Peking Girls*. Die erst 1984 geborene Chun Sue erküht sich sogar, im 2003 geschriebenen Vorwort zu ihrem **China Girl** ein Bekenntnis zum Individualismus abzugeben: *Individualität statt Massendasein sollte unterstützt werden. Und die niedergeschriebene Jugend existiert ewig, sie ist es immer wert, gepriesen zu werden!* In ihrer Charakterbeschreibung hebt die junge Dame insbesondere „Audio- und Video-Welt“, „Punk-Zeitalter“, „Popmusik“ hervor und vielleicht noch „Ich liebe Rock'n'Roll“. Mit 19 blickt sie bereits auf die *Schönheit der Sechzehnjährigen, die fröhlichen Jahre der Rebellion* zurück und bekennt: *Ich war schon immer Fan der bunten Siebzigerjahre Amerikas gewesen*. Dabei sind ihr Gruppen wie die Beatles, Doors, Queen, Cure, The Smiths, Blur, R.E.M., Green Day, Little Angels und Sonic Youth ebenso vertraut wie Nietzsches *Geburt der Tragödie*. Dem Unzeitgemäßen legt sie folgende Worte in den Mund: *Nach Bedeutungslosigkeit zu suchen, ist besser als gar nicht zu suchen*. Und sie glaubt an den Satz der Existentialisten, dass *Leben gleichbedeutend mit Leiden sei*. In der *Morgenröte* hatte Nietzsche geschrieben: *Mit der Einsicht in den Ursprung nimmt die Bedeutungslosigkeit des Ursprungs zu*. Daran ließe sich obiger Satz anfügen. Und das Leiden am Leben ist wohl auf Kierkegaard beziehbar, nicht aber

auf Sartre. Sue fühlt sich als *Underground* und verkehrt im Club HOWL, ganz so wie die Beats im Amerika der Nachkriegszeit. Kerouacs *On the Road* und das von Ginsberg im *City Lights Bookstore*, San Francisco, 1956 erstmals vorgetragene *HOWL* haben nichts von ihrer Aktualität für den *Underground* verloren: *I saw the best minds of my generation destroyed by madness ...*

In den Metropolen Rotchinas scheint die Jugend gegenwärtig einen ähnlichen Befreiungsrausch zu erleben, wie ihn die westliche Jugendbewegung in den 60ern heraufbeschwor und damit die seltene Situation herstellte, in der persönliche und gesellschaftliche Befreiung synchron verlaufen. Während sich das kapitalistische Konsumparadies über nahezu die gesamte Nordhalbkugel ausgebreitet hat und Rotchina in den nächsten Jahren nach Deutschland auch Japan als Wirtschaftsmacht überholt haben wird, grassiert in den bisher führenden Industriestaaten eher der Katzenjammer. Außerhalb der aufstrebenden osteuropäischen und ostasiatischen Industriestaaten ist ein eher **zynischer Nihilismus** im Schwange. Anleihen bei Nietzsche sind da naheliegend. Auf die *Möglichkeit einer Insel* Houellebecqs hatte ich bereits einleitend hingewiesen. In seiner science fiction – Perspektive ist der „Übermensch“ in der Gestalt der „Höchsten Schwester“ als große Vorsitzende im **High-Tech-Matriarchat** bereits Wirklichkeit geworden. Im Zuge einer fortschreitenden Virtualisierung der Übermenschen sind ihnen im Gegensatz zu den zurückgebliebenen „Wilden“ alle lästigen Gefühle abhanden gekommen, da sie ihrer naturgemäß nicht mehr bedürfen. Die Befreiung vom Leiden ist erreicht, der Buddhismus verwirklicht. Der Medienkapitalismus hat sich gleichsam selbst aufgehoben, indem er sich vollends mediatisierte und die „Neo-Menschen“ in virtuelle Bewusstseinseinheiten verwandelte. Einen langweilig-sentimentalen Ausblick auf die befürchteten sozialen Folgen der Medizintechnik hat Ishiguro mit *Alles, was wir geben mussten* vorgelegt. Als Organreservoir herangezüchtete „Spender-Menschen“ bedauern darin ihr Schicksal und beklagen den Verlust der „Seele“. Als ob die Natur mit eineiigen Zwillingen nicht schon immer Menschen geklont hätte. Abgesehen davon, dass es „Seelen“ ebensowenig gibt wie „Götter“ und andere Mythen- oder Märchengestalten, werden Menschenklone natürlich vollwertige Menschen sein können. Und als „Ersatzteillager“ für Organe sind Gewebekulturen der aussichtsreichere Weg.

Statt weinerlich die Entzauberung der Welt durch ihre Rationalisierung zu beklagen, behagt es einem Zyniker natürlich mehr, das Leben als strategisches Planspiel zu organisieren. Juli Zeh hat dazu mit ihrem Roman **Spieltrieb** ein Schulbeispiel geliefert, das zeigt, wie junge Damen ihr Leben selbst in die Hand nehmen können: *Das Spiel ist der Inbegriff demokratischer Lebensart. Es ist die letzte uns verbliebene Seinsform. Der Spieltrieb ersetzt die Religiosität, beherrscht die Börse, die Politik, die Gerichtssäle, die Pressewelt, und er ist es, der uns seit Gottes Tod am Leben erhält.* Beim lustvoll-erotischen Spiel einer Schülerin mit ihrem Lehrer erweist sie sich als *eigenschaftslos und unangreifbar. Sie ist die Umsetzung eines vor hundert Jahren angekündigten Prototyps, einstweilen mehr für die Präsentation seiner Funktionen als für den tatsächlichen Einsatz gedacht.* Musil hatte den *Möglichkeitmenschen* als *Mann ohne Eigenschaften* in Romanform gebracht. Bei Sartre tauchte er in Situation mit seinem Entwurf im Angesicht des Nichts wieder auf. Und Allen hat ihn als Working Class Hero zunächst das Tennisspielen erlernen las-

sen, damit er wettkampferprobt, seinen Match Point auch im Wirtschaftsspiel gewinnt. Dostojewskij gerät ihm dabei ebenso zum Ratgeber wie er Andreas Maier zu seinem Buch *Kirillow* inspiriert hat. Nach dem *Kirillowschen Gesetz* ist es gerade das banale Streben der Menschen nach dem Glück, das all die Grausamkeit in der Welt nach sich zieht: *Die Menschheit funktioniert wie ein Krebsgeschwür, und ihr Wachstumsauslöser ist das Streben nach Glück und Wohlbefinden*. Auch für Uwe Tellkamp sind die **Dämonen** wieder erwacht, die lange schliefen, gefroren im Eis des kalten Krieges. Eine Organisation Wiedergeburt plant in seinem *Eisvogel* mit der Kälte eines Eiszapfens den finalen Anschlag auf – die Zeit: *wir müssen die Zeit zerstören, sagte er, wir müssen zerstören, die Zeit*. Ein Anschlag auf die Zeit droht ebenfalls in dem Roman *Saturday* McEwans. Die Wiedergeburt wird von ihm aber nicht auf den Germano-Faschismus bezogen, vielmehr ist die Rückkehr in den Gottesstaat der Islamo-Faschisten zu befürchten: *London, sein kleiner, offen vor ihm liegender, unmöglich zu verteidigender Ausschnitt wartet wie hundert andere Städte auf seine Bombe*. Bomben sollten kurz darauf in U-Bahnen und Bussen gezündet werden – und es werden nicht die letzten gewesen sein. Menschen sind Gewohnheitstiere, sie werden sich an die in den nächsten Jahrzehnten häufiger werdenden Bombenanschläge ebenso gewöhnen wie sie seit über 100 Jahren die ständigen Opfer des Autoverkehrs tolerieren. Das sind momentan immerhin rund 1,2 Millionen jährlich weltweit und kaum jemand stört sich daran. Lieber opfern sich die Menschen selbst ihren heiligen Kühen als dass sie sich erkühnten, sie einfach abzuschaffen; denn eine Welt ohne Autos und Religionen wäre schon fast das Paradies bereits auf Erden, aber wer will das schon?

Wie man den Modernen Zeiten nicht nur mit thymotischem Zorn, sondern auch mit erotischer Heiterkeit begegnen kann, hatte Kundera bereits 1984 in *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* in Romanform gebracht. Darin ging es ihm um das Leichte und das Schwere in den Liebschaften der Menschen und er entwickelte die lebenswerte Vision von *erotischer Freundschaft*. Mit ihrer Leichtigkeit gelang ihm ein Kontrast zur Schwere des Gedankens der ewigen Wiederkehr. Aber der kalte Krieg durchkreuzte noch das Glücksstreben der Menschen. Im Mai '68 erlebten die Pariser den befreienden Höhepunkt ihres politischen Frühlings, während der Prager-Frühling durch die Panzer der Roten Armee wieder in eine Eiszeit verwandelt wurde. Der träumerisch-verspielten Maxime Sartres: **Phantasie an die Macht!** stand die grausame Humorlosigkeit des Sowjet-Kommunismus gegenüber. Ein heiter-existentialistischer Roman ist 2006 wieder Peter Stamm gelungen mit: *An einem Tag wie diesem*. Ein Erotiker füllt seine Leere mit Frauen und am Ende verliert er sein Einsamkeitsgefühl umso mehr als er sich von den Menschen entfernt – und sich vom Rauschen der Wellen umfassen lässt. Eine humorvolle Verbindung von Literatur und Todessehnsucht hat kürzlich auch Martin Walser vorgelegt in *Der Augenblick der Liebe*. Darin knüpft eine Doktorandin an die La Mettrie'sche Synthese von Mensch und Organisation an und macht sich an einen alternden Forscher heran, der schon einmal über die kynisch-materialistische Philosophie des französischen Aufklärers gearbeitet hatte. Als sie das erste Mal auf ihm sitzt, scheint eine Schlagzeile in ihr auf: *Frivole Studentin fickt Forscher zu Tode*. Männer und Bäume können Nottriebe ausbilden und noch einmal in *Angstblüte* stehen. So ergeht es einem Finanzmanager, der von einer jungen Schauspielerin lustvoll zum Kunstspensering getrieben wird. Betrieben Männer nicht alles nur des

Geldes wegen und war das Geld ihnen nur das Mittel, *um Frauen zu bekommen, daß also alles, was überhaupt stattfand, wegen der Frau stattfand?* Daran musste er denken als sie ihn anrief und sagte: *Ich möchte deine Eier lecken.* War das nicht auch das Fazit des New Yorker Stadtneurotikers gewesen? *Wir machen den Stiefel deswegen weiter mit, weil die meisten von uns eben die Eier brauchen.*

Walser hatte eine **Relativitätstheorie der Moral** eingefordert. Woran mag er dabei gedacht haben? Wohl kaum an einen naiven Werterelativismus. In der Einsteinschen Relativitätstheorie ist das Linienelement der Raumzeit die Invariante, d.h. die physikalischen Sätze müssen invariant bzgl. beliebiger kontinuierlicher Raumzeit-Transformationen sein. Wären SEX und GELD die Invarianten einer Relativitätstheorie der Moral? Sollten die Umgangsformen der Menschen invariant bzgl. der sexuellen und finanziellen Austauschbeziehungen zwischen ihnen sein? Das wäre der Anfang einer humanistischen Ethik, in der die Austauschbeziehungen zwischen den Menschen auf der Erde invariant bzgl. beliebigen Umgangs sein sollten, solange die Umkehrbarkeit (bzw. Wiederholbarkeit) gewährleistet werden könnte. Der Umkehrbarkeit in der Physik entspricht die Energieerhaltung. In der Soziologie entspräche ihr die Menschheitserhaltung. Dem sorgsamem Umgang mit den Naturressourcen durch Entropieminimierung käme die humane Behandlung der Menschen durch Vermeidung von Grausamkeit gleich. Diese rationale Verbindung von Natur, Gesellschaft und Persönlichkeit hatte Einstein nicht zufällig in seiner grandiosen Kosmologie auf der Grundlage einer allgemeinen Invarianzforderung formulieren können; denn seine Persönlichkeit war bereits invariant genug, damit sich in ihr auch die soziale und natürliche Dezentrierungstendenz in der Zivilisierung der Kulturen überschneiden konnten. Von der Bezugssystem-Invarianz in der Physik ließe sich eine Verbindung herstellen bis hin zur Invarianzforderung an die Politik, nach der das politische System invariant bzgl. des gesellschaftlichen Wandels sein sollte. Am Ende dieser durch die Bürgerrechtsbewegungen forcierten Entwicklung schiene dann die mystische Einheit von Himmel und Mensch im sich selbst webenden Weg auf ...

Am Beispiel New Yorks konnte demonstriert werden, wie aus der Keimzelle des *Forts Amsterdam* einige nach Freiheit und Selbstbestimmung strebende europäische Siedler einen Zivilisationsprozess in Gang setzten, der in beispielloser Weise die Kulturen dieser Welt zu einem friedlichen Zusammenleben vereinte. Das unverhohlene kapitalistische Geschäftsinteresse ging dabei einher mit einem Kunstponsering und der Beförderung von Freiheitsspielräumen, die neben Wirtschaft und Technik auch Wissenschaft und Kunst florieren ließen. Im Einklang mit den durch Asser Levy begonnenen Bürgerrechtsbewegungen entstand in Greenwich Village der 1960er Jahre eine künstlerisch inspirierende Atmosphäre, die mit Woody Allen und Bob Dylan die gesamte westliche Zivilisation beflügelte. Im Medienkapitalismus waren Popkultur und Kapitalismus eine Synthese eingegangen, die beschleunigt durch die Computertechnik und das Internet ihren weltweiten Siegeszug antrat. Genau deshalb wählten die Islamisten al-Qaidas das WTC New Yorks zum Schauplatz ihrer Terroranschläge aus. Mittelalterlicher Religionswahn und moderne Hochtechnologie wurden in eine zerstörerische Verbindung gebracht, die der aufgeklärten Welt in erschütternder Weise live vor Augen führte, wie brüchig der schöne Schein der Zivilisation war und welche entsetzlichen Abgründe noch in den religionsbestimmten Kul-

turen schlummerten.

Bereits am Beginn der westlichen Zivilisation wird in der *Odyssee* die List besungen, die es dem Helden ermöglicht, sich gegen alle Widrigkeiten der Natur und Verführungen der Mythen zu behaupten, seien es tosende Meereswasser, schreckliche Riesen, gar zu lieblich klingende Sirenen oder die betörend verführerische Circe. Mit der **List der Vernunft** behauptet Odysseus die griechische Kultur gegen die barbarischen Naturgewalten und irrationalen Mythologien:

*Und zum Lande der wilden gesetzlosen Cyklopen
Kamen wir jetzt, der Riesen, die im Vertraun auf die Götter
Nimmer pflanzen noch sä'n und nimmer die Erde beackern.
Ohne Samen und Pfleg entkeimen alle Gewächse,
Weizen und Gerste dem Boden und edle Reben, die tragen
Wein in geschwollenen Trauben, und Gottes Regen ernährt ihn.
Dort ist weder Gesetz noch öffentliche Versammlung,
Sondern sie wohnen all' auf den Häuptern hoher Gebirge
In gehöhleten Felsen, und jeder richtet nach Willkür
Seine Kinder und Weiber, und kümmert sich nicht um den andern.*

Die **Kultur** (cultura) hebt an mit der Bearbeitung der Natur durch den Ackerbau und der Rationalisierung der Mythen in der Philosophie. Die aus der Bodenbearbeitung hervorgegangene **Technik** und die das gesellschaftliche Zusammenleben regulierende **Politik** sind bis heute bestimmend für die Kulturen und ihre Zivilisierungen geblieben. Aus den Anfängen der Geometrie im Ackerbau konnte im Zuge des wissenschaftlichen Fortschritts eine vereinheitlichte Feldtheorie des Universums entwickelt werden, in der die alte Einheit zwischen Himmel und Mensch aufgehoben blieb. Weniger erfolgreich als Technik und Wissenschaft waren allerdings Politik und Wirtschaft, da sie mit dem Sesshaftwerden der Menschen der Macht und Herrschaft des Patriarchats anheim fielen. Gerda Lerner hat die *Entstehung des Patriarchats* nachgezeichnet und sie über einen Zeitraum von etwa 2500 Jahren zwischen ungefähr -3100 und -600 datiert. Im Buch des Laotse ist ja noch eine Erinnerung an das Matriarchat erhalten geblieben, das es einmal gegeben haben mag. Mit den sexualitäts- und frauenverachtenden abrahamitischen Gehorsamsreligionen entwickelte das **Patriarchat** aus der Verbindung von Staatsmacht und Religionsdogmatik in den mittelalterlichen Gottesstaaten eine Herrschaftsform, die noch heute in den islamischen Staaten nachwirkt und von Fundamentalisten sogar wieder als Vorbild für die Zukunft herangezogen wird.

Am Anfang der Kultur stand die List der Vernunft, die sich im Patriarchat allerdings zur Hinterlist gegen die Natur und die Frau entwickelt hat und heute wiederum mit List und Hintersinn, Humor und Spaß für den Erhalt der Natur und die Emanzipation der Frau aktiviert werden sollte. Die Popkultur bietet sich dabei als einzigartige Chance an, mit den friedlichen Mitteln des Medienkapitalismus wieder eine Rationalisierung der Lebensverhältnisse herbeizuführen, die ohne Gewalt und Terror auskommt. Es ist ja kein Zufall, dass der Frauenanteil am Terrorismus im Weltdurchschnitt nur im Prozentbereich

liegt. Ebenso gering ist der Anteil der Frauen an den Kapitalverbrechen. Wenn sich der *youth bulge* durch die Kriege und Selbstmorde der jungen Männer selbst dezimiert haben wird, scheint womöglich die **Perspektive eines neuen Frauenkultes** auf, der den Weg in ein „High-Tech-Matriarchat“ weisen könnte. Mit ihrem Loblied auf die Freude hatten die Weimarer Klassiker, mit *Wein, Weib und Gesang* die Romantiker und mit *Sex and Drugs and Rock'n'Roll* dann die Hippies und Undergrounds zu Lust und Freude beitragen wollen. Wohl nicht zufällig ist unterdessen das „Poppen“ zu einem Synonym für das Kopulieren geworden: Pop me, baby, klingt doch schon deutlich netter als: Fick mich, Alter.

Der handgreifliche Umgang mit den Dingen der Natur und das Reden zur Verbesserung des Zusammenlebens, Handwerk und Mundwerk, standen am Beginn der Kulturen und entwickelten sich zu Technik und Politik. An diese lebenspraktische Basis knüpft Janichs Philosophie des methodischen Kulturalismus an. Deren Methodenstrenge und Praxistauglichkeit kann sich jede selber zu Gemüte führen; ich möchte zum Abschluss meines Essays lieber den Versuch wagen, die fröhliche Wissenschaft Nietzsches und die humoristische Kinematographie Allens in ihrem Aufgehen im POP mit dem GELD im **Medienkapitalismus** zu einer heiteren materialistischen Philosophie zu verquicken, um die weitere nihilistische Zivilisierung der Kulturen zu befördern. Für Steenblock ergeben SEX, POP und GELD *das Dreigestirn des täglich bunten werdenden Zivilisationskarnevals*. Da der SEX mit seiner Spaßkomponente bereits im POP aufgegangen ist und man mit GELD auch SEX haben kann, halte ich zur Charakterisierung des Medienkapitalismus das Verhältnis zwischen kynisch-erotischem POP und zynisch-thymotischem GELD für ausreichend.

POP und GELD sind die großen Gleichmacher, die Ruhm und Macht versprechen. In ihnen setzt sich die Tendenz der Moderne nach Reflexion und Abstraktion fort. In den Worten Woodys: **Reichtum ist besser als Armut, aber nur aus finanziellen Gründen**. Dieser Witz erzeugt eine Erwartung, die aber sogleich konterkariert wird. Der gleichsam gestaute Erwartungsdruck entlädt sich dann in Heiterkeit. Nach diesem Schema funktionieren viele Witze. Dabei ist dieser Witz aber mehr; denn er enthält einen wahren Kern, verfolgt eine ernste Absicht und ist damit: Humor. Reichtum ist eben nicht alles, da man das Wichtigste im Leben, wie schon sein Leben selbst, nicht kaufen kann. Zwischen Geburt und Tod haben wir einen Lebensentwurf zu entwickeln und ihm Folge zu leisten – oder uns umzubringen. Dabei ist nicht die absolute Länge des Lebens entscheidend, sondern seine Intensität: *Live fast, die young!* lautet die Underground-Parole der Jünger des Dionysos. Woodys Humor reflektiert den Reichtum zwar als etwas Besseres (als Armut), aber gleichwohl reicht er nicht hin für einen Lebensentwurf, da er sich nur auf den finanziellen Aspekt des Lebens bezieht. Diogenes bedurfte seiner nicht. Als ihn der große Alexander fragte, ob er einen Wunsch habe, meinte der Kyniker nur, er solle ihm aus der Sonne gehen. Was hätte ihm Alexander nicht alles gewähren können! Aber Diogenes war schon in Armut so voller Lebensfreude, dass er keines Reichtums bedurfte. Dessau und Kanitscheider sind in ihrem lesenswerten Buch *Von Lust und Freude* dem Impuls des Hedonismus nachgegangen und spannen den Bogen von der heiteren Selbstgenügsamkeit im antiken Kynismus bis hin zur Physiologie des Belohnungssystems in der zeitgenössischen

Hirnforschung.

Wie Nietzsche wiederholt betont hat, waren die kultischen Feierlichkeiten und religiösen Rituale von Anfang an auf Unterhaltung und Verblüffung des Stammes wie auf Verzückung und Ekstase der Eingeweihten aus. Die Religionen sind bis heute das Opium fürs Volk geblieben. Im Unterhaltungswert und Verzückungsgrad hat ihnen der POP zum Glück den Rang abgelaufen. Und im POP gibt es auch die **Selbstreflexivität**, mit der er sich selbst als Opium vermarktet, z.B. in der zynischen Werbung für eine schwachsinnige Reality-Show: *Big Brother, OPIUM fürs Volk, ab März täglich*. Für Steenblock ist der POP zur kitschigen Oberfläche des Spätkapitalismus geworden. Aber Spaß macht er doch und wie das Bewusstsein auf dem Sein, ruht er gleichsam auf dem GELD auf. Diese heitere, sich selbst verarschende, wenn auch vielleicht etwas herrenzynische Selbstreflexivität geht den Religionen völlig ab. Sie kommen todernst daher und ziehen den Tod denn auch millionenfach nach sich. Der Nekrophilie der Religionen ist die Lebensfreude des POP entgegenzusetzen und man kann sich mit Woody nur wünschen, dass auch die Religionen im POP aufgehen, zumal der Papst ja schon im Showgeschäft tätig ist. In *Stardust Memories* steckt *Sandy* ja deshalb mit seinem Rolls Royce im Stau. Damit komme ich auf den wohl besten Film Allens zurück, der mit seiner kynischen Selbstreflexivität ein geniales Produkt der Popkultur ist.

Im *Casebook* geht Rountree ausführlich auf die Selbstreflexivität in den Filmen Woody Allens ein. Ich beschränke mich hier auf ein paar Aspekte **Stardust Memories**. Der Film handelt von einem Filmfestival zu Ehren des Filmemachers *Sandy Bates* im Hotel *Stardust*. Diese Realitätsebene des Films teilt er sowohl mit uns, den Zuschauern des Films, als auch mit den Festivalteilnehmern, die sich im Film *Sandys* Filme anschauen. An den eingblendeten Pressekonferenzen und Diskussionsveranstaltungen nehmen virtuell auch wir als Zuschauer teil. Neben dieser Festivalebene des Films gibt es die Filmausschnitte der Festivalfilme, die im Film gezeigt werden. Darüber hinaus sehen wir *Sandy* selbst nicht nur als Festivalteilnehmer, sondern auch in seiner Freizeit. Und worum geht es ihm da? Natürlich um die Frauen! Eine telefoniert er herbei (*Isobel*), die andere backert er an (*Daisy*), weil sie ihn (angeblich) an eine andere erinnert (*Dorrie*). Zwischen seinen aktuellen Szenen mit *Isobel* und *Daisy* scheinen im Film immer wieder Erinnerungen an *Dorrie* auf, die er beim Drehen eines Films am Strand kennengelernt hatte. Dazu gesellen sich Erinnerungen an seine Kindheit, in der er das Fliegen und Zaubern lernte. Die Erinnerungen gehen allerdings immer wieder in Phantasien über, in denen *Sandy* z.B. wirklich mit *Daisy* zaubert oder auf einer Wiese ein UFO mit Außerirdischen antrifft, die er über seine Filme befragt, so wie ihn die Festivalteilnehmer über seine Filme befragen. Damit scheint die letzte Ebene des Films auf, nämlich die „Gottesperspektive“, in der wir alle nur die Schauspieler auf der Leinwand im Vorführraum „Gottes“ sind. Und da *Sandy* sich auf einer Pressekonferenz damit outet, dass ihm die Rolle des Chefgottes Zeus am liebsten sei, entpuppt sich der ganze Film *Stardust Memories* letztlich als eine Folge von Erinnerungen des Filmemachers an das Festival im Hotel *Stardust*. Ein Fazit kann ähnlich wie für *Achteinhalb* gezogen werden: Das Leben ist ein Fest und es macht Spaß, mitzufeiern, zumal es mit jedem Tag zu Ende sein kann. Ein langer, feuchter Kuss ist da am Schluss der richtige Auftakt zum Poppen ...

Und wie das Poppen kann man auch das Filmeschauen sein Leben lang wiederholen, ohne vor der ewigen Wiederkehr des Gleichen erschrecken zu müssen. Wie kurz das Leben ist, zumal, wenn man im falschen Zug sitzt, führt uns Woody gleich zu Anfang des Films mit der Szene im Zug vor. Rasend schnell geht die Fahrt und der Sand rinnt nicht langsam durch das Stundenglas, sondern einem Sturzbach gleich aus einem Koffer. In seinem Apartment sitzt *Sandy* vor einem Bild aus Saigon, auf dem der Polizeichef gerade einen Vietcong erschießt. Sieht es so auch in *Sandy* aus? Fühlt er sich wie erschossen? Zur Beruhigung nimmt er Tranquilizer, ohne die es das Showgeschäft gar nicht mehr gebe. Er trägt ein T-Shirt mit der Zahl 24. Ist das seine Antwort auf das Ergebnis 42 des großen Computers aus der Anhaltergeschichte durch die Galaxie? Jedenfalls sorgt er sich darum, dass **die Materie zerfällt** und es irgendwann auch Beethoven nicht mehr geben werde. Wie *Zarathustra* von seiner Berghöhle herab, schaut *Sandy* auf die Menschen dort unten, die sich das Leben unnötig schwer machen und darüber vergessen wie schnell es wieder vorbei sein wird. Seine Freundin *Dorrie* betört er mit dem Duft: Proustscher Rausch (auf der Suche nach der verlorenen Zeit). Und nachdem seine Schöne einmal gekocht hatte, sah die Küche aus wie Hiroshima (bei Resnais). *Dorrie* war ihm verfallen, weil er auf dem College als Hauptfach das Küssen gewählt hatte.

Angesichts eines toten Kaninchens, das seine Haushälterin zubereiten wollte, versinkt er in Gedanken über die Sinnlosigkeit des Lebens, und dass es auch noch so schnell wieder vorbei sein wird. Also entschließt er sich zu feiern; denn Filmkunstwochenenden sind höchst populär und kommerziell. **POP und GELD** machen einfach Spaß, da Ruhm und Reichtum attraktive Frauen anziehen. Und schon starrt *Sandy* unverhohlen die schöne *Daisy* an, – weil sie so verloren wirkt. Sie ist Geigerin bei den Philharmonikern (was Virgil in *Money* bloß vortäuschte): *Ich hab' noch nie eine Geigerin gesehen, die so sexy ist. Das sind sonst nur Flüchtlinge aus Ungarn.* Die Musikerin erinnert ihn an *Dorrie*, die er einstmals beim Drehen einer Strandszene angemacht hatte: *Ich finde sie unwahrscheinlich attraktiv. Sie sitzen einfach nur da und lesen. So 'was findet man heute nur noch selten. Haben sie Lust, mit mir Essen zu gehen? Was sind ihre Zukunftspläne? Dorrie: Vielleicht erlebe ich meinen Durchbruch. Ich falle ihnen doch nur auf, weil ich Schopenhauer lese.* Die schön verrückte *Dorrie* hat ihre Depression und Schizophrenie von ihrer Mutter geerbt, die sich selbst tötete. Darauf *Sandy*: *In unserer Familie hat sich keiner umgebracht. Meine Mutter hatte genug damit zu tun, den Hähnchen sämtlichen Geschmack auszutreiben.*

Zurück in seinem Zimmer im Hotel *Stardust* findet *Sandy* einen jungen, weiblichen Fan in seinem Bett vor: *Sie wollen mechanischen Sex?* Was *Sandy* empört, kennt die Ehefrau zur Genüge: *Gefühlloser Sex ist doch besser als gar keiner, oder? Mein Mann kommt auch immer mit dieser Ausrede.* Daraufhin bricht in einem Filmausschnitt die Wut Finkelsteins aus, einem kleinen Mann mit Brille. Sie verkörpert sich in einem Gorilla, der schon mehrere Menschen aus Finkelsteins Vergangenheit getötet hat und gerade seine Mutter bearbeitet – bis ihn ein Psychoanalytiker mit seiner Pfeife bannt ... Beim Besuch seiner Schwester schauen sie sich mit *Isobel* alte Photos an. Auf einigen ist Klein-*Sandy* als „Gott“ zu sehen: **Es hat mich immer so aufgebracht, dass Abraham seinen Sohn abmurksen wollte.** Auf der Rückfahrt unterhalten sie sich über *Isobels* linke

Vergangenheit. *Ich war auf den Barrikaden. Die Arbeiter, die hatten nicht mitgekämpft, die wollten nur höhere Löhne. Wir hatten für geistige Dinge gekämpft. Vielleicht waren wir Romantiker.* Währenddessen nähert sich von hinten ein Polizeiwagen mit eingeschalteter Sirene. *Sandy* wendet sich an seinen Fahrer: *George, du bist zu langsam, die kriegen dich gleich.* Aber *George* wird verhaftet wegen Nachnahmebetrugs und *Sandy* muss seinen Rolls Royce selber fahren.

Romantiker sind auch die neuen Produzenten. Sie wollen den Film nicht mehr auf einer Müllhalde enden lassen, sondern im – „Jazzhimmel“! *Sandy: Wer ist denn dieser Neandertaler, der den Schluss meines Films umschreibt und seit wann haben diese Leute 'was zu sagen?* *Managerin: Wir wollen einen österlichen Film und keinen für Atheisten.* *Sandy: Für sie bin ich ein Atheist, aber für Gott bin ich die loyale Opposition.* Seine Fans umringen den Filmemacher gerade wieder und die Produzenten kommentieren: *Sein Publikum betet ihn an.* Aber der Künstler entgegnet ahnungsvoll: **Heute beten sie, morgen töten sie.** Jedenfalls will das Publikum nach Meinung der Manager nicht mit der Realität einer Müllhalde konfrontiert werden. Darauf *Sandy: Das Leben ist nicht kontrollierbar. Es gibt auch kein Happy End. Nur bei Kunst und Masturbation kann man den Daumen drauf halten. Zwei Gebiete, auf denen ich absoluter Experte bin. Sandys* Talent für die Kunst bezeugen seine Filme und das Masturbieren ist ja des Kynikers Lieblingsbeschäftigung. Außerdem war *Dorrie* zwar äußerst attraktiv und ungehemmt nur im Bett, aber leider nur für zwei Tage, die anderen 28 des Monats ... Unversehens sehen wir *Sandy* als Chirurgen damit beschäftigt, *Dorries* Gehirn in den Körper *Ritas* zu transplantieren und *Ritas* Brain in *Dorries* Body zu verpflanzen; auf dass er eine *Lovely Rita* bekomme (wie in *Sgt. Peppers*). Gefragt, ob er in seiner Beziehung nicht einen Kompromiss hätte eingehen können: *Ich kenne keine Beziehung, die auf Kompromissen beruht; was zählt ist einzig und allein das Glück. Man will das nicht einsehen, weil es nicht manipulierbar ist.*

Sandy ergreift die Möglichkeit, sich mit *Daisy* den Klassiker des italienischen Neo-Realismus anzuschauen: *Fahrraddiebe*. In der anschließenden Diskussion will sich die Musikerin auf den Kontext und die soziale Situation beziehen, aber für *Sandy* ist der Film doppelbödig: *Wenn du nichts zu essen hast, wird das zu deinem Hauptproblem. Aber was passiert in der Wohlstandsgesellschaft, wenn du dich um so 'was nicht zu kümmern brauchst? Dann tauchen ganz andere Probleme auf, z.B. wie kann ich mich verlieben oder warum kann ich mich nicht verlieben? Warum werde ich älter und sterbe und welche Bedeutung hat mein Leben überhaupt? Die Dinge werden immer komplizierter für einen.* Auf der Rückfahrt gesteht der Filmemacher der Geigerin sein früheres musikalisches Unwissen; hielt er doch einstmals die *Goldberg-Variationen* für das, was Frau und Herr Goldberg in der Hochzeitsnacht variierten.– Sogar ein Rolls Royce fällt einmal aus und die beiden machen sich zu Fuß auf den Heimweg. Dabei geraten sie auf eine Zauberwiese, die einem Zirkus ähnelt. *Sandy* ist dem Publikum nicht unbekannt. Eine Intellektuelle fragt: *Was haben sie eigentlich gegen Intellektuelle? Fühlen sie sich von ihnen bedroht? Sandy: Bedroht? Die sind doch wie die Mafia, bringen nur ihre eigenen Leute um.* Und ein Kritiker meint: *Es ist, als ob wir alle in einem Film wären, den man in Gottes Privatokino vorführt.* Sagt es und wird unversehens von einem Gorilla angefallen (Finkelsteins Wut?

King Kong? Der Zorn Gottes über eine schlechte Kritik?).

Sandy glaubt UFOs ausgemacht zu haben und rennt zu den Aliens, denen er einige Fragen stellen möchte. *Alien: Wir können eure Luft nicht atmen. Sandy: Ja, wenn das so weiter geht, wir bald auch nicht mehr. Warum gibt es so viel menschliches Leid? Alien: Das ist nicht zu beantworten. Sandy: Gibt es einen Gott? Alien: Das ist die falsche Frage. Sandy: Wenn nichts von Dauer ist, warum mache ich mir dann das Problem, Filme zu drehen oder sonst irgendwas? Alien: Uns gefallen deine Filme, besonders die frühen, komischen. Sandy: Aber das menschliche Dasein ist doch geradezu trostlos. Alien: Es gibt auch hübsche Augenblicke. Sandy: Ja, mit Dorrie. Nur, was ist meine Bestimmung? Alien: Du bist ein Komiker und wenn du der Menschheit einen Dienst erweisen willst, dann erzähl' bessere Witze.* Die UFOs entschwinden in den Himmel und unterlegt von den romantischen Klängen der *Mondscheinserenade* bekommen wir nur Heißluftballons zu sehen. UFOs und Romantik, alles nur heiße Luft! Aber dann wird es dramatisch, ein Fan tritt hinzu, die Pistole im Anschlag: *Sandy, sie waren mein Held.* PENG! Als sein Leben noch einmal im Zeitraffer vor ihm abläuft, erinnert der Filmemacher seinen wohl schönsten Moment mit *Dorrie*, den Augenblick der absoluten Harmonie zum Klang des gleichnamigen Armstrong-Songs: **Stardust melody of love and harmony ...** Was für ein gelungenes Resümee des Films oder des Lebens (was für einen Filmemacher ja dasselbe sein kann). *Sandy* hat seine Ermordung nur halluziniert und nimmt anschließend noch einen Preis für seine Darstellung „Gottes“ an, obwohl man ihn synchronisieren musste.

Bei Laotse schwangen Himmel und Mensch im Einklang der Gesetze des sich selbst webenden Weges und Armstrong intonierte die *Stardust melody of love and harmony*. Die *Welt der Harmonien* als die *im Seienden verkörperte Vernunft*. Auf diese alte Zweiteilung kommt Allen seit *Love and Death* immer wieder zurück: *Human Beings are divided into mind and body. The mind embraces all the nobler aspirations, like poetry and philosophy, but the body has all the fun.* Bei Nietzsche und Einstein strukturierten Musik und Mathematik den Zusammenhang, bei Allen und den Marx Brothers sind es Musik und Humor. Dem Motiv der Nichtmanipulierbarkeit des Glücks beim Filmemacher entspricht die Nichtmanipulierbarkeit *der nichtmisstrauenswürdigen Ordnung in den Naturerscheinungen* beim Naturphilosophen. Glück und Ordnung, Zufall und Notwendigkeit können dem gleichen Motiv entsprechen. Aber wie können sie theoretisch vereinbart werden? Durch Musik und Mathematik, Lust und Freude? Bei Nietzsche erwuchs die Fröhlichkeit des *amor fati* aus der Einsicht in die allgemeinen Gesetze der Natur. Einstein ging es ganz ähnlich, da er die Willensfreiheit ebenso ablehnte wie Schopenhauer. Und der Determinismus führte ihn zu einer Haltung heiterer Gelassenheit, die besonders seinem Humor förderlich war.

In der *Mathematik der Selbstorganisation* stehen Zufall und Notwendigkeit ebensowenig im Widerspruch wie in der Kosmologie. Denn realitätsnahe Systeme werden durch nichtlineare Gesetze beschrieben, die deterministisch sein können, ohne dass Vorhersagen möglich wären. Denn nur **Gesetze und Nebenbedingungen** zusammen ermöglichen technische Anwendungen wie natürliche Vorhersagen. Und weil die Nebenbedingungen immer nur einen winzig kleinen Ausschnitt des Universums berücksichtigen können und

deshalb prinzipiell nicht beliebig genau erfassbar sind, überträgt sich ihre Unbestimmtheit und Ungenauigkeit auf die aus ihnen mit den Gesetzesgleichungen berechneten Wirkungen oder Prognosen. Bei „chaotischen“ Systemen, die in der Natur die Regel sind, verstärken sich kleinste Anfangswerte sehr schnell zu riesenhaften Folgewerten. Wetter- oder Erdbeben-Vorhersagen sind deshalb ebenso fehlerbehaftet und vage wie Klimaprognosen oder kosmische Zukunftsentwicklungen. Längere Vorhersagen sind kaum von Zufallsereignissen zu unterscheiden, da die Zeitfolgen chaotischer Systeme nahezu stochastisch sein können: **Alles ist vorherbestimmt, bis auf den Zufall ...**

Aus jedem Film Allens könnten philosophische Abhandlungen entwickelt werden und in den USA sind seine Filme seit Jahren Bestandteil der philosophischen Lehre. Die vielfältigen Anregungen seiner Kinematographie und die zahlreichen Verbindungsmöglichkeiten zwischen ihnen und den philosophischen Themen scheinen mir offensichtlich und ich meine genügend Beispiele gegeben zu haben für eine heitere Verquickung von Filmkunst und Philosophie. Allens pragmatischer Optimismus ebenso wie sein nihilistischer Existentialismus können zwanglos in zeitgenössischen Grundkursen zur Philosophie integriert werden. Ich nenne als Beispiele die *Logisch-pragmatische Propädeutik* Janichs und den *Grundkurs Philosophie* Detels. Auf ein paar Entwicklungsschritte und Varianten des Pragmatismus und Existentialismus war ich schon eingegangen. Detel dagegen knüpft an Habermas und die kritische Theorie an und spitzt sie methodisch-analytisch weiter zu. Die Hauptfelder seiner Reflexion sind **Natur, Geist und Gesellschaft**. Zum Vorverständnis und Kontext dieser hehren Begriffe ließen sich mehrere heitere Anmerkungen Allens einsetzen:

- **Natur:** *Sonja: Sieh dir dieses Blatt an! Ist es nicht vollkommen? Ich glaube tatsächlich, es ist die beste aller möglichen Welten. Boris: Na ja, jedenfalls die teuerste. Sonja: Ist die Natur nicht unfassbar? Boris: Für mich ist die Natur, ich weiß nicht, Spinnen und Käfer und dann große Fische, die kleine Fische fressen und Pflanzen, die fressen und Tiere, die Pflanzen fressen: wie ein riesiges Restaurant. So seh' ich die Natur.*
- **Geist:** *Mein Geist kann niemals meinen Körper erkennen, obwohl er mit meinen Beinen auf ziemlich freundschaftlichem Fuße steht.*
- **Gesellschaft:** *Er betete New York an. Obwohl die Stadt für ihn ein Gleichnis für den Verfall der Gegenwarts-Kultur war. Es war schwer, in einer Gesellschaft zu leben, die abgestumpft durch Drogen, lärmende Musik, Fernsehen, Kriminalität und Müll ...*

Die am Beginn der Philosophie stehende Reflexion unserer Handlungssituation nehmen beide Professoren in der Alltagserfahrung auf. Detel hebt dabei im Kontext des Argumentierens mit der Logik an. Aus der Fülle der Dialoge und Gespräche in den Allenschen Filmen können dafür natürlich zahlreiche Beispiele gewählt werden. Zwischen den Geschlechtern wird besonders die Enthüllung eines Mannes für Kontroversen sorgen: *Sex*

ist besser als Gespräche. Gespräche sind das, wo man sich durchquält, um zum Sex zu kommen. Studieren Männer vielleicht nur deshalb Philosophie, um intellektuelle Frauen rumzukriegen? Sind die Männer noch zu zivilisieren? Worin unterscheiden sich männliche und weibliche Kulturen? In welchem Verhältnis stehen sie zu ihrer jeweiligen Natur?

Auf manche Frauen wirken Männer wie **Aliens**: *Sie ham sich angepasst, und wirken fast wie wir – nur eher hässlich. / Sind nicht niedlich, selten friedlich, und ganz sicher nie verlässlich.* Ist das ernst gemeint – oder nur gereimt? Ein hoher Niedlichkeitsfaktor gilt in der Popkultur als Selektionsvorteil. Für den Film *anything else* wurde 2003 mit einem Bild der rehägig-stupsnasigen Schauspielerin Christina Ricci geworben und natürlich nicht mit dem Konterfei des eher hässlichen Woody Allen. Und auch die schöne Jazzmusikerin Diana Krall hat einen Auftritt in dem Film. Ältere Herren verfallen leicht hübschen jungen Damen und die süßen Mädels erliegen schnell den Verlockungen des Ruhms oder Reichtums. Aber auf Dauer setzt sich auch in der Popkultur die Qualität durch. Die isländische POP-Avantgardistin **Björk** macht seit Jahrzehnten Musik und weiß sich als niedliche Kindfrau zu inszenieren, kann aber ebenso eine furiose Wildkatze sein. Ihr Talent erlaubt es ihr, sich in den verschiedensten Stilen und Kunstformen auszudrücken. So hat sie ihr letztes Elektropop-Album VOLTA dem vor 200 Jahren über die Wirkungen der Elektrizität in Lebewesen forschenden Physiker Alessandro Volta gewidmet. Um die Verbindungen von Technik und Kunst, Wissenschaft und Leben geht es ihr auch inhaltlich in ihrer Musik. Im Gegensatz zur Renaissance der Religionen plädiert sie entschieden für Atheismus und Mystik, Hedonismus und Autonomie. Als *earth intruder* hebt sie an: *i have guided my bones / through some voltage / and loved them still / and loved them too ...* Später erkennt sie ihn in: *see who you are* im Genuss des Fleisches: *let's celebrate now all this flesh / on our bones / let you push you up against me tightly / and enjoy every bit of you.*

Ebenfalls schon Jahrzehnte im Musikgeschäft ist die New Yorkerin **Suzanne Vega**, die ihre Karriere natürlich in Greenwich Village begann und gerade eine Hommage an ihre Stadt veröffentlicht hat: *BEAUTY & Crime*. Lustvoll preist sie in *NEW YORK IS A WOMAN* die Weiblichkeit der Stadt: *New York City spread herself befor you / with her bangles and her spangles and her stars / you were impressed with the city so undressed / you had to go out cruising all the bars.* Suzanne knüpfte an die Poesie des Folks Leonard Cohens an und führte ihn mit Blues und Jazz im POP weiter. In der nächsten Generation macht es ihr die auch im Village entdeckte **Norah Jones** nach. Auf ihrer letzten CD *not too late* wendet sie sich ganz in der Tradition Woody Guthries und Bob Dylans mit ihrem Brief an *my dear country* gegen die Unterwanderung der Demokratie durch die heuchlerische Interessenpolitik im Wahlkampf. Und die nicht minder niedliche und talentierte **Katie Melua** findet *PIECE BY PIECE* mit *SPIDER'S WEB* stimmungsvolle Metaphern gegen den Rassismus und für die Fortsetzung der Bürgerrechtsbewegungen: *'Cos the line between / Wrong and right, / Is the width of a thread / From spider's web. / The piano keys / Are black and white, / But they sound like / a million colours in your mind.* Für mich spannt die georgische Musikerin damit den Bogen von Laotses sich selbst webendem Weg bis in die Zukunft einer humanistischen Weltgesellschaft. Innerhalb dieses im Altertum zur Zivilisierung der Kulturen gespannten Bogens wird in der Weltmetropole

New York seit Asser Levy in der Politik die Bürgerrechtsbewegung und seit den Beats der Underground in der Popkultur gepflegt. Und wie die aufstrebenden Metropolen in Rotchina zeigen, lässt sich auch dort die Jugend von der Popkultur inspirieren und die Hoffnung besteht, dass sich westliche und ostasiatische Kulturen zu einer humanistischen Weltgesellschaft zivilisieren. Damit das jetzt aber nicht weiter zur Predigt wird, möchte ich mit Woody schließen: *Er war genauso abgebrüht und romantisch wie die Stadt, die er liebte. Hinter seinen schwarzgeränderten Brillengläsern lauerte die geballte sexuelle Kraft einer Raubkatze aus dem Dschungel.* **New York war seine Stadt und würde es immer bleiben.**

7 Literaturverzeichnis

1. W. Allen, Wie du dir so ich mir, Hamburg 1985 (Getting Even 1971)
2. W. Allen, Ohne Leit kein Freud, Hamburg 1985 (Without Feathers 1975)
3. W. Allen, Nebenwirkungen, Hamburg 1985 (Side Effects 1980)
4. W. Allen, Der Stadtneurotiker, Zürich 1981 (Annie Hall 1977)
5. W. Allen, Manhattan, Zürich 1981 (1979)
6. W. Allen, Hannah and Her Sisters, Stgt. 1991 (1986)
7. W. Allen, Hannah und ihre Schwestern, Zürich 1986
8. W. Allen, Verbrechen und andere Kleinigkeiten, Zürich 1991 (1989)
9. W. Allen, Schatten und Nebel, Zürich 1992 (1991)
10. W. Allen, Ehemänner und Ehefrauen, Zürich 1993 (1992)
11. W. Allen, Manhattan Murder Mystery, Zürich 1994 (1993)
12. W. Allen, Bullets over Broadway, Zürich 1995 (1994)
13. L. Andreas-Salomé, Lebensrückblick, Ffm. 1974 (1951)
14. L. Andreas-Salomé, Nietzsche in seinen Werken, Ffm. 2000 (1894)
15. H. Arendt, Eichmann in Jerusalem, Ffm. 1963
16. H. Arendt, Ursprünge totalitärer Herrschaft, Ffm. 1951
17. H. Arendt, Was ist Existenzphilosophie? Ffm. 1990
18. S. Aust, C. Schnibben (Hg.), 11. September, Stgt. 2002
19. W. Bartuschat, Baruch de Spinoza, Mchn. 2006 (1996)
20. S. de Beauvoir, Das andere Geschlecht, Hmb. 2004 (1949)
21. R. Becker, Theorie der Wärme, Berlin 1978 (1955)
22. I. Bergman, Mein Leben, Hmb. 1987
23. J.D. Bernal, Die Wissenschaften in der Geschichte, Hmb. 1970 (1965)
24. S. Björkman, Woody über Allen, Köln 1995 (1993)
25. H. Böhme, Albrecht Dürer, Melencolia I, Ffm. 1989
26. G. Bönisch, K. Wiegrefe (Hg.), Die 50er Jahre, Mchn. 2007 (2006)

27. P. Bollon, Cioran, der Ketzer, Ffm. 2006
28. J. Braine, Room at the Top, London 1989 (1957)
29. G. Brandes, Nietzsche, Berlin 2004 (1890)
30. R. Brandt, T. Sturm (Hrsg.), Klassische Werke der Philosophie, Stgt. 2002
31. R. Brandt, Kritik der reinen Vernunft, in: Brandt (Hrsg.), Klassische Werke der Philosophie
32. M. Brocker (Hrsg.), Geschichte des politischen Denkens, Ffm. 2007
33. D. Brode, Woody Allen, his films and career, London 1985
34. „But I like it“, Jugendkultur und Popmusik, Stgt. 1998
35. W. Busch, Ausgewählte Werke, Stgt. 1996
36. A. Camus, Der Mythos von Sisyphos, Hmb. 1974 (1942)
37. L. Carrol, Alice im Wunderland, Ffm. 1973 (1865)
38. T. Carrol, Woody and his women, London 1994 (1993)
39. W. Capelle, Die Vorsokratiker, Stgt. 1968 (1935)
40. R. Chandler, Der große Schlaf, Zürich 1974 (1939)
41. E.M. Cioran, Lehre vom Zerfall, Stgt. 2002 (1949)
42. E.M. Cioran, Geschichte und Utopie, Stgt. 2001 (1960)
43. D. Claessens, Kapitalismus als Kultur, Köln 1973
44. A. Cohen-Solal, Sartre, Hamburg 1988
45. M.T. Conrad, A.J. Skoble (Ed.), Woody Allen and Philosophy, Chicago 2004
46. Dada Berlin, Texte, Manifeste, Aktionen, Stgt. 1982
47. D. Davidson, Der Mythos des Subjektiven, Stgt. 1993
48. R. Dahrendorf, Versuchungen der Unfreiheit, Mchn. 2006
49. M. Darga, Laotse, Mchn. 2003
50. M. Darga, Taoismus, Mchn. 2001
51. R. Dawkins, Das egoistische Gen, Berlin 1978 (1976)
52. R. Dawkins, Der blinde Uhrmacher, Mchn. 1987 (1986)

53. B. Dessau, B. Kanitscheider, Von Lust und Freude, Ffm. 2000
54. W. Detel, Macht, Moral, Wissen, Ffm. 1998
55. W. Detel, Grundkurs Philosophie, Band 1 bis 5, Stgt. 2007
56. Deutsches Institut für Filmkunde, Die Chronik des Films, Mchn. 1994
57. J. Dewey, Philosophie und Zivilisation, Ffm. 2003
58. D. Diderot, Rameaus Neffe, Stgt. 1973 (1774)
59. H. Diederichs (Hrsg.), Geschichte der Filmtheorie, Ffm. 2004
60. Digitale Bibliothek, Jubiläumsausgabe, Ffm. 2007
61. F.M. Dostojewskij, Schuld und Sühne, München 1980 (1866)
62. F.M. Dostojewskij, Die Dämonen, München 1977 (1872)
63. F.M. Dostojewskij, Die Brüder Karamasow, München 1978 (1880)
64. B. Dylan, Biograph, New York 1985
65. B. Dylan, Chronicles, Hamburg 2004
66. A. Ehrenberg, Das erschöpfte Selbst, Ffm. 2004 (1998)
67. M. Eigen, Stufen zum Leben, Mchn. 1987
68. P. Engelmann, Postmoderne und Dekonstruktion, Stgt. 1997 (1990)
69. P.O. Enquist, Strindberg, Ein Leben, Darmstadt 1985
70. H.M. Enzensberger, Aussichten auf den Bürgerkrieg, Ffm. 1993
71. H.M. Enzensbereger, Schreckens Männer, Ffm. 2006
72. Erasmus von Rotterdam, Das Lob der Torheit, Stgt. 2006 (1508)
73. P. Feyerabend, Wider den Methodenzwang, Ffm. 1976
74. P. Feyerabend, Erkenntnis für freie Menschen, Ffm. 1980
75. P. Feyerabend, Wissenschaft als Kunst, Ffm. 1984
76. H. Fichte, Die Palette, Ffm. 1981 (1968)
77. G. Flaubert, Madame Bovary, Mchn. 1980 (1856)
78. G. Flaubert, Lehrjahre des Gefühls, Ffm. 1977 (1869)
79. M. Foucault, Die Ordnung der Dinge, Ffm. 1971 (1966)

80. M. Foucault, Die Archäologie des Wissens, Ffm. 1981 (1973)
81. M. Foucault, Analytik der Macht, Ffm. 2005 (1994)
82. M. Frank, Das Sein und das Nichts, in: Brandt (Hrsg.), Klassische Werke der Philosophie
83. J. Frenzel, Nietzsche, rororo Bildmonographie, Hmb. 2003 (1966)
84. S. Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Ffm. 1978 (1940)
85. S. Freud, Das Unbehagen in der Kultur, Ffm. 1994 (1941)
86. J.F. Frodon, Woody Allen im Gespräch, Zürich 2005 (2000)
87. E. Fromm, Anatomie der menschlichen Destruktivität, Stgt. 1974 (1973)
88. M. Geier, Worüber kluge Menschen lachen, Hmb. 2006
89. Geldsetzer, Hong, Grundlagen der chinesischen Philosophie, Stgt. 1998
90. P. Gente, P. Weibel (Hrsg.), Deleuze und die Künste, Ffm. 2007
91. H. Gerhold, Woodys Welten, Ffm. 1991
92. K. Gleba, E. Schuhmacher (Hrsg.), POP seit 1964, Köln 2007
93. A. Ginsberg, HOWL, San Francisco 1994 (1956)
94. R. Görner (Hrsg.), Ecce Opus, Nietzsche–Revision. im 20. Jahrh., Gtg. 2003
95. A. Grunenberg, Hannah Arendt und Martin Heidegger, Mchn. 2006
96. J. Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, Ffm. 1981
97. J. Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, Ffm. 1985
98. J. Habermas, Nachmetaphysisches Denken, Ffm. 1988
99. J. Habermas, Texte und Kontexte, Ffm. 1991
100. J. Habermas, Faktizität und Geltung, Ffm. 1992
101. J. Habermas, J. Derrida, Philosophie in Zeiten des Terrors, Hmb. 2006 (2003)
102. B. Hamann, Die Familie Wagner, rororo Bildmonographie, Hmb. 2005
103. D. Hammett, Der Malteser Falke, Zürich 1974 (1930)
104. D. Hartmann, P. Janich, Methodischer Kulturalismus, Ffm. 1996
105. D. Hartmann, P. Janich, Die Kulturalistische Wende, Ffm. 1998

106. S. Hawking (Hrsg.), Die Klassiker der Physik, Hamburg 2004 (2002)
107. M. Heidegger, Sein und Zeit, Tübingen 2001 (1927)
108. F. Heinemann, Existenzphilosophie, lebendig oder tot? Stgt. 1971 (1954)
109. H.G. Heller (Hrsg.), Filmgenres Komödie, Stgt. 2005
110. H. Hesse, Zarathustras Wiederkehr, Ffm. 1919
111. H. Hesse, Der Steppenwolf, Ffm. 1927
112. H. Hoffmann, 100 Jahre Film, Düsseldorf 1995
113. J. Hopkins, D. Sugarman, Keiner kommt hier lebend raus, Die Jim Morrison Biographie, Augsburg 1984
114. U. Hoppe, Casablanca, Mchn. 1983
115. U. Horstmann, Das Untier, Ffm. 1985 (1983)
116. V. Hösle, Woody Allen, Versuch über das Komische, Mchn. 2005 (2001)
117. M. Hossenfelder, Epikur, Mchn. 2006 (1991)
118. M. Houellebecq, Die Möglichkeit einer Insel, Köln 2005
119. W. Hui, Shanghai Baby, München 2006 (1999)
120. H. Ibsen, Gespenster, Stgt. 1992 (1881)
121. K. Ishiguro, Alles, was wir geben mussten, Mchn. 2005
122. O. Jahraus, Martin Heidegger, Stgt. 2004
123. P. Janich, Entwicklungen der methodischen Philosophie, Ffm. 1992
124. P. Janich, Konstruktivismus und Naturerkenntnis, Ffm. 1996
125. P. Janich, Logisch-pragmatische Propädeutik, Weilerswist 2001
126. P. Janich, Kultur und Methode, Ffm. 2006
127. G. Jetschke, Mathematik der Selbstorganisation, Berlin 1989
128. F. Kafka, Der Prozeß, Ffm. 1988 (1925)
129. F. Kafka, Sämtliche Erzählungen, Ffm. 1982 (1935)
130. B. Kanitscheider, Kosmologie, Stgt. 1984
131. I. Kant, Kritik der reinen Vernunft, Stgt. 1966 (1781, 1787)

132. J. Kerouac, *On the Road*, New York 1991 (1955)
133. J. Kerouac, *Be-Bop, Bars und weißes Pulver*, Hmb. 1979 (*The Subterraneans* 1958)
134. S. Kierkegaard, *Entweder – Oder*, Mchn. 2005 (1843)
135. S. Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode, Furcht und Zittern, Die Wiederholung, Der Begriff der Angst*, Mchn. 2005 (1849)
136. K. King (Ed.), *Woody Allen, A Casebook*, New York 2001
137. J. Kraus, *Wilhelm Busch, rororo Bildmonographie*, Hmb. 2007 (1970)
138. B.O. Küppers (Hrsg.), *Ordnung aus dem Chaos*, Mchn. 1987
139. G. Küppers (Hrsg.), *Chaos und Ordnung*, Stgt. 1996
140. M. Kundera, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, Mchn. 1986 (1984)
141. H. Lange-Fuchs, *Ingmar Bergman, Seine Filme, sein Leben*, Mchn. 1988
142. Laotse, *Tao Te King*, Stgt. 1999 (-500)
143. J. Lavrin, *Dostojewskij, rororo Bildmonographie*, Hmb. 2004 (1963)
144. J. Lavrin, *Tolstoi, rororo Bildmonographie*, Hmb. 2005 (1961)
145. E. Lax, *Woody Allen, Eine Biographie*, Köln 1992 (1991)
146. R. Layard, *Die glückliche Gesellschaft*, Ffm. 2005
147. M. Lebrun, *Woody Allen, Seine Filme – Sein Leben*, Mchn. 1986 (1979)
148. S.H. Lee, *Eighteen Woody Allen Films Analyzed: Anguish, God and Existentialism*, Jefferson 2002
149. M. Leis, *Frauen um Nietzsche, rororo Bildmonographie*, Hmb. 2000
150. G. Lerner, *Die Entstehung des Patriarchats*, Ffm. 1995 (1986)
151. G.Chr. Lichtenberg, *Aphorismen*, Stgt. 1977 (1805)
152. F. Lisson, *Friedrich Nietzsche, dtv portrait*, Mchn. 2004
153. P. Lorenzen, *Lehrbuch der konstruktiven Wissenschaftstheorie*, Göttingen 1987
154. D. Lotze, *Griechische Geschichte*, Mchn. 2006
155. A. Maier, *Kirillow*, Ffm. 2005
156. K. Mainzer, *Geschichte der Geometrie*, Mannheim 1980

157. K. Mainzer, Der kreative Zufall, Mchn. 2007
158. T. Mann, Dr. Faustus, Ffm. 1980 (1947)
159. C. Martin, Sokrates, rororo Bildmonographie, Hmb. 1977 (1967)
160. I. McEvans, Saturday, Zürich 2005
161. J. Mewaldt (Hrsg.), Epikur, Philosophie der Freude, Stgt. 1973
162. J. Monaco, Film verstehen, Hamburg 1995
163. H. Moscow, The Book of New York Firsts, Syracuse 1995 (1982)
164. R. Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Hmb. 1987 (1938)
165. W. Nestle, Platon, Hauptwerke, Stgt. 1973 (1931)
166. F. Nietzsche, Werkausgabe im Kröner Verlag und bei Gutenberg on-line
167. R. Nolden, Die Marx Brothers, rororo Bildmonographie, Hmb. 2002
168. H. Ottmann (Hrsg.), Nietzsche Handbuch, Leben–Werk–Wirkung, Stgt. 2000
169. A. Paasilinna, Der Wald der gehenkten Füchse, Bergisch-Gladbach 2001 (1983)
170. J. Dos Passos, Manhattan Transfer, Hmb. 2003 (1925)
171. B. Plotkin, A. Nowak, Major Transitions in Language Evolution, Entropy 2001, 3, 227-246
172. J. Paul, Vorschule der Ästhetik, 1813
173. H. Putnam, Für eine Erneuerung der Philosophie, Stgt. 1997
174. L. Randall, Warped Passages, New York 2005
175. S. Reimertz, Woody Allen, rororo Bildmonographie, Hmb. 2005 (2000)
176. R. Rorty, Der Spiegel der Natur, Ffm. 1981 (1979)
177. R. Rorty, Kontingenz, Ironie und Solidarität, Ffm. 1992 (1989)
178. R. Rorty, Eine Kultur ohne Zentrum, Stgt. 2002 (1991)
179. B. Russell, Philosophische und politische Aufsätze, Stgt. 1977
180. R. Safranski, Nietzsche, Biographie seines Denkens, Ffm. 2005 (2000)
181. J.P. Sartre, Der Ekel, Hmb. 1986 (1938)
182. J.P. Sartre, Die Kindheit eines Chefs, Hmb. 1987 (1939)

183. J.P. Sartre, Das Sein und das Nichts, Hmb. 1982 (1943)
184. J.P. Sartre, Geschlossene Gesellschaft, Hmb. 1986 (1947)
185. J.P. Sartre, Der Existentialismus ist ein Humanismus und andere philosophische Essays 1943 - 1948, Hmb. 2000
186. D.A.F. Marquis de Sade, Justine oder Die Leiden Tugend gefolgt von Juliette oder Die Wonnen des Lasters, Nördlingen 1987 (1797)
187. D. Schäfer, Im Namen Nietzsches, Ffm. 2001
188. H.J. Schalles, Der Pergamonaltar, Ffm. 1992 (1986)
189. H. Schmidt-Glinker, Das neue China, Mchn. 2004 (1999)
190. A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Köln 1997 (1818, 1844)
191. A. Schopenhauer, Kleine Schriften, Zürich 1977 (1854)
192. A. Schopenhauer, Aphorismen zur Lebensweisheit, Leipzig 1976 (1851)
193. W. Schröder, Moralischer Nihilismus, Stgt. 2005
194. P. Schütze, August Strindberg, rororo Bildmonographie, Hmb. 2002 (1990)
195. C.J. Scriba, P. Schneider, 5000 Jahre Geometrie, Berlin 2002
196. D. Senghaas, Zivilisierung wider Willen, Ffm. 1998
197. W. Shakespeare, Ein Sommernachtstraum, Stgt. 1988 (1600)
198. W. Shakespeare, Der Sturm, Stgt. 1991 (1611)
199. W. Skrentny, New York, Köln 1995
200. P. Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, Ffm. 1983
201. P. Sloterdijk, Der Denker auf der Bühne, Ffm. 1986
202. P. Sloterdijk, Zorn und Zeit, Ffm. 2006
203. Peter Sloterdijks „Kritik der zynischen Vernunft“, Ffm. 1987
204. L. Smolin, Three Roads to Quantum Gravity, London 2000
205. L. Smolin, The Trouble with Physics, New York 2006
206. A. Sokal, J. Bricmont, Intellectual Impostures, London 1998 (1997)
207. B. de Spinoza, Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt, Hmb. 1999 (1677)

208. P. Stamm, An einem Tag wie diesem, Ffm. 2006
209. V. Steenblock, Die Abenteuer der Vernunft im Zeitalter des POP, Leipzig 2004
210. W. Stegmüller, Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie, Bd. I/II, Stgt. 1976/75
211. R. Steinweg (Hrsg.), Kriegsursachen, Ffm. 1987
212. D. Sterritt, The Films of Jean Luc Godard, Cambridge 1999
213. J. Stolzenberg, Sein und Zeit, in: Brandt (Hrsg.), Klassische Werke der Philosophie
214. A. Strindberg, Heiraten, Ehegeschichten, 1884
215. A. Strindberg, Der Vater, Stgt. 1971 (1887)
216. A. Strindberg, Nach Damaskus, Stgt. 1979 (1898)
217. C. Sue, China Girl, München 2006 (2002)
218. L. Sunshine, Woody Allen, Das Bilderlesebuch, Mchn. 1994 (1993)
219. L. Susskind, The Cosmic Landscape, New York 2005
220. U. Tellkamp, Der Eisvogel, Berlin 2005
221. H. Tetens, Kants Kritik der reinen Vernunft, Stgt. 2006
222. M. Töteberg, Fellini, rororo Bildmonographie, Hmb. 2004 (1989)
223. L. Tolstoi, Krieg und Frieden, Mchn. 2004 (1869)
224. A. Tschechow, Die Möwe, Stgt. 2004 (1896)
225. A. Tschechow, Drei Schwestern, Stgt. 1998 (1900)
226. A. Tschechow, Der Kirschgarten, Stgt. 2005 (1904)
227. E. Tugendhat, Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie, Ffm. 1976
228. E. Tugendhat, Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung, Ffm. 1979
229. E. Tugendhat, Probleme der Ethik, Stgt. 1983
230. E. Tugendhat, Vorlesungen über Ethik, Ffm. 1993
231. E. Tugendhat, Egozentrität und Mystik, Mchn. 2003
232. E. Tugendhat, Anthropologie statt Metaphysik, Mchn. 2007
233. I. Turgenjew, Väter und Söhne, Ffm. 1974 (1862)

234. I. Turgenev, Meistererzählungen, Zürich 1983 (1962)
235. J. Uffink, Compendium of the foundations of class. statist. physics, Utrecht 2006
236. K. Wagenbach, Kafka, rororo Bildmonographie, Hmb. 1988 (1964)
237. M. Walser, Der Augenblick der Liebe, Berlin 2004
238. M. Walser, Angstblüte, Reinbeck bei Hamburg 2006
239. M. Walter, Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt, in: Brandt (Hrsg.), Klassische Werke der Philosophie
240. A. Wang, Lili, New York 2002 (1989)
241. A. Wang, Peking Girls, Berlin 2006
242. E. Weise, Ingmar Bergman, rororo Bildmonographie, Hmb. 1987
243. A. Wellmer, Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, Ffm. 1993 (1985)
244. T. Wesche, Kierkegaard, Stgt. 2003
245. P. Wicke, Von Mozart zu Madonna, Leipzig 1998
246. C. Wiegand, F. Fellini, Sämtliche Filme, Köln 2003
247. M. Wiesner-Bangard, Lou Andreas-Salomé, Leipzig 2002
248. L. Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, Ffm. 1979 (1921)
249. L. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, Ffm. 1977 (1958)
250. E. Wolffheim, Anton Tschechow, rororo Bildmonographie, Hmb. 2004 (1982)
251. I. Yalom, Und Nietzsche weinte, Mchn. 2005 (1992)
252. J. Zeh, Spieltrieb, Ffm. 2004
253. J. Ziegler, Das Imperium der Schande, Mchn. 2005