

Sowohl der vorhergehende Aufsatz 'Musik, kundig der Sehnsucht?' wie der folgende waren gewissermaßen Auftragsarbeiten. Herr Humbert Fink, der neue Herausgeber von 'Wort in der Zeit', welches er nach seinen eigenen Worten (und leider nur mit diesen) "radikal umwandeln" wollte, hatte mich zur Mitarbeit eingeladen. Im April 66 schickte ich ihm vorerst diese beiden Rezensionen, die ich unter Zeitdruck geschrieben hatte. Sie wurden mir jedoch bald wieder zurückgesandt, mit einer Erklärung, die ich wiedergebe:

Sehr geehrter Herr Weibel,

mit gleicher Post gehen die Manuskripte, die Sie freundlicherweise an mich geschickt hatten, wieder an Sie zurück. Eine Verwendung für "Wort in der Zeit" sehe ich in keinem Falle ab gegeben.

Sie schreiben in Ihrem Brief, Blei zitierend, von der "Leidenschaft für die Genauigkeit". Nun! Ich habe versucht, Ihren Text über F.M. (wie Sie es ausdrücken) einzurichten. Ich habe es nach der ersten Seite aufgegeben. Entweder bin ich Ihrem Stil und Ihrer Intelligenz nicht gewachsen, dann brauchen Sie sich ob der Zurückweisung nicht zu grämen. Oder aber Sie verweigern in Ihrem noch jungen Literaten-Ehrgeiz Ursache und Wirkung. Und auch dann ist die Geschichte nicht weiter tragisch.

Allerdings wage ich es nicht, Ihre Arbeiten in deren augenblicklichem Zustand einem durchschnittlichen Intellektuellen-Publikum vorzusetzen. Sie werden später einmal, rückblickend auf diese Stadium Ihrer geistigen Entwicklung, diesem gegenwärtig Sie erzürnendem Urteil applaudieren. Ich hoffe es zumindest für Sie.

Vielleicht würden Sie mich, säßen wir einander gegenüber, nach den Ursachen dieser Ablehnung fragen. Eine davon und wohl die hauptsächlichste - ist Ihre Schüchternheit, wenn ich mich so ausdrücken darf; eine andere ist Ihr Unvermögen, zwischen den wesentlichen literarischen Strömungen zu unterscheiden. Sie erkennen, wie es jugendlichen Liebhabern wohl zu Gesicht steht, immer nur eine Geliebte an; was aber sagen die anderen dazu? Man muß in diesem schwierigen Metier sehr wohl abzuwägen wissen, man muß aber auch den Realisten, Surrealisten, man muß allen anderen "Isten" durchaus auch ihr Eigenleben belassen. Dabei bin ich persönlich davon überzeugt, daß Sie - Arbeitsfreude und Lern-Begierde vorausgesetzt - es in einigen Jahren absolut zu einem vernünftigen Essayisten oder Literaten bringen werden. Vielleicht kommen Sie dann einmal in die angenehme Situation, Texte von mir abzulehnen. Ich wünsche es Ihnen.

Mit freundlichen Grüßen


(Humbert Fink)

Seitdem Herr Fink aus den Hinterhöfen Europas dem Orf und seinem Publikum Reisetipps schickt, ist es mir leider nicht möglich, ihm mitzuteilen, daß ich rückblickend auf dieses (!) Stadium meiner Entwicklung - ich war damals 22 Jahre alt - seinen Urteil nicht applaudiere. Doch vielleicht ist dieses "später" noch nicht erreicht. Allerdings wage ich es jedoch bereits jetzt, diese Arbeiten in ihrem damaligen Zustand einem durchschnittlichen Intellektuellen-Publikum vorzusetzen. Denn entweder hat sich das Publikum weiter entwickelt oder Herr Fink war in der Tat meinem Stil und meiner Intelligenz nicht gewachsen. Um auf meine Leidenschaft für die Genauigkeit zurückzukommen: ich hatte Musil, nicht Blei, zitiert.

Kritik de Kunst. Kunst de Kritik: es sagt & I sagt
Wien, München 1973
S. 27 - 33

VON DER VERINNERUNG IM GEGENWÄRTIGEN ROMAN (1966)
Am Beispiel Robert Creeleys.

Die Anglistik besaß keinen Mann wie E.R. Curtius, den Autor von "Französischer Geist im 20. Jahrhundert" (1952). Welcher Mangel bewirkte, daß Nachkriegs-Deutschland für französische Vorkriegsliteratur sich begeisterte, während das Nachkriegs-Frankreich die amerikanische Literatur entdeckte. Vereinzelt Versuche, amerikanische Autoren auch in Deutschland bekannt zu machen, blieben unter dem Glanz der Romanisten farb- und wirkungslos. Diese romanische Retrospektive unterschlug uns u.a. die Werke so großer und innovativer Lyriker wie E. Pound, E.E. Cummings, Marianne Moore, Wallace Stevens etc., und bereitete solcherart die fatale, retrograde Wendung der offiziellen deutschen Dichtung zu, die bis heute anhält. Als verspätete und demnach peinliche Hommage wirken die anwachsende Zahl der Untersuchungen über Pound, die Publikation etlicher Gedichte von Ch. Olson, die Propagierung der "Langen Gedichte" (Höllerer) usw.

Auch Robert Creeley gehört zu jenen Autoren, deren Einfluß in Amerika, besonders unter den Jüngeren, groß ist, während sie bei uns nahezu unbekannt sind. Vom Lyriker Creeley liegt allerdings nun seit November 1965 sein erster Roman in hervorragender deutscher Übersetzung (E. Jandl) vor, nachdem bereits früher, ebenfalls im Insel Verlag, Geschichten von ihm unter dem Titel "Mr. Blue" erschienen sind. Aufgrund der oben dargelegten Verhältnisse erlauben wir uns, den Verinnerungsprozeß im zeitgenössischen Roman nicht am "französischen Wagnis", sondern an R. Creeley zu untersuchen. Denn nachdem die Inhaltsangabe und das feuilletonistische Brimborium von Rezensenten wie J. Bender und H. Heißenbüttel besorgt wurden, darf, so ist zu hoffen, die Erzähl- & Schreibtechnik von Creeleys Roman "Die Insel", amerikanische Originalausgabe 1963, einer präzisen Analyse ausgesetzt werden. Creeleys Roman ist der Versuch, das Leben eines New Yorker Schriftstellers mit seiner Familie und seinen Freunden auf einer Insel, Typ Mallorca, als symptomatisches Modell der menschlichen Existenz auszuweisen. "Die Leute versuchen mit einer anwachsenden Verzweiflung zu leben, und zu etwas zu kommen, einem Ort, einer Person. Sie wollen eine Insel, auf welcher die Welt endlich ein Ort umschrieben von sichtbaren Horizonten sein wird." verkünden die Vorbemerkungen. Solcher Wille zur parabolischen Überhöhung drängt, den Modus der Cogitatio dem Cogitatum zuzuweisen, die Färbung der subjektiven Idee dem Objekt, und macht als Medium einen Stil nötig, der Bewußtsein und Realität in einen gemeinsamen Sprachmantel hüllt, Natur personifiziert und Dinge mit den Attributen des Menschen behaftet, der abstrahiert, wo es der Intention zugute kommt usw.

"Das Dorf unter ihnen gelassen verlosch auch (S.9)...In der Nacht war das Haus in welchem die Amerikaner jetzt schliefen in dieselbe Stille gesunken an der jedes teilhatte. Nur das Taxi durch die Dunkelheit auf sie zukommend hing von ihrem Anderssein ab, und es war ihr Freund, Artie, hinten drinn sitzend (S.9)...an den schlafenden Häusern vorbei (S.10)..." Das Dorf "verlicht" wie eine Kerze, Häuser "schlafen" und "haben teil an" der Stille der Natur und Menschen. Allein das Taxi bewegt sich, weil Artie noch wach ist, welche Mobilität zum exotischen "Anderssein" aufgewertet wird, damit "Ausgeschlossenheit, Fremdheit" usw. der Schriftstellerfreunde schon anklinge.

Die Relationen und Affinitäten, die Creeley solcherart konstituiert, sind Ausfluß eines Sprach- & Stilguts, wie es nicht nur vorfindbar bei epischen Symbolisten wie N.Hawthorne und H.Melville, bei subtilen Psychologen wie G.Meredith und Henry James, sondern auch bei naiven Autoren wie R.L.Stevenson ist. Historisches Sprachmaterial schafft denn auch Bezüge und Konnexen, die vergangen sind, denunziert ein vorindustrielles Bewußtsein, zumal wenn das Material nicht selten aus tradierter Metaphernlyrik ankommt:

"Das Meer war zerschnitten" von einem "Fleck zersplitterten Lichts" (S.99)..."Blase aus Nacht" (S.47). Für den Liebesakt stehen jene dichterischen Bilder: "Das Auto jagte in die Dunkelheit im Tunnel seines Raums, hinein, ein Spiel-Projektile jagte in die Wände, die prall sind und dem Aufschlag nachgeben. Eine falsche Tür, ein schmelzender Spiegel." (S.47)

Primärpoetische Momente sind desgleichen die interpunktionelle und grammatikalische Deformation der Syntax: "Wie sein in dem was das Leben aus dieser Zeit macht, wo, wann, was nimmt man an das geschieht worauf man so geduldig wartet." (S.147) oder "Denn, wenn sie's tat, würde es dadurch zwangsläufig ein Beweis sein daß sie es tun wollte, für ihn, und nicht nur sich von ihm, weil er es mußte, lieben lassen würde, ruhig, überhaupt nicht da." (S.176). Diesen syntaktischen Abweichungen von der Norm wohnt ein sekundäres System von Abweichregeln inne, da sie wie bei U.Johnson und N.Sarraute Emanationen eines spezifischen Bewußtseins sind. Die Chiffrierung der Syntax bedeutet, der Prosa den Reiz der Poesie zu verleihen. Die Menge innovativer Satzmodelle, welche Creeley aus solcher Methode schlägt, bezeugt denn auch seine poetische Kreativität.

Die Irregularität seiner syntaktischen Struktur ist jedoch kein Zeichen einer Willkür, sondern exakte Umsetzung der spezifischen Semantik in die Eigenwelt der Sprache, die Etablierung der Identität von Bedeutungsstruktur und syntaktischer Struktur, weil nur solcherart die subjektive/innerliche Weltvermittlung sich verwirklichen kann.

Der Gegenpol dieser Innerlichkeit im Roman ist heute Robbe-Grillet, an dessen "Der Augenzeuge" für einen Augenblick zu denken ich vorschlage. Hier wie dort handelt es sich um Ereignisse, die auf einer Insel sich abspielen. Doch schon die Anfangspassagen der beiden Romane legen ihre Unterschiede bloß:

Bei Robbe-Grillet die geometrische Topographie eines Hafens, die objektive Perzeption eines Sensoriums, bei Creeley die metaphorische Transformation einer Taxifahrt durch die Nacht, die subjektive Apperzeption eines anonymen Bewußtseins, welches als das eines Introvertierten sich revidieren wird. Der anti-metaphysische Fixpunkt der projektiven Abbildung, wie Robbe-Grillet ihn postuliert: "Wir betrachten die Welt nicht mehr als unser Gut, unseren Privatbesitz, der nach Maßgabe unserer Bedürfnisse gefertigt ist." involviert zweierlei. Hinsichtlich der Makrostruktur untersagt er jede psychologische Motivation & Interpretation der Personen & der Handlung, sodaß die Dramaturgie ausfällt. Hinsichtlich der Mikrostruktur erfordert er eine intakte, regelmäßige und klassisch anmutende Sprache von mathematischer Präzision und Objektivität, die zur reinen Deskription der Gesten und Dinge sich reduziert, damit die "Dinge samt ihrer glatten, sauberen und intakten Oberfläche da sein" können. In seinem "reinen Dingroman" sind die "Dinge ohne Eigenschaften" und die "Welt ist weder sinnvoll noch absurd, sie ist" einfach. A.Robbe-Grillet's Standort ist stets außerhalb.

Die Subjektivität hingegen, die Creeley in der Behandlung der Sprache auszeichnet und die metaphorisch die Umwelt verwandelt, ist die Subjektivität eines Lyrikers vom "innerlichen" Schlag. Welche Innerlichkeit & Subjektivität nicht nur die Mikrostruktur des Romans, seine Sprache, sondern konsequenterweise auch seine Makrostruktur, die Erzähltechnik, prägen: Der Erzähler befindet sich jederzeit in jedem Ort & Kopf. Extreme Realisation des Verinnerlichungsprinzips bewirkt, daß die Organisation des Materials nicht nach seinsthematischen Parametern erfolgt, sondern nach bewußtseinsthematischen: Epische Stufenhandlung wird substituiert durch lyrische Montage, historisierende Dramaturgie modifiziert sich zum aktualisierenden Bewußtseinsstrom, vermittels Zeitschnitten, die zum lyrischen Mitteilungsraum des Kurzzeitgedächtnisses tendieren, installiert sich Bergsons "Dauer".

Wohl gibt es kein Ich, das erzählt, dafür einen anonymen Erzähler, der nach Belieben die Erzählebene & den Erzählort wechselt. Solche Ubiquität eines einzigen Bewußtseins wahrt die Uniformität des Materials und damit der Vision, garantiert die Identität von Welt, wie sie erscheint, und von Sprache, in der jene Welt aufscheint. Das bedeutet viel "dachte, fühlte, vermutete, nahm an, wollte sagen, beschloß, vermißte" etc., Innere Monologe, zumindest verknappte, von Schriftstellerfreunden wie Willis (S.84), Artie, Rene, von Protagonist John selbst und Ehefrau Joan (S.70). Welcher Innere Monolog in seiner Technik sich selten über den spontanen Sprechstil erhebt, wie er plus angemessener Atemtechnik am Ort seiner literarischen Abstammung gepflegt wird: dem Black Mountain College (Ch.Olson, M.McClure, R.Duncan etc.).

Favorisiertes Objekt der Introspektion ist John, der Schriftsteller, durch den hindurch der Erzähler seine Reflexionen artikuliert: "Nein, Stücke war was sie alle gewiß waren, Split-

ter, Scherben, geringerer oder größerer Schutt" (S.124). Für den Leser impliziert solch direkter Transport an den Ort des lyrischen Ichs, daß die Distanz, die Frei- & Wohlsein vermittelt, verlustig geht, und er etwa beinahe dieselbe Beunruhigung erfährt wie the hero.

Der leichtfüßige Wechsel der Perspektive, die jedoch nie den Bewußtseinskreis des Erzählers übersteigt, enthebt den Erzähler der Mühe & Aufgabe, seine Personen zu beschreiben. Seine Figuren sehen sich infolge der Verinnerung meist selbst, sich selbst oder untereinander. Mit Vorliebe brechen sie sich an John: "Rene lächelte, da ihm viel anzulächeln gegeben war, gesegnet seinerseits mit klarem Gebrauch, wie John ihn sah. (S.91). Tage vergingen, vermischt das Meer, fanden im Bewußtsein ein ähnliches Fließen, einen Wellenschlag von Geschehen. Er konnte es nicht finden. Er sah sie alle durch das gleitende Wasser. Und sprach er jetzt, dachte er auch, versuchte sie zu sehen, den Blick endlich einzustellen auf das Zentrum ihrer Gesichter, die Augen, der lächelnde Mund." (S.92). Der trübe Blick eines Introvertierten ist es, der mit dem des Erzählers identisch, durch welchen Menschen & Dinge gesehen werden. Die Arithmetik des Buches, seine Einteilung in 4 Abschnitte zu je 5 Kapiteln, ist leeres Gerüst und vermag nicht die verwischte Kontur zu verbergen, welche das Ornament des inneren Rhythmus ist. Diese irrationale Dynamik etabliert denn auch das Modell eines Bewußtseinsstromes, in dem Raum und Zeit vertauschbar sind. Von der Erzählung tritt Creeley Übergangs- & aufenthaltslos in den Inneren Monolog oder den Dialog und umgekehrt: "Aber die Geographie war Dunkelheit. Von etwas Ungewissem, tausend, Kennzeichen gewinnend. Gewisse Gebiete von Fleisch und Bein. In den Trichter des Dunkels rufend, bist du da. Ich bin's. Ich bin jetzt hier. Murmelte Worte zu sich, o John, wer hatte es gesagt. Die Unterschrift fehlte. Er konnte überhaupt nichts finden im Dunkel" usw. (S.47 ff).

Die Verinnerung macht auch beim Vertauschen von Raum und Zeit sich bemerkbar, denn sie memoriert und assoziiert semantisch wie etwa auch Proust, und nicht materialisch wie Robbe-Grillet: "Willis schrieb, bat um etwas... John schrieb unverzüglich zurück, dankbar für die Gelegenheit sich von der letzten Schuld loszumachen, dem Mißerfolg den sie alle draus gemacht hatten. Willis zitterte, versuchte den Pfahl zu schnappen, aber fiel vorwärts in eine Pfütze seines eignen Gespienen." (S.94).

Solche Entäußerung der berichtenden Funktion aus dem Roman und solche triumphale Substitution des subjektiven Bewußtseins schlägt Creeleys Roman der Tradition von Joyce, Faulkner, Proust, Woolf etc. zu, und deren aktueller Demonstration (Beckett, Butor, Pinget, Cayrol, Blanchot etc.). N.Sarraute definierte: "Heute überschwemmen uns Werke... wo ein undefiniertes, konturloses Wesen, ein anonymes Ich, das alles und nichts ist... den Ehrenplatz einnimmt." Welche Definition in elementarer Weise auch R.Creeleys "Die Insel" trifft. Wenn auch sein Roman in besonderer Nähe zu V.Woolfs "The Waves" steht hinsichtlich der Montagetechnik, und zu Becketts Romanen

und Texten und Erzählungen um Nichts" hinsichtlich der poetischen Struktur, so birgt sein Werk dennoch höchst originäre Elemente, bspw. den amerikanischen Puritanismus, wie er in den mesquinen Erotics durchschlägt (S.114, S.175, usw.). Creeleys Prosa ist Kunstprosa, also künstliche. Seine syntaktische Deformation, deren Orientierungsmodell nicht die Realität, sondern sein Bewußtsein ist, erreicht, daß sein etwas natives Weltgefühl sich mausert zum Philosophem. Man kann solches den Weg nach Innen nennen, wie er typisch ist für einen Teil des Neuen Romans, zu dem nun Creeley sich gesellt. Man kann indessen auch nach der Origo suchen, ohne Dostojevsky zu bemühen oder Flaubert, und dabei die Flexion des Nouveau Roman zum Trivialroman, die auch die Creeleysche ist, enthüllen.

"Der Sommer ging vorüber, die roten Rosen welken schnell... Was ist mir geblieben vom Glück und vom Leben, wie leer und wie still ist heut mein Tag", heißt ein Schlager.

"Der Sommer ging vorüber, fanden sie, doch es kam weder als kältere noch auch, deutlich, ein Bewußtsein kürzerer Tage" (S.155). "All dieser endlose Plunder der Annahme wird nie das geringste der Dinge ändern" (S.123), heißt es bei Creeley.

Ist das statische Weltbild, welches höheren Orts Parmenides als Motto besorgt: "Es ist alles eins, von wo ich auch den Anfang nehme, denn dorthin werde ich zurückkehren", Roman- und Schlagerzitat gemeinsam, so unterscheidet Roman und Schlager, Nouveau Roman und "sex- and crime-story" die Sprache. Sie bewirkt, daß die Philosophie, die im Schlager sich ausdrückt, um Grade nicht mehr dieselbe ist, wenn ihr Substrat, Sprache als Träger von Ideen, sich verbessert. Die Semantik wird nämlich durch die Veränderung der Syntax ebenfalls modifiziert. Die Bedeutungen, im Falle Creeleys billiges ideologisches Müßiggeld, die am Material sich sedimentiert haben, verändern sich durch die innovativen Operationen am Material.

Das Parmenidische Diktum reduziert jedoch diesen Aufstieg schon wieder zum Fall. Am Beispiel Becketts zeigt sich, wie die durch die Konvention codierten Bedeutungen sich rächen und den Autor auf das Niveau zurückschlagen, welches er übersteigen wollte. In seinen "Texten und Erzählungen um Nichts", wo das Material vornehmlich konventionelle Redefiguren und -wendungen aufweist, expliziert er die Absurdität, die dem abgestandenen Sprachgut inhärent ist, indem er dieses neu arrangiert. Solche Desinfektions- und Detektivtätigkeit erfordert einen Standpunkt, der außerhalb der Sprache ist, durch den Kontakt jedoch färbt die Sprache auf den Standpunkt ab, holt ihn in ihr reaktionäres Reich zurück. Sprachliches Material war unterwegs, hat aufgegeben, was anfiel, nahm auf, was es mußte. Die Finger, die es griffen, prägte es. Die schäbige Philosophie und die verlogenen Geschäfte, denen eine Sprache diente, hinterließen Spuren, in denen der neue Besitzer sich bewegen muß. Die überlieferte Semantik eines Materials ist also nicht restlos zu tilgen, solange ich nicht auch das Material tilge. Denn die Sprache ist kein Neutrum, sondern kontagiös wie Pest. Sie steckt den an, der sie verdingt, wie den, der sie kritisiert. Frei bleibt allein derjenige, welcher sie, also historisches und reaktionäres Sprachmaterial, negiert. Das tut weder Beckett noch Creeley.

NACHTRAG I

In meine Überlegungen zur Theorie der Avantgarde fügen sich nahtlos die Aussagen Emile Zolas in seinem Essay 'Le Roman expérimental' (1880), der sich wiederum auf 'L'Introduction à la médecine expérimentale' von Claude Bernard (1813-1878) berief, die zwei Jahre vor dem 'Kapital' (1867) erschien. Bernard gilt als einer der Väter der modernen Biochemie und Begründer der Physiologie als exakter Wissenschaft. Er erscheint mir als Vorläufer von Warren S. McCulloch, einem Capo der Kybernetik, der eine physiologische Theorie des Wissens bzw eine experimentelle Epistemologie auf der Grundlage der physiologischen Erkenntnisse leistete. Zola schreibt, daß es ihm für die Zwecke seines Essays meistens genügte, im Text Bernards das Wort 'Medizin' durch das Wort 'Roman' zu ersetzen.

Bernard: "Was die experimentelle Untersuchung von der scholastischen unterscheidet, ist die Fruchtbarkeit der einen und die Sterilität der andern. Es ist gerade das scholastische Denken, das die absolute Gewißheit zu haben glaubt, das nichts erreicht. Klarerweise, denn durch dieses absolute Prinzip stellt es sich außerhalb der Natur, in der alles relativ ist."

Zola: "Der experimentelle Romanschriftsteller ist demnach derjenige, der die geprüften Tatsachen akzeptiert, die im Menschen wie in der Gesellschaft den Mechanismus jener Phänomene zeigen, deren Meisterin die Wissenschaft ist. Ich wüßte die naturalistische Literatur nicht anders zu verstehen. Ich bin glühend davon überzeugt, daß die experimentelle Methode nach ihren Triumpfen in der Geschichte und in der Kritik überall den Sieg davon tragen wird, im Theater und sogar in der Poesie. Das ist eine unabwiesbare Evolution. Der metaphysische Mensch ist tot, unser gesamtes Terrain ändert sich mit dem physiologischen Menschen."

NACHTRAG II

Giganten wie Proust, Joyce, Stein, Woolf etc haben neue erzählerische Parameter entdeckt: Raum, Zeit, Bewußtsein. Sie haben mit neuen Werkzeugen neue Häuser gebaut.

Beckett, Butor, Creeley, Robbe-Grillet etc haben die Konstruktionspläne dieser Häuser durchschaut, diese als Modell genommen und neue Modelle konstruiert. Gleichsam die Modellierung des Modells.

Becker, Handke, Jonke etc gehen nun in ihrem erzählerischen Werk mit Kopien dieser Modelle hausieren. Das Modell wurde zur reproduzierbaren Miniatur, die kühne Konstruktion zur braven Schulübung.

Ich glaube, den Autoren Konrad Bayer und Oswald Wiener kommt das Verdienst zu, den Modellcharakter von Literatur schlechthin erkannt und daraus in ihrem erzählerischen Werk die Konsequenz gezogen zu haben. Sie haben somit das Bauen neuer Häuser ermöglicht.

Zwischen der Schreibweise des subjektiven Bewußtseins (Joyce, Faulkner), wo Personen semantisch memorieren und assoziieren, und der materialen Schreibweise (Robbe-Grillet etc), die von den Dingen ausgeht, liegt das Werk zweier Frauen: Stein, Woolf.

'Die Wellen' von Woolf, wo subjektives Erleben sich einbettet in die künstliche Konstruktion eines Tagesablaufs, der dem Tagesablauf der Natur (der Strand von Morgen bis Abends) gleichgesetzt wird.

Bei Gertrude Stein haben die Wörter die Rolle von Gefühlen als Agens der Erzählung eingenommen, Strukturen des Bewußtseins gehen in Sprachstrukturen auf - und dennoch werden Empfindungen suggeriert. Eine zukunftsweisende Mischung aus materialer und subjektiver Schreibweise. (Mit Material sind hier die Wörter gemeint.)

Insofern sind zeitgenössische Texte, wo nicht subjektiv-semantisch, sondern objektiv-semantisch assoziiert wird, wo also die Bedeutungen von Redewendungen und Sprachfiguren, die in Wortgruppen und Sätzen versteckten Bedeutungen, exploriert werden, eine Abspaltung jener Mischung.

Burroughs hat die Werkzeuge Raum, Zeit, Bewußtsein als Materialien neu verwendet, somit die Schreibweisen des subjektiven Bewußtseins zur Weißglut geschürt, wo Modell und Objekt zu Asche zerfallen.

6 Fotos, 6 Kontexte, in denen der menschliche (und tierische) Körper das künstlerische Ausdrucksmedium ist. (Nitsch, Schwarzkogler, Mühl, Brus, Export, Weibel).



Hermann Nitsch, Aktion 1965.

Im Orgien Mysterien Theater revoltiert eine metaphysische Pein gegen den Kern des Seins, die Einheit von Körper und Geist, um eine andere Wirklichkeit zu erreichen. Im Grundriss-Erlebnis werden Animalisches und Menschliches, Unbewußtes und Bewußtes, diese falschen Markierungen unserer Grenzen, überflutet, und neue Horizonte des Lebens werden sichtbar.



Rudolf Schwarzkogler, Aktion 1966.

Von der Kugel zum Quadrat, vom Leben zum Tod, die Klammer der Existenz. Der 'sado-masochistische Exzeß' der Sinne, am Körper ausgetragen, ist der entsetzliche Prozeß der steten 'Verkörperung' des Geistes. Schwarzkogler will diesen kommunizierenden Gefäßen die Flüssigkeit entziehen. Denn der Schmerz besteht allein darin, daß die Empfindungen, Wollust oder Grausamkeit, nichts anderes als Ableitungen des Geistes sind.