

Heribert Tommek

Werner Fritsch und die „Alchemie der Utopie“: Eine Wegbegleitung durch sein multimediales Werk

Zusammenfassung: Der Beitrag geht der Entwicklung einer künstlerischen Utopie-Gestaltung im Werk des Schriftstellers, Theater- und Hörspielschreibers und Filmemachers Werner Fritsch nach. Dabei liegt der Schwerpunkt auf den Frankfurter Poetikvorlesungen, die 2009 unter dem Titel *Die Alchemie der Utopie* erschienen sind. Der „Fluss des wilden Denkens“, den Fritsch darin in seiner Entwicklung darstellt, dient als Leitfaden der Begleitung Fritschs auf seinem Weg nach Utopia: angefangen von den biographischen und künstlerischen Anfängen im performativen Theater, über das von seinem *Cherubim*-Roman (1987) ausgehende „Rhizom“ eines eng verflochtenen ästhetischen Kosmos, führt die Entzifferung der „Hieroglyphen des Jetzt“ schließlich zu einem neuen ritualisierten Bildtheater, das in das filmepische Großprojekt *Faust Sonnengesang* (2011–2020) mündet. Dieser mit Dantes Aufstieg ins „Paradiso“ analogisierte Weg in eine „Utopie der Utopie“, die mit einer Umdeutung der deutschen Faust-Figur verbunden ist, gilt die letzte Etappe der Studie, die mit einer kritischen Reflexion der Utopie-Gestaltung bei Fritsch endet.

I

Unter den „Utopien in Zeiten der Dystopien“ (Wolting 2022) stellt Werner Fritschs künstlerisches Schaffen ein besonders prägnantes, *intermediales* Beispiel dar. Als Künstler hat er ein Werk entwickelt, in dem er die Grenzen zwischen Aktionskunst, Hörspielen, Theaterstücken und Filmen wie auch schriftlicher Literatur überschreitet. Im Unterschied zu vergleichbaren Grenzgänger:innen zwischen den Medien und Künsten wie Christoph Schlingensiefel geht Fritsch stark vom Natur-, Kultur- und Sprachraum seiner Oberpfälzer Herkunft dicht an der böhmischen Grenze aus. „Böhmen“ gilt ihm dabei als großes literarisches „Quellland“ (vgl. Ackermann und Fritsch). Zu seiner Herkunft gehört aber auch das nahe gelegene Konzentrationslager Flossenbürg, so dass die nationalsozialistische Vergangenheit der Deutschen und ihr Nachwirken in einer geschichtsvergessenen Konsumkultur der Gegenwart das Werk wie ein roter Faden durchziehen. Dabei äußert sich das

Heribert.Tommek@sprachlit.uni-regensburg.de

Politische stets als eine Sprache der Kunst. Die Quellen für Fritschs Kunst liegen zwar in der Provinz, mündend aber durch nationale und internationale Räume bis hin zur Popkultur Amerikas, um schließlich in eine Dimension der universalen Kulturgeschichte der Menschheit zu münden.

Diese ‚Anbahnung‘ einer Utopie im Medium der Kunst mündet in Fritschs „Filmgedicht“ *Faust Sonnengesang* (2010–2024), von dem bislang vier Teile existieren. Insgesamt soll es acht filmische Teile mit einer jeweiligen Länge von drei Stunden umfassen, so dass *Faust Sonnengesang* zusammen 24 Stunden, also einen ganzen Sonnenumlauf lang, dauert (vgl. Höfler). Nicht nur seine Länge, auch seine Machart stellt eine Herausforderung für die Rezeption dar. Denn das „Filmgedicht“ enthält keine Handlung im engeren Sinne, sondern besteht aus einem langen, assoziativen Bilderfluss und dazu eingesprochenen Texten, zumeist Monologen, in poetischer, zum Teil enigmatischer Sprache. Auch thematisch provoziert es durch die Umkehrung des deutschen Faust-Mephisto-Stoffes in einen Pakt mit der ‚weißen Magie‘. So führt Fritschs poetische Alchemie zu einem sowohl persönlichen wie auch menschheitsgeschichtlichen Archiv all derjenigen Augenblicke und Träume, zu denen man sagen will: „*Verweile doch, du bist so schön*“ (*Die Alchemie der Utopie* 172).¹ Fritschs „Traum vom Theater des Jetzt“ und seine „Vision einer Arche oder eines Archivs“ zielen auf einen „letzten Ort[] für Utopie“ (*Alchemie* 182, vgl. auch 111). Das aus dem „Theater des Jetzt“ entstehende Archiv der ‚lichten Augenblicke‘ nimmt schließlich die Form eines „letzten Films“ (*Alchemie* 164–167) im Augenblick des Übergangs vom Leben in den Tod an. Die aus einer realen Nahtod-Erfahrung des Autors² hervorgegangene Vision eines poetisch verdichteten ‚letzten Films‘ gipfelt in eine kunstreligiöse Vorahnung des Gericht Gottes am Jüngsten Tag und der Erlösung im Paradies.

Wie kommt nun der experimentelle, geradezu anarchische Autor, der als junger Theater- und Filmemacher bei Herbert Achternbusch sein Handwerk lernte³ und in Anlehnung an Jackson Pollocks „Action Painting“ seine erste Publikation im Eigenverlag „Action Prosa“ nannte, wobei er sich „an die *spontaneous prose* eines Jack Kerouac, an die freien Langzeilen eines Allen Ginsberg oder die Cut-ups eines William S. Burroughs“ anlehnte (*Alchemie* 43) und sie im frühen, als „Gefecht“ bezeichneten Theaterstück *Fleischwolf* (1992) weiterführte – wie kommt dieser ‚wilde‘, sprachanarchistische Künstler zu einer kosmisch-religiösen Vision der geglühten

1 Im Folgenden abgekürzt als *Alchemie*. Fritsch spielt hier auf das berühmte Zitat an, das in Goethes *Faust* mehrfach vorkommt (im ersten Teil zum Beispiel V. 1700–1701 und im zweiten Teil V. 11581–11582).

2 Vgl. *Alchemie* 163–164, wo der für Fritsch beinahe tödlich endende Auffahrunfall beschrieben wird.

3 Vgl. Fritsch 1982.

Momente der Weltkultur der Menschheit? Welche Gestaltveränderung nahm Fritschs ‚wildes Denken‘, das von der (Post-)Moderne geprägt ist und um das Scheitern der Utopien weiß – „[w]arum noch eine Utopie nach dem Scheitern der Utopie, die oft genug in blanken Terror umschlugen?“ (*Alchemie* 182) – hin zu einer Utopie der ‚Präsenz der lichten Augenblicke‘? Die folgende Studie möchte der Genese und metamorphotisch-mäandrierenden Gestalt dieser Utopie im Medium der Kunst nachgehen. Dabei bietet Fritschs Frankfurter Poetikvorlesung, die 2009 unter dem Titel „Die Alchemie der Utopie“ erschien, einen guten Leitfaden, um den „Fluss des wilden Denkens“ (*Alchemie* 7) bis zur Utopie von *Faust Sonnengesang* zu folgen: ausgehend von den poetologischen Grundlagen, über das aus seinem *Cherubim-Roman* (1987) entstehende „Rhizom“ (*Alchemie* 134) eines eng verflochtenen ästhetischen Kosmos, die dramatische Gestaltung der ‚letzten (Vor-)Filme‘ des ‚dunklen Lebens‘ in den Theaterstücken *CHROMA. Farbenlehre für Chamäleons* (2002) und *Nico. Sphinx aus Eis* (2004) bis hin zur Entzifferung der „Hieroglyphen des Jetzt“ (*Alchemie* 131) in einem neuen, utopischen Bildtheater. Der von Fritsch mit Dantes Aufstieg ins „Paradiso“ analogisierte Weg in eine „Utopie der Utopie“ (*Alchemie* 182–183), die auf einer Umdeutung des Faust-Mephisto-Stoffes gründet, gipfelt in dem Filmgedicht *Faust Sonnengesang*, dem sich die Studie in ihrer letzten Etappe widmet. Den Abschluss dieser Wegbegleitung in die Lichtkreise des Paradieses bildet eine kritische Reflexion der utopischen Kunst von Fritsch.

II

Zunächst sollen die Grundlagen von Fritschs Poetik nachgezeichnet werden. In zahlreichen Schriften, Gesprächen und Interviews hat der Autor die inneren Zusammenhänge seines Werkes dargelegt und damit – rückblickend – die Entstehung eines Gesamtkunstwerkes demonstriert. Die poetologische Reflexion ist also nicht Beiwerk, sondern ein wichtiger Bestandteil seiner Arbeit als Künstler. So übernahm Fritsch nicht nur mehrere Poetikvorlesungen, zum Beispiel in Paderborn (2007/08) oder Frankfurt am Main (2008/09), sondern er war auch über mehrere Semester als Gastprofessor für Dramatik und neue Medien am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig tätig (vgl. Fritsch 2005). Der Suhrkamp Verlag hat überdies nicht nur einen Band mit Materialien und Werkstattberichten, sondern in der „edition suhrkamp theater“ auch eine Reihe seiner Stücke mit Materialien herausgegeben.⁴ Seine

⁴ Darunter *Die lustigen Weiber von Wiesau. Lustspiel* (2000), *Aller Seelen / Golgotha* (2000), *Hieroglyphen des Jetzt* (Hg. von Hans-Jürgen Drescher und Bert Scharpenberg, 2002), *CHROMA. Farbenlehre für Chamäleons / EULEN:Spiegel. Deutsche Geschichte* (2002), *Schwejk? / Hydra Krieg* (2004).

künstlerischen Verfahren wie auch die Entwicklung seines Werkes hin zu einer „Utopie der Utopie“ hat Fritsch insbesondere in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen unter dem Titel *Die Alchemie der Utopie* vorgestellt. „Poetik“ wird hier als „Alchemie“, als Einblick in die Kunst des poetischen Handwerks, verstanden als eine Art magische Praxis, entfaltet. Der Künstler führt dabei die Bestandteile, ihre Zusammensetzung und Entwicklung hin zu einem Gesamtkunstwerk als einen einheitlichen, ‚alchemistischen‘ Verwandlungsprozess vor.

Schon in dieser Grundkonstellation klingt das Faust-Motiv und genauer: Goethes berühmte Eingangsszene „Faust im Studierzimmer“ an, in dem der Theologe, Gelehrte und Alchemist über das Einheitsprinzip der kosmischen Natur sinniert und das Zeichen des Makrokosmos beschwört.⁵ Die „Alchemie der Utopie“ stellt bei Fritsch also eine Versenkung des Dichters in sein eigenes Werk als Natur-Kultur-Kosmos dar, dessen Einheit er zu ergründen versucht. Das retrospektiv betrachtete *Gesamtkunstwerk* ist einerseits aus seinem eigenen Leben entstanden, andererseits hängt es mit dem Naturkosmos und der als Einheit verstandenen kulturellen Menschheitsgeschichte zusammen. Mit der Ergründung der eigenen „Alchemie der Utopie“ strebt der Künstler nach einer neuen, universalen Verständigung. Sie schlägt sich in Schreibtechniken nieder, die die „Schrift“ durch „Strukturen des Gesprochenen“ erweitert, damit

die kühne Kombinatorik des Hohen mit dem Niederen, gleichsam die Alchemie der Utopie, daß alle Schichten unserer Gesellschaft wieder miteinander ins Gespräch kommen: Das Spektrum dieses alchemistischen Amalgams, dieses Kosmos der Kombinatorik reicht von der Zote bis zur Mystik, vom Kalauer bis zur Lyrik. (*Alchemie* 57–59)

Der Utopie einer universalen kombinatorischen Kommunikation des „Hohen mit dem Niederen“ in der Einheit des Werks liegen „Strategien polymedialen Erzählens“ zugrunde (*Alchemie* 63). Wie die großen Mythen-Stoffe der Menschheit in der Kunst immer wieder in ihren Elementen auseinandergenommen und neu zusammengesetzt wurden und damit eine neue Gestalt annahmen, besteht die „Alchemie der Utopie“ für Fritsch darin, „durch das Ineinander der Genres, ihr Aufspalten in Stoff-Atome, zu neuen Dimensionen der Dramaturgie vorzustoßen“ (*Alchemie* 63).

⁵ „Wie alles sich zum Ganzen webt, / Eins in dem andern wirkt und lebt! / Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen / Und sich die goldnen Eimer reichen! / Mit segenduftenden Schwingen / Vom Himmel durch die Erde dringen, / Harmonisch all' das All durchklingen! / Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur! / Wo fass' ich dich, unendliche Natur?“ (*Faust I*, 22). Vergleichbare Versuche, die Totalität und Einheit von Mikro- und Makrokosmos, von Naturwissenschaften und Poesie darzustellen, findet sich in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nur bei Raoul Schrott, vor allem in dem Epos *Erste Erde* (2016).

Einen Stoff derart über Verfahren der Zerlegung und Neuzusammenfügung zu entfalten bedeutet, ihn in unterschiedliche „ästhetische Aggregatzustände“ (*Alchemie* 63) über die Grenzen der Gattungen und Künste hinaus zu überführen:

Cherubim hat verschiedene Stadien durchlaufen: Drehbuch, Roman, Film, Hörspiel/Hörbuch, Theaterstück. Ebenso *Chroma. Farbenlehre für Chamäleons*: Theaterstück, Buch, Fernseh-Aufzeichnung/Film-Fragment *Chroma Faust Passion* – und irgendwann wird daraus, mutatis mutandis, die polymediale Installation *Faust Sonnengesang* werden. (*Alchemie* 64)

Die Vision vom Werden und Vergehen ästhetischer Aggregatzustände beginnt mit dem Bild des Wondreb-Flusses, der sich in Fritschs Oberpfälzer Heimatregion schlängelt und Anlass zu einer Meditation wird. Wie in Andrej Tarkowskis Film *Stalker* (1979), der zu einem Klassiker dystopischer Science Fiction wurde, versetzen die züngelnden Unterwasserpflanzen den Betrachter in eine Meditation, die sich zu einem inneren Film wandelt: „Die Sonne projiziert Sterne in den Wasserlauf: Lichtkristalle in den Kinematograph Kopf. Die Sonne selbst gleicht einem von Weißglut zerrissenen Goldauge im dunklen Dahinströmen“ (*Alchemie* 7).

In dieser an die Zeit-Meditation Marc Aurels⁶ anschließenden Initial-Szene überblenden und verdichten sich Bilder, die die Utopie eines „Theater des Jetzt“ entwickeln das Fritsch schließlich in sein „Filmgedicht“ *Faust Sonnengesang* zu überführen versuchte. Unterschwellig wird dabei das Motiv des Filmprojektors zu einem poetischen Verfahren, in dem die Sonne gleichsam zu einer Lichtquelle wird, die individuelle und menschheitsgeschichtliche Bilder sichtbar macht, sie überblendet und wie in einem Kaleidoskop ‚zum Laufen bringt‘. Dabei geht es dezidiert um den Fluss *innerer* Bilder, also um einen *poetischen* Film, der einer Visions- und Traumlogik der metamorphotischen Verschiebung und Überblendung folgt. Diese hängt allerdings aufs Engste mit Form-Zerstörungen und (Todes-)Ängsten zusammen: mit einem sprachlichen „Immer-Wieder-Umgraben des Feldes“ und einem „Zutagefördern des Untergründigen ... Das Herz umgraben, die Mördergrube, die Früchte der Humanitas hervorzubringen“ (*Alchemie* 48). Wie sich der ‚Fluss des Lebens‘ zur Vertikalmontage sowohl im *Cherubim*-Roman als auch in seiner Film-Gestalt *Das sind die Gewitter in der Natur* umformt, gilt es nun in einem weiteren Abschnitt der Wegbegleitung in Richtung Utopie zu verfolgen.

6 „Die Zeit ist ein Fluß ... Ein ungestümer Strom, der alles fortreißt ... Jegliches Ding ... Kaum zum Vorschein gekommen, ist es auch schon fortgerissen ... Ein anderes wird herbeigetragen ... Aber auch das wird bald wieder verschwinden ...“ (*Alchemie* 7).

III

Seinen Durchbruch als Autor hatte Fritsch 1987 mit seinem Roman *Cherubim*, der in einem poetischen Bildrealismus die mündlich erzählten (Lebens-)Geschichten des Hofknechts Wenzel dokumentiert und ihnen zugleich ein künstlerisches Denkmal schafft. Dabei begleitet der Autor Wenzel als ‚Schriftführer‘ seiner ‚naturgewaltigen‘ Sprache. Diese liest er als poetische Hieroglyphen, die einen existenziellen und kosmogonischen Verweischarakter haben. Ähnlich wie bereits Johann Georg Hamann in seiner *Aesthetica in nuce* (1762) die Poesie zur Sprache Gottes und zur „Muttersprache der Menschheit“ erhob und damit die Grundlage einer Genie-Ästhetik und Romantik schuf, verbinden sich auch für Fritsch in der ‚Natursprache‘ Wenzels eine göttliche und eine moderne poetische Sprache: „Kurzum: 30 Prozent sind in *Cherubim* die Sprache der Bibel, 30 Prozent die Sprache der Gegend mit Elementen wie der Inversion des Böhmisches und dann eben 30 Prozent die Verfahrensweisen der modernen Literatur“ (*Alchemie* 53).

Die Kunst-Natursprache des Werkes führt der Autor im Zeichen eines Handwerks der Hieroglyphe, verstanden als Schnittpunkt von Bild und Schrift mit Verweischarakter, weiter. Daher ist *Cherubim* kein Roman im engeren Sinne, sondern vielmehr ein episch-modernes Langgedicht. Das poetische Erzählen geht vom Bild als (mystische) Vision aus: „Zweihundertdrei Geschichten in Gesichtern“ (*Cherubim* 5). Die in Visionen erzählte Lebensgeschichte des am elterlichen Hof der „Hendlmühle“ lebenden Knechts Wenzel ist ein biographisches und zeitgeschichtliches Dokument, das untrennbar ist von seiner natur- und kunstsprachlichen Form: Denn Quelle (die Sprache Wenzels) und Medium (Fritschs künstlerische Formgebung) bilden hier eine Einheit. Das Erzählen in sprachlichen „Gesichtern“ gliedert sich in mehrere Abschnitte, die – darin bereits Dantes *Göttliche Komödie* vergleichbar – den verschiedenen ‚Sphären‘ menschlich-kreatürlichen Lebens voller Leiden, von den göttlich-mythischen Anfängen, über das geschichtliche Handeln der Menschen bis hin zur kosmisch-göttlichen Vorsehung, Gestalt geben: „Von der Ewigkeit bis 1905“ umfasst die familiäre Vorgeschichte der ‚armen Leute‘ („UND DA war nichts im Anfang / Und war doch wie ein Loch“, *Cherubim* 9). Dieser Zyklus geht über in den nächsten ‚Höllenkreis‘ von „1905–1919“, der Geburt des nicht nur an bitterer Armut, sondern auch an Kinderlähmung leidenden Außenseiters Wenzel im Übergang von der Deutschen Kaiserzeit zum Ersten Weltkrieg („Verwunschen von wer. Wegen der Lähmung“, *Cherubim* 21), über „1919–1945“, der Vorkriegszeit, der Menschenverachtung des Nationalsozialismus, dem Hunger und der Gewalt der Kriegszeit, denen der ‚Homo sacer‘ Wenzel, der vermutlich im Konzentrationslager inhaftiert war und Zwangsarbeit leisten musste, ausgeliefert war („DIE GELEISE, wo wir haben legen müssen, sind über Geiersreuth gegangen nach Flossenbürg“,

Cherubim 112). Etwas ‚lichtere‘, aber weiterhin von viel Dunkelheit geprägte Kreise zeigen sich in der nächsten Etappe der Nachkriegszeit, „1945 bis gegen Ende“, in der Wenzel vom mühsamen Leben des Überlebenden, aber auch von der ‚magischen‘ Teilhabe an Natur und Menschengemeinschaft rund um die „Hendlmühle“, in der auch der Autor aufgewachsen ist, wie auch vom Einzug technischen ‚Fortschritts‘ erzählt (das Fernsehen, aber auch die Atombombe als neue ‚Vision‘). *Cherubim* endet mit der letzten Vision „Vom Ende bis zur Ewigkeit“, in die die Menschheitsgeschichte in der Brechung von Wenzels Leben mündet: „Daß im Feuer die Stern des Himmels bereits wieder fliegen täten gegen das Urloch. Urlochwärts dagegen! Daß alles schon wieder wie angezogen wird. So Zeug hab ich geschaut im Feuer. Vom Urloch selber schon bald hingerissen“ (*Cherubim* 252).

Die apokalyptische und zugleich zeitgeschichtlich situierte Menschheitsgeschichte, erzählt in „Geschichten in Gesichtern“ eines ‚Geringsten‘ und zugleich ‚Seher‘ menschlicher Kreatürlichkeit, vollzieht nicht nur eine kosmogonische Kreisfigur, sondern auch ein poetisches Vermächtnis. Nicht ohne schelmische Zwischentöne legitimiert der ‚Seher‘ am Ende den höheren Schreibauftrag des Autors als „Schriftführer“:

DANN HAT auch sich das kleine Werner! zum Interessieren angefangen um alles auf einmal. Und hat sich befragt um mein Leben. Wie es so gewesen ist früher und alles. Und was ich gehört hab. Was ich gehört hab von denen, wo gestorben sind bereits. Und was ich an himmlischen Stimmen zu Gehör gekriegt hab. [...]

Jetzt hat das Werner! halt zugegeben, daß es eines Tages ein Schriftführer werden will. Und will ein Büchl schreiben übers Leben von mir. Und über so Zeug.

Da hat es mich fein derbarmt. Das Werner!. Weil ich einmal fernsehhalber gehört hab, daß wir allesamt viel viel lieber in den Fernseh hineinschauen als wie in ein Büchl! Müßt grad am End was Gescheites sein dagegen. Und habs halt dem Werner! nicht sagen wollen. Und hab es ihm in der Stube irgendwann doch wie sagen müssen. Daß er es nicht umsonst treibt, das Büchlschreiben. (*Cherubim* 248)

Der Autor hat offenbar den Auftrag seines Knechts, der in Wirklichkeit sein Sprach- und Lehrmeister war, befolgt. Denn den Übergang des Romans in einen anderen ästhetischen Aggregatzustand stellt der nur ein Jahr später entstandene Film *Das sind die Gewitter in der Natur* dar (1988). In dem Schwarz-Weiß-Film verwendet Fritsch Einstellungen, die einerseits Wenzel mit seinen visionären Erzählungen einer untergegangenen Welt dokumentieren, andererseits seine quasi-liturgische Gestik, Intonation und Rhythmik als Sprachmedium hervorheben. Filmtechnisch arbeitet der Autor mit einer starken Schwarz-Weiß-Dramaturgie, wie auch mit Bild-Musik-Montagen, die sich an Sergej M. Eisensteins dialektische Montage-Technik (vgl. *Alchemie* 179; Eke 2019, 29–30) und genauer: an seiner polyphonen „Vertikalmontage“ orientieren. Besonders hervorstechend ist in dieser Hinsicht die Schlusszene des Films: Sie zeigt in einer Schwarz-Weiß-Kontrastbild-Einstellung wie der von Kinderlähmung

gezeichnete Wenzel eine waldige Anhöhe, den „Kirchsteig“, mühsam hochhumpelt. Dazu lässt sich sein letztes ‚Sprach-Gesicht‘ am Ende des *Cherubim*-Romans überblenden:

UND DER TOD – ein Muttergotteskuß ist es.
 Wo wegnimmt den Atem von einem.
 Wie Wind in Linden.
 Und grabens einen auch ein.
 Und ist doch wie Leben.
 In Engerlingen und solchen Dingen.
 Und eines Tages bin auch ich.
 Irgendmal unter Cherubim. (*Cherubim* 254)

Das titelgebende letzte Wort im Roman und die filmische Montage- und Licht-Kontrast-Technik verleihen einer Erlösungsvision eine erste Gestalt: der Vision eines Übergangs der kreatürlichen, vom Leben der Menschen ‚beschädigten‘ Existenz in die ‚lichte Gestalt‘ der Gemeinschaft der Seligen und Engel Gottes. „Cherubim“ sind einerseits Wächter des paradiesischen Baumes des Lebens. In diesem Sinne ‚bewahren‘ sie – wie in gewisser Weise später auch Fritschs *Sonnengesang* – das Archiv des schöpferischen Lebens vor den Zerstörungen der Zivilisationsgeschichte und dem fortschreitenden Verlust des kulturellen Gedächtnisses. Andererseits sind Cherubim auch Wegbegleiter Gottes und stehen für innere Erkenntnis. In der mystischen Literatur sind sie vor allem durch den schlesischen Mystiker Angelus Silesius bekannt geworden, dessen *Cherubinischer Wandersmann* (1657) enigmatisch den Weg zur Vereinigung der Seele mit Gott in der „Unio mystica“ weist.⁷ Aber auch in Dantes *Göttliche Komödie* begegnen uns Cherubim und Seraphim. In analogischer Umkehrung zum „Inferno“ bilden sie den anagogischen Aufbau des „Paradiso“. Die infernalische Ringstruktur hat sich hier in ein aufsteigendes, göttlich inspiriertes Verweissystem der Blicke verwandelt. Denn Beatrice lenkt Dantes Blick erst auf die konzentrischen Lichtkränze, dann auf die Ringe der Seraphim und Cherubim, deren Blicke ihrerseits auf die obersten Sphären verweisen: Diese bilden Throne mit Gottesblicken, mit Gottes Angesicht als Fluchtpunkt (Dante XXVIII).

Doch zuvor verwandeln sich in der nächsten Etappe der Werkentwicklung Fritschs die „Geschichten in Gesichtern“ mit vertikalem Verweisungscharakter in einen fließenden Sprachstrom. Dieser generiert halluzinatorische und visionäre

⁷ Fritsch referiert verschiedentlich auf mystisches Denken (zum Beispiel lässt er in *Faust Sonnengesang* Faust mit dem Sufi-Mystiker Attar und mit Mechthild von Magdeburg zusammentreffen; vgl. *Alchemie* 181). In der *Alchemie der Utopie* bezieht sich Fritsch explizit auf den „von der Kabbala inspirierten Mystiker Jakob Böhme, „den Begründer dialektischen Denkens in deutscher Sprache, der zugleich die Brücke zum jüdischen Geist geschlagen hatte“ (*Alchemie* 54).

Bildassoziationen und versetzt die Rezipient:innen in einen geradezu psychodelischen Zustand. In den Stücken *CHROMA. Farbenlehre für Chamäleons* (2002) und in *Nico. Sphinx aus Eis* (2004) wird die fließende Überführung von außerliterarischen Anspielungen und Zitaten, realen biographischen Konturlinien und eigenen Werkzitaten in ein ‚göttliches Theater‘ als rhythmisiertes Langgedicht, das die Bedeutung des porträtierten Individuums auf eine höhere, allegorische Ebene hebt, besonders deutlich. Sie lassen sich als Vorfilme des ‚letzten Film des Lebens‘, gleichsam als Wegweiser auf dem Weg zum Utopie-Land der Kunst verstehen.

IV

In seiner langjährigen schöpferischen Auseinandersetzung mit dem Faust-Stoff stellt für Fritsch das Theaterstück *CHROMA. Farbenlehre für Chamäleons*, das auf der Expo 2000 in Hannover in der Regie von Thomas Krupa uraufgeführt wurde, eine wichtige Station dar. Es bildete einen Gegenpol zu Peter Steins monumentalen, Klassik in ‚Reinform‘ wiederherstellenden *Faust-Projekt* und überbot es insofern als Steins Inszenierung von Goethes kompletten *Faust* (Teil I und II) insgesamt ‚nur‘ 22 Stunden dauerte. In der *Alchemie der Utopie* charakterisiert Fritsch sein *CHROMA*-Stück als einen Versuch, den Faust-Stoff „im Prisma der Biographie von Gustaf Gründgens“ zu brechen (*Alchemie* 169). Für den kaleidoskopisch-gebrochenen Bilderfluss ist die Rahmung wichtig: Gründgens liegt in Manila in einem Hotelzimmer im Sterben. In seinem durch eine Überdosis von Schlafmitteln und Morphinum herbeigeführten Todeskampf ziehen vor dem inneren Auge Bilder seines Schauspieler-Lebens in den ‚finstersten Zeiten‘ Deutschlands vorbei. Ähnlich wie schon Klaus Mann in *Mephisto. Roman einer Karriere* (1936) sieht Fritsch in Gründgens’ Leben und Karriere die deutsche Geschichte widergespiegelt: „Die Formung der Faustsage und Faustfigur durch Goethe ist der Höhepunkt der deutschen Kultur, die Nazis deren größte Niederlage. Der Schnittpunkt dieser Fäden: Gustaf Gründgens“ („Mephisto-Jahrhundert“ 163).

Wie *Cherubim* setzt sich das Stück aus gereihten visionären Lebensstationen des Protagonisten zusammen. Sie erstrecken sich historisch über das Kaiserreich, die Weimarer Republik, Nazizeit und Nachkriegszeit: vom Fronttheater im Ersten Weltkrieg über ‚lasterhafte‘ und bereits vom NS-Terror geprägten Tanz-Szenen mit Erika und Klaus Mann in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, den Tanz-Szenen im wörtlichen und übertragenen Sinne aus Gründgens Zeit als Generalintendant der Preußischen Staatstheater (1937–1945), als er im engen Kontakt zu den höchsten Führern des NS-Regimes stand und Karriere machte, bis hin zum ‚Tänzen‘ in künstlerischer ‚Unschuld‘ und Verdrängung der eigenen Verstrickung in den Nationalsozialismus in der „Schlagerseligkeit“ der Nachkriegszeit:

Gustaf

[...] In Deutschland geblieben zu sein und in Deutschland, im Kreise der wichtigsten Schauspieler – auch gegen den Ungeist der Zeit – ein Theater behauptet zu haben, welches versucht hat, dem Maßstab unserer Klassiker in aller und jeder Form gerecht zu werden und ihren Geist – das Größte, das uns auf Erden geschenkt wurde – am Leben zu erhalten, war in Hinblick auf eine lichtere Zukunft das einzig Richtige.

[...]

Klaus

Du bist im Begriff, wieder erfolgreich zu sein
im Land des Vergebens und Vergessens,
im Land der Schlagerseligkeit ... (*CHROMA* XIV. Szene, 67)

Der für Deutschlands Geschichte symptomatische Lebens- und Karriereweg Gründgens', den Fritsch mit Goethes *Faust* in mehreren Ansätzen parallelisiert, wird als ein Weg dargestellt, der über Leichen und genauer: über die *Leichenberge* der nationalsozialistischen Diktatur führt. Sein chamäleonartiges Maskenspiel als Schauspieler bildet dabei den eigentlichen Teufelspakt. Denn Mephisto, der im Stück als „Regisseur seiner selbst und des ganzen Stücks“ fungiert (*CHROMA* 7) und immer wieder als *Alter Ego* Gustafs auftritt, wurde ihm zur angestrebten wie auch gehassten zweiten, *infernalischen* Natur, durch die er in der Hölle des NS-Regimes auf die lichte Höhe des ‚ersten Schauspielers‘ im Reich aufsteigen konnte:

Gustaf

Blei auf der Brust Blei im Blut
Vorhang auf Vorhang zu
Komm mich holen
Aus dem Licht heraus

Mephisto

Ins Licht hinein!
[...]
Du gehst – gesteh es nur im Herzen und
Von Reue keine Spur! – auch über Leichen
Den Weg, den ich dir just gewiesen, steil
Bergan, den Gipfel wacker zu erstürmen.
Er stößt ihn in Richtung Rampe.
Und überschaust die ungeheuren Weiten,
Die Reiche der Welt und all die Herrlichkeiten
Und siehst auf den und den und den und die
Herab als auf der Erd Gewürm und Vieh!
Doppelsinnig, wie Hexen prophezeien:
Die R-a-m-p-e ist der neuen Zeit nun Zeichen!
Dunkel. (*CHROMA* VII. Szene, 40–41)

Die Szene auf der Rampe spielt auf die dritte Versuchung Jesu durch den Satan an (Mt 4,8–9). Gründgens hatte die zur Identität gewordene Maske und das reine, ‚klassische‘ Schauspiel zu einer erfolgreichen Karrieretechnik im Nationalsozialismus ausgebildet. Die im Licht des Aufstiegs stehende Bühnenrampe hat die Selektionsrampe in der ‚Unterwelt‘ der Konzentrationslager zum finsternen Pendant.⁸ In den Worten Mephistos, der das andere, infernalisches Ich in Gründgens Identität bildet, wird dessen Karriereweg bereits mit Dantes Gang durch Hölle und Fegefeuer und seinem Aufstieg in das Reich des Lichtes negativ überblendet.

Laut Regieanweisungen erscheinen die Szenen im *CHROMA*-Stück jeweils in einem anderen Licht: von „Dunkel“ über „Grau“, „Sepia“, „Rot“, „Rosa“, „Weiß“, „Feuerwerk“, „Blau“, „Pupur“ etc. Der titelgebende „Chroma“-Begriff meint eine relative Farbwirkung im Verhältnis zum Referenzweiß, das im Stück mehrfach als „gleißendes Rampenlicht“ (Szenen VI., VIII., XIII.5, 32, 41, 63) oder „Gegenlicht“ (Szene XIII.3, 59) und in der Schlusszene als „Verfolger“ (Szene XVIII.3, 77) begegnet. Die wechselnde Licht-Dramaturgie lässt sich als allegorische Überblendung der jeweiligen Szenenthematik deuten, wie zum Beispiel „Grau“ für die Nebelschwaden an der Front des Ersten Weltkriegs (III. Szene), „Sepia“ für das Licht hinter Gaze-schleiern der ekstatischen Tänze in den 1920er Jahren (IV. Szene), „Rot“ für die mörderische Gewalt der NS-Schergen (V. Szene), „Rosa“ für Szenen mit Homosexualitätsthematik (Szene V.2), „Purpur“ für das ‚Gericht‘ über die Deutschen durch das Bombardement der Alliierten (XII. Szene mit entsprechendem Zitat aus Goethes *Farbenlehre*), schließlich „Blau“ für Gründgens „Morphium Monolog Manila“ (Szenen VII., XI., XVIII.). Der größte Kontrast der im wechselnden Licht erscheinenden, gereihten Szenen des Schauspielerlebens im Nationalsozialismus stellt aber der „echte[, nicht gespielte[] Schmerz“ (*CHROMA* Vorbemerkung, 11) in der *Imitatio Christi* dar. So wurde für die Uraufführung des Stücks im Hintergrund ein Dokumentarfilm Fritschs abgespielt, der reale Geißelungen und Kreuzigungen von jungen Katholiken auf den Philippinen zeigt, die im Stück Gründgens im Sterben vor seinem inneren Auge hat.⁹

Die gereihten und verdichteten Bilder bilden den „letzten Film“ von Gründgens’ Leben, wie aus dem vorangestellten Kommentar hervorgeht: „Der Tod schneidet

8 Fritsch parallelisiert weitere Szenen aus Goethes *Faust* mit Szenen aus dem Leben Gründgens wie auch aus der Vernichtungspolitik des Nationalsozialismus. So nimmt die „Hexenküche“ in Szene IX. die Gestalt der medizinischen Experimente an KZ-Häftlingen an. Auffällig ist dabei, dass Fritsch die homosexuellen KZ-Opfer bzw. Gründgens Angst vor deren Schicksal fokussiert. Überhaupt wird Gründgens chamäleonartiges, opportunistisches Changieren als Überlebenstechnik eines Homosexuellen im Nationalsozialismus dargestellt.

9 Vgl. *Alchemie* 165–166; Schmitt-Maaß. Bereits in *Das sind die Gewitter in der Natur* finden sich Filmaufnahmen von katholischen Passions-Prozessionen.

den Film des Lebens. Und klebt die entscheidenden Bildfolgen aneinander. Sicher sind die Sequenzen, die man in diesem Zustand sieht, anders belichtet“ (*CHROMA* 11). Was in *CHROMA* noch eine negative Vision und von der Angst vor dem Tod gezeichnet ist, wird Fritsch dann in *Faust Sonnengesang* in einem *anderen Licht*, unter positiven Vorzeichen, weiterführen. Die Neubelichtung des Lebens im ‚letzten Film‘, die Komplementarität der Farben und prinzipielle Möglichkeit ihrer Umwandlung, in denen Fritsch die Lebensstationen Gründgens‘ darstellt, klingt bereits in einem dem Stück vorangestellten Zitat aus Goethes *Farbenlehre* (1810) an:

Ist die Materie durchscheinend, so entwickelt sich in ihr, im Helldunklen, Trüben, in Bezug aufs Auge, das was wir Farbe nennen.

Diese, so wie Hell und Dunkel, manifestiert sich überhaupt in polaren Gegensätzen. Sie können aufgehoben, neutralisiert, indifferenziert werden, so daß beide zu verschwinden scheinen; aber sie lassen sich auch umkehren, und diese Umwendung ist allgemein bei jeder Polarität, die zarteste Sache von der Welt. (*CHROMA* 12)

Eine weitere, gleichsam ‚popfarbig‘ komplementäre Weiterentwicklung des ‚letzten Films des Lebens‘ stellt das Stück *Nico. Sphinx aus Eis* dar: In dem als „Monolog“ bezeichneten Text geht es um ein polaroid-bildhaftes, ‚fotorealistisch‘-kunstsprachliches Porträt der Pop- und Rockmusik-Ikone „Nico“ (Christa Päffgen, 1938–1988), deren Leben und Wirken als ein zerstörerisch-schöpferischer Drogenrausch zur Darstellung kommt. Genauer gesagt handelt es sich um einen aus vollkommener Negativität sich aufbauenden monologisch-musikalischen Text-Rausch, entstanden aus der Erfahrung von Gewalt, Einsamkeit und nicht einzulösender Sehnsucht nach Selbstbestimmung und Menschenwärme in der deutschen NS-Geschichte und der anschließenden westlichen, amerikanisch-popkulturell geprägten Nachkriegsgeschichte.

In der Nachfolge von Gründgens letztem, im Morphin-Rausch gesehenen (Lebens-)Film wird die „Sphinx aus Eis“ in ihrem collagierten Bilder-Sprachfluss zu einem *Medium*, gleichsam zu einer modernen, negativen Orakelfigur Pythia. Auch hier geht es um die Sehnsucht nach einem Aufstieg, dem Licht entgegen. Der Beginn des Sprachflusses, den Fritsch auch in *Faust Sonnengesang* zitieren und mit einer Sequenz des großen psychodelischen Bilderflusses des dritten Teils zum Thema „Amerika“ verbinden wird,¹⁰ handelt von dem inneren Drang und zugleich der Unmöglichkeit Nicos befreit ‚aufzufliegen‘:

ich wie ein Vogel ohne Augenlicht
unfähig zu fliegen aus eigener Kraft
[...]

10 Vgl. *Faust Sonnengesang* III Kap. 20: „Nico: Die Brücke Nibelungenland – Amerika“.

ich aber Geschöpf aus The west is the best
 Warhols Factory am jenseitigen Ufer des Hudson
 die Sphinx aus Eis die Flügel Stein
 Allüberall in New York Poster von mir
 die Mähne platinblond wie die von Andy
 Velvet Underground & Nico. (Nico 9)

Der Drogenrausch Nicos entwickelt sich in einem sprachpoetischen Bilderfluss, der einem satanisch-psychodelischen ‚Horrortrip‘ eines ‚schwarzen Engels‘ gleicht (vgl. Nico 10). Fritsch liegt aber nichts ferner als eine moralische Kritik der Popkultur. Im Gegenteil: Mehr noch als *CHROMA* hat der geradezu ‚satanische‘ Gesang der „Sphinx aus Eis“ einen utopischen Verweischarakter. Wie Norbert Otto Eke gezeigt hat, folgt Nicos Todesgesang einer Umkehrung der Hadesfahrt von Orpheus: Als Eurydike geht Nico in die Abgründe, um ihren Geliebten Jim Morrison aus dem Reich der Toten zu befreien (Eke 2018, 314–320). Dabei stellt das *Zurückblicken*, das im Mythos die endgültige Trennung der Geliebten im Diesseits und Jenseits besiegelt, Nicos apokalyptische Selbstdestruktion und zugleich ihre eschatologische Wendung ins Licht dar:

Ich komme Jim deine Sphinx aus Eis
 auf dem Feuerthron
 die Welt in Stücke zu schlagen mit dem Herzen
 Wie die Blutkristalle der Heiligen aus dem Dunkel
 der Kathedralen will ich fallen
 ein Messer aus Licht in der Brust. (Nico 45)

An dieser Stelle des Untergangs und zugleich der Ankündigung einer „auf dem Feuerthron“ kommenden ‚Priesterin‘ der deutsch-amerikanischen Popkultur erreicht diese Wegbegleitung durch das multimediale Werk die letzte Etappe: die Utopie des Filmgedichts *Faust Sonnengesang*.

V

Was Fritsch in seinem literarischen und filmischen Werk zunehmend verfolgt, ist eine künstlerische Umsetzung des ‚letzten Films‘, dessen erster Teil – Goethes *Faust* ähnlich – vom ‚letzten Gericht‘ (*CHROMA*, *Nico*) handelt¹¹ und in die ‚Rettung‘

11 Vgl. die letzte Szene von Goethes *Faust I*, wo Mephistopheles’ Verdikt – „Sie ist gerichtet!“ – die von oben ertönende Verheißung „Ist gerettet!“ entgegengesetzt wird (V. 4611f.).

im zweiten Teil,¹² in den anderen „ästhetischen Aggregatzustand“ des Filmgedichts *Faust Sonnengesang* übergeht. Die Vision eines poetisch verdichteten „letzten Films“, der vom innerlich marternden letzten Gericht in die Rettung der lichten und ewigen Lebensmomente umschlägt, besteht aus der Utopie eines Zusammenflusses aufblitzender Bilder auf dem dunklen Untergrund eines zerstörerischen Lebensflusses. Fritsch versteht die künstlerische Realisierungsform dieser Utopie als ein „Theater des Jetzt“: „Die polymediale Installation *Faust Sonnengesang* soll helfen, ein *Theater des Jetzt*, also die Zukunftsperspektive einer *Göttlichen Komödie* in den Raum zu stellen“ (*Alchemie* 182).

Wie Dante in der *Göttlichen Komödie* erst von Vergil durch das Inferno und dann von Beatrice durch das Purgatorium bis hin zu den obersten Lichtsphären des Himmels geführt wird, ist auch Fritschs Werkentwicklung von Leitfiguren mit wandelnden Gestalten und Gesichtern begleitet, allen voran der schillernden Mephisto-Faust-Figur, die im Filmgedicht durch eine vielgestaltige weibliche „Mephisto“-Figur der Mysterienkulte ersetzt und ergänzt wird (vgl. Eke 2019, 28–29).

Darüber hinaus stellt der Aufbau des Filmgedichts eine sich öffnende *Faust* im wörtlichen und übertragenen Sinne dar. Jeder Finger der sich öffnenden Faust repräsentiert dabei einen Kontinent und zugleich verschiedene (syn-)ästhetische Aggregatzustände, die in dem universalen *Weltpoem* der Menschheit zusammenwirken: Film, Theater, Installation, Hörspiel und Langgedicht (vgl. Eke 2016, 163).¹³

Was sich in *CHROMA* und *Nico* (und *Enigma Emmy Göring* von 2003) in sprachlich-dramatischer Form anbahnte, wird in *Faust Sonnengesang* zum formbestimmenden Prinzip: eine „endlose Bilderflut“ als „meditatives Bildgedicht“. Das monologische Selbstgespräch und der innere *Stream of Consciousness* wird zum Gespräch, „das der Dichter nach eigener Aussage einst unter einem Baum an einem Bach mit Gott begonnen hat und nun mit visuellen Mitteln fortsetzt“ (Nooteboom 6). Das visuell-, aber auch musikalisch-psychodelische Gespräch¹⁴ mit Gott entstehtameratechnisch aus einem

weich verschwenkte[n] Reißbild mit Lichtpunkten, die immer wieder in verschiedensten Farben, in hieroglyphenartiger Gestalt oder als kleine Sonnen den gesamten Film durchziehen, oft in sehr langen, bis zur filmischen Abstraktion reichenden Bildern, die in den Himmel verlo-

¹² Vgl. den Übergang vom ersten zum zweiten Teil in Goethes *Faust*: Faust erwacht in einer „anmutigen Gegend“ und erscheint in einer neuen, *lichten* Gestalt: „Auch Farb' an Farbe klärt sich los vom Grunde, Wo Blum' und Blatt von Zitterperle triefen, / Ein Paradies wird um mich her die Runde“ (*Faust II* V4692–4694).

¹³ Wichtige Vorbilder für Fritschs Orientierung am Langgedicht sind Walt Whitman (*Leaves of Grass*, 1855) und Ezra Pound (*Cantos*, 1925), der im Film auch als Vorleser zu hören ist.

¹⁴ *Faust Sonnengesang* wurde in inhaltlicher und ästhetischer Hinsicht mit dem Film *Koyanisquatsi* (Regie: Godfrey Reggio, 1980) verglichen (Irmer 14).

dern oder für den Fortgang des Films auf die Erde zurückkehren. Der Autor beruft sich dabei auf die Vorstellung, die Kamera, wie einen ‚Faust-Keil‘ zu benutzen, also gleichsam ein Instrument der visuellen Aufzeichnung mit der Bewegung eines Faustkeils zu führen – oder eben kraft dieser Lichtpunkte in einer unbekannten Schrift zu schreiben, die den Film als ‚Sonnengesang‘ an zahlreichen Schauplätzen vorantreibt. (Irmer 13)

Neben der Anspielung auf die Faust-Figur ist mit der Kameraführung ein Instrument der visuellen Aufzeichnung in Form einer der ältesten Kulturtechniken der Menschheit, der Kerbung, gemeint. Die Kerbung des Filmbildes und das Verreißen seines Lichts durch die Kamera führen die Techniken des *sprachlichen Pfluges*, der *tonalen Sense* und des rhythmischen *Cut-up*, die Fritschs Werk von früh an prägten, weiter (vgl. *Alchemie* 21–24, 26–29, 48–49). Im Rückgang auf die alten Kulturtechniken der ackerbauenden Menschen, in der „kinematografischen Faust-Keil-Zauberei“ (Irmer 14) verbinden sich Landschaftliches und Zivilisatorisches und nicht zuletzt Mythos und Moderne zu einem poetischen Gedächtnis-Archiv und zugleich zur utopischen Vision eines grandiosen Weltganzen in Form einer Weltkultur der Menschheit mit Lichtblicken auf allen Kontinenten und in allen Zeiten.¹⁵ Damit ist die Wegbegleitung durch Fritschs multimediales Werk auf dem höchsten Punkt der Utopie angelangt.

VI

Angekommen auf der Höhe der allumfassenden Utopie einer ‚lichten‘ Weltkultur wenden wir unseren Blick ab – hin zu einer kritischen Reflexion. Das ‚Skandalon‘ von Fritschs Gesamtkunstwerk als „Alchemie der Utopie“ liegt darin, dass sie einen Wandlungsprozess von der ‚schwarzen‘ zur ‚weißen Magie‘ darstellt, von der *Faust*-Tragödie in zwei Teilen in die Utopie eines gleichsam dritten Teils des *Faust*. Diese ist aber keine tätig-zivilisatorische Utopie, wie sie am Ende von Goethes *Faust II* als Vorgefühl aufscheint und für die Schaffung des ‚neuen Menschen‘ im Sozialis-

¹⁵ Ronald Steckel, Verfasser des seinerzeit aufsehenerregenden Buchs *Bewusstseinserweiternde Drogen – eine Aufforderung zur Diskussion* (1969), sieht eine Parallelität von *Faust Sonnengesang* zu seinen eigenen Werken, „die bewußte Wiederholung von Texten, Poemen, Epen, Mythen, Bildern, Zeichnungen, Zeichen & Klängen aus allen Weltkulturen, die, allesamt überzeitlicher Natur, eine Sprache sprechen, *die wir immer (noch) verstehen* – diese Form der Anreicherung des Gegenwartsbewußtseins durch *Anamnesis* [...]“ (Steckel 19).

mus instrumentalisiert wurde,¹⁶ sondern die kosmisch-kunstreligiöse Utopie einer schöpferischen Menschengemeinschaft.

Sie [die neue *Faust*-Vision; H.T.] müßte alle Menschen angehen, die Kinder haben, die schöpferisch oder die sozial durch ihre Tätigkeit das Verbindende zwischen den Menschen zu stärken suchen statt das Trennende. Denn die Gefahr, daß wir unser aller Zukunft, aber auch über dreißigtausend Jahre kultureller Tradition aufs Spiel setzen, ist einfach zu groß.

Ich hoffe mit dem Entwurf *Faust Sonnengesang*, den Künstler zu inspirieren, an diesem Projekt teilzunehmen, ein Netz zu wirken, [...] ich hoffe, in jungen Menschen den Impuls hervorzurufen, bei der immensen Recherche und technischen Sicherung des Materials mitzuhelfen, und ich hoffe auch darauf, daß der eine oder andere zumindest durch Sympathie und Synergie dieser Vision helfen möge ... (*Alchemie* 170–171)

Mit dieser Utopie ist die Vision eines gleichsam göttlichen Auftrags verbunden: „Faust trifft Dante, der ihm aufträgt, die *Göttliche Komödie* ins Jetzt zu übersetzen [...]“ (*Alchemie* 181). Einst vom leidenden Knecht und ‚Seher‘ Wenzel beauftragt, ermächtigt sich der Autor hier nun selbst zum Visionär des Lichts. Er imaginiert sich als ein neuer, ins Positive gewendeter Faust, der – von Dante beauftragt – da anfängt, wo Goethes *Faust* aufhört, indem er den Flüssen Lethe (Vergessen) und vor allem dem Fluss Eunoe folgt, „der das Gedächtnis der guten Taten und der *glücklichen* Augenblicke unseres Lebens und die lebens- und welterhaltenden Träume der Menschheit heraufruft“ (*Alchemie* 177).

Das ‚Übersetzen‘ an das Ufer der Sphäre der erfüllten Jetzt-Momente, die der zerstörerischen Gegenwart mit ihrem permanenten kulturellen Gedächtnisverlust entgegengesetzt sind, ist nicht inhaltlicher, sondern poetischer Art. Grundsätzlich schützen Uneindeutigkeit und Kontrast-Montage der poetischen Utopie vor dem Umschlag in Terror und Diktatur (*Alchemie* 182). Der Fluchtpunkt der neuen „Divina Comedia“, die ihren Ausgang vom „Inferno“ der massenmedial geprägten Gegenwartsgesellschaft nimmt und über einen Licht-Schatten-Zwischenbereich der sprachbildlichen Verweise führt, bildet ein faustisches „Theater des Jetzt“: „die Vision einer Vision, einer Fusion der Ekstasen der Zeit, die vom Paradiso her gedacht ist“ (*Alchemie* 187).

Für seine utopische Vision eines schöpferischen Gesamtkunstwerks (im Sinne der Romantik) beruft sich Fritsch neben Ernst Bloch (vgl. *Alchemie* 174) vor allem auf Hannah Arendts Begriff der „Natalität“, der der „Fatalität“ im Reich der übermächtigen „Banalität des Bösen“ entgegengesetzt ist (vgl. *Alchemie* 126; Eke 2009, 370). Was in *Cherubim* noch Verweis und in *CHROMA* sowie *Nico* noch Bestandteil

¹⁶ Bekanntlich verstand einst Walter Ulbricht die Aufbauleistungen der Arbeiter und Bauern in der DDR als dritten Teil des *Faust*, den Goethe in „der sich entwickelnden kapitalistischen Ordnung, einer Ordnung der Ausbeutung und Unterdrückung und Kriege“ noch nicht schreiben konnte.

einer *negativen Dialektik* war, schlägt in *Faust Sonnengesang* in den Willen zu einem positiven, gleichsam katholisch-romantischen, kunstreligiösen Gesamtkunstwerk um:

Die Welt, so wie sie uns im Brennspeigel der *schlechten* Nachrichten erscheint, raubt uns die Hoffnung (daß der Weltenlauf, über die Generation unserer Kinder hinaus, ein *gutes* Ende nimmt, also *Göttliche Komödie* statt *Teuflische Tragödie* wird).

Faust Sonnengesang ist von der Vision beflügelt, diesen Bildern und Worten aus dem brennenden Buch des Jetzt Bilder unseres Lebens, unseres kulturellen Gedächtnisses, ja Bilder unserer Träume vom *Goldenen Zeitalter* – und sei es der Kindheit – entgegenzusetzen. (*Alchemie* 175)

Dem Verlust von Kindheit und kulturellem Gedächtnis wird die Erinnerung an eine All-Einheit der Menschenkultur entgegengesetzt. Der entscheidende Punkt ist nun, welcher Art Erkenntnis Fritsch mit seiner „Alchemie der Utopie“ verfolgt. Rezeptionsstimmen betonen das Prinzip der Brechung und Gegenläufigkeit in *Faust Sonnengesang*.¹⁷ In der Forschung wird Fritsch im Kontext „frühromantischer Kunstkonzeptionen“ gesehen, „denen die Kunst Organon einer utopisch angelegten, erst noch zu schaffenden neuen Menschlichkeit galt“ (Eke 2018, 323).¹⁸ Das Widerständige von Fritschs Denken und Erkenntnis resultiere aus den Kollisionen der Bildmontage und einem daraus entstehenden Dritten, dem „*Ideogramm*“ im Sinne Eisensteins (Eke 2019, 30; vgl. *Alchemie* 179). Dieses vermeintlich widerständige Denken entspringt aber einer höchst subjektiven und faustisch sich selbst ermächtigten Bildführung des Künstlers als Visionär. Mit dem angestrebten „*Theater als Tempel der Demokratie*“ (vgl. *Alchemie* 113–114) wie auch dem großen utopischen Gemeinschaftswerk eines Archivs der weltkulturellen Utopie-Momente als Augenblicke des Lichts bietet sich der Autor gleichsam als postmoderner Schamane an. Diese intermedial hergestellte und zugleich in sich gebrochene kunstreligiöse, kosmische Einheit eines sich selbst ermächtigenden Gesamtkunstwerks erlaubt jedoch kaum noch *Kritik* im Sinne einer distanzschaffenden Unterscheidung. Auch wenn das ‚Meer‘ der Weltkultur im Filmgedicht in gegenläufigen ‚Wellenbewe-

17 „Dabei ist Faust kein Apokalyptiker des Heute, der erstrebte Film keine pure Narration, sondern das Ganze wirkt eher wie ein filmisches Oratorium zur Feier des heute kaputten Weltganzen – mit Bildern, die durchaus mal neben der Tonspur tanzen und somit die allzu gefällige Synthese immer wieder brechen“ (Irmer 15).

18 Und weiter schreibt Eke: „Wie die Blickrichtung der Romantiker ist auch diejenige Fritschs eine zweifache, geht rückwärts (zu den Toten) und vorwärts (Zukunft) zugleich [...]; im Schnittpunkt beider Blickrichtungen schärfen sich die Konturen der Gegenwart als Fluchtpunkt einer Kunst, die widerständiges Organ der Fantasie ist – eines Organs, das ein den herrschenden Wissens- und Aussagesystemen gegenläufiges Denken (wieder) möglich macht“ (Eke 2018, 323).

gungen‘ dargestellt wird, steht am Ende die Vision der All-Einheit. Der durch den ‚Keil‘ der Kameraführung vollzogenen ‚Kerbung‘ der Kulturdokumente der Menschheit, die einer postmodernen und zugleich archaisierenden Ästhetik der Bilderhöhle folgt, droht also der Verlust der Differenz-Setzung in der Zeit. Vom Sonnengesang Echnatons und des heiligen Franziskus bis zum rock- und popkulturellen Freiheitstraum Amerikas: alles verbindet die verrissene Bildführung im Zeichen der subjektiv gezogenen Lichtspuren, aus denen sich letztlich nichts Bestimmtes mehr herauslesen lässt. Am Ende ist alles ein polymedialer Rausch der poetischen Grenzüberschreitung, in dem man vieles wiedererkennt, „auch wenn wir es nicht kennen“.¹⁹ In dieser Hinsicht stellt Fritschs polymedial erzählte Schöpfungsgeschichte der menschheitsgeschichtlichen Lichtmomente ein symptomatisches Beispiel für diejenigen Utopien in der Gegenwartskunst dar, die ihre Entstehung aus dem Geist der Dystopien hinter sich zu lassen streben. Die durch das Filmgedicht heraufbeschworene Utopie zielt auf eine faustisch erschaffene Gegenwelt zur herrschenden Welt des Medienkonsums, die alle innere Erkenntnis unmöglich macht: Es geht Fritsch um die Herstellung eines Traum-Raums, in dem der unablässige Fluss der inneren Bilder eine Aura des *jähnen Erscheinens einer Ferne* im Sinne Walter Benjamins herzustellen sucht (vgl. Höfler 512). Über die polymedialen Evokationstechniken des Filmgedichts bewegt sich Fritsch gleichsam von einem frühromantischen Universalpoesie-Verständnis zur Utopie eines romantischen Universalkunstwerkes, das gnostische Anleihen an einer christologischen Erlösungssehnsucht macht und eher eine meditative als eine diskursive Rezeptionshaltung erlaubt (vgl. Höfler 512). Unter vergleichbaren Künstlern seiner Zeit, die in dystopischen Zeiten nach der Utopie eines rettenden Kulturgedächtnisses streben, steht er damit Raoul Schrotts poetischem Streben nach einer den Künstler und sein Werk ermächtigenden Durchdringung der Menschheitskultur und der Kosmogonie (wie etwa in Schrotts Epos *Erste Erde*, 2016, und zuletzt in *Inventur des Sommers. Über das Abwesende*, 2023) näher als etwa Christoph Schlingensief, der in seiner letzten Regiearbeit zum Bühnenwerk *Métanoia. Über das Denken hinaus* von Jens Joneleit (2010, Text von René Pollesch) einen ‚letzten Film des Lebens‘ schuf, in dem er um die Bewahrung einer menschenwürdigen Haltung inmitten einer Welt des Nicht-Identischen und des körperlichen Zerfalls rang.

¹⁹ „Krakelig schreibt er, viel zu lesen bleibt uns da nicht in der Eile der rasch überblendeten Sequenzen, aber hier geht es auch weniger um das, was geschrieben wird, als darum, daß geschrieben wird. Dichtung aus Bleistift und Handkamera und Faustkeil. Gnostik für Agnostiker, Meeres Rauschen für A-Merika. Wir erkennen es, auch wenn wir es nicht kennen“ (Rathjen 96).

Literaturverzeichnis

- Ackermann, Uta und Werner Fritsch, Hg. *Böhmen. Ein literarisches Porträt*. Insel, 1998.
- Dante, Alighieri. *Die göttliche Komödie*. Übers. von Wilhelm G. Hertz. dtv, 1994.
- Eisenstein, Sergej M. „Die Vertikalmontage (1940 – 41)“. *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Suhrkamp, 2005. S. 238 – 300.
- Eke, Norbert Otto. „Aus wenigen Phänomenen erstehen Welten in der Vorstellung des Zuschauers“. Werner Fritsch: Autor, Regisseur – Visionär“. *Nofretete/Das Rad des Glücks, Mutter Sprache*. Hg. von Werner Fritsch. Suhrkamp, 2016. S. 163 – 175.
- Eke, Norbert. „Einsenkungen in Finsternisse oder: Flossenbürg liegt (nicht nur) in der Oberpfalz. Werner Fritschs Grabungen“. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 67 (2009): S. 359 – 375.
- Eke, Norbert Otto. „Die Explosion der Bilder im Kopf oder: ‚Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère‘“. *Faust Sonnengesang II und III*. filmedition suhrkamp, 2019. S. 21 – 37.
- Eke, Norbert Otto. „Die Toten zu erlösen/Bin ich unterwegs im Schnee/Gestöber der deutschen Sprache“. Werner Fritschs Grenzgänge“. *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. Hg. von Isabelle Staufer. Winter, 2018. S. 305 – 326.
- Fritsch, Werner. „Annäherung an Herbert Achternbusch“. *Herbert Achternbusch*. Hg. von Jörg Drews. Suhrkamp, 1982. S. 100 – 120.
- Fritsch, Werner. *Die Alchemie der Utopie. Frankfurter Poetikvorlesungen 2009*. Suhrkamp, 2009.
- Fritsch, Werner. *Cherubim*. Suhrkamp, 1989.
- Fritsch, Werner. *CHROMA. Farbenlehre für Chamäleons / EULEN:Spiegel. Deutsche Geschichte. Stücke und Materialien*. Suhrkamp, 2002.
- Fritsch, Werner: *Faust Sonnengesang / Das sind die Gewitter in der Natur*. filmedition suhrkamp, 2012.
- Fritsch, Werner: *Faust Sonnengesang II und III*. filmedition suhrkamp, 2019.
- Fritsch, Werner. „Das Mephisto-Jahrhundert“. *CHROMA. Farbenlehre für Chamäleons / EULEN:SPIEGEL: Deutsche Geschichte. Stücke und Materialien*. Suhrkamp, 2002. S. 163 – 165.
- Fritsch, Werner. *Nico. Sphinx aus Eis*. Suhrkamp, 2004.
- Fritsch, Werner. „To sound like yourself“. *Warum werde ich ein verdammt guter Schriftsteller? Berichte aus der Werkstatt*. Hg. von Josef Haslinger und Hans-Ulrich Treichel. Suhrkamp, 2005. S. 48 – 65.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Werke*, Bd. 3: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*. C. H. Beck, 1981.
- Höfler, Günther A. „Mediale Transformationen: Faust in Werner Fritschs ‚Theater des Jetzt‘“. *Faust-Handbuch*. Hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. J.B. Metzler, 2018. S. 508 – 517.
- Irmer, Thomas. „Ein Mutakt des Fernsehens. Das Filmgedicht *Faust Sonnengesang* von Werner Fritsch“. *Faust Sonnengesang / Das sind die Gewitter in der Natur* [Booklet]. filmedition suhrkamp, 2012. S. 12 – 16.
- Nooteboom, Cees. „Zu Werner Fritschs *Faust Sonnengesang*“. *Faust Sonnengesang / Das sind die Gewitter in der Natur*. filmedition suhrkamp, 2012. S. 6.
- Rathjen, Friedhelm. „Metrische Odysseen. Notizen beim Betrachten von Werner Fritschs *Faust Sonnengesang III*“. *Faust Sonnengesang II und III*. filmedition suhrkamp, 2019. S. 89 – 96.
- Schrott, Raoul. *Erste Erde. Epos*. Hanser, 2016.
- Schrott, Raoul. *Inventur des Sommers. Über das Abwesende*. Hanser, 2023.
- Schmitt-Maaß, Christopf. „Werner Fritsch“. *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, nachschlage.NET/document/16000000679. 9. April 2024.

- Steckel, Ronald. „Notizen zum Film *Faust Sonnengesang*“. *Faust Sonnengesang / Das sind die Gewitter in der Natur*. filmedition suhrkamp, 2012. S. 17–19.
- Ulbricht, Walter. „An alle Bürger der DDR! An die ganze deutsche Nation“. *Neues Deutschland*, 28. März 1962.
- Wolting, Monika. „Utopien in Zeiten der Dystopien“. *Utopien und Dystopien*. Hg. von Monika Wolting. V&R, 2022. S. 9–18.