

Das revolutionäre Potenzial im Wiederholungszwang der Nostalgie

Anne Gräfe

Wie jede Sucht führt auch die Sehnsucht ins Verderben. Das grimmsche Wörterbuch kennt sie noch als »Krankheit des schmerzlichen Verlangens« und zitiert Lessers *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, das aus den *Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Litteratur* schöpft: »der den siechtum hat von der sehnsuchte, der sol reden mit den, die im lieb sint, und schol horen schoneu maere, die in geluste ze horen«.¹ Anderes empfahl Johannes Hofer, der 1688 mit seiner Dissertation *De Nostalgia* eine folgenreiche Begriffsgeschichte beginnen ließ. Von der schmerzhaften bis tödlichen Sehnsucht nach der Heimat, die sein Doktorvater, der Arzt Jean-Jacques Harder, pathologisierte und mit jenem griechisch-lateinischen Kompositum bezeichnete (*nostos* = Heimkehr + *algos* = Schmerz), glaubte er, sie könne durch Heimkehr kuriert werden. Er hat also empfohlen, der Sucht nachzugeben. Schon hier zeigt sich eine nicht unwichtige Verschiebung von Raum- und Zeitbezug des vermeintlich Ursprünglichen der Herkunft, womit der Begriff der Nostalgie hadert: So besitzen der statische Ort der Heimat, der Prozess der Heimkehr und die Vorstellung von dieser Heimat sehr verschiedene Dimensionen, Orte und Zeitlichkeiten.

Barbara Cassin führt in ihrem Buch *La nostalgie. Quand donc est-on chez soi?* aus, der Begriff selbst hätte »rien d'originel, d'orginal, bref de ›grec‹. Il est fabriqué, métissé [...] ›historialement‹«.² Hofer geht in seiner Dissertation davon aus, dass das, wonach sich gesehnt wird, real existiere, wobei der Schöpfer des Neologismus, Jean-Jacques Harder, durchaus von *philopatridomania*, einer wahnsinnigen Liebe zur Heimat, schreibt und so dem von Nostalgie Befallenen neben der Sucht auch einen Wahn diagnostiziert. Hier wird eine Differenz zwischen dem realen Ort und seinem vorgestellten Abbild, welches jedoch die eigentliche Quelle der Sehnsucht

1 Deutsches Wörterbuch, Bd. 16: Seeleben – Sprechen (1905), Sp. 157. Frei übersetzt: »Wer das Siechtum der Sehnsucht hat, der soll mit denen reden, die ihm lieb sind, und soll schöne Märchen hören, die ihm Freude bereiten.«

2 Cassin, Barbara: *La Nostalgie: Quand donc est-on chez soi?*, Paris: Autrement 2013, S. 19. Siehe dazu die dt. Übersetzung: »hat nichts Ursprüngliches, Originäres, mit einem Wort: ›Griechisches‹. Man hat es sich ausgedacht, es ist ein [...] ›seinsgeschichtliches‹ Gemisch.«, in: Cassin, Barbara: *Nostalgie. Wann sind wir wirklich zuhause?*, Berlin: Suhrkamp 2021, S. 19f.

ist, deutlich. Quelle der Nostalgie ist schon immer ein Simulakrum und hierin eine Gegenwartspathologie. Baudrillard erklärt es in *Simulacres et Simulation* wie folgt: »Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens.«³ Das Simulakrum besitzt kein Original, keine reale Vorlage, es ist ein Phantomschmerz, der durch Phantomerinnerungen ausgelöst wird. Phantomschmerzen wie Nostalgie nachzugeben, erzeugt Frustration, denn wenn nicht wiederhergestellt werden kann, was nie gewesen ist, kann der Schmerz auch nicht gestillt werden.

Darüber hinaus ist Nostalgie, wie Stephan Pabst und Jan Loheit in der Einleitung dieses Bandes schreiben, ein Gegenwartsphänomen, wird mit der Nostalgie doch stets ein Unbehagen an der Gegenwart deutlich. Der Frage, ob die Nostalgie eine kritische Kraft entfalten kann, oder ob sie als Ressentiment vorliegt,⁴ geht die Frage des Umgangs mit dem Zustand der Nostalgie voraus: Wenn in den gegenwärtigen politischen Kampagnen das ›again‹ und die Wiederherstellung einer Politik für die Mehrheit der Bevölkerung beschworen wird, wird hier sowohl jenem Simulakrum der Nostalgie nachgegeben, welches sich aus Frustration und Ressentiment gegenüber dem Simulakrum einer fiktiven Vergangenheit speist, als auch das Ohnmachtsgefühl des Ressentiments und der Frustration gerade dadurch wiederholt, dass das Simulakrum auch weiterhin nicht realisierbar ist, weil es keine konkrete Vorlage für eine mögliche Kopie besitzt. Der Umgang der – auch vergangenen – Gegenwart mit der Nostalgie scheint also Hofers Empfehlung zu folgen. Doch hierin formiert sich die Wiederholung der Frustration, die darin liegt, das Simulakrum realisieren zu wollen. Das Ressentiment verfestigt sich.

Im Umgang mit der Nostalgie scheint jener postutopische Moment⁵ produziert, den Fredric Jameson bereits 1983 aufgrund des Versuchs der dauernden Wiederholung und Wiederherstellung einer niemals als solcher existierenden Vergangenheit mit einem »disappearance of a sense of history«⁶ identifizierte. Svetlana Boym begreift Nostalgie als eine Pathologie, die durchaus zu unterschiedlichen Konsequenzen führt. Für den Versuch, das Simulakrum wiederherzustellen, hat sie den Begriff der *restorative nostalgia* gefunden: »Restorative nostalgia stresses *nostos* and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home.«⁷ Es bleibt also zu fragen, welcher andere Umgang mit Nostalgie denkbar ist, wenn es um die Frage gehen soll, ob hier eine kritische Kraft zu entfalten ist. Boym schlägt den Begriff der *reflective nostalgia* vor: »Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and

3 Baudrillard, Jean: *Simulacres et simulation*, Paris: Galilée 1981, S. 17. Frei übersetzt: »Wo das Reale nicht mehr ist, was es war, bemächtigt sich die Nostalgie seines Sinns.«

4 Vgl. Einleitung, S. 13.

5 Vgl. ebd.

6 Jameson, Fredric: »Postmodernism and Consumer Society«, in: Ders.: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press 1983, S. 111–126, hier S. 125.

7 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic books 2001, S. XVIII.

does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt«.⁸ Ich würde weniger eine Typisierung der Nostalgie vorschlagen, als die Möglichkeit, sie als eine Gesellschaftspathologie zu betrachten und den Begriff der Reflexion von Boym zu übernehmen, um diesen anderen Umgang mit der Nostalgie herauszuarbeiten. Die Art der Reflexion, von der hier die Rede ist, gehört in den Bereich der Ästhetik. Inwiefern sich über die Ästhetik ein Zugang zur kritischen Kraft der Nostalgie finden lässt, soll daher in diesem Artikel weiterbehandelt werden.

Ich schlage vor, nicht der Sehnsucht der Nostalgie nachzugeben, sondern in Form einer ästhetischen Erfahrung das Unbehagen, auf das sie verweist, ernst zu nehmen und das revolutionäre Potenzial herauszuarbeiten, das im Wiederholungszwang der Nostalgie verborgen liegt. Denn hier, so meine These, findet sich eine radikale Kontingenzerfahrung, die dem Ressentiment, als radikale Reduktion von Kontingenz, entgegensteht. Revolutionär ist dieses Potential bereits seit Walter Benjamin. Benjamin sieht in der Kunst des Surrealismus die »revolutionären Energien, die im ›Veralteten‹ erscheinen«, aufgegriffen, und die Möglichkeit, »die gewaltigen Kräfte der ›Stimmung‹ zur Explosion« zu bringen.⁹ Für Benjamin ist das revolutionäre Moment gerade nicht, bereits ein anderes System als zu ersetzendes zu intendieren, sondern die Leergelassenheit des Moments des Umschwungs zu ermöglichen.¹⁰ Denn dort, wo eine andere Geschichte geschrieben und eine andere Ordnung imaginiert werden kann, ist auch eine andere Gegenwart und Zukunft möglich. Und das ist jenes Potential, dass die Kunst ermöglichen kann, wie es wiederum Heiner Müller ausdrückte: »Das Einzige, was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. Und diese Sehnsucht ist revolutionär.«¹¹ Boym führt denn auch weiter aus, die reflexive Nostalgie »explores ways of inhabiting many places at once and imagining different time zones; it loves details, not symbols. At best, reflective nostalgia can present an ethical and creative

8 Ebd.

9 Benjamin, Walter: »Der Surrealismus – Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz« [1929], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.1, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 295–310, hier S. 297.

10 Dass Benjamin diesen Gedanken von der revolutionären Bewegung auf seine Überlegungen zur Kunst überträgt, zeigt sich nicht zuletzt in seiner früheren Studie von 1921 zu Georges Sorels *Zur Kritik der Gewalt*, in der er den proletarischen Generalstreik gegenüber dem politischen Generalstreik als anarchischen und wirklich revolutionären Moment betont, weil hier erst einmal alles an Rechtsmitteln ausgesetzt ist. Vgl. Benjamin, Walter: *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze* [1921], Frankfurt a.M.: edition suhrkamp, insbesondere S. 50–64.

11 Müller, Heiner: »Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken, nach einem anderen Zustand der Welt«, im Spiegel-Interview mit Urs Jenny und Helmuth Karasek, in: Ders., *Gesammelte Irrtümer*, Bd. 1: Interviews und Gespräche, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1986, S. 133.

challenge, not merely a pretext for midnight melancholias.«¹² Mit der künstlerischen Arbeit *Die Provinz des Menschen* von Heiner Goebbels werde ich im Weiteren zeigen, wie dieses revolutionäre Potential im Wiederholungszwang mit und gegen die Nostalgie entfaltet werden kann.

1. Nostalgie wiederholen

Heiner Goebbels ›Multimediaarbeit‹ *Die Provinz des Menschen* (2016), die als Langzeitprojekt zwischen 2004 und 2014 entstand, arbeitet mit einer differenzierenden Erfahrung von Wiederholung und Heimkehr und schafft es über die reflexive ästhetische Kontingenzerfahrung, den Betrachter:innen dieser Arbeit einen anderen als restaurativen Umgang mit der Nostalgie zu vermitteln.¹³ *Die Provinz des Menschen* besteht aus 54 Filmen, die auf 27 Monitoren und mit 8 Audiokanälen in 21-minütigen Loops laufen. 2016 wurde die Arbeit zum ersten und bisher einzigen Mal im Dresdner Lipsiusbau ausgestellt. Auf den Bildschirmen ist zunächst der immer gleiche, routinierte und strukturierte Ablauf zu sehen: In 54 verschiedenen Städten wurde die vermeintliche Heimkehr desselben Mannes aufgezeichnet: Alle 54 Filmteile wiederholen den strukturell gleichen Ablauf: Der Mann verlässt ein Theater, läuft über den Bordstein, steigt in ein Taxi, fährt los, rezitiert im Auto einen Text, steigt aus, kauft eine Flasche Wasser und geht nach Hause. Protagonist in dieser Sound- und Videoinstallation ist der französische Schauspieler André Wilms. Das Publikum beobachtet ihn über eine in den Filmsequenzen geraffte, als solche aber nicht sofort kenntlich gemachte Zeitperiode von zehn Jahren, in denen er das strukturell identische Ritual in 25 Ländern wiederholt. Während er Passagen aus Elias Canettis Buch mit dem gleichlautenden Titel *Die Provinz des Menschen* auf Französisch zitiert, wird er in verschiedenen Wagen durch die verschiedenen Städte gefahren. Dass es sich bei den Wiederholungen des Textes um Canetti-Zitate handelt, bleibt den Betrachter:innen der Arbeit, die nicht mit Canettis Werk vertraut sind, verborgen.¹⁴ Begleitet werden die 54 neben- beziehungsweise aufeinanderfolgenden Filmsequenzen

12 S. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. XVIII.

13 In meiner Doktorarbeit *Radikale Kontingenz aushalten. Die Dialektik der ästhetischen Langweile in der Gegenwartskunst* arbeite ich im vierten Kapitel die Frage der Langweile als Wiederholung weiter aus. Der hier vorliegende Beitrag ist eine kondensierte Form dieser Überlegungen, die sich aber in Teilen wortwörtlich mit dem Abschnitt zu Heiner Goebbels aus der Dissertation deckt. Siehe die publizierte Version: Gräfe, Anne: *Langeweile aushalten. Kontingenzerfahrung in der Gegenwartskunst*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2024, hier insbesondere das dritte Unterkapitel des vierten Kapitels ›Langeweile in der strukturellen Wiederholung – Heiner Goebbels‹, S. 129–141.

14 Canetti, Elias: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972*, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag 1986.

von einer rauschenden Klanglandschaft, die aus den Geräuschen der Städte zusammenmontiert wurde.

Goebbels' Bearbeitung verfolgt das Wiederholungsthema auf inhaltlicher und formaler Ebene. Zum einen sehen wir die strukturelle Wiederholung eines immer gleichen Ablaufs, zum anderen holt Goebbels Fragmente verschiedener älterer Arbeiten wieder hervor, wiederholt und verändert dabei die in diesen Fragmenten aufgehobenen Kontexte. So gehen viele der Sequenzen direkt auf Videonotizen zurück, die Goebbels seit 2004, zeitgleich mit seiner Musiktheaterarbeit *Eraritjaritjaka*, aufzuzeichnen begann. Während des Stücks *Eraritjaritjaka* verschwindet der Schauspieler André Wilms von der Bühne. Per Videoübertragung auf eine Leinwand auf der Bühne wird er dabei begleitet, wie er das Theater verlässt, in ein Taxi steigt, im Auto einen Text rezitiert und in einem Wohnhaus die Treppen zu einer Wohnung hinaufgeht. Es wirkt, als geschähe alles in Echtzeit, doch in dem Moment, in dem er daheim beginnt, sich etwas zu Essen zuzubereiten, geht auf der Bühne ein Licht an und wir sehen ihn sowohl auf der Bühne als auch auf der Videoleinwand am Herd stehen. Eben jene Videosequenzen dieser älteren Theaterarbeit sind in *Die Provinz des Menschen* wiederholt und in ihrer Komposition des Neben- und Hintereinanderstellens und -abspielens zugleich zu einer eigenständigen neuen Arbeit zusammengesetzt worden. Darüber hinaus war im Lipsiusbau zeitgleich mit *Die Provinz des Menschen* eine weitere Arbeit von Heiner Goebbels zu sehen, die die Wiederholung der eigenen Arbeit beinhaltet: *Landschaft 3* ist ein arrangierter Ausschnitt des vierten Akts des Videomitschnitts von Goebbels' Inszenierung des Musiktheaterstücks *De Materie* (Original 1989 von Louis Andriessen), mithin der Eröffnungssoper zur Ruhrtriennale 2014. Goebbels inszenierte die Oper im dunklen Inneren einer gewaltigen Industriehalle, in der er eine einsam zusammengezogene Schafherde zeigt, die einzig von einem über ihnen schwebenden Zeppelin belagert, umkreist und beleuchtet wurde.

Diese Arbeiten, Fragmente und Interpretationen gemeinsam auszustellen, sie also am gleichen Ort (wieder-)aufzuführen, impliziert, sie zueinander in Beziehung zu setzen und aus den Fragmenten und Trümmern früherer Narrationen eine neue Konstellation zu erschaffen, die dem benjaminschen Gedanken folgt, »die Geschichte gegen den Strich zu bürsten«.¹⁵ Das, was Heiner Goebbels hier als Vision aufscheinen lässt, ist die Phantomerinnerung des Ursprungs, welchen ebenfalls die Nostalgie heimsucht. So stellen die Sequenzen aus *Die Provinz des Menschen* die Illusion von Heimkehr, Wiederkehr und Abbild infrage, wenn sie die vermeintliche Heimkehr eines Schauspielers wiederholen, der nie wirklich heimkehrt, weil er im eigentlichen Theaterstück auf der Bühne verbleibt. Selbst wenn er nicht wieder auf

15 Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band 1.2: *Abhandlungen*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 691–704, hier S. 697.

der Bühne auftauchen würde, bliebe die Heimkehr nur Spiel, eine Illusion. Zugleich erschafft die immer wiederkehrende strukturelle Wiederholung der Theaterpraxis von Aufführung zu Aufführung über die Jahre hinweg ein Ritual, in dem sich der strukturell gleiche Ablauf durchaus für den Schauspieler als Praxis der Gewohnheit einstellt. Und auch in *Landschaft 3* werden diverse Sinnzusammenhänge der Nostalgie, mithin anderer ›Provinzen des Menschen‹, betont, wenn eine unheimliche Landschaft aufgeführt wird, die vertraut und unvertraut zugleich erscheint und so wieso als Aufführung, aber auch als in der in ihr verhandelten Abbildung nur die Vision einer Landschaftsillusion vorführt. Mit diesen Inszenierungen verwischen Boyms Unterscheidungen von restaurativer und reflexiver Nostalgie, sie evozieren eine Reflexion zweiter Ordnung über das Phänomen der Nostalgie per se. Boyms begriffliche Unterscheidung bezieht sich auf den Umgang mit den je genutzten Bildern der Vergangenheit, als entweder stillgestelltes Bild (restaurativ) oder als fluider Zeitlauf (reflexiv), der sich je unterschiedlich in der Erinnerungskultur als nationale einheitliche Narration, die mit aufgeladener Symbolik arbeitet (restaurativ), oder als kulturelles Gedächtnis, das sich aus individuellen Erzählungen speist (reflexiv), niederschlägt.¹⁶ Mit den hier verhandelten Arbeiten von Heiner Goebbels lässt sich zeigen, dass in der Reflexion über die Nostalgie auch jene von Boym unter dem Begriff der restaurativen Nostalgie gefassten Problemkonstellationen kritisch reflektiert werden, dass also der Begriff der reflexiven Nostalgie nicht unbedingt einen positiven Nostalgiebegriff gegenüber dem restaurativen Nostalgiebegriff evoziert, sondern einen Begriff, der die kritische Reflexion über die Phänomene der Affektmodellierung qua restaurativer Nostalgie vollzieht.¹⁷

Auch die Titel der Arbeiten legen Spuren zu dieser Deutung: So verweist der Titel von *Landschaft 3* zum einen auf etwas in dieser Videoarbeit, in der aus ihrem Umfeld entfremdete Schafe von einem künstlich erleuchteten Zeppelin zu sehen sind, völlig Abwesendes: Landschaft. Zum anderen deutet der Titel auf eine Abbildtheorie hin, in der es um eine Landschaft dritter Ordnung, also nicht mehr um die Simulation des Originals, also das Abbild des ersten realen Bilds, sondern um das Simulakrum als Abbild dritter Ordnung geht: »Il ne s'agit plus d'une représentation fausse de la réalité (l'idéologie), il s'agit [...] que le réel n'est plus le réel«.¹⁸ Was in der Erkenntnis desselben einsetzt, ist die Nostalgie: »Lorsque le réel n'est plus ce qu'il étaie,

16 Vgl. insbesondere das fünfte Kapitel *Reflective Nostalgia: Virtual Reality and Collective Memory* in: S. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. 49–55.

17 Siehe dazu auch den Essay von Assmann, Aleida: »Three Stabilizers of Memory: Affect-Symbol-Trauma«, in: Udo Hebel (Hg.), *Sites of Memory in American Literature and Culture*, Heidelberg: Winter 2003, S. 15–29.

18 J. Baudrillard: *Simulacres et simulation*, S. 26. Frei übersetzt: »Es geht nicht mehr um die falsche Repräsentation der Realität (Ideologie), es geht darum [...], dass das Reale nicht mehr das Reale ist.«

la nostalgie prend tout son sens.«¹⁹ Auch im Verweis auf Elias Canettis Buch durch den Titel der Arbeit *Die Provinz des Menschen* zeigt sich der nicht einzuholende Versuch einer Idee von Heimat als realem Ort. Die 54-fach wiederholten Filmsequenzen aus *Die Provinz des Menschen* erzeugen als Fragmente der Theaterarbeit *Eraritjaritjaka* in der Wieder-Holung dieses strukturell immer gleichverlaufenden Heimkehrens eine Nostalgie, indem in ihnen Spuren von etwas vermeintlich Verlorengegangenen geformt werden, das gerade dadurch erst erschaffen wird, was der Titel dieser früheren Arbeit von Goebbels seinerseits bereits aussagt: Der Begriff *Eraritjaritjaka* ist, wie Canetti in seinen Aufzeichnungen festhält, »ein archaischer poetischer Ausdruck auf Aranda [und] bedeutet ›voller Verlangen nach etwas Verlorengegangenen‹«²⁰ zu sein.

Das Simulakrum des Verlorengegangenen zeigt sich als Hyperrealität in den Videoinstallationen: Wie die 27 Monitore in der Multimediainstallation *Die Provinz des Menschen* von einem einzigen Mann belebt sind, der dem Theater den Rücken kehrt und jener immer gleichen Struktur folgend in unterschiedlichen Städten der Welt nach Hause fährt, so sind es in *Landschaft 3* die vom Menschen domestizierten Tiere, die an einem industriellen Ort auf mechanische Weise von einem Zeppelin künstlich beleuchtet und dadurch gewissermaßen beobachtend umkreist werden. Canettis Vorstellung der Provinz – »eine kleinere geschlossene Einheit innerhalb einer größeren Totalität«²¹ – und das Bild einer Schafherde entsprechen einander strukturell und wiederholen sich.²² Der leuchtend-observierende Zeppelin, das industrielle Setting und die Stille, regelmäßig unterbrochen von hellem Glockenklängeln, sind Spuren des Obskuren, Unheimlichen und Unbekannten im vermeintlich Bekannten, Provinziellen. Baudrillard beschreibt, wie im Hyperrealen Spuren des Realen auftauchen, wie sie sogar erst von diesem hervorgebracht werden: »[D]onc des vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre, le desert du reel lui-même.«²³ Für das hier zu verhandelnde Pathologische der Nostalgie ist das insofern interessant, als diese Spuren des Unheimlichen die zu

19 A.a.O., S. 17. Frei übersetzt: »Wo das Reale nicht mehr ist, was es war, bemächtigt sich die Nostalgie seines Sinns.«

20 Canetti, Elias: »Die Fliegenpein«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Aufzeichnungen 1954–1993*, München: Hanser 2004, S. 66.

21 Siehe die Besprechung zu Canettis *Die Provinz des Menschen* von Mayer, Hans: »Schwarze Wolke, Gift des Grams«, in: *Der Spiegel* 22 (1974), online unter <https://www.spiegel.de/kultur/schwarze-wolke-gift-des-grams-a-faeb5081-0002-0001-0000-000041739268>.

22 Ähnliches ließe sich natürlich auch über Goebbels' Installation *Die Provinz des Menschen* sagen.

23 J. Baudrillard: *Simulacres et simulation*, S. 10. Frei übersetzt: Spuren des Realen leben hier und da in den Wüsten weiter, nicht in den Wüsten des Reichs, sondern in unserer Wüste, in der Wüste des Realen selbst.

verhandelnde Realität des Bekannten der Provinz wie der Landschaft erst aufscheinen lassen, mithin als Hyperrealität produzieren. ›Landschaft‹ wie ›Provinz‹, beides durchaus Topoi der Nostalgie,²⁴ werden hier zum einen über den Hinweis des Titels im Vorstellungsraum der Imagination aufgerufen, zum anderen ermöglicht die ästhetische Erfahrung der Wiederholung in dieser Arbeit die notwendige Irritation des Sinns dieser Hyperrealität, mithin die Infragestellung der durch Hofer verordneten Therapie, der Sucht nachzugeben.

2. Nostalgie irritieren

Wenn in *Die Provinz des Menschen* die je 21-minütigen Filmcollagen in einer Endlosschleife präsentiert werden, zeigt sich diese Sucht der Nostalgie nach Heimkehr als Wiederholungszwang, denn der Loop lädt »weniger zum Rausgehen als vielmehr zum Drinbleiben«²⁵ ein. Der Loop ermöglicht eine ästhetische Erfahrung der Zeit, welche die modifizierten Zeitformen des Films – die dargestellte Zeit und die Zeit der Darstellung – durch Wiederholung in Endlosschleife immer weiter auseinanderfallen lässt und darüber hinaus die wahrgenommene Zeit der Betrachtung beeinflusst,²⁶ so dass sich die Erfahrung vollständig im Unbestimmten verliert. Obwohl sich stets die gleiche Struktur wiederholt, es sich immer um das gleiche Motiv handelt, müssen die Besucher:innen nun weit mehr als jene 21 Minuten des ge-looperten Arrangements verweilen, um die Fülle dargestellter Gleichzeitigkeiten erfassen zu können. Sie müssten ausgesprochen lange in den Filmschleifen verharren und sähen doch erneut nur das identische Arrangement aus 54 Sequenzen auf 27 Bildschirmen, vertont mit Stadtgeräuschen und einem Klangteppich aus Rezitationen aus einem Buch mit gleichlautendem Titel durch immer denselben Sprecher. Anders jedoch als bei Loops kürzerer Filminstallationen, bei denen Betrachtende schon nach kurzer Zeit die Handlung erfassen, die aufeinanderfolgenden Bilder überblicken und sich alsdann der je eigenen Zeiterfahrungen, der Materialität,

24 Vgl. für die Literaturwissenschaften u.a. Lovrić, Goran (Hg.): *Provinz in der Gegenwartsliteratur*, Lausanne: Peter Lang 2022, hier insbesondere die Aufsätze von Garrett, Elisa: »Habitat der Provinz – Realistische Narrative zwischen Fiktion, Region und Nostalgie«, S. 129–148, sowie von Nesje Vestli, Elin: »Sie sagten Banat. Und sie hätten Atlantis sagen können, Wunderland, Mitteleuropa. Zur literarischen Darstellung der banatischen Provinz im Werk von Nadine Schneider und Iris Wolff«, S. 253–272, und natürlich auch die Nostalgie, die Heideggers Philosophie durchzieht, wenn er sich u.a. in den Beschreibungen von Landschaft und Provinz des Schwarzwalds bedient, um sein Denken zu illustrieren. Siehe hierzu: Heidegger, Martin: »Die Kunst und der Raum«, in: Ders., *Aus der Erfahrung des Denkens*, Frankfurt a.M.: Klostermann 2000, S. 203–211.

25 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M.: edition suhrkamp 2003, S. 195.

26 Vgl. ebd., S. 195–200.

der Gemachtheit des Films bewusst werden, wird eine derart an Kontemplation erinnernde Erfahrung durch Goebbels' Arbeit lange hinausgezögert, den Betrachtenden nicht zuletzt aufgrund der Dauer, der Wiederholung und der Fülle an Sequenzen und Bildschirmen regelrecht verweigert.

Der Bruch mit der Möglichkeit einer bereits qua Erleben gegebenen Zugänglichkeit ist ebenfalls Teil der künstlerischen Produktion und damit einer möglichen ästhetischen Erfahrung. Und natürlich geht es in einer Arbeit, die der Wiederholung so frönt wie *Die Provinz des Menschen* mit ihren strukturellen Wiederholungsszenen einer Heimkehr – in eine der vielen ›Provinzen des Menschen‹ –, schließlich auch um den Loop als repetitiver Struktur in der Gegenwart der musealen Präsentation. Wiederholte Zeit, egal ob dargestellt, wahrgenommen, simultan oder linear messbar, spielt eine immense Rolle in Goebbels' Arbeit – hierbei jedoch weniger als Echtzeit denn als Zeit einer ästhetischen Erfahrung. Durch die endlose Wiederholung einer theatralen Szenerie an verschiedenen Orten wird die Aufmerksamkeit von jener Szenerie, die als vordergründige Narration und Erzählstruktur einer bestimmten Dramaturgie der Heimkehr folgt, nach und nach verschoben. Was gesehen, verstanden und vernommen werden soll, wird daher zunehmend unsicher. Die zunächst wahrgenommene, strukturelle Wiederholung des strukturell gleichen Ablaufs verschwimmt mit einer lediglich selbstähnlichen Wiederholung.

Auch auf der Wahrnehmungsebene gilt, dass alle Elemente potenziell konstant und dabei bis auf weiteres auch veränderlich sind. Eine einzelne Filmsequenz führt dabei in die Irre, da man ihr mit den gängigen Sehgewohnheiten folgt, ›Sinn in den Dingen sucht‹ und folglich (erst einmal) nur dem Handlungsvordergrund Beachtung schenkt. Durch die Wiederholung der Szene, die an immer anderen Orten dem immer gleichen Plot folgt, schwenkt die Aufmerksamkeit zur urbanen Umgebung, richtet sich auf die Geräusche und die Stimme, zum Hintergrund der Szenerie, die weiterhin wenig provinziell wirkt. Das Auge wandert zwischen den Monitoren hin und her, wird darüber hinaus abgelenkt durch ein Gewirr urbaner Geräusche und fast unverständlicher, französischsprachiger Zitate. Nur langsam entwirrt sich das Handeln des Mannes, der zunächst in diversen urbanen Zentren und Treppenhäusern verloren scheint. Es zeigt sich alsdann als profane Szene der Heimkehr aus den Theatern der Welt, zugleich als inszenierte Dramaturgie, die auf das Schließen der Tür des jeweiligen Theaters folgt und dadurch eine Verlängerung und Entgrenzung der theatralen Inszenierung ins alltägliche, immer gleiche Leben nach der Aufführung vorführt. Die pathologische Sehnsucht nach der Heimkehr bekommt sowohl ein Abbild als auch in der Wiederholung eine vermeintliche Einsicht in ihre Therapie. Doch ähnlich wie in Eraritjaritjaka zerbricht auch dieser Verstehenszusammenhang, wenn der Schauspieler eben nicht, wie im Film vorgeführt, heimgekehrt ist, sondern erneut auf der Bühne erscheint. Auch in *Die Provinz des Menschen* wird das Videomaterial als Illusion einer falschen Realität vorgeführt, die uns das Simulakrum der Nostalgie zu erkennen und verstehen hilft.

Erst in der Gesamtansicht auf alle 27 Bildschirme wird erkennbar, dass es sich um die gleiche, wiederholende Handlung, den gleichen sich wiederholenden szenischen inszenierten Ablauf handelt, dass nur die Umgebung des vermeintlichen Alltags, das Theater, die Stadt, das Taxi, der Kiosk, das Treppenhaus wechselt, dass aber die Inszenierung der Videotakes und die Anordnung der Bildschirme als Multimediainstallation im Ausstellungskontext natürlich durch und durch konstruiert ist. Auf den Bildschirmen vollziehen sich die Handlungen nicht immer deckungsgleich und synchronisieren sich doch häufig. Manche werden ausgeblendet, setzen wieder ein, manchmal sind dadurch einige Bildschirme dunkel, nur um das Gesamtbild sich wieder neu entwickeln und aufflackern zu lassen, bis alle Bildschirme synchronisiert kurz die dann immer gleiche Szene zeigen. Dass es immer derselbe Mann ist, der aus diesen Theatern der Welt durch die urbanen Metropolen nach Hause kehrt, macht ihn auch zu einem Wiedergänger durch die und in der Zeit. Im Nebeneinander der Bildschirme wird ein weiterer Zeitstempel deutlich: dass seine Erscheinung sich leicht verändert, dass er mal einen Bart trägt, dass ältere und jüngere Versionen desselben Mannes in fast gleicher, aber doch unterschiedlicher Garderobe aus grauen Anzügen, Jacketts, Mänteln, Krawatten und Hüten nebeneinander der immer gleichen Dramaturgie folgen. Indem also der Schein einer Gleichzeitigkeit sich wiederholender Szenen ins Werk gesetzt ist und darüber hinaus auf eine weitere Zeitdimension – die der Gegenwart der Betrachtung dieser Szenen – verwiesen wird, durchdringt Goebbels mit seiner Arbeit nicht nur die Synchronität eines polychronen Ablaufs, sondern auch die der Hyperrealität – indem er sie ausstellt und vorführt. Doch die Kunst soll nicht als kontemplativer Ort der aufklärerischen Versöhnung mit einer allzu verwirrenden Gegenwart missverstanden werden.

3. Nostalgie nicht-verstehen

Wenn Baudrillard in *Simulacres et Simulation* die Nostalgie des Simulakrums als hyperrealistisch wiederholten Sinn des vormaligen Realen beschreibt,²⁷ ist es eben das, was Goebbels hier in der Kunst vorführt. Seine Installation ermöglicht einen Zeitwahrnehmungswechsel vom Augenblick der Gegenwart auf den Rückblick aus der Gegenwart in die Vergangenheit und widerspricht in ihrer gleichzeitig-ungleichzeitigen Darstellung der diversen sich strukturell wiederholenden Filmsequenzen der Idee einer einzigen großen Erzählung, einer in sich kohärenten und auf sich aufbauenden Geschichte einer sich aktualisierenden Realität. Dass 27 Monitore in gleichzeitiger Ungleichzeitigkeit 54 unterschiedliche Aufnahmen der Szene zeigen, relativiert die Erzählung einer singulären in sich kohärenten Geschichte. So wird jede einzelne Videoprojektion als eine mögliche Narration, als nur eine mögliche Per-

27 J. Baudrillard: *Simulacres et simulation*, S. 17.

spektive von vielen erkennbar. Es sind Narrationen, welche Gegenwart zu verorten und verständlich zu machen scheinen, die jedoch stets nur singuläre Versionen der gleichen und doch nie derselben Situation bleiben können. Dem Simulakrum, das die schmerzliche Sehnsucht nach der Heimkehr ausmacht, wird hier in bester post-dramatischer Manier ein Denkmal gesetzt. Im Bruch mit der Idee des Ursprungs wird ein »Schiffbruch des Verstehens« aufgeführt, in dem die ästhetische Erfahrung des Nichtverstehens eine je kontingente Erfahrung des Verstehens findet.²⁸ Und so vermittelt sich nicht in der Betrachtung einer einzelnen Filmsequenz das Verstehen, denn es geht nicht darum, einen Sinn in den Dingen zu suchen, sondern, mit Ricoeur, Sinnhaftigkeit durch den Prozess des Verstehens einzufordern.²⁹ Heiner Goebbels beschreibt es in eigenen Worten so:

»Viele Leute benutzen das Wort verstehen, als eine Reduktion auf das, was sie schon kennen. Und Kunst müsste eigentlich das Gegenteil sein, die künstlerische Erfahrung muss eine Erfahrung mit etwas sein, wofür wir noch keinen Begriff haben, was wir so noch nicht erlebt haben, künstlerische Erfahrung ist eigentlich die Erfahrung des Fremden.«³⁰

Auch Canettis Buch *Die Provinz des Menschen*, auf das die Arbeit von Goebbels verweist, steht exemplarisch für eben dieses Vorgehen. Als Dichter übersetzte Canetti die beschriebenen Phänomene durch Verwendung vielfältiger Aphorismen statt durch konkrete Begriffsdefinitionen. 1974, 14 Jahre nach *Masse und Macht* erschienen, umfasst *Die Provinz des Menschen* Beobachtungen, die sich in anderer Form durchaus in seinem Hauptwerk finden. Sie entsprechen dem, was Canetti selbst als »Prinzip ›der Kunst‹« ausgemacht hat: »mehr wiederzufinden, als verlorengegangen ist.«³¹ Diese Aufgabe umfasst die revolutionäre Kraft, welche über die ästhetische Erfahrung der künstlerischen Arbeiten von Goebbels als revolutionäres Potenzial im Wiederholungszwang der Nostalgie eingebettet ist. In der ästhetischen Reflexion der Nostalgie als ehemaliger Sinn des Realen im Simulakrum findet sich weit mehr als das, was als verlorengegläubte Heimat im Wahn süchtig ersehnt

28 Wie Lehmann, Hans-Thies: »Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens«, in: MERKUR 542 (1998), S. 426–431, hier S. 429 es in seiner Kolumne beschreibt.

29 Vgl. Ricoeur, Paul: »Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik«, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 363.

30 Zitat von Goebbels aus einem anlässlich der Ausstellung geführten (Radio-)Interview: Reber, Simone: »54 Mal die gleiche Szene«, in: Deutschlandfunk Kultur vom 14.1.2016, online unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/multimediale-installation-von-heiner-goebbels-54-mal-die.1013.de.html?dram:article_id=342520.

31 Zit. n. Hamm, Peter: »Elias Canetti. Die Provinz des Menschen«, in: DIE ZEIT 47 (1981), online unter <https://www.zeit.de/1981/47/elias-canetti-die-provinz-des-menschen>.

wird. In Goebbels' Multimediaskulptur werden verschiedene Sätze Canettis zitiert, die den bei Hofer empfohlenen Umgang mit der Nostalgie in einen verflochtenen Zusammenhang bringen und die Provinz des Menschen in seiner Komplexität ausleuchten: Etwa: »[d]as Trennende lässt sich nur überwinden, wenn man sich auf die Suche nach neuen Wegen macht«, oder »[m]an weiß nie was daraus wird, wenn die Dinge verändert werden«, ³² aber auch: »[m]anches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt«. ³³ Diese neuen, veränderten und unzusammenhängenden Wege auf der Suche nach einem, so könnte man meinen, »Nicht-Verstehen«, beschreitet Goebbels mit *Die Provinz des Menschen* einmal mehr. Er entfaltet qua Wiederholung eine Irritation, die ästhetische Indifferenz als Interesselosigkeit und Zweckfreiheit gestaltet, und generiert in dieser ästhetischen Indifferenz mögliche, aber unbestimmte neue ästhetische Erfahrungsmomente. Demnach kann sich nur über den Umweg der ästhetischen Erfahrung ein revolutionäres Potenzial der Nostalgie entfalten, nämlich dann, wenn Canettis Kunstprinzip greift und im Werk mehr wiedergefunden wird, als verlorengegangen ist.

Der Gedanke »[m]anches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt« bildet auch den Titel für einen Aufsatz von Goebbels, ³⁴ in dem er den Nicht-Zusammenhang als »Schlüsselformel für die Arbeit Eraritjaritjaka« begreift. ³⁵ Auch die in *Die Provinz des Menschen* weiterverarbeiteten Filmsequenzen aus *Eraritjaritjaka* nutzen das Motiv der Störung in Form des Nicht-Zusammenhangs, des Nicht-Verstehens und des Nicht-Anpassens. So ist aufgrund der acht synchronen Audiospuren das akustische Verständnis der Zitate aus Canettis *Die Provinz des Menschen* stark erschwert, zumal diese aufgrund ihrer aphoristischen Kürze an sich oft schwer zu begreifen sind und darüber hinaus auf Französisch – in der Sprache André Wilms – gesprochen wurden. Ebenso ist das visuelle Erfassen durch die gleichzeitige Fragmentierung und Erweiterung auf 27 Bildschirmhalte gestört. Doch nicht nur dieses vordergründig körperliche Unvermögen des Nicht-Verstehens lässt sich in *Die Provinz des Menschen* erfahren. Denn erst die Wiederholung führt zur Wiedererkennung des immer gleichen Ablaufs und dann zur Irritation, weil es nicht die Wiederholung desselben Ablaufs ist, sondern nur des gleichen –

32 E. Canetti: *Die Provinz des Menschen*, S. 278ff.

33 A.a.O., S. 178.

34 Siehe dazu die Beschreibung der Arbeit weiter oben. Der Aufsatz von Heiner Goebbels, »*Manches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt*«. *Fragen beim Bau von Eraritjaritjaka*, findet sich in: Christina Lechtermann/Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hg.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 141–152. Zur Arbeit *Eraritjaritjaka* vgl. Goebbels' Internetseite <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/11>. Dort wird deutlich, dass *Eraritjaritjaka* in 44 Ständen aufgeführt wurde, in *Die Provinz des Menschen* aber 54 Aufzeichnungen der Theaterheimkehr-Szene zu sehen sind. Es existieren somit mehr Aufzeichnungen als Aufführungsorte.

35 H. Goebbels: »*Manches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt*«, S. 150.

sich also unterschiedliche, in sich differenzierte und voneinander abweichende, dabei aber weiterhin ähnliche Abläufe auf eine bestimmte Weise gleichen. Die darauffolgende Sinnsuche für diese Wiederholung verläuft im Verstehen des Nicht-Verstehens. Die Besucher:innen bleiben im Unbestimmten eines in sich eigentlich überschaubaren, ›provinziellen‹ Settings – die immer gleiche Szenerie der kurzen Sequenzen, die vertraute und doch unheimliche Stimmung der abendlichen Städte, die kurzen Aphorismen, welche die Gesellschaft in ihrer Unbegreiflichkeit zu greifen versuchen. Aber gerade diese Unbestimmtheit im Unbegreiflichen zusammen mit der körperlichen Erfahrung des Unvermögens ist es, was die ästhetische Erfahrung als Provinz des Menschen ausmacht, als Gegenentwurf eines totalitär abgesteckten Gebiets, als Hinterland eines sich allzu sehr aufdrängenden, oftmals populistischen, dabei vermeintlich allgemeinen Vordergrunds. Die so gemachte ästhetische Erfahrung zeigt auf, dass es weniger die Qualität des harmonisch Schönen ist als das Nicht-Berechenbare, das das Ästhetische in dieser Provinz des Menschen ausmacht. Indem das Subjekt reflektierend durch die Erfahrung der hier aufscheinenden Problemkonstellation in der Kunst hindurchgeht, erhält die eigentlich problematische Sucht der Nostalgie ein Kontingenz- und Sensibilisierungspotenzial. Durch die Wiederholungen erfährt das Subjekt sowohl eine Sensibilisierung als auch eine De-Sensibilisierung, sie ermöglichen eine Erfahrung von Kontingenz, die die künstlerischen Weltzusammenhänge übertrifft. Hierin liegt, was Heiner Müller mit Genet für die Kunst deklariert: eine revolutionäre Sehnsucht nach Veränderung. Dies ist das revolutionäre Potenzial der Nostalgie.

