84 Widerstand und Schöpfungsakt.
Zur Negativität ästhetischen Denkens
Michael Mayer

Ein leidlich erfolgreicher Schriftsteller tritt im Spätherbst Mitte der 1970er Jahre eine Halbjahresstellung als Hausmeister in einem abgelegenen Berghotel an, das im Winter aufgrund der dort herrschenden Witterungsbedingungen geschlossen bleibt. Gemeinsam mit Frau und Sohn macht er sich auf den Weg, um an seinem neuen Arbeitsort zumindest zwischenzeitlich nicht nur das ökonomische Überleben der Familie zu sichern. Vor allem hofft er, in der Abgeschiedenheit einer idyllischen Berglandschaft endlich die Muße zu finden, ein unlängst begonnenes Romanprojekt voranzutreiben. Die Geschichte ist bekannt, das Buch auch, sein infernales Ende ohnehin.[1] Jack Torrance, so der Name des Schriftstellers, verfällt dem Wahnsinn und trachtet schließlich danach, Frau Wendy und Sohn Danny umzubringen; das in Colorado gelegene Overlook-Hotel brennt in einem Finale Furioso bis auf die Grundmauern nieder; Torrance stirbt in den Flammen; Mutter, Sohn und ein ihnen zu Hilfe geeilter Mr. Hallorann, der Chefkoch des Hotels, entkommen dem Inferno denkbar knapp.

Hell Sehen

Neben unstrittigen literarischen Qualitäten, was Lesbarkeit, Spannungsaufbau und die detaillierte, vor allem im ersten Teil gekonnt ausgeführte Schilderung zwischenmenschlicher Sucht- und Gewaltdynamiken angeht, machten wohl vor allem drei thematische Merkmale den Roman zu einem allseits gefeierten Klassiker phantastischer Erzählung: zum einen die hellseherischen Fähigkeiten, Shining genannt, von Jacks Sohn Danny, der sowohl den Mordanschlag seines Vaters als auch unheilvolle Ereignisse aus der unmittelbaren Vergangenheit und Zukunft des Overlook in Visionen von schockierender Plastizität halluziniert; zum anderen Jacks Wahnsinn, der sich immer weiter aufschaukelt, aber keine endogene psychotische Störung darstellen, sondern exogen durch die Insinuationen dämonischer Kräfte hervorgerufen worden sein soll; und drittens eben der Ort selbst, das Hotel, das besagte Kräfte beherbergt und sich allmählich als das eigentliche Subjekt der Handlung entpuppt, als Moloch, der die in ihm hausenden Menschen in seinen Bann schlägt, attackiert und schließlich zu verschlingen droht.[2]

Der auf Anhieb erfolgreiche Roman erschien 1977 und wurde nur wenige Jahre später von Stanley Kubrick titelgleich verfilmt.[3] Obschon sich die Verfilmung durch einen auffälligen formalen Perfektionismus auszeichnet, der alle noch folgenden Adaptionen von Kings Shining filmästhetisch deutlich auf Abstand hält; obschon der Regisseur für seine Anverwandlung des Stoffs von Publikum und Kritik gefeiert und der Film rasch als Meisterwerk gehandelt wurde; obschon die Leistungen der drei Hauptdarsteller (Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd) bis heute als Glanzpunkte kinematographischer Schauspielkunst gelten, begegnete King Kubricks Adaption mit Argwohn, ja offener Ablehnung. Was einer dramaturgischen Akzentverschiebung geschuldet zu sein scheint, die Kings Missfallen deshalb erregt haben dürfte,[4] da sie zwischen Buch und Film einen narrativen Bruch provozierte, der erhebliche Konsequenzen für die Geschichte wie deren Deutung nach sich ziehen musste. Während nämlich der Roman sich mehr und mehr auf den Ort als der zentralen persona dramatis versteift und King darin dessen eigentliche Finesse erkannt wissen will, verlagert die filmische Erzählung den Schwerpunkt auf die triadische Konfliktkonstellation aus Vater – Mutter – Sohn und hier vor allem auf die Figur des Jack Torrance. Auch wenn also Danny kraft seiner paranormalen Veranlagung oder wohl auch bedingt durch die schwierigen familiären Verhältnisse von verstörenden Gesichten geradezu terrorisiert wird, bleibt für den Zuschauer mit Blick auf dessen Vater lastend lange in der Schwebe, ob die Ereignisse, die ihm schließlich das Leben kosten werden, als Wahnbilder einer aufkommenden Paranoia oder tatsächlich als Ausbund jener Mächte der Finsternis zu lesen sind, die die Fantasy normalerweise bevölkern. Erst gegen Ende des Films klärt sich das Rätsel mit dem Klicken eines Türschlosses.[5] Im Gegensatz zum Leser also, den von Anfang an keinerlei Zweifel an der Realpräsenz von Spuk und Spukgestalten plagen, verunsichert den Kinogänger hartnäckig die Frage: Ist das, was die Kamera (John Alcott) in Bildern von überwältigender Brillanz visualisiert, Symptom oder Geistererscheinung? Psychotisch verzerrte Realität einer schwer gestörten Innerlichkeit oder tödliche Manifestation übernatürlicher Kräfte?

Die narrative Unschärfe bildet das Hintergrundrauschen, vor dem sich die Szene, von der gleich gehandelt wird und die sich im Buch

nicht findet, abhebt. Ihre exponierte Stellung im Film verdankt sich dieser Ambivalenz. Im Verbund mit einigen filmästhetisch auffälligen Arrangements – beispielsweise einem in der Halbtotalen, Halbnah- und Nahaufnahme betont flächigen Bildaufbau, der den Zuschauer konfrontiert und seinen Blick, als hätte man ihm die Augenlider fixiert,[6] gefangen nimmt; beispielsweise einem intensiven Ausleuchten sämtlicher Einstellungen und Sequenzen, um demonstrativ auf Chiaroscuro-Effekte, auf Schattenwurf und -bilder und damit auf das genretypische Milieu optischer Verdunkelung zu verzichten – entsteht so eine besondere Form von Suspense, der gespannten Aufladung selbst vermeintlich harmloser Szenen und ihrer Interieurs, mit der das Buch als Exponent phantastischer Literatur nicht aufwarten kann. Hier ist alles in gleißende Helle getaucht, ist Licht, Leuchten und Scheinen, das die Dinge, die hierin erscheinen, in eine fast unwirkliche Wirklichkeit verrückt, in der der Schrecken längst wütet, bevor er geschieht. Das Licht tobt. Es spielt. Und man spürt, dass sein Spiel jederzeit in tödlichen Ernst umschlagen könnte. Im Limbus dieses Konjunktivs hat der Film seinen Ort.

Ohne aber auf den Konflikt zwischen Autor und Regisseur hier näher eingehen zu wollen, möchte ich einen der Fäden, den der Film spinnt, aufnehmen und die Gestalt des Schriftstellers und das Drama seines Schreibens etwas genauer betrachten. Unbenommen dessen, dass bekanntermaßen King in Shining wie in anderen Erzählungen auch als Schriftsteller auf die Figur des Schriftstellers und ihre exaltierte Situation reflektiert,[7] verhandelt der Film darüber hinaus wesentliche Aspekte des künstlerischen Schöpfungsaktes und damit schöpferischer Prozesse überhaupt. Und ich frage mich, ob er damit auch einen Hinweis darauf geben könnte, diesen künstlerischen Schöpfungsakt (Artistic Creativity) von jenem Dispositiv des Kreativen abzugrenzen, das ökonomisch seit Ende des 20. Jahrhunderts im Umfeld postfordistischer Industrien als Creative Economy[8] und neuerdings technologisch als künstliche Kreativität (Artifical Creativity)[9] reüssiert, die im Kontext der jüngeren KI-Forschung als dessen Substitut und Optimum erforscht, in den Feuilletons und einschlägigen Fachjournalen als transhumanistischer Coup diskutiert und bei Kunstauktionen NFT-zertifiziert kapitalisiert wird.

Die These wäre, dass die Techno-Ökonomie menschlicher wie maschineller Kreativität substantielle Dimensionen des schöpferischen Aktes verdrängen muss, um ihre Produkt-, Zweck- und Ergebnisorientierung funktionell zu justieren und deren Resultate als Ware zu bewirtschaften. In Shining, dem Film, werden diese Dimensionen auffällig. Verweisen sie doch auf jene fundamentale Negativität menschlichen Daseins, in dem das Glück sich mit dem Trauma, der Besitz mit dem Verlust und die Verzweiflung, ‹sich selbst sein und nicht sich selbst sein zu können›, mit der Hoffnung auf ein kommendes erlösendes Wort verbindet und schließlich bis zur Ununterscheidbarkeit mengt. Als ob das Vermögen, dieses Wort einmal, nur ein einziges Mal aussprechen zu können, vom Unvermögen, es jemals aussprechen zu können, unentwegt heimgesucht wird. Die Geschichte des Jack Torrance ist das Protokoll dieser Heimsuchung.

Blockaden

Schauen wir hin: In der die Eskalation der Ereignisse einleitenden Sequenz[10] sucht Wendy Jack im Foyer des Hotels auf, in das er sich zum Schreiben zurückgezogen hatte. Sie möchte ihn wegen einer Verletzung Dannys, für die sie Jack verantwortlich macht, zur Rede stellen. Ihr Mann ist nicht da. Wendy tritt näher an den massiven Holztisch, an dem er zu schreiben pflegt. In der darauf platzierten mechanischen Schreibmaschine ist ein zur Hälfte betipptes Blatt Papier eingespannt. Auf ihm steht nur ein einziger, ständig wiederholter Satz. Ihr Erstaunen wandelt sich in blankes Entsetzen, als sie bemerkt, dass auch in dem auf dem Tisch abgelegten Manuskript, an dem Jack seit Wochen gearbeitet hatte, Seite für Seite nichts anderes als nur dieser eine, sich endlos wiederholende Satz geschrieben steht: «All work and no play makes Jack a dull boy.»

Die Einstellungen, in denen die beschriebenen Manuskriptseiten gezeigt werden, wurden für die fremdsprachigen Synchronisationen in mehreren Textversionen gedreht; in der deutschen kongenial mit dem Merkspruch: «Was du heute kannst besorgen, das verschiebe nicht auf morgen.» Beide Wendungen, englisches Original wie deutsche Variante (auf andere sprachliche Übersetzungen gehe ich hier nicht ein), umkreisen verschiedene Spielarten eines Komplexes,

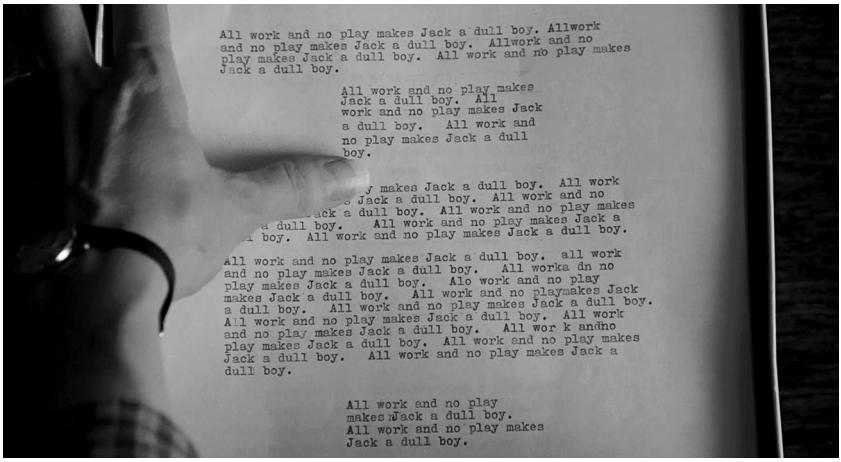

Abb. 1: Filmstill, Schreibblockade. Kubrick, The Shining 1980 (1:41:18–1:41:50)

den die ‹Psychopathologie des Alltagslebens› unter dem Titel der Hemmung verhandelt. Langeweile (dull boy) und Prokrastination (das verschiebe nicht auf morgen) werden hier zu Manifestationen einer spezifischen Form von Hemmung, die als Schreibblockade von den Betroffenen als eine keineswegs ungewöhnliche, indes ungemein belastende Erfahrung beschrieben wird. In Jacks Falle aber spitzt sie sich in besonderer Weise zu. Doch ist es nicht der Satz allein, nicht seine stupide Wiederholung auf dem in der Maschine eingespannten Papierbogen, der Zuschauer wie Protagonistin schockt. Was Wendy in Panik versetzt, ist der wortwörtlich irrwitzige Umfang des Manuskripts, der ihr Jacks geistigen Zusammenbruch und damit die Gefahr, in der sie und ihr Sohn schweben, enthüllt. Eine Frage des Quantums also, seiner Unfasslichkeit, seiner Maßlosigkeit. Das Manuskript ist von geradezu mathematischer Erhabenheit, ein Monstrum in der Form oder Unform eines ausufernden Konvoluts des Immergleichen, an dem stunden-, tage-, wochenlang zu arbeiten jenen für das Erhabene charakteristischen Mix aus Lust und Unlust verrät, der sich in Jacks aporetischer Schreibpraxis widerspiegelt: in seiner durch sein Schreiben demonstrierten Unfähigkeit zu schreiben.

Nicht also das Hotel, nicht seine Gespenster, Geistwesen oder Phantome, sondern das Manuskript ist der Dämon, von dem Jack besessen ist. Er kann sich ihm nicht zu- und nicht von ihm abwenden, nicht von ihm lassen und nicht von ihm nicht lassen. Weshalb es als

ebenso klassisches wie extremes Symptom einer Schreibblockade durchgehen mag, als Kompromissbildung zwischen intellektuellem Anspruch und dem Unvermögen, ihm Genüge zu tun. Gefangen in einem Endlosloop einer sich unentwegt reproduzierenden Unproduktivität, wäre Jacks Scheitern total, unumkehrbar und ohne alle Aussicht, dass es damit je ein Ende nehmen könnte. Jack schreibt, um in seinem Schreiben durch sein Schreiben sein Schreiben zu hintertreiben – «für immer und immer und immer.»[11]

Es sei denn, man begreift das Manuskript als Werk sui generis, als authentischen Ausdruck ästhetischer Reflexivität. Es sei denn, das Scheitern seiner Textproduktion wäre ein Text im Vollsinn des Wortes. Machen wir den Versuch. Tatsächlich verrät das Manuskript erstens schon formal einen erkennbaren Gestaltungswillen. Es ist komponiert. Die Wiederholungen des Satzes sind nicht plan hintereinander getippt, sondern, wie bei einem gewöhnlichen Text auch, in Abschnitten gegliedert und rhythmisiert; unterscheiden sich durch Zeilenabstände, Gliederungen, graphische und typographische Darstellungsweisen; zeigen Korrekturen, Tipp- und Satzfehler, zudem diverse Abweichungen, etwa in Groß- und Kleinschreibung (bei 1:43:26 auch eine inhaltliche Variante, wo dull boy durch adult boy ersetzt wird). Der brüchigen Form entspricht zweitens auf inhaltlicher Ebene eine autobiographische Referenz auf Jacks akute Situation (makes Jack a dull boy), eben seine als Schreibprozess indizierte Schreibblockade. Das stupide Abtippen der immergleichen Phrase ist Ausdruck von Langeweile und performiert sie; ist Medium und Botschaft der Prokrastination, von der sie spricht. Tatsächlich hat Jack nicht nichts geschrieben, tatsächlich wäre der Plot ohne die sinnlos beschriebenen Seiten witzlos. Denn die Sinnlosigkeit, sie hat einen Sinn. Zum Paradox schlägt aus, dass Jack als Schriftsteller schreibt und im Schreiben die Umstände seines Schreibens beschreibt, dessen Unmöglichkeit dieses Schreiben auf paradoxe Weise zuallererst ermöglicht. Womit sich drittens das Augenmerk auf den Text selbst zu verschieben beginnt, auf die Écriture des Schriftstellers, die sich unabhängig von seiner geistigen Zurechnungsfähigkeit wie der Gegenwart eines Adressaten autorisiert. Der Text selbst beschreibt und schreibt das Unvermögen, das Nicht-Schreiben-Können, in das

Schreiben ein, schreibt im und durch das Schreiben das Nicht-Schreiben-Können fort. Er sagt nicht, er zeigt seine eigene Unmöglichkeit als seine Möglichkeit. Und er zeigt sich als Text, der ein Nicht-Text und ein Nicht-Text, der ein Text ist; oder vielleicht auch als das, was man als Nullpunkt der Literatur,[12] der Kunst, aller Schöpfung überhaupt ausweisen könnte: jenes Nichts, dem sie möglicherweise entspringt und zu dem sie zurückstrebt notwendigerweise; jenes Nichts, das sie mit einem Wort, einem Laut, einem Hauch lichtet wie durch ein Wunder. Es wäre das Wunder der Geburt, des Neuen, des Anfangen-Könnens,[13] dem der Tod, das Verstummen und Nicht-Können eingeschrieben ist, die absolute Stummheit. Es wäre das Wunder, das den Schreibakt in jedem Moment seiner Verfertigung befeuert und infrage stellt, antreibt und stottern macht, ihn anfacht und erstickt. Wer schreibt, kennt diese Drohung, die Furcht, dass auf den Satz, den man schreibt, kein weiterer folgt, der ihm standhielte;[14] die Angst, dass nichts mehr folgt...

Mit anderen Worten: Das Manuskript dokumentiert nicht nur Jacks Schreibblockade, sondern geht auch aus ihr hervor. Sie ist dessen Konstitutionsbedingung. Wenn dem aber so ist, drängt sich die Frage auf, ob der hier geschilderte Schreibprozess ein nurmehr singuläres Ereignis darstellt, mithin ein pathologischer Einzelfall ist, von dem aus sich keinerlei Rückschlüsse für das Gelingen ästhetischer Praktiken ziehen ließen – außer ex negativo dem, dass erst die Überwindung besagter Hemmung sie initiierte. Eine Hemmung, die dergestalt als krankhafte Störung des Gemüts zu identifizieren und etwa durch Techniken kreativen Schreibens, durch psychotherapeutische und pharmakologische Interventionen zu beheben oder durch neurologische Stimulationen und technologische Simulationen zu eliminieren wäre, um eine ‹Gesundheit› zu nobilitieren, deren Funktionalität sich in der Positivität ihrer Produktionen, ihrer zweckmäßigen Handlungen und zielgerichteten Aktivitäten operationalisierte. Vor dem Hintergrund einer grundsätzlich als intakt gesetzten Subjektivität, ihres status integritatis, konturierten sich dergestalt abweichende Muster einer Anormalität als Abnormalität, die zu kurieren und, sollte sie sich nicht kurieren lassen, theoretisch wie praktisch einzuhegen wäre.

Oder ob, andere Möglichkeit, der Fall des Jack Torrance in seiner Singularität zugleich exemplarisch wäre für eine schöpferische Praxis, die den Widerstand gegen sie nicht eliminiert, sondern austrägt; die also das, was die spätantik-mittelalterliche Theologie den status corruptionis nannte – das unhintergehbare Beschädigtsein der conditio humana –, als ihre Bedingung anerkennt. Könnte es also sein, dass ausgerechnet in Jacks Wahnsinn zur Kenntlichkeit verzerrt werden könnte, was für den Schreib-, den künstlerischen und den schöpferischen Prozess überhaupt gilt? Dass die Hemmung, das Zögern und Zaudern und Aufschieben, die Blockade without a cause – dieses ganze pathisch-pathologische Pandämonium einer Bedrängnis durch Zeit und des Leidens an Zeit[15] –, dass also der Widerstand gegen den Schöpfungsakt diesem Akt immanent ist? Dass seine Möglichkeit ohne die ihm inhärente Unmöglichkeit nicht möglich wäre, ohne das Vermögen seines Unvermögens also? Und könnte es sein, dass die Praktiken des Ästhetischen wie das Denken als ästhetische Praxis mit dem Vermögen seines Unvermögens, mit dem Denken des Nicht-Denken-Könnens, des schlechthin Nicht-Denkbaren, ja, des Nicht-Denkens steht und fällt?

Widerstand im Schöpfungsakt

Das Jahr 1859 ist bekanntlich das Geburtsjahr dreier Denker, die den intellektuellen Diskurs der Moderne nachhaltig prägen sollten: Edmund Husserl, Sigmund Freud und Henri Bergson. Auch wenn die Koinzidenz eher zufällig und die Zusammenstellung willkürlich anmuten mag, auch wenn die Disziplinen und Schulen, die sie begründen sollten – Psychoanalyse, Phänomenologie und Lebensphilosophie –, sich in Einsatz, Duktus und Stoßrichtung erheblich voneinander unterscheiden, so dass sich ein direkter Abgleich aus Gründen hermeneutischer Redlichkeit zu verbieten scheint, bleibt bemerkenswert, dass alle drei den Begriff des Widerstands, des Schöpfungsakts und mehr oder minder ausdrücklich auch die Beziehung zwischen ihnen adressieren.

Am auffälligsten mag dies bei Freud der Fall sein, der dem Widerstand als Terminus technicus nicht nur eine prominente Rolle innerhalb der psychoanalytischen Kur und ihrer Theorie im Allgemeinen sowie schöpferischer Prozesse im Besonderen zuwies, sondern

Und könnte es sein, dass die Praktiken
des Ästhetischen wie das Denken
als ästhetische Praxis mit dem Vermögen
seines Unvermögens, mit dem Denken
des Nicht-Denken-Könnens, des
schlechthin Nicht-Denkbaren, ja, des
Nicht-Denkens steht und fällt?

vor allem darauf insistierte, dass die Psychoanalyse als eigenständige Disziplin überhaupt erst entstehen konnte, nachdem der Widerstand als konstitutives Element des unbewussten Seelenlebens anerkannt worden war. Der Widerstand gegen den Zugang zum Unbewussten entpuppte sich als der einzig mögliche Zugang. Seine methodische Ausschaltung in den zusammen mit Josef Breuer durchgeführten und damals brandaktuellen Hypnoseexperimenten ebnete eben nicht, wie anfangs erhofft, die via regia zum Unbewussten, sondern drohte sie auf immer zu verschließen.[16]

Mit der Internalität der psychoanalytischen Widerstandserfahrung korrespondiert auf vielfältige Weise ihre Externalität in der phänomenologischen Recherche – und das nicht erst kraft einer Widerfahrnis, wie sie in jüngeren leib- und medienphänomenologischen Ansätzen diskutiert wird.[17] Schon ihr Initiationsgedanke ist davon durchdrungen. Denn wenn, wie Emmanuel Lévinas zu betonen nicht müde wurde, zum Sein des Seienden die Beziehung zu ihm hinzugehört,[18] gehört zu ihm auch deren Störung, ihre Abwesenheit, die Nicht-Beziehung. Tatsächlich sollte sich im Durchgang einer Kritik am Husserlschen Intentionalitätsparadigma zeigen, dass und wie sich diese Beziehung nicht nur in Weisen ihres positiven Vollzugs, sondern auch ihres Nichtvollzugs, ihrer Negativität realisiert. Erst von dieser Kritik her begann sich für Lévinas die konstitutive Asymmetrie im Verhältnis zum Anderen zu enthüllen,[19] die als «ethische Präsenz» die «Spur seiner Zurückgezogenheit»[20] bezeugt, die den Zugriff auf den Anderen als bloße Entität, als Seiendes unter Seiendem vereitelt. Die ethische ist eine apräsente Präsenz, eine Plusquampräsenz,[21] die sein Erscheinen in der Welt unter Vorbehalt stellt, um seine pure Phänomenalität zu konterkarieren. Und bei Martin Heidegger, dem anderen großen Dissidenten der phänomenologischen Bewegung, der Lévinas' ethischer Radikalität auf verstörende Weise nah ist und auf verstörende Weise doch so fern, der nicht den Anderen, sondern zeitlebens das Andere als das Sein selbst alteritätslogisch durcharbeitete, scheinen sich in der vielleicht dialektischen, vielleicht paradoxen, vielleicht aporetischen Verschränkung von Bezug und Entzug, Entbergung und Verbergung, von Ereignis und Enteignis fundamentalontologisch, seinsgeschichtlich oder seinstopologisch gewisse

Affinitäten zum Lévinasschen Denken abzuzeichnen, über die man genauer wird nachdenken müssen.

Jedenfalls wird Heidegger in seiner im Rahmen einer 1929/30 gehaltenen Vorlesung zu Welt – Endlichkeit – Einsamkeit entwickelten Phänomenologie der Langeweile (womöglich eines der schönsten Stücke phänomenologischer Forschung überhaupt) beispielhaft auf die Situation eines Menschen zu sprechen kommen, der sich langweilt und sich deshalb in einer ebenso trivialen wie irritierenden Situation wiederfindet: Weil er nichts Bestimmtes zu tun hat, könnte er alles Mögliche tun, aber er kann nicht. Und selbst, wenn er wie zum Zeitvertreib sich zwänge, irgendetwas zu tun, nimmt er daran nicht teil und Anteil, bleibt er außen vor, wie abgespalten von seinem Handeln und seinem Sein in der Welt. Denn der Zeitvertreib selbst ist langweilig. So aber steht ihm alles Mögliche offen und verschließt sich ihm als Offenes. Die in der Langeweile[22] manifeste Blockade erfüllter Teilhabe offenbart damit die Möglichkeiten, die sich in gewöhnlichen Alltagserfahrungen als Optionen anbieten, um realisiert werden zu können, als nicht realisierbar, als Möglichkeiten im Modus ihres Entzugs. Als solche aber treten sie hervor. Sie liegen brach, so Heidegger, aber gerade als brachliegende werden sie auffällig, als nicht mögliche, als unmögliche Möglichkeiten.[23] Daher die Anspannung, die die Langeweile als Stimmung und Gestimmtheit vom kontemplativen Nichtstun, der Ataraxie oder Gelassenheit unterscheidet. Daher die Zwecklosigkeit des gut gemeinten Appells, die Situation zu akzeptieren und einfach einmal ‹nichts zu tun›. Wer sich langweilt, kann nicht nichts tun, weil er nichts tun kann, und er kann nichts tun, weil er nicht nichts tun kann. Die Situation ist vertrackt. Man könnte verrückt werden.

Und Jack Torrance wird verrückt. Seine Pflichten als Hausmeister eines leergefegten Hotels sind überschaubar, seine Pflichten als Ehemann und Familienvater ebenso (um Danny, in einer fast stereotypen Rollenverteilung, kümmert sich vorwiegend seine Frau). Endlich hat er die Ruhe, die er ersehnte, um an seinem Buch schreiben zu können. Aber er kann nicht und kann nicht nicht. Und doch ist das, was ihm geschieht, die Hemmung, die ihn befällt, die Langeweile, die ihn heimsucht, die endlose Prokrastination – oder welchen Namen auch immer wir dieser ‹Störung› geben wollen –,

von ganz besonderer Natur: Er könnte alles Mögliche schreiben und kann nur wieder und wieder diesen einen Satz schreiben. Ihn aber gilt es zu lesen. Er gerät nicht nur zur Voraussetzung des Textes, den er durch seine endlose Redundanz generiert. Er könnte auch ein Initial sein: der erste Satz einer Geschichte, die mit ihm anhebt, als wäre er ein Zitat eines inneren Monologs, eines Dialogs, eines Ausrufs oder einer Beschwörung; und er könnte ein Finale sein: der letzte Satz einer Erzählung, der sie abschließt und wie eine Mahnung und ‹Moral von der Geschicht› siegelt. Oder er könnte in der Erzählung über einen Autor, der schreibend an seiner Schreibhemmung irre wird, eine Schlüsselstelle einnehmen. Vor allem aber – und das ist hier entscheidend – ist es ein Satz, dessen zahllose Iterationen alle anderen möglichen Sätze verdrängen und sie wie bei einem Palimpsest überschreiben und substituieren. Wie bei einem Palimpsest aber schimmern sie durch. Denn jeder Satz in jedem Text, der je geschrieben wurde, überschreibt andere, die nicht geschrieben wurden, verschweigt sie, verbirgt und birgt sie zugleich. Vielleicht macht Literatur genau dieses Schweigen hörbar, die Stille der nie geschriebenen Worte. Das Schreiben des Jack Torrance aber macht sie lärmen. Sie brüllt, kreischt, sie schreit. Und wenn uns Literatur für das Fluidum unmöglicher Möglichkeiten, das alles, was ist, umgibt wie eine Kraft, die keine Wirkung tut,[24] empfindlich macht oder passibel, steigert Jack Torrances Schrift diese Passibilität bis zur Hyperästhesie, bis zu dem Punkt, an dem man sie – wie einen Juckreiz, der einen um den Verstand zu bringen droht – einfach nicht mehr aushält.

Wäre also Literatur, ja Kunst überhaupt auf der Suche nach dem besonderen Modus einer Möglichkeit, die dem, was ist, nicht vorhergeht, sondern aus ihm folgt und ihm innewohnt? Eine Möglichkeit, die nicht realisiert wird und werden kann, sondern dem Realen selbst entspringt, der Wirklichkeit, die sie zuallererst freisetzt? Zumindest wird Henri Bergson – um auf den Dritten im Bunde in einer allzu kurzen Referenz noch zu sprechen zu kommen – im Begriff des schöpferischen Werdens einen Möglichkeitssinn diskutieren,[25] der nicht ein mögliches Wirkliches, sondern ein wirkliches Mögliches, ein Mögliches im Wirklichen zu denken gibt, das – was auch immer sonst dazu

zu sagen sein wird – das überkommene Verhältnis von Möglichkeit und Wirklichkeit aus den Angeln zu heben beginnt. Im «Seinkönnen» Heideggers[26] etwa, in Agambens «negativer Potentialität»[27] oder Derridas «unmöglicher Möglichkeit»[28] mag besagter Möglichkeitssinn oder die Possibilität[29] als solche seine Spuren schon hinterlassen haben. Bei Gilles Deleuze aber wird er im Begriff eines Virtuellen thematisch,[30] der ausdrücklich auf Bergsons schöpferisches Werden zu antworten versucht und schließlich in seinen beiden Kinobüchern systematisch eine Schlüsselstellung einnehmen sollte.[31] Was wir also mit einer eigenartigen Mehrdeutigkeit Schöpfung nennen, die den Sabbat als Anfang und Ende und ihre leere Mitte begreift und von jenen kreativen Akten und Aktivitäten unterscheiden, deren hemmungslose Produktivität in der Positivität ihrer Produkte kollabiert, erscheint als Einfall, als Vorfall von «unvorhersehbar Neuem»,[32] das nicht aus der bloßen Rekombination schon gegebener Elemente als Innovation generiert[33] oder mittels maschineller Randomisierungsprozesse als Innovation programmiert werden kann. Denn der schöpferische Akt verwirklicht nichts, keine Idee, keinen Einfall und kein Projekt, das operativ abgearbeitet werden müsse, kein Werk, das als Entität gesetzt wäre. Er entwirklicht die Dinge, an denen er sich zu schaffen macht, macht sie porös, permeabel und durchscheinend für ihr Sein-Können überhaupt, ihr Anderssein und -werden.

Ist es also das, was das Manuskript des Jack Torrance uns zu sagen hat? Möglicherweise. Wir wissen es nicht. Denn vielleicht ist das, was er hinterlassen hat, gar kein Werk. Vielleicht hat er ja nichts hinterlassen als nur einen Torso, ein zur Grimasse vereistes Gesicht, in dem Wut, Irrsinn und Mordlust eingefroren sind wie bei einem Still, der uns warten heißt, bis das Bild sich endlich wieder bewege.[34] Aber es bewegt sich nicht mehr. Es bleibt starr wie ein Leichnam; wie jenes aus der Zeit gefallene Photo, das die Kamera ganz am Ende des Films fast zärtlich abtastet, als wollte sie es wieder zum Leben erwecken. Als sollte der Tod des Autors in Eis und in Schnee zu seinem Tod in den Flammen, den das Buch ihm bereitet, die größtmögliche Distanz einnehmen, verdichtet Stanley Kubrick seine Verfilmung von Shining in einem Bewegungs-, in einem Zeit-Bild, das der Logik des Kinematographischen nachgerade zu spotten scheint.

Abb. 2: Filmstill, Eine Grimasse aus Wut, Irrsinn und Mordlust , The Shining (2:19:31)

[1] Stephen King: Shining [1977], übers. v. Harro Christensen, Köln (Bastei-Lübbe) 1985.
[2] Ebenda, S. 126, 393–399, 470 u.a.
[3] Stanley Kubrick: Shining, GB, USA 1980.
[4] Vgl. Dieter Wunderlich: Shining: https://www.dieterwunderlich.de/Kubrick_shining.htm#com [15.10.21].
[5] Und zwar genau in dem Augenblick, in dem «Mr. Grady» – ein ehemaliger Hausmeister, der im zurückliegenden Winter seine Frau, seine zwei Töchter und dann sich selbst umbrachte – die Vorratskammer, in die Wendy Jack eingesperrt hatte, von außen entriegelt: Vgl. Kubrick: Shining, a.a.O., 1:54:33–1:57:48.
[6] Vgl. Stanley Kubrick: A Clockwork Orange, GB, USA 1971, 1:11:14–1:12:06.
[7] Vgl. Stephen King: Misery, New York (Viking) 1987. Ders.: Secret Window, Secret Garden [1990], in: Four Past Midnight, New York et al. (Scribner) 2016. S. 297–480.
[8] Vgl. Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2013.
[9] Vgl. Michael Mayer: Ästhetik als Widerstand. Über künstliche und künstlerische Kreativität, Zürcher Hochschule der Künste, 2018, im Rahmen des Sinergia-Forschungsvorhaben ‹Praktiken ästhetischen Denkens›, https://sinergia-pat.ch/wp-content/uploads/2018/10/Bulletin_MichaelMayer181004.pdf. [15.10.21]. Ders. Kritik der Zerstörung. Benjamin, Lévinas und die kapitalistische Ökonomie, in: Lévinas und die Künste, hrsg. v. Johannes Bennke, Dieter Mersch 2024 (im Erscheinen).
[10] Kubrick: Shining, a.a.O., 1:41:18–1:43:50.
[11] Ebenda, 0:54:18–0:56:15.
[12] Vgl. Maurice Blanchot: Wohin geht die Literatur? [1962], in: Ders. Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur, übers. v. Karl August Horst, Frankfurt/M., Berlin, Wien (Ullstein) 1982. S. 263–339, darin: Die Suche nach dem Nullpunkt, S. 274 f.
[13] Vgl. Hannah Arendt: Vita Activa oder Vom tätigen Leben, München (Piper) 1994. S. 164–243.
[14] Vgl. Albert Camus: Die Pest, übers. v. Guido Meister, Hamburg (Rowohlt) 1950. S. 63 ff. Dazu: Michael Mayer: Zone. Medienphilosophische Exkursionen, Zürich (Diaphanes) 2018. S. 68.
[15] Vgl. Michael Theunissen: Melancholisches Leiden unter der Herrschaft der Zeit, in: Ders.: Negative Theologie der Zeit, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1991. S. 218–281.
[16] Vgl. Sigmund Freud: Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung [1914], in: Gesammelte Werke, Bd. 10, London (Hogarth Press) 1946. S. 43–113, hier: S. 54. Ders: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt/M. (Fischer) 1981. S. 342–344. Dazu: Klaus Heinrich: Arbeiten mit Ödipus. Begriff der Verdrängung in der Religionswissenschaft, Dahlemer Vorlesung Bd. 3, Freiburg, Wien (ça-ira Verlag) 2. Aufl. 2021. S. 37–40. Hierzu zuletzt Camilla Croce, die das Phänomen des Widerstands an der Schnittstelle von Phänomenologie und Psychoanalyse thematisiert: Camilla Croce: Kontingenz und Bewusstsein in der phänomenologischen Reduktion. Der Widerstand des Subjekts in der Epoché, in: Leben in lebendigen Fragen. Zwischen Kontinuität und Pluralität, hg. v. Franziska Neufeld, Chiara Pasqualin, Anne Kristine Ronhede, Sihan Wu, Freiburg, München (Herder) 2021. S. 154–181.
[17] Vgl. Bernhard Waldenfels: Antwortregister, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2007. Ders: Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2009. S. 145 f, 152 f, 163 f. Juliane Schiffers: Erfahrungen von Passivität als (prekäre) Fundierungen des Selbst und die Haltung der Gelassenheit, in: Internationales Jahrbuch für Medienwissenschaft, 3/2017: Pathos/Passibilität, hg. v. Jörg Sternagel, Michael Mayer, Berlin, Boston (DeGruyter) 2017. S. 31–50. Kathrin Busch: Ästhetiken radikalisierter Passivität, in: ebenda, S. 51–63. Emmanuel Alloa: Vom Stachel der Bilder, in: ebenda, S. 137–162. Jörg Sternagel: Pathos des Leibes. Phänomenologie ästhetischer Praxis, Zürich, Berlin (Diaphanes) 2016.
[18] Vgl. Emmanuel Lévinas: Überlegungen zur phänomenologischen ‹Technik›, in: ders.: Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie, übers. v. Wolfgang N. Krewani, Freiburg, München (Alber) 1983. S. 81–102, hier: S. 88.
[19] Ders.: Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht [1974], übers. v. Thomas Wiemer, Freiburg, München (Alber) 1992. S. 188.

[20] Ebenda, S. 308.

[21] Der Neologismus verweist u.a. auf Derridas Begriff des «Plusquampräsens»: Vgl. Jacques Derrida: Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich [1980], übers. v. Elisabeth Weber, in: Lévinas – Zur Möglichkeit einer prophetischen Philosophie, hg. v. Markus Hentschel, Michael Mayer, Gießen (Focus) 1989. S. 42–84, hier: S. 49. Ders. Dissemination [1972], übers. v. Hans-Dieter Gondek, Wien (Passagen) 1995, hier: Der doppelte Boden des Plusquampräsens, S. 345–353, bes. S. 348f.

[22] Bekanntlich unterscheidet Heidegger drei Formen der Langeweile: das Gelangweiltwerden von etwas, das Gelangweiltwerden bei etwas und die tiefe Langeweile. Ohne an dieser Stelle auf den inneren Zusammenhang dieser drei Formen einzugehen, liegt der Fokus hier zweifellos auf der zweiten und dritten Form: Vgl. Martin Heidegger, Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. Freiburger Vorlesung Wintersemester 1929/30, Gesamtausgabe Bd. 29/30, Frankfurt/M (Klostermann) 1983. S. 160–198; 199–239. Dazu: Michael Mayer: Tarkowskijs Gehirn. Über das Kino als Ort der Konversion, Bielefeld (transcript) 2012, darin: Zeit-Bild 2: Subjekt (Langeweile), S. 109–147.

[23] Vgl. Heidegger: Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit, a.a.O., S. 212–223. Dazu: Giorgio Agamben: Tiefe Langeweile, in ders.: Das Offene. Der Mensch und das Tier, übers. v. Davide Giuriato, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2003. S. 72–80, hier: S. 75.

[24] Vgl. Christoph Menke: Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2008, Kpt. V. «Ästhetik. Der Streit der Philosophie», S. 89–106, hier: S. 105; ferner: Mayer, Tarkowskijs Gehirn, a.a.O., S. 162–167.

[25] Vgl. Henri Bergson: Das Mögliche und das Wirkliche [1930], in ders.: Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge, übers. v. Leonore Kottje, Hamburg (EVA) 1993. S. 110–125. Das schöne Wort «Möglichkeitssinn» verdanken wir natürlich Robert Musil: Vgl. Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften [1930], Band 1, Frankfurt/M. (Rowohlt) 1981. S. 16 u.a.

[26] Vgl. Martin Heidegger: Sein und Zeit [1927], Tübingen 15. Aufl. 1979, Fünftes Kapitel: Das In-Sein als solches, §§ 28–38, S. 130–180.

[27] Vgl. Giorgio Agamben: Über negative Potentialität, in: Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert, hg. v. Emmanuel Alloa, Alice Lagay, Bielefeld (Transcript) 2008. S. 285–298.

[28] Vgl. Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, übers. v. Susanne Lüdemann, Berlin 2003.

[29] Zum Begriff der Possibilität: vgl. Mayer: Tarkowskijs Gehirn, a.a.O., S. 192–199 u.a.

[30] Vgl. Gilles Deleuze: Proust und die Zeichen, übers. v. Henriette Beese. Berlin (Merve) 1993. S. 49 f. Ders.: Die Immanenz: ein Leben ..., übers. v. Joseph Vogl, in: Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie, hg. v. Joseph Vogl, Friedrich Balke, München (Fink) 1996. S. 29–33. Ders.: Henri Bergson zur Einführung, übers. v. Martin Weinmann, Hamburg (Junius), 3. Aufl. 2001. S. 119–128. Ders.: Differenz und Wiederholung, übers. v. Joseph Vogl, München (Fink) 2. Aufl. 1997. S. 267–271.

[31] Vgl. Ders.: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, übers. v. Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989; Ders.: Das Zeit-Bild. Kino 2, übers. v. Klaus Englert. Frankfurt/M (Suhrkamp) 1991.

[32] Bergson: «Das Mögliche und das Wirkliche», a.a.O., S. 110.

[33] Auf diese Formel etwa reduziert Boris Groys den Begriff des «Neuen» und setzt ihn mit dem Begriff kultur- und techno-ökonomischer Innovation platterdings gleich: Vgl. Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, übers. v. Annelore Nitschke, München, Wien (Carl Hanser), 1992.

[34] Kubrick: Shining, a.a.O., 2:19:31.

[Abb. 1] Filmstill, Schreibblockade. Kubrick, The Shining 1980 (1:41:18–1:41:50)

[Abb. 2] Filmstill, Eine Grimasse aus Wut, Irrsinn und Mordlust, The Shining (2:19:31)