

TEXT & KONTEXT  
SONDERREIHE  
BAND 55

JAHRBUCH FÜR GERMANISTISCHE  
LITERATURFORSCHUNG IN SKANDINAVIEN

---

Figuren des Dazwischen

Naivität als Strategie in Kunst, Pop und Populärkultur

Herausgegeben von  
Stefan Krankenhagen und Hans-Otto Hügel

---

KOPENHAGEN · 2010 · MÜNCHEN  
WILHELM FINK VERLAG

# TEXT & KONTEXT

Begründet von Rolf Wiecker

*Herausgegeben von:*

Klaus Bohnen  
Birthe Hoffmann  
Moritz Schramm

*Schriftleitung:*

Birthe Hoffmann

*Herausgeberbeirat:*

Paolo Chiarini • Claude David  
Reinhold Grimm • Hans Wolf Jäger  
Gerhard Kluge • Helmut Koopmann  
Antal Mádl • H.-J. Sandberg  
Antony Stephens • Rolf Tarot  
Robert Weimann • Rolf Wiecker  
Herbert Zeman • Viktor Zmegac  
Björn Ekmann

*Redaktionsbeirat:*

Hans-Joachim Sandberg  
(Norwegen)  
Helmut Müssener  
(Schweden)  
Tarmo Kunnas  
(Finnland)

*Anschrift der Redaktion:*

Verlag Text & Kontext,  
Njalsgade 128, 24-2  
DK-2300 København S  
E-Mail: [texkon@hum.ku.dk](mailto:texkon@hum.ku.dk)

*Text & Kontext* erscheint ab 2007 als Jahrbuch, Sonderbände in zwangloser Folge.

*Manuskripte* sind an die untenstehende Adresse der Redaktion zu richten. In bezug auf die Gestaltung der Manuskripte wird gebeten, das *Merkblatt* der Zeitschrift anzufordern.

*Rezensionsexemplare* werden ebenfalls an die Adresse der Redaktion erbeten.

*Bestellungen sind ausschließlich zu richten an den Verlag Text & Kontext, Njalsgade 128, 24-2, DK-2300 København S • E-Mail: [texkon@hum.ku.dk](mailto:texkon@hum.ku.dk)*

Alle Rechte des Nachdrucks, der Herstellung von Mikrofilmen und Photokopien vorbehalten.

©Verlag Text & Kontext und die einzelnen Verfasser.

*Satz und Druck*, Verlag Text & Kontext, Grafisk, Københavns Universitet. Printed in Denmark 2010.

ISBN: 87-88027-56-2

ISSN 0105-7065

Kopenhagen – 2010 – München  
WILHELM FINK VERLAG



## **Figuren des Dazwischen.**

Naivität als Strategie in Kunst, Pop und Populärkultur

Herausgegeben von  
*Stefan Krankenhagen und Hans-Otto Hügel*

Text & Kontext, Sonderreihe, Band 55

Inhaltsverzeichnis

Seite

- 7 • Hans-Otto Hügel und Stefan Krankenhagen:  
Figuren des Dazwischen.  
Naivität als Strategie in Kunst, Pop und Populärkultur
- 17 • Michael Grote:  
Übungen in forciertem Naivität –  
Anmerkungen zum Werk von Dieter Roth
- 39 • Stefan Krankenhagen:  
Deutschland naiv 1774/ 1995.  
Eine lückenhafte Genealogie  
der Funktionen des Naiven in der Kunst
- 61 • Gry Ulfeng:  
„Leben mit Pop“ –  
Naivitet som samfunnskritisk virkemiddel i samtidsteatret
- 81 • Friedbert Aspetsberger:  
Zu Unrecht gescholtene Einfachheit.  
Von Goethe abwärts, zum Pop aufwärts.
- 109 • Anders Skare Malvik:  
Naivismus, Nihilismus, Negation –  
zur Ästhetik in Abo Rasuls *Urfun*

- 135 • Torbjørn Rødland:  
Sechs Fotografien
- 143 • Sara Brinch:  
Naiv - med overlegg.  
En refleksjon over Torbjørn Rødlands  
*I Want to Live Innocent* og ideen om et naivt fotografi
- 161 • Moritz Schramm:  
Heldenhafte Authentizität:  
Zur politischen Inszenierung des Naiven  
in der *Neuen Neuen Deutschen Welle*
- 185 • Sascha Seiler:  
Verbotene Früchte – Naivität im Diskurspop
- 203 • Hans-Otto Hügel:  
Das Illustrierte ernst genommen.  
Karl Mays *Waldröschen* gelesen  
in der Perspektive der Bildbeigaben
- 231 • Stephan Porombka:  
Das Sentimentalische unter  
den Bedingungen des Naiven.  
Modelle der Naivität im Kulturjournalismus
- 249 • Die Autoren

## Naivismus, Nihilismus, Negation – zur Ästhetik in Abo Rasuls *Unfun*<sup>1</sup>

von Anders Skare Malvik

### Naivität und Naivismus

In den neunziger Jahren begeisterten sich viele Leser für das Naive in Erlend Loes *Naiv*. *Super*.<sup>2</sup> Der Roman wurde als eine Abrechnung mit den Ironikern der 68er verstanden, und Loes kindliche Erzählerstimme zeugte von einer Echtheit, welche selbst die Selbstreflektivität der Postmoderne unterlaufen konnte. Der Naivitätsbegriff ist jedoch wesentlich weniger leicht anwendbar, als er zunächst erscheint. Darauf wies auch Eivind Tjønneland in seinem Artikel „Naiviteten i Erlend Loes *Naiv*. *Super*“ hin.<sup>3</sup> Ausgehend von Friedrich Schillers Begriff des Naiven untersuchte er das Naive im Roman und widersprach dabei einer – wie er meinte – vereinfachten Rezeption von Loes Roman. Tjønneland kam zu zwei Schlussfolgerungen: erstens, dass die Hauptperson nicht naiv, sondern sentimental sei; und zweitens, dass die im Roman idealisierte Naivität nicht produktiv ist, sondern in einem Rückzug ohne kritisches Potenzial münde.<sup>4</sup>

Tjønnelands Artikel zeigt, dass es heute vielleicht schwieriger denn je ist, in eine romantische Utopie zu investieren. Die Idee der Naivität erscheint gründlich untergraben, kommerzialisiert von immer jüngeren und immer spärlicher bekleideten Sängerinnen, von Rockbands wie „Weezer“, von Markenprodukten wie „Hello Kitty“. Einen anderen Weg geht der norwegische Künstler und Autor Matias Faldbakken (alias Abo Rasul), in dessen letztem Roman *Unfun* von 2008 mit Elementen des frühromantischen Naivitätsdiskurses spielerisch umgegangen wird.<sup>5</sup> Faldbakkens Kunstprojekt (welches seine Literatur mit einschließt) befindet sich im Ausgangspunkt weit entfernt vom Naiven. Ganz im Gegenteil, eine vielschichtige Selbstreflektivität prägt viele seiner Arbeiten.

Aber gerade deshalb bietet sein Projekt einen Ort für die produktive Frage nach dem Naiven und eine Diskussion der Gegenwartsästhetik. Im vorliegenden Artikel wird auf einige Textsequenzen aus *Umfum* näher eingegangen, damit illustriert werden kann, wie der Text mit einem Naivismus spielt, der viele der Werte pervertiert, die sich mit dem romantischen Naivitätsbegriff verbinden. Danach soll meiner eigenen Fragestellung nachgegangen werden, nämlich inwiefern die naivistischen Elemente des Romans mit einem postmodernen Nihilismus verbunden werden können, der von Faldbakken durch seinen Umgang mit dem Verhältnis der Gegenwartskunst zur Medienkultur wiederbelebt wird. Zuerst jedoch einige Begriffsklärungen.

Friedrich Schillers Reflexionen gegen Ende des 18. Jahrhunderts illustrieren einiges von der Komplexität in Aussagen über Kunst und Naivität. Seine Unterscheidung zwischen dem Naiven und dem Sentimentalen ist von der Spannung zwischen dem Glauben an den Fortschritt und der Empfindsamkeit gegenüber der Natur im 18. Jahrhundert geprägt; einem Verhältnis von Natur und Kultur, in dem die jeweiligen Qualitäten sich gegenseitig bekräftigen wie auch aufheben. Naivität bestand für Schiller in einem Gefühlszustand von harmonischer und unmittelbarer Nähe zur Natur. Diesen Zustand verortete er in der Kultur des antiken Griechenlands, in der man sich eher mit der Natur identisch fühlte, als über das Verhältnis zu ihr zu reflektieren. Die Entwicklung der europäischen Kultur repräsentierte für Schiller einen Verlust dieser Beziehung zur Natur. Das Verhältnis des Menschen zur Natur wurde selbstreflexiv, und folglich war der naive Zustand einer Naturidentifikation etwas, zu dem man nie wieder zurück gelangen könne. Schiller behauptete allerdings, dass das Ziel, welches der Mensch mit Hilfe von Kultur erstrebt, dem weit vorzuziehen sei, was der Mensch praktisch durch die Natur erreichte.<sup>6</sup> Das sentimentale Sehnen nach der Natur zog man mit anderen Worten der Harmonie des Naiven mit der Natur vor. Auf diese Weise befindet sich Schiller in der Spannung zwischen Fortschrittsideal und Zivilisationskritik. Die Kultur ist künstlich, jedoch fortschreitend gegen das Unendliche; die Natur ist authentisch, jedoch verloren. Sowohl beim Kind, wie auch im Federstrich des inspirierten Genies schimmere ein Hauch des Natürlichen auf, ein Hauch von etwas Unreflektiertem,

Spontanem, Herzlichem oder Genialem. Das Naive repräsentiere eine von kulturellem Bewusstsein nicht korrumpierte Sphäre, und die naive Erfahrung ist damit bei Schiller eine Erfahrung von *Authentizität*. Doch indem diese Erfahrung als eine authentische reflektiert wird, ist sie nicht länger naiv und kann nur sentimental herbeigeseht werden. Man kann also nicht naiv sein und dies wissen. Deshalb beinhaltet die Vorstellung über eine gekünstelte Naivität ihre eigene Unmöglichkeit.

Schillers „Lösung“ dieses Dilemmas war die Vorstellung der Genieästhetik, dass der Geist der Natur den Autor belebe und dieser wiederum seinen Lesern diesen Geist zu inspirierter Stunde vermitteln könne: „Mit dieser naiven Anmut drückt das Genie seine erhabensten und tiefsten Gedanken aus; es sind Göttersprüche aus dem Mund eines Kindes.“<sup>7</sup> Indem das Kunstwerk als reines Geistesprodukt verstanden wurde, war es möglich, von einer gekünstelten Naivität zu sprechen, einer vermittelten Unmittelbarkeit. Dieses romantische Verständnis von Kunstwerk und Schöpfer hat sich als sehr lebensfähig erwiesen, was sich einerseits dem Heranwachsen einer Kunstphilosophie gegen Ende des 18. Jahrhunderts schuldet (Kant, Schiller, Hegel, Coleridge), welche dem Kunstwerk seine einheitlichen und universellen ästhetischen Qualitäten zuschrieb; andererseits der Etablierung des Urheberrechts in der gleichen Periode.<sup>8</sup>

Der große Kunstphilosoph der Moderne, Theodor W. Adorno, bedachte hingegen die Vorstellung des Naiven mit einem wesentlich kritischeren Blick. In der *Ästhetischen Theorie* weist er zum einen die Vorstellung des naiven Künstlergenies zurück; und behauptet zum anderen, dass das geglückte Kunstwerk immer schon bereits durch die kompositorische Organisation seiner Bestandteile reflektiert wird, also durch die Form des Werks.<sup>9</sup> Damit betrachtet Adorno die Vorstellung einer gekünstelten Naivität nicht nur als unmöglich, sondern als kunstfeindlich. In der *Minima moralia* schreibt er dazu: „Vermittelt die Unmittelbarkeit behaupten, anstatt diese als in sich vermittelte begreifen, verkehrt Denken in die Apologetik seines eigenen Gegensatzes, in die unmittelbare Lüge.“<sup>10</sup> Wie können wir also einen produktiven Begriff vom Naiven reaktivieren, der nicht die Genieästhetik heraufbeschwört und der nicht vergisst, dass eine gekünstelte Naivität sozusagen ihre eigene Dekonstruktion beinhaltet?

An diesem Punkt erscheint es mir zweckdienlich, zwischen den Begriffen *Naivität* und *Naivismus* zu unterscheiden. Naivität bezeichnet einen Zustand von Unmittelbarkeit, Kindlichkeit, Natürlichkeit, Unwissenheit und Reinheit. Mit Naivismus ist eine gewollte, reflektierte oder konstruierte Repräsentation von ersterem gemeint. Der erste Vertreter des Naivismus in der Kunst ist wahrscheinlich Henri Rousseau (1844-1910), dessen Malereien die Züge von etwas Kindlichem, Ungelehrtem und Intuitivem tragen.<sup>11</sup> Der Vorteil eines Begriffs wie des Naivismus besteht darin, dass er ästhetische Formen beschreibt. Dort, wo die Vorstellung vom naiven Kunstwerk im eigenen Widerspruch enden kann (wie es Adorno begreift), ist der Naivismus bereits ein Scheinbild. Ein literarischer Charakter kann damit auf einem diegetischen Niveau als naiv betrachtet werden und der Naivismus also ein Charakterzug sein, dessen Träger ein Er oder Sie in der Erzählung ist. Wir sollten allerdings beachten, dass selbige Charakterbeschreibung naivistisch ist, eine konstruierte Naivität darstellt. Der Naivismus kann sich zum Naiven auf verschiedene Art und Weise verhalten; kann sich entsprechend Schillers Begriff über das Sentimentale nach dem Naiven sehnen; kann sich zum Naiven ironisch verhalten, wie im Fall der Romane von Erlend Loe; Naivismus kann das Naive fetischisieren, wie etwa in den ersten Popsongs von Britney Spears; der Naivismus kann so genannte primitive oder einfache Formwerke nachahmen, wie Paul Gauguin und Pablo Picasso dies praktizierten; oder kann, wie in Jean-Jacques Rousseaus Vorstellung vom „edlen Wilden“, das Naive idealisieren. Im Folgenden soll dargestellt werden, wie Matias Faldbakken das Naive dadurch entwertet, dass er mit dem Verhältnis zwischen dem Unmittelbaren und dem Mittelbaren, zwischen dem Natürlichen und dem Kultivierten spielerisch umgeht. Das Kindliche, das Unreflektierte, das Geniale, das Authentische, das Wahre – Werte im Zusammenhang mit der romantischen Vorstellung über das Naive – implodieren in Faldbakkens Text zugunsten eines beherrschenden Nihilismus.

### *Unfun*

*Unfun* ist der letzte Teil der Trilogie *Skandinavische Misanthropie*, die Faldbakken unter dem Pseudonym Abo Rasul herausgab. Die zwei ers-

ten Romane – *The Cocka Hola Company* und *Macht und Rebel* – beschreiben ein politisches und ästhetisches Vakuum, in dem Aufruhr und Schock institutionalisiert sind und die Literatur der literarischen Gegenkultur an den gesellschaftlichen Mainstream verhökert wird. Die Romane präsentieren eine Mischung aus Hass-Diskurs, Kunstreflexion, Adbusting, Grotteskem sowie aus Theorie und Slapstick. Sie spucken Galle aus einem ästhetischen Reservoir, das mit der Performance- und Konzeptkunst verwandt ist. In *Unfun* lässt sich das Projekt wiedererkennen, doch viele Kritiker haben – von dem Roman enttäuscht – behauptet, dass der visuelle Künstler Faldbakken sich nun zum Belletristen hin entwickelt habe. Der Handlungsort ist skandinavisch geprägt – Oslo ist naheliegend – und der Plot des Romans dreht sich um die Entwicklung des Videospiels DEATHBOX. Die zentralen Charaktere sind die Erzählerin Lucy Parsons, die zur Hälfte aus dem ugandischen Ik-Volk stammt, ihr ehemaliger Ehemann Slaktus und deren Zwillingssöhne Atal und Vataman. Slaktus entwickelt das Videospiel, wobei ihm die Familie ab und zu hilft, indem sie praktische Arbeiten übernimmt. DEATHBOX ist als ein First-Person-Slasher-Spiel konzipiert, eine invertierte Version von Joseph Conrads *Heart of Darkness*: ein kongolesischer Straßenbauarbeiter inszeniert inmitten von Paris den Zorn Afrikas, mitten im Herzen der Zivilisation. Im Klartext läuft das Spiel darauf hinaus, mit einer Steinsäge so viele Pariser Fußgänger wie möglich umzubringen.

Slaktus ist ein intellektueller Bodybuilder, der es geschafft hat, mit Hilfe von Schlaf und Pillen seine extrem gewalttätige Natur unter Kontrolle zu bringen. Er hat Dan Castellaneta angeheuert – weltbekannt geworden als die Stimme von Homer Simpson – um Mbo eine Stimme zu verleihen, dem Protagonisten der DEATHBOX. Castellaneta soll für den kongolesischen Straßenarbeiter die folgende Äußerung sprechen: „I'm a slave of the system but the master of the flesh.“<sup>12</sup> Mbos einer „tief[e] Negerstimme mit fettem afrikanischen Akzent“.<sup>12</sup> Mbos Körper soll von dem fiktiven nigerianischen Schauspieler Taiwo Jolayemi dargestellt werden. Jolayemi wird als weltberühmt beschrieben, und er „verdient gute Dollars und Euro und Yen mit dem Image des *noble savage*.“ (66). DEATHBOX wird von der Firma Rapefruit pro-



grammiert, die wiederum unter dem Motto „hochwertige Technologie, niedrige Moral“ arbeitet. Die Softwareentwickler bei Rapefruit haben eine ultrarealistische Digitalversion von Paris bis ins kleinste Detail entwickelt, bekommen aber leider Probleme mit einem Programmfehler, der die Qualität der ersten Probeversion des digitalisierten Paris' beeinträchtigt. Der „bug“ im Programmierungskode treibt den gewalttätigen Slaktus zum Wahnsinn. Er terrorisiert die Programmierer, damit sie das Problem in den Griff zu bekommen; verprügelt gründlich seine Söhne, weil von ihnen der ursprüngliche Vorschlag für das Videospiel kam; und er vergewaltigt Lucy auf äußerst grobe Weise, um seine Wut zu befriedigen. Diese Reihe von Begebenheiten führt zum letzten Kapitel des Romans, in dem die Erzählerin Lucy in vielerlei Hinsicht zu dem First-Person-Slasher wird, der von Slaktus für die DEATHBOX geschaffen wurde. Mit einem Küchenmesser tötet Lucy nicht nur Slaktus, sondern auch zwei der Rapefruit-Entwickler, den fiktionalisierten Dan Castelloneta, Taiwo Jolayemi, dessen Arzt mit Frau und zum Schluss ihre beiden Söhne.

#### Unedle Wilde und korrumpierte Natur: lächerlicher und entwerteter Naivismus

Lucy wird als eine moderne und entstellte Verwandte des rousseauschen Naturmenschen dargestellt. Als ein unsoziales, unpolitisches Wesen ist sie am liebsten alleine und dies gerne in den stillen Wäldern des hohen Nordens. Ihr Namen lässt sich in erster Linie mit dem der revolutionären Anarchistin Lucy Parsons (1853-1942) in Verbindung bringen, jedoch ebenso mit dem ersten Menschenaffen Lucy (mit dessen, von Don Johansons gefundenem Skelett). Lucy stammt aus dem ugandischen Ik-Stamm, und Faldbakken hat auf die Beschreibungen dieses Stammes durch den Anthropologen Colin Turbull großen Wert gelegt. In dem Buch *The Mountain People* von 1972 beschreibt Turbull, wie die verarmten Ik-ler den Hungersnöten und Übergriffen mit einem Lachen begegneten.<sup>13</sup> Im Gegensatz zu Rousseaus edlem Wilden, dem die Fähigkeit zum Mitleid eigen war, beschreibt Turbull den ugandischen Gebirgsstamm als lachend, gleichgültig und gewalttätig; was Faldbakken sich zu Nutzen machen weiß:

Die Ik lachten ständig über eigenes oder fremdes Unglück. Je schlimmer es wurde, desto mehr lachten sie über ihre eigene Lage, desto grausamer verhielten sie sich zueinander. Sie schlugen ihre Kinder und lachten. Sie vergewaltigten und töteten Mitglieder ihrer Familie und lachten. Sie stahlen sich gegenseitig Essen, ließen einander verhungern und lachten. Das Ik-Volk zeigte keinerlei Anzeichen von normaler Furcht oder Trauer. (80).

Hier wuchs Lucys Vater Murai auf (angeblich ist er der Junge oben rechts auf Seite 128 in Turbulls Buch).<sup>14</sup> Lucy erzählt dem Leser, dass Murai – „dem wohl psychisch am meisten geschädigten Jungen unter den übrig gebliebenen Ik“ (81) – nach Skandinavien adoptiert wurde, nachdem eine Anthropologin, die einige fachliche Lücken in Turbulls Studien schließen wollte, ihn in einem Kinderheim untergebracht hatte. In Skandinavien versank Murai allmählich in der Ecstasy-Welle der achtziger Jahre und bekam zusammen mit einer norwegischen „Ecstasy-Hure“ seine Tochter Lucy. Lucys Wurzeln liegen damit in einer Mischung aus afrikanischem Trauma und skandinavischem Exzess.

Turbulls Bericht über das Ik-Volk war seiner Zeit weltbekannt. Heute gilt die Arbeit jedoch eher als ein gutes Beispiel für schlechte anthropologische Praxis. Bernd Heine, der nach Turbull über die Ik arbeitete, wies auf einige entscheidende Fehler in Turbulls Bericht hin und kam zu dem drastischen Schluss, dass sie beide wohl kaum über das gleiche Volk gearbeitet haben könnten.<sup>15</sup> Faldbakken schreibt trotzdem das von Turbull überlieferte Ik-Gelächter Lucy und den Zwillingen als einen der wichtigsten Charakterzüge zu, der auf einen genetischen Rest des unzivilisierten Afrika hinweisen soll. Auf diese Weise bezieht sich Faldbakken ebenso auf die Vorstellungen von Ursprünglichkeit und Echtheit, wie er ihnen gleichzeitig widerspricht. Er installiert ein dichotomisches Verhältnis zwischen Afrika und dem Westen, in dessen Rahmen Afrika das Wilde und Echte (Natur) repräsentiert und abgesetzt wird gegen die fortgeschrittene, doch verfallene westliche (Party/Ecstasy-) Kultur. Gleichzeitig wird diese Dichotomie hinsichtlich ihrer explizit imperialistischen und konstruierten Logik dekonstruiert. Im Text des Romans erscheint das Gelächter als doppelt motiviert: einerseits als ein pathologischer Urschrei aus den ugandischen Bergen, andererseits als ein Echo der westlichen Populärkultur.<sup>16</sup>

Dieses Spiel mit dem klassischen Gegensatz von Natur und Kultur ruft den romantischen Naivitätsdiskurs geradezu herbei. Als Lucy schwanger wurde, zogen sie und Slaktus in eine Hütte im Wald. Als sie dort ihre Söhne bekam, entschied sie, dass niemand von der Existenz der beiden Jungen erfahren sollte:

Als Atal zur Welt kam, war mein erster Gedanke: Hier sitzt man mit einem Neugeborenen im Arm und kann ihm nichts anderes bieten als das monetäre System. Nichts anderes. Kein Schwein darf verdammn noch mal wissen, dass dieser Junge geboren wurde, sagte ich zum Vater des Kindes, meinem damaligen Lebensgefährten, Slaktus. Dann kam noch ein Junge. (36)

Lucy beschließt, dass die Söhne nicht von der Gesellschaft erfasst werden sollen. Sie sollen nicht zur Schule gehen, ja generell nicht den gesellschaftlichen Konventionen unterworfen werden. Das ist Lucys „Gabe“ für die beiden. Sie will sie vor einer degenerierten Kultur beschützen, bietet ihnen sozusagen ein naives Dasein. Für Lucy stellt dies eine Ab-sage an die Gesellschaft dar, eine kritische Bewegung zurück zur Natur, ein erneutes Etablieren von etwas Echtem:

Weder ich noch Slaktus sind Naturfreaks. Das war nicht der Grund für unseren Umzug in den Wald. Die nordische Natur ist mit Abstand die beste. Sie ist nicht ‚schön‘, nein, aber der nordische Wald eignet sich perfekt als Ort der Isolation. Der trockene, harte, dunkle nordische Wald ist der beste Wald, weil er leer ist. Der nordische Wald ist ausgedörrt, verlassen und kalt, aber das Wesentliche ist die Abwesenheit von Menschen. [...] Ich spreche dabei nicht von einer fetischisierten Einsamkeit, es geht nicht darum ein Lonesome-Backpacker zu sein, es geht um Leere, nicht um so eine lasche Wüstenleere, sondern um eine Anwesenheit von Leere, die man nirgendwo sonst findet. (40)

Lucy schreibt also den nordischen Wäldern ein Gefühl von authentischer Leere zu. Sie kontrastiert ihr eigenes Gefühl von *Nähe* mit dem eines Lonesome-Backpackers. Lucy zieht damit eine Grenze zwischen dem unmittelbaren Verhältnis des Naiven zur Natur und dem selbst-reflektierten und mittelbaren Verhältnis des Sentimentalen. Die kons-tatierte Leere des Waldes scheint für Lucy den Nullpunkt der Natur-

Kultur-Dichotomie zu repräsentieren, Origo des Chiasmus, das reine Potenzial. Jedoch ist diese Idealisierung der Einsamkeit des Waldes selbstverständlich nicht weniger sentimental wie der Traum des Backpackers von unberührten Reiserouten und einer authentischen Lokalbewölkerung. Dies geht auch deutlich aus dem Roman hervor, nämlich wenn Lucys „Gabe“ an ihre Söhne nicht die gewünschte Wirkung zeigt. Sobald die beiden Zwillinge begriffen haben, wie die Dinge zusammenhängen, gehen sie schnurstracks zur Meldestelle und schreiben sich selbst mit den Clownnamen Atal und Vataman in die Gesellschaft ein. Der Rückzug in die Natur schlägt also fehl. Stattdessen entwickeln Atal und Vataman eine pervertierte Naivität, eine naivistische Lebensstrategie gegenüber der Kapital- und Mediengesellschaft, die ein gegensätzliches Motiv von sowohl Komplexität wie Einfalt schafft.

Betrachten wir ein Beispiel dafür, wie die Zwillinge ihre Lebensstrategie kundgeben. Atal und Vataman sind am Flughafen gewesen und hatten den um drei Stunden verspäteten Dan Castellaneta abgeholt, damit er am Einspielen des Videospiels teilnehmen kann. Der bekannte Schauspieler wird von ihnen mehr oder weniger auf die Rückbank eines erbärmlichen Autos geworfen. Atal fährt wie ein Verrückter, während Vataman ebenso aufdringlich wie intim Castellaneta darüber befragt, warum er im Rollstuhl sitzt, warum seine Frau starb und warum er nicht darüber reden will.

‘The legs, the legs. How did you fuck up your legs?’ Castellaneta räuspert sich und denkt nach. ‚I was in an accident.‘, Well I kind of ... GUESSED THAT! ‚Ok,‘ I figured you weren’t sitting on your couch one day and then suddenly: AARRGGHH! MY LEGS! MY LEGS! ‚No.‘ So what kind of accident? ‚A bridge collapsed under me and my wife.‘ ‚Shit! And what happened to your wife? Wheelchair too? ‚No.‘ ‚No. ... she died.‘ ‚She DIED!? Really? Wow! How? ‚How? ‚Yes, how? How? Head crushed? Did she land on a spiky fence? How did she die? ‚Well ... she broke her neck. I don’t like to talk too much about it.‘ ‚No? Why not? Do you have traumatic memories of that exact moment when she hit the ground and the neck snapped?‘ (118-119).<sup>17</sup>

Atal und Vataman setzen das in Szene, was Schiller ein „Naives des Ausdrucks“ nannte, wo also fehlendes Wissen um die Konventionen

dazu führt, dass die Dinge bei ihrem rechten Namen genannt werden können.<sup>18</sup> Diese Naivität findet man beispielsweise beim Kind, das ohne Kenntnis von den Gebräuchen der Konversationskünste freiweg vom Herzen spricht, selbst wenn sich jemand von einer solchen Aussage verletzten fühlen könnte. Schiller betrachtet die kindliche Naivität als bewundernswert, weil sie einen unmittelbaren Sinnenzustand widerspiegelt, einen Gefühlszustand vor der Selbstreflexion, ein harmonisches Naturverhältnis. Es scheint, als ob Faldbakken in seiner Schilderung von Atal und Vataman mit dieser Form von Naivität spielt. Denn die Jungen sind nicht nur naiv, sondern praktizieren einen wilden Naivismus, pendeln zwischen dem Naiven und dem Infantilen. Sie besitzen eine Unmittelbarkeit, die unter anderem dazu führt, dass sie wie Dreijährige ungehemmt dem Drang, Fragen zu stellen, nachgeben. Doch kompliziert sich diese Naivität durch die Selbstreflexion der Zwillinge. Hierbei handelt es sich weniger um kindliche Unwissenheit als um eine kalkulierte, fast schadenfrohe Direktheit, zu der sie sich gegenüber Dan Castellaneta offenerherzig bekennen:

„First, you need to be honest about everything“, sagt Vataman ohne Denkpause. „By that I mean EVERY-THING. No hiding anything. There is no thing to be embarrassed about. There is no thing that can't be said. There is no secret, no hidden feeling, and no wrong thing to think. Are you racist? Say it? You feel like denying Holocaust? Deny Holocaust! Have no decency whatsoever. You'll feel better right away.“ „Sounds like a plan“, murmelt Castellaneta. „Then you have to back up your lack of hesitation and full fledged indecency with an objective remover of anxiety.“ „And what would that be?“ „Money.“ „Oh ... money.“ Castellaneta nickt verstehend. „If you have money, you have nothing to fear“, lächelt Atal in den Rückspiegel. (118).

Die Furchtlosigkeit der Jungen scheint also weniger einem reinen Herzen zu entspringen als aus einer finanziell motivierten Haltung. Atal und Vataman *haben* tatsächlich reichlich Geld, aber das Geld kommt aus einer Druckerpresse, die auf einer ausgerangierten Fähre steht (The Censor Ship). Brauchen sie Geld, machen sie Geld. Diese Lebenspraxis repräsentiert eine verzerrte Naivität, und wie so viele andere Elemente in Faldbakkens Roman, deutet auch sie in mehrere Richtungen. Die

Jungen besitzen einen unerschütterlichen Glauben an ihre eigene Unüberwindlichkeit, welcher ihnen einen ausgeprägt naiven Zug verleiht; gleichzeitig finanziert sich aber diese Unüberwindlichkeit sozusagen aus falschem Geld. Dort, wo Schiller sich das Kindliche als etwas moralisch Überlegenes vorstellte, eine der Natur im Kinderherzen entsprungene Reinheit, besteht Atal und Vatamans Kindlichkeit aus einer hochkomplexen Legierung von Popkultur, Kapitalismus und Kriminalität.

Faldbakkens Roman kompliziert also das Festhalten am Naiven durch das Sentimentale (Lucys Zurück-zur-Natur-Projekt), das Ironische (Popularisierung der Herkunft des Ik-Stamms) oder das Strategische (Atal und Vatamans schadenfrohe Offenherzigkeit). Das Naive wird im Naivistischen dekonstruiert und trägt im Roman zur Problematisierung von Authentizität und Unmittelbarkeit bei. Das Naive und das Natürliche werden nicht nur durch diese Selbstreflexivität dekonstruiert, sondern auch die Dekonstruktion selbst wird problematisiert. Im folgenden Zitat wird der nigerianische Schauspieler Taiwo Jolayemi mit Hilfe von Rousseaus Begriff des edlen Wilden beschrieben:

Er hat die größte internationale Erfahrung aller nigerianischen Schauspieler und verdient gute Dollars und Euro und Yen mit dem Image des *noble savage*. Ein junger, muskulöser Kofi Annan mit satirischem Einschlag und bemerkenswerter Libido. Seine Kritiker tendieren zumeist zu einer postkolonialen Dekonstruktion jenes *noble savage*-Klischees, aber bisher konnte noch niemand nachweisen, dass Taiwo kein *noble savage* ist. Er ist der *noble savage* der postkolonialen Welt. Ein post-*noble savage noble savage*. Ein selbstreflexiver edler Wilder mit erstaunlichem Erfolg. Macht ihn das zu einem profitgierigen edlen Wilden, also einem unedlen edlen Wilden? Vielleicht. Aber Taiwo ist im gleichen Maße *edel* in seiner Haltung wie *wild* durch seine Herkunft. (66).

Faldbakken führt zuerst den *noble savage*-Begriff ein, dekonstruiert diesen Sinn durch postkoloniale Termini, nur um zum Schluss darauf zu bestehen, das Taiwo tatsächlich ein *noble savage* ist. Dies illustriert das Spiel des Romantexts mit dem Naivistischen. Faldbakken etabliert einen diskursiven Naivismus – durchaus ähnlich mit Atals und Vatamans Direktheit –, der nicht an der Dekonstruktion des *noble savage*-Begriffs teilhaben will. Der Autor bedient sich einer naivistischen Erzähltechnik,

die bewusst das politisch Unkorrekte wählt, die den westlichen und imperialistischen Blick auf die afrikanischen Charaktere naturalisiert und die ihre männliche Signatur der weiblichen Hauptperson ausdrücklich betont. Schillers bereits genanntes „Naives des Ausdrucks“ reserviert sich hingegen gerade *gegen* das Ungehobelte und Unhöfliche:

Eine Unkunde dieser konventionellen Gesetze, verbunden mit natürlicher Aufrichtigkeit, welche jede Krümme und jeden Schein von Falschheit verachtet (nicht Rohheit, welche sich darüber, weil sie ihr lästig sind, hinwegsetzt), erzeugen ein Naives des Ausdrucks im Umgang, welches darin besteht: Dinge, die man entweder gar nicht oder nur künstlich bezeichnen darf, mit ihrem rechten Namen und auf dem kürzesten Wege zu benennen.<sup>19</sup>

Faldbakken entwertet Schillers moralischen Imperativ und bedient sich des „Naiven des Ausdrucks“, das er sich jedoch *für* das Ungehobelte und Unhöfliche reserviert. Dieser Kunstgriff kann als die naivistische Norm des Textes bezeichnet werden, also als eine Reihe von Werten, die in eine konstruierte Ignoranz gegenüber dem konventionell Taktvollen investiert. Dies ist die naivistische Funktion in Faldbakkens Roman. Erstens trägt diese Funktion dazu bei, Vorstellungen von Authentizität, Herkunft und Natürlichkeit zu untergraben; zweitens infiziert sie sozusagen die Norm des Diskurses, so dass der Text von einem ausgeprägt nihilistischen Wertekomplex geprägt erscheint.

#### Verfall der Kunst – Potenzial des Nihilismus

Faldbakkens Roman zeigt, wie kompliziert es sein kann, heute in das Naive als einem ästhetischen Begriff zu investieren. Vorstellungen über das Naive und dessen Darstellungen tauchen ständig in der Popmusik auf (Kaiser Chiefs singen „it's cool to know nothing“), in der Literatur (Thomas Olsen Myrbråtens Traum, mit der Natur zu verschmelzen in Thure Erik Lunds Romanen) und in der visuellen Kunst (Torbjørn Rødlands konstruierte Einfalt). Jedoch erkennen wir diese Äußerungen als naivistisch, und die Funktion des Naivismus besteht gerade darin, das Naive zu dekonstruieren. Dies war selbstverständlich auch Schillers Punkt, als er zwischen dem Naiven und dem Sentimentalen, zwischen Natur

und Kultur unterschied, gleichzeitig aber dem ersten ein zivilisationskritisches Potenzial beimaß und letzteres als ein Ideal des Fortschritts ansah. Bedient sich der zeitgenössische Kunst- und Kulturausdruck naivistischer Strategien, muss in einem größeren Zusammenhang deren Bedeutung hinterfragt werden. Obwohl die Genieästhetik zu einem gewissen Grad vom Urheberrecht, von der Marketingstrategie der Verlage und vom öffentlichen Habitus einzelner Autoren weiter geführt wird, stellt das Naive heute kaum eine schlagkräftige Utopie dar.<sup>20</sup> Im Fall von Faldbakken lässt sich beobachten, wie Naivismus für Destabilisierungsmanöver benutzt wird, eine Strategie also, welche den Text durch Ironie unterwandert und die es erschwert, Sympathie für den Text zu entwickeln. Die Feststellung, dass die Gegenwartskunst nicht länger an das Genie glaubt, stellt in diesem Zusammenhang kaum eine Überraschung dar; auch nicht, dass Faldbakken die Vorstellung über das dem Naiven oft anhängende Authentische, Ursprüngliche oder Reine entwertet. Wie jedoch soll der Nihilismus in dieser Entwertung verstanden werden?

Für den italienischen Philosophen Gianni Vattimo steht der Begriff des Nihilismus als zentrale Kategorie in seinem Buch *The End of Modernity*.<sup>21</sup> In Auseinandersetzung mit Nietzsche und Heidegger versucht Vattimo einen positiven Begriff der Postmoderne zu bilden. Was unter anderem Vattimos Postmodernismus kennzeichnet, ist die Auflösung von Geschichte und Kunst. Diese Auflösung bedeutet nicht, dass Geschichte und Kunst nicht mehr länger existierten, sondern dass wir an einen Punkt gekommen sind, an dem wir diese Kategorien auf neue Weise verstehen müssen. Vattimo behauptet, dass die Postmoderne sich als die Erfahrung vom Ende der Geschichte manifestiert, ein Argument, dass in drei Punkte unterteilt werden kann: die Fragmentierung der Geschichte, die Fiktionalität der Geschichte und die Krise des Fortschritts.<sup>22</sup> Erstens kann Geschichte nicht mehr länger als ein einheitlicher Prozess betrachtet werden, sondern als Myriaden von verschiedenen Geschichten. Die Kapazität hochentwickelter Technologien zum Sammeln wie Verteilen von Informationen ermöglichte vielleicht das Schaffen einer universalen Geschichte; jedoch ermöglicht die gleiche Technologie eine breite Streuung von historischen Agenden und Positionen, welche die Vorstellung von einer einheitlichen Geschichte auflösen.<sup>23</sup> Zweitens – und

in Fortsetzung des ersten Punkts – war es lange klar, dass die Einheit der Geschichte eine rhetorische Konstruktion darstellt, da Linearität und Kausalität von Geschichtserzählungen ihre Verwandtschaft zur narrativen Fiktion bezeugen.<sup>24</sup> Drittens handelt die Auflösung der Geschichte von der Krise des Fortschritts, was die Vorstellung beinhaltet, dass der Fortschritt sein Ziel verloren hat und nicht länger auf beispielsweise die Erlösung oder ein irdisches Paradies ausgerichtet ist. Der Fortschritt sei zum Ziel in sich selbst geworden, behauptet Vattimo, und damit wird selbiger Fortschrittsgedanke wie auch die Vorstellung vom Neuen ausgehöhlt: „But the ideal of progress is finally revealed to be a hollow one, since its ultimate value is to create conditions in which further progress is possible in a guise that is always new.“<sup>25</sup> Das Postmoderne ist für Vattimo also ein Zustand, in dem die Auflösung der Geschichte erfahren wird. Und im philosophischen Umgang mit der postmodernen Erfahrung wird Vattimos Begriff des Nihilismus relevant.

Vattimo kombiniert Nietzsches und Heideggers Verständnis von Nihilismus:<sup>26</sup> Verankert in Nietzsches „Gott ist tot“ und der „Entwertung der höchsten Werte“ sowie einem Heidegger-Verständnis, in dem das Sein zu einem Wert transformiert wird, beharrt Vattimo auf einem nihilistischen Denken, das die Welt als unendlich auslegbar erscheinen lässt, und in dem hierarchische Dichotomien wie authentisch/nicht authentisch als rhetorische Konstruktionen aufgefasst werden.<sup>27</sup> Die nihilistische Philosophie erfährt die Auflösung der Geschichte *ohne* das Wiedereinsetzen von ewigen oder widerstandsfähigen Kategorien. Die nihilistische Philosophie erkennt, dass Nihilismus ihre einzige Möglichkeit ist und arbeitet deshalb an der Dekonstruktion metaphysischer Vorstellungen von Authentizität und sicherer Wahrheit.<sup>28</sup> Beispielsweise behauptet Vattimo, dass die Kritik der Massenkultur durch die Frankfurter Schule ein Authentizitätspathos vermittelt, welches die ewigen Werte der Metaphysik aufrecht erhalte: „Could not the resistance to this desacralization [the generalization of exchange-value which resides in nihilism], for example in the kind of critique of mass culture that has its origins in the Frankfurt school, still be described as a nostalgia for reappropriation, for God, for the *ontos on*.“<sup>29</sup> Der postmoderne Zustand erfordere jedoch, dass wir, statt in sichere Wahrheit, in den Nihilismus

investieren; dass die dichotomische Wahrheit der Metaphysik zu rhetorischen Chiasmen dekonstruiert wird. Vattimos Postmodernismus ist mit anderen Worten ein postmetaphysischer Zustand. Der Punkt ist jedoch, dass Vattimo das Potenzial des Nihilismus akzentuiert, um eine andere Denkweise als die traditionell metaphysische vorzubereiten. Nihilismus wird damit zu einem positiven Begriff für eine Weltanschauung, in der die Wahrheit nicht jenseitig und ewig ist, sondern diesseitig und zugänglich. Vattimos Begriff von Wahrheit ist Teil unserer *Erfahrung* von Kunst und Rhetorik. Er behauptet, dass die postmoderne Kunst die Erfahrungen von prädiskursiver Wahrheit dekonstruiert. Damit wird die Erfahrung dieser Dekonstruktion zur Grundlage von Vattimos Verständnis einer post-metaphysischen Wahrheit.<sup>30</sup>

Faldbakkens Spott über die romantische Natur-Kultur-Distinktion sagt uns viel über den ästhetischen Problemkomplex, der *Urnfun* eingeschrieben ist. Die Vorstellung vom Naiven trägt nicht nur das Authentizitätspathos der Romantik in sich, sondern auch deren Verständnis vom Künstler als Genie und dem Werk als einem auratischen Moment. Faldbakkens entwerteter Naivismus ist eine nihilistische Figur, die Teil der sonstigen künstlerischen und andauernden Dekonstruktion dieser Kategorien ist. Von Atal und Vatamans korrumpierter Kindlichkeit bis hin zur Postproduktion von Zeitungsreklamen und Fernsehbildern durch den Künstler, von seinen fiktiven Interviews im Buch *Snort stories* bis zum Entleeren von Subkultur-Ikonen in der Ausstellung „All That Fall“ wirken Faldbakkens Arbeitern nihilistisch, indem sie Positionen imaginierter Wahrheit, Natürlichkeit und Authentizität permanent untergraben.<sup>31</sup> Das Verhältnis zwischen dem Naiven und dem Naivistischen bei Faldbakken korrespondiert auf diese Weise mit dem Verhältnis zwischen Metaphysik und Nihilismus bei Vattimo. Mit seinem Angriff auf das Authentische und Auratische gerät das naivistische Spiel in *Urnfun* zu einem Teil dessen, was Vattimo als „Verfall der Kunst“ bezeichnet. Der Verfall der Kunst wird in seiner Position zur Postmodernen durch insbesondere drei Momente praktiziert und reflektiert: Erstens verweist Vattimo auf die Kunst der verschiedenen Avantgarde-Bewegungen und deren Bruch mit den Institutionen und dem herkömmlichen Kunstbetrieb; eine praktizierte Ästhetisierung des Lebens also, in der sich ein

utopischer Abschluss von Kunst andeutet.<sup>32</sup> Zweitens führt die technologische Entwicklung zu einem steigenden Bewusstsein darüber, dass das Kunstwerk ab und zu und bis zu einem gewissen Grad von Maschinen abhängig ist bzw. von Maschinen geschaffen wird (Foto- und Filmkunst sind Vattimos Beispiele); ein Umstand, der die Vorstellung vom Genie und von der Aura des Kunstwerks untergräbt.<sup>33</sup> Zum Schluss behauptet Vattimo, dass die Kehrtwende modernistischer Kunst gegen sich selbst – was Adorno als das Schweigen der Kunst bezeichnet – als Reaktion auf die beiden ersten Punkte eine dritte Form des Verfalls der Kunst repräsentiert – eine Art Selbstmord der Kunst. Man kann sagen, dass Faldbakkens Kunstpraxis von der leichtfüßigen Form des Unterhaltungsromans über Reproduktionen und Readymades bis hin zu kryptischen und „stummen“ Bildflächen alle die drei Verfallsmechanismen Vattimos einbezieht. Der Verfall der Kunst ist nicht etwas, was man versuchen sollte zu „reparieren“, sondern er muss als Teil des postmodernen Zustands in der metaphysischen Dekonstruktion betrachtet werden. Unsere Erfahrung vom Verfall der Kunst ist für Vattimo eine Erfahrung der nicht-metaphysischen Wahrheit. Eröffnet uns der entwertete Naivismus damit vielleicht ein Potenzial? Die Öffnung für eine andere Art des Denkens, in der der Fortschritt, das Neue und das Originale nicht notwendigerweise unsere Leitsterne sind, sondern der Nihilismus einen Wert in sich selbst besitzt. An diesem Punkt, so meine ich, trägt Vattimos postmoderne Philosophie viel zum Verständnis von Faldbakkens Naivismus und zu seinen weiteren Projekten bei.

#### Postmoderne „revisited“ – Anknüpfung des Google-Professors

Aber hat sich die Postmoderne nicht erledigt? Vattimos Buch erschien 1985 auf Italienisch und gilt heute als Klassiker der italienischen postmodernen Philosophie. Doch selbst wenn der Begriff der Postmoderne heute verbräutet wirken mag, bin ich der Auffassung, dass ihm heute vielleicht eine größere Bedeutung als je zuvor zukommt. Die Idee des Nihilismus mag eine Banalität geworden sein, und die Einsichten der Postmoderne gehören zum Bestandteil unseres akademischen Vokabulars. Aber der von Vattimo beschriebene postmoderne Zustand ist aus diesem Grund nicht weniger wichtig für die Kunst geworden; für den

norwegischen Kontext zumindest herrscht eher der umgekehrte Fall. 2004 beschrieb die Literaturwissenschaftlerin Kjersti Bale, auf welche Weise zentrale, junge norwegische Autoren sich kritisch und suchend gegenüber dem institutionalisierten Literaturbetrieb verhielten. Die von ihr benannte Tendenz neuerer norwegischer Literatur bestehe darin, dass in der Gegenwartsliteratur in einer Art reflektiert werde, welche die Literaturtheorie herausfordere. Literatur- und Medienwissenschaftler Eivind Røssaak behauptete 2005, dass die gegenwärtige Kunst als eine Mischung von Ästhetik und Wissen betrachtet werden kann und dass sich Kunst in größerem Umfang als früher in Projekten realisiere, die etwas untersuchen, was Gebiete der Wissenschaft berühren und diese sogar ausweiten kann.<sup>34</sup> Bale und Røssaak pointieren, dass die Kunst sich ihres Verfalls (im Sinne Vattimos) bewusst sei und dass die Kunst theoretisch rund um den diskursiven Grenzhandel reflektiere, der zu einer Ästhetisierung des Alltags und zu einem „Ent-kunsten“ von Kunst führe. Dieses Selbstreflektieren stelle in keiner Weise etwas Neues dar – Røssaak pointiert dies auch dadurch, dass er den Moment der „Ent-kunstung“ auf Baudelaire zurück datiert –, aber damit ist nicht gesagt, dass dieser Vorgang uninteressant sei. Tendenzen im Kunstfeld gleichen einem Kreislauf, der ansonsten im Verhältnis zu den gesellschaftlichen Änderungen stehe. Deshalb könne uns das Erforschen der Selbstbeobachtung von Kunst wichtige Einsichten über unsere Zeit und unsere Gesellschaft erschließen.

Matias Faldbakkens ästhetisch grenzübergreifendes Projekt ist Teil einer Kunstöffentlichkeit, in der sich das Schaffen einer Reihe von Autoren auf institutionenkritische Reflektionen begründet und in der sich verschiedene visuelle Künstler über viele Jahre hinweg stark theoretisch und konzeptuell orientierten.<sup>35</sup> Mehrere Probleme aus den Glanztagen des Postmodernismus werden heute von einer Öffentlichkeit aktualisiert, die in immer stärkerem Maße den Ausverkauf des kritischen Potenzials der Kunst betreibt; und von einer Gegenwartskunst, welche genau diesen Umstand ständig reflektiert. Am wichtigsten erscheint in diesem Zusammenhang allerdings die in den letzten Jahrzehnten erfolgte Entwicklung der Informationstechnologie, mit deren Hilfe jeder beliebige westliche Teenager mit einem Laptop zu seinem eigenen potenziellen



Designer, Animator, Autoren, Vertriebsmanager, Musikproduzenten, visuellen Künstler, Kurator oder Verleger werden kann. Das Potenzial der digitalen Computer, die utopische Legierung von Kunst und Leben der historischen Avantgarde zu realisieren, ist überwältigend. Deshalb wird auch Vattimos nihilistischer Gedankengang über den Verfall der Kunst nicht als Neugierigkeit von Gestern aufgefasst, sondern wiederbelebt von einer Medienkultur, die sich selbst mit Stichworten wie „interface culture“, „convergence culture“, „cultural transcoding“, „remediation“ oder „intermediation“ beschreibt.<sup>36</sup> Die technologische Entwicklung hat neue Kunstformen wie Videospiele, elektronische Literatur und Internet-Kunst generiert, sie hat aber ebenfalls die traditionelle Kunst mit einer konzeptuellen Goldader versorgt: der Reflexion über den Verfall der Kunst.

Für Faldbakken ist der postmoderne Verfall der Kunst eine Arbeitsprämisse, und dies führt – wie wir gesehen haben – zum Untergraben der Werte, die traditionell mit dem Naivitätsbegriff verbunden werden. Dies wird deutlich ausgeführt in dem poetisch angelegten Essay „Eine hypnagogische Vision des Künstlers als Bürokraten“ aus der Textsammlung *Snort stories*. Hier weist Faldbakken nicht nur die Vorstellung von der Überschreitungskraft der Kunst in der heutigen Medienkultur zurück, sondern macht die Genieästhetik lächerlich, indem er den Künstler als einen „Google-Professor“ bezeichnet:

Der Westen steht mit beiden Beinen in einem Sumpf, in dem eine Handvoll Subkulturen, Seite an Seite mit dem kommerziellen Mainstream, unübersichtlich viele Alternativen für radikale Selbsterneuerung und Einsichten anbieten. Der Künstler hat den Kampf um das überschreitende Kulturprodukt und den outrierten Lebensstil offiziell aufgegeben unter dem Mantra: If you can't win the game, stop playing. Selbstverständlich ist es verlockend, die sich bereits zeigenden Zeichen aufzublasen und zu behaupten, dass man verschommen ein Zerrbild des avantgardistischen Ideals vom Verschmelzen von Kunst und Leben erblickt habe; ein negatives Szenarium, in dem sich der Künstler durch seine Verwandlung zum Bürokraten in das Alltagsleben integrieren ließ. Mehr und mehr avancierte Künstler haben den Stil und die Arbeitsweise der Büroarbeit adaptiert. Da sitzen sie dann von 9 bis 4 und tun drei Dinge: 1) Projektanträge schreiben/ Formulare ausfüllen, 2) Mails beantworten, 3) ‚research‘ im Internet betreiben. Sie

sitzen auch in einigen Konferenzen. Es geht also die Rede vom Künstler als einer Mischung von Sekretär, Sachbearbeiter und Akademiker. Oder ‚Akademiker‘ ist wohl ein wenig hart gesagt. Ein Art Google-Professor kommt der Wahrheit in den meisten Fällen wohl entschieden näher. [...] Der Künstler funktioniert nun wie ein Büro. Per Definition: Ein Büro soll Informationen bearbeiten, ordnen und archivieren, sowie die Durchführung von etwas vermitteln und begleiten, in diesem Falle des Kunstwerks.<sup>37</sup>

Faldbakkens Google-Künstler steht in einem gewissen Abstand zu Schillers naivem Genie. Die zitierte Passage ist – wie immer bei Faldbakken – unbestimmbar ironisch, aber sie illustriert gut, wie sein Bewusstsein vom Verhältnis zwischen Kunstproduktion, Kunstwerk und Medienkultur mit dem postmodernen, nihilistischen Denken verbunden werden kann. Es ist von besonderem Interesse, wie er die Arbeit mit dem Computergrenzschnitt als einen zentralen Teil des Verfalls der Kunst thematisiert. Gegenwärtig schließen die Arbeitswerkzeuge des Autors die Technologie zum Sammeln, Redigieren und Verteilen mit ein. Dies fordert das Urheberrecht (Copyright) ernsthaft heraus, ein Recht, das stark dazu beigetragen hat, die Genieästhetik öffentlich aufrecht zu erhalten. Der Google-Professor – der Künstler als Büro – ist selbstverständlich eine Karikatur. Diese Karikatur deutet aber gleichzeitig ein Verhältnis zwischen Produktionsmedium, Medienkultur, Autoren und ästhetischem Ausdruck an, das die Vorstellungen über Aura, Naivität und Authentizität kompliziert.

### Murder is pure

Faldbakkens Google-Professor (und die Ergebnisse seiner Internetsuche) kann als Kritik der Mediengesellschaft verstanden werden, eine Kritik, die allerdings mit Stolperdrähten vermint ist. Einerseits kann Faldbakkens Projekt relativ schlicht beschrieben werden: als Kunst, die von der Kritik der Kulturindustrie in der Tradition der Frankfurter Schule inspiriert ist und dabei insbesondere durch Herbert Marcuses Begriff der repressiven Toleranz geprägt ist. Andererseits ist seinem Kunstprojekt ein postmodernistischer Nihilismus eigen, der die neu-marxistische Kritik der Massenkultur problematisiert. Wird diese Position jedoch

wiederum von einer Kritik an der Selbstreflexivität des Postmoderne und einer rhetorischen Weltanschauung untergraben? Das Naivistische bei Faldbakkens ist Teil dieses Problemkomplexes. Die Ik-Natur Lucys und der Zwillinge (das Gelächter) ist eine Inszenierung von Colin Turnbulls populärwissenschaftlicher Erzählung und konnotiert gleichermaßen die westliche Lachkultur wie das afrikanische Trauma. Der Wunsch der Mutter, den Jungen ein naives Dasein in den nordischen Wäldern zu schenken, erscheint als eine kritische Stellungnahme im Roman, wie gleichzeitig der parodistische „Rückzug“ der Zwillinge in die Gesellschaft diese Position untergräbt. Was die Werte betrifft, die Faldbakkens Naivismus ausmachen, so tragen diese dazu bei, ein Vakuum der Negation zu schaffen. Ein Leerraum mit wenig Platz zu etwas anderem als einem NEIN, verkörpert in Lucys ultimativer Negation, indem sie ihre Zwillingssöhne tötet.

Die Schlusspassage in *Unfun* erinnert unwillkürlich an eine Schlüsselszene in Oliver Stones Film *Natural Born Killers*. Der Massenmörder Mickey Knox, welcher in einer Direktsendung im Gefängnis interviewt wird, gibt folgenden Kommentar ab: „Media is like the weather only it's man made weather. Murder? It's pure.“<sup>38</sup> Der Täter ist ein gefangenes Wild, eine unkontrollierbare Natur, während der Interviewer Wayne Gayle den perversen Authentizitätshunger der Massenkultur repräsentiert. Mickeys Mantra darüber, dass Töten rein sei, ist auch ein Insistieren auf das Natürlichkeitsprinzip im Akt des Tötens. Der Film endet damit, dass Mickey und Mallory – nachdem sie sich den Weg aus dem Gefängnis freigeschossen haben – den Medienmann Wayne Gayle umbringen, worauf sie in den Wald laufen (das Ganze wird mit Gayles Videokamera festgehalten). Das Natur-Kultur-Motiv ist so komplex wie überzeugend. Die psychotischen Mörder wurden einerseits durch die Mediengesellschaft erzeugt, während sie andererseits eine barbarische Natur darstellen, mit der sie in der Schlussszene des Films eins werden. Wie in Faldbakkens *Unfun* trägt also das Natur-Kultur-Motiv dazu bei, ein Verorten von Sympathie im Werk zu erschweren.

*Natural Born Killers* ist eine pasticciohafte Formsprache eigen, an die Faldbakkens *Unfun* erinnert. Dem Format beider Werke liegt der leichtfüßige Antrieb der Populärkultur zu Grunde. Beide Werke sind

mit einer Reihe verschiedenartiger Zitate angereichert wie sie durch ein Re-medialisieren anderer medialer Ausdrucksweisen erzählen. Insofern können sowohl Film als auch Roman mit Frederic Jamesons Begriff des Pasticcios beschrieben werden:

Hence, once again, pastiche: in a world where stylistic innovation is no longer possible, all that is left is to imitate dead styles in the imaginary museum. But this means that contemporary or postmodernist art is going to be about art itself in a new kind of way; even more, it means that one of its essential messages will involve the necessary failure of art and the aesthetic, the failure of the new, the imprisonment in the past.<sup>39</sup>

Das postmoderne Pasticcio stellt für Jameson eine andauernde Wiederholung und Nachahmung früherer Innovationen dar. Insofern trägt die Kunst in sich selbst ihr eigenes Misslingen – des Neuen. Wir erkennen den Nihilismus aus Vattimos Philosophie wieder, und wir erkennen in Faldbakkens Arbeiten das Thematisieren des eigenen Scheiterns in der Kunst wieder. Jamesons Nihilismus erscheint pessimistischer als Vattimos. Er registriert, dass die postmoderne Kunst die Logik des Kapitals reproduziert, aber er wählt die Frage, inwieweit die Kunst Widerstand gegen die Gesellschaft übt, offen zu lassen. Auch für Jameson mag also eine gewisse Hoffnung bestehen.

Was Faldbakkens pasticciohaften Roman *Unfun* betrifft, so kulminiert dieser in einer Imitation des fiktiven Videospieles DEATHBOX. Die Erzählerin in der ersten Person wird zum First-Person-Slasher und erlöst sich von ihrem Zorn mit Hilfe eines Küchenmessers. In der letzten Szene des Romans, in der sie ihre Söhne tötet, gerät Lucy zu einer Art Medea-Gestalt:

„Bringst du uns um, Mama? ‚Nein‘, sage ich und steche Vataman in den Bauch. Er krümmt sich mit einem Stöhnen zusammen und gibt ein Gurgeln von sich, das wie ein Kichern klingt. Kichert er noch immer? Ja, er lacht tatsächlich. ‚Au ... hehe, verdamm, Mama‘, grinst Vataman, ‚bringst du mich jetzt um? ‚Nein‘, sage ich und steche erneut zu. (256)

Es lässt sich nur schwer entscheiden, ob Lucys „killing-speech“ im virtuellen Raum des Videospieles vor sich geht, oder auf der Wirklichkeitsebene



des Romans. Nachdem Lucy Slaktus aus Rache für seine Vergewaltigung umgebracht hat, geht der Roman über die Einleitungssequenz von DEATHBOX in den Modus eines Videospiels über. Der Textabschnitt ist mit anderen Worten durch seine ausdrücklichen Bezüge zu Videospielen, dem Slasherfilm-Genre und durch sein überdeutliches Erfüllen der vorausdeutenden Hinweise in der Eröffnungsszene geradezu hypermediert.<sup>40</sup> Das letzte Kapitel ist insofern die Kulmination der ästhetischen Reflexion, die aus *Unfun* herausgelesen werden kann. Wir haben gesehen, wie diese Reflexion sich als Angriff auf mehrere, dem romantischen Naivitätsbegriff innewohnende Werte gestaltet. Wir haben ferner gesehen, wie Faldbakken die Vorstellung von der Reinheit der Kunst, von Authentizität und Genialität durch ein Spiel mit dem Naivistischen und der Verbindung mit dem Nihilistischen korrumpiert.

Trotzdem bewirkt die letzte Szene in *Unfun*, dass Mickey Knox' Mantra „Murder is pure“ bei der Lektüre für den Leser wie ein Echo erklingt: Es scheint, als ziehe der Roman die Schlussfolgerung, das Mord das einzige Unmittelbare darstellt; als ob Faldbakken trotzdem mit einem ästhetischen Reinheitsideal abschließe; und als ob die pervertierte Natur durch Lucys Kindesmord ihre endgültige Rache erfahre. Als ästhetische Selbstreflexion kann der Mord als eine Kritik am Authentizitätshunger der ästhetisierten Gesellschaft verstanden werden – hier habt ihr eure Unmittelbarkeit. Gleichzeitig aber präsentiert uns der Mord eine physische Intervention, die in Faldbakken Werk ein ästhetisches Potenzial repräsentiert. Lucys Handlung repräsentiert in diesem Sinne eine solche Selbstbehauptung der Negation, die Negation als Potenzial der Kunst, als *Handlung* der Kunst. Investiert Faldbakken trotzdem in eine Form reiner Unmittelbarkeit? Es mag so erscheinen. Gleichzeitig wird Lucys Mord in den Konventionen der Videospiele und Slasherfilme geschilbert, und der aufmerksame Leser hat seit der ersten Seite des Buches darauf gewartet. Nicht zuletzt: Diese „Unmittelbarkeit“ wird in der Form des Romans vermittelt. Aber so ist Matias Faldbakken Kunstprojekt angelegt: Ein unendliches Vibrieren von Widersprüchen, kein Erstarren in manifester Stellungnahme. Ich meine, dass wir mit Gianni Vattimo sagen können, dass das Potenzial in Faldbakken Roman in unserer Erfahrung von dessen Negation liegt. Trotzdem bin ich der Auffassung,

dass Mickey Knox' Aussage – gerade kraft ihres paradoxen Charakters – sehr gut zu Faldbakken Negationen passt und dazu, wie wir diese erfahren. „Murder is pure“.

#### Anmerkungen

1. Der Aufsatz wurde von Benjamin Hoppe aus dem Norwegischen übersetzt.
2. Erlend Loe, *Naiv. Super*, Oslo: Cappelen 1996.
3. Eivind Tjønneland, „Naivitet i Erlend Loes *Naiv. Super*“, in *Edda*, Hef 1 (2001), 85-94.
4. Tjønnelands Auseinandersetzung endet mit anderen Worten in einer scharfen Kritik an Loes Roman.
5. Abo Rasul, *Unfun* [2008]. Aus dem Norwegischen von Max Stadler, München: Blumenbar Verlag 2009.
6. Friedrich Schiller, „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: *Sämtliche Werke*, München: Carl Hanser Verlag 1959, Bd. 5, 700.
7. Schiller, „Über naive und sentimentalische Dichtung“, a.a.O., 706.
8. Für eine weiterführende Diskussion dieser Argumente siehe beispielsweise Terry Eagletons *Literary Theory. An introduction*, Oxford: Blackwell Publishing 2005 [1983] und Mark Roses *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge & London: Harvard University Press 2002 [1993].
9. Theodor W. Adorno, „Ästhetische Theorie“, in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1970, Bd. 7, 499-503
10. Theodor W. Adorno, „Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben“, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1990 [1951], Bd. 4, 81.
11. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Art since 1900*, New York: Thames & Hudson 2007 [2004], 66.
12. Rasul, *Unfun*, a.a.O., 129. Im Folgenden wird die Seitenzahl im Fließtext in runden Klammern angegeben.
13. Colin M. Turnbull, *The Mountain People*, London: Cape 1973.
14. Vgl. Turnbull, *The Mountain People*, a.a.O., 128.
15. Heine widerspricht Turnbull auf mehreren Sachgebieten und kommt zu der Schlussfolgerung, dass „[t]he longer I was able to talk to the Ik about his work the more I got the impression that he tended to project his own feelings on to his research subjects.“ Bernd Heine, „The Mountain People: Some Notes on the Ik of North-Eastern Uganda“, in *Afrika*, Hef 1, 14. Heines Kommentar zu Turnbulls Arbeit unterstreicht ausdrücklich, wie Faldbakken Beschreibung von Lucys eigenen Genen und denen der Zwillinge das Ursprünglichkeits-Motiv entwertet.

16. Diese Doppelte lässt sich auch im beinahe chiasmatischen Romantitel *Unfun* erkennen.
17. Im Romantext erscheint die wörtliche Rede pro Zeile. Aus Platzgründen wird darauf hier verzichtet. Dies gilt für alle längeren Zitate mit wörtlicher Rede.
18. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, a.a.O., 707.
19. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, a.a.O., 706f.
20. Wir glauben ja auch nicht länger an das Genie, was die den letzten Jahren gegen Dag Solstad vorgebrachten Beschuldigungen, sein öffentliches Auftreten sei raffinierte Marketingstrategie, durchaus illustrieren.
21. Gianni Vattimo, *The End of Modernity*, übersetzt von Jon R. Snyder, Cambridge UK: Polity Press 1988 [1985].
22. Vattimos Begriff vom Ende der Geschichte sollte man nicht mit Francis Fukuyamas weitaus konservativerer Vorstellung von einem endlich triumphierenden Marktliberalismus in Beziehung setzen.
23. Vattimo, *The End of Modernity*, a.a.O., 9f.
24. Vattimo, *The End of Modernity*, a.a.O., 8. Jon R. Snyder, der Vattimos Buch ins Englische übersetzte, deutet in seiner Einführung darauf hin, dass Vattimo von Theoretikern wie Michel Foucault, Michel de Certeau und Hayden White beeinflusst wurde.
25. Vattimo, *The End of Modernity*, ebd.
26. „For Nietzsche the entire process of nihilism can be summarized by the death of God, or by the ‘devaluation of the highest values’. For Heidegger, Being is annihilated insofar as it is transformed completely into value.” Vattimo sieht sich allerdings gezwungen, Heideggers Nihilismus-Begriff leicht anzupassen: „In order to understand adequately Heideggers definition of nihilism and to see in it an affinity with Nietzsche’s, we must attribute to the term ‘value’ – which reduces Being to itself – the rigorous sense of ‘exchange-value’. Nihilism is thus the reduction of being to exchange-value.” (Vattimo, *The End of Modernity*, a.a.O., 20f.)
27. Vattimo, *The End of Modernity*, ebd.
28. Übersetzer Jon R. Snyder unterstreicht, dass Vattimos Begriff von Metaphysik „a philosophical system of thought that is always led by the question of logical truth” and the use of reason” beinhaltet (Snyder in Vattimo, *The End of Modernity*, a.a.O., xv).
29. Vattimo, *The End of Modernity*, a.a.O., 26.
30. Vattimo, *The End of Modernity*, a.a.O., 63f.
31. Faldbakkens Arbeiten wurden auf mehreren internationalen Ausstellungen gezeigt. Einige seiner Projekte können auf der Homepage der Galerie Standards (<http://www.standardslo.no/v1/m.faldbakken.swo.php>) eingesehen werden sowie in dem Buch *Not Made Visible*: Matias Faldbakken, *Not Made Visible*, hrsg. v. Christoph Keller, Zürich: Ringier Kunstverlag AG 2007.
32. Vgl. Vattimo, *The End of Modernity*, a.a.O., 52.

33. Vgl. Vattimo, *The End of Modernity*, a.a.O., 54f. Dies ist selbstverständlich Walter Benjamins Argument in „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“.
34. Kjersti Bale, „Tendenser i nyere norsk litteratur“, in *Nytt Norsk Tidsskrift*, Heft 3-4, 444-555. Eivind Røssaak, *Selviaktakelse – en tendens i kunst og litteratur*, Bergen: Norsk Kulturråd & Fagbokforlaget 2005. Unter den von Bale und Røssaak herangezogenen Autoren können Abo Rasul (Matias Faldbakken), Thure Erik Lund, Hanne Ørstavik, Dag Solstad, Stieg Larson und Vibeke Tandberg (Fotokunst) genannt werden.
35. Dies führte übrigens zu einer Debatte darüber, inwiefern die norwegische Gegenwartskunst sich zu stark auf Theorie konzentriert. Siehe *Klassekampen* 06. Februar 2009, <http://www.klassekampen.no/55659/article/item/>.
36. Vgl. Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation, Understanding New Media*, Cambridge/London: The MIT Press 2002 [1999]. N. Katherine Hayles, *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2005. Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York/London: New York University Press 2006. Steven Johnson, *Interface Culture*, San Francisco: Harper Collins 1997. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge Massachusetts: The MIT Press 2001.
37. Matias Faldbakken, *Snart stories*, Oslo: Cappelen 2005, 90f. [hier übersetzt von Rainer Hoppe].
38. Oliver Stone, *Natural Born Killers*, Warner Bros. Pictures 1994.
39. Frederic Jameson, „Postmodernism and Consumer Society“, in: *the Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, hrsg. v. Hal Foster, New York: The New Press 1998 [1982], 132f.
40. In der ersten Szene des Romans befindet sich Lucy in dem mit Slasherfilm- und Computerspiel-Plakaten tapezierten Zimmer der Zwillinge und spekuliert, ob an diesem Punkt nicht die eigene Familiengeschichte abgeschlossen werden sollte.