

Gipfelglück und Tiefenrausch

Zeitgenössische Mythen der Sehnsucht nach wahren Leben

Christoph Quarch, Fulda

Aufstieg und Ausfahrt – mythische Lebensmetaphern

Am Anfang war das Chaos. Und das Chaos gebar Gaia, die Erde, das feste Land, den Sitz der Götter. Und auch deren Schönsten gebar das Chaos: Eros. Noch ohne des Eros zu bedürfen, gebar Gaia den Uranos, den Himmel – und nun zeigte Eros seine Macht, denn Gaia und Uranos entbrannten in Liebe. Aus ihrer Vereinigung erwuchs das Geschlecht der Titanen. Doch fristeten diese ein unseliges Dasein, da ihr Vater sie nicht den Tiefen der mütterlichen Erde entweichen ließ. Nichts sollte zwischen Himmel und Erde sein. Doch Gaia spürte die Last ihres Leibes und bat einen ihrer Söhne, den Kronos, mit einer Sichel ihren himmlischen Gatten zu entmannen, auf dass er sie nicht mehr umklammern könne und ein Raum sich öffne für das Geschlecht der Titanen. So geschah es. Uranos löste sich von Gaia, und das Leben auf der Erde begann. Also sprach Hesiod¹.

Titanisch sind demnach die Mächte und Kräfte des irdischen Lebens. Und zweideutig sind sie von Anfang an. Um sich Raum zu schaffen, mussten sie gewaltsam die Einheit von Himmel und Erde trennen und leben nun ausgestreckt zwischen beiden – ruhelos, da sie weder auf Erden noch im Himmel ihre Heimat finden. So ist die *conditio humana*: gegründet auf Entzweiung, geworfen ins Ungewisse, getrieben von Sehnsucht nach ursprünglich „chaotischer“ Einheit und heimatlicher Sicherheit.

Zwei große Metaphern hat die Menschheit für das Leben gefunden, die diese Grundstruktur zum Ausdruck bringen: Die eine ist die Seefahrt, die Reise im bedrohlich-chaotischen Element, das bis in die christliche Symbolik als „Erscheinungsort des Bösen“² gilt. Das Ziel der Schifffahrt ist der sichere Hafen. Doch kann das Schiffelein der Seele in ihm nicht immer ruhen – denn das Leben zwingt dazu, die Reise fortzusetzen.

Die andere große Metapher ist die Wanderung – genauer: die Bergwanderung. Wie die Schifffahrt führt sie hinaus in lebensbedrohliche Regionen.

¹ Hesiod, *Theogonie*, 116–181 (zitiert nach Hesiod, *Sämtliche Werke*. Dt. v. Thassilo von Schäfer. Hrsg. E. G. Schmidt. Bremen 1984).

² H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M. 1979, 10. So verspricht die Apokalypse (21,4), in einer messianischen Welt werde es kein Meer mehr geben.

Doch ist ihr Ziel nicht der sichere Hafen, sondern der Gipfel: der exponierte Ort, an dem Himmel und Erde einander am nächsten sind und die Sehnsucht nach der verlorenen Ureinheit befriedigt zu werden hofft. Nur ist der Gipfel kein Ort, an dem man bleiben kann. Also muss das Leben wieder hinab in die Täler und Ebenen des Alltags. Zwei große Metaphern der Bewegung des Lebens: zwischen Ungewissheit und Sicherheit – gleichsam in der Horizontale – die eine, zwischen Höhe und Niederung – in der Vertikale – die andere.

Beide Metaphern haben in den Mythologien der Völker ihre Spuren hinterlassen. Bei den Seefahrervölkern dominiert naturgemäß das Bild der Schifffahrt, bei den Landvölkern das des Aufstiegs. So sind es in der israelitischen Mythologie des Alten Testaments die Berge, auf die Moses und die Propheten steigen, um Gott zu begegnen. Und bei den Griechen hat Homer der Lebensmetapher Seefahrt die klassische Gestalt gegeben, als er die Odyssee dichtete. Doch auch die Metapher des Aufstiegs war den Griechen nicht fremd. So war es Platon, der in seinen großen Mythen, vor allem im Höhlengleichnis, das wahre – philosophische – Leben mit dem Aufstieg zum Guten, Schönen und Göttlichen verglich und damit dem europäischen Denken ein für allemal seine Bewegungsrichtung vorzeichnete: hinauf!

Nun ist aber so alt wie die Metaphern selbst die mit ihr einhergehende Skepsis. Sowohl der Seefahrt als auch der Bergbesteigung haftet die fundamentale Zweideutigkeit des Lebens an – eines Lebens, das sich (als ob es dabei an den Urfrevel des Kronos dächte) fragt, ob es denn überhaupt das Recht habe, zu sich selbst zu kommen: hinauszufahren und aufzusteigen. Auch hierfür findet man Zeugnisse bei den Griechen. Dem Hesiod war die Schifffahrt suspekt. In seinen „Werken und Tagen“ warnt er seinen Bruder Perses vor den „Fluten des lautaufrauschenden Meeres“³ – denn „fürchterlich ist's, in den Wogen zu sterben“⁴. Mit dieser Skepsis bediente Hesiod freilich die konservative antike Aristokratie. Der war die Schifffahrt immer suspekt – nicht zuletzt deshalb, weil durch den aufblühenden Mittelmeerhandel an der Schwelle zur klassischen Zeit ein neuer Finanzadel aufkam, der das bewährte Machtgefüge ins Wanken brachte⁵. Einen bedeutenden literarischen Nachhall hat die frühe Seefahrt-Skepsis im zweiten Chorlied der „Antigone“ gefunden, wo von der „Ungeheuerlichkeit“ (*deinóthes*) des Menschen die Rede ist, der „fährt auch über das graue Meer / Im Sturm des winterlichen Süd / Und dringt unter stürzenden Wogen durch. / Und der Göt-

³ Hesiod, *Werke und Tage*, 681–694.

⁴ ebd. 687.

⁵ Selbst im fortschrittlichen Athen musste ein Demosthenes sein ganzes rhetorisches Geschick aufbringen, um das konservative attische Bürgertum davon zu überzeugen, dass es angesichts der Persergefahr notwendig sei, eine Flotte zu bauen.

ter Heiligste, die Erde, / Die unerschöpfliche, unermüdliche plagt er ab, / Mit wendenden Pflügen Jahr um Jahr“.⁶

In diesem Zitat klingt die religiöse Dimension der griechischen Seefahrt-Skepsis an. Wie der Landbau als Tortur der Göttin Erde angesehen wird, so eignet auch der Schifffahrt der Frevel des Eindringens in einen dem Menschen nicht zustehenden, göttlichen Bereich. Es ist die Gefahr der Hybris, die hier beschworen wird. In der griechischen Mythologie taucht sie zumeist im Zusammenhang mit den Elementen auf: die Schifffahrt als Frevel am Wasser, der Landbau als Frevel an der Erde, die Flugversuche des Ikaros als Frevel an der Luft und zuletzt der frevelhafte Raub des Feuers durch Prometheus, der eine entsprechend schwere Strafe leiden musste⁷.

Die für die Griechen frevelhafte Tat par excellence war freilich der Versuch eines Gipfelsturms: Von den Titanen berichtet Hesiod, dass sie gegen die Macht ihrer Neffen und Nichten des olympischen Göttergeschlechts – im Gegensatz zu den Titanen die Garanten der kosmischen Ordnung und Gerechtigkeit – rebellierten und sich anschickten, diese von ihrem Wohnsitz, dem Olymp, zu vertreiben. Der Angriff misslang und die Titanen wurden von Zeus in unterirdische Abgründe verbannt. Zu Recht, wie der Landmann Hesiod meinte – und mit ihm zahllose konservative Menschengeschlechter, denen das Titanische als Inbegriff der hybriden Auflehnung gegen die Herrschaft der Götter gilt.

Doch die Haft der Titanen währte nicht ewig. Mit dem Niedergang der Herrschaft der Götter kehrten die gebändigten Lebenskräfte zurück, und mit ihnen die Hybris. Der Aufstand gegen die etablierten Götter wiederholte sich. Die Menschen begannen erneut, nach den Elementen zu greifen. Im Triumph der modernen Technik zog ein titanisches Weltalter herauf⁸. Im Frühjahr 1912 erreichte es einen Höhepunkt: er hieß – „Titanic“. Die Titanic war das stolzeste, luxuriöseste und schnellste Schiff seiner Zeit. Als sie bei ihrer Jungfernfahrt sank, hielt die Welt den Atem an. Und sie strömte in die Kinos, als 85 Jahre später ein Film diese Tragödie nacherzählte. Der Untergang der Titanic wurde zum „magischen Schiffbruch“ verklärt – zum „ewigen Mythos“. Es war, als sei der uralte konservative Vorbehalt gegen die menschliche Hybris in Gestalt einer Massenlust am Katastrophischen wiedererwacht. Der Film „Titanic“ wurde zum erfolgreichsten Film aller Zeiten.

⁶ Sophokles, *Antigone*, 334–339 (zitiert nach der Übersetzung von W. Schadewaldt, in: *Griechisches Theater*. Frankfurt/M 1983).

⁷ Zu den Urfreveln an den vier Elementen gibt es moderne Parallelen: Der Frevel am Wasser in der Titanic-Havarie, der Frevel an der Luft in der Lake-Hurst-Katastrophe oder (noch moderner) im Challenger-Desaster, der Frevel am Feuer in Hiroshima und der Frevel an der Erde bei den großen Expeditionsdesastern oder Grubenunglücken.

⁸ Dazu: F.G. Jünger, *Griechische Mythen*. Frankfurt/M. 1957.

Gleichzeitig – dem Medium entsprechend etwas stiller – feierte ein Buch Erfolge, das eine ganz ähnliche Geschichte von Hybris und Scheitern erzählte: Jon Krakauers „In eisige Höhen“. Krakauer erzählt vom Scheitern einer Besteigung des Mount Everest. Ein Film und ein Buch – beide erzählen sie von den Katastrophen der Metaphern des Lebens: von Seefahrt und Aufstieg. Und beide erzielten damit die größtmöglichen Erfolge. Was steckt dahinter? Was treibt so viele Menschen in Kinos und Buchläden? Dieser Frage sei im Folgenden nachgegangen. Dies geschieht in vier Antwortversuchen, deren Folge als „Aufstieg“ auf ein immer höheres Komplexitätsniveau gemeint ist: Illusion (1); Ästhetik (2); Kunst (3); Religion (4).

1. Die Folgen der Hybris – Motive der Katastrophenbegeisterung

„Hochmut kommt vor dem Untergang“. Mit dieser Moral von der Geschichte' beginnt Wolf Schneider seinen ausführlichen Bericht über die letzten 160 Minuten der Titanic, der 1997 in „Geo“ erschien⁹. Er spricht damit aus, was schon den Zeitgenossen der Schiffskatastrophe durch den Kopf fuhr, als sie am 15. April 1912 von der Havarie des Luxusliners erfuhren. 1500 Menschen waren in den Fluten des Nordatlantik ertrunken – 1500 Menschen, die sich an Bord eines unsinkbaren Schiffs wähnten. Zwar war die vermeintliche Unsinkbarkeit seinerzeit die Erfindung von Journalisten, doch kam diese Idee den Bedürfnissen des damaligen Zeitgeistes so sehr entgegen, dass es gar nicht ausbleiben konnte, dass sie Glauben fand. Tatsächlich symbolisierte sie die allgemeine Überzeugung der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts, das erstrebenswerte Lebensideal sei Sicherheit. So schreibt Stefan Zweig in seiner Autobiographie „Die Welt von gestern“: In dem „rührenden Vertrauen, sein Leben bis auf die letzte Lücke verpalisadieren zu können gegen jeden Einbruch des Schicksals lag trotz aller Solidität und Bescheidenheit der Lebensauffassung eine große und gefährliche Hoffart. Das neunzehnte Jahrhundert war in seinem liberalistischen Idealismus ehrlich überzeugt, auf dem geraden und unfehlbaren Weg zur ‚besten aller Welten‘ zu sein“¹⁰. Dieser „unfehlbare Weg“ endete an einem Eisberg. Die Hoffart war zu Ende, die Hybris gestraft, der Traum vom Leben in völliger Sicherheit jäh ausgeträumt.

Die Zerstörung einer Illusion von Sicherheit ist auch das Thema von Jon Krakauers Bericht über die verheerende Bergkatastrophe am Mount Everest. Krakauer begleitete im Mai 1996 als Journalist eine kommerzielle

⁹ W. Schneider, *Die letzten 160 Minuten der Titanic*, in: *GEO* 12/1997, 155–170.

¹⁰ S. Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt a.M. 1994, 19.

Everest-Expedition unter der Leitung des neuseeländischen Bergführers Rob Hall. Er war von den acht Kunden von Halls Expeditionsunternehmen „Adventure Consultants“ der einzige einigermaßen erfahrene Bergsteiger. Die restlichen Teilnehmer legten ihr ganzes Vertrauen in die Hände ihrer drei Bergführer, die in ihrer Werbung versprochen hatten, „für Ihr Abenteuer ein Maximum an Sicherheit und die größten Erfolgsaussichten garantieren“ zu können. Für fünf der Expeditionsteilnehmer wurde dieses Vertrauen zum Verhängnis. Sie starben in einem verheerenden Schneesturm auf dem Gipfelgrat.

Hier haben wir ein gemeinsames Thema der beiden Erfolgswerke: die Zerstörung der bürgerlichen Illusion von Sicherheit. Wer dieser Illusion von jeher nicht traute, darf sich durch beide Werke bestätigt sehen und entsprechend an ihnen freuen. Zu dieser aus antibürgerlichem Affekt gespeisten Lust gesellt sich ein zweites Element. Denn nicht nur das Streben nach Sicherheit kennzeichnete die bürgerliche „Welt von gestern“, sondern auch die Besessenheit von der Idee des technischen Fortschritts, den Ernst Jünger als „die große Volkskirche des 19. Jahrhunderts“ bezeichnet hat¹¹.

Auffällig ist, dass Camerons „Titanic“ den größten Erfolg in der puritanisch geprägten angelsächsischen Welt hatte. Und auch Krakauer fand dort die meisten Leser. Offenbar hängt dies mit einer puritanischen Luxusverachtung zusammen. Krakauer berichtet von der New Yorker Millionärin Sandy Hill Pitmann, die es sich nicht nehmen ließ, ihren Sherpa-Trägern neben den eigens eingeflogenen Frauenzeitschriften ein mobiles Faxgerät aufzubürden. Pitmann überlebte mit schweren Unterkühlungen, aber die wenigsten Leser dürften von dem Gefühl frei geblieben sein, dass es ihr nur Recht geschehen wäre, wenn der Sturm sie mit all ihrem üppigen Schnickschnack in tibetische Tiefen geblasen hätte.

Diese puritanische Lust am Jüngsten Tag dürfte ein weiteres Motiv für die Katastrophenbegeisterung unserer Tage sein. Damit einher geht eine gewisse klassenkämpferische Note: Der heimlichen Freude über das bittere Los der Millionärin am Everest dürfte das stille Vergnügen entsprechen, das mancher Titanic-Fan daran haben dürfte, dass auch die 200.000 Mark, die man in der Hosentasche des toten John Jacob Astor fand, ihn nicht vor dem Ertrinken retteten. Zumal er letztlich zum Opfer genau des kapitalistischen Denkens wurde, dem er seinen Reichtum zu verdanken hatte. Die Havarie war nämlich nicht zuletzt dem mörderischen Konkurrenzdruck der Überseelinien um die kürzesten Transportzeiten und höchsten Passagierzahlen geschuldet¹².

¹¹ E. Jünger, *Die Totale Mobilmachung*, in: *Sämtliche Werke* Bd. 7. Stuttgart 1980, 123.

¹² Die Vorgabe, einen neuen Geschwindigkeitsrekord aufstellen zu müssen, war es denn auch, die den Kapitän der Titanic, Edward J. Smith, dazu veranlasste, alle Warnungen in den Wind zu schlagen und mit voller Kraft in das verhängnisvolle Eisfeld zu steuern.

Dieselbe Logik des Wettbewerbs wurde auch den Expeditionen am Everest zum Verhängnis. Die Leiter der beiden konkurrierenden Expeditionen waren auf den Erfolg ihrer Unternehmungen angewiesen. Sie mussten ihre Kunden unbedingt auf den Berg hinaufbugsieren. Wie sie sie wieder hinunterbringen würden, fragten sie sich erst, als ihre Schutzbefohlenen schon von mörderischen Wolkenmassen eingehüllt wurden.

Die synoptische Sicht auf Krakauers Buch und das Titanic-Szenario bringt ein rundes Psychogramm des 20. Jahrhunderts zutage: von der ökologisch motivierten Wiederkehr der Verdammung titanischer Hybris über die puritanische Luxus-Verachtung bis zur Kapitalismuskritik. Wenn man sieht, welch heterogene Geister hier versammelt sind, kann man erahnen, welch ungeheure symbolische Kraft hinter unseren Katastrophengeschichten steht – am gewaltigsten sicher hinter der Titanic-Havarie, trägt doch das Schiff sinnigerweise den Namen genau der Lebensmächte, die den ökologischen, technikfeindlichen und puritanischen Ideologien unseres Jahrhunderts sowohl Motor als auch Bedrohung sind.

2. Schiffbruch und Aufstieg mit Zuschauer – ästhetische Lust

„Schiffbruch mit Zuschauer“ ist der Titel eines Büchleins, in dem der Philosoph Hans Blumenberg die Geschichte einer – wie er es nennt – „Daseins-Metapher“ rekonstruiert: das Szenario des vom sicheren Ufer aus einen Schiffbruch verfolgenden Beobachters. Die Urszene findet sich bei Lukrez, am Anfang des Zweiten Buches seines Lehrgedichts über die Natur: „Wonnevoll ist's bei wogender See, wenn der Sturm die Gewässer / Aufwühlt, ruhig vom Lande zu sehen, wie ein andrer sich abmüht, / Nicht als ob es uns freute, wenn jemand Leiden erduldet, / Sondern aus Wonnegefühl, dass man selber von Leiden befreit ist.“¹³ Was ist das aber für ein Wonnegefühl, von dem Lukrez hier spricht? Ist es dasselbe Wonnegefühl, das noch zweitausend Jahre nach ihm die Menschen ergreift, die dem Schiffbruch der Titanic im Kinosessel beiwohnen? Ja und nein. Die Lust des Lukrez speist sich vor allen aus seinem Denken, genauer: aus der von ihm verfochtenen Philosophie des Epikur¹⁴. Sie ist es, die ihm das Gefühl verleiht, von den Wirren und Schrecknissen der Natur unbehelligt zu sein. Denn die kindische Furcht, „jene Gemütsart nun und die lastende Geistesverfinstrung / Kann nicht der

¹³ Lukrez, *Von der Natur* II, 1–4. (Zitiert nach: Lukrez: *Von der Natur*. Übers. v. H. Diels, mit einer Einführung und Erläuterungen von E. G. Schmidt. München 1991.

¹⁴ Für das Folgende vgl. Blumenberg, *Schiffbruch*, 28.

Sonnenstrahl und des Tages leuchtende Helle / Scheuchen, sondern allein der Natur grundtiefe Betrachtung“¹⁵.

Der „Natur grundtiefe Betrachtung“ hieß im klassischen griechischen Denken *theoria*. *Theoria* meinte bei Platon und Aristoteles die kontemplative Hinwendung zu den Phänomenen, worin sich deren Sinn – ihre Idee, wie Platon sagte – erschließt. Theorie war mit anderen Worten eine Weise des Weltverhaltens, in der dem Betrachter die Sinnhaftigkeit des Kosmos unmittelbar einleuchtete. Das ist nun aber offenbar nicht die Sichtweise des Lukrez. Er ist nicht bei den Phänomenen, sondern allein bei sich. Es ist nicht mehr die kosmische Ordnung, die den Betrachter mit Wonne erfüllt, sondern sein Wissen darum, dass der Kosmos ihn nicht zu ängstigen braucht. Die Nuance scheint gering, aber sie ist bahnbrechend. Denn die Distanz, die den auf sicherem Boden stehenden Lukrez vom Schiffbruch trennt, ist nun zu der Distanz geworden, die ein seiner selbst bewusst gewordenes Subjekt von einer ihm objektiv gewordenen Welt unterscheidet.

Lukrez schrieb sein Lehrgedicht in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts vor Christus, also gut 1500 Jahre bevor in Europa die Neuzeit anhub. Dennoch wirkt Lukrez' Schiffbruch-Szenario außerordentlich modern – denn die in ihm herrschende Distanz von Subjekt und Objekt ist genau diejenige gedankliche Konfiguration, die im neuzeitlichen Denken dominant werden sollte. René Descartes hatte mit seinem „Ich denke“ das Subjekt zum einzig unbezweifelbaren Fundament des Welt- und Selbstverständnisses erhoben und damit die moderne Subjektphilosophie auf den Weg gebracht. Parallel dazu entwickelte sich aus demselben subjektivistischen Denken eine neuartige Gewahrensweise der Welt, die in unserer Gegenwart dominant geworden zu sein scheint: die Ästhetik.

Das wichtigste Kennzeichen des ästhetischen Blicks ist die Distanz, die zwischen einem Subjekt und einem ihm als Gegenstand begegnenden Objekt waltet – wobei ihn dieses Objekt nicht wirklich angeht. Wer die Welt ästhetisch betrachtet, ist mehr bei sich als bei den Phänomenen. Daher erfordert der ästhetische Blick auch die Selbst-Sicherheit des Betrachtenden – egal, ob sie aus einer philosophischen Überzeugung, der Selbstgewissheit des „Ich denke“ oder einfach nur dem behaglichen Sessel im geheizten Kino entspringt. So ist es denn auch kein Wunder, dass die Metapher vom Schiffbruch mit Zuschauer genau zu der Zeit als Sinnbild des Ästhetischen gedeutet wurde, als der ästhetische Blick sich durchzusetzen begann. Im Jahr 1771 stritten Voltaire und der Abbé Galiani darüber, wie das Schiffbruch-Szenario zu deuten sei. Galiani vertritt dabei die These: „Je sicherer der Zuschauer dasitzt und je größer die Gefahr ist, die er sieht, um so mehr

¹⁵ Lukrez, II, 59–61.

wird er sich für das Schauspiel erwärmen. Hier ist der Schlüssel zu den Geheimnissen der tragischen, komischen, epischen Kunst“¹⁶. James Cameron und Jon Krakauer haben virtuos von diesem Schlüssel Gebrauch gemacht.

Nun gibt es neben dem „Schiffbruch mit Zuschauer“ eine zweite Urszene ästhetischer Anschauung. Ihr Ort ist ein Berg: der Mont Ventoux. Ihn bestieg am 26. April 1335 Francesco Petrarca – und der Bericht, den er von seiner Bergtour gibt, ist von Joachim Ritter in einem berühmt gewordenen Aufsatz als Dokument der Geburt des ästhetischen Blicks gedeutet worden. Petrarca besteigt den Berg allein aus der „Begierde, die ungewöhnliche Höhe dieses Flecks Erde durch Augenschein kennenzulernen“¹⁷. Es geht ihm nicht um den Berg, sondern um die Aussicht, die er von dem Berg haben wird. Das unterscheidet ihn von den Hirten und Bauern, denen er unterwegs begegnet. Für ihn gibt es nicht Weiden und Äcker, sondern eine Landschaft, die er aus ästhetischer Distanz betrachtet. Allerdings war es sein ursprüngliches Anliegen, sich im „genießenden Anblick der großen Natur ringsum liebend Gott zu vergegenwärtigen“¹⁸. Das entsprach noch ganz dem antiken Blick der *Theoria*, und deshalb versteht er seine Bergbesteigung anfangs auch als Inszenierung eines platonischen Aufstiegs. Er steigt auf, versunken in kontemplativ-fromme Gedanken ob der Sinnhaftigkeit der Natur. So gelangt er auf den Gipfel, und dort geschieht das Unerwartete. Er zieht aus dem Rucksack ein Büchlein, die „*Confessiones*“ des Augustin, und liest darin folgenden Satz: „Und es gehen die Menschen, zu bestaunen die Gipfel der Berge und die ungeheuren Fluten des Meeres und die weit dahinfließenden Ströme und den Saum des Ozeans und die Kreisbahnen der Gestirne, und haben nicht acht ihrer selbst“¹⁹.

Dieser Satz schlägt ein wie ein Blitz. Petrarca fühlt sich schlagartig ganz auf sich selbst geworfen: „Ich war wie betäubt, (...) und schloss das Buch im Zorne mit mir selbst darüber, dass ich noch jetzt Irdisches bewunderte. Hätte ich doch schon zuvor (...) lernen müssen, dass nichts bewunderswert ist außer der Seele: Neben ihrer Größe ist nichts groß. Da beschied ich mich, genug von dem Berg gesehen zu haben, und wandte das innere Auge auf mich selbst“²⁰. Nun ist Petrarca nur noch bei sich, die Natur ist ihm allenfalls noch Anlass und Symbol zu einer Meditation über die Größe der Seele. Fort ist die Einstellung der antiken *Theoria*, die Gott in der Natur erblickte. Fort ist auch die Neugier, den Ausblick vom Gipfel zu genießen. Geblieben ist

¹⁶ Abbé Galliani, in: F. Schalk (Hrsg.), *Die französischen Moralisten*, Bd. II. München 1972, 57.

¹⁷ F. Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux*. Frankfurt a.M. 1997, 11.

¹⁸ J. Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in: Ders.: *Subjektivität*. Frankfurt a.M. 1974, 143.

¹⁹ ebd. 30.

²⁰ ebd. 30.

nur die Reflexion über die Unendlichkeit der Seele und die damit verbundene Lust. Was aber ist das für eine Lust? Es ist offenbar nicht die schlichte Lust am Schönen, dessen Anblick das Auge erfreut. Es ist eine Lust, die sich einstellt, wo aus sicherer Distanz Größe und Gefahr gewahrt werden. Eine derartige ästhetische Lust hat in der Philosophie einen eigenen Namen: Erhabenheit²¹.

3. Endliche Unendlichkeit – die Lust an der Kunst

Der Begriff des Erhabenen findet in der deutschsprachigen Philosophie seine prägnanteste Ausarbeitung in Kants „Kritik der Urteilskraft“. Sie bildet den ideengeschichtlichen Ausgangspunkt einer Entwicklung der philosophischen Ästhetik, bei der sich zwei Stränge unterscheiden lassen. Der eine folgt Kants Überlegungen zur Erhabenheit als symbolische Erscheinung der Sittlichkeit. Diesen Schritt vollzieht Schiller in seiner Abhandlung „Vom Erhabenen“. Schiller unterscheidet im Anschluss an Kant ein „Theoretisch-Erhabenes“ von einem „Praktisch-Erhabenen“. „Theoretisch-Erhabenes ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung der Unendlichkeit mit sich führt, deren Darstellung die Einbildungskraft sich nicht gewachsen fühlt. Praktisch-Erhabenes ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung einer Gefahr mit sich führt, welche zu besiegen sich unsere physische Kraft nicht vermögend fühlt“²² – etwa „der Ozean im Sturm“. Das Praktisch-Erhabene hat mit Szenarien zu tun, bei denen sich der Mensch in seiner Existenz bedroht fühlt, das Theoretisch-Erhabene übersteigt sein Vorstellungsvermögen. Schiller widmet sich deshalb vor allem ersterem. Wie Kant, macht Schiller es nun zur Voraussetzung des Gefühls der Erhabenheit, dass das Subjekt sich in Sicherheit weiß: „So erhaben ein Meeresturm, vom Ufer aus betrachtet sein mag, so wenig mögen die, welche sich auf dem Schiff befinden, das von demselben zertrümmert wird, aufgelegt sein, dieses ästhetische Urteil darüber zu fällen“ (100). Doch die physische Sicherheit ist nur eine äußerliche Voraussetzung dafür, dass ein Gefühl der Erhabenheit sich beim Zuschauer einstellt. Wirklich erhaben kann er sich nur fühlen, wenn es ein Bewusstsein moralischer Sicherheit ist, das ihn das schreckliche Szenario mit Lust betrachten lässt. Denn nur, wenn er selbst die erblickten Schrecknisse

²¹ Der Begriff des Erhabenen taucht im neuzeitlichen Denken genau zu der Zeit auf, in der sich der ästhetische Blick auf die Phänomene durchzusetzen beginnt: im 18. Jahrhundert. Seine erste bedeutende Interpretation erfährt er in Edmund Burkes Schrift „A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful“ von 1757.

²² F. Schiller, *Vom Erhabenen*, in: Ders., *Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik*. München 1975, 96.

nicht fürchtet, kann ein echtes Gefühl der Erhabenheit in ihm aufsteigen. Diese Überlegung führt Schiller zu der These, die eigentliche Voraussetzung für Erhabenheit sei Religion. Denn sie allein bringe uns Menschen dazu, „dass wir unsern physischen Zustand, der durch die Natur bestimmt werden kann, gar nicht zu unserem Selbst rechnen, sondern als etwas Auswärtiges und Fremdes betrachten, was auf unsre moralische Person keinen Einfluss hat“ (105) – dies aber nicht, weil sich der religiöse Mensch in dem Gefühl wiegen dürfe, in seiner Existenz durch eine ihn beschirmende göttliche Hand gesichert zu sein – das wäre eine äußerliche und nicht die geforderte innere Sicherheit –, sondern weil er seine „wahre Person“, sein „moralisches Selbst“ mit dem göttlichen Sittengesetz in Übereinstimmung weiß. Dieses Wissen um die eigene Autonomie als Vernunftwesen ist es denn, dem sich laut Schiller die Lust am Praktischerhabenen verdankt.

Am Ende seiner Abhandlung wendet sich Schiller dann noch der Frage zu, wie diese Lust geweckt zu werden vermag. Nun spricht der Dramatiker – und er verrät dabei die „Fundamentalgesetze aller tragischen“ Kunst (115), die – ob bewusst oder unbewusst – auch James Cameron und Jon Krakauer die Feder geführt haben. Zunächst nimmt Schiller eine weitere Unterscheidung vor. Er trennt das „Kontemplativ-Erhabene“ vom „Pathetisch-Erhabenen“. Ersteres gibt dem bildenden Künstler seine Sujets, letzteres dem Dramatiker. Denn beim „Pathetisch-Erhabenen“ geht es darum, dass wir Menschen vorgeführt bekommen, die den Bedrohungen durch die übermächtige Natur ausgeliefert sind. Voraussetzung für ein Gefühl der Erhabenheit ist dabei die ästhetische Distanz zum Geschehen. „Nur alsdann, wenn das Leiden entweder bloße Illusion und Erdichtung ist, oder (im Fall, dass es in der Wirklichkeit stattgefunden hätte) wenn es nicht unmittelbar den Sinnen, sondern der Einbildungskraft vorgestellt wird, kann es ästhetisch werden und ein Gefühl des Erhabenen erregen“ (112).

Aber rührt die Lust an „Titanic“ und „eisigen Höhen“ wirklich daher, dass sich die Konsumenten beider Werke ihrer moralischen Überlegenheit über die Natur erfreuen? Zwar mag das moralische Element eine Komponente sein, doch steht einer solchen Interpretation das anfangs beobachtete Moment entgegen, dass gerade die „zurückschlagende“ Natur das Faszinosum von Titanic-Mythos und Everest-Debakel ausmacht. Speist es sich also nicht eher aus der Lust an Übermacht und Unendlichkeit der Natur bzw. aus der Skepsis an menschlicher Selbsterhebung? Diese Fragen führen auf die Spur des zweiten nachkantischen Strangs des Nachdenkens über das Erhabene.

Wir können dafür den Schillerschen Begriff des Kontemplativ-Erhabenen wieder aufnehmen: also des Gefühls für die Präsenz einer den Menschen übersteigenden Macht. Diese Macht kann, wie gesagt, symbolisch vermit-

telt werden – und wo dies geschieht, ist es möglich, sie – wenn schon nicht verstandes-, so doch gefühlsmäßig – zu erfahren. Eine solche symbolische Vermittlung von Unendlichkeit zu schaffen, kann als Kernmotiv der romantischen Kunst gedeutet werden. Sie verstand sich als eine Kunstreligion, die das Göttliche auf dem Weg einer ästhetischen Inszenierung zurückgewinnen wollte, da eine unmittelbare religiöse Erfahrung infolge von Säkularisierung und Aufklärung unmöglich geworden zu sein schien. Vorbereiter dieser Idee waren die Brüder Schlegel, Novalis, der junge Hegel, Schelling und viele mehr. Sie vertraten die Auffassung, dass sich das wahre Sein der Dinge, das wahre Wesen der Welt, der Verstandeserkenntnis permanent entziehe. Im Anschluss an Kant lag es nun nahe, die Annäherung an diese Wahrheit auf dem Weg des ästhetischen Gefühls zu suchen, wie es in der Kunst erregt wird. Die Kunst wurde so zum Ort einer ästhetisch vermittelten religiösen Erfahrung, wie Kant und Schiller sie im Gefühl für das Erhabene beschrieben hatten.

Die romantische Kunst war dieser Aufgabe nicht gewachsen. Sie konnte ihr nicht gewachsen sein, da ihr Programm von vornherein einen Widerspruch enthielt: den Anspruch, das Unendliche symbolisieren zu können. Mochte sie in Kants und Schillers Sinne vielleicht dazu taugen, die Vernunft zu einer Reflexion über ihre eigene Souveränität zu inspirieren, so taugte sie doch nicht dazu, die Wirklichkeit als begrifflich uneinholbare, göttliche Unendlichkeit zu inszenieren.

Die Konsequenz aus diesem Scheitern ist die Moderne. Glaubt man Adornos Interpretation der modernen Kunst, dann folgt diese zwar dem Anspruch der Romantik auf Inszenierung der Unendlichkeit, doch bricht sie mit der Vorstellung, diese mit Hilfe von Symbolen vollbringen zu können. An ihre Stelle tritt der Avantgardismus, der die Unendlichkeit gerade darin zur Geltung bringen möchte, dass er alle Symbole destruiert und in deren fortwährendem Schwinden den unendlichen Spielraum der Möglichkeiten offenbart, aus dem sie erwachsen waren. In der Moderne stellt sich die Kunst also bewusst der paradoxen Aufgabe der Darstellung des Undarstellbaren²³.

Vor allem ist es Jean-Francois Lyotard zu danken, dass der Begriff des Erhabenen für die Deutung der modernen Kunst fruchtbar gemacht wurde. In seinem Aufsatz „Das Erhabene und die Avantgarde“²⁴ bemerkt er, das avantgardistische Kunstwerk sei erhaben, sofern es „sich keinem Vorbild“ beugt. „Es versucht darzustellen, dass es ein Nicht-Darstellbares gibt, es ahmt

²³ Damit stellt sie sich in die Tradition der Ästhetik des Erhabenen, wie etwa Barnet Newmann in seinem Aufsatz „The Sublime is now“ feststellte.

²⁴ J. F. Lyotard, *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: *Merkur* 38 (1984), 151–164.

nicht die Natur nach, es ist ein Artefakt, ein Trugbild. Das Gemeinwesen erkennt sich in den Werken nicht wieder, es ignoriert sie, es verwirft sie als unverständlich und nimmt schließlich hin, dass die intellektuelle Avantgarde sie in Museen aufbewahrt“²⁵. Dabei knüpft Lyotard an das in Kants Ästhetik wichtige Motiv einer „negativen Lust“ an – und diese negative Lust resultiert nun aus der Unverständlichkeit einer selbst negativ gewordenen Kunst, die gerade in ihrer brüskten Abwehr aller Sinngebungsversuche meint, dem Anspruch auf Wahrheit zu entsprechen. Denn die Wahrheit, so ihre aus der Frühromantik herrührende philosophische Überzeugung, ist unendlich. In einer Reminiszenz an Nietzsche, der dieser Überzeugung zum philosophischen Durchbruch verhalf, erklärt Lyotard, die Maler seien für den Philosophen „Brüder im Experimentieren“. Und die Philosophen, so Nietzsche, können nicht anders als experimentieren, da jeder ihrer Versuche, etwas über „die Wahrheit“ zu sagen, unabdingbar unter dem Vorbehalt steht, der Unendlichkeit der Wahrheit Abbruch zu tun und nur eine mögliche Perspektive auf sie zu beziehen.

Was trägt dies alles nun für die Frage nach dem Grund der spätmodernen Lust an Katastrophenwerken aus? Erwecken sie in uns womöglich ein Gefühl der Erhabenheit – wenn schon nicht in Schillers, so doch in Lyotards Sinne? Eine erste Antwort muss „Nein“ lauten. Denn weder „Titanic“ noch „In eisige Höhen“ sind avantgardistische Kunstwerke. Sie versuchen nicht, sich selbst zu destruieren, um in den Brüchen des Erzählstroms die Unendlichkeit aufscheinen zu lassen. Beide Werke suggerieren eine in sich kompakte Geschichte, beide verstehen sich in gewisser Hinsicht als Symbole – als Gestaltungen, die Wahrheit transportieren.

Erhaben im Sinne einer negative Lust erzeugenden negativen Kunst sind beide Werke also nicht. Wenn man trotzdem das Gefühl des Erhabenen für die Erklärung ihrer Faszination in Anschlag bringen will, muss man auf das romantische Kunstverständnis zurückgreifen. Und tatsächlich haben sie dort ihre geistige Heimat. Denn beider Thema ist die Übermacht der Natur, der Einbruch einer unverfügbaren, grenzenlosen Wirklichkeit. Beide handeln von der Präsenz der Unendlichkeit und lassen diese dem im sicheren Kino- oder Lesesessel Mitzitternden spürbar werden. Doch erwächst die Lust des modernen Zuschauers nicht mehr daraus, dass er dem Schiffbruch wohlgenut beiwohnt, weil er sich als Vernunftwesen von aller leiblichen Gefahr enthoben fühlt, sondern aus der ästhetisch vermittelten, gefühlsmäßigen Erinnerung daran, in einer Welt zu leben, in der Mächte wirken, die größer sind als die stolze menschliche Souveränität.

²⁵ Ebd., 160.

4. Sehnsucht nach dem Chaos – die verborgene Lust am Religiösen

Auch wenn „Titanic“ und „In eisige Höhen“ formal nicht dem modernen – oder gar postmodernen – Avantgardismus folgen, so stehen sie inhaltlich-thematisch doch in dessen Nähe. Beide Werke erzählen nämlich von dem, was die avantgardistische Kunst an sich selbst exemplifiziert: die Destruktion der Symbole und die Heraufkunft des Unverfügbar-Unendlichen. Sie sind also nicht selbst Exempel einer negativen Kunst, aber mit ihren Geschichten vollziehen sie in sich die Negation ihrer selbst. Der Untergang der Titanic und der Eissturm am Everest sind gleichermaßen Symbole für das Scheitern von Technik, Sicherheit, Luxus. Beide Szenarien handeln vom Triumph des Unverfügbaren über das menschliche Vermögen des Verfügbarmachens. Das Verfügbarmachen des Unverfügbaren geschieht ebenso in der Technik wie in jedem künstlerischen Versuch der Symbolisierung des Unendlichen. Technik und Kunst sind in ihrer symbolisierenden Grundstruktur verschwistert – sie sind gleichermaßen titanische Vermögen, die das menschliche Leben auf Erden möglich machen, indem sie Schneisen ins all-eine Chaos schlagen und ein Weltverhalten allererst möglich machen. Dieses titanische Vermögen manifestiert sich am deutlichsten in Gestalt eines Schiffes auf hoher See – eines Symbols titanischer Kraft inmitten eines unkontrollierbaren Elementes. Wo aber ein Schiff vom Ozean verschlungen wird, vollzieht sich der Triumph des Unverfügbaren über das Symbolische – „und das uralte Chaos kehrt wieder“, wie Hölderlin dichtete. Ineins damit vollzieht sich der Triumph der Natur über die Ästhetik. Denn die sichere Distanz, in der sich der ästhetische Zuschauer wähnte, wird von der sinkenden Titanic als Illusion entlarvt. Der bürgerliche Sicherheitskult, der sein genaues Pendant in der Ästhetisierung der Lebenswelt und der Heroisierung des eigenen Lebens fand, wird von einem Eisberg kurzerhand seiner Naivität überführt. All das bekommt der Kinozuschauer auf der Leinwand vorgeführt – und all das führt genau die Situation ad absurdum, in der er selbst sich befindet.

Seine Lust an dem Film könnte daher aus einem Gefühl der Erhabenheit zweiter Ordnung entstehen: Der Zuschauer verfolgt den Schiffbruch des ästhetischen Szenarios „Schiffbruch mit Zuschauer“. Das ist paradox, doch genau diese Paradoxie macht den eigentlichen Charme des Filmes aus: Er kann entweder, im Sinne der guten, alten Ästhetik, den Zuschauer auf sich selbst werfen und ihn zu einer Reflexion über die Paradoxie seiner eigenen Situation auffordern – oder er kann ohne einen Gedanken an die eigene Situation konsumiert werden. Im ersten Fall könnte die Reflexion darauf führen, die Fragwürdigkeit der eigenen Existenz, ihr Ausgeliefertsein an eine übermächtige Wirklichkeit oder die Paradoxie des Lebens zu Bewusst-

sein zu bringen. Im zweiten Fall könnten all die Interpretationen zur Geltung kommen, die anfangs erwogen wurden: die ökologische Lust am Triumph der Natur, die puritanische Lust an der Vernichtung des Luxus, die klassenkämpferische Lust an der Ohnmacht des Mammon. In beiden Fällen aber bleiben die Sichtweisen auf den Film ästhetisch – das Geschehen auf der Leinwand geht den Betrachter nicht wirklich an. Zwar handelt es von der gewaltsamen Zerstörung der aus ästhetischer Distanz geborenen Sicherheit, doch eben diese ästhetische Distanz verhindert, dass der Zuschauer selbst eine Erfahrung mit der Wirklichkeit macht. So sehr „In eisige Höhen“ und „Titanic“ von der Übermacht einer unendlichen göttlichen Wirklichkeit erzählen, so wenig machen sie diese Wirklichkeit selbst erfahrbar. Sie vermitteln keine religiöse Erfahrung, aber sie wecken die Sehnsucht nach ihr. *Und dieser Zustand der Sehnsucht nach der Unmittelbarkeit einer religiösen Erfahrung, einem Erleben des Göttlichen ist es, woraus Faszinosum und Lust an den Werken entspringen.*

Eine religiöse Erfahrung kann durch Kunstwerke nicht vermittelt werden – nicht dadurch, dass die romantische Kunst Symbole für das Unsymbolisierbare schafft, nicht dadurch, dass die negative Kunst der Avantgarde alle Symbole vernichtet, nicht dadurch, dass Cameron und Krakauer Symbole für die Negation des Symbolischen vorführen. Auf ihre Weise mögen alle drei Varianten der Kunst ein Gefühl der Erhabenheit erwecken. Aber dieses ist bestenfalls ein Surrogat für die religiöse Erfahrung, um die es den Menschen am Ende geht, die sie aber ob ihrer Unberechenbarkeit meiden und sich daher hinter das Geländer der ästhetischen Anschauung flüchten. Von dort aus verfolgen sie – distanziert und ungefährdet – die großen metaphorischen Erzählungen vom Leben. Sie lesen vom Desaster beim Aufstieg auf die Gipfel des Lebens und betrachten die Havarie bei der Ausfahrt ins Ungewisse. Zum Leben selbst halten sie dadurch Distanz. Sie bleiben auf dem sicheren Land ihrer Subjektivität und ergehen sich in der Sehnsucht nach dem wahren Leben „da draußen“.

Nicht die Werke selbst, sondern die Erfolge von „Titanic“ und „In eisige Höhen“ sind Metaphern auf unsere Zeit: Sie handeln von der Krise der titanischen Welt. Sie erzählen von einem Menschentum, das den Glauben an die Verfügbarmachung verloren und den Mut zum Sich-Einlassen auf das Unverfügbare noch nicht gefunden hat. Sie handeln von der Sehnsucht nach dem, was uns unmittelbar angeht (Tillich), und der Angst, sich von ihm unmittelbar angehen zu lassen. Sie handeln von der Sehnsucht nach lebendigem Leben – nach Tiefenrausch und Gipfelglück. Und sie handeln von der Flucht vor der Lebenslust in die negative Lust des Erhabenen. Kurz: Sie handeln von der seltsamen Zweideutigkeit der menschlichen Existenz.