

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 8

Artikel: Kult heute : die Metamorphose der Aura
Autor: Derendinger, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931621>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kult heute – die Metamorphose der Aura

Der wahrhaft kultische Film zielt vor allem auf eines: auf Unwiederholbarkeit. Eine Definition des Kultbegriffs unter Zuhilfenahme von Walter Benjamins These vom Schwinden der Aura.

Franz Derendinger

Sag ja zum Leben! Sag ja zum Job. Sag ja zur Familie. Sag ja zu einem pervers grossen Fernseher. Sag ja zur Gesundheit, zu Zahnzusatzversicherung und Bausparkasse. Sag ja dazu, auf der Couch zu hocken, dir hirnlähmende Gameshows reinzuziehen und dich dabei mit Scheiss-Junkfrass vollzustopfen.

Sag ja dazu, am Schluss vor dich hinzuverweseln, dich in einer elenden Bruchbude vollzupissen und den missratenen Ego-Ratten von Kindern, die du gezeugt hast, nur noch peinlich zu sein. – Sag ja zum Leben!

Mark Renton und seine Genossen haben zum Jasagen nein gesagt, und das auf ganz unpathetische Weise, ohne den leisesten demonstrativen Protest. Sie stellen den Werten der Etablierten keine Alternative mehr entgegen, sondern haben der Moral überhaupt gekündigt. Sie wollen sich nur noch zudröhnen. Exakt diese fundamentale Amoralität hat Irvine Welshs Roman «Trainspotting» sowie dessen gleichnamige Verfilmung durch Danny Boyle (ZOOM 8/96) den Kultstatus eingetragen. Renton, Sick Boy, Spud und Begbie bewegen sich konsequent in einer Welt jenseits von Gut und Böse – und die ist weder als Paradies dargestellt noch als Hölle, vielmehr als eine explosive Mischung von beidem, als ein extrem schwieriges Gelände, wo jeder ständig darauf achten sollte, wohin er seinen Fuss setzt.

Insofern bietet «Trainspotting» ein postmodernes Situentemal par excellence, das sich auch den letzten Ansatz zur Verklärung von Gemeinschaft abgeschminkt hat: An der Oberfläche herrschen coole Vertragspartnerschaften vor, in denen alle sich gegenseitig als Mittel für die je eigenen Zwecke benutzen; darunter brodeln spontan-irra-

tionale Regungen, die jeweils das Verhalten ganz unvermittelt ins nackt Egoistische wie auch ins überraschend Altruistische wenden können. Jenseits von verbindlichen Regeln finden einzelne kurzzeitig zu Interessenverbänden zusammen, wobei die Unberechenbarkeit der Partner jede wirkliche Verlässlichkeit in Frage stellt. Damit trifft «Trainspotting» präzise eine Befindlichkeit, die kurz vor der Jahrtausendwende vor allem bei jüngeren, eher urban orientierten Zeitgenossen verbreitet ist: Man richtet sich ein in der allgemeinen Desorientierung, versöhnt sich mit einer Welt, die moralisch dermassen gründlich dereguliert ist, dass jeder Widerstand gegen sie ins Leere stösst. Da knüpfen sich auch an den anarchischen Impuls keine Heilerwartungen mehr.

Pulp Fiction

Eine vergleichbare Absenz verbindlicher Orientierung zeichnet noch einen anderen Kultfilm der letzten Jahre aus: «Pulp Fiction» von Quentin Tarantino (ZOOM 6–7/94 und 9/94). Im Gangstermilieu, worin die Handlung spielt, gibt es vordergründig wohl Regeln, doch zuletzt gilt schlicht das Recht des Stärkeren. Wer der Freundin des allmächtigen Bosses eine Fussmassage verpasst, muss damit rechnen, dass ihn ein paar «eisenharte Nigger» aufsuchen und ihm das Kreuz brechen. Nachdem der gleiche Boss allerdings durch eine Reihe abstruser Zufälle in die Gewalt zweier Perverslinge geraten ist, wird er selber aufs übelste sexuell gedemütigt. Tarantino geht jedoch noch weiter: Neben dem moralischen Rahmen der Welt demontiert er auch gleich noch den logischen, indem er in «Pulp Fiction» das Gefüge der Zeit und der Kausalität zertrümmert. Da stehen zwei Killer wie Zielscheiben in einem Raum, während einer ein ganzes Magazin auf sie

TITEL INFLATIONÄRER KULTBEGRIFF

abfeuert – und sie erleiden nicht den kleinsten Kratzer; einem andern wird dafür der Kopf weggeschossen, bloss weil das Auto im dümmsten Moment einen Hopser macht. Das einzige Problem, das sich in der Folge stellt, ist die Beseitigung der Sauerei. In dieser absurden Beliebigkeit, mit der er Ursachen und Wirkungen verkettet, skizziert Tarantino prägnant das heutige Wirklichkeitsverständnis: Verloren ist da nicht nur der Glaube an verbindliche soziale Integration, sondern der Glaube an die Vernünftigkeit der Welt schlechthin.

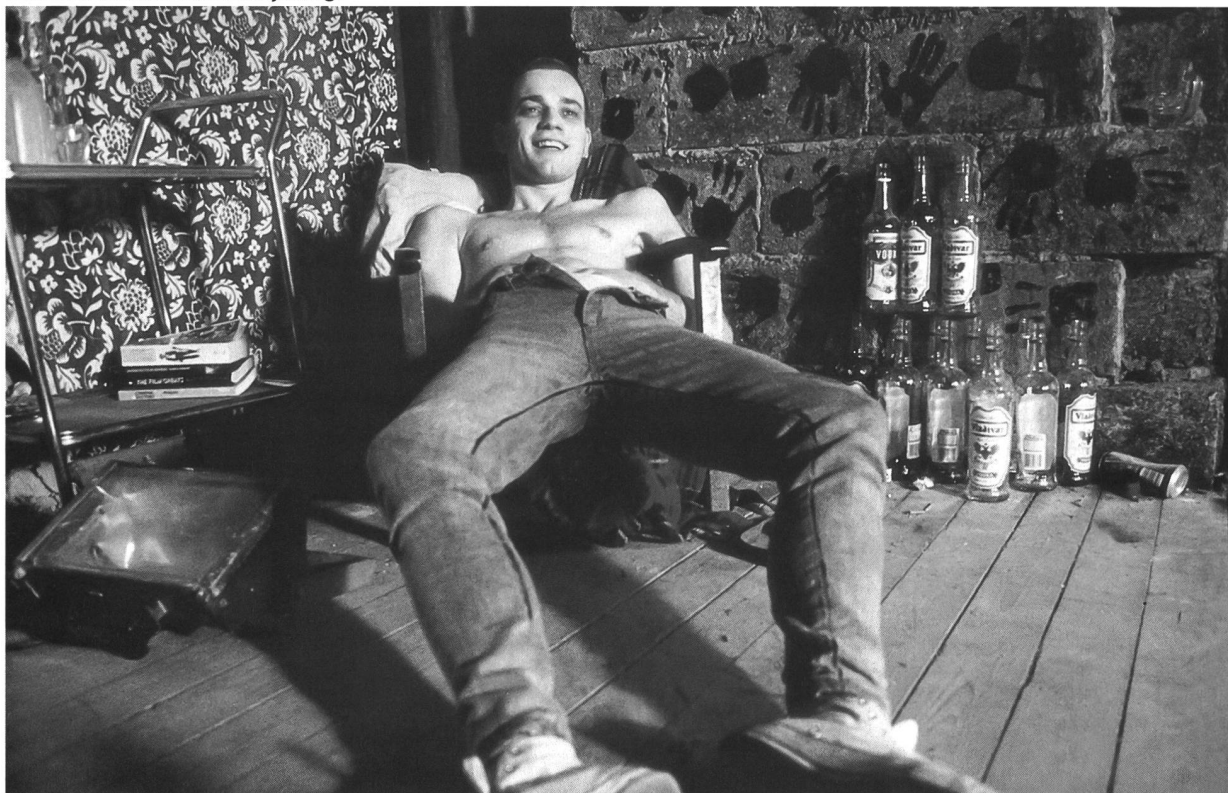
Von irrenden Rittern

Mit unnachahmlicher Nonchalance haben die Akteure in «Pulp Fiction» sich mit der Unübersichtlichkeit arrangiert, exakt darin besteht die *coolness*, die sie für den Kult prädestiniert. Gefragt sind nämlich immer weniger Identifikationsfiguren des herkömmlichen Typs, die eine chaotische Welt mit Ordnung überziehen, sondern Protagonisten, die sich ohne Bezähmungsanspruch der Tücke des Subjekts wie des Objekts stellen. In ihrem jüngsten Film («The Big Lebowski», ZOOM 3/98) haben die Brüder Coen die Konfrontation dieser gegensätzlichen Typen sogar zu einem zentralen Thema gemacht: Da ist auf der einen Seite Jeff «The Dude» Lebowski, der durch eine Verwechslung in eine haarsträubende Kriminalstory hineingezogen wird, auf der andern

Walter, sein Kumpan, der ihn aus deren Schlingen wieder herauszuhauen versucht. Beide sind sie Randexistenzen, die sich ins soziale Netz wie in eine Hängematte kuscheln und sich seelisch mit Bowling über Wasser halten. Während sich «His Dudeness» aber phlegmatisch vom Strom der Ereignisse treiben lässt, erhebt der cholerische Walter den Anspruch, die Dinge doch noch in den Griff zu kriegen, und macht damit regelmässig alles noch viel schlimmer.

Selbstverständlich werden nicht Hollywoods Grossprojekte zu Kultfilmen, sondern «randständige» Produktionen, denen die Differenz zur öden Normalunterhaltung das gewisse Etwas verschafft.

Sie wollen sich nur noch zudröhnen: Mark Renton und seine Genossen in «Trainspotting»



Wie einst Don Quixote und Sancho Pansa stolpern sie durch die Welt, der ziemlich irre Vietnamveteran und der cannabisgedämpfte Althippie; beiden ist jeder Durchblick abhanden gekommen, doch dem letzteren bleibt wenigstens der Vorteil, dass er es einsieht. Damit entspricht «The Big Lebowski» so sehr dem Zeitgeist, dass es sich im Frühjahr 98 für Szenenbars durchaus empfohlen hätte, wodkahaltige Drinks unter diesem Namen anzubieten.

Dada cool

Die Filmgemeinde verleiht also den Kultstatus keineswegs so beliebig, wie man glauben möchte, sondern folgt dabei einem überraschend konsistenten Muster: Zum authentischen Kultobjekt kann nämlich nur werden, was sich seiner inneren Logik nach gegen jede Form der Verfügbarkeit sträubt. Bezeichnenderweise streichen heute Trendschnüffler durch die urbanen Subkulturen, ständig auf der Jagd nach frischen Spuren der Verweigerung. Und selbstverständlich werden nicht die durchkalkulierten Grossprojekte Hollywoods zu Kultfilmen, so sehr sie auch die Promotion zu solchen hochjubelt, sondern «randständige» Produktionen, denen gerade die Differenz zur öden Normalunterhaltung das gewisse Etwas verschafft. Kult heute dreht sich um die *Andersheit an sich*, entsprechend findet er seine glaubwürdigsten Fetische im Reich des

Sperrig-Banalen: etwa in der frivol sinnlosen Geste, auf Knoten im Schnürsenkel zu verzichten oder die Kappe verkehrt herum aufzusetzen. Tarantino zum Beispiel hat das genau begriffen; deshalb macht er sich einen Spass daraus, abgetauchte Stars zu rezyklieren. Doch was mit John Travolta in «Pulp Fiction» noch aufgegangen ist, könnte mit Pam Grier («Jackie Brown», ZOOM 4/98) bereits nicht mehr funktionieren; denn die wahrhaft kultische Überschreitung zielt vor allem auf eines: auf Unwiederholbarkeit.

Das, was derzeit einen Kult in Gang zu setzen vermag, ist darum eher dem Feuerwerk verwandt als dem bleibenden Bild, eher dem Happening als dem Werk, dessen Kennzeichen es von jeher war, nach Regeln hergestellt und auf Dauer angelegt zu sein. Damit allerdings ist das Verständnis von Kult in der ausgehenden Moderne geprägt durch einen gänzlich unvermittelten Widerspruch: Im Ritual selbst wird je absolute Einmaligkeit anvisiert, doch bleibt das Ganze nach wie vor eine kollektive Veranstaltung und somit zwingend auf Wiederholung angewiesen. Dieses Paradox gibt uns vielleicht eine Ahnung davon, in welcher Art von System wir leben: Es könnte am Ende der *real existierende Dadaismus* sein.

«The Big Lebowski»: Jeder Durchblick ist abhanden gekommen



Der Kult des Echten

Nun hat es einiges gebraucht, bis der Begriff des Kultes jene spezielle Bedeutung angenommen hat, und es wäre reichlich vermessen, die postmoderne Auffassung als einzig gültige zu postulieren. Kult war zuweilen etwas ganz anderes – und ist es für viele durchaus auch heute noch. In seinem bekannten Aufsatz über den Verfall der Aura – «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» – hat Walter Benjamin die Bedeutungsverschiebung des Kultischen am Beispiel eines klassischen Kultobjekts, nämlich exemplarisch am Kunstwerk, nachzuzeichnen versucht. Was Benjamin zufolge das traditionelle Kunstwerk auszeichnet, was ihm seine besondere Ausstrahlung verleiht, das ist sein materielles Vorhandensein, das die Zeit überdauert, so dass es sich in einem stets wieder neuen Hier und Jetzt als ein Gleiches darbietet. Diese Substantialität letztlich verbürgt seine Einmaligkeit und Echtheit. Die Statue oder das Bild hat etwas, wodurch es sich von jeder Kopie unterscheidet; durch diese Wiedererkennbarkeit garantiert der Kunstgegenstand so etwas wie Identität überhaupt – nicht zuletzt auch die Identität seines Betrachters.

Das Werk, das in seiner Einmaligkeit dem Fluss der Zeit entzogen bleibt, wird zum Modell für ein konsistentes menschliches Selbst. Aber dieses Bleibende am Objekt stellt etwas anderes dar als seine Erscheinung, die unsere Sinne je im Hier und Jetzt fassen. Es ist etwas, was sich unter der materiellen Oberfläche verbirgt, eben jene Ferne, deren Aufschein im Nahen Benjamins Formel zu Folge die Aura ausmacht.

Kunst und Sozialisation

Das auratische Kunstwerk mutet uns eine beträchtliche Abstandsleistung zu: Es wirkt durch ein Moment, das wir gerade nie mit Händen werden greifen können. Den Preis für diese Distanzierung bildet aber letztlich ein sozialer Verzicht: Das Kultobjekt steht vor uns – reine Inkarnation der Individualität – und ist für den einzelnen doch nicht zu haben, weil es in seiner exquisiten Einmaligkeit allen gehört. In der Versunkenheit vor dem schönen Gegenstand inszenieren wir so stets von neuem das Drama der Selbstwerdung: Wir werden, was wir sind, in der Identifikation mit etwas, worüber wir nicht verfügen. Der «profane Schönheitsdienst», wie er sich seit Beginn der Neuzeit herausgebildet hat, führt uns insofern ein in den je besonderen Traditionszusammenhang – nicht anders, als das früher schon das Ritual getan hat, dem das Kunstwerk ursprünglich entstammt. In der auratischen Kunst im Sinne Benjamins hat das Schöne, Wahre und Gute also ein spezifisches Gesicht: Es stellt sich dar als der Inbegriff von Dauer und verlangt entsprechend die unbedingte Einbindung des einzelnen in einen allgemeinen, unveränderli-

John Travolta beispielsweise verdankt seine derzeitige Aura primär der gebrochenen Karriere, die ihn gerade als wahren Zeitzeugen ausweist.

chen Rahmen. Unter dem Zauber der Aura werden die Individuen durch die Kunst auf das strenge Gesetz des Herkommens verpflichtet.

Verfall der Aura

Die Pointe von Benjamins Zeitdiagnose besteht nun darin, dass er die Aura durch die neuesten Möglichkeiten der technischen Reproduktion in Frage gestellt sieht. Diese untergraben nämlich ihre beiden wesentlichen Momente: die Einmaligkeit und die Ferne. Die Reproduktionstechnik ersetzt das einmalige Vorkommen bestimmter Objekte durch ein massenweises und macht sie damit gleichzeitig zugänglicher, bringt sie näher an die Menschen heran. So entfällt jedoch gerade der Abstand, der den seltenen und letztlich unerreichbaren Kultobjekten vorindustrieller Zeiten ihre Aura verlieh. Deren Schwinden in der Moderne nun bewertet Benjamin aber keineswegs nur negativ, denn darin ist auch eine Befreiung angelegt, nämlich die aus den Ketten eines verbindlichen Traditionszusammenhangs.

Nun wäre natürlich gegen Benjamin einzuwenden, dass der entsprechende Effekt gegenüber den Zeugnissen der traditionellen Kunst nur sehr bedingt eintritt, denn da ist das Original natürlich weiterhin von jeder noch so gelungenen Reproduktion klar unterscheidbar. In der Tat hat der herkömmliche, auf die Aura gestützte Kunstbetrieb die Schockwellen der modernen Provokationen auch lange relativ unbeschadet überstanden. Selbst heute noch stehen ja die Gläubigen des bürgerlichen Schönheitskults vor dem Louvre Schlange, um einen Blick auf die Mona Lisa zu erhaschen.

Benjamin bleibt jedoch ein schlagendes Argument in bezug auf die Kunstproduktion unseres Jahrhunderts; er macht nämlich geltend, dass an dessen Schwelle neue Abbildungstechniken auftauchen, welche die saubere Scheidung zwischen Original und Kopie schon im Ansatz verunmöglichen. Ausdrücklich erwähnt er in diesem Zusammenhang die Fotografie, vor allem aber den Film. Dieses Beispiel leuchtet ja auch unmittelbar ein: Im Kino

zirkulieren sowieso ausschliesslich Kopien, da irgendeine Rangfolge bezüglich Ursprünglichkeit herstellen zu wollen, wäre völlig absurd. Doch die Demontage des Substantziellen im Kino geht weit über solche Äusserlichkeiten hinaus und erfasst auch die Art, wie im Film Sinn produziert wird. Tatsächlich zerreisst nämlich der Schnitt definitiv das Band zwischen Urbild und Abbild, das bei der Fotografie ansatzweise noch besteht. Die Montage fügt Bilder nach Gesetzen der Ähnlichkeit zusammen und erzeugt dadurch Bedeutungen, die mit dem jeweils Abgebildeten rein gar nichts mehr zu tun haben: Beim Betrachten eines Films realisieren wir es kaum, wenn an einer Schnittstelle die Atelierskulisse plötzlich durch ein Modell ersetzt oder in einzelnen Einstellungen ein Schauspieler gedoubelt wird. Hier wird Kontinuität also nicht mehr durch eine Substanz im Hintergrund – durch einen mit sich identischen Referenten – gestiftet, sondern ist ihrem Wesen nach künstlich: reiner Schein.

Wenn diese Erkenntnis bis heute nicht wirklich ins allgemeine Bewusstsein gedrungen ist, dann hat das primär damit zu tun, dass die Filmproduzenten ihr Publikum nicht durch die allzu abgründige Modernität des neuen Mediums verschrecken wollten. Im frühen Starkult beispielsweise wurden bewusst artifizielle Referenten geschaffen, die den Zuschauern eine Aura herkömmlichen Zu-

schnitts vorgaukelten, um ihnen den Kulturschock zu ersparen. Dazu noch einmal Walter Benjamin: «Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der Personality ausserhalb des Ateliers, der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im faulen Zauber ihres Warencharakters besteht.» Während also das Filmbusiness nicht den Mut zur Radikalität der neuen Sprache hatte, haben doch die avanciertesten Vertreter der traditionellen Künste deren Herausforderung angenommen und genau das getan, was im neuen Medium angelegt war: nämlich die ästhetische Produktion über die Zweigung von Urbild und Abbild hinausgeführt.

Verfehlte Emanzipation

Nun ist in zwei Punkten die Hellsichtigkeit Benjamins gewiss nicht zu bezweifeln: Zum einen hat er schon früh begriffen, auf welcher unerhört neuen Weise der Film zu den Menschen spricht, und zum andern hat er auch mit der Prophezeiung recht behalten, dass diese Sprache jenseits der Abbildung sich gegen die Tradition durchsetzen werde. Bloss in einer Hinsicht hat er sich getäuscht: Niemand wird im Ernst behaupten können, in der audiovisuellen Unterhaltungskultur der Gegenwart seien irgendwelche

Als rezyklieren von alten Stars noch cool war: John Travolta in «Pulp Fiction»



emanzipatorischen Ideale erfüllt. Der kommerzielle Amüsierbetrieb schlägt sein Publikum letztlich genau so nachhaltig in den Bann, wie das die auratische Kunst vermochte. Wenn er die Menschen auch kaum noch auf einen Traditionszusammenhang verpflichtet, so heisst das noch lange nicht, dass er sie nicht weiterhin durch eine besondere Art von Aura hypnotisiert – wobei dann allerdings zu bestimmen wäre, in welcher Hinsicht sich diese von der herkömmlichen unterscheidet.

Die Aura des Flüchtigen

Benjamins harte These vom Schwinden der Aura ist ganz offensichtlich durch die Geschichte widerlegt und müsste folglich modifiziert werden – auf welche Weise, das zeigt sich, sobald wir die Daseinsweise traditioneller Kunstwerke mit der von Kultobjekten aus der heutigen Konsum- und Unterhaltungswelt vergleichen: Waren jene durch einmaliges Vorkommen im Raum und Dauer in der Zeit gekennzeichnet, so verhält es sich bei diesen gerade umgekehrt; sie finden massenhafte Verbreitung im Raum, verfügen jedoch nur noch über punktuelle Geltung in der Zeit. Die Kultgegenstände unserer Tage sind im Grunde authentisch nur im Moment der Entdeckung; sobald ihre Verbreitung und Vermarktung einsetzt, beginnt bereits die Entwertung. Ganz offensichtlich verhalten sich räumliche und zeitliche Erstreckung von Kultobjekten aus verschiedenen Zeiten komplementär; die Fülle in der einen Dimension wird kompensiert durch einen Mangel in der andern.

In einer Welt, in der Not herrscht und die Menschen sich andauernd mit ihrer Ohnmacht und Sterblichkeit konfrontiert sehen, da setzen sie ihre Hoffnung – ihre Vorstellung vom Guten – ins *Hier*, in ein wiedererkennbares räumliches Vorhandensein, das dem Fluss der Zeit entrückt ist. In einer Gesellschaft hingegen, welche dieses Ausgeliefertsein überwunden hat, welche ihren Mitgliedern Schutz bietet und sie mit einem Überfluss an Glücksgütern eindeckt, verlieren Dauer und Bestand ihre Leuchtkraft. Da finden wir uns zuletzt nämlich selbst gefangen im Labyrinth der Dämme, die wir gegen die Zeit errichtet haben. Da erfahren wir uns als Sklaven jener Sachzwänge, welche die Kehrseite einer aufs Technische limitierten Emanzipation darstellen, und unsere Sehnsucht geht auf jene glücklichen Momente, in denen sich die beengende Struktur kurz verflüssigt. Was uns heute an Kultobjekten fasziniert, ist gerade nicht mehr deren Substantialität, eben die Unveränderlichkeit in der Zeit, sondern eine Art von künstlich gesteigerter Vergänglichkeit. In der Aura erscheint für uns nicht mehr das *Gute* eines gleichsam ewigen, unzerstörbaren *Hier*, vielmehr das flüchtige *Jetzt*, um das wir Modernen unsere Vorstellung vom *Schönen* konzentrieren. Die *Wahrheit* aber scheint zu sein, dass tatsächlich beides geht.

List der Hoffnung

Die Aura am Ding ist auf jeden Fall etwas, was über dessen unmittelbares, bloss materielles Dasein hinausweist, letztlich der Aufschein des Bezeichneten im Bezeichnenden; sie kann erst dann auftreten, wenn das Ding eine symbolische Funktion übernommen hat und so zum Signifikanten im Rahmen einer begrifflichen Ordnung geworden ist. Diese Ordnung jedoch stellt etwas ganz anderes dar als das, was unmittelbar ist: Sie ist jene Projektion, durch die wir uns aus dem Sumpf einer begriffs- und kulturlosen Gegenwart lösen. Insofern kristallisiert sich an ihr unsere Hoffnung, einem blinden Schicksal nicht völlig ausgeliefert zu sein. Entsprechend eignet der Ordnung der Zeichen stets ein kompensatorischer Zug; gleichgültig, wie wir je die Welt eingerichtet finden, die Hoffnung entschlüpft auf die andere Seite und entwirft Phantasmen auf der Leinwand des Symbolischen, an denen wir das Modell eines besseren Selbst und einer besseren Welt gewinnen können. Zu Zeiten, als die Menschen der inneren wie der äusseren Natur ausgeliefert waren, ging ihre Sehnsucht verständlicherweise auf Verfügung und Bestand. Im Mass aber, in dem sie diese Hoffnung real umsetzten, verdichteten sich die entsprechenden Phantasmen zu einer zweiten Natur und wurden suspekt. Die List der Hoffnung lässt uns Befreiung stets in dem suchen, was wir nicht haben. Angesichts einer rational bezähmten Welt, die in stumpfer Faktizität erstarrt, verschiebt sie die Imago von Freiheit auf das Flüchtige. So blitzt für uns Moderne die Aura eben am Banalen auf, am Zufälligen und Vorübergehenden: letztlich in den Ritzen und Fugen des Vorhandenen, die uns hoffen lassen, dass dieses sich nicht ganz um uns schliesst.

Vom Kristall zur Amöbe

Ein mythischer Held wie Odysseus war durch die Fähigkeit ausgezeichnet, die Naturgewalten entweder zu bezwingen oder zu überlisten, und etwas davon ist noch auf die Filmhelden klassischen Zuschnitts gekommen. Die Einmaligkeit solcher Heroen besteht letztlich in der kristallinen Einheit ihrer Substanz, die sie der Gefahr abgetrotzt haben, sich im bunten Wirbel der Welt zu verlieren. Nehmen wir jedoch authentische Idole unserer Tage, so finden wir ganz anderes: Stars wie etwa Madonna oder David Bowie setzen nicht mehr auf eine konstante Personality; ihr Markenzeichen ist vielmehr das bewusste Spiel mit differentiellen Möglichkeiten, im Grunde das Immer-wieder-anders-Sein. Auch John Travolta beispielsweise verdankt seine derzeitige Aura primär der gebrochenen Karriere, die ihn gerade als wahren Zeitzeugen ausweist. Bei diesem Heldentypus besteht die Ausserordentlichkeit nun darin, dass er sich ganz in der Gegenwart verliert und so frei dem Unkonventionellen hingibt, während der Durchschnittsverbraucher noch immer krampf-

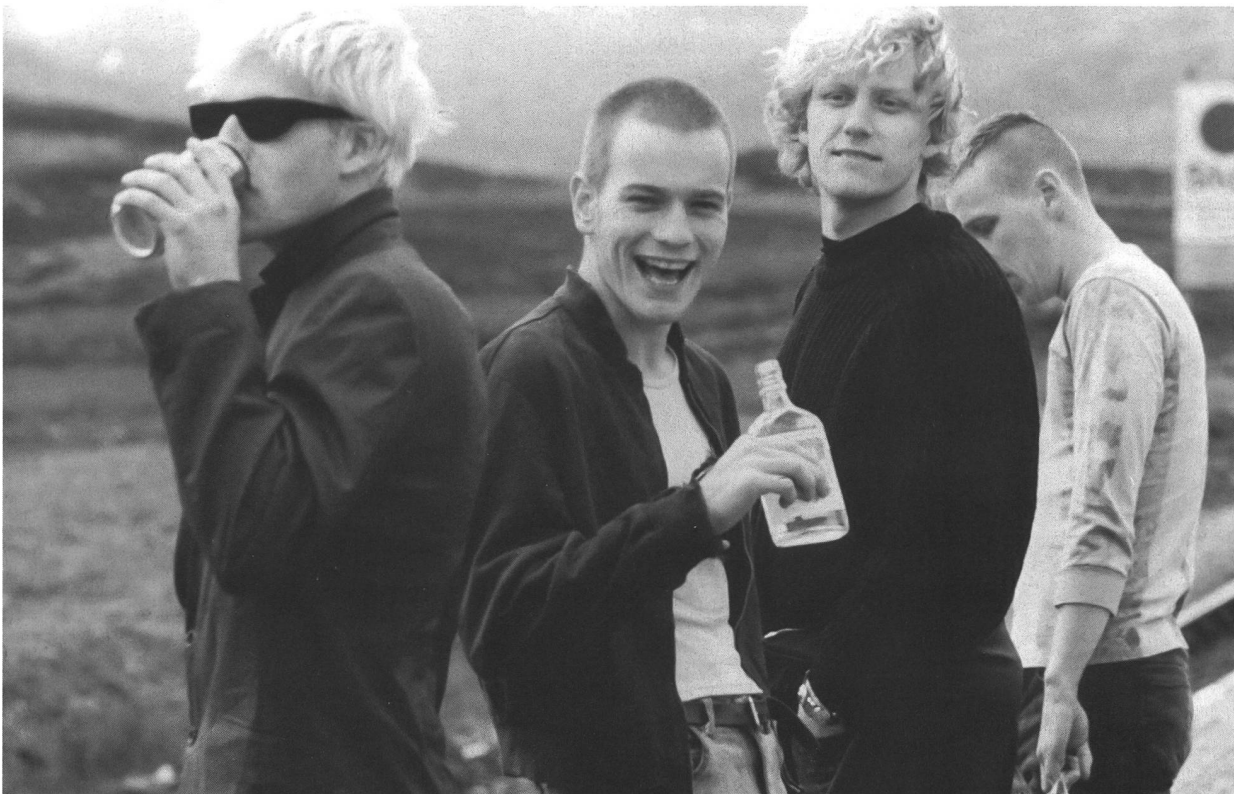
Die Kultgegenstände unserer Tage sind im Grunde authentisch nur im Moment der Entdeckung; sobald ihre Verbreitung und Vermarktung einsetzt, beginnt bereits die Entwertung.

haft darum bemüht ist, seine spiessige Vita einigermaßen zusammenzuhalten.

Wenn wir den Tugendkatalog betrachten, wie ihn derzeit jedes banale Stelleninserat herunterleiert, so wird definitiv klar, was der Fall ist: Die guten alten Merkmale des bürgerlichen Charakters – zum Beispiel Beständigkeit oder Zuverlässigkeit – gelten als megaout; gefragt ist dafür Innovationsfähigkeit, Flexibilität, Anpassungsbereitschaft. Kurz: Eine Art von menschlicher Amöbe, die im Idealfall an jedem Tag vergessen hat, was gestern war. Und über die

Zitate aus: Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Edition Suhrkamp. Frankfurt/M. 1963.

«Bald bin ich genau wie ihr!»,
Szene aus «Trainspotting»



nötige Aura beim Vorstellungsgespräch verfügt nur, wer in der Lage ist, solches auch glaubwürdig zu inszenieren.

Zoon politikon – trotz allem

Die konfektionierten Identitäten haben sich dem Inhalt nach in unserem Jahrhundert ganz unzweifelhaft gewandelt; doch Identifikation im Zeichen der Aura findet nach wie vor statt. Der Mensch bleibt das Zoon politikon, auch wenn er durch den Zeitgeist gehalten ist, sich möglichst als individueller Freak zu geben. Natürlich bindet uns der aktuelle Kult permanenter Überschreitung nicht länger ein in einen Traditionszusammenhang, das gewiss nicht. Doch er verpflichtet uns, auf einer Welle mitzusurfen, die sich unaufhaltsam fortwälzt in ein dunkles Morgen hinein. Dass er dem nicht entgehen kann, hat am Schluss auch Renton begriffen. Er will sich bessern, anständig werden, ja sagen zum Leben:

Bald bin ich genau wie ihr! Job, Familie, pervers grosser Fernseher, niedriger Cholesterinspiegel, Krankenversicherung, Eigenheimfinanzierung, Gameshow, Junkfrass, inflationssichere Rente, über die Runden kommen, mich auf den Tag freuen, an dem ich sterbe! ■

Franz Derendinger ist Germanist, unterrichtet an einer kaufmännischen Berufsschule und schreibt regelmässig für ZOOM.