

Drei Philosophen

Melancholie des Widerstands (Krasznahorkai 2011) das mit dem Internationalen Man Booker-Preis ausgezeichnete Meisterwerk von László Krasznahorkai, ist der Roman des Verderbens und der Depravation. Von Anbeginn an sind diese präsent in jeder Situation, in jedem Gedanken, jedem Wort, jeder Bewegung, jedem Gegenstand, in der Landschaft und in der Natur. Sie bilden sich nicht im Sujet heraus, vielmehr scheinen sie es zu bestimmen und für sich zu erwählen. Deshalb empfindet man dieses Werk als Phantasmagorie, obwohl man es an keiner Stelle dabei ertappen kann, dass seine Handlung die Grenzen der Rationalität überschreiten würde.

Tzvetan Todorov bestimmte eine romantische Art der fantastischen Literatur (Todorov 1970), die sich zwischen den Gebieten des Rationalen aber Ungewohnten und des Irrationalen und Wunderbaren (*étrange, merveilleux*) bewegt und als deren Hauptcharakteristikum jene – häufig auch unaufgelöst bleibende – Ungewissheit gilt, welche den Helden und den Leser erfüllt, ob nun die Ereignisse wohl in dem einen oder in dem anderen stattfinden. Wenn man diese Theorie auch auf andere Formen der phantastischen Literatur ausweiten wollte, könnte man sagen, dass sich das Ungewohnte im Bild des Rationalen, *aber noch nicht Existierenden* in der Science-Fiction, in der futurologischen Literatur verortet, das Wunderbare aber in der *Fantasy*, die mit den Lesenden darin übereinkommt, dass Nichtexistentes dennoch existiert. Weder die eine, noch die andere Erweiterung jedoch kennt jene künstlerisch fruchtbare Empfindung des *Unheimlichen*, die aus der erwähnten Ungewissheit entspringt, und deren Begriff Freud auf Grundlage einer Novelle der in gerade diesem Sinne größten Figur der phantastischen Literatur, E.T.A. Hoffmann, entwickelt hat. (Freud 1970)

Freuds Interpretation – oder Lösung – hat auch dazu beigetragen, dass diese Kunstform heute bereits der Vergangenheit angehört. Doch die Geschichte ihres Verschwindens kann auch in einem weiteren Rahmen geschildert werden: Die für sie charakteristische Ungewissheit und Zweideutigkeit war ein historisch vorübergehender Zweifel an der Gültigkeit des Rationalismus' beziehungsweise an dessen Sistierbarkeit. Doch bereits 1919 schrieb Max Weber den berühmten Gedanken:

„Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also *nicht* eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man *nur wollte*, es jederzeit erfahren *könnte*, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch *Berechnen beherrschen* könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt.“ (Weber 2002: 488)

Der Entzug des Zaubers kann auch als Negativum in Erscheinung treten, und die Leere in Bezug auf den Sinn und den Inhalt des Lebens könnte selbst in den alleralltäglichsten Erscheinungsformen und Situationen von der Phantasmagorie ausgefüllt werden. Zwei große Philosophen haben gleichermaßen Kafka als ersten großen Schriftsteller dieser Grenzüberschreitung bezeichnet: Sartre und Adorno. Beide verweisen darauf, dass Kafkas Welt nichts mehr zu tun habe mit dem im romantischen Sinne Fantastischen, dass in seinem Falle der gegebene, alltägliche Mensch als physisches

und soziales Wesen zum Phantastikum werde (Sartre 1972), beziehungsweise dass die negative Realität, die als fantastisch erscheint, in Wahrheit lediglich der Gang der Dinge sei (Adorno 1997). Das ist nicht weniger bedrückend, *unheimlich*, als das romantische Phantastikum, aber davon grundlegend verschieden.

Man könnte sagen, dass Kafka – vollkommen unabhängig von der unmittelbaren Wirkung oder noch eher von der Nachahmung, vom Epigonentum – zu einer *Kunstgattung* geworden ist; in jenem allgemeinen Sinne, welche die personalisierte Benennung der Kunstgattung lediglich zum Attribut, und die Erforschung sowohl der philologischen als auch der strukturellen Zusammenhänge überflüssig macht. In diesem – und nur in diesem – Sinne gehört auch Krasznahorkais Roman zu dieser Kunstgattung.

Als Beleg dessen kennzeichne ich vier Knotenpunkte im Buch: die beiden Hauptfiguren Valuska und Herrn Eszter, die Zirkus-Attraktion, die in die Kleinstadt kommt, und die Menge.

Valuska ist eine Variante des auch in anderen Romanen des Autors aufscheinenden einfältigen Menschen. Und unter Variante verstehe ich nichts dergleichen, was seinem bedeutenden und reichen Charakter widersprechen würde. Es ist ein leiser russischer Einfluss zu verspüren: der des Typus des *Jurodiwyj*, des *Idioten*, welchem seinen beschränkten Fähigkeiten zum Trotz (oder gerade deswegen) eine gewisse Lebensheiligkeit zukommt. Diesen Begriff gebrauche ich nicht in einem transzendentalen Sinne, sondern in dem einer so allgemeinen Einfalt und Gutmütigkeit, die von der Welt keine Gegenreaktion erhält. Ihr Ursprung ist auch von woanders herleitbar, von einer Varietät der in ganz Europa verbreiteten Ansicht über die Verrücktheit, über die geistige Verwirrung, welche diesem Zustand so etwas wie Weisheit und Tiefe zuschreibt. Und weiters knüpft er an die Tradition des „reinen Tors“ an. Zu alledem trägt auch die Idee des Engels bei – so charakterisiert ihn Herr Eszter.

Das eine Anliegen Valuskas ist die Harmonie der Sterne, die Deutung von Tag und Nacht und der Sonnenfinsternis. Es gerät zur Wirtshaus-Belustigung, wie er Tag für Tag mit Menschen die Bewegung von Sonne, Mond und Erde vorführt. Diese himmlische Ordnung bezieht er in analoger Weise auf die menschliche Ordnung, und das erfüllt ihn mit Vertrauen, Frohsinn und Dankbarkeit gegenüber allem und allen. In dieser *sancta simplicitas* ist etwas unendlich Trauriges und Bedrückendes, das gegen den alles überflutenden Verfall als schwache Gegenkraft so lange funktioniert, bis die ausströmende Bösartigkeit ihn nicht niederbricht, und er fortan nicht mehr daran glaubt, dass der Welt ein „Zauber“ innewohnt. (Vgl. Krasznahorkai 1992: 325)

Valuska steht am unteren, Herr Eszter am oberen Ende der kleinstädtischen Gesellschaft. Die sozialen Hierarchien und deren Bewegungen bildet Krasznahorkai ebenso opulent ab, wie die Einrichtung der Wohnungen, oder den vom Wind durch die Straßen gewehten Müll. Dieser in jedem Augenblick vorhandene starke, wiewohl immer im Zeichen des Verfalls stehende und deshalb negative Realismus gerät in Gleichgewicht mit den großen, allegorischen Blöcken.

Auch die Figur des Herrn Eszter ist so. Ein Musiklehrer, der die Lösung für die Entleerung der Welt in der Neuordnung und Neustimmung der Welt der musikalischen Harmonien gesucht hat, der aber schon lange untätig ist, sich aus der Welt ausgeschlossen und sich auch von der Musik zurückgezogen hat; sein Gefühlsleben besteht ausschließlich aus seiner Zuneigung zu dem auch ihm zahlreiche Dienste erweisenden Valuska. Er ist davon überzeugt, dass es keine Ordnung gibt, dass nur Chaos existiert, und er das Denken, die Rationalität „zurücknimmt“.

Das Leben der Kleinstadt wird von einer als zirkusartig dargestellten Attraktion aufgewühlt, der Präsentation des Wals. Aber nur für Valuska – und mit ihm für die Leser – wird das größte Tier der Erde zu einer Melville'schen Phantasmagorie. (Obgleich *Moby Dick* nicht nur ein Roman ist, sondern auch eine Wal-Enzyklopädie, die auf der Höhe der Zeit – die Wale sind Fische – auch das rationale Wissen präsentiert, wie auch bei Krasznahorkai die Attraktion innerhalb des Rahmens der Rationalität und der genauen physiologischen Beschreibung bleibt.)

Auf die Nachricht vom Leviatan strömen jedenfalls Fremde in Massen in die Stadt, mischen sich unter die Einwohner und – man weiß nicht, wie – werden oder waren bereits Anhänger eines Mitglieds der Truppe, eines „missgeborenen Zwerges“, der prophetenhaft das „Allumfassende“ schaut, und er sieht, dass dieses Alles eine Ruine ist. Die Masse beginnt zu zerstören, vergewaltigt und mordet und verwüstet alles, was in ihre Hände gerät. Gegen seinen Willen gerät auch Valuska unter sie, und hier kommt er zu jener Erkenntnis, die seiner optimistischen Kosmologie ein Ende bereitet.

Drei Welterklärer, drei Philosophen erscheinen also im Roman. Valuska betrachtet in seiner einfältigen Art die Berechenbarkeit der Himmelskörper als Wunder, als er aber unter den Menschen einen solch entsetzlichen Skandal erlebt, der dies überschreibt, lässt er das sich daraus nährenden Vertrauen fahren. Herr Eszter verkündet auf seine passive Weise, der geheimnisvolle „Zwerg“ aber mit entschlossenem Aktivismus das Ende des rationalen Denkens, das Chaos beziehungsweise die Zerstörung.

Diese Sichtweisen und ihre praktischen Konsequenzen sind gleichzeitig real und Phantasmagorien. Keine Rede von Irrealität, die leere, inhaltslose, chaotische, in Trümmern liegende Welt ist eine ebenso bekannte gedankliche Figur und Realität, wie die fantasierbare, ihr eigentliches Ziel nicht begreifende und nicht erblickende Masse.

Diesen „extremen“ Figuren und Ereignissen gegenüber steht die berechenbare Normalität, welche ebenfalls zur alptraumhaften Trugbild wird, noch dazu aufgrund der völligen Unberührtheit durch die obgenannten Philosopheme. Valuskas Mutter, die seines Missratens wegen ihren Sohn aus ihrem Herzen und zum größten Teil auch aus ihrem Leben verbannt, wird später eines der Opfer des Wütens der Massen. Die opportunistischen Bürger, der Zirkusdirektor, der versoffene Polizeichef, die für Ordnung sorgenden Soldaten und als herausragende Person schließlich Herrn Eszters getrennt lebende Ehefrau, die als Ergebnis längerer Machenschaften nach den Ausschreitungen in irgendeiner Form die lokale Macht übernimmt, sie alle, allen voran Frau Eszter, sind – bei vollständiger Beibehaltung ihrer Wirklichkeit, ihrer Realität und fern jeglicher karikierenden Mittel der Darstellung – Phantasmen der blinden Lebenskraft, die nichts aus der Ordnung ihrer Banalitäten herauslösen kann.

Derweil schreitet die Zeit voran von den sich verdichtenden Vorzeichen des Verderbens zu dessen endgültigem Eintreten, und dann zur Herausbildung der nichts Gutes verheißenden, nichts verbessernden wiederhergestellten Ordnung. Dennoch aber, im Titel des Buches ist das Wort Widerstand enthalten. Auch im Roman selbst kommt es vor, aber nur im Zusammenhang mit der Wiederherstellung der Ordnung durchs Militär, was nicht identisch sein kann mit dem Widerstand im Titel. Der grübelnde Geist kann nichts anderes denken, als dass der Autor seine eigene Position formuliert hat, welche dem Verderben widerstehen will, die Melancholie aber gleich dessen Hoffnungslosigkeit signalisiert, und auch, dass es an seiner Stelle lediglich zu dessen schonungsloser, phantasmagorischer Beschreibung reichte.

Bibliografie

- Krasznahorkai, László 2011: *Melancholie des Widerstands*. Übersetzt von Hans Skirecki. Zürich: Amman. (Original: *Az ellenállás melankóliája*, Budapest: Magvető 1981.)
- Todorov, Tzvetan 1970: *Introduction a la litterature fantastique*. Paris: Seuil.
- Freud, Sigmund 1970: Das Unheimliche. In Sigmund Freud, *Studienausgabe – Psychologische Schriften*, Band IV. Frankfurt am Main: S. Fischer. 241–274.
- Weber, Max 2002: Wissenschaft als Beruf. In Max Weber, *Schriften 1894–1922*. Stuttgart: Kröner. 474–511.
- Sartre, Jean-Paul 1962: Aminadab or the Fantastic Considered as a Language. In Jean-Paul Sartre, *Literary and Philosophical Essays*. New York: Collier. 60–77.
- Adorno, Theodor W. 1997: Aufzeichnungen zu Kafka. In Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 10/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 254–287.