

Peter Gendolla
Black Box und Feuerball

Zu Dieter Kühns Roman
»Die Kammer des schwarzen Lichts«

Ich aß weiter, um das plötzlich aufsteigende Gefühl der Unendlichkeit dieses Morgens zu erstickten.

Peter Weiss, *Prosa*

Die black box bezeichnet zunächst eine technische Sache: einen Apparat oder Teil eines Apparats, in den man etwas hineingibt und aus dem es verändert herauskommt, ohne daß der Benutzer wüßte, wie die Veränderung vorgenommen wurde, wie genau der Apparat in sich aufgebaut ist und funktioniert. Seinen engeren Sinn hat der Begriff im Rahmen kybernetischer Theorien, den Modellen selbstgesteuerter Prozesse. Hier bezeichnet er den Teil eines Systems, von dem man nur die Reaktion, d. h. die Ausgangssignale, auf bestimmte Eingangssignale kennt, also nur das sogenannte Übertragungsverhalten. Die innere Struktur ist unbekannt. Durch Vergleich mit bekannten Strukturen, die auf denselben Input mit demselben Output antworten, sucht man sie im sogenannten Black-box-Verfahren zu erschließen. Im Zuge technisch-sozialer Entwicklungen ist der Begriff von dieser engen Verwendung avanciert. Jedes Auto, jede Uhr, jede Spülmaschine bildet für den größten Teil seiner Benutzer eine black box, etwas, das man nach einiger Übung in Gang setzen und gebrauchen kann, ohne mehr darüber zu wissen, als daß sich innen wahrscheinlich etwas dreht, Energien in Arbeit umgesetzt werden.

Die black box markiert somit präzise die Trennung von Laien und Experten, ist das Produkt und zentrale Element einer hochgradig arbeitsteiligen Gesellschaft. Je differenzierter ihre Organisation, je komplexer ihre Produktions- und Austauschprozesse, um so mehr black boxes werden sich in ihr finden, schwarze Kästen, von allen gebraucht, von denen aber niemand mehr weiß, was sie im Innersten zusammenhält. Man könnte geradezu vom Black-box-Prinzip der hochtechnisierten Gesellschaften sprechen: der strukturellen Notwendigkeit, komplexe Funktionen in

möglichst einfachen zu verpacken, damit die Produktivität, der ökonomische und soziale Austausch überhaupt gewährleistet bleiben.

Kritisch und für den Zusammenhang, in dem sie funktioniert, manchmal im höchsten Grade gefährlich wird es, wenn die black box ausfällt, ihre innere Struktur oder Selbstregulation zusammenbricht. Die Störung, die zum Ausfall eines Teilbereichs, hin und wieder zur Katastrophe eines ganzen Systems führen kann, bildet eine ständige Bedrohung der Black-box-Gesellschaft.

Eine solche Störung liefert die Grundidee für den Roman *Die Kammer des schwarzen Lichts*. Sie reflektiert sie am immer noch anfälligsten Element der industrialisierten Gesellschaften, am trotz aller Anstrengungen noch keineswegs durchkalkulierten und kalkulierbaren menschlichen Körper.

»... die Störung habe auf den Körper übergegriffen, er müsse also auch von körperlichen Symptomen sprechen, von Schüttelfrost, Fieber, Schweiß - ...« (22)¹

Der sich da so, »während eines Fieberschubs, [...] von schwarzgrünem Glitsch« überzogen (ebd.) fühlt, Lothar Brusberg, begreift seinen Körper selbst als black box, die nicht mehr funktioniert.

»... sein Körper wurde noch mehr als vorher zur schwarzen Höhle, in der es zahlreiche Organe gibt, über deren Funktionieren, Verbindungen er kaum Genaues weiß -« (44)

Wie für die Schulmedizin ist der Körper für Brusberg ein Apparat zur Umsetzung von Stoffen in Energien, die für sinnvolle Arbeit gebraucht werden. Dahinein fährt aus »heiterem Himmel der Fieberblitz« (143).

»... in einer Zeit, in der er besonders viel Energie brauchte, nahm ihm die Krankheit so gut wie alle Kraft, das zehrende Fieber.« (23)

Im Vertrauen auf dies Modell und die entsprechenden Verfahren läßt sich Brusberg an der Schilddrüse operieren, die angeblich für den sinnlosen Energieumsatz des Fiebers zuständig sei. So muß er erfahren, daß Modell wie chirurgischer Schnitt nicht zureichen, daß nichts erklärt und nichts behoben ist. Das Fieber kehrt wieder, der Körper bleibt eine »schwarze Höhle«.

Mit dieser schmerzhaften Irritation des gewöhnlichen Körpermodells setzt der Roman ein, im Ausprobieren neuer, anderer Modelle besteht seine Geschichte. »... für seinen Körper, dessen

innere Steuerung gestört war« (27), sucht der Protagonist die Störungsursachen nun außerhalb der rein materiellen, somatischen Ketten im gesamten Kontext seiner Erfahrungen. Er beginnt eine Psychotherapie, erst Gruppen-, dann Einzeltherapie, und versucht mit ihrer Hilfe, die pathogenen Stellen seiner Biographie zu rekonstruieren.

Eine Krankengeschichte also? Mit seiner Grundidee befindet sich Kühn hier in einer durchaus dicht besetzten Tradition des Erzählens. Vom *Zauberberg* Thomas Manns bis zum *Mars* des Fritz Zorn bietet nicht der gesunde, sondern der zerfallende Körper den Stoff, dessen schmerzhaften Rissen die Texte nachgeschrieben sind, die sie, wenn schon nicht wieder zu schließen, so doch zu erkennen versuchen. Das ließe sich generalisieren; die Diskrepanz zwischen dem Wunsch nach einem ungestört lustvollen Austausch von Körper und Welt einerseits und dem tatsächlichen Desaster andererseits ließe sich zum Konstituens von Literatur überhaupt erklären: die Abenteuer Don Quijotes ergeben sich, weil er nicht ganz gesund im Kopf ist, die Leiden des jungen Werther inspirieren ein massenhaftes Publikum, die Beschreibung der Pest macht Camus berühmt. Die Störung oder gar Zerstörung der körperlichen Integrität kann geradezu als produktives Prinzip der Literatur angesehen werden, als Möglichkeit oder Notwendigkeit, der Zerstörung zu begegnen. Insofern geht die Attacke, die Susan Sontag gegen die *Krankheit als Metapher* reitet, d. h. gegen die literarische Transformation der Krankheit in den Ausdruck von etwas anderem – unerfüllter Liebe, eines Vergehens, unerträglicher familiärer oder sozialer Verhältnisse –, durchaus in die falsche Richtung.² Ihr Vorschlag, die Krankheit *pur* zu nehmen, als rein somatischen Vorgang, der mit entsprechenden materiellen Mitteln behandelt werden müsse und weiter gar nichts, verkennt die Eigenart der Metapher: Entwurf, Erklärungsversuch, Modell zu sein für einen Zusammenhang, der *noch nicht* erkannt ist, aber so sein *könnte*. Es ist die Möglichkeitsform, ohne die kein noch so banales naturwissenschaftliches Experiment unternommen würde, die Hypothese, die auch den medizinischen Versuch leitet, das Zusammensetzen der Stoffe zu neuen, möglichst wirksamen Verbindungen. So hat die *Kriegsmetapher* wohl Generationen von Chemikern, Biologen, Medizinerinnen in ihrem *Kampf* gegen die Krankheit geleitet, d. h. der Erforschung von Giften, Bakterien, Viren etc., als Entwurf für ganz pragmatische

und erfolgreiche Versuchsanordnungen. Und erst gegenwärtig, in der Auseinandersetzung mit der Immunschwäche Aids – für einen heutigen Leser, 1990, scheint Kühn einige ihrer zentralen ersten Symptome zu beschreiben – werden andere, nicht an *Aggressions-*, sondern *Kommunikationsmodellen* orientierte Anordnungen versucht.³ Vollends verkehrt geraten die Überlegungen Sontags, wo sie der Literatur die Metaphern austreiben möchte. Das ist nicht nur auf der Ebene des therapeutischen Arguments fragwürdig, Adolf Muschg etwa hat diesen Einwand gemacht:

»Ich glaube, daß die unglückliche Verschwörung, zu der sich Kopf und Zelle – das komplexe und das elementare Organ menschlichen Lebens – gegen das physische Überleben verbünden, nicht durch eine semiologische List aufzulösen [...] ist.«⁴

Ganz unabhängig davon, ob das Schreiben für Autorinnen, Autoren, Leserinnen, Leser oder wen immer heilsame Wirkungen hat – oder verschlimmernde: das Argument gegen die Ausbildung der Frauen im 18., 19. Jahrhundert –, der Roman, die Literatur, die etwas zerschneidet oder konstruiert, neue Kontexte erfindet, schreibt keine Rezepte. Sie diskutiert, probiert, erspielt Zusammenhänge von *Kopf und Zelle*, sie entwirft, auch Irrgärten oder Umwege.

Für Sontag wie für Muschg waren es eigene, autobiographische Erfahrungen, die zu ihrer Reflexion der Bedingungen von Kunst und Krankheit geführt haben. Bei aller Gegensätzlichkeit ihrer Thesen entwickeln sie doch in ihren Kriterien für Kunst eine gemeinsame Perspektive: nur wo sich deren Produktion von der biographischen Begrenzung befreit, der Text sich von der individuellen Angst losschreibt, gewinnt er auch eine ästhetische Qualität, geht über die bloße Dokumentation hinaus. Das ist zugleich der von Kühns Roman formulierte Anspruch. Wie Alter und Ausbildung seines Protagonisten nahelegen, gibt es hier ebenfalls einen persönlichen Erfahrungshintergrund: der Lothar Brusberg des 1984 publizierten Textes lebt in Bergen bei Frankfurt (1980-81 war Kühn Stadtschreiber von Bergen-Enkheim).⁵ Dennoch will der Roman nicht zu der fast unüberschaubaren *Betroffenheits-* oder *Selbsterfahrungsliteratur* gezählt werden, die in den 70er und 80er Jahren den Buchmarkt überschwemmte.⁶

»Andererseits will er nicht, daß seine Lebensgeschichte, soweit man bei einem Zweiundvierzigjährigen bereits von einer Lebensgeschichte reden kann, zu einer Krankengeschichte wird.« (23)

Die Grundfigur, mit der der Text das bloße Krankheitsprotokoll zu überschreiten trachtet, die ihn leitmotivisch strukturiert, wird bereits im Titel annonciert. Es ist ein unscheinbarer kleiner Raum, eine Urzelle gewissermaßen, in der die Lebensgeschichte rekonstruiert, die Störung gefunden, eine neue Entwicklung ermöglicht werden soll.

»Ein kleines Zimmer, zur Hofseite, das Fenster ist schwarz verklebt; grüner Wandbehang an der Längsseite einer Liege, am Fußende; braune Decke, Kordkissen. »Die Kammer des schwarzen Lichts.« Das klingt nach black box oder Dunkelkammer, sagt Brusberg, und Mehring lacht: »Ja, hier hat schon manche Entwicklung begonnen [...] Unser Arbeitslicht!« (19)

In Erinnerungsstücken, Rückblenden, Fotomontagen wird von hier aus die Geschichte zusammengesetzt, das Dunkelkammer-Modell auch erzähltechnisch vervielfältigt. Die optische Metapher ist keineswegs beiläufig, vielmehr zentrales Element einer alle Sinneswahrnehmungen einsetzenden synästhetischen Beschreibung. Technisch ist die Schwarzlicht- oder Analysenlampe nichts als eine Ultraviolettlampe, d. h. eine Birne mit UV-Filter, der nur die kurzwellige Strahlung durchläßt. Normalerweise dient sie zur Anregung fluoreszierender Stoffe, wird gebraucht zum Nachweis der Echtheit von Edelsteinen oder Geldscheinen, auch zur Erkenntnis von Geheimtinten. Indem das störende sichtbare Licht ausgeblendet bleibt, werden bestimmte Strukturen deutlicher. Diese Funktion wohl hat Kühn die Anregung zur Therapie-Idee seines Romans geliefert, eine besondere Beleuchtung der Geschichte seines Protagonisten, die die fluoreszierenden Stellen, die Brandherde seines kryptogenen Fiebers ausfindig machen könnte. Das wird fortgesetzt als photographische Metapher: wie in der Dunkelkammer sollen entscheidende Momente des Erfahrungsfilms entwickelt werden.

An prominenter Stelle seines Romanzyklus *Les chemins de la liberté*, im ersten Kapitel von *L'âge de raison*, hatte Sartre bereits 1945 die Idee des *chambre noir* in charakteristischer Weise verwendet. Sein Held Mathieu

»... hatte Marcelle wie gewöhnlich in die Arme genommen [...] »Ich glaubte ihr Freude zu machen und hab' ihr ein Kind gemacht. Hab' gar nichts davon gewußt. [...] Und die anderen? Die ernstlich beschlossen haben, Vater zu werden und sich als Erzeuger fühlen, wenn sie den Bauch ihrer Frau ansehen – wissen

die mehr als ich? Sind blind, mit drei Schwanzstößen rangegangen. Das übrige geschieht in der Dunkelkammer und in der Gelatine, wie beim Photographieren.«⁷

Während Sartre hier ein existentialistisches Argument gegen die *Erzeuger-* oder *Autorenillusion* findet – zufällige Impulse bestimmen und biochemisch-physikalische Prozesse *entwickeln* die Geschichte –, scheint Kühn das photographische Modell positiv zu wenden. Er betont die analytischen, *aufklärerischen* Möglichkeiten jenes besonderen Lichtraums, die Rekonstruktion, wo bei Sartre die black box blieb, »Je n'ai rien compris à ce que je faisais«.⁸

Tatsächlich zieht der Roman in dieser Hinsicht eine ganze Reihe von Linien, die den »Leerraum zwischen Wünschen und Verhalten« (309) aufdecken, Ursachen für die Störungssymptome Brusbergs angeben könnten. Da ist der Streß im neuen Beruf als Entwickler und Vertreter des *MSL*, eines *Mobilen Sprachlabors* zum Einsatz in Schulen, die damit verbundene Fahrerei, die bloß funktionalen Verkaufsgespräche oder -kontakte statt wirklicher Kommunikation; da ist die intensive Freundschaft zu einem ehemaligen Kollegen, die sich als gemeinsames Ausbeutungsverhältnis entpuppt; da ist vor allem die Beziehung zu seiner Frau, die wegen diverser Verhältnisse zu anderen Frauen in die Brüche geht. Hier endet alles in den entsprechenden Worten, bleibt nur das Wort »Betrug, und das Wort Ekel, das Wort Haß« (253). So kommt Brusberg auf die Idee, »ob die kryptischen Ursachen seines Fiebers eventuell doch im Scheitern seiner Ehe liegen könnten« (249).

Aber all diese Verflechtungen bleiben so vage, bilden einen solchen Flickenteppich von Ereignissen und Vermutungen, daß, wollte man den Text als psychoanalytische Erinnerungsarbeit, als Versprachlichung des Verdrängten ernst nehmen, man ihm nichts als ein unglückseliges Scheitern attestieren könnte.⁹ Hier zitiert Kühn eben nichts als *Klischees* (Anz) der Betroffenheitsliteratur, bereits vollkommen zerredete und leergeschriebene Formeln von der »gesteigerten Lebensintensität«, in der »man beinahe ausflüpft« (274), den Kitsch von der »Gewißheit, nun endlich mit sich identisch zu sein« (334), der unsäglichen *Bauchrednerei* der Selbsterfahrungsgruppen der 80er Jahre. Am Ende »versteh« da der Lothar Brusberg Kühns genausowenig von seinen Zu- und Abneigungen und anschließenden Handlungen, wie der Mathieu Sartres die Vorgänge im Bauch Marcelles verstanden hatte.

Die Perspektive ändert sich, liest man den Roman eben nicht als »Krankengeschichte« (23), sondern als Text *nach* solchen Geschichten, als Auseinandersetzung mit ihrer *Unmittelbarkeits-*pose, der Ignoranz gegenüber ästhetischen Transformationsprozessen. Sieht man genauer hin, wird die Distanz zu dieser Literatur vom Roman durchgängig konnotiert, die Therapie-Idee als *angelesenes* Sprachklischee bezeichnet. Aus Zeitungen und Taschenbuchprospekten klaubt sich Brusberg die Thesen über Krankheit als »Ausdruck kollektiver Krankheit« zusammen, in einem New-age-Buch über Buddha und die asiatische Meditation liest er »Krankheit, die große Krankheit: nicht zu erkennen, wie das Dasein wirklich ist, nicht das Ziel zu kennen« (239). Das »Karman« Buddhas »will sein Hirn nicht aufnehmen«, immerhin markiert er sich »mit grünem Stift: »In der Befreiung bricht die Erkenntnis auf: Ich bin befreit.« (240) Wer hier die Anführungszeichen übersieht und beglückt nickt oder gemein lächelt, sollte sich einmal vorzeitig den Schluß des Romans ansehen. Da sitzt der Held, »schneidet eine Scheibe Brot ab, bestreicht sie mit Margarine und Leberwurst [...] Als er den Rest der Brotscheibe in den Mund stopft, ist das ein Knebel, zum Ersticken« (367).

Die ganze angelesene Aufklärung – »Bewußtheit, liest er, die Körperlichkeit durchdringt, das Unbewußte aufhellt bis in den letzten Schlupfwinkel« (337) –, all die Rekonstruktionen, die ein »Freiheitsgefühl, alles durchdringend« (335) auszulösen scheinen, enden im »Ersticken«, im Verstopfen des Mundes, im »Schwarzen«.

»Zurückkehren in die Kammer des Schwarzen Lichts [...] Tief im Hirnstamm ein schwarzes Loch« (358).

Diese gegenaufklärerische, im geradezu klassischen Sinne melancholische, *schwarzgallige* Auflösung der Geschichte ist keineswegs zufällig oder peripher. Sie bildet einen grundlegenden Zug des Buchs, pessimistische Balance zur therapeutischen Konstruktion. Wird diese als technisches Programm, Versuchsaufbau zum Einsatz optischer und akustischer Wellen *am Leibe* gekennzeichnet, als erlernbarer Schemadurchlauf, so wird dies zugleich immer wieder von Einfällen oder Phantasien konterkariert, die nicht kalkulierbar sind. Während Brusberg auf dem Weg ist, sein »Mobiles Sprachlabor«, den »Programmierten Unterricht« zu verkaufen, unter Stromleitungen durchfährt, überfällt ihn

»die Vorstellung, eins dieser Kabel könnte reißen, das Kabel auf ihn herabschlagen, [...] blitzschnell kocht das Blut auf, verkohlt die Haut – [...] der Fieberschub ins Jenseits...« (25)

Das Bild, »das sich einbrennt ins Hirn«, wiederholt sich. »... schon das Einbrennen in der Kopfhaut oder an der Schulter, das Aufkochen des Bluts, das Einkrümmen des hinschlagenden Körpers.« (231)

Wie der »Fieberblitz« aus »heiterem Himmel«, der für ihn nichts »erhell [...] Überhaupt nichts!« (143), durchziehen destruktive Phantasien das Buch. Sie sind wie die therapeutische Kammer an die Lichtmetaphorik geknüpft, allerdings an seine radikale, pyromanische Dimension.

»... Gasflammen meterlang, schwertgleich gestreckt, die Schneedecke aufschlitzend, [...] fahren zwei dieser Fahrzeuge aufeinander zu, die Flammenspitzen berühren sich, die vier Feuer-schwerter verschmelzen zu einem Doppelflammenstrahl, der wächst sich aus zu einem Feuerball.« (61)

Was Kühns Protagonisten von innen verbrennt, läßt er auch immer wieder aus ihm herauschlagen, läßt ihn seine Vehikel im wörtlichen Sinne verfeuern.

»... schon gerät ausgesickertes Motoröl auf dem Motorblock in Brand, und er steht einen Sekundenbruchteil starr vor den sofort mehr als spannenlangen Flammen...« (101)

Erst in diesen, die depressive Grundstimmung des Buches unverhofft aufreißenden, das mühselige Spekulieren in plötzlichen »Feuerwerksfächern« vernichtenden Szenarien erweist sich die Formulierungskunst Kühns, wird »Überflüssiges im Fieberfeuer abgefackelt.« (222)

»Sonne nun heiß im Gesicht, die Lippen aufplätzend, Fiebertrockenheit, und er sieht, wenn er den Kopf etwas schief hält, zwischen Schilfhalmen das lautlose, sehr langsame Wasser, und der Kopf größer, dampf dröhnend, die Fieberzunge im Brustraum, im Schädel und Nervenschwellungen und Faustschläge ins Herz, eine Herzinnenraumexplosion?« (153)

Erst hier, wo Kühn seinen Protagonisten keine psychologischen Floskeln zitieren läßt, die als analytische Reflexion auftreten, verwandelt er ihn auch in eine fremde Gestalt, einen anderen Körper, erfindet er einen neuen, einen Wortkörper eben, in den das Licht einschießt.

»Als er die Augen öffnet, schießt das draußen wie aufgestaute

Licht in sein Hirn [...] dicht unter der Haut die schnellste Lichtkörperbewegung, wirbelweise Verdichtung...« (286)

In der Phantasie, die »das Hirn zerspaltet« (334), entwickelt Kühn seine Beschreibungs- und Fabulierkünste, gegen die Sprachregelungen der Ersatzkassenpsychologie, das »mit sich identisch zu sein« (ebd.) der Telefonseelsorge. Schließlich war das ein Interesse der besseren *Irren-Literatur* der 80er Jahre gewesen – auch wenn sie die Äußerungen der tatsächlich elend in den entsprechenden Anstalten Vegetierenden nur ausbeutete –, die Faszination etwa an den Worten des »schizophrenen Dichters Alexander M.«¹⁰, an der poetischen Kraft der verkehrten Zusammensetzung, der »Augenhöhle« in der Augenhöhle.

In diesem erstmals vom Surrealismus in allen seinen Aspekten ausprobierten Verfahren, ganz unerwartete Begegnungen herbeizuführen, weit entfernte Punkte zu überkreuzen oder zu überblenden, so daß daraus ein Funke schlug, auf die Gefahr hin, seine Umgebung in Brand zu setzen, ist auch die beim ersten Hinsehen eher schwache Verwandtschaft des Romans mit anderen Texten Kühns begründet. *Siam-Siam* etwa, die monströse Zwillingspanthasie von 1972, oder der gierig alle Worte, Laute, überhaupt alles Geräusch seiner Umwelt verschluckende »Schweiger« Stanislaw von 1975 hatten solche unmöglichen, eben nicht *identischen*, sondern vollkommen *krankhaften* Zusammensetzungen gewagt und in wunderbarer Weise »das Heraustreten von Wörtern« wie »Höhlenvogel«, »Schneidezähne«, »Wortkeim«, »Starrkrampf«, »Leerstelle« gewonnen, einen so noch nicht gelesenen »dicht wirbelnden Wortschnee«.¹¹ Bei allem Realismus, aller Datenfülle, dokumentarischen Treue gegenüber ihren Objekten – auch die sogenannten Biographien Kühns ziehen ihre Spannung wohl nicht aus der Konstruktion einer, gegenwärtigen Subjektvorstellungen oder Bewußtseinslagen angepaßten, Identität, sondern aus dem sorgfältigen Präparieren der mit jedem Strich eher größer werdenden Fremdheit ihrer Gestalten, auch wenn sie »Ich Wolkenstein« heißen.

Der Napoleonattentäter Friedrich Staps oder die Kampfflieger des Nationalsozialismus interessieren Kühn, Figuren, in denen eine kühl berechnende Rationalität, sei sie nationaldemokratisch (Staps) oder technophil (Hartmann) motiviert, und eine vollkommen irrationale Selbstaussetzungswut ineinanderarbeiten, im Zweifelsfall bis zur Selbstvernichtung.¹² Die Auflösung der Ich-

Zuschreibungen, der individuellen und sozialen Verortungen betreibt Kühn mit der Geschichte Brusbergs, auch wenn sie mit den politisch »aufgeklärten« Themen der 80er Jahre daherkommt: Umweltzerstörung, Startbahn West, Arbeitslosigkeit, Kommunikationsverlust... Der Text benutzt sie nur, um ein eigenes destruktives Potential umzusetzen – etwa bei der »Katastrophenschutzübung«, wenn Brusberg sich vorstellt, wie er einen Verletzten simuliert, der sich tatsächlich aber umzubringen sucht: »rasche Blaufärbung der Lippen, ein dunkles Violett?« (199).

So wird das Modell des Körpers als black box, das auf den ersten Blick mit der modischen Klang-Licht-Raum-Therapie der »Schwarzen Kammer« kritisiert zu sein schien, in durchaus anderer Weise aufgelöst.¹³ Die Ganzheitsmythen des new age werden, an den spannenden Stellen jedenfalls und vielleicht nicht der bewußtesten Intention ihres Autors entsprechend, in einem seiner »Wortwirbel«, wilden »Wortgestöber« (53) buchstäblich verfeuert.

»Feuer durch alle Poren [...] an den Schläfen, auf dem Kopf heißes Elmsfeuer [...] und seine roten, schrundig aufgeplätzten Kinderfieberlippen flüstern Feuerwörter [...] das Feuer rundet sich zu einem Feuerball [...] der alte Adam wird abgefackelt...« (291)

Hier wird die black box nicht langwierig geöffnet, analysiert, rekonstruiert, hier wird sie kurzgeschlossen und gezündet, der, bei allem Respekt, bemüht komplexe Versuchsaufbau des Romans seiner eigentlichen Bestimmung zugeführt: in einem Feuerwerk aufzugehen. Die Brandstiftung an den gut funktionierenden Konstruktionen der Sprache, mit denen sie Identität einzufangen und ihre Träger den sozialen Kreisläufen einzupassen sucht, bildet immer noch die lustvollste Tätigkeit jener anderen Sprache, der Literatur eben.

»Feuerkreis, dreh' dich – Feuerkreis, dreh' dich«, hatte 1815 der verrückte Nathanael des E. T. A. Hoffmann geschrien und war »hoch in die Lüfte« gesprungen, dann »über das Geländer«, so daß er »mit zerschmettertem Kopf auf dem Steinpflaster«¹⁴ endete. Das las sich bereits als vollkommen schwarze Beschreibung der neurotischen Ängste, des Liebeswahns, der Fieberschübe eines Einzelnen und der technischen Prothesen, mit denen die Gesellschaft ihm und sich dennoch ihr Gleichgewicht erhält, wenn auch nicht für immer und alle Zeiten. Die Kunst der Irritation des

Gleichgewichts betreibt auch Kühn, auf der Suche nach dem »idealen Schwarz« erinnert er sich daran, »was er im Physikunterricht gelernt hat«, und setzt es um in Wortenergien.

»... und das Licht, das durch ein Versuchsloch hereinfällt, wird völlig absorbiert. Blackout. Black box. Schwarzer Peter. Schwarze Kunst.« (253)

Anmerkungen

- 1 Dieter Kühn, *Die Kammer des schwarzen Lichts*, Frankfurt/Main, 1984. Im folgenden mit der Seitenzahl in Klammern zitiert.
- 2 Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, New York 1977; dt. *Krankheit als Metapher*, übers. v. K. Kersten u. C. Neubaur, Frankfurt/Main 1981, s. etwa S. 45.
- 3 Varela hat kürzlich einen solchen Vorschlag gemacht. S. Francisco Varela, *Der Körper denkt. Das Immunsystem und der Prozeß der Körper-Individualisierung*, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien – Dissonanzen – Zusammenbrüche, Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt/Main 1991.
- 4 Adolf Muschg, *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare*, Frankfurt/Main 1981 (edition suhrkamp 1065), S. 70. Zur Diskussion siehe auch Peter Gorsen, *Kunst und Krankheit, Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft*, Frankfurt/Main 1980, bes. S. 99-179, wo auch die einschlägige Literatur angeführt wird.
- 5 Das sich, s. etwa S. 90f., getreu porträtiert findet.
- 6 Anz hat den Versuch einer Übersicht unternommen, s. Thomas Anz, *Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Stuttgart 1989.
- 7 Jean-Paul Sartre, *Les chemins de la liberté*, Bd. 1: *L'âge de raison*, Paris 1945, S. 25, hier zit. nach der Übersetzung von Hans Georg Brenner, *Zeit der Reife*, Reinbek 1961, S. 24. Den Hinweis auf Sartre verdanke ich Michael Wetzel.
- 8 Sartre (1945), a. a. O., S. 25. Das hat Sartre allerdings nicht gehindert, Jahrzehnte später selbst den monumentalen Versuch der Rekonstruktion einer Literatur aus der Neurose zu unternehmen, seine unabgeschlossen gebliebene Arbeit über Flaubert als Opfer, *Idiot der Familien- und Sozialstrukturen*, s. Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris 1971 ff.
- 9 Die ersten Kritiken des Buches haben das getan, s. Lothar Schmidt-Mühlisch, *Herr Brusberg leidet, aber er weiß nicht, woran...*, in: *Die Welt*, 1. 12. 1984 (Literaturbeilage) und, differenzierter, Thomas Anz, *Kampf mit Klischees*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. 11. 1984, geringfügig verändert wieder aufgenommen in: Th. Anz, *Gesund oder krank?*, S. 55 ff.
- 10 Kipphardt hat daraus einen Roman, einen Film und ein Schauspiel gemacht. S. Heinar Kipphardt, *März*, Reinbek 1978; ders., *Leben des schizophränen Dichters Alexander M. Film*, Berlin 1976; ders., *März. Ein Künstlerleben. Schauspiel*, Köln 1980.
- 11 Dieter Kühn, *Stanislaw der Schweiger*, Frankfurt/Main 1975, S. 158.
- 12 S. Dieter Kühn, *Auf der Zeitachse. Biographische Skizzen. Kritische Konzepte*, Frankfurt/Main 1989 (suhrkamp taschenbuch 1619). Hier findet sich übrigens, beim später im Exil ermordeten Trotzki, bereits jenes ominöse »kryptogene Fieber« (der Revolutionär wird von einer »anhaltend hohen Temperatur lahmgelegt«), wie sie dann auch Herrn Brusberg an der Arbeit hindert; s. S. 69.
- 13 Die Frage, wem und in welchen Situationen solche psychotherapeutischen Konzepte tatsächlich zu helfen vermögen, ist an anderer Stelle zu entscheiden; s. etwa Geert Lotzmann (Hg.), *Aspekte auditiver, rhythmischer und sensomotorischer Diagnostik, Erziehung und Therapie*, München und Basel 1978, hier bes. Claus Thomas, *Multimediale Interaktion als sensomotorisches Training – Licht- und schallkinetische Spielformen*, S. 143-150.
- 14 E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, in: *Werke*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1967, S. 39.