

# Désinvolture und Coolness

## Über Ernst Jünger, Hipsters und Hans Imhoff, den »Frosch«\*

Von Dirck Linck

\* Vortrag auf der Jahreskonferenz des Sonderforschungsbereichs »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« (SFB 626), die vom 3. bis zum 5. November 2006 im Hamburger Bahnhof in Berlin zum Thema »Bewegte Erfahrungen« stattgefunden hat.

Zuerst abgedruckt in *Kultur & Gespenster*,  
Ausgabe 3, Winter 2007

Netzveröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Autors

Man muß oft schlimmer scheinen, als man ist.

(*La Rochefoucauld*)

Der kulturellen Formation »'68«, die sich bereits lange vor 1968 um Popkultur, Studentenbewegung und jugendliche Subkulturen herum als Opposition zur Disziplinargesellschaft zu bilden begann, widerfährt immer häufiger die imageschädigende Zuschreibung, rund und ganz im Zeichen des Authentischen gestanden zu haben. Ihre Geschichte und die Geschichte der Künste von »'68« werden – gerade von denen, die Teil des Ereignisses waren – gern als Geschichte emotionaler Bewegtheit erzählt, als Geschichte echter Tränen, echter Empörung, echter Erfahrung, echten Schweißes, den die unsterblichen Götter bekanntlich vor die Tugend gesetzt haben.<sup>1</sup> In dieser Perspektive erscheinen Rock'n'Roll, Urschreitherapie und Studentenprotest als einander wechselseitig befeuernde freie Regungen des revoltierenden moralischen Charakters, der sich gegen die Entfremdung in zivilisatorisch verregelten Verhältnissen mobilisiert; die Epoche selbst als das einstweilen abschließende Kapitel des Romans von der Emanzipation der menschlichen Natur.<sup>2</sup>

Ganz so naiv (und eindeutig), ganz so rousseauistisch<sup>3</sup> war »'68« aber nun doch nicht, weder im künstlerischen noch im politischen noch im popkulturellen Sektor. Die gar nicht zu

---

<sup>1</sup> So postuliert es Xenophons Prodikos-Erzählung von Herakles am Scheideweg {*Memorabilia* H 1,20).

<sup>2</sup> Neuere Beispiele der »68er«-Historiografie sind Jürgen Busche, *Die 68er. Biographie einer Generation*, 2005, und Simon Kießling, *Die antiautoritäre Revolte der 68er. Postindustrielle Konsumgesellschaft und säkulare Religionsgeschichte der Moderne*, 2006. - Beispielhaft für jene Teile der Formation, die der Unmittelbarkeit das Wort redeten, war etwa Bernd Nitzschke, *Die Zerstörung der Sinnlichkeit*, 1974.

<sup>3</sup> Rousseaus *Discours sur les Sciences et les Arts* von 1750 ist bis heute die Inkunabel des kulturkritischen Vorbehalts gegen die Theatralität des Gesellschaftlichen: »Man wagt nicht mehr als der zu erscheinen, der man ist. ... Man wird nie wissen, mit wem man es zu tun hat.« Zu verantworten habe dies jene »so gepriesene Urbanität, die wir der Aufklärung unseres Jahrhunderts verdanken.« (Jean-Jacques Rousseau, »Über Kunst und Wissenschaft«, in: ders., *Schriften zur Kulturkritik*, 2. Aufl., 1971, S. 13)

Unrecht mythisierte Jugend der 60er Jahre dürfte, was die Vielfalt der Formerfindungen und Habituslehren betrifft, von den distinktionsbewussten »Jugenden« der Gegenwart nur schwer überboten werden können. Die »Szene« von »'68«, die immerhin Stadtguerilla<sup>4</sup> und Spaßgerilja<sup>5</sup> hervorbrachte, hat das, was aktuell gegen sie in Stellung gerückt wird, immer schon selbst im Repertoire gehabt: Distanz, Rollenbewusstsein, theatralische List, Kälte, Konzepte der Mittelbarkeit für ein gegenwärtiges Leben. Vom Pop lernte »'68«, was *Coolness* ist.

Helmut Salzinger beispielsweise hörte als zeitgenössischer Fan sehr wohl, dass Jimi Hendrix auf Live-Mitschnitten verschiedener Konzerte seine »spontanen« – und in der Kommunikation mit dem Publikum als »echt« rüberkommenden – Interjektionen jeweils an der exakt gleichen Stelle auf die exakt gleiche Weise setzt. In *Rock Power* beschreibt Salzinger das als die Herstellung von Authentizitätseffekten, um die es sich tatsächlich ja auch handelt.<sup>6</sup> Darin, dass Hendrix in einer Aufführungssituation eiskalt warme Emotionen auslöst, das Authentische für sein Publikum durch die Inszenierung von Präsenz und Lebendigkeit überhaupt erst generiert, mag Salzinger freilich keinen Betrug sehen, wohl aber eine affektproduzierende rhetorische Leistung, die es zu genießen gelte.

Zum einen gab es also auch innerhalb der Formation ein Wissen über die Künstlichkeit von Authentizität (man konnte einander darüber belehren, bevor einem die postmodernen Dandys nachträglich alles erklärten), zum anderen war das, was die Geschichtsschreibung bevorzugt als historische Abfolge von entfremdungskritischer Ausdrucksemphase und Stilen der distinguierten Verhaltensrhetorik beschreibt, tatsächlich ein Phänomen der Gleichzeitigkeit – und zwar wiederum: innerhalb der Forma-

---

<sup>4</sup> Zur Vorbildlichkeit des unentzifferbaren Charakters der Weimarer Neusachlichkeit für die Stadtguerilla im Untergrund vgl. Franco Buonos Nachwort in Bertolt Brecht, *Gedichte für Städtebewohner*, 1980, v. a. S. 153

<sup>5</sup> Zur ästhetisch-praktischen Dimension der Spaßgerilja vgl. Chris Bezzel, »konkrete kunst und spaßgerilja«, in: *Psychologie & Gesellschaftskritik*, 8, 4, 1980, S. 77-96

<sup>6</sup> Vgl. Helmut Salzinger, *Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution?*, 1972, S. 13

tion. Für den, der sich damals »irgendwie« als jung, links, non-konformistisch, oppositionell verstand, waren schließlich Marcuse und Warhol, Ginsberg und Burroughs, Jim Morrison und Ornette Coleman, Rolf Dieter Brinkmann und Hubert Fichte möglicherweise unterschiedlich attraktive, auf jeden Fall aber gleichermaßen diskutable Identifikationsfiguren; erschienen der (»authentische«) Rock der Stones und der (»künstliche«) Pop der Beatles – also jene Musikformen, deren Botschaften man tagtäglich habituell beglaubigte – stets als zusammengespannt, als Teil einer Konstellation. Sie machte denen, die zumindest dies wussten, dass sie nicht wie ihre Eltern werden wollten, verschiedene Lebens- und Verhaltensweisen, auch verschiedene Ästhetiken zum Angebot, aus dem man sich bedienen konnte, nach Maßgabe der Brauchbarkeit der Elemente für die eigene Subjektivitätssituation, die je nach Geschlecht, Klassenzugehörigkeit, regionalem Aufenthaltort, Positionierung in der Stratifikation stark differieren konnte. Für das Arbeiterkind, zu dessen bedrückender Erfahrung es gehörte, brutal einem Milieu des eher Elementaren, Eindeutigen, Unverstellten zugeschlagen zu werden, stellte die Urbanität des rhetorischen Charakters mit ihren Distanzierungsoptionen sich anders und verlockender dar als für ein Bürgerkind – als Chance nämlich des Wechsels in offenere und beweglichere Verhältnisse.

Es ist eben nicht so, dass Charakterschauspiel auf Seelenausdruck, Affektdressur auf Aufrichtigkeitspathos folgte und auf diese Weise das tugendboldige Phänomen »'68« endlich verabschiedet werden konnte – sondern beides, die warmen wie die kalten Verhaltensweisen, die Praktiken der Unmittelbarkeit, der vermittelten Unmittelbarkeit und der stärksten Mittelbarkeit, waren konkurrierende Möglichkeiten, die in verschiedenen alternativen Lebensformen auf ihre Tauglichkeit für eine Existenz unter den Zumutungen von Spezialisierung, Instrumentalisierung und Ökonomisierung hin ausprobiert wurden.

Zu den geschichtstheoretischen Figurationen der Epoche gehört nicht zuletzt der wortkarge Einsame, der *maverick*, der sich entscheidet, genau das sein zu wollen, was man ihn unter den Bedingungen der Obdachlosigkeit hat werden lassen. Kein Filmheld dieser Jahre fand unter den Jugendlichen, vor allem den intellek-

tuellen Jugendlichen, mehr Fans als Django, der mobile Anarch:  
»Kalt, nicht lächelnd, - mit einem Geheimnis.«<sup>7</sup>

Erst die Kopräsenz von Weltveränderungselan und existenzphilosophischem Heroismus macht es verständlich, dass Frankfurter Altpontis sich beim Versuch, ihr kulturelles Kapital zu erhöhen, seit den 80er Jahren gern öffentlich – und manchmal ekligerweise in Blättern wie der Jungen Freiheit – an ihre Djangos erinnern, an die Kältefetischisten Ernst Jünger und Carl Schmitt z. B., deren Werke dezidierte Kriegserklärungen an das Authentische waren und, so Joseph Fischer, für die Revoltierenden umso anziehender schienen, je dominanter die Gestalt des Einsamen in der Protestbewegung wurde, »je mehr der ›Kämpfer‹, der ›Fighter‹ in den Vordergrund trat«.<sup>8</sup>

Markiert wurden die beiden einander entgegengesetzten Verhaltensmodelle, die als Elemente im Molekül der Gegenkultur beisammen blieben, durch die Begriffe *hot* und *cool*. Sie stammten aus dem Jargon des Bebop und dem sich auf ihn beziehenden US-amerikanischen Beat-Existenzialismus der 40er und 50er Jahre, der in Deutschland erst in den 60ern rezipiert wurde. Bezeichnete *hot* Erscheinungsformen expressivster zappelnder Emotionalität, so meinte *cool* das glatte Gegenteil: auf Dauer gestellte Distan-

---

<sup>7</sup> Friedemann Hahn, *Anarcho. Er kannte kein Gesetz. Ein Politwestern*, 1971, S. 10. Der Rächer Django war der Popstar unter den lads. Er hatte, wenn er mit seinem Sarg in den Städten des Italo-Westerns erschien, dieses Unengagierte, das - von den alten Crooners bis zum neuen Jens Friebe - das eigentliche Statement hinter den Statements des Pop ist.

<sup>8</sup> Joschka Fischer, »Der Kampf als inneres Erlebnis. Wider den moralisierenden Saubermann in der Kulturpolitik«, in: *Pflasterstrand*, 139, 1982, S. 13-15, hier: S. 15. Mit diesem Artikel distanzierte sich Fischer von Einwänden der hessischen Grünen gegen die Verleihung des Goethe-Preises an Jünger. – Widerwillen gegen rot-grünen Moralismus kennzeichnet auch den Essay, mit dem der unter »Pop« rubrizierte Autor Jörg Fauser die Proteste gegen die Preisverleihung kommentierte und dabei die coole »Haltung«, die Habituskonstanz, zum Argument machte, die es Jünger erlaubt habe, »in allen Wandlungen sich treu zu bleiben« und »sich jedem politischen Zugriff zu verweigern«. (Jörg Fauser, »Das Risiko der Erkenntnis«, in: *tip*, 18, 1982, S. 54-55, hier: S. 55)

zierung, einen Habitus der extremen Teilnahmslosigkeit, Ungeführligkeit, auch der Grausamkeit. Der pragmatische Sinn der klassischen weltmännischen Urbanität, die Distanz und Sachlichkeit sozialer Praktiken durch einen schönen Schein der Nähe zu überbrücken, verlor sich im Typus des Coolen, dessen abstrakte Zeichen vor allem dies übermittelten: dass er auf Kommunikation keinen Wert legte und die Distanz zu seiner eigenen Sache machte.

Der Zustand der *Coolness* konnte chemisch induziert sein oder das Ergebnis einer drastischen Affektdisziplinierung, die man sich selbst auferlegte und die sich durch ihre Radikalität von der eher an »Wahrscheinlichkeit« orientierten Charaktermodellierung, wie sie gesellschaftlich angeleitet wurde, deutlich unterschied. In den Geschichten, die Beat und Pop über die coole Gestalt in Umlauf brachten, nahm sie Abschied von allem, was ihr Leben bisher bestimmt hatte. Das Muster ihres Habitus gab allemal der Heroinerausgang ab, die Glückseligkeit in der Apathie, frei von Affekten, in seliger Inaktion und in jenem unmittelbaren Behagen, das die Kälte<sup>9</sup> zu bereiten vermag, wenn sie von Wärme nicht mehr recht zu unterscheiden ist. Burroughs sagt vom Junk, es verschaffe die »ebenso prekäre wie heitere Gelassenheit einer Pflanze.«<sup>10</sup> John Clellon Holmes' Roman *Go* von 1952 gehört zu den frühesten literarischen Gestaltungen des coolen Beatniks, dessen Unlesbarkeit – das Gesicht maskenhaft, immer von einem Hut verschattet<sup>11</sup>, als expressives Zeichen durchgestrichen – ihn zur

---

<sup>9</sup> »Ein Junkie will gar nicht, daß ihm warm ist. Er will es Kühl-Kühler-Kalt. Aber *Die Kälte* will er so wie seinen Junk: Nicht DA DRAUSSEN, wo er nichts davon hat, sondern INNEN DRIN, damit er rum-sitzen kann mit einem vereisten Rückgrat wie eine ingerostete hydraulische Schraubenwinde, während sich sein Stoffwechsel dem absoluten NULLPUNKT nähert.« (William S. Burroughs, *Naked Lunch*, in: ders., Werke 1, 1982, S. 548 f.) - Zum Heroin als Teil der Geschichte »cooler« Verhaltensformen vgl. Ulf Poschardt, *Cool*, 2000, S. 72 ff.

<sup>10</sup> William S. Burroughs, *Auf der Suche nach Yage*, in: ders., Werke 1, S. 265

<sup>11</sup> Zum neusachlichen Requisit des Hutes, das später durch die Sonnenbrille abgelöst wurde, vgl. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte*. Lebensversuche zwischen den Kriegen, 1994, S. 170 ff. und William S. Burroughs, *Junks*, in: ders., Werke 7, S. 169

potenziellen Gefahr macht, weil einer, der frei von Affekten ist, äußerlich eben genauso ausschaut wie einer, der im nächsten Moment zum Amoklauf ansetzen wird. Als Unlesbarer bewegt der Coole, ein Bewohner der großen Städte, die Emotionen seiner Betrachter:

*Man hatte das Gefühl, daß er, wenn ein Kellner kommen und ihn auffordern würde, den Hut abzunehmen, langsam und in müder Gereiztheit nach dem Pistolenhalfter unterm Arm langen und eine kalte automatische Pistole auf ihn abdrücken würde.<sup>12</sup>*

Aber er schießt nicht, auch in Holmes' Roman schießt er nicht. Er verharrt auf der Schwelle, die Möglichkeiten von Tatsachen, Erscheinungen von Bedeutungen trennt. Auf dieser Schwelle präsentiert ihn die Kunst und präsentieren sich die coolen Künstler dieser Jahre fast immer. Auf ihr siedelt Warhol, dessen Lächeln nie verrät, ob es das Lächeln eines Stumpfsinnigen ist, das mechanische Lächeln einer Puppe oder das Lächeln eines weisen Brahmanen, der den absoluten Durchblick hat.

Ins Ästhetische gewendet: Das »Gefährliche« ist keine Eigenschaft des Coolen, sondern entsteht aus dem fortdauernden Scheitern der Versuche, ihn zu verstehen - aus dem Misslingen von Lektüreprozessen. Der Coole kommuniziert nicht seine Gefährlichkeit, sondern er schweigt, und schweigend bietet er sich der Aufmerksamkeit dar, die seine *Coolness* erst geweckt hat. Der semiotische Blick, ausgebildet für Kommunikationsanforderungen jenseits personaler Bekanntschaft, gleitet an ihm ab und wird immer neu auf das zurückverwiesen, was nur zu sehen, nicht zu lesen ist: die fremde Erscheinung, die als Herausforderung nicht verschwindet. Die Verstehensversuche finden kein Ende. Der verschlossene Coole lockt, solange sein Habitus neu ist, mit einem Geheimnis, das sich ständig entzieht. Als begegnendes Objekt ist er mental nicht zuverlässig zu bewerten. Er verunsichert durch seine abweisende Materialität. Und dies geschieht in einem alltäglichen, d. h. einem nicht handlungsentlasteten Rahmen, dem marktformigen Raum der Öffentlichkeit, für den

---

<sup>12</sup> John Clellon Holmes: »Der ›Kühle‹« (Auszug aus *Go*), in: Karl O. Paetel (Hg.), *Beat. Eine Anthologie*, 1962, S. 144-145, hier: S. 145

der »semiotische Körper«, der zuverlässig mittels formalisierter Zeichen kommuniziert, einst überhaupt erst konzeptualisiert wurde.<sup>13</sup>

Das »Gefährliche«, die Quelle einer ästhetischen Faszination oder eines zur Flucht veranlassenden Unlustgefühls, existiert also weder auf der Seite des Coolen noch auf jener des Betrachters, es existiert zwischen beiden, als Evidenzverzug, als Ästhetisches. Affekte produziert das Unlesbare – im Sinne des Ästhetischen wie des Coolen – durch kommunizierte Kommunikationsverweigerung: Es kommt uns nicht zu Hilfe. Systematisch ist es nicht zu bewältigen. Es konfrontiert mit Plötzlichkeit, befördert Vieldeutigkeit, entzieht sich heftig, störend, unangenehm der Einordnung. Genießen kann es nur, wer den Evidenzverzug im Wechsel zwischen Lektüerversuchen und Wahrnehmungsereignissen als ästhetischen Reiz zu empfinden vermag. In der Konstellation Pop ermöglicht dies vor allem die Aufwertung der Erscheinung. Sehen wird wichtiger als Lesen. Die Aufmerksamkeit richtet sich – seltsam uninteressiert am Kontext der fokussierten Objekte, seltsam unbeteiligt an der Sphäre der Intentionen – auf die phänomenologische Dimension von Welterfahrung: die realen und medialen Dinge in der Gegenwärtigkeit und dem Sein ihres Erscheinens. Da die Wahrnehmung hier um ihrer selbst willen geschieht, schließt ein Nichtverstehen den Genuss der Erscheinungen nicht aus, von denen fortwährend leibliche, geistige, affektive und energetische Wirkungen ausgehen. »Alles ist Jucken und Kratzen«, schreibt Irving Rosenthal, »Haut, Oberfläche und Reklamegrafik. Alles ist Sensation, Empfindung der Sinne, hier gibt es keine Zärtlichkeit, hier gibt es Spiegel.«<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> »Der einzelne muß sich ... darauf einstellen, daß sein Verhalten ständig den Reaktionen von Personen ausgesetzt ist, deren Reaktionsweisen er nicht genau kennt, und dem Blick von Menschen, die auch ihn nicht kennen. Dennoch muß er mit diesen Personen auskommen, er kann ihnen nicht aus dem Wege gehen, er muß mit ihnen Kommunikation pflegen und sich mit ihnen arrangieren. ... Soll diese Situation ... bewältigt werden, so bedarf es einer Stilisierung des Verhaltens.« (Hans-Paul Bahrdt, *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau* (1961), 1998, S. 88)

<sup>14</sup> Irving Rosenthal, Schöps. »*Der Poet! Der Verkorkste! Der mit dem Extrafinger!*«, 1969, S. 81



Das von dem in den USA lebenden Emigranten Karl Otto Paetel herausgegebene Buch *Beat. Eine Anthologie* vermittelte 1962 die ästhetizistischen Haltungen und Gedanken der Beats in der Bundesrepublik. Hier wurde erstmals Kerouacs Essay *Beatific* von 1959 auf Deutsch zugänglich, der den Unterschied zwischen »heiß« und »kalt« erläuterte und das Phänomen Beat als ein gemeinsames Produkt von *hot hipsters* und *cool hipsters* beschrieb. Die einen schweigsam, handlungsabstinent, maskenhaft, weltabgewandt, die anderen »brüllend, rastlos, trunken«. <sup>15</sup> Stets seien Stilwechsel möglich. Er selbst, Kerouac, ursprünglich unbedingt *hot*, habe sich schließlich durch buddhistische Meditation abgekühlt. – Wichtig war dieser Hinweis, daß Beat das Alternieren zwischen den Attitüden *hot* und *cool* erlaube, weil er die Zuschreibungen sabotierte (alle jungen Leute neigen zu Ausbrüchen, alle Schwarzen sind sinnliche Ekstatiker, alle Juden kühle Analytiker), mit denen gesellschaftliche Verhältnisse festgelegt werden.

Kerouac ordnete den beiden Hipster-Typen zwei Musikstile zu, mit denen er sie identifizierte: dem *hot hipster* den »wild brüllenden Jazz in der Art von Willis Jackson oder dem frühen Lucky Thompson«, dem *cool hipster*, der die Musik »in tödlichem Schweigen« rezipiere, die »formalistischen und musikalisch ausgezeichneten Gruppen wie Lennie Tristano oder Miles Davis«. <sup>16</sup> Also den Cool Jazz. Und in der Tat war etwa Davis nicht nur durch seine stark gedämpfte Tongebung zur Inkarnation einer unsentimentalen Kunst und eines »coolen« Schwarzen geworden, sondern auch durch seine selbstbewusste Performance: Er signalisierte den Abbruch der mimischen Kommunikation mit dem Publikum, indem er ihm beim Spielen den Rücken zuwandte. <sup>17</sup> Dies, moralischen und kommunikativen Ansprüchen den Rücken

---

<sup>15</sup> Jack Kerouac, »Beat - Glückselig. Über den Ursprung einer Generation«, in: Paetel (Hg.), *Beat*, S. 24-32, hier: S. 29

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> »Er wandte ihnen die Kehrseite zu und blies an seiner Band vorbei nach hinten ins Off. Die Ausdauer seines Tuns ließ vermuten, daß der Narziß an der Bühnenhinterwand einen imaginären Riesenspiegel sah, worin er unentwegt den einzigen ihm wichtigen Menschen begutachtete: sich selber.« (Jürg Laederach, *Eccentric. Kunst und Leben: Figuren der Seltsamkeit*, 1995, S. 287)

zu kehren, taten nun viele. Der Jazz als Oberbegriff (und als Bedeutung, als das Zeichen nämlich, nicht »denen ihr Spiel zu spielen«) verband *hot* und *cool hipsters* miteinander.

Zum einen wies Kerouac mit seinem Essay auf die Herkunft der Beatniks aus Alltags-, Freizeit- und Musikkultur hin, zum anderen konturierte er eine gemeinsame Haltung, einen Stil, der vor allem auf Identifikationen mit afroamerikanischer Musik beruhte - und damit auf nichteuropäischen, nichtweißen und, mit Verlaub, nichtreaktionären Kulturelementen.<sup>18</sup>

*Hot* waren Kerouac und seine Nachfolger, die sich im subjektiven Erleben ihrer Emotionen erschöpften und – so wenigstens die Legende – von Formproblemen unbelastet ihr Innerstes in spontaner Prosa über die Buchseiten auskippten; *cool* und affekterregend waren Warhol und seine Nachfolger, die jede individuelle »Handschrift« vermieden und sich als maschinengleiche Wahrnehmungsmedien zwischen einem Objekt und dem Bild positionierten, das sie schließlich technisch herstellten, ohne dabei ihre Emotionen zu thematisieren. *Hot* waren die Hippies und die Diggers, die Gemeinschaften bildeten, *cool* war der flamboyante Pop-Ästhetiker Irving Rosenthal, der verkündete:

*Gott gab uns getrennte Körper, um damit getrennte Leben zu führen – wir wollen uns an uns selber halten, für uns selber leben und andere nur aufsuchen, wenn unsere Räucherstäbchen alle sind.*<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Diese von Norman Mailer zum Thema seines Essays »The white negro« (1957) gemachte Identifikation weißer Jugendlicher mit schwarzer Kultur und marginalisierten Schwarzen bestimmt dann die Geschichte der Popkultur und wurde von schwarzen Intellektuellen, etwa von Amiri Baraka (früher: LeRoi Jones), gelegentlich scharf kritisiert: »Musik stehlen, Energie (Leben) stehlen: ihre eigenen Anliegen und ihr eigenes Leben draus machen, weiße Musik draus machen, eine saubere Sache verpesten.« (LeRoi Jones, *Schwarze Musik*, 1970, S. 204) – Vgl. dazu Diedrich Diederichsen, »Schwarze Musik und weiße Hörer«, in: ders., *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll. 1990-1993*, 1993, S. 53-96

<sup>19</sup> Rosenthal, *Schöps*, S. 168

Aber - und das ist die Pointe - verbunden über die Logik der Extreme kamen die Hippies und Rosenthal gut miteinander aus. »Wenn der Dandy und der Moralist sich als Gegner gegenüberstehen«, hat Diederichsen notiert, »ist bei beiden etwas schief gelaufen. Unter gesunden oppositionellen Verhältnissen können sie mühelos miteinander verschmelzen.«<sup>20</sup> Die Verhältnisse von »'68« müssen gesünder als ihr Ruf gewesen sein: Auf die unauthentischen Köpfe wartete keine Guillotine.

Weil beides, *hotness* und *coolness*, mit den sachlichen Normen, den ästhetischen Konventionen und den traditionellen Charakterrollen einer bürgerlichen Gesellschaft kollidierte – das eine durch die exzessive und formlose öffentliche Präsentation des intimen seelisch-moralischen Mechanismus, das andere durch Enthusiasmisierung, Kommunikationsverweigerung und die völlige Verbergung eines Innen –, konnten die »Heißen« und die »Kühlen« sich zu einer Handlungsgemeinschaft zusammenfinden, die sich über einen gemeinsamen Gegner definierte, die *squares*, die als weder heiß noch kalt wahrgenommen wurden, als traurige Gestalten auf einem Mittelweg, der in Gefahr und großer Not den existenziellen Tod zu bedeuten schien.

Für diese nicht nur strategisch begründete Vereinbarkeit des Unvereinbaren in einer Protestbewegung stand die *Beat Generation*, die zum Paradigma der deutschen Gegenkultur wurde und sich für alle erkennbar zusammensetzte aus Affektbündeln wie dem moralischen Kiffer Allen Ginsberg und stoischen Priestern der Emotionslosigkeit wie dem amoralischen Junkie William Burroughs, von dem noch Hans-Christian Kirsch schaudernd berichtet, er habe Freunde durch das Schauspiel schockiert, sich plötzlich in einen Zustand der absolut fühllosen, ichlosen Leere versetzen zu können, in dem er die Anmutung einer »ägyptischen Mumie« angenommen habe.<sup>21</sup>

Die Erscheinung der *cool hipsters* im Beat und in der Pop Art muss für Paetel ein déjà vu gewesen sein. Er war in der Weimarer Republik ein wichtiger Mann des Nationalbolschewismus gewe-

---

<sup>20</sup> Diederich Diederichsen, »Adornos Taschentuch. Möglichkeiten und Strategien des Nonkonformismus«, in: *Jungle World*, 52, 2001

<sup>21</sup> Vgl. Hans-Christian Kirsch, *On the Road. Die Beat-Poeten William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac* (1993), 1995, S. 323 f.

sen, einer dubiosen soldatisch-nationalistischen Bewegung, in der die anthropologisch begründeten »Verhaltenslehren der Kälte« (Helmut Lethen) etwas galten. An ihnen konnte man sich festhalten im Chaos der historischen Umbruchssituation, weil sie scharfe Unterscheidungen ermöglichten, zwischen innen und außen zuerst, zwischen Freund und Feind zuletzt.<sup>22</sup> Paetels lebenslanges Idol war Ernst Jünger. Dessen Name fällt denn auch im wirkungsmächtigen Vorwort zur Anthologie *Beat*, nicht weil Paetel einen Einfluss nachweisen will (er weiß, dass kein Beatnik jemals Jünger zur Kenntnis genommen hat), sondern weil er das Wiedererscheinen eines »abgetauchten« Phänomens in einem neuen Kontext bemerkt: die Rückkehr der kalten *persona*, die im Bereich des »Unvermessenen« agiert.<sup>23</sup> Paetels Hinweis auf den Schreckensmann initiiert die Jünger-Lektüren in der deutschen Beat- und Pöpliteratur. Die Ekellust, mit der die jungen Autoren sich dem Verfasser von *In Stahlgewittern* näherten, speiste sich aus dessen cooler »Haltung«, dem Exzentrischen der Figur und der sie umwabernden Aura der »Gefahr«.<sup>24</sup>

Die pragmatische Intention neusachlicher Verhaltenslehren – zu vermitteln, wie man in funktional ausdifferenzierten Gesellschaftsformen durch Verhaltensstilisierung potenziell beliebige, flüchtige (dabei u. U. überaus folgenreiche) Kontakte organisieren und situationsgerecht Nähe oder Distanz zu den anderen Menschen herstellen kann – hatte Jünger in seinem Frühwerk, vom *Abenteuerlichen Herzen* bis zum *Arbeiter*, ins Heroische verkehrt. Er hatte sie in die Pose eines Mannes transformiert, der für Entscheidungssituationen gerüstet ist, in denen es darauf ankommt, Äußerstes aushalten und Äußerstes veranstalten zu können. Was als Maßnahme gedacht war, die Würde gerade des schwachen Individuums in hierarchischen und desorganisierten

---

<sup>22</sup> Vgl. Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte*, S. 120 ff.

<sup>23</sup> Vgl. K. O. Paetel, »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Beat*, S. 7-21, hier: S. 21. - Paetel hat 1962 auch die rororo-Monografie über Jünger vorgelegt.

<sup>24</sup> Ein Beispiel für die intensive Jünger-Rezeption in dieser Zeit ist die im September 1968 zum Thema »Ernst Jünger: Fakten« erschienene Nummer VI, 2 der von Horst Bingel herausgegebenen *Streit-Zeit-Schrift*. In ihr äußerten sich u. a. Peter Gorsen, Lothar Baier, Gerhard Zwerenz und Wolfgang Weyrauch.

Verhältnissen zu schützen, wurde beim Nationalrevolutionär Jünger zum Strategem des metallischen Partisanen, der aus der Tarnung geschaukelter Bürgerlichkeit heraus seine Ausfälligkeiten gegen die Republik organisiert, deren immanente Alternativen nach seiner Meinung keine wirklichen Entscheidungen ermöglichen, sondern vielmehr »zur Arbeitsweise des Systems«<sup>25</sup> gehörten.

Jünger schlägt sich in den 20er Jahren einer Jugend zu, die »sehr schutzlos, sehr vereinsamt« dastehe; es »mangeln ihr die Wände und harten Schalen« - und derart obdachlos härtet sie sich ab, kühlt sie sich aus, um den Blicken standzuhalten, die eigenen aggressiven Impulse zu maskieren und im rechten Moment endlich zuzuschlagen: »So entsteht das Bild von Kriegerern, die in Bürgerzimmern kampieren, oder von Explosivstoffen, die in den Fächern von Krämerläden gelagert sind.«<sup>26</sup>

Bei Burroughs lässt sich Jüngers Ratschlag, aus taktischen Gründen »in keiner Haut und bei keiner Partei zu warm zu werden«<sup>27</sup>, tatsächlich wiederfinden – ebenso wie der von Theweleit analysierte maskulinistische Kontext der coolen Pose, die mit der Wärme, dem Heimischwerden, auch die »Feminisierung« abwehrt, vor der sich der Krieger fürchtet.<sup>28</sup> Zum neuen Kontext gehören der Erfahrungshintergrund des Homosexuellen, vor allem aber der eines Junkies, der sein Leben unter den gesellschaftlichen Bedingungen der Stigmatisierung, des Verbots und der Repression führt. Burroughs schreibt: »Junk ist kein Rausch. Es ist eine Lebensweise.«<sup>29</sup> Diese Lebensweise kennzeichnen Illegitimität, maximale Marginalisierung, maximale Mobilität, maxi-

---

<sup>25</sup> Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932), 1982, S. 258

<sup>26</sup> Ernst Jünger, *Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht* (1929), 1987, S. 96. - Aktualisiert wurde dieses Kriegerbild dann von der RAF, vor einem gänzlich anderen ideologischen Hintergrund. Coolness gehört zu den Attributen, mit denen Peter O. Chotjewitz in der Rückschau die Erscheinung seines ehemaligen Mandanten Andreas Baader versieht: »Intellektuell und spontan, sanft und zupackend, witzig und flink, ungeduldig und cool. Ziemlich sexy.« (Peter O. Chotjewitz, »Andreas Baader: Nicht versöhnt«, in: [stern.de](http://stern.de), 18. 2. 2004)

<sup>27</sup> Jünger, *Das abenteuerliche Herz*, S. 110

<sup>28</sup> Vgl. Klaus Theweleit, *Männerphantasien 1977-78*

<sup>29</sup> Burroughs, *Naked Lunch*, S. 24

male Abhängigkeit (vom Stoff und den Strukturen des Marktes). Ein Junkie ist jenseits des Rausches ständig alarmiert.

Ist Burroughs' – in die Wüstenbilder seiner Literatur eingegangene – Affinität zu apathischen Zuständen und Räumen der »Stille« der Erinnerung an die Drogenwirkung verpflichtet, so sind der kalte Habitus und die Aggressivität hinter der Maske Reaktionsbildungen auf die gesellschaftliche Erfahrung des ausgespähten und abgezockten Junkies.<sup>30</sup> Mit der stilisierten »Haltung« von Figuren wie Burroughs oder Jünger konnten sich Jugendliche aber auch dann identifizieren, wenn ihnen ähnlich drastische und schmerzhaft Hintergründe fehlten; sie mussten nur ihre eigene Marginalität, ihre Repressionserfahrung, ihre Sehnsucht nach Mobilität mit der reizvollen Gestalt des Coolen verbinden. Die Straßenexistenz des Süchtigen wurde dabei verdreht ins Ideal eines freien Lebens außerhalb von Elternhaus und Schule.

Burroughs hat das von ihm erfahrene Theater der öffentlichen Blicke, in dem jeder zum Gucklochporno des andern wird, literarisch in paranoide Sciencefiction-Szenarien überführt – ständig greifen die finsternen Mächte des »Nova-Mobs« auf Körper und Geister zu, und nur raffinierteste Tarnung sichert das Überleben. Der Coole sucht sich einen unauffälligen bürgerlichen Leib, den er bewohnen kann. *El Hombre Invisible*:

*Ich bin jeder, und ich bin niemand. Tarnung heißt nicht, daß man sich einen falschen Bart anklebt, die Haare färbt und die Gesichtszüge durch eine Operation verändern läßt. Tarnung bedeutet, daß man in Kleidung und Benehmen eine Rolle so perfekt verkörpert, daß keinerlei Zweifel aufkommen können. ... Amerikanischer Tourist mit seiner Ehefrau, die er »Mutti« nennt.*

---

<sup>30</sup> »Angenommen, Sie müssen notlanden auf einem Planeten, der nur von Insekten bevölkert ist. Sie sind blind, und Sie sind drogensüchtig. Es gelingt Ihnen, die Insekten dazu zu bringen, daß sie Ihnen Junk liefern. Das geht aber nur durch direkte Zufuhr, d. h. durch körperlichen Kontakt. Selbst nach Tausenden von Jahren werden Sie immer noch den gleichen elementaren Ekel vor Ihren Insekten-Lieferanten empfinden. Bei jeder Berührung wird Ihnen schlecht. Genauso geht es mir mit meinen menschlichen Wirtskörpern.« (William S. Burroughs, zit n. Michael Köhler (Hg.), *Burroughs. Eine Bild-Biographie*, 1994, S. 68)

*... Jedes meiner Kleidungsstücke ist sorgfältig danach ausgesucht, einen bestimmten Eindruck zu erwecken. Hinter diesem Eindruck kann ich dann eine gewisse Zeit ungestört operieren.*<sup>31</sup>

Helmut Lethen erkennt in der Affinität zur Entkontextualisierung das Spezifische von Wahrnehmungsweise und Ästhetik des neusachlichen Menschen, der sich in einen Erkundungspanzer verwandelt:

*Die bürgerliche Kultur der Schattierungen und gemischten Temperaturen weicht einer Ästhetik der Entmischung, der Polarisierung aller Lebenssphären, der Faszination der »scharfen« Grenzziehung und klaren Kontur. ... Wir treffen jetzt auf das Lob des Nomadentums, die Verhaltenslehre der Distanz, die Aufwertung der sozialen »Eiszeit«, das Einverständnis mit der Entfremdung, den Reiz der statistischen Entzauberung, die Rhetorik des Vergessens, den Behaviorismus der Wahrnehmung ...*<sup>32</sup>

Und weiter heißt es:

*In dieser Situation wird der Ruf nach der Wiederherstellung der »reinen« Wahrnehmung der »schieren Fakten« laut. Die vom Dröhnen der vorgeschriebenen Diskurse erschöpfte Wahrnehmung regeneriert sich an den bedeutungslosen Dingen. ... Der Schnitt, mit dem ein Gegenstand aus seiner moralischen, pragmatischen und atmosphärischen Einbettung getrennt wird, soll ihm randscharfe Kontur verleihen.*<sup>33</sup>

Was Lethen skizziert, ist die ästhetische Seite der Grausamkeit, die Schönheit des Schnitts in den Zusammenhang, fühllos gegen die konventionellen Ordnungen. Die Hand, die hier schneidet, zittert nicht, und es beginnt »der kalte und leidenschaftslose Blick

---

<sup>31</sup> William S. Burroughs, *Die wilden Boys*, in: ders., *Werke 2/3*, 1992, S. 149. Zum Topos des »unsichtbaren Mannes« vgl. Burroughs, *Naked Lunch*, S. 361

<sup>32</sup> Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte*, S. 133

<sup>33</sup> Ebd., S. 187 f.

des künstlichen Auges auf Menschen und Dinge zu fallen«. <sup>34</sup> Jedes Objekt ist ihm gleich gültig. Im Pop kehrt beides wieder, der Habitus der Kälte und die mit ihm verschlungene Ästhetik der Entkontextualisierung - sei es als Cut-up-Arbeit, die entsteht, indem Burroughs, indifferent gegen das Material, die Schere ansetzt; sei es als das, was er »Faktualismus« nennt (und Brinkmann den »Film in Worten«); das bildfixierte Aufweisen von isolierten Tatsachen nämlich <sup>35</sup>; sei es als Buchstäblichkeit im Minimalismus und in der Reproduktionskunst von Warhol <sup>36</sup>; als Hubert Fichtes »Ästhetik des Erscheinens«, deren phänomenologisches Programm, so Hartmut Böhme, »keinerlei dem Objekt geschuldetes Einfühlen« <sup>37</sup> kennt; als reihende Liste <sup>38</sup> oder als der Öffentlichkeit dargebotene Sammlung »nackten« Materials. <sup>39</sup> Der Kontext all dieser Formen und Formate ist das epochale Misstrauen gegen den Zusammenhang als eine ideologische Konstruktion.

Die Künste ersetzen um »'68« in auffälliger Weise die Gefühlsästhetik durch Affektkonzepte, an deren Anfang ein kaltes Medium steht: »Das starre Auge des Wissenschaftlers, Pasolinis Auge, wenn er vom Häuten redet und von der Kastration des Sohnes im Angesicht des Vaters.« <sup>40</sup> Immer fehlen die hermeneutische Empathie, das artikulierte Gefühl, die Überschreitung der Fremdheit. Es werden Oberflächen präsentiert, aber keine Versuche unternommen, »die Namen und die Gesichter zu ergründen« <sup>41</sup>, die kühl aufgezeichnet wurden. Immer scheint da

---

<sup>34</sup> Jünger, *Der Arbeiter*, S. 128

<sup>35</sup> Zu Faktualismus und Cut-up vgl etwa Jürgen Ploog, *Straßen des Zufalls. Über W. S. Burroughs*, 1998, v. a. S. 54 ff. u. S. 76 ff.

<sup>36</sup> Vgl. Michael Lüthy, *Andy Warhol: Thirty are better than one*, 1995, S. 112

<sup>37</sup> Hartmut Böhme, *Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur*, 1992, S. 395

<sup>38</sup> Vgl. Diedrich Diederichsen, »Liste und Intensität«, in: Dirck Linck / Gert Mattenklott (Hg.), *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Popliteratur der 60er Jahre*, 2006, S. 107-123

<sup>39</sup> Vgl. Benjamin Meyer-Krahmer, »Nimm und lies!« - Dieter Roth sammelt«, in: Linck / Mattenklott (Hg.), *Abfälle*, S. 177-190

<sup>40</sup> Hubert Fichte, *Die schwarze Stadt*, 1991, S. 352

<sup>41</sup> Hubert Fichte, *Der kleine Hauptbahnhof oder Lob des Strichs*, 1988, S. 45



ein Moment des Bösen zu sein in der schweigenden Beschränkung auf eine hinweisende Geste. Habitus und Wahrnehmungsform kommen überein. Werner Hofmann bemerkt in den 60er Jahren an der Pop-Art die »provokierend nackte und kalte Darbietung der Sachinhalte, ein bloßes Feststellen und Hinstellen, bzw. Vorweisen von Dingen«. <sup>42</sup> Die Affekte, die uns veranlassen, Pop als »kalt« zu empfinden, kommen zur Geltung, weil er die Dinge aus ihren Zusammenhängen reißt und narrative Ordnungsmuster ignoriert, ohne dabei den empfindenden Menschen, der agiert, in Szene zu setzen. Immerzu projizieren wir auf die präsentierten Dinge, können ihre Erfahrung aber niemals abschließen. Was Pop zur Betrachtung »hinstellt«, wird in seiner lastenden Präsenz zu einer Veranlassung von ästhetischen Erfahrungen, zum Auslöser einer Begegnung mit Objekten, die als schweigende - als coole - konzipiert wurden und in ihrer bleibenden Fremdheit geeignet sind, die Struktur der ästhetischen Erfahrung selbst erfahrbar zu machen. <sup>43</sup>

In den kalt handelnden Figuren von Jünger und Burroughs findet sich ebenso wie im öffentlichen Erscheinungsbild dieser Autoren eine Ambivalenzstruktur wieder, die bereits Benjamin, der für den neusachlichen Charakter einiges übrig hatte, in seinem Trauerspielbuch als Gleichzeitigkeit von strengster Disziplin im Inneren und skrupelloser Aktion nach außen beschrieben hat. <sup>44</sup> Verkrochenheit und Schlagfertigkeit gehören zusammen. Bei Burroughs, dessen Legende sich nicht unwesentlich daraus speiste, dass er – möglicherweise versehentlich – seine Frau erschossen hatte und gut aus der Sache herausgekommen war, klingt das so;

---

<sup>42</sup> Werner Hofmann, »Zur Eröffnung der Ausstellung ›Neue Realisten der Pop Art‹«, in: *Akzente*, 1965, S. 7-13, hier: S. 10

<sup>43</sup> In diesem Sinne ist jedes ästhetische Objekt »cool«; die »coolen« Objekte weisen nur in besonders auffälliger Weise daraufhin, dass ästhetische Erfahrung nicht im Objekt begründet ist. Die »Dynamik einander widerstrebender Sinnproduktionen und Sinnsubversionen ..., die sich weder bei der Projektion eines bestimmten Sinns noch bei der Feststellung formaler Fakten wird beruhigen lassen«, ist nach Rebentisch »ein Strukturmoment aller Kunst«. (Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, 2003, S. 55 f.)

<sup>44</sup> Vgl. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), 6. Aufl., 1993, S. 78 f.

*Es ist ein Spektakel, das jeder Beschreibung spottet. Wer kann von einem feige kuschenden Hosenscheißer zur reißenden Bestie werden und zwischen diesen beiden abscheulichen Zuständen hin und her pendeln wie von einer Variete-Nummer zur nächsten?<sup>45</sup>*

Beide, Jünger und Burroughs, propagieren und repräsentieren den Ausnahmezustand. Jünger feiert ihn als »magischen Nullpunkt«, an dem das, was bis zum Boden zerstört ist, von Grund auf neugebaut werden kann.<sup>46</sup> Burroughs entwirft ihn bis ins Spätwerk hinein phantasmagorisch als den Handlungsraum mänadenhafter junger Krieger, der »wild boys«, die in ekstatischer Grausamkeit eine libertinäre schwule Welt durchsetzen. Im Vorspann zu *Die Städte der Roten Nacht* benutzt Burroughs kalkuliert den aus Banalität und Erhabenheit gemischten Sound, der Jünger gewöhnlich eher unterläuft:

*Das Recht zu leben, wo man will, mit Gefährten seiner Wahl, unter Gesetzen, die man mit Überzeugung gutheißt, starb im 18. Jahrhundert mit Captain Mission. Nur ein Wunder könnte es wiederherstellen. Oder eine Katastrophe ...<sup>47</sup>*

Fasziniert ist der Coole von der Souveränität, der absoluten Verfügungsgewalt über eine Situation. Wer sich immer beherrschen muss, der will auch mal den Moment beherrschen und die Katastrophe befehlen. Das ungerührte, abgebrühte, souveräne Handeln, eine spezifische Form der Dreistigkeit, nennt Jünger

---

<sup>45</sup> Burroughs, *Naked Lunch*, S. 333

<sup>46</sup> »Alle Menschen und Dinge dieser Zeit drängen einem magischen Nullpunkt zu. Ihn passieren, heißt der Flamme eines neuen Lebens ausgeliefert zu sein; ihn passiert zu haben, ein Teil der Flamme zu sein.« (Jünger, *Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung*, S. 96 f.)

<sup>47</sup> William S. Burroughs, *Die Städte der Roten Nacht*, in: ders., *Werke* 2/3, S. 11

»Désinvolture«.<sup>48</sup> Ihr Anblick stimme heiter. Jünger äußert sich in der zweiten Fassung des *Abenteuerlichen Herzen* zur Désinvolture:

*Man findet das Wort meist durch »Ungenieertheit« übersetzt; und das trifft insofern zu, als es ein Gebaren bezeichnet, das keine Umschweife kennt. Zugleich aber verbirgt sich in ihm noch ein anderer Sinn, und zwar der der göttergleichen Überlegenheit. In diesem Sinne verstehe ich unter Désinvolture die Unschuld der Macht.*<sup>49</sup>

Dieser machtorientierten Definition entsprechend präsentiert Jünger Ereignisse des imperialen Handelns – wie die Auflösung des Parlaments durch Ludwig XIV. – als Beispiele für das Gebaren. Darüber hinaus nennt er das durch seinen Status geschützte Kind, das einen Festsaal betritt und den schönsten Apfel, den keiner der Erwachsenen zu greifen sich erlaubt, »mit freier Hand«<sup>50</sup> an sich nimmt.

Als Ernst Jünger in den 60er Jahren die Villa Massimo besucht und vor den deutschen Jungschriftstellern sein schönes goldenes Feuerzeug herzeigt, da klauen sie ihm das.<sup>51</sup> Désinvolture. Chuzpe. Das von Jünger geschätzte Gebaren war in den Habitus von »'68« übergegangen. Es ermöglichte die Entwicklung neuer, »werkloser« Kunstgenres, Formen der kontextreflexiven Aktionskunst. Désinvolture wird hier aufgeboten, um mit freier Hand in die Wirklichkeit einzugreifen und ungerührt theatralische Situationen zu schaffen, in denen die Leute – auch gegen ihren Willen – veranlasst werden, sich als Erfahrende zu erfahren. Entscheidend ist, dass die Désinvolture – sagen wir: die überlegene Frechheit – im Rahmen dieser Aktionskunst, die im Unterschied zum Hap-

---

<sup>48</sup> Zur »Désinvolture« vgl. Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk* (1978), 1983, S. 423 ff.; Martin Meyer, *Ernst Jünger*, 1990, S. 277 ff.

<sup>49</sup> Ernst Jünger, *Das abenteuerliche Herz. Zweite Fassung. Figuren und Capriccios*, 1938, S. 124

<sup>50</sup> Ebd., S. 126

<sup>51</sup> »Ich finde es großartig, daß ihm jemand das Feuerzeug geklaut hat. Der fistelnde Offizier a. D. kriegt es auch nicht wieder. Monddämonen.« (Hubert Fichte, *Alte Welt. Glossen*, 1992, S. 363)

pening ihren Kunstcharakter stets verschleiert, sowohl auf die pathetische Rückbindung an die Erhabenheit der Macht wie auf die entschuldigende Berufung auf die Narrenfreiheit des strafunmündigen Kindes verzichtet Désinvolture wird egalisiert Um »'68« erscheint sie als Unschuld der Machtlosen, die cool agieren. Als antiautoritäres Gebaren. Das musste gar nicht im Kontext des Beat geschehen, wie der vielleicht dreisteste der Künstler der Formation zeigt, Hans Imhoff, der »Frosch«.

Imhoff, entflammter Leninist, Nationalist, selbsternannter »Volkskommissar« von Frankfurt, Goethe-Fan und Begründer der »Asozialistik«, geht aus dem denkbar beatfernen Milieu der Kritischen Theorie hervor. Seit inzwischen vier Jahrzehnten arbeitet er an einem umfangreichen literarischen Werk, das er von Anfang an unzugänglich hält, indem er es nicht in den Buchhandel gibt.<sup>52</sup> Ende der 60er Jahre, Imhoff ist Promovend bei Adorno, bestimmen nicht die ersten dieser eher geheimen Bücher seinen *credit* in der Szene, sondern eine Reihe von sehr öffentlichen »Aktionen«. Sie richten sich stets gegen die Mandarine der Linken: Habermas, Alfred Schmidt, Mitscherlich, den Doktorvater Adorno. Plötzlich taucht der »Frosch« in ihren Veranstaltungen (oder bei Handke-Lesungen und Suhrkamp-Empfängen) auf und sprengt die Events, indem er den repräsentativen Körper des Intellektuellen attackiert. Gelassen durch eben jene Türen spazierend, die damals den Professoren vorbehalten sind, stört er die Lehrveranstaltungen und verbreitet durch radikale Kommunikationsverweigerung Zorn und Schrecken unter den Zuhörern. Er erklärt sich nicht. Am 14. November 1968 unterbricht er mit der Ankündigung, jetzt wolle er, Imhoff, seine »Antrittsvorlesung« halten, eine Vorlesung von Habermas. Der aber war zuvor gewarnt worden:

---

<sup>52</sup> Zu Imhoff vgl. Lorenz Jäger, »Komödie der Weisheit. 1968 als Kunst: Hans Imhoff, ein deutscher Aristophanes«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. 5. 1998; Bazon Brock, »Kultur im Anbau von Göttern. Zur Selbstkrönung des Dichters Hans Imhoff«, in: *Frankfurter Rundschau*, 15. 6. 1991

*(Habermas bietet Imhoff den Stuhl vor dem Mikrofon an. Imhoff weicht zurück, so deutlich vorbereitet für diesen Fall ist die Geste.)*

Imhoff *(lächelnd)*: Nein, dann geht es nicht. ...

*(Aus dem Publikum)* Mehrere Stimmen: Lauter, wir verstehen nichts.

Imhoff: Mich muß man nicht verstehen. *(Nach einer Pause)*

Was wollt ihr eigentlich hier? ...

Habermas: Was wollen Sie denn nun? Diskutieren wir doch.

Imhoff: O je, dann hören wir lieber die Vorlesung weiter.

Habermas: Worin besteht denn nun die Antrittsvorlesung?

Imhoff: In dem Verdienstausfall von 16 Mark, den ich erleide, um die Antrittsvorlesung halten zu können. Für heute Nachmittag habe ich mir Urlaub geben lassen.

Habermas: Was ist denn das Ziel Ihrer Störung?

Imhoff: Daß sich diese Form von Antrittsvorlesung durchsetzt.

Habermas: Das wird sie nicht, dafür werden wir schon sorgen.

Als Habermas bemerkt, dass die Studenten – offenbar unwillig, dieses einschüchternde »wir« augenblicklich zu formieren – sich »nicht entscheiden können, Herrn Imhoff zu veranlassen, daß er seine Show jetzt abbricht«, verlässt er den Raum. Imhoff kehrt den angespannten Studenten, die auf eine affektabbauende Erklärung warten, die kalte Schulter zu und schaukelt auf einem Geländer. Auf die Zurufe »Wir warten!« hin geht er zur Tafel und schreibt: »Hans Imhoff ist weise.« Imhoffs Protokoll vermerkt an dieser Stelle: »Im Saal Unruhe, Betretenheit, Verzweiflung.«<sup>53</sup>

Die antiautoritäre Geste erschließt sich unmittelbar. Es wird Aufklärung eingeübt. Imhoff gehört in den Kontext von Provos, Bazon Brock und Spaßgerilja. Er spricht selbst vom »antiautoritären Theater«, das er benutze, »um sich bei antiautoritären Studenten Autorität zu verschaffen«.<sup>54</sup> Dieser Gestus wäre jedoch

---

<sup>53</sup> Hans Imhoff, *Das Naturwerk. Naturphilosophisch-autobiographischer Abriss in Geschichten*, 1975, S. 11 ff.

<sup>54</sup> Hans Imhoff, *Die Mitscherlich-Aktion. Beispiel einer öffentlichen Analyse*, 1972, Vorwort, o. S.

auch »heiß« zu haben gewesen, als Protest gegen das akademische Gehabe, als kritisches Argument, als emotionale Empörung über die studentischen Kniefälle vor den Männern am Katheder. Imhoffs Aktionen aber funktionieren anders – sie setzen *Coolness* voraus, ein Schillern des Mediums zwischen realer Person und dargestellter Rolle, konventionellem und exzentrischem Verhalten; ein Schillern, das extrem verunsichert und starke Empfindungen produziert, die zu Handlungen auffordern.

Die Berichte, die Imhoff über seine Aktionen veröffentlicht, sind Berichte über die Reaktionen der Leute, die er in die Situationen involviert: »Aufhören!«, »Imhoff runter!«, »Sind denn keine Männer im Saal?«, »Herr Handke, sagen Sie doch was dazu!«, »Der ist doch ein psychiatrischer Fall!«, »Gegen Läuse hilft nur Läusepulver!«<sup>55</sup> Imhoff wird ausgebuht, beklatscht, beschwiegen, gestoßen, die Leute verlassen den Raum oder sie bleiben, alle schauen, was die andern machen, sthenische Affekte fliegen hin und her. Die Reaktionen der Anwesenden auf seine penetrante und hermetische Präsenz konstituieren das immaterielle Werk der »öffentlichen Analyse«. Für Imhoff sind die Menschen »Material für das Kunstwerk. Die Musen haben mich dahin geführt und haben die Leute dahin gesetzt, damit die beitragen, daß das Kunstwerk komplett wird.«<sup>56</sup>

Nie stellt Imhoff eine Forderung, wie es im Kontext der Studentenbewegung üblich gewesen wäre, selten gibt er einen erläuternden Hinweis<sup>57</sup>, nie diskutiert er (wenn er spricht, parodiert er Diskussionsverhalten), nie gibt er Zeichen der Emotionalität. Er besetzt als stummes Zeichen den Raum. Als Mitscherlich in der Not seiner Aufregung – Imhoff hat ihm ein Geldstück hingeschmissen, um die Kosten für eine ausliegende Kopie zu begleichen – zu stürzen droht, kommt der Aktionskünstler, der bei ihm

---

<sup>55</sup> Hans Imhoff, *Das Naturwerk*, S. 15 ff.

<sup>56</sup> Hans Imhoff, *Erster Besuch in der Abyssos*, 1989, S. 16

<sup>57</sup> Bei der Habermas-Aktion verliert er schließlich eine Botschaft: »Was in einer Vorlesung gelehrt wird, kann gar kein Interesse haben außer dem Interesse an der Reproduktion abstrakter Kontinuität - das ist aber nicht unser Interesse.« (Imhoff, *Das Naturwerk*, S. 13) Längst freilich hat die Aktion die Situation so verunklärt, dass auch unklar ist, ob Imhoff hier nicht, wie so oft, den Jargon der Revolte zum Spielmaterial macht und in einen »unerlaubten« Kontext zerrt

steht, nicht zu Hilfe. Er bleibt konsequent in seiner Rolle und heizt damit das Affekttheater immer weiter an. Das Stolpern des Psychoanalytikers kommentiert er mit schlagfertiger Aggressivität: »Der Sohn fuhr zitternd im Bus hierher, um dann den Vater zu stürzen.«<sup>58</sup> Wenn der Affekt etwas ist, das einem als fehlgeleiteter Antrieb von außen zukommt und das zu exzessiven Handlungen drängt – dann ist Imhoff selbst wie ein Affekt.

Er zwingt zu Entscheidungen. Die Anwesenden müssen sich verhalten zur Enttäuschung ihrer Erwartung, an einer Mandarin-Vorlesung teilnehmen zu können. Sie müssen eine Einstellung finden, die es ihnen erlaubt, das Stör-Geschehen entweder als Bühnenhandlung oder als Realkonflikt zu erfahren. Sie müssen sich entscheiden, welcher der beiden Körper des Intellektuellen angegriffen wird und ob sie die Unterscheidung zwischen diesen Körpern überhaupt akzeptieren. Weil aber das Geschehen zwischen Darstellung und Realität verharrt, können sie ihre Entscheidungen nicht treffen, sondern bestenfalls ständige Einstellungswechsel vornehmen. Im Bereich dieses Zwischen entstehen die Affekte, die Imhoffs Aktionen kennzeichnen.

Regelmäßig kommt in der Auseinandersetzung mit Imhoff ein Befremden über seine Mitleidlosigkeit zur Sprache, über seine Gefühllosigkeit in Situationen, deren Geschehen die Beteiligten, die sich doch auf einer anderen Realitätsebene bewegen als der Veranlasser des Geschehens, real leiden lasse. Die Antwort Imhoffs, der auch in Gesprächen nicht die Maske abnimmt, geht in Richtung Autonomie: »Mein Beruf als Künstler ist zu erkennen und Form zu geben, aber keine Empfindungen zu haben.«<sup>59</sup> Imhoff dementiert nicht seine Emotionalität, sondern weist den Versuch ab, den Bereich der Kunst, die für sich steht, moralisch einzugrenzen. Das Verlangen nach einer moralischen Grenze hat mit dem Witz der Aktionen zu tun, der darin liegt, ihren Kunstcharakter nicht offen zu markieren.

Imhoffs Kunst schafft unklare Situationen, in denen sein unfreiwilliges Publikum sich beim Hervorbringen von starken Gefühlen in einem spezifischen Kontext (dem Wissenschaftsbetrieb) und an spezifischen Orten (Hörsaal, Aula etc.) erfahren kann, Orten, die

---

<sup>58</sup> Hans Imhoff, *Die Mitscherlich-Aktion*, S. 6

<sup>59</sup> Imhoff, *Erster Besuch in der Abyssos*, S. 27

Vernunft und kommunikativ geregelte Verträglichkeit zu garantieren scheinen. Hier entfesselt der »Frosch« disphorische Emotionen.<sup>60</sup> Die Situationen, denen Imhoff Form gibt, zeichnet es aus, dass sie nach Handlung rufen. Die Involvierten erleben eine reale Situation und reale Handlungen. Zugleich erleben sie in der Vorstellung mögliche Situationen, die sich aus der realen Situation ergeben könnten. Mitscherlich könnte, wenn Imhoff ihn weiter piesackt, demnächst tot umfallen, Habermas könnte bei der Prüfung morgen schlecht gelaunt sein. Die Anwesenden erleben oder antizipieren die Beschämung des Mandarins, aber auch die Hilflosigkeit des überfallenen privaten Menschen. Sie stehen zwischen der von Imhoff eingenommenen distanzierten Haltung, die einen Genuß des Schauspiels erlaubt, und einer Distanzlosigkeit, die zum Eingreifen in die Situation auffordert. Das ambivalente Erleben lässt sie intuitiv handeln und urteilen.

Zur veranlassten Aktions-Situation gehört also sowohl das Geschehen selbst (das Ereignis) als auch das Erleben. Das Handeln folgt der affizierenden Situation wie dem Affiziertwerden durch die Situation. Im Geschehen oder Vollzug dieser Situation erleben die Anwesenden bei Imhoff das Fehlen von etwas, nämlich von Mitleid, Anteilnahme, Emotionsäußerungen. Seine Teilnahmslosigkeit und die Beschämung des Lehrers werden gleichzeitig und als Zusammenhang wahrgenommen. Diese Wahrnehmung tangiert das sittliche Empfinden und führt bei den meisten zu einer heftigen Abneigung gegen Imhoff. Seine *Coolness* ist das in die Situation eingelassene Moment, von dem her die Situation erschlossen und bewertet wird.<sup>61</sup> Qualität und Intensität der Emotionen bildensich im Erleben der Erscheinung des Ungerührten aus, der sich zum Medium einer rhetorischen Intervention

---

<sup>60</sup> Mutmaßlich war es kein Zufall, daß Imhoff just jene Mitscherlich-Vorlesung störte, in der die Anthropologie der Aggression thematisiert werden sollte.

<sup>61</sup> In Imhoffs literarischem Werk finden sich, wenig überraschend, immer wieder stark positive Rekurse auf den ungerührten Ernst Jünger. Die »Schilderungen dieses Autors vom Leviathan Staat« seien »den Vorstellungen, die die studentische Opposition ... entwickelt hat, so auffallend ähnlich wie andererseits die Voraussage ihrer eigenen Opposition und Rebellion« durch Jünger »zutreffend« gewesen sei. (Hans Imhoff, *Republikanische Blüte. Zweites Buch*, 1981, S. 142)



gemacht hat. Verhielte Imhoff sich moralisch »angemessen«, den Spielregeln gemäß, veränderte das die Situation als ganze (des- halb will Habermas, dass der Störer sich einem Abstimmungser- gebnis unterwirft). Die ethisch abgefederte Situation würde den Einzelnen nicht länger (oder weniger radikal) mit der Frage bedrücken, ob er einschreiten müsse. So aber erleben die Invol- vierten nicht nur Imhoff, sondern auch einander, und zwar in Hinsicht darauf, wie jeder sich zu einer Situation verhält, in der nicht klar ist, wie eine angemessene Reaktion überhaupt aussehen könnte. Imhoffs Haltung lässt die Situation kontinuierlich zwis- chen verschiedenen Realitätsebenen oszillieren. Es entsteht ein eigentümlicher Handlungszwang – das Gefühl, handeln zu müs- sen, weil man nicht sicher weiß, wie man handeln soll. Dieser Handlungszwang und das Nachdenken über ihn sind die Inhalte von Imhoffs Aktionen. Sie verweisen die Beteiligten auf ihre gesellschaftlichen Prägungen, die der Perzeption und dem Verhal- ten als Einstellungen vorausgesetzt sind: So können bei der Einschätzung, welches Verhalten einer Situation angemessen ist, entweder die im eigenen Lebensumfeld erlebten Verhaltensweisen verstärkt zum Tragen kommen (»Diskutieren wir doch!«, »Sind denn keine Männer im Saal?«) oder aber Prägungen durch die Imagination, wie sie durch narrative Medien bewirkt werden. Wer Django kennt, weiß, dass Diskussionen manchmal nicht wei- terhelfen. Wer ästhetische Erfahrungen kennt, »versteht« Imhoff, wenn er sagt: »Mich muß man nicht verstehen.« Wer Django und Imhoff erfahren hat, gewinnt Optionen, sich zu einer unklaren Situation zu verhalten.

Imhoff hat eingefordert, die Leute sollten sich ihm gegenüber dankbarer zeigen. Auch das ist dreist. Aber nicht falsch. □