Manfred Schneider

Barbaren zwischen Poesie und Politik. Erneuerungskonzepte im 20. Jahrhundert

3. August 2005

Festspiel-Dialoge 2005

© Copyright Manfred Schneider

Manfred Schneider

Barbaren zwischen Poesie und Politik. Erneuerungskonzepte im 20. Jahrhundert

Das Wort *Barbar* ist älteste Poesie. Es entstammt dem onomatopoetischen Fundus des Griechischen, denn mit den Lauten *barbar* imitierten die Griechen die unverständliche Sprache eines Fremden. *Barbar* wurde nach dem gleichen lautmalerischen Prinzip gebildet wie unser *Blabla.* Alle Poesie betreibt Mimikri mit lautlichen Mitteln. Alle Poesie macht ihr Sprechen dem Besprochenen ähnlich. Solche Mimikri kann durch eine weite Skala laufen. Sie reicht von der kindlichen Nachahmung der Geräusche („*bumms*"), der Tiere („*miau*"), über die Comic-Sprache bis hin zur raffinierten Poesie, mit ihren ineinander laufenden semantischen Pointen und musikalischen Valeurs. Poesie – das war bereits die altdeutsche Sprachmagie der Merseburger Zaubersprüche: „ben zi bena, bluot zi bluoda, lid ze geliden, sose gilimida sin". Poesie –das ist ebenso Ernst Jandls Lautgedicht:

alphabet
calphadet
elphafet
galphahet
ilphajet
kalphalet
malphanet
olphapet
qualpharet
usw.

Da es sich bei diesem Wort *Barbar* um poésie pure handelt, ist es ein Internationalismus. Das Wort findet sich in nahezu allen Sprachen, und in nahezu allen Sprachen bedeutet er das gleiche. Aber was bedeutet er denn wirklich? Er bedeutet das Gute und das Böse, das aus dem Jenseits der eigenen Kultur kommen kann. Oder kommen soll. Dieses Changieren zwischen Gut und Böse lässt sich leicht am Schicksal des Wortes *Bravo* ablesen. Wenn wir *Bravo!* rufen, dann sprechen wir italienisch, und es ist ein lautes Lob. Doch das Wort *bravo* ist ein entstelltes und umgestelltes *barbaro,* und mit diesem heute positiven Namen *bravo* bezeichnete man einst negativ ungehobelte, fremde Söldner. Der Name gewann die positive Bedeutung, wenn solche Söldner als beifallswürdige Soldaten

ihre Pflicht taten wie diejenigen Barbaren, die in der Antike in den Dienst der römischen Herrscher traten. Bravo!

Aus der Beobachtung der kindlichen Onomatopoesie heraus entwickelte der italienische Philosoph Giambattista Vico in seiner *Neuen Wissenschaft* von 1729 den Gedanken, dass die Poesie die Ursprache ist. Die barbarischen Menschen haben sich nach Vico sogar in Versen über das Wetter oder über Kochrezepte unterhalten. Die Poesie kommt aus der Zeit, da die Barbaren nicht nur so hießen, sondern auch in onomatopoetischer Ursprache plauderten. Vico konnte sich dabei auf eine durchgängige antike Vorstellung berufen, wonach Orpheus und der poetische Gesang die Zivilisation hervorgebracht haben. Die Poesie ist danach zwar das Produkt der barbarischen Epoche, aber sie kam, um sie zu beenden. Das ist allerdings lange her. Doch als die Moderne daran ging, ihre Welt nach dem Modell der Antike zu erneuern und zu verbessern, da sagte man sich, dass jede Reform der Poesie, der Philosophie, der Kunst, der Gesellschaft auf Barbaren angewiesen ist. Nur neue junge Wilde können frischen Wind in die dekadente Kultur bringen. Aber woher soll man sie nehmen? Die Welt ist durchzivilisiert. Wir müssen in uns selbst diesen alten schlummernden Barbaren wecken. Wir können uns durch blutige Kriege selbst rebarbarisieren. Der große französische Dichter und Philosoph Denis Diderot erklärt 1758 in *De la poésie dramatique*, dass alle Poesie barbarische Außenbedingungen benötigt. Und er fährt fort: „Eben dann, wenn die helle Wut des Bürgerkrieges oder wenn der Fanatismus den Menschen die Mordwaffe in die Hand drückt und wenn das Blut in großen Strömen über die Erde vergossen wird, dann grünt und blüht der Lorbeer Apolls.“ Orpheus ist ein singender Kriegsheimkehrer.

Der Gedanke, dass der Krieg läutert, ist alt. Der Gedanke, dass der Krieg rebarbarisiert, ist hingegen neu. Auf eine durchaus gefährliche Weise regen die Intellektuellen und manche Politiker des 18. und 19. Jahrhunderts bereits dazu an, die Rebarbarisierung nicht nur literarisch und ästhetisch zu denken, sondern politisch. Die hyperzivilisierte, nämlich dekadente, moderne Welt soll untergehen und durch die Ankunft von Barbaren erneuert werden. Dieser Untergangs- und Erneuerungsgedanke nimmt eine ganz und gar traditionsreiche Erzählung vom Ende und Untergang Roms wieder auf. Warum ist Rom untergegangen? Hierzu gibt es im Prinzip mehr als hundert Antworten, die der Historiker Alexander

Demandt gezählt und zusammengestellt hat. Die geläufige Lesart jedoch lautet: Rom ist an seiner Dekadenz untergegangen, aber es ist durch Ankunft der Barbaren, durch christliche und heidnische Barbaren, erneuert, wiedergeboren worden. Und die Zeiten, die sich selbst dekadent nennen, die Epoche des Ancien Régime, die Romantik, das letzte Fin de siècle, die eineinhalb Jahrzehnte vor dem ersten Weltkrieg, die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg und heute wieder - solche Zeiten suchen nach Modellen der Erneuerung. Sie ahnen: Es herrscht in der Moderne eigentlich immer Dekadenz, ein Dekadenzgefühl und ein dauerhafter Bedarf, wieder von vorn zu beginnen. Immer dann kehren der Barbar, das Barbarische zurück. Und dieses Verlangen nach Erneuerung durch die Poesie und durch die Politik des Barbarischen ist ein Grundgedanke des 20. Jahrhunderts.

Das beleuchtet sehr schön ein Gedicht des großen griechischen Lyrikers Konstantinos Kavafis, das um 1910 geschrieben wurde. Es trägt den Titel „Περιμενόντας τοὺς βαρβάρους" *Warten auf die Barbaren*. Das Gedicht macht dieses Verlangen nach einem Wiederbeginn, nach der Erneuerung zum Thema. Der Form nach ist das Gedicht als Dialog abgefasst, wo Frage und Antwort aufeinander folgen. Diese Fragen und Antworten umkreisen eine offenbar entscheidende politische Situation. Die Situation könnten die letzten Tage Roms sein. Solche Fragen in dem Gedicht lauten: Warum stehen so viele Leute auf dem Markt? Warum sind die Senatoren untätig? Warum sitzt der Kaiser auf seinem Thron? Warum tragen die Konsuln und Prätoren so schöne Togen? Warum halten die Rhetoren keine Reden? Die Antwort auf jede dieser Fragen lautet monoton: Weil heute die Barbaren eintreffen. Doch dann, in den letzten drei Strophen folgt die überraschende Wende. Dort heißt es dann:

„Warum leeren sich schnell Straßen und Plätze,
und alles strebt in die Häuser sehr nachdenklich?"

Weil es Nacht wurde und die Barbaren nicht kamen.
Und Leute trafen ein aus dem Grenzbezirk
und sagten, daß es die Barbaren nicht mehr gibt.

„Und jetzt - was ohne Barbaren aus uns wird!

Diese Menschen waren eine Art Lösung."

Das Gedicht ist also nicht ohne Ironie. Wir warten auf die Barbaren, aber - schrecklich zu sagen - sie kommen nicht. Die Lösung wird vergeblich erhofft. Rom - schrecklich zu sagen - geht nicht unter. Wie will man da neu beginnen? Die Verse von 1910 lassen sich sowohl auf die Lage in der Kunst als auch auf die Lage in der Politik beziehen: Stets werden politische und poetische Barbaren erwartet, beschworen, herbeigesehnt, die nicht kommen. Stets beseelt die Welt die Hoffnung auf einen radikalen Neubeginn, auf die Erlösung vom Gewohnten, von den Lasten der Vergangenheit. Nicht alle Denker der barbarischen Erneuerung verfügten über die Ironie des griechischen Dichters Kavafis. Ich möchte erst einmal einige Beispiele dafür geben, wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts diese Wiederkehr des Barbaren gedacht und praktiziert wurde. Ich wähle diese Beispiele bewusst aus ganz unterschiedlichen Bereichen: Aus der Philosophie, der Jugendbewegung, aus der Kunst und aus der Kulturkritik.

Der traditionsreiche Gedanke einer barbarischen Erneuerung oder einer Erneuerung durch Rebarbarisierung wurde in Deutschland von Nietzsche forciert. Nietzsche ist der erste deutsche Denker des Neuen Barbarentums. Dieser Barbar ist nach Nietzsche eine Figur, die in der Reserve der Kultur, modern gesprochen: im Unbewussten selbst schlummert. In der *Genealogie der Moral* von 1887 feiert Nietzsche die Kühnheit und den barbarischen Kern „vornehmer Rassen". Wenn man die hoch zivilisierten Menschen nur ein wenig die Nase aus dem Käfig der Kultur strecken lässt, dann sind sie „nicht viel besser als losgelassne Raubtiere". Auch Nietzsche betrachtet wie Diderot den Krieg als zivilisatorische Erfrischung und Quelle der Dichtung. Im Krieg tasten sich die Vornehmen auf ihrer Doppelhelix an die vergessenen Stränge heran und lassen ihren archaischen Impulsen freien Lauf:

„Sie geniessen da die Freiheit von allem socialen Zwang, sie halten sich in der Wildniss schadlos für die Spannung, welche eine lange Einschliessung und Einfriedigung in den Frieden der Gemeinschaft giebt, sie treten in die Unschuld des Raubthier-Gewissens z u r ü c k, als frohlockende Ungeheuer, welche vielleicht von einer scheusslichen Abfolge von Mord, Niederbrennung, Schändung, Folterung mit einem Übermuthe und seelischem Gleichgewichte

davongehen, wie als ob nur ein Studentenstreich vollbracht sei, überzeugt davon, dass die Dichter für lange nun wieder Etwas zu singen und zu rühmen haben."

Die Barbarei ist der Ausnahmezustand des zivilisierten, vornehmen Menschen, der zu seiner alten Natur zurückgefunden hat. Ohne störende Gewissenseinreden nutzt er den Krieg, um seine Exzesse blutig-fröhlich abzufeiern. Anschließend kehrt er kathartisch erquickt in den Käfig der Gesellschaft zurück und überlässt die Chronik seiner Gräuel dem Dichter. Ach, was macht die Zivilisation nicht alles aus diesen edlen Bestien, klagt Nietzsche. Alexander der Große frisst aus der Hand; Dschingis Khan gibt Pfötchen. Aber besteht überhaupt Hoffnung für uns dekadenten Modernen, die von ihrem Gewissen und den guten Sitten zermahlen werden? Schickt die Natur vielleicht noch einen Retter? Ja, am Horizont bewegen sich bereits ihre Schatten. Nietzsches Notizbücher aus dem Jahr 1885 versprechen sich die Ankunft *neuer Barbaren* „Es giebt auch eine a n d e r e A r t B a r b a r e n, die kommen aus der Höhe; eine Art von erobernden und herrschenden Naturen, welche nach einem Stoffe suchen, den sie gestalten können." Das ist Nietzsches Barbaren-Verheißung der achtziger Jahre. Sie stößt auf große Resonanz in den Jugend- und Reformbewegungen des 20. Jahrhunderts.

Die modernen Jugendkulturen setzten in Deutschland mit der Wandervogelbewegung ein, deren Auswirkungen für unser Jahrhundert überhaupt noch nicht vollständig erforscht worden sind. Die heute selbstverständlichen Jugendabteilungen der Parteien, Kirchen, Vereine sind erst nach dem Ersten Weltkrieg entstanden und bilden eine Folge dieser merkwürdigen Erfindung: der Jugend. Das 18. Jahrhundert erfand die Kindheit, das 20. die Jugend. Die Jugend ist einer der großen Mythen des vergangenen Jahrhunderts, die freilich fortwähren. Was ist über die Wandervögel, die sich um 1900 in Gruppen singend durch die Wälder bewegen, zu sagen? Da ist - erstaunlich für eine programmatisch kulturrevolutionäre Bewegung - zunächst der Traditionsbezug: Das Wandern, früher einmal die Bewegungsweise der Besitzlosen im transkulturellen Raum, erfanden diese deutschen antibürgerlichen Bürger neu: Wandern, Schauen, Singen erhoben die Wandervögel zu den Ekstasen einer neoromantischen, deutschen Massenbewegung. Sie zogen durch

jenen Wald, aus dem einmal die germanischen Völker zur mythischen Völkerwanderung aufbrachen: Das taten die Germanen ja angeblich, um die römische Zivilisationen zu erneuern und um am Ende selbst in der Zivilisation unterzugehen. Hans Breuer, der Herausgeber des in zahllosen Auflagen gedruckten Gesangbuchs der Wandervögel, des *Zupfgeigenhansl*, entwarf im Vorwort der Kriegsausgabe von 1915 das Profil der deutschen Wanderlust: „Wandern ist der deutscheste aller eingeborenen Triebe, ist unser Grundwesen, ist der Spiegel unseres Nationalcharakters überhaupt." Was aber bringt das Wandern zum Ausdruck? Vor allem geht es darum, das Gütesiegel der Moderne zu tragen: „Nicht daß wir jung sind, macht den Unterschied von den Älteren aus, sondern daß wir neu (...) sind." Der juvenile Wanderer beansprucht einen extrasozialen modernen Status. Anders als der Tourist, der nur Ort und Habitus wechselt, um nach der Rückkehr wieder in die alte soziale Konfektion zurückzuspringen, verlässt der romantische und neoromantische Wanderer ostentativ sein kulturelles Milieu.

Die Kultur-Ideologie der Wandervögel ist eine Montage aus Gedanken des einstigen Modedenkers Paul de Lagarde, von Nietzsche und von dessen gescheitertem Erwecker aus dem Wahnsinn: August Julius Langbehn. Vor allem Langbehns 1890 anonym veröffentlichtes Werk *Rembrandt als Erzieher* diente der Jugendbewegung als Programmschrift, denn Langbehn forderte die Wiedergeburt Deutschlands im Zeichen einer Metaphysik, wonach „das gesamte Weltleben (...) nur ein Kampf zwischen Alter und Jugend" ist. Die angemahnte Neugeburt sollte eine alte Welt aus dem Geist der Zeit erlösen. Dieser Geist wirkte nämlich „demokratisierend nivellierend atomisierend". Für Langbehn vollstreckte die Zivilisation des 19. Jahrhunderts die Barbarei. Mit Rembrandt und Goethe als Gewährsmännern wollte Langbehn aus den atomisierten Leuten endlich wieder den Menschen hervorgehen lassen: „Dem Menschen ist der Barbar entgegengesetzt." Hier ist das Barbarische negativ besetzt. Aber schon das Wörtlein *bravo* zeigte an, dass der Wechsel zwischen positiv und negativ gerade das historische Schicksal des Barbarischen ist.

Ein ganz anderes Dokument zum Barbarenthema entnehme ich einer programmatischen Schrift der klassischen Moderne in der Kunst, Wassily Kandinskys Essay von 1911 *Über das Geistige in der Kunst*. Es handelt sich dabei

um das Manifest einer neuen Ästhetik und Weltanschauung. Die Lage beschreibt der Autor in biblischen Formeln: Wir stehen vor den Trümmern des babylonischen Turmes und am Rande der Apokalypse:

„Da liegt ein zum Himmel reichender, kolossaler, aus vielen spitzenartigen, aber ‚unsterblichen' geistigen Pfeilern gebauter Turm in Trümmern. Der alte vergessene Friedhof lebt. Alte vergessene Gräber öffnen sich, und vergessene Geister heben sich aus ihnen. Die so kunstvoll gezimmerte Sonne zeigt Flecken und verfinstert sich, und wo ist der Ersatz zum Kampf gegen die Finsternis?"

So leichthin fließen den Intellektuellen nach 1900 die Endzeitbilder aufs Papier, um den radikalen Neubeginn zu prophezeien. In ihrer Irritation durch die moderne Welt verlangen die Künstler nach radikalen Lösungen. So notiert Paul Klee im Jahre 1902 in sein *Tagebuch* den Gedanken, dass Russland das zivilisierte Europa überwältigen werde wie die Germanen Rom überwältigt haben. Kandinsky wiederum sieht die erneuerungsbereiten Barbaren noch weiter im Osten.

„Und ebenso wie in der Kunst, welche bei den Primitiven Hilfe sucht, wenden sich diese Menschen halbvergessenen Zeiten zu mit ihren halbvergessenen Methoden, um da Hilfe zu finden. Diese Methoden sind aber noch lebendig bei Völkern, auf welche wir von der Höhe unserer Kenntnisse mitleidig und verächtlich zu schauen gewohnt waren. (…)
Zu diesen Völkern gehören z.B. die Inder (...)."

Der radikalste Erneuerer der Malerei deutet weiter an, dass er von der Lebensreformbewegung her kommt. Kunstpolitik, Lebenspolitik, aber auch Weltpolitik stehen unter dieser Devise. Die moderne Kunst ist ein aus Endzeitimaginationen hervorgegangendes Programm zur barbarischen Erneuerung. Von Nietzsche ging auch Rudolf Steiner aus und was darauf folgte - die abstrakte Kunst, die Anthroposophie, die Waldorfpädagogik, die Misteltherapie, in den siebziger Jahren die Bhagwangs und heute die Grünen. Sie alle kommen aus dieser Rebarbarisierungsbewegung. Als weiteres Beispiel für eine Barbarentheorie der Moderne möchte ich hier noch Walter Benjamin zitieren.

Benjamin sieht neue Barbaren bereits seit dem Ende des Ersten Weltkrieges als Künstler am Werk. Zu diesen Barbaren-Künstlern zählt er unter anderen Paul Klee, Adolf Loos und Paul Scheerbart. Sie sind Exponenten einer Moderne, die alle Bezüge zur Tradition gekappt haben. In seinem Essay *Erfahrung und Armut* aus dem Jahre 1933 entwickelt Benjamin die Gründe für die nötige Rebarbarisierung der Kultur. Der Erste Weltkrieg hat den Bestand aller Erfahrungen entwertet: „Nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber." Es ist höchste Zeit für einen Neubeginn, denn der Krieg war das Ereignis der Technik, und Technik ist der dauerhafte Raub der Erfahrungen. „Eine ganz neue Armseligkeit ist mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik über die Menschen gekommen." Die neue Armut ist freilich nur die Wahrheit eines trügerischen Reichtums im Jahrhundert zuvor. Denn, so fährt Benjamin fort:

„(...) was ist das ganze Bildungsgut wert, wenn uns nicht eben Erfahrung mit ihm verbindet? Wohin es führt, wenn sie geheuchelt oder erschlichen wird, das hat das grauenhafte Mischmasch der Stile und Weltanschauungen im vergangenen Jahrhundert uns deutlich gemacht, als daß wir unsere Armut zu bekennen nicht für ehrenwert halten müßten. Ja, gestehen wir es ein: Diese Erfahrungsarmut ist Armut nicht nur an privaten, sondern an Menschheitserfahrungen überhaupt. Und damit eine Art von neuem Barbarentum."

Im Auge Benjamins verbietet es die Armut der modernen Erfahrung, das alte Spiel der Bildung fortzusetzen. Die bürgerliche Bildungshuberei hatte die Tradition nur noch verwaltet, sie konnte ihr nicht mehr das frische Leben der eigenen Erfahrung eingeben. Das „Mischmasch der Stile", wie Benjamin sagt, war bereits im Jahrhundert zuvor das dramatische Zeichen dieser Unfähigkeit. Bereits in der Prämoderne, so ließe sich Benjamins Gedanke kommentieren, gab es eine Postmoderne. Alexandrinische Bildungsmassen und abgestorbene Formen der Überlieferung erzwingen jetzt den radikalen Neubeginn. Die neuen Barbaren stehen bereit, um an das morsche Alte Feuer zu legen, aus dem es vielleicht

erneuert wiederkehren wird. In dem gleichen Essay *Erfahrung und Armut* erklärt Benjamin weiter:

„Barbarentum? In der Tat. Wir sagen es, um einen neuen, positiven Begriff des Barbarentums einzuführen. Denn wohin bringt die Armut an Erfahrung den Barbaren? Sie bringt ihn dahin, von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken. Unter den großen Schöpfern hat es immer die Unerbittlichen gegeben."

Benjamins unerbittliche Künstler sind die Widergänger jener Barbaren, die Rom in Schutt und Asche legten. Die klassische Moderne betreibt das mit aller Konsequenz. Ihr Neues folgt einer Logik und einem Zwang der Überbietung. Daher reißt dieses Neue so unerbittlich das Alte um. Das Neue gesellt sich nicht einfach dem alten Neuen hinzu, sondern es ist bestrebt, das befreiende Neue, das souveräne Neue, das endgültige Neue zu sein. Man kann außer an Klee und Kandinsky auch an Malewitch oder an die Dada-Künstler denken. Den barbarischen Dada-Künstlern widmet Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* eine Bemerkung, wonach ihr kulturrevolutionärer Gestus aus den positiven Kräften der Geschichte hervorgeht:

„Die derart zumal in den sogenannten Verfallszeiten sich ergebenden Extravaganzen und Kruditäten der Kunst gehen in Wirklichkeit aus ihrem reichsten historischen Kräftezentrum hervor. Von solchen Barbarismen hat noch zuletzt der Dadaismus gestrotzt. (...)."

Zur gleichen Zeit wie Walter Benjamin prophezeit auch Ernst Jünger in seiner Schrift *Der Arbeiter* aus dem Jahre 1934 eine radikale Erneuerung der Welt. Die alte Gesellschaft geht durch einen Nullpunkt der Rebarbarisierung. Krieg, Technik und Bildmedien treiben sie dorthin. An diesem Nullpunkt, erklärt Jünger, bildet sich ein *Neues Menschentum.* Dieses Menschentum erfuhr eine erste Prägung während des Krieges und ist ein Produkt der fürchterlichen Schlachten:

„Mögen die einen dies als Rückfall in eine moderne Barbarei erkennen, die anderen es als Stahlbad begrüßen - wichtiger ist es, zu sehen, dass sich ein

neuer und noch ungebändigter Zufluss elementarer Kräfte unserer Welt bemächtigt."

Die Geschichte kennt nach Jüngers Darstellung nur ein Modell für diese Veränderung, und das ist die *barbarische Völkerwanderung*. Also meint auch er: Das Neue ist ein Wiederholung der barbarischen Beseitigung römischer Dekadenz. Es geht um die gleiche Erneuerung wie im fünften Jahrhundert, nämlich um die Vereinheitlichung, die Entdifferenzierung. Jüngers planetarische Revolution, die Mobilmachung, die Räume eröffnet, die Technik totalisiert, Menschen entindividualisiert, das barbarisches Menschentum typisiert, will vor allem Gleichförmigkeit und Eindeutigkeit. Den dekadenten Pluralismus der Kultur beobachtet Jünger angewidert auf allen Feldern: in der Kunst, in der Kleidung, im Bild der Städte, in der Struktur der Landschaften, in den Gesetzen, in den Medien, im Geldwesen, im Parteiensystem, im Gesellschaftssystem, im Denken. All dieser kulturelle Ballast soll abgeworfen, die Differenzierung der „Zivilisation" durch „Eintritt in eine sichere und abgeschlossene Formenwelt" rückgängig gemacht werden.

Jüngers Arbeiterbarbaren sind anonyme Agenten eines planetarischen Prozesses. Keine einmaligen Erlöser, die Nietzsche in Aussicht stellte, auch keine Künstler, denen Benjamin das Neue Barbarentum zutraute, sondern gesichtslose, homogene, kaum durch sichtbare sexuelle Unterschiede differenzierte Neue Menschen. In ihren Reihen finden sich auch keine Künstler mehr. Während Nietzsche die Maske des barbarischen Erlösers selbst anlegte und während die Neuen Barbaren Benjamins mit den Massen solidarische Radikalartisten sind, kommt ein Künstler wie Jünger in seiner eigenen künftigen Welt nicht mehr vor. Der Dichter verschwindet im apokalyptischen Finale der alten Welt, die sich in der Werkstättenlandschaft auflöst.

Die Beispiele mögen genügen, um auch dreierlei zu zeigen: Der Barbar, das Barbarische tauchen auf in einer Situation, die als Endzeit interpretiert wird, als Endzeit der Kultur, der Zivilisation. Der Barbar ist eine Erneuerungskraft. Er bringt die Apokalypse der Zivilisation hervor und ist der Prototyp der Kultur nach ihrem Untergang. Die moderne Kunst bemächtigt sich, um ihrer eigenen revolutionären Programmatik willen, des Barbarenmythos. Aber nicht nur sie.

Das Bemerkenswerte an diesem Neuen Barbaren ist seine Doppelgesichtigkeit. Der Barbar ist das Neue. Aber der Barbar ist auch das Alte. Der Barbar ist die Krudität der Schöpfungsfrühe, der Barbar ist die Krudität der Verfallszeit. Dieser Gedanke stammt indessen nicht von den Denkern des 20. Jahrhunderts, sondern von dem eben bereits erwähnten italienischen Juristen und Kulturphilosophen Giovanni Battista Vico. Vicos Hauptwerk, die *Principi di una scienza nuova intorno alla communa natura delle nazioni* [„Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker"], erschien in zwei Versionen 1725, 1730 und 1744. Vico konstruiert darin ein Geschichtsmodell und eine allgemeine Kulturtheorie, die als Geschichte einer jeden Zivilisation gelesen werden sollen. Vico rechnet sein Modell aus den Daten des einzigen Staates auf alle Völker hoch, indem er sagt: „die Ursachen, die in der ewigen idealen Geschichte betrachtet werden, [lassen] sich in der römischen Geschichte aufs genaueste wiederfinden." Die Chronik vom Aufstieg und Verfall Roms liefert den Verlaufsplan eines jeden Volkes. Für die Regelmäßigkeit dieser Geschichte sorgt die Vorsehung. Diese Vorsehung Vicos will also, dass jedes Volk durch drei Phasen geht, ehe es einen todesähnlichen Zustand erreicht, in dem es auf sein Wiedererstehen warten muss.

Vicos Kulturtheorie ruht einem breit ausgeführten Konzept des Barbarischen auf. Als barbarisches Zeitalter gilt ihm vor allem die zweite, heroische Phase. Allerdings bewohnen noch weitere barbarische Typen verschiedene weitere Zustände der Kultur. Einmal kann das barbarische Zeitalter in einem zweiten corso, den die Kulturen bisweilen durchlaufen, in neuer Gestalt wiederkehren. Auf den ersten corso, den die Geschichte Roms modellhaft erzählt, folgte der zweite corso der christlichen Staaten. Der Barbar des zweiten corso unterscheidet sich nun elementar von dem des ersten. Und es gibt einen dritten Typus. Er ist der Exponent der von Vico so getauften „Barbarei der Reflexion" (la barbarie della riflessione). Diese Barbarei charakterisiert die Dekadenz-Phasen.

Es gibt also - das übernimmt die Moderne von Vico - zwei Arten von Barbarei: den Babaren der Sinne und den Barbaren der Reflexion. Der eine bewohnt die kulturelle Frühzeit, der andere die dekadente Zivilisation. Aber auch das ist kein völlig origineller Gedanke. Bereits die griechischen Erfinder des Barbaren kannten

diese beiden Seiten. Für die Griechen waren alle Nichtgriechen Barbaren. Aber irgendwann erwachte auch bei den Griechen die Kulturkritik, und manche Intellektuelle stellten die Frage: Sind nicht wir, wir Kulturgesättigten, wir Verfeinerten, wir Weltherrscher die Barbaren, während doch die von uns als Barbaren geschmähten Perser, Ägypter und andere viele Beweise ihrer hohen Kultur geliefert haben?

Die gleiche Gedankenbewegung kann man bei Tacitus, dem römischen Historiker und Kulturkritiker beobachten. Seine *Germania*, das Grund- und Hauptwerk der deutschen Prähistorie und Mythenquelle über das angebliche germanische Wesen, präsentierte seinem römischen Lesepublikum etwa gegen Ende des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung die keuschen, frommen, treuen, tapferen, blonden Germanen als Gegenfiguren zur römischen Dekadenz. Dieses Tacitus-Lied lässt sich nun durch die ganze Geschichte der deutschen Selbstbeschreibung wieder hindurch vernehmen. Sie besagt nichts anderes als: Ja, wir sind Barbaren, wir sind die Erneuerer der Welt. Die alte Welt geht unter, wir kommen und legen Feuer an das alte morsche Rom, wir lassen es verjüngt in die Geschichte zurückkehren. Deutsche Intellektuelle sind die größten Konsumenten des Barbaren-Mythos. Zu ihnen zählen Martin Luther, Heinrich von Kleist, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Nietzsche. Der geschichtsphilosophische Lehrmeister des letzten deutschen Kaisers und Adolf Hitlers, Huston Stuart Chamberlain, schrieb in seinem zuerst 1899 erschienen Werk *Die Grundlagen des 20. Jahrhunderts*: „die Besitznahme des weströmischen Reiches durch die Barbaren (war) wie das Es werde Licht der Bibel." Und ein Neuanfang der Welt durch diese, wie Chamberlain klangvoll sagt, „kraftstrotzenden Germanen" sollte sich im 20. Jahrhundert wiederholen. Chamberlain, Schwiegersohn Richard Wagners, liefert die pointierte Version dieses Gedankens, wonach die abendländische Kultur an ihr Ende gelangt sei und dass ein von barbarischer, nämlich von deutscher Hand herbeigeführter Neubeginn die aktuelle Endzeit beenden müsse. Für diesen Kritiker und Propheten bietet die westliche Zivilisation nur noch den Anblick jenes Chaos', das einst die göttliche Ungeduld mit dem Einschalten der Sonne oder das die barbarische Ungeduld mit der Erstürmung Roms beendeten. Roms Untergang ist das abendländische Trauma, aber seine Wiederholung ist auch ein abendländischer Traum. Die Zertrümmerung der Ewigen Stadt bildet nahezu das einzige Geschichtsereignis, an dem sich von Augustinus bis Karl Marx die Erzählung vom Wandel der Zeiten

orientiert. Der Wandel ist stets ein Untergang. Was aber wandelt sich in diesem ewigen Recycling der Welt? Wo kehrt der Weltuntergang, nämlich Alarichs Plünderung des dekadenten Rom, wieder? Das ist die Frage. Das 19. und 20. Jahrhundert beantworten auch diese Frage immer wieder neu. Mal ist es der Geist, der die Neue Zeit heraufführt, mal das Proletariat, mal das Kapital, mal die Maschinen, mal die Waffen, mal ist es der Krieg. Die Mächte des Untergangs jedenfalls bringen jeweils Neue Menschen hervor, die das Licht der Geschichte neu anzünden.
Aber wehe, wenn sie tatsächlich kommen! Im Jahre 1933 erklärte Adolf Hitler seinem Gesprächspartner Hermann Rauschning, dass er die Chamberlain-Lektion gelernt hatte und umzusetzen entschlossen war. Er sagte: „Ja, wir sind Barbaren. Wir *wollen* es sein. Es ist ein Ehrentitel. *Wir* sind es, die die Welt verjüngen werden. Diese Welt ist am Ende."

So groß auch die Unterschiede zwischen Nietzsche, Kandinsky, Benjamin und Ernst Jünger sind, alle operieren mit der gleichen Denkfigur. Es ist eine prominente Figur der Endzeiten im 20. Jahrhundert. Der Barbar kommt als prometheischer Erlöser von der alten Moral, als anonymer Missionar einer kosmischen Erneuerung der Welt. Alle diese Denker hadern mit einem Zustand der Kultur, die nur nutzlose, belastende oder einfach überflüssig gewordene zivilisatorische Bestände angehäuft hat. Es gibt eine geschichtsphilosophische, nämlich apokalyptische Verhexung im modernen Denken. Und diese Verhexung hat auch die Postmoderne, die neueste und doch bereits wieder vergangene Version des Neuen nicht abgelegt. Die Medienapokalypse, die Nietzsches Kritik der Weltausstellung, Benjamins Klage über die verlorene Aura, Jüngers Triumph über die Barbarisierung der Massen durch das Kino konstatierten, gehen heute bei Denkern wie Baudrillard, Virilio oder Postman im gleichen Ton weiter. Aber auch bei so seriösen Philosophen wie Heidegger oder Adorno findet sich eine katastrophische Vision der eigenen Zeit in beinahe gleich lautender Form. Heidegger konstatiert 1935 in seiner *Einführung in die Metaphysik*: „Der geistige Verfall der Erde ist so weit fortgeschritten, dass die Völker die letzte geistige Kraft zu verlieren drohen, die es ermöglicht, den Verfall auch zu sehen (...): die Verdüsterung der Erde, die Flucht der Götter, die Zerstörung der Erde, die Vermassung des Menschen (...)." Und der berühmte Eingangssatz aus Max Horkheimers und Theodor W. Adornos der *Dialektik der Aufklärung* bildet den

Auftakt für eine ganz ähnliche apokalyptische Bilanz der modernen Welt: „(...) die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils." Aber auch diese so unterschiedlichen Denker können nur in tiefer Vorvergangenheit undeutliche Schatten einer Erlösung finden. Heidegger verlangt zur Rettung der Erde die Rückbesinnung auf die Ursprache der griechischen Weisheit. Und die Anklage der Vernunft, die die Kritische Theorie vorträgt, muss bis in die tiefste mythische Urzeiten zurück steigen, um einen ersten Unschuldigen zu finden.

Hier möchte ich noch einen Augeblick verweilen. Bekanntlich ist Adorno der prominenteste Denker im 20. Jahrhundert, der den Zusammenhang von Musik und Politik auf originelle Weise zu erfassen versucht hat. Als Schüler Alban Bergs hat er die radikale musikalische Sprache aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts studiert und in seinen eigenen, spröden, wenig gespielten Kompositionen umgesetzt. Die Schätze seiner Musiktheorie sind noch nicht gehoben. Ich möchte aber doch an eine Bemerkung aus seiner gemeinsam mit Max Horkheimer verfassten *Dialektik der Aufklärung* von 1947 anknüpfen. Odysseus, so geht die mythische Erzählung, die im ersten Kapitel kommentiert wird, hat sich den Genuss des Sirenengesangs erschlichen. Er hat sich an den Mastbaum seines Schiffes fesseln lassen, seinen Schiffsleuten die Ohren mit Wachs verstopft und sich so dem sonst tödlichen Genuss dieser Musik ausgesetzt.

Damit, so kommentieren die Autoren die Szene, ist eine neue Gewalt in die Menschenwelt eingekehrt. Sie zeigt sich einmal an dem gefesselten Odysseus selbst, aber auch an der Tatsache, dass er sich diesen kontemplativen Genuss der Sirenen reserviert, während seine Gefährten mit verstopften Ohren an den Rudern sitzen. Während sich der Herr Odysseus von den Naturdingen abkoppelt, er ist untätig und überlässt den Knechten die Welt zur Bearbeitung, bleiben die Knechte von der Kontemplation ausgeschlossen; dafür haben sie noch einen Zugang zu den Einzeldingen. Diese Herrschaft über die Natur heißt in der *Dialektik der Aufklärung* die Gewalt des Lebenwollens. Die Gewalt opfert gibt die Lust dahin und entgeht der Gefahr, denn in dem rationalen Tauschverkehr wird der Tod nur gegen die volle Lebenszeit getauscht. Das Opfer, das sonst alle Sterblichen für den Genuss des Sirenengesangs zu bringen hätten, ist aus dem Denken getilgt.

Was ist nun aber mit der Musik? Adorno sagt es aphoristisch: „Seit der glücklich-missglückten Begegnung des Odysseus mit den Sirenen sind alle Lieder erkrankt, und die gesamte abendländische Musik laboriert an dem Widersinn von Gesang und Zivilisation (...)." Was aber ist diese Krankheit des Gesangs? Der Gesang ist im Zeichen der Zivilisation nicht mehr Ereignis, sondern ein durch den Willen zum Genuss gerahmtes Spiel. Wir gehen ins Konzert, aber sterben nicht für den Genuss. Für die Sirenen hingegen ist ihr Gesang ihr Beruf, ihre Natur, ihr Ernst, ihre barbarische Wirklichkeit. Indem sich aber zwischen diesen Gesang und seinen Adressaten, der eigentlich nur durch seinen Tod an diesem Genuss teilhaben kann, die List und das Medium der Kontemplation schiebt, ist dieser Gesang erkrankt. Es ist die Krankheit der Kunst, die seitdem nur noch Spiel ist. Die Sirenen der Sphärenharmonie singen ebenso wie die Moiren, weil dies das Geräusch der Welt ist. Der Gesang ist wie das Wehen der Winde oder wie das Rauschen des Meeres. So also skizziert der Musiker die Entstehung der Musik.

Kann man die Lieder, die erkrankt sind, wieder gesund machen? Gewiss nicht nach Adorno: Dieses Sirenen-Verhängnis ist einmalig und irreparabel. Aber bedenkt man eben die in dem abendländischen Gedanken des Barbarischen schlummernde Macht, so wird man das nicht unbedingt sagen können. Adorno scheint ähnlich wie Vico und andere antike Denker dem Gedanken nachzuhängen, dass der Ursprung der Sprache der Gesang ist. Und das heißt: Der Ursprung der Sprache ist die Poesie. Der Gedanke scheint uns heute völlig unhaltbar. Alle modernen Sprachentstehungstheoretiker würden Tränen lachen. Aber so wie die Kultur ihr Revers hat, nämlich das Barbarentum, so hat auch die Wissenschaft ihr Revers, und das ist die Kunst. Wir Opernenthusiasten lassen uns immer wieder zu diesem Spiel herab oder vielmehr herauf und nehmen es als die selbstverständlichste Tatsache, dass Othello und Desdemona, dass Tristan und Isolde und die unendlich vielen Operngestalten miteinander singen, statt vernünftig miteinander zu sprechen. Die Opernbühne ist eine barbarische Szene, und sie wird dies um so mehr, wenn eben auf dieser Bühne das Spiel der Sprachentstehung, der Gesang barbarischer Urlaute erklingt – ob in Mozarts *Zauberflöte* das „papapapapa" von Papageno und Papagena oder in Wagners Weltentstehungsoper *Rheingold* das „wigelaweia" der Rheintöchter. Es gibt zahllose Beispiele dafür, dass der barbarische Ort, wo die Urpoesie ertönt, die

Opernbühne, eben auch der Ort ist, wo Sprache und Gesang wieder gesunden. Aber dieses Gesunden gewährt nur ein Prozess, der höchst gefährlich ist und bleibt. Ich will ihn in zwei Sätzen zusammenfassen, in zwei Sätzen, die sich völlig widersprechen.

1. Kunst und Politik dürfen nicht verwechselt werden. Die dauernde Rebarbarisierung der Kunst ist nötig; die Rebarbarisierung der Politik und Gesellschaft darf es nicht geben
2. Die Kunst kann nur dadurch leben, dass sie genau diese Grenze zwischen Kunst und Politik immer wieder missachtet. Sie muss so tun, als müsste und könnte sie die ganze Welt erneuern.

Ich komme zum Schluss und fasse zusammen:

Die moderne, unübersichtliche, durch Technik in ein rasendes Evolutionstempo getriebene, vom Krieg entstellte, von Medien bis zur Unerkennbarkeit vervielfältigte Welt muss vereinfacht, vereinheitlicht, rebarbarisiert werden. Das ist das eine Thema des überall ertönenden Barbaren-Gesangs im 20. Jahrhundert. Und auf der anderen Seite steht die Moralkritik. Ihr Tenor lautet: Die bürgerliche Kultur schleppt nur noch tote Bestände mit sich, das Individuum war eine historische Täuschung, das bürgerliche Subjekt ist egoistisch und sozial untauglich. Der Künstler, der Arbeiter der Zukunft, wird ein Neuer Mensch sein, ein Neuer Barbar, der alle diese Traditionen nicht mehr benötigt. Seine Sprache wird einfach, archaisch sein, er wird in einer homogenen Masse auftreten, seine Kräfte widmet er einer Zukunft, deren Verheißungen er nicht kennt. Wo aber erscheint dieser *Neue Mensch*? Sein Geheimnis beruht darin, dass er nie erscheint, niemals den Boden der Geschichte betritt, sondern als ein abendländisches Phantom durch den kulturkritischen, endzeitlichen Diskurs geistert. Seit 2000 Jahren wirkt das Phantom: Christus als Barbar und Neuer Mensch, Luther als Barbar und Neuer Mensch, Goethe als Barbar und neuer Mensch, die Sozialisten als Barbaren und Neue Menschen, die Nazis als Barbaren und Neue Menschen. Wandervögel, 68er, Hooligans, Punks, Skinheads - die Jugendbewegungen dieses Jahrhunderts erarbeiten ihr Image durch Montagen des Barbarenphantoms.

Nicht anders die wilden Philosophen des 20. Jahrhunderts, diese Philosophen der Gedankenwildnis. Sie sind trotz oder gerade wegen ihrer großen Bildung und

wegen der alexandrinischen Bibliotheken und gelehrten Wissensmassen, die sie umwälzen, die reinen Gegenfiguren zum Barbaren. Dennoch gebärden sie sich nach Art der Attilas und Dschingis Khans. Nietzsche, Benjamin, Jünger, Heidegger, Adorno, Deleuze/Guattari sind allesamt barbarische Theoriepoeten oder poetische Theoriebarbaren. Die Gedanken, die sie zum Jahrhundert der Schrecken und Schreckensüberbietungen beisteuern, sind daher auch Gedankenüberbietungen. Das Spiel der prominenten Philosophie im 20. Jahrhunderts ist zu weiten Teilen ein intellektueller Barbarenkarneval.

Aber dieses Spiel muss gespielt werden. Nur in der Poesie, nur in der Kunst, im Kino, in der Popkultur, in den intellektuellen Barbarenmaskeraden bleibt die moderne Zivilisation auf der Höhe, auf dem Niveau des Veränderungstempos, das uns Technik und wissenschaftliche Evolution auferlegen. Kein Gedanke kann länger halten als ein paar Monate. Kein Buch bohrt sich tiefer als ein Jahr in die Unsterblichkeit. Die Poesie und die Kunst brauchen nicht unbedingt Kriege wie Diderot noch glaubte, sie benötigen diese endzeitliche Unruhe, diese apokalyptische Nervosität, die alle Veränderung begleitet. Diese intellektuelle Hektik wird uns nicht verlassen, sie wird sich noch steigern. Man kann sogar davon sprechen, dass die Kunst auch darum autonom geworden ist, weil sie ihre Katastrophen, Apokalypsen, ihre Endzeitkrisen, ihre großen und kleinen Tode inzwischen eigenhändig hervorbringt, weil sie ihre Autoliqudierungen und Selbsteinäscherungen programmatisch betreibt. Alle paar Jahre sind solche Barbaren im 20. Jahrhundert auf den Plan getreten. Alle paar Jahre wurde die Kunst totgesagt, in einem pompösen karnevalistischen Finale zu Grabe getragen. Ob es die von Benjamin gerühmte Dadakunst war oder Marcel Duchamps Junggesellenmaschinen oder Hitlers Ikonoklastik der entarteten Kunst oder Yves Kleins monochrome Flächen oder das Bodypainting oder die Happenings oder die Installationen von Joseph Beuys oder die modische Ankündigung, dass nur noch Maschinen- und Medienkunst oder nur noch Popkunst an der Zeit sei - kettenbriefartige Manifeste und dramatische Gesten zum Ende der Kunst. Das Ende der Kunst, der Absturz ins Nichtsgehtmehr, die barbarische Räumaktion, das Untergangsfest - das ist die Chronik und die museale Substanz der Kunst im 20. Jahrhundert. Es besteht keine Aussicht, dass sich das ändert. Und das ist gut so.