

Quelle/ Ort der Erstpublikation einer gekürzten Fassung:

Hans Ulrich Reck, Erschöpfung (N° 1 der Kolumne 'Dissonante Perspektiven' von Hans Ulrich Reck zur Aussicht der Künste heute, in: Kunstforum International, Bd. 243, Köln November-Dezember 2016, S. 34-37)

Hans Ulrich Reck erw. Fassung 01 ungekürzt 14 9 16
Beitrag zur neuen Kolumne 'Dissonante Perspektiven. Zur Aussicht der Künste' in der für die Zeitschrift Kunstforum

ERSCHÖPFUNG, mitsamt Erinnerung an eine paradigmatische Charakterstudie

Ein Aufriss: schwieriger Beginn

Sich als junger Mensch zu entscheiden, Kunst machen zu wollen, drückt immer auch die Entdeckung aus, dass man in gewisser Weise sich bereits als Künstler, Künstlerin sieht und fühlt. Diesem Ruf zu folgen, hat zwei Voraussetzungen: Dass man einsieht, dass Künstler ein Künstler ohne Werk ist, und ein unbedingter Wille, Künstlerin mit Werk zu werden, also sozial als solche anerkannt zu sein, irgendwann. Nun prallt dieser Wille jedes Jahr auf eine schwieriger werdende Situation. Kunst machen zu wollen ist zwar immer schon der Beginn einer Initiierung in Kunst selber gewesen. Aber die Voraussetzungen, Formen und Qualitäten der Initiierung wandeln sich im Laufe der Zeit. Durch die so genannten globalen, techno-imaginären, apparativen 'Kommunikationstechniken' schrumpft die Welt. Und intensiviert die Rhythmen der verrinnenden Zeit, zumal im besonderen Modus einer Ko-Präsenz des Vergangenen. Also – zumindest sieht das so aus – existieren gleichzeitig immer schon immer mehr Kunstwerke in der Sphäre des Jetzt, den Gegebenheiten des Gegenwärtigen. Und an dem wird man gemessen. Was kann man also noch tun, was nicht schon, durch andere, wenn auch anders, aber eben doch: auch schon gemacht worden ist. Das Verlangen nach Neuem erscheint aus dieser Sicht als eine existenzielle Drohung und schreibt dem Dispositiv der Künste ein Potential nahezu ungezügelter Gewaltmöglichkeiten ein.

Man vergleiche die Lage mit der vor 100 Jahren, als gerade einmal der Futurismus und Expressionismus in die Welt kamen, allerdings auch schon gleich in den Massengräbern des ersten Weltkrieges wieder zu Grabe getragen wurden, es wenig technische Aufzeichnungssysteme gab, nur erste Versuche mit Kinematographie und Sonographie. Weiteres Beispiel: Brauchte es nach dem zweiten Weltkrieg in Europa, zumal in Osteuropa einige Jahre, bis Neues aus den USA, z. Bsp. Happenings – aber auch theoretische Belange, Kybernetik zum Beispiel –, überhaupt bekannt wurden, weshalb das Happening genuin auch in Europa, zumal in Wien und durch die Wiener Gruppe Ende der 1950er Jahre erfunden worden ist, so zirkulieren heute die Werke, Ausstellungen, Projekte, Initiativen immer schneller. Im Grunde brauchen sie nur Minuten, um

Eingang in globale Publizität vom Typus der neuen Zwangsvergesellschaftungskonzepte zu finden. Damit erhöhen sich keineswegs, wie landläufig behauptet oder als dem einfachen Konsumenten schmeichelnde Illusion gestützt, die Optionen und Chancen, sondern werden vielmehr drastisch eingeschränkt. Wie kann man frei arbeiten mit dem Gefühl, heftig gegen die Zeit anzufragen zu müssen, weil ja gerade jetzt jemand genau das macht, was man selber erst entdeckt und machen möchte? Deshalb markieren die Folgen der Einsicht, Künstler sein zu müssen, eher die Abarbeitung eines zwangsweise erlittenen Schicksals denn die Ausgestaltung eines freien Entwurfs. Das äußert sich in Skepsis, permanentem Mangelverdacht, und diese wird wiederum subjektiv internalisiert und macht sich nicht als soziale Gewalt geltend, sondern psychisch als Neigung zur Depression. Depression ist in Zeiten wie den heutigen, unsrigen, ein vielleicht letztes, sicher aber das größte Tabu. Wer zögert, zaudert, zweifelt und verzweifelt, der hat das Rennen schon verloren und eine schwarze, undurchdringliche Wolke senkt sich auf eine sich zunehmend entziehende, immer abwesendere gleißende Sonne des unbedingten Erfolgshungers.

Erfolgszwang, Hysterisierung, Depression

Für den Künstler ergibt sich eine Situation, die belastender kaum sein könnte. Zur Gänze droht heute, die immer schnellere Zirkulation der Werke, Begriffe, Phänomene, Konzepte, Ausstellungen, Performances etc sich als Last auszuwirken. Was ist denn nicht schon alles gemacht worden. Welch ein Druck, ja geradezu ein Terror durch Vorgänger, Vorgaben, Vorbilder, all das, woran man stetig und ständig erinnert, womit man verglichen wird. Es bedrücken auch die Erfolgsmeldungen, besonders die angeblich wertfrei mitgeteilten, worauf auch immer sie sich beziehen. Erfolg ist keine Qualität und kein Wert, bedeutet nichts. Erfolg ist schlicht, was Erfolg hat. Das misst sich am Kunstmarkt, nicht nur in der Sphäre der Geldwäscherei und Kriminalität, in übersteigerten Preisen für Kunstwerke aus der Gestorbenen, die ohne Wertmaßstab sind und keinerlei Abwehr oder Gegenwehr mehr entfalten können. Solcher Erfolg genügt sich selber, unbedingt und ohne Rücksicht auf Kosten und wertimmune Preise.

Wer unter Depressionen leidet, wirkt im Hinblick solcher Sphäre und generell nach Außen als Saboteur seiner selbst. Wer nicht alles dem Erfolgsgewinnen opfert, der verkennt und, ja gar: verspielt in dieser Gesellschaft der ersten Welt seinen Status als Subjekt. Er leidet an etwas, das zugleich den blinden Fleck des gesamten Systems erfolgshungriger Anerkennungsgier und sich zur veritablen Sucht auswirkenden Aufmerksamkeitserheischung ausmacht. Die systemische Bedingung erscheint als subjektives Scheitern und beides schreibt sich in der Depression ein, die gleichzeitig aus den öffentlich wahrnehmbaren Dispositiven verschwindet.

Eben deshalb, weil sie kein soziales Thema sein können, wachsen die Depressionen nicht nur, sondern wirken sich für die einzelnen Menschen gefährlich aus. Entsprechend ungünstig ist die Prognose, weil ein auferlegtes Schweigen bezüglich einer systemisch erzwungenen Erkrankung das

ungünstigste ist, was dieser geschehen kann. Es wird so für jeden Fall die Therapie verhindert und eben deshalb liest man dann von Rückzug, Scheitern, von Aufgabe des Lebens, von Freitod, von sich verzehrt habender Unruhe, von nicht länger ertragbarer Schöpfung. Ja vom unerträglichen Ersetzwordensein der Schöpfung durch Erschöpfung.

Es gehört zu den schmerzlichsten, leider nicht einmaligen Erlebnissen als Rektor einer Kunsthochschule, dem Selbstmord junger Menschen zu begegnen, den Hinterbliebenen zu begegnen, Worte fassen zu müssen, für etwas, was keine angemessenen Worte zulässt, da jede Mystifikation in die falsche Richtung zielt, Nicht Freitod, sondern Selbstmord ist es dann, was eintritt. Keine freie letzte Entscheidung, wenn auch durchaus eine solche mit existenziellen Folgen, sondern Selbsttötung. Schluss machen, endlich und unbedingt, aussteigen, dem Druck des Machenmüssens definitiv und für immer entfliehen, das erscheint zu schlechter Letzt als letzte wahrhafte Perspektive.

Eine übersteigerte, hypersensible, stets sofort reiz- und stimulierbare Selbstbeobachtung ist nötig. Gleichzeitig macht diese krank. Das Krankheitsbild ist konstitutiv z. Bsp. für Magersucht. Es drückt eine normierende Kraft der Zwänge und Tatsachen aus in einer Welt, deren Räume immer kleiner geworden sind und in der alles bisher Verfügbare immer schneller zirkuliert. Um sich zu unterscheiden, zu profilieren, Aufmerksamkeit zu erzeugen, muss man stetige Optimierung betreiben, Raubbau an sich und den Kräften, muss man Karriere-Ansprüche internalisieren, das Verfügbare am eigenen mobilisieren und intensivieren, sich selbst exzessiv beschleunigen etc.. Jüngere Künstlerinnen und Künstler, 'erfolgreiche Absolventen der Kunsthochschulen' berichten von einem Leben zwischen eigener Kunst, Kuratieren, Projektberatung und Vermittlung, das sich anhört, als ob man es mit Brokern zu tun hat, die wissen, dass sie die gesamte Lebensenergie in wenigen Jahren maximaler Risikobereitschaft verschleudern. Sie haben Erfolg, wissen aber, dass alles droht am Ende zu sein, wenn auch nur das geringste, meint: ein Nächstes, schief geht. Solche Doppellast, Hysterisierung des Erfolgs und latente Drohung hysterisch aufgeladener Scheiternserwartungen pädisoniert natürlich zur Abfederung der empfundenen Existenzbedrohungen mit allerlei Suchtverhalten und Suchtmitteln.

Ein Leben im Modus stetiger Beschleunigung, an der Grenze und jenseits dieser, im Zustand der universalen permanenten Verausgabung im Wissen um die baldig eintretende, sichere Erschöpfung und Selbsterschöpfung. Wären es nur 'Erschöpfungsdepressionen', um die es ginge, die Sache wäre wahrlich schlimm genug. In einer Gesellschaft unbedingter Erfolgsverpflichtung ist, wie erwähnt, Depression ein Makel, der an Sünde und Selbst-Sabotage grenzt. Sexuelle Identitäten sind inzwischen geschenkt, disponibel und harmlos. Aber 'es nicht zu schaffen', zu versagen, inaktiv, müde, gelähmt und verzweifelt zu sein, sich nicht einmal auf den Status irgendeiner akzeptierten Stigmatisierung und Diskriminierung beziehen zu können – damit lässt sich kein Staat und rein gar nichts machen. So beobachten wir, wie sich Tabus und Repressivitäten nur verlagern. Sie verschwinden nicht.

Heute haben Jüngere, die Kunst machen wollen, also allen Grund, zur Depression zu neigen, Nervositäten sich auszusetzen, in Überanspannung und Hysterie sich zu bewegen, das Mögliche zu übersteigern, ein Scheitern zu antizipieren. Der prototypische junge Künstler, der uns in so bewegender frischer Weise als Studierender an den Kunsthochschulen und Akademien begegnet, ist inzwischen derjenige Typus des schöpferischen Menschen geworden, der um die universale und ubiquitäre, also allgemein gültige wie allen Ortes drohend präsente Erschöpfung und, mit dieser verbunden, zahlreiche Formen des Scheiterns weiß. Das sollte man nicht zur Kitschfigur des angeblich so reizvollen und produktiven 'Fehler-Machen-Dürfens' verharmlosen und auch in anderer Hinsicht nicht mystifizieren. Nicht wenige der drohenden Abirrungen bergen nämlich eine vernichtende, ultimative, tödliche Kraft.

Gewiss mag das zugespitzt sein und nicht nur so erscheinen. Aber das Wirkliche lässt sich nur unter Maßgabe einer antizipierten Wendung zum Schlimmen denken. Zu größten Teilen beschreibt die Zuspitzung einen spürbaren, von Jahr zu Jahr drastischer sich ein- und auswirkenden Tatbestand, spürbar trivialerweise besonders bei den sensiblen und intelligenten jungen Künstlerinnen und Künstlern, die mit Kunstmachen nichts anderes betreiben als eine Auseinandersetzung just mit der Dialektik des Versprechens eines zu entwickelnden Werks einerseits, der Drohung der existenziellen Lähmung, Gefährdung und eines angeblich dann 'selbstverschuldeten' Scheiterns an den systemischen Zwängen andererseits.

Man hält sich gerne an die Ausnahmen, die wenigen, 'die es schaffen'. Das gehört zum Problembild der Lage. Die anderen verschwinden, Scheitern hat keine Sprache. Die Aufmerksamkeit gilt der Schöpfung, nicht der Erschöpfung. Das soll in diesem Beitrag für einmal anders sein. Leihen wir uns zunächst ein, wenn auch geschichtliches, vielleicht inzwischen vergessenes, aber überaus prägnantes und aktuell gebliebenes literarisches Modell.

Am Beispiel einer Erzählung: Problem- und Fallstudie als andauernde Präsenz des Ungleichzeitigen

Im Jahre 1856 erscheint ein Band mit Erzählungen des vor wenigen Jahren damals noch berühmten, inzwischen weit weniger bekannten, zunehmend verstummenden Schriftstellers Hermann Melville mit dem Titel 'Piazza-Erzählungen'. Darin findet sich das neben 'Der Wal' ('Moby Dick') wohl berühmteste Stück Melvillescher Literatur: 'Bartleby', geschrieben zwischen 1851, dem Jahr der Veröffentlichung von 'Der Wal' und 1855, dem Abschluss an dem Band mit vom Autor selber so genannten 'Piazza-Erzählungen'. Es handelt sich bei 'Bartleby' um eine Novelle aus der Welt der Schreibstuben und Kanzleien, der Administration und Amtsstuben, eines home-office, die man zuweilen, ja nicht selten als skurrilen Vorläufer kafkaesker Irrungen und Wirrungen gedeutet hat. Eine, wenn auch nicht ganz zufällige Fehldeutung. Dennoch erscheint die Geschichte als viel brisanter, wenn man sie nicht in Bezug auf den

atmosphärischen Ort, sondern intrinsisch, aus der Psyche des Hauptakteurs, seiner bisherigen Profession, seiner Ermattung und all denjenigen Gründe heraus betrachtet, die zum notorisch berühmten und viel zitierten 'ich möchte lieber nicht' geführt haben. Bevor auf den Schriftsteller Melville als eines prototypisch modernen Künstlers eingegangen wird, dessen Lebensgeschichte und künstlerischer Selbstentwurf substantziell in dieser Geschichte mit eingewoben sind und deshalb nicht peripher oder äußerlich ist, sollen die wesentlichen dramaturgischen Knoten der Erzählung hier kurz aufgeführt werden, weil man erst im Verlauf der Geschichte und beim genauen Aufmerken auf die Zwischentöne zu verstehen beginnt, dass die Weigerung Bartlebys ein künstlerisches Konzept ist, das in einen radikalen Produktions- und Werkverzicht einmündet, genauer: in diese eingemündet hat, bevor die Erzählung beginnt, bezw. bevor der Protagonist in diese ein- und in ihr auftritt.

Szene und Atmosphäre

Die Geschichte spielt in einer Anwaltskanzlei an der Wall Street in New York, einem offenbar zweistöckigen Gebäude. Der Ich-Erzähler ist der Besitzer und Chef der Kanzlei, der sich auf Organisation, Ausfertigung, Beratung und Modifikation von Verträgen und Handelsgeschäften spezialisiert hat unter der planenden Prämisse, ein ruhiges Leben führen zu können. Er beschäftigt mehrere Kopisten, Schreiber, die allesamt eigenartige bis verquere Charaktere sind, 'Marotten' haben, um das mindeste zu sagen. Auf ein Inserat, in dem eine weitere Kopistenstelle ausgeschrieben worden ist, meldet sich eines Tages in der Kanzlei Bartleby. Der Ich-Erzähler notiert gleich anlässlich des ersten Treffens: "Ich sehe seine Gestalt noch heute vor mir – ausdruckslos, sauber, erbarmungswürdig, achtbar, hoffnungslos einsam. Es war Bartleby." Der Duktus dieses Notates verrät bereits, dass es sich hier um eine existenzielle, ja unauflösliche Begegnung handeln kann, ja weiter handeln wird. In der ersten Zeit arbeitet Bartleby erstaunlich produktiv, er zieht sich dann aber zunehmend in einen Winkel zurück, tendiert zum Verschwinden und ist, jenseits der für ihn vorgesehenen Arbeiten, immer weniger bereit, aufgetragene zusätzliche Obliegenheiten zu erledigen, geschweige denn Anfallendes selbständig zu bearbeiten. Er solle mitwirken beim gemeinsamen Abgleich der eilig gebotenen Kontrolle aller Abschriften? "Ich möchte lieber nicht." Immer weniger arbeitet Bartleby mit. Andere Tätigkeiten, Aushilfen, Zuarbeiten möchte er nicht übernehmen. Post holen? "Ich möchte lieber nicht." Verpflegung einkaufen, weil die anderen beschäftigt sind, zumal sie Bartlebys Part mitübernehmen müssen? "Ich möchte lieber nicht." Botengänge erledigen? "Ich möchte lieber nicht." Nach wie vor erstellt er, auch umfangreiche, Abschriften von Schriftstücken. Und dies in beachtlichem Tempo. Aber danach ist Schluss. "Ich möchte lieber nicht." Ja, ob er denn dies oder jenes nicht tun *wolle*? Nein, er *möchte* nicht, er sage nicht, dass er nicht *wolle*. Man merkt an dieser eingeklagten Nuance, dass es sich um einen obsessiven Zwang, eine Perfektion erheischende Form der reduktiven Verweigerung handelt. Nicht um ein Wollen, also eine aus diesem erfolgende Absage, sondern einen konzeptuellen Entwurf.

Die Ereignisse spitzen sich zu, aber Bartleby weigert sich, sich anzupassen, dann auch zu gehen. Er lässt sich nicht abfinden und nicht bestechen. Unklar, ob der Chef, der zu ahnen beginnt, dass alles viel zu spät ist, ihn wirklich entlassen will oder ihn nur zu gehen bittet. Er, Bartleby, jedenfalls möchte nicht. Er möchte hierbleiben. Man entdeckt schließlich, dass er dort, in seinem kleinen Büro, haust, wohnt. Es scheint allerdings so zu sein, dass er niemals zu Mittag isst, sich nur mit Kleinigkeiten verpflegt, überhaupt, um mit dem späteren Kafka genuin zu reden, ein veritabler Hungerkünstler ist. Schließlich sieht der Kanzlei-Inhaber keinen anderen Ausweg, als seine Räume zu kündigen, um etwas anderes zu suchen, einen Ort, an den er Bartleby nicht mitnehmen wird. Aber Bartleby will auch so nicht gehen, er bleibt einfach dort, er möchte diesen, seinen Ort nicht verlassen. Die Polizei kommt, will Personalien abrufen, Bartleby gibt keine Auskunft. Man lässt den alten Chef holen, der mit Bartleby redet. Bartleby sagt aber, er möchte lieber keine Auskunft geben, er möchte auch nicht weg. Er habe sein Leben lang einen Ort gesucht, an dem er bleibe möchte und den habe er nun gefunden, er gehe nicht weg. Er möchte "lieber nicht gehen". Zu schlechter Letzt wird er zwangsweise abgeführt und in ein Gefängnis mit Klinik geführt, das in der Novelle 'Die Gräber' heißt. Der alte Chef versucht, so gut es geht und mit wachsend schlechtem Gewissen sowie im Bewusstsein vollkommener Hilflosigkeit und Ohnmacht, sich um ihn zu kümmern, aber das gelingt nicht. Bartleby verweigert die Essensaufnahme, kleidet sich nicht mehr, tut nichts, was auf ein Wollen hindeutet.

Er lässt sich durch die schrecklichen Umstände nur noch treiben, d. h. sein letzter Entwurf als Subjekt ist, auf den Status des Subjekts ebenso zu verzichten wie auf die Klage des Objektes an seiner Stelle. Er ist ganz der sich entleerende Unterworfenen. Einen Besuch weist er schnöde ab. Zwar sagt er zu seinem alten Chef, er kenne ihn schon, aber, von ihm abgewendet, er habe ihm nichts mehr zu sagen. Ein weiterer Besuch fördert dann ein berührendes Geschehen im Abschluss dieses Lebens zutage. In Melvilles Wortlaut gegen Ende der Novelle: "Einige Tage später erhielt ich wieder Zutritt zum Stadtgefängnis und ging auf der Suche nach Bartleby durch die Gänge, konnte ihn aber nicht finden. "Ich habe ihn noch vor kurzem aus seiner Zelle kommen sehen", sagte ein Beschließer. "Vielleicht schlendert er in den Höfen umher." So ging ich in dieser Richtung. "Suchen Sie nach dem Stillen?" fragte mich ein anderer Beschließer im Vorübergehen. "Da drüben liegt er - dort im Hof schläft er. Vor kaum zwanzig Minuten habe ich gesehen, wie er sich dort niederlegte." Im Hof herrschte völlige Ruhe. Er war den gewöhnlichen Häftlingen nicht zugänglich. Die ihn umgebenden Mauern von erstaunlicher Dicke hielten jedes Geräusch fern. Der ägyptische Charakter des Mauerwerks lastete mit seiner Dürsterheit auf mir. Aber ein weicher eingeschlossener Rasen wuchs zu meinen Füßen. Das Herz der ewigen Pyramiden - diesen Eindruck hatte ich von dem Ort, in dem durch einen eigenartigen Zauber in den Spalten der durch Vögel hereingetragene Grassamen aufgegangen war." Und eben dort liegt, in sich gekrümmt, an einer Mauer, das Gesicht zur Erde, Bartleby. Der Anwalt sieht im Unterschied zum Wärter, sofort, dass er tot ist und nun für immer ruht, an einem Ort, der ihn als letzten in Besitz genommen hat, anstelle des einen anderen, den er hat wählen wollen.

In einer Nachbetrachtung schreibt Melville mit der Stimme des ehemaligen Chefs, es sei ihm zu Ohren gekommen, was Bartleby früher, also vor der Zeit des Eintritts in seine Kanzlei gemacht habe. Er sei abrupt aus der Verwaltung der Briefzustellung entlassen worden, ohne dass man Gründe dafür in Erfahrung bringen konnte. Bartleby habe einen untergeordneten Posten im Amt für 'unbestellbare Briefe' in Washington innegehabt. Im Wortlaut von Melville: "Ich weiß auch nicht, ob ich eine kleine Einzelheit mitteilen soll, die einige Monate nach dem Ableben des Schreibers mir gerüchtweise zu Ohren gekommen ist. Worauf sie beruhte, konnte ich nicht feststellen, und ich kann deshalb auch nicht sagen, wieviel Wahres daran ist. Da aber dieser ungenaue Bericht, so traurig er auch war, nicht ohne ein gewisses Interesse für mich gewesen ist – und es anderen vielleicht ebenso ergehen wird –, so will ich ihn kurz wiedergeben. Die Nachricht besagte, Bartleby sei ein untergeordneter Angestellter im Amt für "tote Briefe", das heißt für unzustellbare Postsendungen, in Washington gewesen und sei dort plötzlich infolge eines Wechsels in der Verwaltung entlassen worden. Wenn ich über dieses Gerücht nachdenke, vermag ich kaum die Bewegung zu schildern, die mich ergriff. Tote Briefe! Klingt das nicht wie tote Menschen? Man stelle sich einen Mann vor, den schon Natur und Mißgeschick zu einer fahlen Hoffnungslosigkeit bestimmt haben. Kann irgendeine Beschäftigung mehr geeignet sein, diese zu verstärken, als die ständige Beschäftigung mit diesen toten Briefen, die für das Feuer geordnet werden? Denn karrenweise werden diese alljährlich verbrannt. Bisweilen zieht der bleiche Angestellte aus dem gefalteten Papier einen Ring – vielleicht modert der Finger schon im Grabe, für den er gedacht war, eine Banknote in eiliger Hilfsbereitschaft gesandt – der, dem sie helfen soll, weiß nichts mehr von Essen oder Hungern. Verzeihung für den, der verzweifelt starb, Hoffnung für den, der ohne sie verschied, gute Nachrichten für den, der in ungelinderter Not erstickte. Vom Leben beauftragt, eilen deine Briefe zum Tode. Ach, Bartleby! Ach, Menschheit!"

Somit endet die Geschichte abrupt mit einem wirklich emblematischen Sachverhalt, betrachtet man die Fülle des mit Liebe und Sorgfalt vergeblich und nutzlos Geschriebenen, das sich in solchem Amt ansammelt und Jahr für Jahr vernichtet wird, eine unerträgliche Vorstellung irregeleiteter Produktivität. Falsch aber wäre nun, dieses Emblem generalisierend und als Teil für ein Ganzes nehmend, die Folgerung, es handle sich nur fallweise um fehlgeleitete Kreativität. Nein, die Einsicht ist die, dass Kreativität an sich schon unter dem emblematischen Fluch vollkommener Vergeblichkeit steht und durch sie und in ihr droht, niemals das zu erreichen, was die Künstler eigentlich wollen. Eben weil sie es wollen und tun, scheitert dies und mündet in eine Vernichtung. So findet diese Geschichte von emblematischer wie existenzieller Kraft – und mit ihr Bartleby selber – ihren Abschluss als Parabel für künstlerisch bewusste Selbsterschöpfung und Einschreibung des Schicksals der Kunst und ihrer Werke in die Physiognomie des erschöpften Künstlers, der sich, wie schon im Falle und der Figur des Kapitän Ahab in 'Der Wal', nur im Modus der vorbehaltlosen Obsession und restlosen Selbstverzehrung, also im Modus des existenziellen Scheiterns dem Gelingen eines Werkes überhaupt noch versichern kann.

Unzeitgemäße, radikale Parabel vom Künstler als dem erschöpften Subjekt schlechthin

Es geht in 'Bartleby' um eine Parabel, die das Schicksal im Selbstentwurf derjenigen radikalen Künstler behandelt, deren Charakteristik und Figuration in Europa wir historisch in jenen Jahren der Entstehung der Erzählung Melvilles entstehen sehen. Die Selbst-Marginalisierung der Künstler führt binnen 50 Jahren zum merkwürdigen Tatbestand, dass die gesellschaftlich in denunziatorischer Absicht genannten Stigmatisierung des leidenden, kranken, fiebrigen, wahnsinnigen, zum Werk unfähigen, und vor allem des erfolglosen, depotenzierten, sich selber entmachtenden, provokativen, unverständlichen und in allen Fragen des Lebens unbedarften bis wehrlosen Künstlers zum Adelstitel in der Selbstwahrnehmung der Avantgarden zwischen Gustave Courbet und Eduard Munch, also zum wahrhaftigen Selbstbild wird.

Man darf daran erinnern, dass Melville seine starke Literatur in jenen Jahren schrieb, in denen Chateaubriand ein Konzept erstmals von Modernität entwickelte, die sich nicht mehr auf eine Präfiguration oder ein Antikes bezieht, sondern nur noch auf sich und ihre Ansprüche selbst. Fünfundzwanzig Jahre später wird Arthur Rimbaud von der absoluten Verpflichtung sprechen, modern zu sein. Er versteht darunter den Anspruch, jeden Tag eine neue Sprache zu erfinden, sich zu erschöpfen, ein schnelles Werk zu realisieren, im Zustand der Vollendung als Künstler zu verschwinden und als Künstler (s)einen Rest des Lebens als Werk ohne Kunst zu leben. Seither geschieht alle Kunst im Bann und auch Bannfluch unbedingter Obsession, seither ist alle Kunst Lebensentwurf des Künstlers, mit und ohne Werk. Die Kunst unterhalb dieses Anspruchs ist seither diejenige, deren Erfolg am Markt wie alles gemeldet wird, was in Gestalt von Rankings gepresst werden kann. Mit den Grenzüberschreitungen und Erfindungen seit William Blake hat diese systemische Weltkunst wenig gemein. Man sollte also, gerade im Namen und in Betracht der radikalen Jugend, nicht von einem einheitlichen Weltkunstsystem ausgehen, sondern von der Notwendigkeit, die Kunst in dissonante Perspektiven zu zerlegen.

Das kann man auch von und am Autor Melville in Gänze lernen. Gleich Bartleby ist Melville ein innerlich gebrochener Mensch, ein Gescheiterter und Leidender, Einsamer und Verkannter. Als Künstler erschöpft oder ausgeschöpft, ist er ein hoffnungslos einsames und gescheitertes Subjekt. Desillusioniert und eben deshalb in seinem Werk früh vollendet. Man hat gängigerweise in Bartleby nur einen Charakter erblickt, der sich weigert, ein pathogenes Objekt seiner erzwungenen Neigung zur Unfähigkeit und Nicht-Angepasstheit. Zieht man die Tatsache in Betracht, dass Bartleby ein Mann des Schreibens und der Feder ist, erscheint seine Weigerung, weiter abzuschreiben oder, dies ganz besonders, das von ihm Abgeschriebene zusammen mit anderen genau Korrektur zu lesen, nicht mehr als ein generalisierbares vages Symbol von idiosynkratischer Sperrigkeit, sondern als geradezu programmatischer Verzicht, seinem Talent zu folgen, einer Aufgabe gerecht zu werden, kurzum: seiner ihm möglichen angestammten Kunst Genüge zu tun.

Damit wird er zum Geistesverwandten jener Künstler, deren Figuration und Physiognomie in der radikalen Zerrüttung der angestammten Formen und Formbeziehungen gelingender Ins-Werk-Setzungen zu fassen ist. Es sind die überaus Begabten, vor allem aber darunter die radikal Obsessiven, die die Grenzen der Kreativität sprengen. Nicht die generative Schöpfung, sondern die maßlose Feier der Obsessionen und damit die von diesen geforderten Destruktionen und Verrückungen sind das Ziel des Schaffens aus der Perspektive solcher Kunst. Man darf die historischen Distanzen nicht negieren und die Bezüge nicht strapazieren, aber dennoch gehören Figuren wie Antonin Artaud, Robert Walser, Wols und viele mehr, ganz in die Welt der sich radikal erschöpfenden Künstler, deren erste moderne Ausprägung Bartleby abgibt. In Betracht der damaligen Zeit und des Veröffentlichungsjahres der 'Plaza-Erzählungen, 1856, notieren wir: Es ist gerade einmal das Jahr her, seitdem dem Gustave Courbet seinen 'Le réalisme' ausruft und zum ersten Dissidenten und selbsternannten Kurator seines eigenen Werkes außerhalb der offiziellen, jurierten Jahressausstellungen wird.

So erweist sich Melvilles radikale Verzweigung als ein nicht mehr schöpfungswilliger, ein eben erschöpften Künstlers nach Abschluss seines Werkes, als überaus hellichtig. Melville selber passt durchaus in das von ihm entfaltete Muster. Er machte nach den wenigen Jahren seiner großen Erfolge mit insgesamt sieben Romanen im Alter von 25 bis 32 die Erfahrung, dass er nun nicht mehr schreiben könne, was er möchte, da niemand sich dafür interessiere, er gleichzeitig aber gegen Geld schlechterdings nichts schreiben könne. An dieser Stelle mag ein knapper Blick auf einige Eigenheiten im Leben des Autors nützlich sein.

Melville, geboren 1819, begann mit 25 Jahren zu schreiben und hörte mit 35 Jahren damit auf. Geboren 1819 in eine gut situierte New Yorker Familie mit vielen Geschwistern und einem erfolgreichen, die Familie wohlhabend und reich versorgenden Vater, verbringt Hermann Melville die ersten 11 Jahre seines Lebens wohlbehütet, ja verwöhnt. Dann bricht Unglück über die Familie, die Unternehmen des Vaters fallieren, ein Bankrott ist durchzustehen, der Vater erholt sich davon nicht mehr, die Familie zieht weg, der Vater stirbt. Hermann Melville muss die Familie miternähren, er besucht die Schule nur sporadisch, arbeitet als Hilfskraft auf einer Bank, arbeitet dann als Schullehrer. Im Sommer 1839, mit knapp zwanzig Jahren, fasst er einen folgenreichen Entschluss. Man findet im 'Moby Dick' dazu später den Satz: "Wenn andere sich eine Kugel in den Kopf schießen, verziehe ich mich wortlos an Bord." Er heuert als Schiffsjunge auf dem Handelsschiff 'St. Lawrence' an und reist für fünf Jahre, ein hartes Leben bewältigend, sich in überaus großer Genauigkeit mit allen menschlichen, ökonomischen und technischen Aspekten der Schifffahrt vertraut machend, durch die Weltmeere, auf Handelsschiffen, Walfängern und Fregatten, nach Europa, in die Südsee, nach Tahiti und Honolulu. Die Schiffe, nicht selten letzte Zufluchtsstätten gescheiterter oder aus der Bahn geratener Menschen und Existenzen, wurden ihm, wie er später schrieb, zu Universitäten, eine Formel, die Maxim Gorki wieder aufnehmen wird, wenn er die Fabriken und Straßen als seine Schulen und Universitäten anspricht.

Alles, was Melville über den Menschen erfahren konnte, hatte er in dieser Zeit beobachtet und wahrgenommen, das ganze Spektrum von berührender, umwerfender Güte bis zur niederträchtigsten Gemeinheit und maßlosen Bösartigkeit. Dichter oder Schriftsteller wollte er nicht werden, er hatte überhaupt keine Pläne und verfolgte auch keine in seiner Zeit als Matrose und auf Schiffen. Es war eine existenzielle Wahl und die kontingente Erfahrung eines schicksalhaften Selbstentwurfs des Autodidakten, der natürlich auf Dezentrierung hinauslief. In gewisser Weise wiederholte Melville das, was seine aus der Bahn geratenen Familie als Schicksal erlitten hatte, nun konzeptuell und absichtsvoll, vor allem aber klar und bewusst. Im Herbst 1844, immer noch ein Jüngling, kehrt Melville in die Gesellschaft zurück. Ohne Beruf und nur mit dem sicheren Wissen, nicht mehr zur See fahren zu wollen, ereignet sich eine Wende aus Zufall. Zumindest besagt das die Legende, der nach ein Freund ihm geraten haben soll, das, was er so gut zu erzählen wusste, Südseegeschichten zumal, aufzuschreiben. Genau dies tut Melville dann, der ohne jegliche Praxis, Vorschule und schon gar nicht mit dem langweiligen Rüstzeug eines diplomierten 'creative writers', sich hinsetzt, um in sieben Jahren sieben überaus erstaunliche Bücher zu veröffentlichen, die teilweise äußerst erfolgreich wurden, darunter ein 1100-seitiges Werk mit dem Titel 'Der Wal', ein Roman, der viele fragmentierende und multiperspektivische Erzähltechniken entwirft, die damals noch gänzlich unbekannt und noch nicht an der Zeit sind. Das Buch ist ein ungeheurer Wurf, wie er selten zustande kommt. In nur einem Jahr geschrieben, vollendet, vollkommen, existenziell, berührend, exzessiv, fesselnd und natürlich keineswegs ein Jugendbuch, zu dem es verstümmelt und entstellt wurde in Ausgaben, die nicht nur zwei Drittel des Umfangs strichen, sondern den Rest sprachlich den Vorstellungen einer konventionellen Jugendbildung anpassten, wie das durchschnittlichen Verlegern gerade gelegen kam und in die Vorstellung passte.

Aber auch schon seine ersten beiden Bücher 'Typee' und 'Omoo' scheinen ohne Mühen und fast beiläufig entstanden zu sein. Vorbilder hatte Melville keine, konnte er gar nicht haben, was sein singulärer Werdegang ja schon nahelegt, Er kannte keinen Lawrence Sterne. Auch Walter Scott war ihm unbekannt, ebenso der damals in den USA überaus erfolgreiche deutsche Romantiker E. T. A. Hoffmann.

Melville wurde im Zuge einer anspruchsvoller werdenden Literatur und parallel damit einhergehenden wachsenden Erfolglosigkeit zunehmend eigenbrötlerischer, war ein schwieriger Charakter, von Schlaflosigkeit, Phobien und nervösen Erregungen gepeinigt, Leiden, die niemals wirklich diagnostiziert worden sind. Er war reizbar und empfand sich zu Recht als psychisch bedroht. Zunächst bewirtschaftete er mit einer großen Familie eine Farm, verkaufte diese aber 1863 und zog nach New York. Dort trat er als Zollinspektor in die Zollbehörde ein und hatte tägliche Kontrollen von Schiffen und deren Ladungen im Hafen durchzuführen, eine nicht unbewegende Vorstellung, zieht man den über die ganzen Weltmeere gereisten jungen Mann in Betracht, aus dem der Schriftsteller hervorging. Für vier Dollar am Tag durchsuchte Melville

über zwanzig Jahre lang die einlaufenden Schiffe auf Schmuggelware hin. Er zog zugleich drastische Konsequenzen aus dem auferzwungenen und schmerzlich erfahrenen Nicht-Ort seiner Kunst.

Geschrieben hat er die letzten dreißig Jahre seines Lebens nahezu nichts mehr, jedenfalls wenig von Belang und fast nichts unter Einsatz eines künstlerischen Willens oder gar einer obsessiven Bestimmtheit. Anders gesagt verzettelten sich die Reste des Obsessiven in allerlei Unbestimmtheiten. Er war nicht wie ein Artaud ein Getriebener, der sprichwörtlich über sein Sterben und *jedes* Leben hinaus leidenschaftliche Energien aus der schöpferischen Zerstörung seiner Sprache, seines Tuns und Wirkens ziehen konnte. Ein einziges Mal noch raffte Melville sich auf und dies typischerweise im letzten Lebensjahr, in dem er die meisterliche Novelle 'Billy Budd' schrieb, die allerdings erst 1924 und damit weit nach seinem im Jahre 1891 erfolgenden Tod erschienen ist.

Im Rückblick wird der Schreiber (Schriftsteller, Künstler) Bartleby-Melville zu einem Prototypen der Kritik an allen Modellen von Wachstum, Produktivität, Akkumulation. Es ist die Auszeichnung nach einer vollzogenen Verausgabung das, was nur Leute vom Schlage eines Melville überhaupt als Ausdruck eines künstlerischen Gelungenseins verstehen und beschreiben können. Damit ist auch klar, dass es nicht um eine 'prä-kafkaeske' Kritik an der Welt der Büro-Agenten, staatlich-repressiver Apparate und ihrer Administration geht, sondern um das Schicksal zwar nicht des verkannten, wohl aber des ausgezehrteten, erschöpften, des an sich selber schon nur noch postumen Künstlers, des Künstlers als notwendiger Figur seiner Vollendung im Zustand vollkommener Entkräftung und Zerrüttung.

Unbedingt Artaud, nicht Duchamp

Jede Kunstgeschichte der Obsessionen gewinnt Kontur und Kraft auf dem Hintergrund der Figuration 'Bartleby'. Zu verweisen will ich zuletzt auf Harald Szeemann, nicht nur seines 'Museums der Obsessionen' wegen. Als ich in den Jahren 1997 und 1998 mit ihm die veränderte Neuauflage der 'Junggesellenmaschinen' plante und einrichtete, ergaben sich zahlreiche Gespräche nicht nur zur Publikation – in Tegna (im Tessin), zuletzt für den Abgleich der Fahnen-Korrekturlektüren in einer langen Sitzung im Café der NRW-Kunstsammlungen in Düsseldorf. Von vielem war die Rede, nicht zuletzt bezüglich der Frage, wie die Obsession des Prokreationsverzichts der Junggesellenmaschinen in der Architektur der Rechner von John von Neumann und Alan Turing, also der Sphäre und Ära der Computer weitergeschrieben werden könnte. Aber auch, womit der bemerkenswerte Überhang Duchamps für das Thema zu tun hatte. Szeemann, dessen Tochter Una im Jahre der Realisierung der Junggesellenmaschine geboren wurde, empfand diese Zentrierung auf Duchamp inzwischen als obsolet. Ich erinnere mich wörtlich einer programmatischen Aussage: "Für eine Zeichnung von Artaud gebe ich den ganzen Duchamp hin. Wir müssen weg von Duchamp und hin zu den Artauds." Diese sind aber nicht

zu haben, ohne dass wir mit ihnen ihren Wahnsinn, ihre zerstörerische Kraft, ihre Erschöpfung teilen. Sind wir bei Duchamp in die retinal skeptische Distanz gezwungen und erschließen uns die Künste reflexiv auf einer Meta-Ebene, so berühren und bewegen uns die Obsessionskünstler von Bartleby bis Artaud und heute direkt, wir gewinnen an ihnen keine Erfahrungen, die wir nicht mit ihnen machen. Es gibt keine Distanzierungsmöglichkeiten. Um ihre Passionen zu verstehen, müssen wir ihren Wahn teilen. Das tut der Kanzleichef von Bartleby in seltsam ihn verwirrender Berührtheit durch das Schicksal eines Menschen, der ihm, dem kühl analysierenden Juristen, nur Ungemacht bereitet. Und das haben wohl auch wir zu tun. Damit verliert die Kunst ihren wohlgeformten Werkanspruch einerseits, aber andererseits auch ihre ethnofolkloristische Schöpfungstümelei. Die Künste bewegen nicht durch ihr höheres Pathos, sondern ihre Insistenz auf dem gemeinen Sinn und Wahnsinn bezüglich der alltäglichen Fallen, Dinge, Verstrickungen, Um- und Abwege. Hierbei steht Erschöpfung nicht am Ende des kreativen Weges, sondern begleitet diesen stetig, durchzieht ihn und durchbricht ihn, transversal und in jedem Moment als mögliche Katastrophe und Erschöpfung. Gegen das Übermaß der überlieferten Künste weiß jeder junge Künstler, weiß jede junge Künstlerin heute, wissen also die an den Kunsthochschule sich einschreibenden Studierenden und alle dort Arbeitenden nicht nur um die Unvermeidlichkeit der Erschöpfung, sondern ihre stetige Ko-Präsenz mit allem, was sie denken, planen, umsetzen, erreichen und verfehlen.

Bezug: Hermann Melville, Bartleby, z. Bsp. in der Ausgabe 'Piazza-Erzählungen' bei Rowohlt, als rororo/ Rowohlts Klassiker, 1962.

//als Kasten im Sinne eines zusammenfassenden Hinweises://

Eine Novelle, ein Wurf: zusammenfassende Sicht auf 'Bartleby' von Hermann Melville

Die Erzählung 'Bartleby' von Hermann Melville entfaltet eine großartige Auffassung von den Rückzugsnotwendigkeiten des an seinem Schöpferischen erschöpften Menschen. Der erschöpfte Mensch ist das alles vollendende und in aller tragischen Präsenz seines So-Geworden-Seins doch auf höchste Vollkommenheit hinwirkende Resultat der Verausgabung des schöpferischen Menschen. Erst in der zweiten Hälfte der Erzählung tritt nach und nach ins Zentrum, auch der Aufmerksamkeit, dass es sich nicht um die skurrile Pointe eines idiosynkratischen Charakters entlang der Grenzen seiner Kollision mit einer unverständlichen wir unverstandenen Mit- und Umwelt geht, sondern um die Empathie mit der künstlerischen Kompromisslosigkeit zu einem Zeitpunkt, zu dem kein Subjekt mehr existiert, sondern dieses verbraucht und zerrüttet ist. Damit wird der Schreiber (Schriftsteller, Künstler) Bartleby-Melville zu einem Prototypen der Kritik an allen Modellen von Wachstum, Produktivität, Akkumulation.

Es ist die Auszehrung nach einer vollzogenen Verausgabung das, was nur Leute vom Schlage eines Melville überhaupt als Ausdruck eines künstlerischen Gelungenseins verstehen und beschreiben können. Damit ist auch klar, dass es nicht um eine 'prä-kafkaeske' Kritik an der Welt der Büro-Agenten und Administration geht, sondern um das Schicksal zwar nicht des verkannten, wohl aber des ausgezehrten, erschöpften, des an sich selber schon nur noch postumen Künstlers, des Künstlers als notwendiger Figur seiner Vollendung im Zustand vollkommener Entkräftung und Zerrüttung. Ab diesem Punkt wird die Erzählung schmerzhaft und rührend zugleich, geht es Bartleby doch um ein unbedingtes Verharren am Ort, wobei dieser Ort der letzte des Lebens ist. Oder anders, genauer: als 'Ort' erscheint ihm nun solcher Weise nur, was immer schon dieser Ort hätte gewesen sein müssen, aber in der Phase der künstlerischen Arbeit nicht hat werden können, sodass dieser Ort real präsent stets gewesen ist, aber nur als Phantasma (nicht als Phantasie). Und so stirbt Bartleby dann auch zum Schluss der Novelle, stirbt Hungers, weil er nicht mehr essen kann oder mag/ will, sich anlehnt an die Erde, im entlegenen Winkel des Gefängnishofes, verendet wie ein Tier, wenn auch in großer innerer Würde. Welcher unermessliche Reichtum, sich die Verwirklichung und Erschöpfung als Resultat wie Voraussetzung der radikalen Entfesselung und Verausgabung aller Kräfte für ein beispielgebendes Modell von Kunst in solcher Weise vorzustellen. Entkräftungen und Entstellungen am Werk sprechen genau diese Sprache, auch für den Autor der Novelle. Neben Melville selber, der im Alter zwischen 25 und 35 alle wesentlichen Werke und danach fünfunddreißig Jahre lang gar nichts mehr geschrieben hat (außer einer Erzählung und einigen Gedichten) und der davor keineswegs eine Laufbahn als Belesener, Gelehrter oder Schriftsteller angestrebt hat, denke man noch an Fassbinder, Pasolini, aber auch Hendrix, Morrison und weitere Schöpferische, die alles aus sich und in sich erschöpft haben, was ihre Energien ausmachte und für die das Leben seine Kontur nur noch in jenem Tod gewinnen konnte, der als einziger noch lebendig ins Leben einzutreten vermochte just in der Suchbewegung jenes Ortes nach Verausgabung aller Energien: Einmal glücklich sein, einmal zur Ruhe kommen, einmal sich zum Ende gehen sehen ohne jeglichen Kompromiss und in stetiger Verlangsamung. Eben dies ist der singuläre Stoff von 'Bartleby', dessen 'I better prefer not', 'ich möchte lieber nicht' dazu ja nur das, wenn auch zu Recht Aufsehen erregende Vorspiel darstellt.

Angaben zum Autor:

Hans Ulrich Reck, geb. 1953, Prof. Dr. phil. habil.. Philosoph, Kunstwissenschaftler, Publizist, Kurator. Seit 1995 Professor für Kunstgeschichte im medialen Kontext, seit April 2014 Rektor der Kunsthochschule für Medien in Köln. Seit April 2016 Sprecher der Rektorenkonferenz der Deutschen Kunsthochschulen.

Jüngere Buchpublikationen über Pier Paolo Pasolini, Traum. Enzyklopädie, Kunstgeschichte des Improvisierens, Kunsttheorie und Bildphilosophie. Demnächst erscheint: 'RITUALKUNST' zwischen Kult und Museum – Dissonante Ästhetiken am Beispiel Afrikas (von Halem Verlag Köln).

www.khm.de/audiolectures/
<http://popsubhochgegen.khm.de>