

Spuren

in Kunst und Gesellschaft

Nr. 19

Juni 1987

ISSN

0176 - 7240

DM 8,-



Ähnlichkeit und Holismus

Editorial

„In der griechischen Antike stellten sich spekulierende Menschen sehenden, unbewaffneten Auges die Frage, was mit einem Kreis, einem Dreieck, einem Viereck etc. oder mit einem entsprechend geformten Körper geschähe, wenn man die Form oder Figur immer mehr vergrößerte bzw. verkleinerte. Die idealistische Antwort war, daß Formen unabhängig von der Größe homogen bleiben, das heißt, ihr Wesen im Größten wie im Kleinsten bewahren. Das materialistische Modell lief auf ein konfusees Gewimmel formloser Grundelemente hinaus. Beide Ansätze stimmten jedoch darin überein, daß die Idee des unteilbar Kleinsten, des Atoms, nicht weniger als die des unüberschreitbar Größten, des Kosmos, auf einem paradoxen Zusammenreffen ideeller und materieller Elemente beruhen müsse.“

Hans Günter Holl, in diesem Heft S. 27

'Ähnlichkeit und Holismus' lautet das Schwerpunktthema dieser Ausgabe. Wer meint, damit reihen sich die 'Spuren' ein in die Vielzahl von Publikationen zum Thema 'Neue Weltbilder', der irrt. Sicher geht es auch um eine Auseinandersetzung mit den 'Wendezeit'-Aposteln der 'New Age'-Bewegung.

So spart Jens Siegelberg nicht mit Polemik, wenn er den Denkansatz eines kritischen Holismus in den Schoß des Marxismus zurückführen will. Doch die restlichen Beiträge gehen andere Wege.

Wenn von Ganzheit die Rede ist, reizt dies, sie durch Vielfalt auf die Probe zu stellen. Identität und Holismus, das läuft auf Totalitäres hinaus. Nicht auszudenken, das Kleinste wäre mit dem Größten identisch: Individuum und Masse, Staat und Person wären länger keine differenten Größen zueinander und Widerstand zwecklos. Versucht man dagegen, Ähnlichkeit und Differenz als Strukturprinzipien von Ganzheit zu denken, eröffnen sich andere Möglichkeiten, Kleinstes und Größtes zusammenzudenken.

Anna Burmann geht es in ihrem Beitrag um Ingeborg Bachmanns unvollendeten Romanzyklus 'Todesarten'. Fragment blieb dieses Werk, weil Ingeborg Bachmann schon 'Malina', den Roman, der die 'Todesarten' einleiten sollte, sich gegen sich selbst richten ließ. Hier wuchert kein Text zu immer größeren Formen in einem grenzenlosen Wachstum erzählerischer Verdoppelung von Wirklichkeit auf, sondern – so lautet Anna Burmanns These – hier wird die mimetische Hingabe an das Buch, die Bewegung *vor* dem Buch, zu ei-

nem den Gang der Erzählung störenden Moment. In Gestalt kleinster verdichteter Teilchen kehrt in das Ganze des Romans jene Leere ein, die vor jedem Buch als dessen eigene Möglichkeit liegt – und macht es dadurch (zum Glück) als geschwätziges Erzählung unmöglich.

Diese paradoxe Rückwendung auf sich selbst wird in dem Beitrag 'Von der holistischen Differenz' als morphogenetisches Formprinzip nicht nur des Selbstbewußtseins beschrieben.

Nimmt damit die Diskussion um den Holismus eine idealistische Wendung? Auf diese Frage gibt Hans Günter Holl einige Antworten: In seinem Beitrag zur Kosmologie Whiteheads beschreibt er als Ursache des problematischen Verhältnisses von Idealismus und Materialismus die Verkenning des Unterschieds von Abstraktem und Konkretem. Diese Verkenning bildete für Whitehead die geistige Herausforderung der gegenwärtigen Zeit. Denn es gilt, die organisch-konkrete Wirklichkeit von der abstrakten Realität zu unterscheiden, ohne zwei Welten aus ihnen zu zimmern. Die Differenz zwischen beiden wie ihr Zusammenhalt werden umso deutlicher, je weiter sie aufgrund der dualistischen Verkennung auseinanderstreben bzw. je mehr Abstraktes in Konkretes implantiert wird.

Auch der 'Spuren'-Aufsatz steuert zum Schwerpunkt diesmal etwas bei: Geert Lücke Lücken beschäftigt sich ausführlich mit der erkenntnistheoretischen Holismusdebatte des Wiener Kreises in den 30er Jahren, die den wenigsten, die sich heute für den Begriff der Ganzheit interessieren, präsent sein dürfte.

Torsten Meiffert

Impressum

Spuren - Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Lerchenfeld 2, 2 Hamburg 76
Zeitschrift des Spuren e.V.
in Zusammenarbeit mit der Hochschule für bildende Künste Hamburg

Herausgeberin
Karola Bloch

Redaktion

Hans-Joachim Lenger (verantwortlich),
Jan Robert Bloch, Jochen Hiltmann,
Stephan Lohr, Ursula Pasero

Redaktionelle Mitarbeit

Manfred Geier, Jens Hagedstedt
Martin Hielscher, Lothar Kurzawa,
Torsten Meiffert, Khosrow Nosratian,
Gunnar Schmidt

Redaktionsassistentz
Susanne Dudda

Gestaltung und Druck
Bernd Konrad

Satz
Gunda Nothhorn

Autorinnen und Autoren dieses Heftes

Olaf Arndt, Anna Burmann,
Hans Dickel, Gerhard Götzte,
Hannes Hatje, Hans Günter Holl,
Ismael Ivo, Harald Justin,
Friedrich A. Kittler, Susanne Klippel,
Geert Lücke Lücken, Norbert Meder,
Wilfried Meyer, Rainer Rother,
Karin Schulze, Jens Siegelberg

Die Redaktion lädt zur Mitarbeit ein. Manuskripte bitte in doppelter Ausfertigung mit Rückporto. Die Mitarbeit muß bis auf weiteres ohne Honorar erfolgen. Copyright by the authors. Nachdruck nur mit Genehmigung und Quellenangabe.

Die „Spuren“ sind eine Abonnementzeitschrift. Ein Abonnement von 6 Heften kostet DM48,-, ein Abonnement für Schüler, Studenten, Arbeitslose DM 30,-, ein Förderabonnement DM96,- (Förderabonnenten versetzen uns in die Lage, bei Bedarf Gratisabonnements zu vergeben, sie erhalten eine Jahresgabe der Redaktion). Das Einzelheft kostet in der Buchhandlung DM 8,-, bei Einzelbestellung an die Redaktion DM 10,-incl. Versandkosten. Lieferung erfolgt erst nach Eingang der Zahlung auf unserem Postscheckkonto Spuren e.V., Postscheckkonto 500 891-200 beim Postscheckamt Hamburg. BLZ 200 100 20, oder gegen Verrechnungsscheck.

Bestellung und Auslieferung von Abonnements und für Buchhändler bei der Redaktion.

Inhalt

Beobachtungen und Anfragen

Gerhard Götzte: Reise ans Ende der Nacht (S. 5)
Hans-Joachim Lenger: Drei Nationen, vier Farben (S. 7)
Susanne Klippel: Das Irrenhaus (S. 9)
Olaf Arndt im Gespräch mit Ismael Ivo: Monolog des heiligen Vogels (S. 11)

Torsten Meiffert
Von der holistischen Differenz
S. 15

Jens Siegelberg
Von der Kontinuität zu den Bruchstellen
Marxistisches zum Holismus S. 19

Anna Burmann
Esultate Jubilate
Mimetisches Vermögen als Verlangen nach dem Buch S. 23

Hans Günter Holl
Stufen der Abstraktion
Affirmative und kritische Elemente in der Kosmologie A. N. Whiteheads.S. 26

Paul's Leben
Fotoserie von Hannes Hatje S. 30

Friedrich A. Kittler
Aufschreibesysteme 1800/1900
Ein Gespräch mit Khosrow Nosratian S. 41

Norbert Meder
Der Sprachspieler
oder: Kreativität und Simulation im Zeitalter der Information S. 48

Rainer Rother
Über das Einfache, das selten ist.
Beobachtungen auf der Berlinale S. 52

Magazin

Martin Hielscher über Anschauungsunterricht (S. 58) / Wilfried Meyer über Flugelmeyers Wahn (S. 59) / Karin Schulze über Reinhard Priessnitz (S. 60) / Martin Hielscher über diabolische Geschichten (S. 61) / Khosrow Nosratian über Friedrich A. Kittler (S. 62) / Martin Hielscher über Adorno (S. 63) / Jens Hagedstedt über Briefe Freud's (S. 65) / Harald Justin über Dieter Bartetzko (S. 66) / Hans Dickel über endart (S. 67) / Jens Hagedstedt über technische Reproduzierbarkeit von Musik (S. 68) / in eigener Sache (S. 71)

„Spuren“-Aufsatz:

Geert Lücke Lücken
Umbauten auf offener See
Zu einigen Problemen des wissenschaftstheoretischen Holismus S. 37

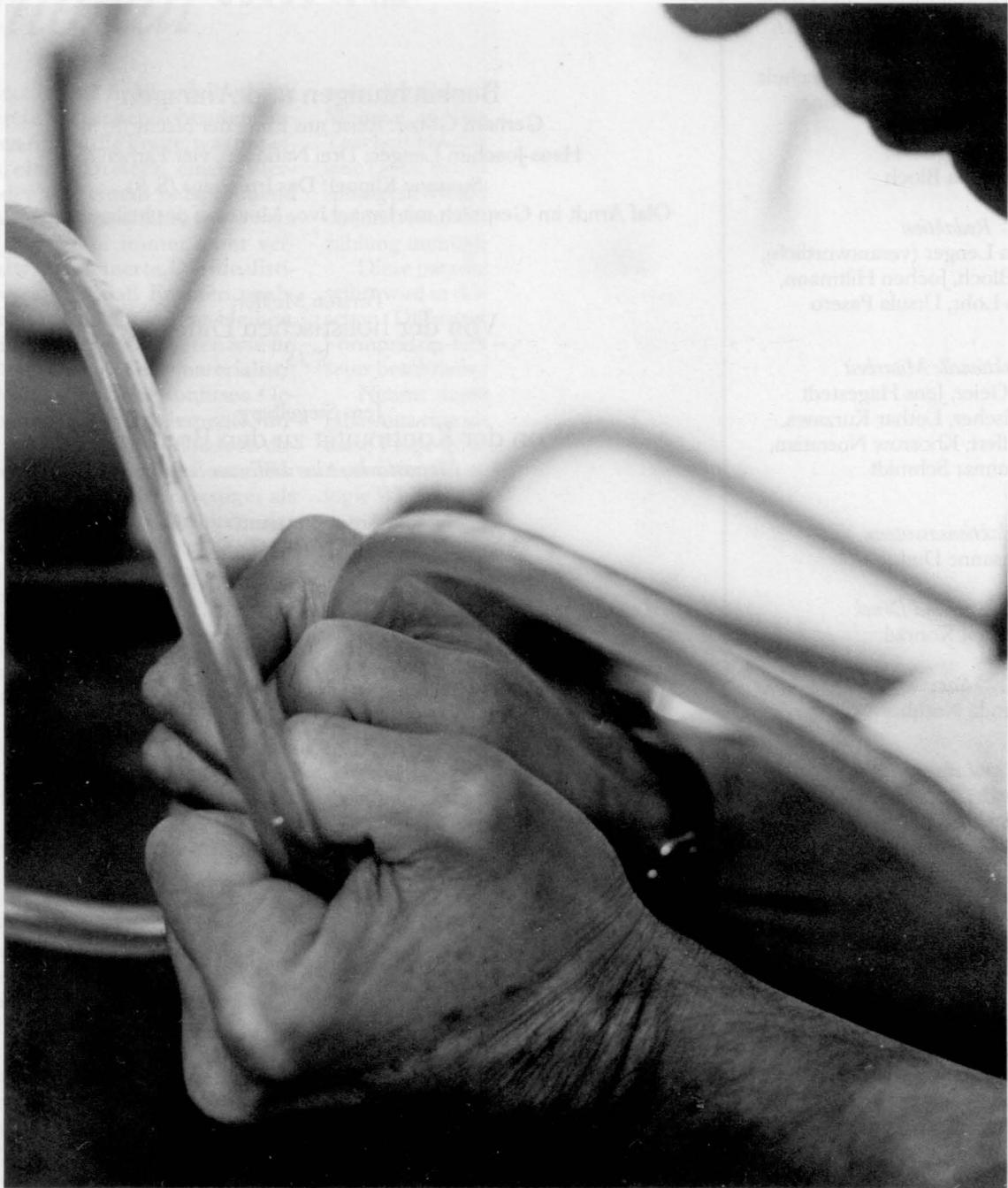


Foto Jochen Hiltmann

Beuys symbolisiert mit zwei Fäusten ein Herz, aus dem die Adern treten. Beuys wendet sich der Verteilung, dem Austausch, der Idee der Gerechtigkeit zu. Sie geht vom mittleren Bereich des Herzens aus. Von Bedeutung ist, daß der Herzbereich nicht die Funktion der Pumpe übernimmt; der treibende Wille liegt schließlich im unteren Bereich des Willens und der Energie, im Fußpunkt.

Reise ans Ende der Nacht...

Jean Genet: Erinnerung an Alberto Giacometti

„Bonjour Monsieur Genet!“, grüßte ich und schob hinterrücks die Schiebetüre zu. Tags zuvor hatten wir vereinbart, uns im Zug auf der Strecke München/Paris zu treffen.

– „Sie werden mich finden“, war sein abschließender Kommentar am Telefon.

Nachdem ich mehrere Abteile geöffnet hatte, ohne ihn wahrzunehmen, stand ich nun unvermittelt vor ihm: das Gesicht älter geworden, faltiger; die tief liegenden Augen noch markanter betonend; die Fülle seines vormals fleischigen Gesichts ebenmäßiger verteilt.

Ruckartig fuhr der Zug an. Ich nahm ihm schräg gegenüber Platz. Außer uns war niemand im Abteil. Vereinzelt Lichter schienen plötzlich durch die Geschwindigkeit des Zuges ähnlich Irrlichtern auf, um sogleich wieder in der Finsternis zu erlöschen.

Genets und mein Thema in dieser Nacht: der Bildhauer Alberto Giacometti –, dem wir beide, jeder auf seine Weise, verbunden waren.

Jean Genet und Alberto Giacometti verband eine lebhaftere Freundschaft. Mich verband mit Alberto Giacometti die Bewunderung seines Werkes.

Nachdem wir uns schweigend einen Eindruck voneinander verschafft hatten, begann ich ihn zu fragen, wie er Alberto in all den Jahren, den wechselnden Begegnungen empfunden habe?

– „Wie die Nacht“ – hier wandte er sein Gesicht vom Fenster ab – „die damit ringt, den kommenden Tag preiszugeben...“ Zumeist durchfocht er diesen Kampf mit einer in Arbeit befindlichen Skulptur. Von innerer Anspannung müde. Das Gesicht, die Hände von Zementstaub beschmutzt. – Für Alberto war es immer ein Ringen.

Meistens blieb ich einige Minuten auf dem Abtritt zum Atelier stehen, bis er mich sah, wobei er mich zuweilen aufforderte, mit ihm in der rue d'Alesia ins Café zu gehen.

Manchmal debattierten wir, doch zumeist rauchten wir nur eine Zigarette zusammen und schwiegen. Starten aufs

Trottoir, belustigt über das eine oder andere entgegenkommende Gesicht.“

Genet wand seine kräftigen Hände beim Sprechen ineinander; als wenn er damit die Worte freisetzen wollte.

Wußte ich doch, daß er unheilbar krank war, wir uns vielleicht zum letzten Mal trafen, womöglich aus meiner Idee eines Filmes über Alberto Giacometti in der Schilderung von Jean Genet nichts werden würde.

Ich versuchte meine Vorstellung zu skizzieren: am Innenarm der Seine, einige Meter unterhalb von der Av. de Saxe, rechts davon die sich vom Morgentau befreiende Seine. Genet zur Kamera kommend. Monologisierend. Zwischenreingelendet die Skulpturen Albertos. Schreitende Figur/gehender Jean Genet/ Stille und Worte... Das Getöse und der Windstoß eines entgegenkommenden Zuges unterbrach meine Ausführungen. Wir schauten uns an. Was interessierte uns beide an diesem Mysterium Alberto Giacometti?

Genet legte seine Beine auf den gegenüberliegenden Sitzplatz.

– „Nachdem ich Alberto schon vier Jahre kannte, es war Mitte der Fünfziger Jahre, trat er eines Tages nahezu verstohlen auf mich zu: *Neulich habe ich einige Zeichnungen aus dem Gedächtnis von dir gemacht... Willst du sie sehen?* Es war das erste Mal, daß er mir Arbeiten zeigen wollte. – *Zufrieden bin ich nicht ganz damit!* –, fügte er hinzu. Ich betrachtete sie aufmerksam: sah er mich so! Wie sah ich mich selbst? Ähnlich wie Alberto? War ich unversehens der historisch losgelöste *Jean Genet*, in dessen Gesichtszügen sich die Jahre des Gefängnisses verbargen, wie ihn Alberto empfand?“

Genet schloß die Augen.

Wiederholt war Genet in Italien, das er mit Portugal wegen seines Rheumaleidens aufsuchte. Auch jetzt, wodurch unsere Begegnung begünstigt wurde.

– „Häufiger –, wenn ich in Albertos Atelier kam, er allein war oder Annette, seine Frau, Modell saß, überkamen mich Bedenken, ihn in dieser hermeneutischen Stille zu stören. Alberto mißbilligte mein Kommen

nie. In unseren Begegnungen waren wir wie sehr vertraute Nachbarn. Lange blieb ich sowieso niemals im Atelier. Ich sog mich von der Atmosphäre voll und ging dann entweder mit ihm oder ließ ihn mit seiner Arbeit zurück. – In solchen Momenten wurde mir immer deutlicher, wie sehr die Einsamkeit, aus der Albertos Werk schöpfte, letztlich die eines jeden ist; schließlich die Gewißheit, daß die Einsamkeit unser einziger greifbarer Moment bleibt. Diese Haltung verkörpern auch seine Skulpturen für mich.

An bestimmten Tagen, an denen ich ihn nicht im Atelier vorfand, stieß ich im Zimmer nebenan auf ihn, das er mit Annette teilte. Lange entbehrte der Fußboden jeglicher Zementierung und wenn es regnete, dann stak man im Lehm. Erst auf Annettes Drängen erklärte sich Alberto bereit, billige naturfarbene Kacheln legen zu lassen. Eine größere, gar luxuriöse Wohnung hätte er für sich nicht beansprucht, im Gegenteil, bescheidener hätte er es gerne noch gehabt.“

– „Und Diego lebte doch nebenan?“

– „Diego bewohnte den übrigen Teil des Gebäudes, auch zwei Räume, einen Atelier- und einen Wohnraum. – Ja, so waren in Albertos nächster Umgebung auch gleich seine Modelle, Annette und Diego, sein Bruder, greifbar.

Immer wieder, wenn mir Albertos Skulpturen ins Gedächtnis treten, fühle ich mich an Schlacke erinnert, an Ausscheidungen eines langen Brennprozesses.

Die Köpfe ätherisch-schwebend – und die Füße wie Bleiklumpen. Warum diese schweren Füße – oder Sockel, wie man will –, frage ich mich immerzu. – Und doch: gerade in der Zusammenhanglosigkeit des Raumes schufen sich diese Skulpturen ihren wie angewurzelten Platz.

In der europäischen Plastik gibt es ja nichts Vergleichbares.

Z.B. Lehmbrucks Arbeiten sind viel ebenmäßiger. Weniger von der rastlosen Ausdauer beschädigt, mit der Alberto Druckstellen wie schwelende Wunden auf seinen Figuren zurückließ. – In jeder Furche liegt der Augenblick begründet. Wie Del-

len auf dem Körper eines Menschen, die sich nicht mehr ebneten -: fast schon Existenzmale oder auch Brandmale.

Doch ich wollte eigentlich von unseren Portraitsitzungen erzählen:

Wieder saßen wir einmal im Café, als Alberto die Frage an mich richtete, ob ich ihm Modell für ein Portrait sitzen wollte. Natürlich, erwiderte ich.

Ich wußte zwar von der Prozedur, die andere mit ihm hatten, insbesondere Jean Paul Sartre, ließ mich jedoch dadurch nicht beirren.

So erschien ich zur verabredeten Zeit. Diego, Albertos Bruder, empfing mich schmunzelnd im Hof, der das Atelier zur Straße abgrenzte. Wir wechselten ein paar Worte der Begrüßung, wobei er erwähnte, daß Alberto die zurückliegende Nacht durchgearbeitet habe. Als ich das Atelier betrat, stand die Staffelei schon rechts vor dem Kanonenofen. Verschiedengroße Pinsel lagen in Reichweite. Es roch nach Terpentin und grundierter Leinwand.

„Nimm dort Platz!“, wies Alberto wortkarg auf den in einiger Entfernung zur Staffelei stehenden Schemel. Ich nahm wie angewiesen Platz, und versuchte eine bequeme Haltung zu finden. Was mir sofort ins Auge fiel, war Albertos entzweigebrochene Brille, die ihm auf der Nasenspitze saß. Immer dann, wenn er mich musterte, befürchtete ich, daß sie zu Boden fallen könnte.

Nachdem er mich auf die gewünschte Haltung aufmerksam gemacht hatte, versah er in gestischen Zügen die Leinwand mit schwungvollen Pinselstrichen. Wir sprachen kein Wort.

Im einfallenden Lichtkegel bewegten sich die Staubpartikel. Der Ofen rumorte. Albertos Füße zertraten die Gips- und Zementreste auf dem Fußboden und unterbrachen die räumliche Stille. Manchmal ertönte der Pinsel durch die Heftigkeit seines Auftrages auf der Leinwand. Wenn er zu sehr troff, nahm er rasch einen Lappen aus seiner Hosentasche und wusch ihn damit aus. Allmählich verdichteten sich die Linien auf der Fläche. Mein Brustkorb schien schon in deutlichen Konturen auf. Jedoch

mein Kopf war mehr im Raum angeordnet.

Indessen fielen meine Schultern wie schwere Mehlsäcke nach vorne. Meine Balance ließ nach. Schließlich hatte ich keine Übung im Portraitsitzen.

„Können wir eine Pause machen?“, bat ich. Alberto schien meine Frage überhört zu haben. Nochmals räusperte ich mich, woraufhin er nur noch von einem 'Moment' sprach. Ich trat wie benommen in den Hof. Das Tageslicht blendete mich. Nach einer Zigarettenpause ging ich dann wieder zurück.

„Sollen wir heute weitermachen, Alberto?“

„Vielleicht morgen um die gleiche Zeit“, stimmte Alberto bei, noch mit der Ausbesserung des Bisherigen beschäftigt.

Anderntags erschien ich zu dem verabredeten Zeitpunkt. – Ein unwirtlicher Tag! Es regnete und die Wolken hingen darnieder. Im Atelierhof sprang ich über mehrere Pfützen bis zur Türe. Im Atelier niemand anwesend. Wieder nahm ich auf dem Schemel Platz. Die Reglosigkeit des Raumes beschwor eine eigentümliche Atmosphäre. Ringsumher die Skulpturen. Das begonnene Portrait von mir: entsprach es mir wirklich durch seine gattungsbezogene Eigenständigkeit?

Plötzlich hörte ich Schritte zur Türe kommen.

„Ah, du hast schon Platz genommen! Wollen wir sehen, wie es heute geht...“

Sodann rückte Alberto verschiedene Gegenstände aus dem Blickfeld.

„Mehr nach rechts, Jean! Ja, so!“, wies er mich zurecht. „Wolltest du dich nicht gestern Abend mit Louis Jouvét wegen der Aufführung deines Stückes „Les Bonnes“ treffen? Ihr hattet doch eine Straffung der Abfolge vor. Klappte es?!“

„Jaja, wir strichen einige Passagen zusammen. Dadurch ergibt sich eine größere und raschere Verkettung. Die Figuren spiegeln sich dadurch besser. Jouvét und mir bereitet es keine Mühe. Unsere Vorstellung war fast identisch!“

„Meinst du Alberto, wir kommen heute voran?“ Gerade heute schien mir, waren wir beide nervös. Alberto quälte sich, wie ich

fühlte, und ich war unruhig wegen der Einstudierung, bei der ich gerne anwesend gewesen wäre.

„Alberto“, sagte ich eine Weile darauf, „mir wäre es passender, wir würden eine Unterbrechung machen, damit ich Louis Jouvét bei den Proben assistieren kann, was meinst du?!“

„Wenn es dir wichtig ist? Mit deinem Portrait komme ich soweit alleine voran, falls nicht, schieben wir es auf.“

So war ich für meine Belange frei. Die Umrisszeichnung saß sowieso schon. Im Gegensatz zu anderen Portraits, bezog Alberto meine angewinkelten Beine mit ins Bild ein. Es bekommt dadurch eine weniger klassische Prägung.

Wochen später, nachdem die Premiere meines Stückes „Les Bonnes“ vorüber war, suchte ich Alberto wieder auf. Wahrhaftig, er hatte inzwischen weiter daran gearbeitet, und wie mir schien, bedurfte es nurmehr kleiner Ergänzungen.

Er war ausgesprochen überrascht, daß es mir gefiel. Und wie er mir mitteilte, auch Sartre, der indes einmal bei ihm vorbeischaute.

Wir verabredeten für die folgenden Tage noch ein paar Sitzungen, so daß es vergleichsweise schnell beendet war.

Nur was dann damit machen? Alberto erwog, es mir zu schenken. Was ich von mir wies. – War ich mir nicht ohne mein Abbild selbst genug? Außerdem: bei meiner Unbehaustheit! Heute in Paris und morgen andernorts. Mein Leben bestand doch nur aus Stationen. Dies gab ich ihm zu bedenken. Schließlich nahm es der Galerist Maeght in Verwahrung, bei dem es heute noch ruht.“

Genet ließ sich in den Sitzplatz zurückgleiten und schloß erneut die Augen.

Aus dem Lautsprecher der Kabine drang die Ansagerstimme: „in wenigen Minuten erreichen wir den Gare de L'Est.“

Kurzentschlossen vereinbarten wir noch ein neuerliches Treffen, dem jedoch Jean Genets plötzlicher Tod zuvorkam.

Hans-Joachim Lenger

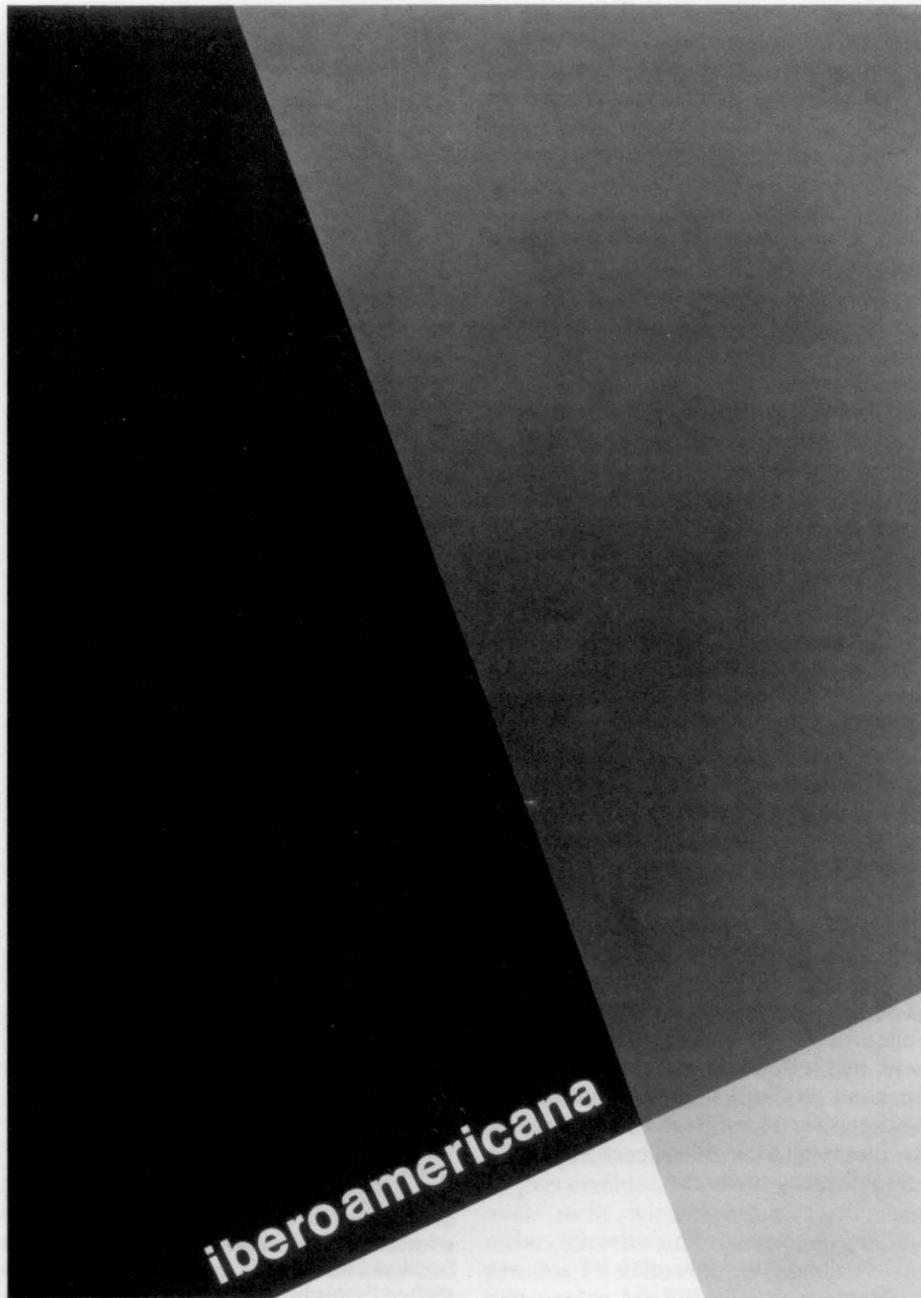
Drei Nationen, vier Farben

Über ein Plakat Almir Mavigniers

Das wechselseitige, wechselhafte Verhältnis dreier Farben; die Auflösung dieses Verhältnisses in einer vierten, in der sie sich mischen; die Beziehungen, die jede der ursprünglichen Farben zu der vierten wie zu ihrer gemeinsamen Resultante unterhält; das Gewicht, das sie in der Fläche gewinnen, die sie besetzen: ist dies allein ein ästhetisches Spiel, ein Beziehungsgeflecht unterschiedlicher Farbwerte, das durch die wechselnden Besetzungen der Leinwand entsteht?

Zunächst: was immer die Farbtheorien auch sagen mögen, kein Betrachter wird sich von den nachträglichen, geschichtlich gewordenen Assoziationen freimachen, die Farben auslösen; erst recht nicht, wenn sich das Gebilde, das sie beschreiben, ihrer möglichen Symbolik gezielt artifiziell öffnet. Dann entstehen merkwürdige Irritationen, die auch eine „rein“ ästhetische Struktur in politische Verwicklungen geraten läßt.

Almir Mavignier, 1925 in Rio de Janeiro geboren, seit 1953 an der Hamburger Hochschule Kunst unterrichtend, wurde im Herbst vergangenen Jahres gebeten, für eine Ausstellung iberamerikanischer Kultur ein Plakat zu entwerfen. (Die Ausstellung war von verschiedenen lateinamerikanischen Konsulaten und der Hamburger Kulturbehörde geplant.) Mavignier wählte drei Farben, weiß, rot und schwarz – die vierte Farbfläche, die aus den dreien hervorging, ein dunkles Rot vielleicht oder eher ein rotgetöntes, sehr dunkles Grau, entstand aus ihrer Mischung. Ästhetisches Spiel, hatte sich dieser Plakatentwurf jedoch von vornherein auch in ein kulturelles, ein politisches Problem begeben. Mavignier jedenfalls mußte erfahren, daß es die verschwiegenen Rassenprobleme Lateinamerikas nicht gestatteten, dieses Plakat offiziell anzunehmen und auf Litfaßsäulen auszustellen. Unmöglich wurde der Entwurf wohl nicht, weil er die Farben falsch gewichtet hätte; unmöglich wurde er wohl, weil er überhaupt eine solche Struktur entwarf, weil er an die rassischen und damit kulturellen Voraussetzungen



erinnerte, aus denen das „Iberoamerikanische“ hervorging; und vor allem: weil der Entwurf auch die jeweilige Autonomie der

drei Farben sichtbar hielt nicht nur im Sinne einer Vorwegnahme der Resultante, sondern ihre Autonomie gleichzeitig,

unabhängig von dieser Resultante und neben ihr erscheinen läßt: Wahrung einer Differenz neben ihrer gesetzten Einheit.

Die weißen Kolonialisten, die sich das indianische Brasiliens unterwarfen und einen Staat errichteten, der durch schwarze Sklavenarbeit möglich wurde, so schrieb Vilém Flusser, „waren Mittelmeertropfen, denn sie sprachen eine lateinische Sprache, waren Christen und trugen das Judentum in sich. Und die sich um sie im Lauf von vier Jahrhunderten lagernden Schichten (Ureinwohner, Afrikaner, Süd-, Mittel- und Osteuropäer, Araber, Japaner, Chinesen und andere) wurden, da sie untereinander portugiesisch sprachen und damit die Kulturen des Mittelmeers übernahmen, in den Mittelmeerkulturkreis gezogen. Es war aber ein eigentümliches Mittelmeer, das hier aufgerichtet wurde. Ein zugleich archaisches, verwildertes und abwegiges war es.“ (Spuren 16, S. 15)

Solche Abwege läßt Mavigniers Plakat sichtbar werden, Abwege von Schichten, die sich aus dem Mittelmeereszentrum auslagern: ästhetisches Spiel über ein „rein Ästhetisches“ hinaus, weil immer schon vom symbolischen Bedeuten der Farben unterlaufen. Es gibt den Rassismus eben in verschiedenen Varianten: eine davon besagt, daß das rassisch-kulturelle Herkommen über den Rang eines Menschen entscheidet; eine andere, scheinbar aufgeklärtere, daß diese Herkunft angesichts des westeuropäisch totalisierten Begriffs vom Menschen bedeutungslos sei. In beiden Fällen ist es die Vielfalt, die unterdrückt wird, und schon eine abstrakte Farbstruktur kann da die Angst der Unterdrückten wecken, wie Horst-Bernd Findeisen, der Rechtsanwalt Mavigniers, nach einem Gespräch bezeugen konnte.

Ein Brief

*Horst-Bernd Findeisen
Dorothea K. Findeisen
Rechtsanwälte*

Lieber Herr Mavignier!

Wie ich Ihnen bereits mündlich berichtete, hatte ich nach meinem eingehenden Gespräch am 25.08.1986 nochmals Gelegenheit, mit Herrn Generalkonsul E. Silva Vasquez zu sprechen.

Herr Generalkonsul Silva berichtete mir, daß er auf Grund unseres Gespräches die Angelegenheit mit drei seiner Kollegen, und zwar den maßgeblichen Herren, nochmals erörtert habe.

Ich habe, wie berichtet, Herrn Generalkonsul Silva Ihren Vorschlag unterbreitet, daß Ihr Plakatentwurf neben dem von der Jury ausgewählten Plakat erscheinen sollte und daß Sie hierfür Ihren Entwurf unter Verzicht auf Honorar zur Verfügung stellen würden.

Ich habe auch darauf hingewiesen, daß Herr Senatsdirektor Plagemann in einem vorangegangenen Telefonat mir gegenüber zum Ausdruck gebracht hatte, daß er für den Fall, daß von seiten der involvierten Generalkonsulate erklärt würde, daß man mit dem Druck Ihres Plakates einverstanden sei, die Bedenken in Bezug auf die damit verbundenen zusätzlichen Druckkosten zurückstellen würde.

Herr Generalkonsul Silva bestätigte mir, daß die Kulturbehörde sich nachdrücklich dafür eingesetzt habe, daß Ihr Plakat gedruckt werde.

Dies sei jedoch an dem Widerstand der Mehrzahl der involvierten Mitglieder des Konsularkorps gescheitert.

Im Kompromißwege habe man sich auf ein anderes als von den Konsuln gewünschtes Plakat geeinigt.

Herr Generalkonsul Silva erklärte mir weiterhin, daß er persönlich an der hohen künstlerischen Qualität Ihres Entwurfs nicht die geringsten Zweifel habe.

Andererseits sei von seinem Kollegenkreis die Aussage Ihres Plakatentwurfes zunächst nicht erfaßt worden. Nachdem dann eine Aufklärung über den gedanklichen Inhalt erfolgt sei, nämlich den Hinweis auf die drei Kulturelemente (weiß, schwarz, rot), habe man erklärt, daß man in den lateinamerikanischen Ländern bisher keine rassischen Probleme gehabt habe und unter allen Umständen vermieden werden solle, daß durch das Plakat möglicherweise ein solches Problem geschaffen würde.

Herr Generalkonsul Silva erklärte mir, daß es ihm nicht gelungen sei, diese Bedenken bei seinen Kollegen zu entkräften, abgesehen davon,

daß von einzelnen seiner Kollegen Ihr Entwurf als zu abstrakt und für ein breites Publikum nicht geeignet empfunden würde.

Ich bedaure außerordentlich, daß trotz Ihres großzügigen Entgegenkommens eine Verwendung Ihres hervorragenden Entwurfs im Zusammenhang mit der Iberoamericana nicht erreicht werden konnte.

Mit freundlichen Grüßen

Ihr
Findeisen

Das Irrenhaus

Ein Gespräch mit Olaf Arndt

Ein kleiner alter Mann, der ganz in Schwarz gekleidet war, blieb vor uns stehen. Er machte eine tiefe Verbeugung vor Jenny, dann verbeugte er sich vor mir.

Laßt mich derjenige sein, der euch diese beiden Kerzen schenkt, bevor irgendein anderer kommt, um euch Kerzen zu schenken.

Das Irrenhaus

Das Menthal Hospital liegt auf einem Berg zwischen Verwaltungsgebäuden und Kasernen. Jenny und ich stiegen durch eine Landschaft aus Sandsäcken und Natodraht. Jeeps mit bewaffneten GI's fuhrten vorbei. Vor einem halben Jahr hatte die amerikanische Invasion stattgefunden.

In einer Kurve stand ein Gipssockel mit der Büste von John F. Kennedy. Jemand hatte ihn braun angemalt.

Die Straße endete vor einem Holztor mit Vorhängeschloss. Heh, touristfreak, rief eine Stimme, die von der anderen Seite kam.

Heh, touristfreak!

I mean you!

Wir grüßen dich im Namen der Hoheit.

Bist du Schwedin oder Deutsche? Wir kennen dein Land. Wir sind in Frankfurt gewesen und haben dort all die Amerikaner studiert.

Hast du uns was Schönes mitgebracht?

Von einem vergitterten Fenster aus beobachtete uns ein alter Mann. Er winkte.

Ich bin eine männliche Krankenschwester, sagte der alte Mann. Guten Tag Susan, guten Tag Jenny. Kommt rein und setzt euch. Was kann ich für euch tun? Ihr seid sicher überrascht, daß ich eure Namen weiß. Ich lese die Namen aus den Gesichtern der Menschen. Ich werde euch jetzt meinen Namen aufschreiben, damit ihr ihn nicht vergeßt. Er nahm ein Stück Pappe aus seiner Aktentasche. Es war klein wie eine Erbsenschote. Er schrieb seinen Namen darauf.

Wir sind hier vor nicht allzulanger Zeit bombardiert worden, sagte Mr. G und zeigte nach oben, wo statt der Zimmerdecke der blaue Himmel war. Das ganze Dach ist

weg. Zum Glück haben wir Trockenzeit. Was glaubt ihr ist stärker, das Gute oder das Böse?

Auf dem Tisch vor uns lag ein aufgeschlagener Leitzordner. Vielleicht ließ sich hier die Antwort finden. Ich erkannte Mr. G's winzige Schrift und versuchte gerade, sie möglichst unauffällig nach Anhaltspunkten abzuchecken, als eine Windbö in den Ordner fuhr, einen ganzen Schwung der abgehefteten Seiten packte und sie mit einem Wusch über den Fußboden verteilte. Entschuldigung, rief ich, sprang auf und beeilte mich, die Blätter wieder einzusammeln.

Macht nichts, sagte Mr. G.

Ich glaube, das Gute und das Böse sind gleich stark.

Du meinst gut und böse halten sich die Waage. Vielleicht hast du recht. Mr. G klappte den Ordner zu.

Jenny hatte Durst. Ich zeigte auf das Waschbecken im hinteren Teil des Raums. Fließt das Wasser noch?

Nein, vergiß nicht, wir sind bombardiert worden, sagte Mr. G. Wir haben hier kein Wasser mehr, aber ich werde euch etwas zu trinken holen. Gebt mir zehn Minuten Zeit. Ich bin in genau zehn Minuten wieder da. Er legte ein dickes Schlüsselbund neben den zugeklappten Leitzordner und verschwand.

Alles was ich jemals über Irrenhäuser gedacht hatte, jagte durch meinen Kopf. Ich stellte mir vor, daß jetzt alle Schlüssel zu allen Türen vor mir lagen. Ich schaute mir die Wände an. Sie waren hellgelb, ziemlich frisch gestrichen und höchstens zweimeisterfünfzig hoch.

Oben jagten schnelle weiße Wölkchen.

Mr. G kam mit einer Thermosflasche zurück. Er goß mir etwas in die Kappe. Ich trank und erstarrte. Das war weder Wasser noch Tee. Die Flüssigkeit war schwer, scharf und klebrig. Irgendwie wie Medizin.

Sicher ein Beruhigungsmittel. Ich nahm schnell einen zweiten Schluck. Ingwersirup, sagte Mr. G. Ich habe ihn selbst zubereitet. Hoffentlich ist er Jenny nicht zu stark. Weißt du eigentlich, daß es auf dieser Insel 150 verschiedene Mangosorten gibt?

Eine Frau kam ins Zimmer und ließ sich auf die Bank fallen. Sie hatte eine Zwei-Liter-Flasche Coca Cola dabei. Guten Tag Mr. G, wie geht's meinem Sohn?

Ehrlich gesagt, ich weiß im Moment gar nicht, welcher Ihr Sohn ist, sagte Mr. G, aber ich werde Ihre Frage allgemein beantworten: hier machen es alle, so gut sie können und die, die etwas bei Verstand sind, geben ihr Bestes.

Gut, sagte die Frau. Sagen Sie meinem Sohn bitte einen Gruß und geben Sie ihm das von mir. Sie stellte die Cola-Flasche auf den Tisch und ging.

Susan, ich freue mich, daß du gekommen bist, sagte Mr. G. Ich beobachte dich schon eine ganze Weile und ich war mir sicher, du würdest eines Tages hier heraufkommen. Ich habe ein paar Geschenke für dich. Zum Beispiel diese Mango. Außerdem will ich ab heute jeden Tag für dich beten und ich werde dir ein Geheimnis verraten. Er wies mit dem Kopf in Richtung eines Aktenschrankes, der mit weit offenen Türflügeln neben dem Waschbecken stand. Du bekommst von mir einen Schrank voll Wissen und wenn man einen Schrank voll Wissen hat, hat man etwas, was einem niemand wegnehmen kann. Ich empfehle dir, das Geheimnis, das ich dir gleich verraten werden, für dich zu behalten, aber du kannst natürlich damit machen, was du willst. Du kannst sogar darüber schreiben. Die Frage ist nur, ob dir jemand glauben wird. Ich besah mir den Schrank. Es war ein ganz gewöhnliches Büromöbel aus hellem Holz. Er war leer.

Zum Abschied erzähle ich dir von Kerzen, fuhr Mr. G fort. Erinnerst du dich noch daran, daß dir vor kurzem jemand eine Kerze geschenkt hat? Das war ich. Ich will dir jetzt erzählen, wie es dazu kam. Du hast mich nicht wiedererkannt. Das macht nichts. Ich sehe auf Prozessionen ganz anders aus. Es sollte eine prachtvolle Prozession werden. Mr. Bishop hatte ausdrücklich gesagt, daß keiner von uns mit leeren Händen kommen soll. Da dachte ich mir, am Besten, du bringst Kerzen mit. Kerzen werden immer gebraucht. Ich kaufte eine Packung Haushaltskerzen und du mußt wis-

sen, es sind immer vier Stück in so einer Packung drin. Ich ging also mit meinen vier Kerzen zur Prozession. Mr. Bishop war schon da. Er war sehr beschäftigt. Du wirst dich daran erinnern, wie er mit einem Lautsprecher in der Hand herumgelaufen ist und versucht hat, die Leute in die richtige Reihenfolge zu kriegen. Ich sah, daß er sich eine Kerze oben in den Hosenbund gesteckt hatte. Ich beobachtete, wie die Kerze in seiner Hose verschwand, kurz darauf aus einem seiner Hosenbeine herausfiel und in den Graben rollte. Er hatte es überhaupt nicht gemerkt. Meine erste Kerze war also für Mr. Bishop. Jetzt hatte ich noch drei Kerzen und zwei davon mußte ich verschenken. Ich suchte gerade nach einer Möglichkeit, als ihr beiden plötzlich vor mir standet. Kerzen sind sehr interessant. Wenn du anfängst, sie zu beobachten, wirst du es merken.

Das Klo der Priesterin

Am Nachmittag saßen wir auf den Steinen vor der Hütte und ließen uns von der Brise die Zeit vertreiben. Die kleinen Mädchen hatten Schleifen im Haar. Heftseiten mit Schulaufgaben und Hühner flatterten vorbei und auf den Kakteen und Büschen lagen glänzend und bunt wie Blüten Kinderklammotten in allen Größen zum trocknen.

Jenny mußte aufs Klo.

Ich sah sie den Hang hochklettern, auf dem die Erbsenbüsche wuchsen. Später hörte ich sie rufen. Jenny hockte in der Überseekiste, die hier das Klohäuschen war und ist.

Was ist los.

Du, Susanne, hier ist ja gar kein Klopapier, sagte Jenny. Auf dem Kistenboden lag eine Bibel. Eine typische schwarze Leinenbibel mit Lesezeichen und Goldschnittrand. Die Hälfte der Seiten fehlten. Und was ist das. Das kommt mir eher wie ein Buch vor, irgendwie wie eine Bibel, sagte Jenny. Heh, Susan, was ist los, gibt's irgendwelche problems, hörte ich von unten Merle, die älteste Tochter der Priesterin rufen. Ich kletterte aus der Überseekiste. Sie saßen im Schatten, sonntäglich wie immer

und schauten mich an. Ist etwa kein Klopapier da, rief Carol, die zweitälteste Tochter der Priesterin. Oh yes, there is toilet paper, rief ich und kletterte in die Überseekiste zurück, wo ich in meiner Tasche kramte und schließlich einen Zettel fand. Es war eine Quittung über ein Essen im französischen Restaurant. Wir rissen sie in vier kleine Teile. Wir lachten. Von unter dem Baum kam auch Gelächter. Das konnte Zufall sein.

Monolog des heiligen Vogels

Ein Gespräch mit Olaf Arndt

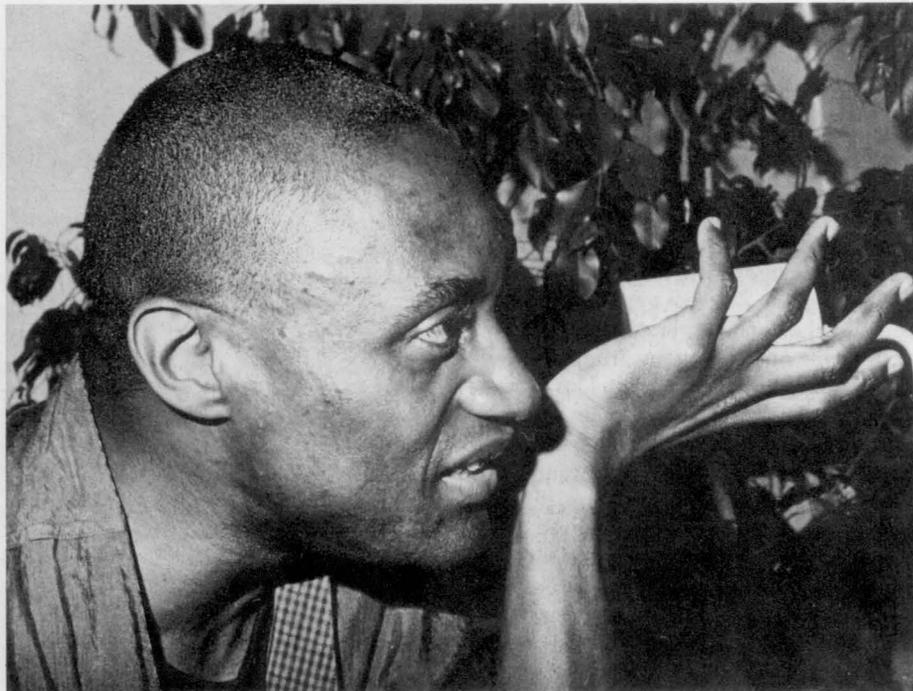
Keine Tempel

Als wir Ismael Ivo zu Anfang des Jahres das erste Mal trafen, hatten wir endlich ein Loch in die Mauer gebohrt, mit der sein Management einen auratischen Raum um ihn zu bauen sucht. Er hat sie nicht nötig, ebensowenig wie taktische Verspätungen bei Gesprächsterminen oder drei Personen Geleitschutz. Er ist ein flottierender Riese in der dünnen Luft des Show-Geschäfts, eine einnehmende Erscheinung, schon vor den Worten. Die Vibrationen des „internationalen Superstars“, die sein Team unablässig verbreitet, verdichten sich ganz schwerelos zu einem Strahl aus Herzblut und Engagement, die Konzentration wächst mit dem Reden und er läßt sich auf den Marsch ins Unbekannte ein.

Ivo begann seine Ausbildung als Schauspieler in Brasilien. Dort hat er sich früh von Autoren wie Antonin Artaud oder Fernando Arrabal faszinieren lassen. Damals lernte er, seine Stimme, seinen Atem einzusetzen, einen Text gleichsam mit dem Kopf zu erzeugen und abzugeben, doch der Körper blieb in den Gesten des Schauspielers eingesperrt, die Syntax seiner Glieder kannte keine eigene Sprache.

Ismael Ivo wandte sich dem Tanz zu – mit zwanzig Jahren: viel zu spät nach branchenüblichen Vorstellungen. Aber er wurde schnell entdeckt, ging an eine der weltweit renommiertesten Schulen in New York und fand sofort sein Konzept, seinen unmittelbaren Ausdruck: Die Solo-Performance. Ivos Stücke benötigen kaum Dekor, kaum Requisiten, Kostüme: einen Anzug, ein Feuerzeug, eine Zeitung, einen Stuhl; eine Bühnenlandschaft im klaren Licht, ein Sockel und für einige Minuten ein Netz.

Er hat eine Form der Reduktion gefunden, die ihm erlaubt, durch das Senken der Fingerspitzen einen Raum von 400 qm zu umfassen, mit der Hitze seines schwitzenden Leibes Säle für 2000 Personen anzuglücken. Sein Tanz ist die Waffe, mit der er die Isolationstoten der Konsumgesellschaft zum Kampf auffordert, jeder Sprung ein Stich, jeder Sturz ein Schlag ins Gesicht, ei-



nige verlassen ihre Sitzplätze, alle anderen nehmen an der Schlacht teil.

Ismael Ivo hat mit seiner Arbeit die Mythen seiner Kultur für die Gegenwart gangbar gemacht, sie durch jede Faser seines Körpers laufen lassen. Er hätte nie die politische Sprengkraft seines heimatlichen Lebensraumes gegen eine Kunstwelt eintauschen wollen, und durch konsequente philosophisch-literarische Positionen ist es ihm gelungen, alle Versuche scheitern zu lassen, sein Fleisch zum Mythos vom erotischen Popeye zu stilisieren, ihn als „Tänzer“ zu belächeln, zu entwerten. In Griechenland hat er im Sommer in einem Amphitheater, das seit Jahren nicht mehr genutzt wurde, auf Dornen getanzt: Niemand hatte gefegt. Sein Weg durch die Medien ist diesem Abend verwandt. Als ich ihn später wiedertraf, redeten wir mit dem Gefühl, daß sich schon lange keiner mehr für seine Gedanken, Obsessionen, Pläne interessiert, weil alle viel zu beschäftigt sind, ein Foto vom schwarzen Schwarzenegger des Tanzes zu belichten.

Die Radikalität, mit der Ivo die Wandelbarkeit des menschlichen Körpers vorführt, läßt ihn häufig die Grenzen einer im weitesten Sinn bürgerlich-künstlerischen Persönlichkeit überschreiten: Er arbeitet mit

seinem *Anderen* zusammen. In der Metamorphose Mensch/Vogel, Vogel/Mensch, die der zentrale Gegenstand seiner letzten Performance „Phönix“ ist, durchlebt er alle denkbaren Katastrophen der Menschheit und – überlebt sie. Auch wenn es die Struktur eines endlos anfassenden negativen Zyklus hat, birgt die Kraft des Wechsels etwas wie eine positive Utopie: Man fragt sich, ob nicht der menschliche Körper doch zum Fliegen geschaffen sei oder der Schritt zu einem vielleicht segensvolleren Naturverhältnis letztlich klein und schmerzlos ist, wenn man ihn mit dem Mut zur Mutation angeht.

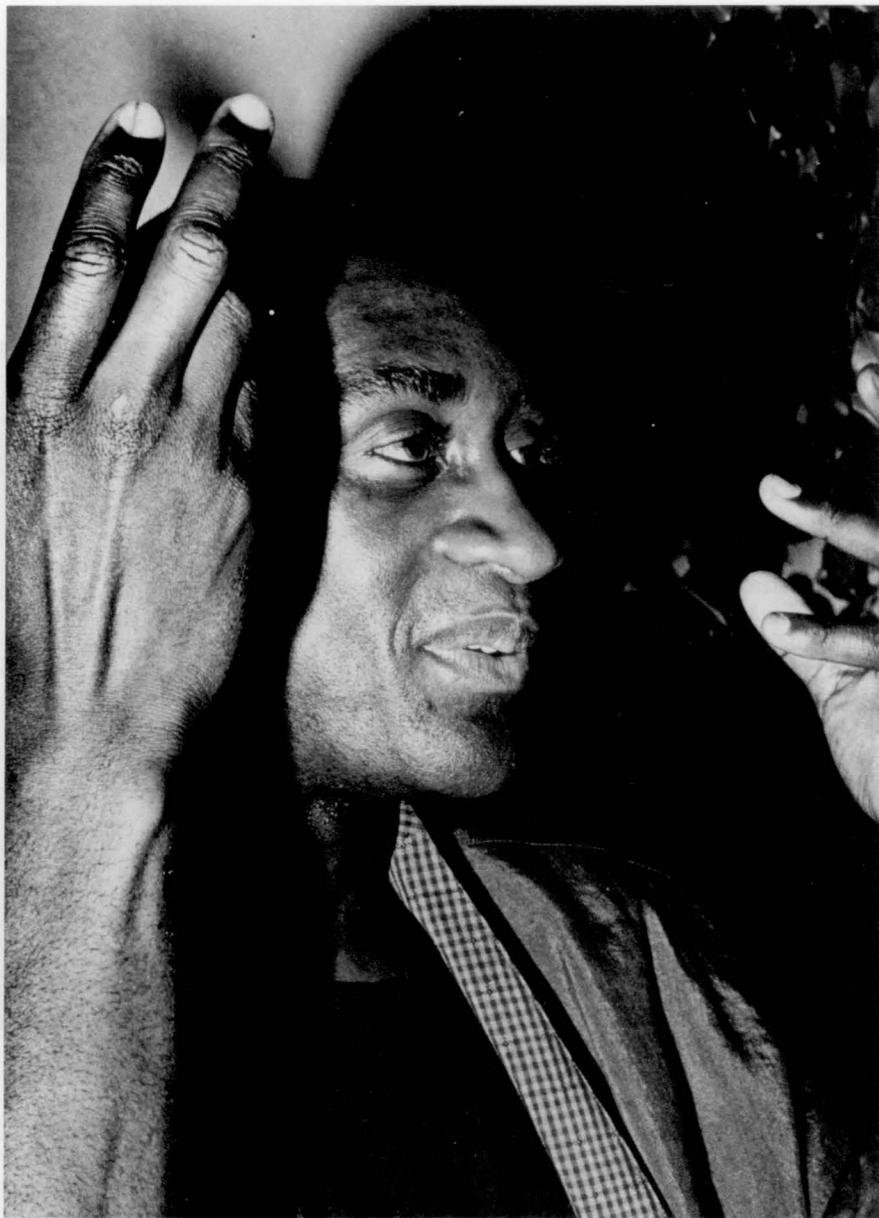
Du bist nicht allein Tänzer, du schreibst auch Essays und engagierst dich, besonders in deinem Heimatland Brasilien, stark für Politik. Welche Bedeutung hat diese Arbeit für dich?

Ismael Ivo: Der Text handelt nicht allein von politischen, sondern auch von religiösen und kulturellen Phänomenen, die zusammentreffen. Besonders in der afrobrasilianischen Kultur findest du diesen Synkretismus. Freitags bin ich mit meinen Eltern in die katholische Kirche gegangen, und einen Tag später haben wir an afrikanischen Ritualen teilgenommen. Das liegt

sehr dicht beieinander. Jede einzelne Erfahrung, die ich seit meiner Kindheit gemacht habe, ist zu einer Basis für mein weiteres Leben geworden, sie hat mich reflektieren lassen, ich habe in meine ureigenen Erinnerungen hineingesehen, und das hat mir einen Bezug zur Zukunft gegeben, der von dem üblichen ganz unterschiedlich ist. Das steht, ganz immergegenwärtig, im Zentrum meiner kreativen Arbeit. Das ist meine Basis, aber sie ist nicht allein politisch und ein Politiker bin ich nun gar nicht. Sieh, du hast eine Art Vorbestimmung als menschliches Wesen und wenn du versuchst, deine Arbeit in einer sehr existentiellen Weise anzugehen, wirst du feststellen, dass es eine nicht verdrängbare Wahrheit gibt und die produziert die enorm starken Gefühle, die ich in meiner Performance ausdrücken kann. Ich habe viele Szenen auf die Bühne gebracht, die sehr gewalttätig sind, denn ich versuche, nichts wegzulügen von dem, was mit mir als einer fühlenden Person zu tun hat. Ich kann schreien, weinen, lachen und hassen, alles zugleich. Nur wenn ich mich selbst akzeptiere, kann ich mit dem Anderen in Kontakt treten. Ich will die unerschütterlichsten Gefühle auf der Bühne ausstellen. Ich denke, daß wir alle eine gemeinsame Vergangenheit haben und sie ist nicht immer gerade schön. Erst wenn wir das angenommen haben für uns, können wir Toleranz gegen unsere Umwelt üben und über eine Harmonisierung nachdenken. Dieser Gedanke steht auch hinter „Phoenix“.

Ich mußte bei deinen getanzen Bildern oft an Antonin Artaud denken. Interessiert dich Theatertheorie, Philosophien über den Körper?

Ismael Ivo: O ja, toll, gut, das ist sehr spannend (freut sich) ... Jaja, ganz besonders Artaud. Also, ganz früher war ich Modell für Mode. Vier Jahre lang war ich dann professioneller Schauspieler. Erst als der körperliche Ausdruck, die Bewegung für mich zunehmend vertrauter und wichtiger wurden, entschloß ich mich, Tänzer zu werden. Ein Text war mir nicht genug. In meinem Körper tobte eine Revolution. Ohne die Theatererfahrung hätte ich meine besondere Art zu Tanzen nicht finden kön-



nen. Die Sprache meiner Bewegungen kennt vor allem das Wort „offen“. Tanz heißt manchmal: Keine Bewegung! Wenn du dich aber nicht bewegst, lebst du trotzdem. Atmen kann eine völlig intensive Handlung sein. Die meisten Menschen agieren und re-agieren wie Maschinen. Aber ich lebe, ich sehe, ich atme und dann kann ich gehen, so wie wir es als Kinder lernen: Wenn man das nicht in seine Kunst integrieren kann, ist sie bloß eine wertlose Fiktion.

Um nochmal auf den Anfang zurückzukommen, über den Punkt hinaus, daß ich Dinge sagen will, die den Menschen angehen, bin ich kein Politiker. Wir leben in einer ziemlich abgedrehten Welt: Man kann sich nicht so richtig an jemanden annähern. Keiner weiß, was den nächsten Augenblick passiert, in Wirklichkeit haben wir Angst vor allen möglichen Sachen. „Hallo“ zu sagen, ist fast schon politisch. Beobachte jemanden, wie er geht, was er sagt; wie soll

man sich eigentlich unter der Atomwolke über das Wetter von morgen unterhalten. Jede Begegnung ist schon vorher irgendwie politisch oder sozial besetzt. Ich meine, wir sollten mehr an Morgen denken, damit wir nicht ewig die gleichen Fehler, die wir im Heute begehen, wiederholen. Die Kunst ist der Spiegel der menschlichen Gedankenbewegungen. Aber in meinem Tanz sind auch ganz individuelle Momente, durch die ich mich selbst verstehen lerne. Ich bin Schwarzer und es war ein Kampf, politisch und sozial, als farbiger Brasilianer mir Klarheit über mich und meinen Standpunkt zu verschaffen. Auch das steckt in meiner Kunst und erst danach ist sie fähig, eine Brücke zu schlagen, um mit anderen zu kommunizieren. Mit meinen „roots“, meiner Kultur, meiner Mythologie versuche ich ständig im Blick zu behalten, wie ich im 20. Jahrhundert überleben kann. Also, zwei widersprüchliche Dimensionen! Aber nur wenn ich sehr tief in meine „roots“ zu-

Von der holistischen Differenz

rückgehe, in die primitive Kultur, bekomme ich ein Bild von der gegenwärtigen Gestalt der Welt. Es gibt eine Menge Kunst, die gar nichts aussagt. Das ist dann modern, zeitgerecht und das Ergebnis liegt zu 90% unter dem Möglichen. Der andere Weg aber führte mich zu Leuten und Schriftstellern wie Antonin Artaud. Das hängt damit zusammen, daß in der afrobrasilianischen Kultur das Ritual im Zentrum steht. Das bedeutet: Trance. Bis wohin, war immer meine Frage, reicht die psychologische Kraft und wo beginnt die Magie? -: der Abstand also, die Trennlinie zwischen magischer Kultur und Autosuggestion, wie wir sie aus der Psychologie kennen. Artaud reiste damals zwischen Afrika und Peru, wo er nach der Incaultur suchte, er war am Amazonas, wo er einen sehr intimen Blick auf die Kultur der Indios geworfen hat, um herauszufinden, woher diese starke Energie stammte, die man immer im Zusammenhang mit primitiven Zivilisationen finden kann. Vor fünf Jahren habe ich „Pegasus“ auf die Bühne gebracht, was nicht unbedingt allein auf den griechischen Mythos bezogen ist. Es geht nicht nur um das fliegende Pferd, sondern vor allem darum, herauszufinden, wie nah ich mit meiner menschlichen Konstitution an *das Tier* in mir herankomme. Ich habe am hinteren Bühnende gestanden und konzentriert geatmet, geatmet, geatmet... bis ich all mein Blut, meine Sehnen, meinen Körper in einen komplett anderen physischen Zustand versetzt hatte. Diese Transformation ist das Bindeglied zwischen dem Primitiven und der modernen Zivilisation. In Wirklichkeit ist die Menschheit noch sehr weit davon entfernt, ihre eigenen Energiepotentiale zu entdecken, die sie in eine neue Gesellschaftsform versetzen könnten. Mein „Phoenix“ versucht genau auf dieser Grenzlinie zu gehen, es ist der Jedermann, der auf dem Stuhl sitzt und liest, bis plötzlich diese Zeitung, ob er will oder nicht, in seinem Kopf anfängt zu brennen. Dieses Bild von Realität ist der Beginn eines ganzen Prozesses, der dir klarmacht, daß du nicht einmal weißt, ob du morgen noch zur Sonne hochgucken kannst, weil deine Augen dabei verbrennen könnten.

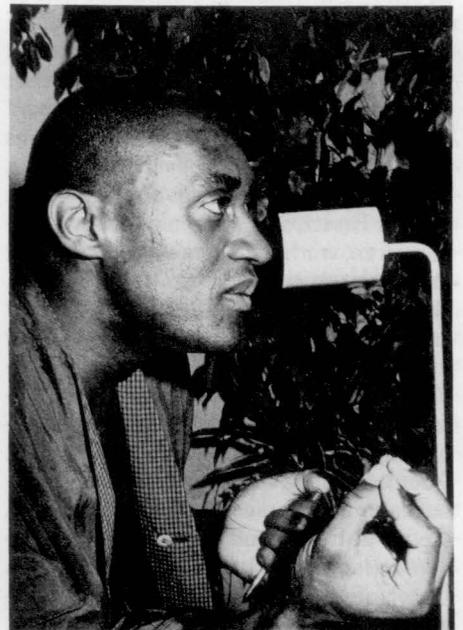
Auf der Bühne kämpfe ich mit dem Publikum und das ist gut, weil alles was du leicht verstehen kannst, das kannst du genauso gut auch gleich wieder vergessen. Ich gebe ihnen das Gefühl, wenn sie nicht mit mir zusammenarbeiten, gibt es auch keine Performance. Im anderen Fall aber nehmen wir beide, Publikum und auch ich selbst, ein Stück mehr Erfahrung mit nach Haus. Es ist ein Spiel, eine Einladung, furchtlos in mein Inneres zu schauen und für mich, mein Inneres furchtlos auszustellen. Wenn ich eine Szene entwickle, habe ich eine feste Ausgangssituation, aber es ist enorm wichtig, einen gewissen Raum zu lassen, in dem durchaus auch eine eigene Geschichte von der Seite des Publikums aus eingebracht werden kann, nur wenn du deine eigenen Überlegungen einbringen kannst, hat eine Erfahrung auch Wert. Dann arbeiten wir auch zusammen und kriegen beide etwas dafür. Das ist Kommunikation, wie ich sie suche. Du kannst plötzlich eine ganz andere Art zu sehen entwickeln und im Häßlichen eine neue Schönheit entdecken. So was verschafft mir den künstlerischen Antrieb. Deshalb ist Kunst für mich ein notwendiger Zwang.

Es gibt zwei Sorten Künstler: die einen wollen Kunst machen und die zweiten, wo ich mich zuzähle, müssen Künstler sein aus einer notwendigen Haltung heraus, das Menschliche auszudrücken und dann lebst du in ständiger Revolution mit dir - dahin treibe ich mich selbst immer wieder. Widersprüche ziehen mich an. Ich halte nichts von mir zurück. Die Welt der Kunst ist eine Kunstwelt und Leben ist die „richtige“ Welt: nein, das gibt es nicht für mich. Ich habe keine Angst, verrückt zu werden. *Verrücktheit ist vermutlich das deutlichste Zeichen von Gesundheit.* Das ist der Prozeß, den ich auf die Bühne bringe. Manchmal, mitten in der Vorführung, denke ich: uaaachhh. Nicht daß ich das Bewußtsein verliere, auf der Bühne zu stehen und „Kunst zu produzieren“, aber ich will auch Spaß dabei haben und den Leuten nicht das Gefühl vermitteln, daß sie bezahlt haben und jetzt käufliche Freuden erwerben. Das gelingt nur, wenn ich mich selbst inmitten

dieser tausend Eindrücke immer im Auge behalte. Viele Leute fragen mich, warum ich die Szenen teils so gewalttätig darstelle. Kein Zweifel, es gäbe viele Chancen, das gleiche unterschiedlich auszudrücken, aber ich will das Unverfälschte, ich will die Sachen nicht so *einfach* freigeben. Die Zuschauer sollen hart arbeiten, um verstehen zu lernen.

Die Botschaft der neuen afrikanischen Literatur lautet ebenfalls: Kehre um zu deinen Wurzeln, lebe deine Mythen, um dem Wahnsinn der zivilisierten Welt zu entgehen. Sind eure Mythen eigentlich anti-katastrophisch?

Ismael Ivo: Ich weiß nicht, ob man das so ausdrücken kann. Ich habe zum Beispiel immer wieder folgendes bemerkt: Es ist spannend, mit diesen einfachen Formen zu arbeiten. Ich könnte mich schon seit meiner Kindheit mit den brasilianischen Mythen identifizieren, weil sie ein gutes Verhältnis zur Natur haben. Ich bin auch von griechischen Mythen beeinflusst, weil diese nicht nur ihrer Struktur nach in einem sehr engen Verhältnis zu unseren Mythen stehen. Bei uns ist der Gott nicht außerhalb. Es ist jemand, der in dir selbst anwesend ist, mit dem du dich unterhalten, Ideen austau-



schen kannst wie mit einem Freund. Da wird dir nichts eingepflanzt wie in der Kirche oder im Staat. Diese Götter geben dir Rat, aber sie befehlen dir nichts. Es ist sehr beeindruckend, wie sich die Götter in Griechenland zueinander verhalten: Kämpfe, Eifersucht, Hass, alles ganz natürlich. Irgendwie ist unser Gott in uns drin. Und nur wenn *ich* etwas in die Hand nehme, wird es sich verändern, durch niemanden sonst. Wie lange soll ich denn niederknien und beten, ohne daß etwas passiert? Also, zu deiner Frage: vermutlich lautet die Antwort „Ja“, unter der Voraussetzung, daß mir die Mythologie Handlungsstrategien verschafft, mir Rat gibt, wie ich mich verhalten soll, welches der sinnvollere Weg ist.

Du hast in deinem Programmheft „Die offenen Adern Lateinamerikas“ von Galeano zitiert. Wo siehst du den Anfang der Fehlentwicklung an und welche Chancen siehst du in der Dritten Welt?

Ismael Ivo: Für mich als Künstler ist es wichtig, keiner Überfremdung zu unterliegen. Davon schreibt auch Galeano. Schon in der Schule haben sie uns erzählt, daß wir ein großes Land in einer großen Entwicklung sind. Das war vollständig falsch. Was ist schon Entwicklung? Nichts hat sich so verändert, wie es eigentlich sein sollte. In Lateinamerika werden wir von zahlreichen Plänen geleitet. Viele Leute denken, das ist ja toll! Das wird Brasilien voranbringen! Doch sie vergessen dabei: Sie schulden uns die Gefühle, die wir selber herausbringen müßten, die exzessiv sind, aber sie geben uns nur Ersatz, sie zwingen uns zum Kompensieren, wir haben keine eigene Lösung mehr. Sie sagen, daß Brasilien schön sei, aber sie sagen nie, daß 99% der Bewohner kaum etwas zu Essen haben das ganze Jahr hindurch. Das ist ein Schrei, aber kein Freudenschrei. In Europa sind alle an *grünen Bewegungen* interessiert, kämpfen für die Erhaltung der Natur. Sie erreichen auch was. Aber kein Brasilianer hat das Recht, für seine Natur zu kämpfen. Viele Unternehmen, die sie in Europa nicht durchziehen können, verlagern sie einfach in die Dritte Welt. Dort laufen dann *ihre Katastrophen und Zerstörungen* ab. Kein Mensch redet darüber.

Dafür aber sollen die Menschen einen Blick bekommen und deshalb habe ich den Text in meine Arbeit mit einbezogen. Obwohl sie die gleiche Vergangenheit haben, stehen die erste und die Dritte Welt nicht mehr im Gespräch. Das will ich ändern. Denn wir werden auch die gleiche Zukunft haben: Wenn hier irgendwo eine wirkliche größere Katastrophe passiert, wird kein einziger irgendwo überleben (betont Wort für Wort:) *Wir sitzen alle im selben Boot, ob wir wollen oder nicht.*

Nebenbeigefragt: Wieviel Schweiß verlierst du pro Vorstellung?

Ismael Ivo: (lacht) Also, wir haben vorhin über Religion geredet. Tanz ist für mich auf eine unkonventionelle Art zur Religion geworden. Etwas, auf das ich mich verlassen kann in mir. Wenn ich sage, ich habe keine Angst, dann deshalb, weil ich viel Angst habe. Ich halte die Idee, daß es Helden gibt für glaubhaft, wenn man ihn als jemanden definiert, der sehr viel Angst hatte und dagegen etwas unternimmt, die Sache anpackt. Nicht weil er vorher ein Auserwählter war. Tanzen ist die schauerlich-schönste Beschäftigung für mich, mit meinem Blut, meinem Nervensystem in Kontakt zu treten. *Ich produziere Leben.* Du bist in die eigene Existenz integriert, du nimmst an einer kollektiven Erfahrung teil in deinem Körper, eines der stärksten denkbaren Gefühle und - ich schwitze viel dabei. Ich denke, daß ich so zwei Kilo jede Performance verliere (lacht).

Du hast vorhin von „dem Anderen“ und dem „Tier in mir“ geredet. Ich habe da noch eine Idee: Du kennst doch sicher „Dr. Jekyll and Mr. Hyde“ von Stevenson. Hast du eigentlich durch oder beim Tanzen einen guten Kontakt zu Herrn Hyde?

Ismael Ivo: (macht einen grollenden Laut, lacht) Na, das ist nur ein Aspekt. Ich sagte schon: Ich kann *Dich* nur verstehen, wenn ich weiß, was bei mir vorgeht. Ich bin Schwarzer und das allein bedeutet schon einen existentiellen Kampf. Das Schwierigste war, den richtigen Wert meiner eigenen Kultur zurückzugewinnen. Um in meine eigenen „roots“ zurückzugelangen, in das Tier, genügt es nicht (brüllt wie ein Löwe

und schwenkt die riesigen Hände über dem Kopf): *Black power* zu schreien, *Jetzt sind wir wieder Primitive und das ist toll*, nein, nein, es ist der politische Prozeß, den ich mit mir selbst durchgehen mußte vorher, und dann erst konnte ich „face to face“, als Gleicher dem Gleichen, der Welt entgegenreten. Wenn wir uns heute die Einfachheit der Linien *Pablo Picassos* anschauen und afrikanische Kunstgegenstände hernehmen, sehen wir eine frappierende Identität. Was unterscheidet das „primitive Gefühl“ von den verrücktesten Ideen eines *Salvatore Dali*? Es ist nicht mit dem Zurückgewinnen des Tieres getan, erst dahinter bekommst du eine andere Dimension zu spüren von der Realität. Wenn ich bis zu diesem Punkt komme, den Mut habe, dem Tier ins Angesicht zu blicken, dann öffnet sich etwas (schnippt mit den Fingern). Unter diesem Aspekt ist *der Primitivismus ein Fortschritt.*

Es geht ja nicht darum zu sagen, „Laß uns in die USA gehen, da ist alles erlaubt, je verrückter, je primitiver, um so besser, nur das ist Kunst“, nein, ich trage eine ganz verschlossene, ganz unzeitgemäße Botschaft auf die Bühne. Es sind außergewöhnlich viele Bilder, Bewegungsabläufe, Symbole, die kannst du gar nicht augenblicklich verarbeiten. *Mit ihnen versuche ich, dein Bewußtsein zu töten.* Keine Chance mehr für das übliche Verhalten: Sehen, Beurteilen und Zurücklehnen. Ich gebe dir keine Zeit zum Denken. Voran, voran, immer schneller, bis sie umfallen und dann kriegst du eine Haltung, die dich in das Stück eintreten läßt, daß du im selben Prozeß steckst, mit mir ringst. *Am Ende hast du vielleicht nicht viel verstanden oder gar nichts, aber das ist völlig in Ordnung.* Ich will keine Kunst machen, die die Menschen verstehen können, sie sollen *teilnehmen.* Da hast du mehr von als von den übrigen Produkten unserer „Freßkultur“. Das ist Artaud. Deshalb haben sie ihn eingesperrt, denn das ist komplett revolutionär.

Torsten Meiffert

Von der holistischen Differenz

Die Wege des Denkens sind scheinbar verbaut. Nirgends tun sich mehr Räume auf, die seine Bewegung gestatten. Die Räume des intellektuellen Geisterhauses, die durch das 'Verschwinden des Menschen' eröffnet wurden, beheimaten eher alle möglichen anderen Bewegungen als die des Denkens. Nicht mehr eingebunden in eine Dialektik von Subjekt und Objekt soll gedacht werden, sondern – wenn überhaupt – kaleidoskopisch, fragmentarisch, nomadisch. Die Bewegung des Denkens soll sich, wenn sie denn unbedingt sein muß, nur noch oder fürs erste (wer weiß das schon so genau), negativ bestimmen. Sobald sie ins Spannungsfeld der Subjekt/Objekt-Dialektik gerät, wird sie unterbrochen. Was soll dieser intellektuelle Koitus interruptus verhüten? Oder ist er vielmehr eine wohlüberlegte Konzentrationsübung im Vorfeld einer ausstehenden geistesgeschichtlichen Zäsur?

Im entgegengesetzten Flügel wird fleißig an den heruntergekommenen Räumlichkeiten der Sozialwissenschaften renoviert. Verbaut werden die Wege des Denkens auch hier, denn die beiden stilprägenden Renovatoren (aus Bielefeld und Frankfurt) fahren sich mit Vorliebe gegenseitig in die Parade – was, zugegeben, noch das Interessanteste an diesem Großprojekt ist, hat es doch ansonsten den Anschein, als werde hier nur eine künstliche Ruine produziert.

Nun also das Horizonte öffnende, aus allen Sackgassen führende Unternehmen des Holismus – wohl kaum, denn auch der Holismus hat schon seine Kammer im Geisterhaus. Und wie immer dieses neu aufgemöbelt wird, es bleibt dabei: errichtet ist es auf einem 'Extraplaneten', der sich immer weiter von dem entfernt, auf dem wir leben.

Trotzdem, begeben wir uns in die Vergangenheit, an die Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit, genau 444 Jahre zurück.

I 1543, in seinem Todesjahr, erschien Kopernikus' 'De revolutionibus orbium coelestium'. Bis zu diesem Zeitpunkt galt eine kanonische Lesart des Makrokosmos das gesamte Mittelalter hindurch: Die Ganzheit des Universums, der menschlichen Erkenntnis vollkommen unzugänglich, war allein von Gottes Willen abhängig. Gott hatte das Universum geschaffen und erhält es jeden Augenblick, hieß das Dogma der 'creata continua'. Würde die Kraftübertragung des 'unbewegten Bewegergottes' auch nur ein Nu aussetzen, das Universum wäre nicht mehr. Dieser Grundgedanke der aristotelischen Physik mußte, wie Blumenberg gezeigt hat, im Mittelalter zu einem ständigen Konflikt zwischen Schöpfungs- und Erlösungslehre führen („Ein Gott, der erlösen muß, kann nicht geschaffen haben“) (1). Entschärft wurde das Problem vor Kopernikus durch die für die Sphärenmechanik zentrale Annahme, daß die Erde zwar der Mittelpunkt des Universums sei – etwas anderes war auf Grund der göttlichen Vollkommenheit nicht denkbar –, aber gleichzeitig der Mittelpunkt den gottfernten Ort im Universum abgab und die Erde somit der Erlösung bedürfe.

Daß die 'Tat' des Kopernikus, nämlich die Erde aus dem Mittelpunkt der Welt herausgestoßen zu haben, von der Kirche auf lange Sicht akzeptiert wurde – im Gegensatz zu Giordano Brunos Unendlichkeitseuphorie beispielsweise –, sieht Blumenberg darin begründet, daß die Kirche ihre Ideologie stets stärker an der Erlösungsbedürftigkeit der Welt als an der Vollkommenheit der Schöpfung orientierte. Die Erde aus dem Mittelpunkt der Welt herausgestoßen und die Fixsterne nicht mehr als bewegungslos zu wissen, komplimentierte auch die höchste Sphäre Gottes und dessen Reich der Erlösung endgültig aus der materialen Welt. Die Entfernung zwischen der Welt der Menschen und der Gottes konnte nicht mehr als räumliche – wie in der Sphärenmechanik – begriffen werden, sondern mußte als rein zeitliche Distanz gedeutet werden. Mit diesem Vorrang der zeitlichen Weltordnung vor einer räumlichen konnte

die Kirche das christliche Weltversprechen entschärfen und legte den Grundstein für die temporäre Fortschrittsideologie. Diesseits und Jenseits wurden zu inkommensurablen Welten und waren nicht länger zwei mögliche Zustände einer einzigen. Ein für alle mal konnte die Erlösung ans Ende der Zeiten vertagt werden. Erst dann wäre auch die Welt ganz.

Genauso wie die kopernikanische Wende an der Veränderung der scholastischen Weltauslegung des Mittelalters zur selbstläufig-temporären Fortschrittsideologie der Neuzeit beteiligt war, ermöglichte sie auch, was man einen reflexiv-topologischen Holismus nennen könnte.

Die fremden Welten, die sich in der Folge der kopernikanischen Wende in den Weiten des Alls aufboten – aber auch diejenigen jenseits des atlantischen Ozeans – boten der beginnenden Aufklärung einerseits den Projektionsraum einer überlegenen, aber nicht länger göttlichen Vernunft, zu der sie sich im Laufe der Zeiten selber entwickeln wollte, bzw. das nostalgische Bild eines verlorenen naiv-guten Zustandes der Wildheit. Andererseits wurden die fremden Welten den temporären Phantasien der Aufklärung, denen es um Eroberung und Wissenszuwachs ging, mit jeder weiteren Entdeckung zum bloß noch empirischen Gegenstand technisch-instrumenteller Vernunft.

Der reflexiv-topologische Holismus, den man vielleicht mit Giordano Brunos Emphase dem unendlichen Raum gegenüber beginnen lassen kann und der von der Einsicht in die Nutzlosigkeit einer Kolonisierung der Unendlichkeit durch die als winzig empfundene Vernunft geprägt war, verharrte dagegen lange Zeit in einer Ästhetik des Erhabenen, ohne sich zu einer Vernunftkritik zu verdichten. Topologisches und temporäres Denken standen sich so erratisch geblockt gegenüber.

Die tief gehende Konsequenz der kopernikanischen Wende ist heute ohne Zweifel nicht mehr in der Einsicht zu suchen, daß die Erde nicht der Mittelpunkt des Universums ist, sondern daß dieses selber kein 'energetisches Zuschußsystem'

(Blumenberg) ist, das seine Kraftquelle in irgendeiner transzendentalen Welt besitzt. Sei das nun der unergründliche Wille Gottes oder das als grenzenlos gedachte Wachstum des technisch-instrumentellen Fortschritts, wenn es um die Kraftquelle der menschlichen Zivilisation geht – auch diese ist kein 'energetisches Zuschußsystem'.

An die Stelle temporären Denkens des Fortschritts, das seine Wahrheit in leerer Beschleunigung findet, hätte wieder eine topologisch inspirierte Phantasie zu treten. Evolution ist diesem Denken nicht primär Entwicklung in einer Zeit, sondern das 'Gleichzeitige des Ungleichzeitigen'. Das Temporäre ist aus diesem Denken nicht getilgt, wohl aber, daß Zeit zielgerichtet oder auch nur geradlinig sich bewegt. Sie spannt vielmehr den Raum einer morphogenetischen Vielfältigkeit auf.

Die Vorstellung eines kollektiven Subjekts, das sich im Zeitlauf vervollkommnet, ist, wie gesehen, eng an die Vorstellung der Verzeitlichung der Welt gebunden. Der Menschenbegriff mußte dynamisch werden, nachdem der Weltbegriff es geworden war. Wie ein topologisch-holistisches Denken des Menschen aussehen könnte, darauf gab Benjamin einige Hinweise, als er von der 'kopernikanischen Wendung des Eingedenkens' sprach und davon, daß „die wahre Methode die Dinge sich gegenwärtig zu machen, ist: sie in unserm Raum (nicht uns in ihren) vorzustellen“ (2).

Wichtig ist, diesen 'menschengemäßen Maßstab' (Benjamin) von jenem Beziehungswahn zu unterscheiden, den Blumenberg 'temporale Nostrozentrismus' nennt. In diesem temporären Zentrismus steckt ein doppelt fataler Selbstbezug: zum einen wird die gesamte Vergangenheit final auf die jeweilige Epoche bezogen, zum anderen diese auf den imaginären Zielort des temporären Fortschritts. Der Raum, von dem Benjamin spricht, ist dagegen weder der der jeweils aktuellen Epoche noch der Platz der Vernunft, sondern was Benjamin im Sürrealismus-Aufsatz 'kollektiven Leibraum' nennt. Dieser ist das 'gleichzeitige-ungleichzeitige' aller Epochen, da er sie als – offenes – Universum umschließt. Hier sie-

delt der – nicht nur – menschengemäße Maßstab, den Benjamin, vielleicht verträumt, Geschichte und Politik gegenüber forderte. Er ist auch der Biosphäre gemäß.

Die schon erwähnte und neuerdings aufgewärmte Ästhetik des Erhabenen (z.B. von Lyotard) verharrt nach wie vor in einer projektiven Haltung, der gegenüber die Rationalität kapitulieren soll: dem nicht darstellbar Totalen. Der ästhetische Genuß am Erhabenen vergißt dabei die Kunst des Verkleinerns und die alte naturphilosophische Analogie zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Der erhabene Genuß verwechselt nach wie vor Totalität mit Ganzheit und daher das unendlich Große mit dem unendlich Kleinen.

Die folgenden Überlegungen spielen mit dem Gedanken, daß das Nu, in dem – wie oben erwähnt – Gottes Kraftübertragung auf die Welt als aussetzend gedacht wurde, den blitzhaften Moment einer reflexiven Rückfaltung bezeichnet. Eine Rückfaltung, die nicht nur den Menschen betrifft, sondern jedes 'sich selbst organisierende Wesen' (Kant). In dieser Rückfaltung entsteht das Bewußtsein eines topologischen Unterschieds: die holistische Differenz.

II

Im Frühling 1924 schrieb Walter Benjamin auf Capri an einer Vorrede für seine als Habilitationsschrift gedachte Arbeit über das barocke Trauerspiel. Er erwähnt in diesem Zusammenhang eine jüdische Legende:

„Sie handelt von den Steinen, die den Sinai bedecken. Diese trügen, wie Salomon Maimon berichtet, die Zeichnung eines Blattes eingepreßt, deren sonderbare Natur es sei, alsbald auf jedem Steinstück sich herzustellen, welches abgesprengt von einem großen Blocke sei und so ins Unendliche fort.“

Auf das Verhältnis von Wirklichkeit, Idee und Wahrheit sich beziehend, fährt Benjamin fort:

„Die Ideen sind dergleichen Teile der Wahrheit, in welche allein (die) Regel derselben, unversehrt, wenn auch noch so winzig, sich geprägt findet.“ (3)

Vergleicht man wie Benjamin 'die Wahrheit' mit dem großen Block des Sinai, fragt sich, ob auf diesem auch schon die Zeichnung geprägt ist, die die abgeschlagenen Fragmente tragen. Daß dies nicht der Fall ist, macht Benjamins Anti-Platonismus aus. Allen interessanten Spielarten holistischen Denkens ist dieses Prinzip, 'das Ganze' zu denken, eigen.

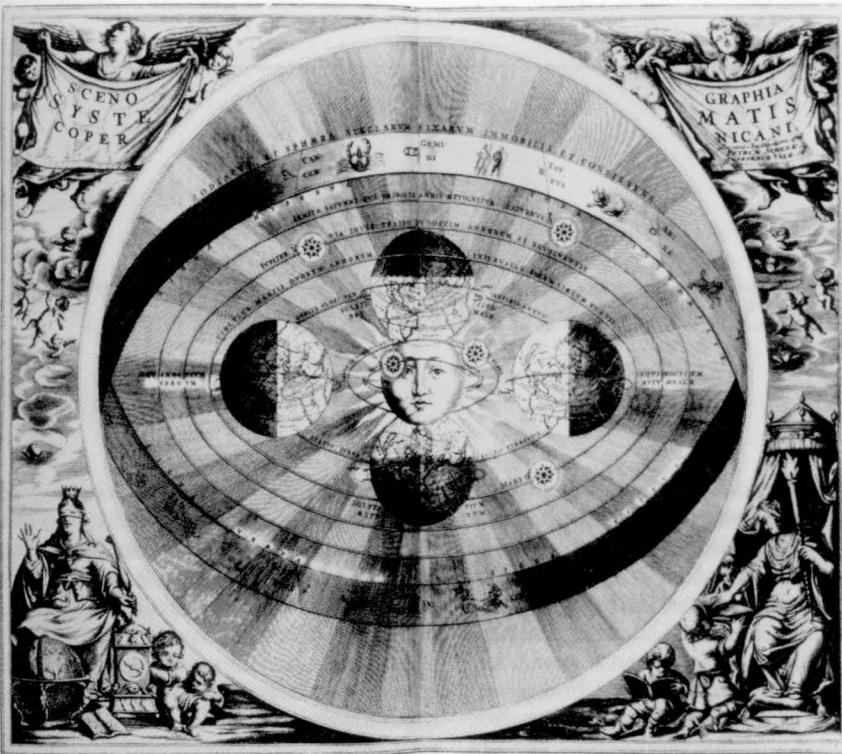
Es ist nicht jener göttliche Prägestock, der, aus welcher transzendentalen Unhintergebarkeit auch immer, allen Dingen seine Regel einprägt und sie als despotischer Signifikant eines mit sich identischen Weltgeistes zur Totalität zwingt. Die Regel der Wahrheit ist für Benjamin wie für manche Holisten allein im 'Singulärsten und Verschrobensten der Phänomene' zu finden, und 'das Ganze' nur von ihnen her zusammenzusehen.

III

Fractals heißen in letzter Zeit populär gewordene und mit einer phantasmagorischen Aura diffuser Bedeutung umgebene, geometrische Einheiten, die – zerteilt wie Benjamins Sinaisteinchen – ihre eigene Gestalt annähernd wiederholen. Der Mathematiker Benoit Mandelbrot führte für diese Phänomene von Selbstähnlichkeit den Begriff des Fractals in den 70er Jahren ein. Die 'seltsamen Schleifen' der Fractals zeigen sich in computergraphischen Darstellungen rekursiver Funktionen ebenso wie in topographischen Messungen oder ökologisch orientierten Untersuchungen. Das umfassendste Fractal scheint das Universum selbst zu sein: es wiederholt seine Gestalt noch auf der Ebene subatomarer Konstellationen.

Die Frage nach den Steinen vom Sinai findet in diesem Zusammenhang leicht eine andere, nicht ganz so auf den Platonismus fixierte Antwort. Auch jener große Block der jüdischen Legende ist nur abgesprengtes Steinstück, und auch die Wahrheit ist nur Idee, in die allerdings ihre eigene Regel 'sich geprägt findet'.

Douglas R. Hofstadter, von dem der Begriff der seltsamen Schleifen stammt, erklärt deren rekursive Paradoxie mit der An-



Heliozentrisches Weltsystem von Nikolaus Kopernikus

nahme 'verdeckter Ebenen'. Von diesen aus sollen die strange loops - wenn man so will: streng platonisch - produziert werden, ohne ihrerseits in deren Selbstbezüglichkeit verwickelt zu sein. Doch Hofstadters Bemühen bewirkt keine Entparadoxierung des Problems, sondern hintergeht es nur mit einem 'deus ex machina'.

IV

Das phantasmagorisch besetzte Interesse an Fractals seltsamen Schleifen und Sinaitsteinchen führt sehr schnell zum Problem menschlichen Selbstbewusstseins. Sollte dieses Problem 'die Regel' sein, die in jene Gegenstände sich gezeichnet findet? Oder ist es auch nur abgesprengtes Fragment vom Blocke des Fragwürdigen?

Daß auch die Dekonstruktionen postmoderner Vernunftkritik seltsame Schleifen bilden, indem sich diese den Boden für ihre eigene Tätigkeit entzieht, wird Habermas nicht müde zu betonen, vergißt aber dabei, daß die Konstruktionsarbeit an einer Diskursethik ebenfalls strange loops vollführt, Ursache übrigens für so manche Habermas-Allergie. Hören wir Manfred Frank zum Thema, wie er einen Kant erläuternden Fichte erläutert:

„Wenn, sagt (Fichte) . . . , Kants These, daß jedes Vorstellen von etwas ein Sichselbst-Vorstellen zur Voraussetzung hat, so verstanden werden müßte, daß, um Bewußtsein von mir zu gewinnen, ich mein eigenes Bewußtsein zum Objekt eines neuen Bewußtseins machen müßte, so würde ich überhaupt nie zum Selbstbewußtsein kommen. Denn für das neue Bewußtsein gälte

alsdann erneut, daß es, um seiner bewußt zu werden, eines weiteren Bewußtseins-subjekts bedürfte, das aber unbewußt wäre, bis ein viertes Bewußtsein sich reflexiv ihm zuwendete, und so in infinitum.“ (4)

Dieses Problem löste der deutsche Idealismus bekanntlich durch die Denkfür eines transzendentalen Subjekts bzw. eines (sich) setzenden absoluten Ichs oder Weltgeistes. Vielleicht umging er es auch nur. Die Frühromantiker machten dagegen aus der Not eine Tugend und erklärten die unendliche Reflexion kurzerhand zur romantisierenden Methode.

Vernunftkritik einer holistisch inspirierten, dynamischen Systemtheorie denkt in eine andere Richtung: Das Selbst einer sich reflektierenden Vernunft ist der Unterschied: zwischen sich und ihrem Anderen, dem Kontext nämlich, in dem sie sich befindet sowie zwischen sich als Subjekt und als Objekt der Reflexion. Dieses holistische Konzept von Alterität beruht - für manchen Puristen des 'Ganz Anderen' sicher suspekt - darauf, das Andere und das Selbe in mimetischem Kontakt befindlich zu sehen.

Gregory Bateson hat - etymologisch fragwürdig - die Begriffe 'Idee' und 'Unterschied' als Synonyme genommen. Konstruiert man holistische Vernunftkritik um einen so gefaßten Idee-Begriff (der auf materialen Unterschieden und nicht auf Unterschieden in einer Bedeutungsstruktur beruht), öffnet das interessante Perspektiven. Schon Kant sagte anlässlich seiner 'Widerlegung des Mendelssohnschen Beweises der Beharrlichkeit der Seele' in seiner transzendentalen Dialektik:

„Klarheit ist nicht, wie die Logiker sagen, das Bewußtsein einer Vorstellung. . . . Sondern eine Vorstellung ist klar, in der das Bewußtsein zum Bewußtsein des Unterschieds derselben von anderen zureicht.“ (5)

Nicht, indem das Bewußtsein sich als identisches zum Gegenstand macht (und dadurch in den Zirkel unendlicher Reflexion einsteigt), sondern indem es zum Bewußtsein des Unterschieds zu sich und Anderem zureicht, wird es über sich selbst klar. Jede Reflexion auf sich wird so - im benjaminischen Sinne - zum rite de passage und Selbsterfahrung überhaupt zur Schwellenkunde.

Unterschiedlichkeit ist eine holistische Kategorie. Aus zwei Gründen: Zum einen ist Differenz immer auch Ähnlichkeit - was nicht vergleichbar ist, kann schlechterdings nicht unterschieden werden, somit muß jede Unterscheidung auf einem tieferen, mimetischen, Zusammenhang aufrufen. Zum anderen ist jede Differenz - als Schwelle zwischen verschiedenen Zuständen - immer als dieselbe 'Zone des Wandels' lesbar. Vom Ort solchen Lesens aus - es ist der Platz der Vernunft - kann diese Zone als Fractal entziffert werden. In einer fractalen und reflexiven Faltung wird immer wieder Unterschiedlichkeit in Gestalt von Negentropie produziert. Statt Wärmetod also Autopoiesis dissipativer Strukturen, um das Kind bei seinem derzeitigen Namen zu nennen.

(Wenn man diese Begriffe benutzt, ist es allerdings angebracht, sie von Luhmanns völlig verfehlter Interpretation zu befreien: Autopoiesis dissipativer Strukturen versteht Luhmann als Selbsterhaltung sich von ihrer Umwelt unterscheidender Systeme. Dabei ist noch ganz richtig, daß diese 'Selbsterhaltung' nur die - allerdings evolvierende - Struktur betrifft, während die Materie, aus der sie gebaut ist, fortlaufend erneuert wird. Falsch ist dagegen Luhmanns Ansicht, daß dissipative Strukturen ihre Umwelt gewissermaßen als Ersatzteillager benutzen, doch an sich eine ausgesprochen monadische Veranlagung haben. Es ist ja gerade der Witz der Theorie dissipativer Strukturen, diese fractalisch zu le-

sen, d.h. auf einer höheren kontextuellen Ebene System und Umwelt wiederum als dissipative Struktur zu begreifen, bzw. auf einer niedrigeren Ebene jede dissipative Struktur als in kleinere Teilsysteme differenziert zu lesen. Wenn Luhmann darauf hinweist, daß die Gesellschaft als – in Subsysteme sich gliederndes – soziales Großgefüge zwar genau so strukturiert ist, davon aber kein handlungsleitendes Bewußtsein besitzt („Sie wissen das nicht, aber sie tun es“, Marx), hat er noch einmal recht. Wenn er aber behauptet, ein gesellschaftliches Bewußtsein davon sei erstens unmöglich und zweitens, darüber sich den Kopf zu zerbrechen, spätpubertär, ist das sowohl Ausdruck eines antiquierten Sozialdarwinismus als auch erneut richtig. Dann nämlich, wenn man den gesellschaftlichen Entwicklungsstand als spätpubertär beschreibt – und was ist die Postmoderne anderes? Nur hat Luhmann das sicher anders gemeint...)

V

Die materialen Unterschiede zu kassieren, um von einer holistischen Differenz sprechen zu können, mutet aus der Luft gegriffen an. Doch läßt man sich Batesons Informationsbegriff („Information ist ein Unterschied, der einen Unterschied macht“) etwas durch den Kopf gehen, macht dieser Gedanke Sinn, um nicht zu sagen, einen Unterschied.

Das zu erläutern, sei noch einmal auf die phantasmagorisch besetzten Sinaisteinchen und die rekursive Struktur der Fractals verwiesen. Das Auszeichnende sich selbstähnlich wiederholender Gestalten besteht nicht in ihrer Reproduzierbarkeit – die Steinchen vom Sinai sind nicht am Fließband produziert –, sondern darin, daß sie gering voneinander abweichende Muster bilden, die wiederum Bestandteile anderer Muster sind. Diese können nur durch zyklisch-rekursive Bewegungen entstehen. Wobei es – wie in den seltsamen Schleifen des Douglas R. Hofstadter – immer scheinbar unlogische Sprünge, Phasenübergänge und Schwellen geben muß. Dann nämlich, wenn eine Konstellation 'ganz' geworden

ist und sich fractal selbstähnlich wiederholt. Die holistische Differenz bezeichnet genau jene 'Zone des Wandels', in der sich eine Struktur rekursiv auf sich zurückfaltet und sich so vom umgebenden Kontext zu unterscheiden beginnt. Die einzige mechanische Erklärung für diesen Phasenübergang muß auf ein Urbild als Prägestock oder auf verdeckte Ebenen 'technischer' Produktion zurückgreifen – im Falle der Vernunft also auf den Logos oder das transzendente Ich. Wo dieser Rückgriff nicht getätigt wird, scheint das Modell autopoietisch-rekursiver Selbstorganisation eine passende Alternative zu bieten.

Auch wenn es sich bei der Geschichte, die Benjamin zitiert, nur um eine mythische Legende handelt, drückt sie doch oder gerade deshalb den Grundgedanken der holistischen Differenz aufs deutlichste aus: ein Netzwerk oder Kontinuum von Einzeldingen ist nicht als, durch welchen despotischen Signifikanten auch immer, strukturiert zu denken. Sondern umgekehrt, eine Mannigfaltigkeit von disparaten Einzeldingen kann nur dann sinnvoll als Kontinuum wahrgenommen werden oder sich selbst wahrnehmen, wenn es sich rekursiv auf sich bezieht und sich dadurch sowohl von dem umgebenden Kontext als auch von sich unterscheidet.

Kants synthetische Apperzeption ist so *nicht vor* aller Erfahrung konstitutiv für eine an sinnliche Anschauung gebundene Vernunft. Vielmehr kann diese erst aus dem mimetischen Zusammenspiel einer, auf vielen Ebenen autopoietisch verfaßten Materie entstehen. Sie ist also noch nicht. Und schließlich: sich selbst verstehen kann Vernunft nur in einer rekursiven Bewegung der Selbstähnlichkeit auf sich und ihr Anderes, den Kontext, in dem sie entstanden ist. Die auf einer eindimensional sich setzenden Vernunft gegründete Identität beruht dieser Lesart nach auf einem grandiosen oder simplen – wie man es nimmt – Selbstmißverständnis. Dem übrigens auch die postmodernen Dekonstruktivisten der Vernunft noch aufsitzen, wenn sie der 'stringenten Axiomatik des Verstandes' das Kaleidoskop des Zufalls entgegensetzen. Zu-

fall und Notwendigkeit vertragen sich schon immer gut, und die Frucht aus dieser Verbindung ist und bleibt der Mechanismus. Fraglich ist dagegen, ob der Gedanke eines Zusammenspiels von Zufall und Selbstorganisation nicht ertragreicher ist.

Das Paradox der Selbstbezüglichkeit, sei es der reflexiven, sei es der reproduzierenden, wird durch die holistische Differenz zum Ausgangspunkt reflexiv-topologischen Denkens. Was sich mikrologisch gesehen in Gestalt dissipativer Strukturen selbstorganisiert, wird von diesem Denken in bezug auf den topologischen Zeit-Raum der Evolution als konfigurative Anordnung zusammengesehen. Statt auf der Konsistenz von Identitäten beruht diese Konfiguration auf der mimetischen Konvenienz von Differenzen. Es ist keine Frage, daß diese Konfiguration, was die Teilhabe des Menschen an ihr betrifft, gefährdet ist. Denn zwischen dem 'Extraplaneten' der Selbstreflexion und dem Weltkörper instrumentellen Handelns ist der Zusammenhalt, wie es scheint, längst zerrissen.

„Man sagt von der Natur und ihrem Vermögen in organisierten Produkten bei weitem zu wenig, wenn man dieses ein Analogon der Kunst nennt; denn da denkt man sich den Künstler (ein vernünftiges Wesen) außer ihr. Sie organisiert sich vielmehr selbst, und in jeder Spezies ihrer organisierten Produkte, zwar nach einerlei Exemplar im Ganzen, aber doch auch mit schicklichen Abweichungen, die die Selbsterhaltung nach den Umständen erfordert.“ (Immanuel Kant)

- (1) Hans Blumenberg, Die Genesis der kopernikanischen Welt, S. 440, Frankfurt/M 1981
- (2) Walter Benjamin, Gesammelte Schriften V,2 S. 1014, Frankfurt/M 1982
- (3) derselbe, Gesammelte Schriften I,3 S. 934
- (4) Manfred Frank, Die Unhintergebarkeit der Individualität, S. 33 Frankfurt/M 1986
- (5) Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, S. 433 (B 414) Hrsg. Ingeborg Heidemann Stuttgart 1978

Jens Siegelberg

Von Kontinuität zu Bruchstellen

Marxistisches zum Holismus

Man mag sich ja manchmal nicht zu Wort melden, weil man eben doch nicht so gut Bescheid weiß. Und obwohl ich auch zu denjenigen gehöre, die sich über unberufene Kommentatoren aufregen, laufe ich mit diesem Beitrag selbst Gefahr, mich bei ihnen einzureihen. Denn mein Zugang zum Holismus ergab sich erst kürzlich über das Nachschlagen des Begriffs in einem Handwörterbuch. Die knapp eineinhalb Seiten lieferten mir allerdings gleich mehrere Begründungen, mich trotz begrenzter Kenntnisse zu Wort zu melden.

Zunächst einmal fand ich bestätigt, was mich mein Alltagsverstand hatte ahnen lassen, daß es um einen wirklich alten Hut geht: um das Problem des Verhältnisses von Teil und Ganzem - ein Problem also, das mir als Marxisten nicht fremd ist. Zum anderen liefert der Holismus selbst einen unverhofften Begründungszusammenhang: Wenn nämlich - wie in einem Hologramm - in jedem Teil das Ganze enthalten ist, die einzelnen Bausteine das Ganze also wenigstens elementar enthalten, so war meine Qualifikation als Diskutant gesichert. Man braucht also vom Holismus nicht extra etwas zu verstehen, ist man doch als Teil des Ganzen ausreichend qualifiziert. Und da der Holismus, einmal auf sich selbst angewandt, nur ein Teil möglichen Denkens ist, müssen sich in ihm die anderen Denkformen, wie er sich in ihnen wiederfinden. Wie immer also mein Denken strukturiert sein mag, der Holismus ist immer dabei - was in der Tat kein abwegiger Gedanke ist, weiß doch selbst der gemeine Alltagsverstand, daß irgendwie alles mit allem und, seit dem „Untergang des amerikanischen Imperiums“ auch, daß jede mit jedem zusammenhängt, ein zusätzliches Durcheinander, das gegenwärtig allerdings durch ein neues, HTLV III-induziertes Ordnungsprinzip überschaubarer gestaltet wird, so daß es hier jenseits der Betrachtung fallen kann.

Da aber das, was jeder weiß, nur selten Gegenstand philosophischer Erörterungen ist, kann es letztlich nur darum gehen, wie dieser Zusammenhang aussieht. Das

liegt offenbar weder auf der Hand noch in den Schubladen der Elfenbeintürme, gälte es doch sonst als gesichertes Wissen. Da dem nicht so ist, haben sich außer mir noch Berufenere zum Thema zu Wort gemeldet - und ich muß gestehen, daß ich neben erwähntem Handbuchartikel auch noch das gemeinsame Werk einer selbsternannten Avantgarde von Naturwissenschaftlern (1) angesehen habe, um mich neben meiner 'natürlichen' Kompetenz noch einmal extra sachkundig zu machen.

Und was sich hier entfaltet, ist in der Tat erstaunlich. Unversehens sieht man sich bei der Lektüre vor die Alternative gestellt, ob man am eigenen oder am Verstand der Avantgarde der Naturwissenschaftler zweifeln soll. Daß ich mich für letzteres entschieden habe, lag nicht daran, daß ich prinzipiell nicht Willens wäre, etwas dazuzulernen, sondern vielmehr daran, daß ich, nicht zuletzt angeregt durch die Lektüre selbst, den tieferen Sinn der Tatsache erkannt habe, daß dieses Buch im Scherz-Verlag erschienen ist.

Nun wäre es ein leichtes, sich an dem abzarbeiten, was das Buch so anbietet. Etwa die sechs Ebenen des Bewußtseins, die der phänomenale Ken Wilber als den, allen bedeutenden ewigen Überlieferungen gemeinsamen, fundamentalen Kern der ewigen Weisheit vorstellt, zu der man gleichwohl nur gelangt, wenn man dem Weisheitspfad bis zum Bewußtsein-an-Sich folgt. Wenn man dann als wahrer Mystiker, dem dieser Weg einzig vorbehalten ist, oben angelangt ist, kann man mit dem Weltgeist, Gott und einigen anderen trefflich darüber philosophieren, was der Menschheit so bleibt. Die Botschaft ist einfach: „Die Menschheit in ihrer Gesamtheit kann nichts weiter tun, als ihnen langsam durch evolutionäre oder durch Meditation beschleunigte Entwicklung in höhere Bereiche folgen, die in der Unendlichkeit ihren Höhepunkt finden.“

Um die Erlösung in der Unendlichkeit zu finden und von der sechsten Ebene endlich die Einsicht zu erhalten, wie denn nun alles mit allem zusammenhängt, möchte ich als einer der unten gebliebenen hinauf-

fragen: „Ja, wie denn nun? Wie komme ich hinauf, wo ist der Weg?“ Aber dem wahren Mystiker hat es auf dem Weg nach oben die Sprache verschlagen, was der Preis dafür zu sein scheint, daß man überhaupt hinaufkommt.

Nur Ken Wilber, dieser Reinhold Messner des Holismus, hat es mit seiner Seilschaft tatsächlich geschafft, die sechste Ebene zu erklimmen (wie könnte er uns sonst berichten?) und - Gott sei Dank - zurückzukehren, ohne die Sprache zu verlieren. Was er uns zu berichten hat, ist einfach: Die Frage nach dem Weg und danach, wie denn nun alles mit allem zusammenhänge, sei selbst noch Ausdruck des Reduktionismus des Oberflächengeistes, der noch dem alten Paradigma, alles erklären zu wollen, aufsitzt. Wo das Höhere das Niedrigere transzendiert, nicht aber umgekehrt, seien die Vernunftgründe, die selbst noch einer niedrigeren Ebene angehören, untauglich. Die Einsicht in die wahren Zusammenhänge ließe sich eben nicht in Worte fassen - punktum.

Der Scherz ist jedenfalls gelungen. Achtunddreissig Mark und zwei Tage in den Sand gesetzt, steht man wieder vor einer Alternative: zu glauben, oder eben nicht zu glauben. Da mein Denken noch in den Fallstricken des alten Paradigmas, alles verstehen zu wollen, verfangen ist und mir der rechte Glaube an die metaphysischen Beglückungsversuche noch abgeht, muß ich eben in den sauren Apfel beißen und Zeit und Geld vom Konto Lernkosten abbuchen.

In dieser Variante des Holismus jedenfalls erkenne ich die Melodie der alten Litanei, die neuerdings wieder an jeder Ecke gepfiffen wird, wonach komplex organisierte Ganzheiten entweder gar nicht, oder nur vom Standpunkt noch höherer transzendentaler Einheiten zu begreifen seien. Man stößt so in entfernte Regionen vor, in denen die Vernunft ihren Geltungsbereich verloren hat und der Herrschaftsbereich transzendentaler Subjekte beginnt, die ihre aus Idealismus und Metaphysik geknüpften Netze nach den Grenzgängern auswerfen. Von diesem Reich der Spekulation aus ist

aber weder der Zusammenhang von Teil und Ganzen zu erfassen, noch eine Vernunftkritik zu organisieren.

Als gesellschaftliches Phänomen erhält der Holismus – der sich heute ja als ganzheitliches Denken von der Gestaltpsychologie über die Ganzheitsmedizin bis zur kybernetischen Systemtheorie erstreckt – dennoch eine Begründung und Berechtigung aus der nur eingeschränkten Daseinsweise der Vernunft, der formalen Logik, der Rationalität usw., die vor der Aufgabe versagen, ihre Herrschaft über das Ganze auszudehnen und statt dessen in ihrer technisch-rationalen Gestalt zur zunehmenden Fragmentierung aller Lebensbereiche und Wissensgebiete bei gleichzeitig abnehmender Kenntnis des Ganzen führen.

Will man den Holismus als gesellschaftliche Kraft ergründen, muß man also bei der Entstehung der Vernunft beginnen, da der Holismus sich als Resultat der nur eingeschränkten Daseinsweise der Vernunft ergibt. Man hat also mit der Aufklärung zu beginnen, denn sie ist der historische Raum, in dem sich die Vernunft zu einer gesellschaftlichen Kraft entwickelt, die das mythologisch-mittelalterliche Weltbild aufzulösen beginnt. Und es steht wohl außer Frage, daß sich im Begriff der Vernunft die neue, sich gegen die feudalen Strukturen entfaltende Welt und Weltanschauung wie in keinem anderen Begriff zusammenfaßt. Die Vernunft wird dabei als das ursprünglich kritische Vermögen gefaßt, sich von Überliefertem zu emanzipieren. Alle bisherigen Gesellschafts- und Staatsformen, Religionen und althergebrachten Vorstellungen werden vor den hohen Gerichtshof der Vernunft zitiert, in dem das aufstrebende Bürgertum als Ankläger fungierte und alles, was sich hier nicht rechtfertigen konnte, mußte auf sein Dasein verzichten. Da die eigentliche Tätigkeit der Vernunft die Kritik ist, die Kritik also gewissermaßen den ruhenden Kern im Prozeß der permanenten Relativierung aller Resultate bildet, löst sich die Vernunft letztlich in den ständigen Vollzug der Kritik auf, so daß sich alles Gegebene, Bekannte und Alte, die ganze Geschichte in einen Prozeß ver-

wandelt. Und es ist dieser Prozeß, worin sich die Dynamik der bürgerlichen Gesellschaft ausdrückt.

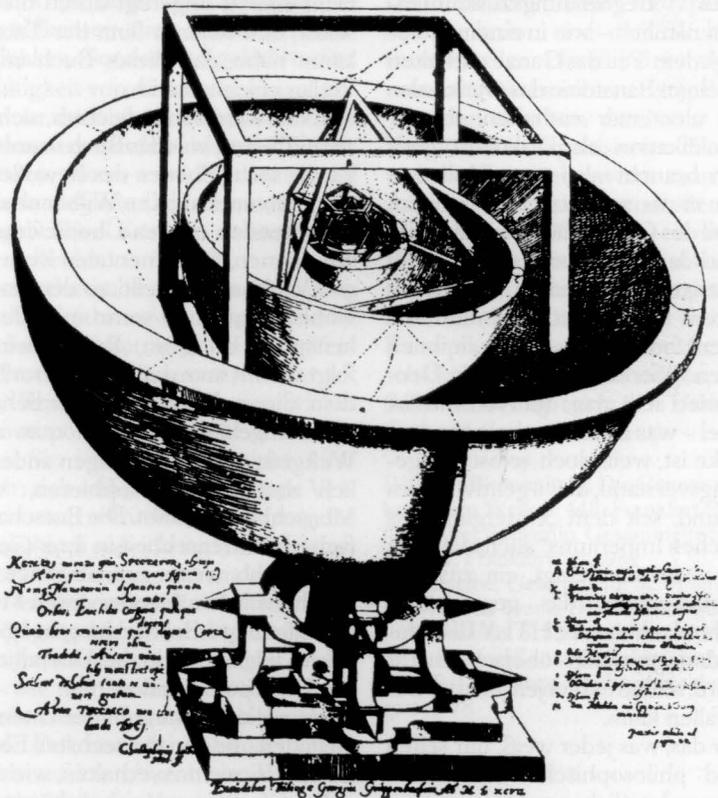
Es ist dabei entscheidend, daß die Vernunft sich hier zu einer gesellschaftlichen Potenz entwickelt, daß die bürgerliche Moral und Kritik, die sich im Privatraum des Individuums entwickeln und gegen die geltende Ordnung antreten, gewissermaßen zur öffentlichen Gewalt werden, an der der mythologisch-religiöse Zusammenhang des vorbürgerlichen Weltbildes zerbricht.

Ihren greifbarsten politischen Ausdruck findet diese Entwicklung in der französischen Revolution, wo sich der Kerngehalt des bürgerlichen Wertsystems in Freiheit, Gleichheit, Eigentum und Brüderlichkeit (Klassenharmonie) zusammenfaßt.

Der Siegeszug, den die bürgerliche Gesellschaft von hier aus angetreten hat, hat nicht nur den europäischen Kontinent erfaßt. Die europäische Geschichte hat sich zur Weltgeschichte und die bürgerliche Gesellschaft zur Weltgesellschaft ausgeweitet.

Im Rahmen dieser Entwicklung ist auch die Vernunft an einen Punkt gelangt, an dem sie sich selbst zu kritisieren beginnt – und ich meine damit nicht die wissenschaftlich-philosophische Vernunftkritik, sondern die gesellschaftliche Kritik, die Zweifel der Bevölkerung gegen das Wunder und Allheilmittel der Vernunft – oder besser – gegen deren Resultate. Denn wir haben heute einen Punkt erreicht, an dem es aussieht, als sei die Menschheit dabei, sich in dem Prozeß, den sie gegen sich

TABVLA III. ORBIVM PLANETARVM DIMENSIONES, ET DISTANTIAS, PER QVINGVE REGVLARIA CORPORA GEOMETRICA EXHIBENS.
ILLVSTRIS: PRINCIPI, AC DÑO DÑO FRIDERICO, DVCI VIR-
TENBERGICO, ET TEECIO, COMITI MONTIS BELGARVM, ETC. CONSICRATA



Keplers Kristallkombination (17. Jhd).
Die Abstandsverhältnisse der Planeten von der Sonne sind durch ineinander verschachtelte platonische Körper dargestellt

selbst angestrengt hat, auch selbst zum Tode zu verurteilen.

Es ist die historisch erstmalige Situation der Möglichkeit ökologischer und atomarer Selbstzerstörung, die heute als persönliche Bedrohung von allen empfunden und zugleich als Resultat der vernunftgeleiteten Entwicklung verstanden wird. In dieser Situation beginnt auch die Vernunft sich selbst den Prozeß zu machen und sich ihrer Unvollkommenheit anzuklagen. Die Vernunftkritik ist heute – wie in der Aufklärung die Vernunft selbst – zu einer gesellschaftlichen Kraft geworden. Daß die Vernunft aber etwas ist, was selbst dem Prozeß unterworfen ist, den sie mit ins Leben rief, die Vernunft sich also selbst entwickelt, daher einer gesellschaftlichen Formbestimmung unterworfen ist, bleibt den meisten verborgen. Wird aber keine gesellschaftliche Formbestimmtheit von Vernunft und Unvernunft gesehen, kann auch kein innerer Zusammenhang von Vernunft und Unvernunft gesehen werden. Beide werden nur als unvermittelbare Gegensätze gefaßt.

Nun ist es ein grundlegendes Charakteristikum der bürgerlichen Gesellschaft, alles in der Form des Gegensatzes aus sich herauszutreiben, ohne zugleich den inneren Zusammenhang der Gegensätze zu offenbaren. Die verborgenen Vermittlungsglieder sind ihrem Inhalt nach jedoch gerade das, was den gesellschaftlichen Zusammenhang, die gesellschaftliche Bestimmtheit der sich isoliert darstellenden Erscheinungsformen ausmacht. Die Erscheinungsformen in dieser isolierten Gegensätzlichkeit anzuerkennen, heißt also gerade, ihre gesellschaftliche Formbestimmtheit übersehen, heißt, das übersehen, was sie gegenwärtig ausmacht, heißt, ihre gesellschaftliche Qualität übersehen. Sind auch Vernunft und Unvernunft auf diese Weise als unvermittelbare Gegensätze gefaßt, so kann man mit ihrem Widerspruch nur noch auf zweierlei Weise verfahren. Entweder man bleibt bei der Anerkennung ihrer scheinbaren Unvermittelbarkeit stehen, oder aber, wo die gesellschaftliche Wirklichkeit einem den Zusammenhang von Vernunft und Unvernunft aufnötigt, wo

z.B. der Fortschritt als die heilige Kuh der Vernunft die Möglichkeit der Selbstvernichtung der Menschheit schafft, kommt es zur hilflosen Identifizierung von Vernunft und Unvernunft. Einen Umschlagprozeß in dem Sinne, daß sich vernünftiges Handeln in unvernünftige Resultate verkehrt, kann sich der vernunftkritische Zeitgeist nicht vorstellen.

Der Anerkennung der isolierten Gegensätzlichkeit der Erscheinungsformen entspricht ihre Verknüpfung durch die formale Logik, die sich mit einer nur äußeren Beziehung zwischen den voneinander scheinbar unabhängigen Gegenständen begnügt.

Eine inhaltslogische Verknüpfung ist so von vornherein ausgeschlossen. Sie ist aber notwendig, um die verborgenen Vermittlungsglieder auszuweisen, die den inneren Zusammenhang der gegensätzlichen Erscheinungsformen von Subjekt und Objekt, Vernunft und Unvernunft, Freiheit und Unfreiheit, Gesellschaft und Individuum, Teil und Ganzem usw. usw. ausmachen.

Dieser inhaltslogische Zusammenhang kann nur über die Dialektik ausgewiesen werden, die es einzig erlaubt, sowohl die gleichgültige selbständige Existenz der Momente des zerrissenen Lebenszusammenhangs wie auch ihren notwendigen inneren Zusammenhang zu zeigen.

Damit ist zugleich eine Einschränkung der Reichweite der Dialektik formuliert, die in krassem Gegensatz zur guten alten Tradition der unbegriffenen Dialektik steht, die in ihr nur eine klappernde Mechanik von These, Antithese und Synthese zu sehen vermag und die Unkenntnis der Dialektik durch einen inflationären Gebrauch des Begriffs auszugleichen versucht.

Ein dialektisches Verhältnis kann es überhaupt nur dort geben, wo auch ein innerer Zusammenhang zwischen seinen Polen existiert, daher ein gleichursächlicher oder genetischer Zusammenhang existiert. Ein dialektisches Verhältnis wird also nicht schon dadurch konstituiert, daß ich mich in einer beliebigen Beziehung zu einem Gegenstand befinde – selbst dann nicht, wenn dieses Verhältnis auf mich zurückwirkt.

So mag mich der nächtliche Sternenhimmel in eine romantische Stimmung versetzen oder mich über den Zusammenhang meiner selbst mit den kosmischen Kräften raisonnieren lassen. Die Betrachtung der Sterne versetzt mich aber ebenso wenig in ein dialektisches Verhältnis zu ihnen, wie das Rauchen eine dialektische Beziehung zur Zigarette konstituiert.

Es sind dies nur bestimmte Aneignungsformen, die zwar einen Zusammenhang voneinander unabhängiger Momente konstituieren mögen, nicht aber einen genetischen Zusammenhang bilden, ihnen daher auch nichts elementar Gleiches zugrundeliegt.

Das Dasein eines wenigstens elementar Gleichen aber ist die Voraussetzung dafür, sowohl Ähnlichkeit wie Unterschiedlichkeit zu erkennen. Fehlt jedoch ein qualitativer innerer Maßstab, der den Zusammenhang von Subjekt und Objekt ausweist, so bleibt die Begründung ihres Zusammenhangs spekulativ und letztlich auf metaphysische Erklärungen angewiesen.

Es wäre daher völlig sinnentleert, gegenüber der oben kritisierten Variante des Holismus die Dialektik einklagen zu wollen. Denn die Vertreter dieser Variante haben es sich zur Aufgabe gemacht, den Zusammenhang zwischen inkommensurablen Größen herzustellen.

Aus der Unfähigkeit, die irdischen Zusammenhänge befriedigend zu rekonstruieren, haben sie sich aufgemacht, ihr Bedürfnis nach einem kohärenten Weltbild aus dem fiktiven Zusammenhang ihrer selbst mit dem Kosmos zu befriedigen. Sie bilden nur den Gegenpol zu denjenigen, die ihr Bedürfnis nach einem kohärenten Weltbild nach der Seite subjektiver Realitätserklärung aufzulösen suchen, indem sie ihre 'natürlichen Gefühle' gegen die herrschende Rationalität und Vernunft in Stellung bringen. Die besondere Attraktivität, die Welt und ihren Zusammenhang aus dem Zentrum der eigenen Existenz zu erklären, liegt darin begründet, daß der Anschein eines nicht-entfremdeten Realitätszugangs entsteht und das Bedürfnis nach

Realitätserklärung zugleich auch das Bedürfnis nach Selbstfindung befriedigt.

Die gemeinsame Quelle dieser Erklärungsversuche liegt in der tatsächlichen Zerrissenheit einer Welt, deren Widersprüche sich bis in die feinsten Kapillaren des Gesellschaftskörpers vorgearbeitet haben und unter dem Namen Entfremdung – als der verinnerlichten widersprüchlichen gesellschaftlichen Struktur – zur psychischen Dimension des Einzelnen geworden ist.

Da es zu den Paradoxa der widersprüchlichen Entwicklung dieser Gesellschaft gehört, die Individualisierung bei gleichzeitig wachsender Vergesellschaftung der Menschen voranzutreiben, worüber sich auch eine zunehmende Spezialisierung und Fragmentierung ihrer Tätigkeiten ergibt, ist auch die Sehnsucht, in einem großen Ganzen aufgehoben zu sein, kaum verwunderlich. Da die Gesellschaft ihren inneren Zusammenhang und das Erzeugungsprinzip dieser Entwicklung nicht preisgibt, diese vielmehr hinter den gegensätzlichen Erscheinungsformen verschwindet, wundert es auch nicht, daß die Menschen sich nur an die erscheinenden Ursachen halten und in der Vernunftkritik den Hebel zur gesellschaftlichen Emanzipation sehen.

Dies ist allerdings nur dann sinnvoll, wenn die Vernunft nicht schon als ganzes vorausgesetzt wird, um ihr gegenüber das ganz Andere der Vernunft einzuklagen. Es muß vielmehr gesehen werden, daß die Vernunft bisher fast ausschließlich in der Mangelgestalt technologisch-instrumenteller Vernunft existiert. In dieser Beschränktheit ist sie sowohl lebensnotwendiges Instrument des Einzelnen als auch in ihrer begrenzten Reichweite Ausdruck der bewußtlosen Form der Vergesellschaftung der Individuen. Die Vernunft ist daher ihrem Inhalt nach die Vernunft dieser verkehrten gesellschaftlichen Verhältnisse, worin sie ausschließlich in der einseitig beschränkten Weise individueller Vernunft erscheint, die dann selbst zur Quelle der Irrationalität des gesellschaftlichen Ganzen und der vielfältigen Formen der Unvernunft wird, die dieses System hervorbringt.

Wer die Vernunft erst mit ihrem Gegenteil identifizieren muß, weil er sich ein unvernünftiges Resultat eben nur als Resultat von Unvernunft vorzustellen vermag, verstellt sich die Möglichkeit der Einsicht in die wirklichen Verhältnisse, in denen die rationalen Kalküle der Menschen sich diesen gegenüber verselbständigen und in unvernünftige Resultate einmünden.

Der ganze Focus der Forschung muß daher umgelenkt werden von der Kontinuität auf die Bruchstellen, auf die Umschlags- und Verselbständigungsprozesse, auf die qualitativen Veränderungen, auf die inneren Zusammenhänge der gegensätzlichen Erscheinungsformen.

Dazu ist es notwendig, von den kosmischen Höhen holistischer Weisheitssuche dorthin zurückzukehren, wo sich die dialektisch erfaßbaren Zusammenhänge befinden: im gesellschaftlichen Kontext.

Wo dieser Kontext durch scheinbar unvermittelbare und zusammenhanglose Gegensätze geprägt ist, kann die Dialektik deren Zusammenhang durch den Nachvollzug der Umschlags- und Verselbständigungsprozesse offenlegen und damit auf die Bruchstellen im gesellschaftlichen wie individuellen Lebensprozeß hinweisen.

Hierin gerade besteht die emanzipative Potenz der Dialektik. Sie ermöglicht es, die irdischen Zusammenhänge des Weltganzen zu dechiffrieren, ohne der falschen Sucht zu erliegen, die gegensätzlichen Erscheinungsformen als unvermittelbare stehen zu lassen, was unweigerlich zu den Versöhnungsversuchen der Capras und Wilbers oder aber dazu führt, die Bruchstellen in Kontinuitäten umzudeuten.

Nur im gesellschaftlichen Kontext ist der Kern dessen zu finden, was sowohl die gleichgültige selbständige Existenz gegeneinander wie auch den notwendigen inneren Zusammenhang dieser disparaten Erscheinungsformen offenlegt. Diesen Kern bilden die beiden Seiten der Arbeit, worüber sich das Verhältnis sowohl der Menschen zueinander wie ihr Verhältnis zur Natur gestaltet, so daß das wirkliche Verständnis des Doppelcharakters der Arbeit die Voraussetzung dafür ist, die jedesmalige

historisch-spezifische Form des Verhältnisses von Natur, Gesellschaft und Denken zu erfassen. (Ein Verständnis, das allerdings nicht billig zu haben ist.)

Da die Dialektik dieses, durch die tätigen Menschen erzeugte, Verhältnis als einen genetischen Prozeß offenlegt, soll noch einmal darauf hingewiesen werden, daß die Dialektik nichts weiter kann, als Beziehungen zwischen gleichursächlichen Polen offenzulegen, sie also nicht für beliebige Zusammenhänge zu gebrauchen ist.

Es ist daher zu fragen, ob nicht auch ernst zu nehmende ökologische oder mimetische Konzepte des Holismus Gefahr laufen, dialektische und nicht-dialektisch erfaßbare Zusammenhänge zu vermischen. Denn es muß nicht nur das 'Instrument Dialektik' sorgsam gehandhabt werden, sondern auch der Gegenstand muß mit Bedacht gewählt werden, da nicht jede Ganzheit dialektisch zu erfassen ist.

Ein ernstzunehmender Holismus kann nur dann einen positiven Beitrag zur gesellschaftlichen Emanzipation leisten und sich zu einer wirklichen Vernunftskritik verdichten, wenn er die Dialektik in sich aufnimmt und dazu beiträgt, der Vernunft zur Vernunft zu verhelfen und das Projekt der Aufklärung zu vollenden.

Denn das Werden der Vernunft für den Menschen, daher die Vollendung der Aufklärung, fällt mit der Überwindung der bürgerlichen Gesellschaft zusammen. Erst wenn die sachliche Herrschaft des Wertes über die Menschen durch die ihnen selbst bewußte Vergesellschaftung ersetzt ist, ist auch die Vernunft wirklich die ihre.

Ein Holismus, der diesen Weg einschlägt, kann einen wirklich positiven Beitrag leisten.

Aber ist er dann nicht auf den Spuren des Marxismus?

(1) Davis Bohm, Fritjof Capra, Ken Wilber u.a., Das holographische Weltbild. Wissenschaft und Forschung auf dem Weg zu einem ganzheitlichen Weltverständnis – Erkenntnisse der Avantgarde der Naturwissenschaftler, Scherz-Verlag 1986

Anna Burmann

Esultate Jubilate

Mimetisches Vermögen als Verlangen nach dem Buch

Gewiß gehörten für die Schriftstellerin Ingeborg Bachmann die Texte, die uns unter dem Titel *Der Fall Franza* vorliegen, in den von ihr mehrfach erwähnten Romanzyklus *Todesarten*, als dessen „Exposition“ oder „Anfang“ sie *Malina* begriff, ihren 1971 vorgelegten Roman, benannt nach der darin außer Ivan und „Ich“ wesentlichen Handlungsfigur.

Auf die nicht selten gestellte Frage nach weiteren Bänden antwortete Ingeborg Bachmann einmal in einem Interview, diese lägen gewissermaßen schon vor, es habe ihr immer der Anfang, der Anfang bzw. die tragende Figur gefehlt. Mit *Malina* sei diese gewonnen. „Für mich ist es jetzt dieses Buch, das mir den Zugang zu den 'Todesarten' möglich macht. (...) *Malina* wird uns erzählen können, was ihm der andere Teil seiner Person, das Ich, hinterlassen hat.“

Überdies erfahren wir, daß es sich bei *Malina* um die letzten vierhundert Seiten eines Vorhabens handelte, von dem bereits tausend Seiten vor diesem Roman vorlagen.

(An dieser Stelle ergibt es sich, das einzuschreiben, was sich für uns nicht von selbst verstand und üblicherweise als Vorwort einem Text sein Geleit gibt – Ja mehr noch, zumindest es hier uns jetzt vorkommen will, als hätten wir das aufgefunden, was am Ende, dort wo wir aufhören, die Facon unseres Textes moduliert haben wird: Daß nämlich diese Schriftstellerin mit ihrem Werk uns nichts mehr als den Zwang hinterlassen hat, verstehen zu wollen, wovon in dessen einzelnen Zügen die Rede ist. Wovon die Rede ist, wenn es uns seine Romane und Geschichten erzählt. Und wenn wir sagen, unsere Erfahrung mit diesem Werk ist die, daß es uns den Zwang schenkt, verstehen zu wollen, korrespondiert ihr der Wunsch, dieses ungewollte und nicht verlangte Geschenk zu verlieren, oder doch loszuwerden. Nun erst, da wir entschlossen sind, von unserer Lektüre zu sprechen – und nicht der irgendwelcher, sondern eben dieses Werks, das sich den Namen Ingeborg Bachmann –, den Namen einer Frau borgte allein deswegen, damit es unsererseits die Besonderung erfahre, die

es sich versagte, umwillen seiner Zugehörigkeit zu den „Quellen“ jedweder Historie, deren Schöpfgerät es sein will, – nun erst begreifen wir, daß wir mit unserem Text vielleicht nichts anderes als den Verlust verfolgen: Verlust jener zwingend wiederkehrenden Lektüre von weniger, aber immer denselben Stellen, die uns fesseln und unser Verlangen zu verstehen bis zur heillosen Verwirrung schüren. Eroberung des Verlustes wird das sein, was den Sinn unseres Textes strukturiert – und das wird im Namen dieser Schriftstellerin vor sich gehen. Nur mit dieser Aussicht uns zur Seite nehmen wir auf uns, was dieses Werk uns von Mal zu Mal, in wiederholter, erzwungener Lektüre hinterläßt, fast als verlangte es selbst nach Einhalt, und sei es nur für einen Augenblick, vorübergehend – durch unser Verstehen.)

Zurück zu den Hinweisen, die uns die Schriftstellerin gibt. *Malina*, halten wir fest, *Malina* gingen Seiten vorher, die auf den Anfang – oder das Buch, das, wie wir noch sehen werden, der Roman sein will, hinausliefen. Seiten, ohne die dieses Buch, das wir in Händen halten, nicht(s) wäre und ohne die es auch nicht die Kraft hätte, weitere Bände zu geben, deren Anfang zu sein.

Tausend und mehr Seiten, die jedoch nicht alle auf das uns vorliegende Buch hinausgelaufen sind. Seiten, welche nicht alle in den Stand des Vorrechts gelangten, bedeutend zu werden – und das heißt hier, das Buch auszumachen. So viele Seiten beschriebenen Papiers, wovon sich nur einige als solche des Anfangs erweisen sollten!

Und der Rest? Die übrigen Seiten? Bei ihnen drehte es sich um anfanglose Blätter, kaum Seiten zu nennen, für die es in diesem Buch, ähnlich wie für das Ich im Roman, keinen Platz gab? Gewiß:

„Ich war allerdings von Anfang an unter ihn gestellt, und ich muß früh gewußt haben, daß er mir zum Verhängnis werden müsse, daß *Malinas* Platz schon von *Malina* besetzt war (...) Gewiß war mir, daß ich *Malina* wollte und daß alles, was ich wissen wollte, von ihm kommen mußte (...) und ich tat das Unmögliche, ich stieß ihn an, als hätte man mich gegen ihn gestoßen, als fiel ich gegen ihn, und ich fiel ja wirklich auf ihn zu (...)“

Ja mehr noch: Blätter, denen *Malina* (die Personen des Romans oder das Ordnungsprinzip des Romans „in Person“, wir nehmen hier eine Gleichsetzung vor) keinen Platz gewähren konnte, ohne Gefahr zu laufen, sich selbst in anfangloses Gerede zu verlieren, das keinen Sinn ergäbe. (Und hat nicht ein Buch, das beansprucht, Roman zu sein, uns Leser von der Legitimität solcher Position dadurch zu überzeugen, daß es uns eine Geschichte erzählt, die Stil und Methode hat, beides nicht verrät und kein Zwischengerede, kein Vorkommnis seitens der Sprache duldet, wie es jene Blätter in *Malina* sind –)

Wie sollen wir den Rest, die nicht im Buch angekommenen Blätter betrachten? Wir stellen uns nichtsbedeutende, weil nicht als das Zuwegebringen eines womöglichen Raumes – wir sehen, daß dieser Raum der des Buches ist – besprechende Blätter vor. Besprechung eines noch gar nicht vorhandenen, noch erst bloß beschworenen Raumes. Durch Suggestion erlangte Räumlichkeit, nicht verzeichenbar; oder der Ort des Buches. Beschwörende, wenn nicht törichte Hingabe an ein Nichts von Buch. Nichts als solches, von Blatt zu Blatt sich ausdehnendes Verlangen nach dem Buch; dem *Anfang*. Anfang, der ineins, ununterscheidbar, solchem Verlangen Anhalt und Grenze wäre; im Anfang geht unter und endet diese Bewegung als „Leere“.

Ein Buch, dem, weil es Anfang ist, diese Kraft innewohnt, nämlich zugleich den Ausgang für weitere Bände abzugeben.

Blätter, die diesem Buch vorhergehen, die ein Vorgehen anzeigen, das, wie es Maurice Blanchot notierte, Hervortreten der reinen Möglichkeit des Bedeuten ist, „die leere Macht, einen Sinn zu stiften, fremdes unpersönliches Leuchten“.

Wir nehmen mithin an, daß der Roman zur Schaffung seines eigenen Baus als Bedeutung, uns überhaupt erzählen zu können –, daß hierzu gehört, die vorhergehende komplexe Bewegung zurückzuhalten. Ja, daß er seine „unpersönlichen“ Seiten, jene Blätter von dem her zurückhalten muß, was sie ihm als Möglichkeit immer schon

einräumten: Anfang und Ausgang weiterer Bände zu sein...

Malina wird uns erzählen können...

Dennoch – obgleich der Roman umwilen der Geschichte, von der wir erwarten, daß sie uns erzählt werde, gegenüber seiner eigenen Geschichtlichkeit (die wir auf diesen Blättern eingetragen glauben; und bekräftigt wird dieser Glaube durch wiederholte Lektüre des Fragments *Der Fall Franza*) sich in Distanz übt (auf Malinas neutrale, fast abstrakte Anwesenheit wäre hier hinzuweisen), – dennoch suchen die auf dem Wege zum Buch entworfenen wie in den (Erzähl-)Zügen des Romans verworfenen Blätter in ihm unterzukommen; sind sie, zusammenhangverloren, im Roman „am Werk“.

Und wenn es auch dort für sie keinen Platz gibt, wenn sie auch für den Ablauf der Handlung und im Licht der Erzählung welches Zeug, im Wege liegendes, beiseite- und wegzuschaffendes Papier abgeben, das zu viel Geräusch macht – ein Unterkommen mindestens finden sie allemal;

„... ein unverfängliches Blatt, auf dem steht 'Drei Mörder', und Ivan legt es wieder hin. Ivan vermeidet es ja, aber heute sagt er, was bedeuten diese Zettel, denn ich habe ein paar Blätter auf dem Sessel liegengelassen. Er nimmt noch eines in die Hand und liest belustigt: Todesarten. Und von einem anderen Zettel liest er ab: Die ägyptische Finsternis. (...)"

(Mindestens, das meint, daß ihre Anwesenheit die Kraft zur Bildung solcher Stetigkeit nicht erreicht, die uns den Begriff Unterkunft nahelegen müßte.)

Ohne eigentlich da zu sein, kommen diese Blätter vor. Kommen vor als dann und wann, allmählich oder plötzlich an die Erzählung rüttelnde Materie: Partikel der Sprache, so grund- wie anfanglos und von daher undurchschaubar; Anstößiges, Unheimliches, das die Erzählung aufstört und sie partiell aus dem Takt bringt, so daß es dort stolpert und schwankt. (Auch uns vergehen die Sinne und unser Denken – es selbst, sacht taumelnd, enttaucht unserem Wissen. Genug, daß der Fortgang der Lektüre stockt, ja es geschehen kann, daß wir abgelenkt von dieser Störung, zerstreut

weiterlesen, ohne noch den Sinn des Gelesenen zu erfassen. Was aber in solchen Augenblicken der Lektüre uns widerfährt und einen Moment nichts uns sehen und verstehen läßt von der vorliegenden Erzählung, sie gleichsam zum undeutbaren Zeichen verwischt, unserem Wissen entzogen, sind Teilchen jener Bewegung-vor-dem-Roman, die wir auch Hingabe an das Buch nannten und die an sich nichts, keinen Sinn hat, vielmehr als flüchtige Geste einhergeht, die den vielverzweigten Sinn des Romans ergibt, sich darin verliert und uns aufs Befremdlichste zwingt zu gewärtigen, daß „unserer“ Sprache ein „aorgisches Strebevermögen“ (Friedrich Hölderlin) inneohnt, eine Gewalt, die es vermag, Sprache umzumünzen in ein gefährliches Gut.

Als anstößige und fragwürdige Zettel geistern durch den Roman Blätter, die Malinas Geschichtlichkeit bezeugen: „... Ist das nicht deine Schrift, hast du das hingeschrieben? Da ich nicht antworte, sagt Ivan: Das gefällt mir nicht, ich habe mir schon so etwas Ähnliches gedacht...“

Vergessene und heimliche Blätter, umstellt von Büchern, die keiner will, wenigstens Ivan nicht (oder die Liebe, die im Roman diesen Namen trägt):

„... und alle diese Bücher, die hier herumstehen in deiner Gruft, die will doch niemand, warum gibt es nur solche Bücher, es muß doch auch andere geben, die müssen sein, wie *Esultate Jubilate*, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann...“

Blätter, auf denen Laut wird, was laut sich nicht sagen ließe – jedenfalls nicht, ohne den Aufbau des Romans empfindlich zu stören:

„... laut sage ich es nicht, aber ich nehme mir vor, daß ich ein schönes Buch finden werde für Ivan... , nichts über die drei Mörder schreibe und das Elend nicht vermehre, in keinem Buch...“

... in dem Buch, das herrlich ist und das ich also zu finden anfangs, wird alles sein wie *Esultate Jubilate*. Wenn es dieses Buch geben sollte, und eines Tages wird es das geben müssen, wird man sich vor Freude auf den Boden werfen, bloß weil man eine Seite daraus gelesen hat...“

... man liest weiter und beißt sich in die Hände, um vor Freude nicht aufschreien zu müssen, es ist kaum auszuhalten, und wenn man auf dem Fensterbrett sitzt und weiterliest, wirft man den Leuten auf der Straße Konfetti hinunter... und schreit:

Hört nur, hört! Schaut nur, schaut! ich habe etwas Wunderbares gelesen... es ist zu wunderbar...

Ich werde dieses Buch, das es noch nicht gibt, für dich schreiben, wenn du es wirklich willst. Aber du mußt es wirklich wollen, wollen von mir...

und ich werde nie verlangen, daß du es liest..

In Partikeln nur – „Man kann es nur noch in Partikeln sagen“; I.B. – als verdichtete Teilchen eines noch erst zu schreibenden Buches kehrt in den Roman ein und diesen stellenweise momentan gegen sich selbst, was sein Terrain vorbereitete; das wohlgemerkte Terrain des Buches ist, von allen schon geschriebenen Büchern freigehaltenes Gebiet, dessen ausgedehnte Weite nicht nur nicht den Maßstäben des Romans entspricht, sondern sie auch konterkarieren, verspotten, ruinieren kann. Dies in einer Weise, die allerdings ihrer substantiellen Leere sich verdankt und nichts als die Eingabe jener wechselvollen Geräusche in den Gang des Romans ist, die mit der Gewinnung des Terrains einhergehen. Wir glauben ja auch, daß *Der Fall Franza* die Geräusch„kulisse“ eben solcher „Art“ inszeniert und eine Eroberung der Leere als Befreiung der Buchstaben und Vokabeln vom Sinn betreibt – „in Form“ sprachlicher Verwüstungen, vorgezeichnet vom Verlangen nach der Wüste, oder einer leeren Schreibfläche, etwas, worauf es sich schreiben ließe. (Warum wohl nannte die Schriftstellerin anfangs dieses Buch „Wüstenbuch“ und gab die Wüste als „Helden“ des Buches an? – Wahr aber ist dort, daß das Schreiben ineins Verwüstung und Wüste ist.

Was den Roman von Ingeborg Bachmann – was Malina in der Schwebeliege hält, beruht einfach gesagt darauf, daß er vor dem Ansturm jener nicht (jedenfalls nicht „sinnvoll“) zu plzierenden Blätter – Ruhe bewahrt, auf Distanz geht; nicht überstürzt Zuflucht nimmt zu den radikalsten Werk-

zeugen der Selbstbehauptung: der Negation oder der Integration. Dieser Schwebestand wird auch nicht, wie man glauben könnte, dadurch aufgelöst, daß zum Ende hin von Malina alle nur möglichen Beschlußkräfte aufgeboten werden, fast als gelte es, jetzt sofort die Erzählung zu endigen, wie um einem Verhängnis zu entgehen. Glückliche Vernichtung von „Ich“ (Erzählimpuls des Romans u. Transfer der Blätter ineins) in mancher Hinsicht, auch unserem Leseverlangen, unserer neuGier zuliebe... Vergessen wir nicht:

... *Malina wird uns erzählen können, was ihm der andere Teil seiner Person, das Ich, hinterlassen hat...*

Handelt es sich bei Malina um Nichtwissen oder Rücksichtslosigkeit? Oder sollte dieser mörderische Zugriff zuletzt einer kaum noch zu übersehenden Kraftlosigkeit sich verdanken, welche der Roman durch fortgesetzte Distanz zu entkräften suchte, auch vor unserem auf Schönheit und Formkraft bedachten Auge zu verbergen trachtete? Eine Kraftlosigkeit, die es – wie notdürftig auch immer – ein für alle Mal zu bedecken galt, bevor diese selbst Formen angenommen hätte, von denen er vielleicht gehnt haben mochte, sie würden mit seiner Erzählform kollidieren?

Was immer diese Endigung motiviert haben mag, sie besagt, daß der Roman auf seine entschiedene Art darauf verzichtet, Roman zu sein, das heißt hier: Erzählung einzufordern.

Angeichts des zweiten Kapitels, wo diese Forderung eine Tortur nach sich ziehen, und im letzten Kapitel eine Zerreißprobe auf sie sein wird, wirkt die lapidare Feststellung des letzten Satzes – „Es war Mord“ – wie das Epitaph auf eine bereits vollzogene, doppeldeutige Befreiung: Der des Buches vom Roman und der des Romans vom Gesetz seines Genres; dies zugunsten der ihm einbewegten Möglichkeit, mehr zu sein, das heißt, mehr zu besagen als ein Roman zu erzählen imstande ist. Die Vernichtung des Erzählimpulses, dessen Verschwinden in einer Wand, ist genau gesehen die gewaltsamste Unterbrechung des unerträglich gewordenen Schwebes,-

verfahrens“ von Buch und Roman.

Vom Terrain des Buches her gedacht bedeutet diese Unterbrechung: Rückwendung des Romans auf seinen „vorläufigen“ Grund.

Es ist diese Entscheidung gegen sich selbst – oder gegen die Idee von sich selbst als unverwundbares Ordnungsprinzip der Erzählung – die Wunde (der Riß in der Wand), welche der Roman sich zufügt. Und *Malina* empfängt diese Selbstverletzung als ein Mehr, ein Hinzugefügtes. (Wie H.v. Doderer es mit seinem Melzer zu verstehen gibt: Man muß dem Leben etwas hinzufügen, die eigenen Wunden, damit es Leben werden kann.)

Im Buch, im Anfang des Buches sein, welches mehr besagt als ein Roman zu erzählen vermag –, für *Malina* geht dies einher mit einer mörderischen Entscheidung. „Es war Mord“ gesteht diese Entscheidung ein. Aber was ist mit diesem Eingeständnis aufgenommen wenn nicht „die Gewaltbarkeit des Anfangs“ (Maurice Blanchot)?

Hans Günter Holl

Stufen der Abstraktion

Affirmative und kritische Elemente in der Kosmologie A.N. Whiteheads

Die moderne Welt ist nicht allein durch zunehmende Abstraktheit aller Lebensbereiche, sondern auch durch die wachsende Schärfe, Brisanz und Virulenz der Kontroverse über die Ursachen und Folgen dieser Abstraktheit geprägt. Im Vordergrund steht dabei zweifellos das Destruktionspotential, das diese Entwicklung in sich birgt und dessen fürchterliche Entbindung, wo sie nicht bereits vollendete Tatsache geworden ist, jederzeit und überall droht.

Exemplarisch für die Zerstörungskraft des Abstrakten sind vor allem die jedermann sichtbaren, spektakulären Fortschritte in der Organisation von Mensch, Material und Wissen, also kurz gesagt, in der Rationalisierung von Wissenschaft und Technik. Sie äußert sich *noles volens* in stets raffinierter und gefährlicher werdenden Vernichtungswaffen, in ökologischen Krisen und Katastrophen, in der wachsenden, unkontrollierbar verselbständigten Macht von Großbanken, Großkonzernen und politischen Institutionen, in der restlosen Verschmelzung von Politik und Ökonomie, und schließlich in der sich steigernden Angst, Unsicherheit und Ratlosigkeit der ausgelieferten Menschen. Weniger sichtbar, weniger spektakulär, aber kaum minder gravierend, sind die Folgen des Triumphzugs von Abstraktheit und Rationalisierung in anderen Zonen des modernen Lebens: in der zunehmenden Anonymität; in der „Verflüchtigung von Schuld“, wie Adorno einmal schrieb und damit die Tatsache meinte, daß man potentiell niemanden mehr persönlich für irgendwelche Systemdefekte verantwortlich machen kann; in der Nachahmung maschineller Prozeduren und deren Verinnerlichung durch den Menschen; in der Orientierung an Realitäten, die von Medien geschaffen werden, wobei sekundäre und tertiäre Erfahrung tendenziell für Unmittelbarkeit einzustehen hat.

Als kritische Einwände gegen den rasenden Prozeß der Modernisierung sind diese Bedenken mittlerweile so in aller Munde, daß man sie kaum noch auszusprechen wagt. Im Zentrum der Kritik steht je-

doch meist das Zauberwort „Rationalisierung“, das mit unterschiedlichen Triebkräften verknüpft wird; mit dem Willen zur Macht, mit Seinsvergessenheit, mit dem Säkularisierungsprogramm der Aufklärung, mit der Entwicklung zur Massengesellschaft, mit der Verdrängung leiblicher Impulse, mit der Dialektik von Freiheit und Disziplinierung und schließlich mit der Allmacht des Tausch- oder Identitätsprinzips. Betrachtet man den Prozeß jedoch unter dem Gesichtspunkt *zunehmender Abstraktheit* und spricht von der *Zerstörungskraft des Abstrakten*, dann scheint darin sowohl eine gewisse Neutralisierung der Ursachen als auch eine paradoxe Verfremdung der Folgen impliziert zu sein. Denn was tatsächlich destruktiv ist, muß sich einerseits auf konkrete Handlungspläne, Interessen und Apparaturen zurückführen lassen, andererseits bedarf es der Vermittlung durch Transformationsmechanismen, um überhaupt Wirkungen zeitigen zu können; sonst verbliebe es in der gedanklichen Sphäre des Ideellen. Was mit „zunehmender Abstraktheit“ und „Zerstörungskraft des Abstrakten“ gemeint ist, muß also erläutert werden.

In seinem kosmologischen Hauptwerk hat Alfred North Whitehead die These aufgestellt, daß die Geschichte des Denkens durch den „Trugschluß der unzutreffenden Konkretheit“ (1) überschattet wird. Damit meinte er, im Anschluß an Bertrand Russells 'Theorie der logischen Typen' (2), daß man häufig den Fehler begangen habe, konkrete Einzeltatsachen und Ereignisse durch Abstrakta zu erklären und schließlich mit diesen zu verwechseln. Alfred Korzybski illustrierte diesen Fehler, indem er auf die Tendenz hinwies, eine Landkarte für das abgebildete Gebiet zu nehmen; Gregory Bateson verglich ihn mit dem Versuch, die Speisekarte anstelle des Menüs zu essen; und Bertrand Russell stellte ihn in der logischen Form dar, daß eine Menge etwas anderes ist als eine Menge von Mengen, daß keine Menge Element ihrer selbst sein kann und daß Aussagen nur dann sinnvoll sind, wenn sie sich nicht in den Gegenstandsbereich einbeziehen, den sie selbst

erst konstituieren. Eine Aussage über „alle Aussagen“ ist danach ebensowenig sinnvoll wie etwa der Satz: Für den Unfall dieses Arbeiters ist der Kapitalismus verantwortlich. Beide Male werden inkommensurable Ebenen direkt aufeinander bezogen.

Solange Irrtümer diese Art auf das Denken oder auf die Spekulation beschränkt bleiben, sind sie nicht weiter gefährlich. Anders sieht es aus, wenn sie die Praxis beherrschen. Auf der untersten Ebene, die noch gar nichts mit Wissenschaft und Technik zu tun hat, verbünden sie sich mit kurzschlüssiger Induktion und Deduktion zum Syllogismus des Vorurteils, bzw. zum Vorurteil des Syllogismus: a, b und c lügen; sie gehören der Kategorie X an.; also sind alle X Lügner; da alle X Lügner sind, müssen auch d, e und f Lügner sein, sofern sie zu X gehören. Nach diesem Modell, in dem die Einzelerfahrung auf Abstrakta reduziert wird, kann das praktische Handeln ständig in der Gefahr schweben, sich an der Identifikation von Einzelem und Allgemeinem zu orientieren. Obwohl es sich dabei um kaum mehr als einen bedingten Reflex auf der geistigen Ebene handelt, wird diese Form des 'Theoretisierens' oft mit *Bewußtsein* gleichgesetzt. Zu dieser Gewohnheit schreibt Whitehead: „Bewußtsein verlangt mehr als das bloße Aufnehmen von Theorie. Es ist das Empfinden des Kontrasts zwischen der Theorie als *bloßer* Theorie und der Tatsache als *bloßer* Tatsache. Dieser Kontrast besteht, ob die Theorie nun richtig ist oder nicht.“ (1)

Diesen Hinweis halte ich weder für läppisch noch für überholt oder gar unnötig, weil trivial. Man kann allenthalben beobachten, daß Weltbilder, Theorien und Denkmethode oft viel stärkere Orientierungswirkung entfalten als eigensinnige, widerspenstige Tatsachen. Diese werden jedenfalls leichter geopfert als jene. Das hat feststellbare Konsequenzen im kritischen Komplex der Synthese von zunehmender Abstraktheit mit Wissenschaft und Technik. Zur Veranschaulichung wähle ich ein Beispiel, das von einem zentralen Begriffs-paar der modernen Naturwissenschaften ausgeht, nämlich Mikrokosmos und Makrokosmos.

In der griechischen Antike stellten sich spekulierende Menschen sehenden, unbewaffneten Auges die Frage, was mit einem Kreis, einem Dreieck, einem Viereck etc. oder mit einem entsprechend geformten Körper geschähe, wenn man die Form oder Figur immer mehr vergrößerte bzw. verkleinerte. Die idealistische Antwort war, daß Formen unabhängig von der Größe homogen bleiben, das heißt, ihr Wesen im Größten wie im Kleinsten bewahren. Das materialistische Modell lief auf ein konfuse Gewimmel formloser Grundelemente hinaus. Beide Ansätze stimmten jedoch darin überein, daß die Idee des unteilbar Kleinsten, des Atoms, nicht weniger als die des unüberschreitbar Größten, des Kosmos, auf einem paradoxen Zusammentreffen ideeller und materieller Elemente beruhen müsse. Dementsprechend symbolisiert der Mensch den Mikrokosmos, weil sich in ihm die Synthese des Niederen und des Höheren, des Kleinsten und des Größten, der Teile und des Ganzen modellhaft wiederholte.

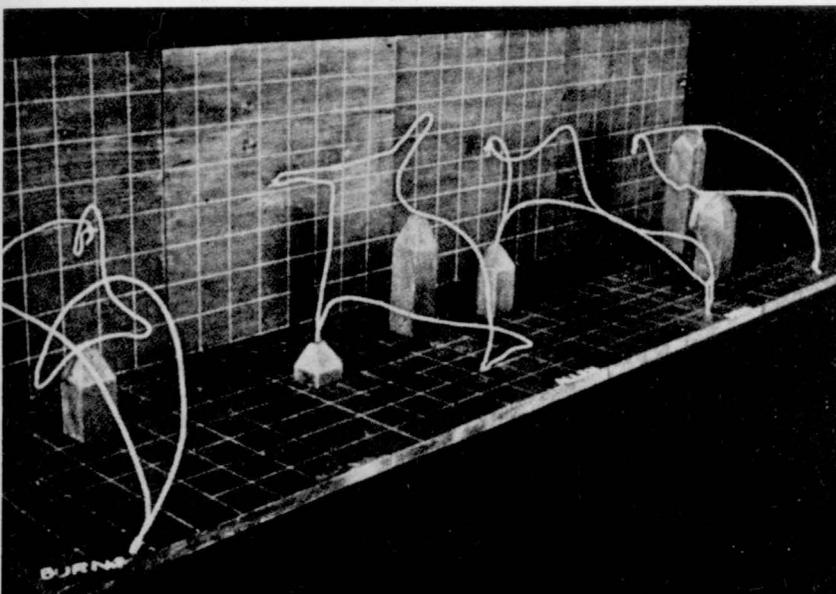
Seit der Erfindung des Mikroskops und des Teleskops, wahrscheinlich beide schon im 16. Jahrhundert, hat sich die Bedeutung

des Begriffspaares Mikrokosmos und Makrokosmos grundlegend geändert. Diese Geräte entsprachen nämlich dem von Bacon, Galilei und viel später noch einmal von Mach formulierten Programm, Spekulationen nur dann zu trauen, wenn sie sich durch empirische und quantitative Methoden erhärten lassen. Für die den menschlichen Sinnen unzugänglichen Bereiche hieß das, Hilfsmittel zu ersinnen, mit denen der Erfahrungsbereich immer mehr erweitert werden konnte. Da der entscheidende Impuls des empirischen Forschungsprogramms nicht von einer planlosen Suche, sondern von abstrakter Spekulation ausgegangen war, die man freilich für überwunden hielt, wurde das, was man nun im Größten und Kleinsten fand, scheinbar immer konkreter, obwohl es doch nur einer gewaltsamen technischen Implantation des Abstrakten entsprach. So entwichen Mikrokosmos und Makrokosmos hinter die Blenden der Apparate. Diese wie der Mensch standen als *Koordinatoren* zwischen den beiden konkreten Unfaßbarkeiten und gehörten jetzt *beiden* nicht mehr an. Der Mensch, einst zum Maß aller Dinge stilisiert, lernte, diesem Maßstab methodisch

zu mißtrauen. Nicht seine Sinne leisteten fortan die Arbeit, das Disparate zu koordinieren, sondern etwas Abstrakteres: deren Surrogate und die ebenfalls an entäußerte Mechanismen delegierbaren Kalkulationen der Mathematik.

Als der katastrophale Aspekt dieser Entwicklung zur „Überflüssigkeit“ (H. Arendt) oder „Antiquiertheit“ (G. Anders) des Menschen sein vorerst schrecklichstes Gesicht zeigte, schrieb Adorno und Horkheimer die *Dialektik der Aufklärung*. In dem auch heute noch viel beachteten und diskutierten Buch verfolgen sie die Spuren des in seinen Auswirkungen destruktiven Prozesses bis in die frühesten Schriftdokumente der westlichen Kultur zurück. So kommen sie zu dem Schluß, alle Aufklärung sei totalitär, weil ihr Wesen darin liege, das Einzelne für das Allgemeine zu opfern, es der Herrschaft des „Identitätsprinzips“ zu unterwerfen. Aufgrund dieses Urteils sehen sie auch schon im Mythos ein Stück Aufklärung und lassen da, wo die aufgeklärte Ratio mit unerbittlich totalitärem Geltungsanspruch triumphiert, Aufklärung in Mythologie zurückschlagen. Ihr Gegenprogramm heißt begriffliche Selbstkritik des Begriffs oder kritische Überwindung der Kritik bzw. rationale Demontage der Ratio.

Kein Wunder also, daß man Adorno und Horkheimer – nach beider Tod – vorgehalten hat, ihr Denken sei paradox und entziehe sich selbst die Basis: Selbstkritik dieser Art schadet dem Betrieb. Aus der Perspektive des Verhältnisses von Abstraktem und Konkretem lohnt es aber gleichwohl, bei dem Dilemma zu verweilen und ernsthaft darüber nachzudenken. Dabei zeigt sich, daß die Intention der beiden Frankfurter gar nicht so weit von der Whiteheads entfernt ist. Wenn man den historischen Prozeß des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts als zunehmende Implantation des Abstrakten ins Konkrete auffaßt, dann lassen sich ähnliche Strukturveränderungen wie die der Beziehung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos auch in vielen anderen Bereichen nachweisen: Vom mündlichen, rhythmisch skan-



Frank B. Gilbreth: In Drahtmodelle übertragene Bewegung. Um 1912

Stufen der Abstraktion

dierten Vortrag der Rhapsoden führt über die Schrift, den Buchdruck und die automatische Walze eine Linie zur photomechanischen und sensorischen Reproduktion. Der Tausch setzt sich fort in der Münze, im Papiergeld, im Wertpapier und schließlich im elektronisch gespeicherten Symbol. Analoge Abstraktionsprozesse sind Legion, und ihr Gemeinsames liegt nicht allein in der zunehmenden Abstraktheit selbst, sondern darin, daß das Abstrakte mit immer größerem technischen Aufwand etwas scheinbar Konkretes implantiert wird, so daß es nur schwer als solches erkennbar bleibt. Kaum anderes war bei Adorno und Horkheimer mit der Herrschaft des Identitätsprinzips gemeint.

Die fast unlösbare Aufgabe besteht also zunehmend darin, dem Abstrakten in seiner konkreten Erscheinungsweise – als Spur in einer Nebelkammer, als Strahlungsmeßwert, als Diagramm eines Rastermikroskops, als Fernsehbild oder gar als seismographische Aufzeichnung einer Atombombenexplosion – noch seine Abstraktheit anzusehen. Zwar entfaltet es, je tiefer es in etwas Gegenständliches implantiert wird, zunehmende Destruktivität; vorerst unüberschreitbares Gesetz geistiger Abstraktionsleistung ist aber, daß die entbundene Zerstörungenergie nicht größer sein kann als die zuvor aufgebotenen konstruktiven Kräfte. Diese Grenze verhindert den Sieg des Geistes über sich selbst. Wenn hier überhaupt ein Sieg angestrebt wird, dann kann es nur der sein, den die verselbständigte Abstraktionsleistung des Kopfs gegen den sinnlichen Konkretismus der Hand erringt. Alles, was diese mit geduldiger Akribie zusammenfügt, könnte jener nämlich per distanzierendem Befehl vernichten. Wo beide harmonieren, wissen sie auch von ihrer vitalen, ja existenziellen Interdependenz, die sich im Staunen äußert. „Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point.“ (Pascal)

Das Auseinandertreten des Abstrakten und des Konkreten im Menschen und ihre instrumentelle Zusammenfügung im Bereich der eroberten Welt äußert sich in den philosophischen Ansätzen, die auf das Pro-

blem reagieren, bei prinzipiell gleichem Ausgangspunkt in unterschiedlichen Perspektiven. Adorno favorisierte ein ästhetisch inspiriertes Konzept der Versöhnung, wollte mit der „Kraft des Subjekts“ den „Trug konstitutiver Subjektivität durchbrechen“ und begriff dabei die Philosophie als ein „Scharnier“ zwischen den zerborstenen Hälften, verglich sie im Bild mit einem „Prisma, das deren Farbe auffängt.“ (3) Bei Habermas ist die Kluft bereits institutionalisiert und erscheint als systematische Unterscheidung zwischen Lebenswelt und System.

Gleichgültig, wie die Differenz gefaßt wird, in ihr reflektiert sich die Verdrängung des Menschen aus seiner angestrebten Mitte, aus der Subjektposition also, in der er noch fassen kann, was er begreift, in der ihm nicht aus den Händen gleitet, was er als Produkt planerischer Gestaltung beherrschen will. Nur wenige Jahre vor dem Entstehen der *Dialektik der Aufklärung* hat Whitehead in seiner Kosmologie eine philosophische Konsequenz gezogen, die wichtige Motive jenes verzweifelten Buchs vorwegnahm, ohne dessen Pessimismus zu teilen. Whitehead zog aus seiner geschichtsphilosophischen Analyse zwar auch den Schluß, daß der Rationalisierungsprozeß ein immer schrofferes Auseinanderklaffen des Abstrakten und des Konkreten bewirkt und letztlich zu einer destruktiven Verschmelzung der beiden Pole jenseits des Menschen, jenseits seiner organischen Lebensbedingungen, führen kann. Er war aber der Meinung, daß die Konfrontation des Menschen als Subjekt mit einer von ihm abgespalteten Objektsphäre die tiefstzuidende Voraussetzung für irriige und zudem verhängnisvolle Konzepte der konkreten *Wirklichkeit* und der abstrakten *Realität* bildet.

Wirklich, im Sinne von konkret – zusammengewachsen – sind für Whitehead nur die *Ereignisse* des organischen Prozesses. Alles weitere, Subjekt, Objekt, Struktur, System etc. gehört nach seinem Ansatz dem Bereich der abstrakten Realität an, die zwar als Potentialität oder Möglichkeit in den wirklichen Prozeß der Ereignisse ein-

bezogen werden *kann*, darin aber nicht verwirklicht werden *muß*. Die grundlegende und konstitutive Freiheit der konkreten Ereignisse, die den wirklichen Prozeß ausmachen, verbietet ihre Identifikation mit den starren Strukturen der abstrakten Realität. Wer die *Realität* beschreibt, trifft nicht die *Wirklichkeit*. Noch die intransigentesten Institutionen, Weltbilder und Systeme sterben ab oder fallen in sich zusammen, wenn der wirkliche Prozeß sie überwindet und zur Bedeutungslosigkeit verdammt. Aufgrund dieser zutreffenden, im historischen Prozeß immer wieder nachvollziehbaren Beobachtung, sah Whitehead den entscheidenden Impuls seiner Kosmologie darin, die potentiell explosive technische Implantation des Abstrakten in das Konkrete als eine *geistige* Haltung zu attackieren, deren Durchbrechung die wichtigste Aufgabe unserer Zeit wäre. Nicht in der zunehmenden Abstraktheit sah er das Hauptproblem, sondern in der wachsenden Schwierigkeit und Unfähigkeit, sie als solche zu erkennen.

Whitehead hat die Revolutionierung von Wissenschaft und Technik bei voller Kenntnis ihrer möglichen Folgen enthusiastisch gefeiert. Die Denker des 17. Jahrhunderts bewunderte er wegen ihrer neuen Methode und stellte ihnen die christlichen Kirchenväter als Verzögerer gegenüber: „Hätten die Scholastiker doch nur gemessen, anstatt zu klassifizieren, was hätten sie nicht alles herausbekommen können!“ (4) Den technischen Genies des 19. Jahrhunderts attestierte er den entscheidenden Durchbruch zu einer neuen Dimension der Verschmelzung von Theorie und Praxis: „Die größte Erfindung des neunzehnten Jahrhunderts war die Erfindung der Methode des Erfindens. Eine neue Methode trat ins Leben.“ (5) Und die begeisterte Kommentierung der zunehmenden Abstraktheit läßt auch da nicht nach, wo Whitehead den Höhepunkt der geistigen Entwicklung im 20. Jahrhundert in dem Umstand sieht, daß wir aufgrund des rapid beschleunigten Fortschritts nicht mehr nur gezwungen sind zu lernen, sondern uns darauf einstellen müssen, immer wieder neu „Lernen zu lernen“. (6)

Man kann diese emphatische Kommentierung des zivilisatorischen Fortschritts durchaus als Konfession einer zutiefst affirmativen Haltung gegenüber dem Siegeszug von rationalisierter Wissenschaft und Technik verstehen. Immerhin war Whitehead Mathematiker aus Passion und den dramatischen Neuerungen der Relativitäts- und der Quantentheorie äußerst zugetan. Zu berücksichtigen ist jedoch, daß er solche Innovationen aus der Perspektive einer provisorischen, für neue Erfahrungen offenen Kosmologie beurteilte. Nach deren schöpferischer Vision des wirklichen Prozesses, mit seinem Komplement der abstrakten Realität, kann es keinen historischen Endzustand geben, in dem *eine* höchste theoretische oder praktische Daseinsordnung realisiert wäre. Vielmehr liegt es im Wesen des wirklichen Prozesses, jede abstrakte Realitätsstruktur überschreiten zu können, ja sogar zu müssen; in theoretischer Hinsicht bedeutet das: „Der Himmel weiß, welcher scheinbare Unsinn uns morgen als Wahrheit bewiesen wird.“ (7) Und in bezug auf die Praxis ergibt sich eine ähnlich vorläufige Haltung, die auch das Element des Risikos einbezieht: „Der Segen des Wanderns liegt gerade darin, daß es gefährlich ist und Fertigkeiten verlangt, um Übel abzuwehren. Daher müssen wir erwarten, daß die Zukunft Gefahren enthüllen wird. Es ist die Aufgabe der Zukunft, gefährlich zu sein.“ (8)

Wenn sich der wirkliche Prozeß darin erschöpfte, bloße Reproduktion oder Replikation abstrakter Strukturen zu sein – der Wunschtraum jeder institutionalisierten Sozialutopie –, dann wäre das Ende der Geschichte schon jetzt abzusehen. Hegels Identifikation von Sein und Nichts, mit der er sich zum Werden durchrang, um dieses im Absoluten zu sistieren, hätte sich ironisch bewahrheitet: als Implantation des abstrakten Nichts ins konkrete Etwas. Die Andeutung dieser historischen Konsequenz hat Whitehead noch erlebt. Im Jahr 1939 schrieb er erstmals einen politischen Aufruf zum resoluten Eingriff in die Weltlage. Er trug bezeichnenderweise den Titel „An Appeal to Sanity“. Danach folgten nur

noch vereinzelte Rezensionen, eine Betrachtung über die Politik im Zeitalter des Spezialistentums und zwei zutiefst ergreifende Essays über „Die Mathematik und das Gute“ und „Unsterblichkeit“. Nach den Ereignissen von Hiroshima und Nagasaki hat Whitehead nichts mehr geschrieben. Er starb 1947.

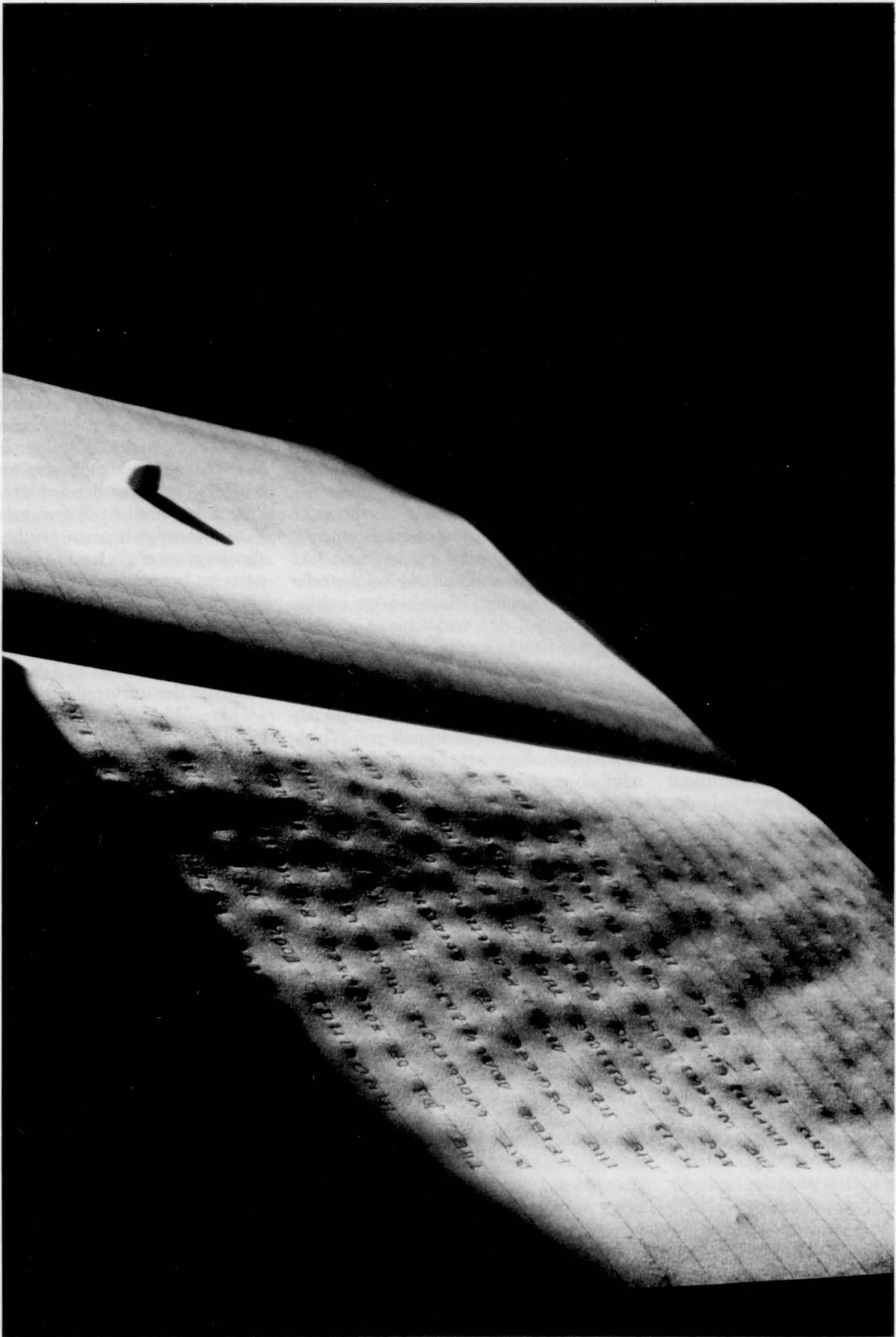
Man kann Whiteheads Verstummen vor der aufs Aberwitzigste bestätigten Synthese aus 'scheinbarem Unsinn' und 'Gefährlichkeit' der Zukunft als Zeichen der Resignation deuten. Diese bezöge sich jedoch eher auf den wirklichen Gang der konkreten Ereignisse und seine *ungenutzten* abstrakten Möglichkeiten als auf das grundlegende Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Realität, Konkretem und Abstraktem. Der kritische Impuls von Whiteheads Kosmologie unterläuft und skandiert nämlich zugleich den affirmativen, indem er im Fortschritt der Rationalisierung und in der zunehmenden Abstraktheit sowohl konstruktive als auch destruktive Tendenzen ausmacht. Wachsende Abstraktheit bedeutet abgestufte zusätzliche Möglichkeiten, die gefährlich sein oder kreativ genutzt werden können. Im Sieg der Ratio liegt der Keim unerschrockener Selbstkritik und des Neinsagens, des „negativen Urteils“, das Whitehead für den „Höhepunkt geistigen Vermögens“ hielt. (9) Noch im abstraktesten Instrumentalismus der Moderne lebt das Archaische fort, und es gibt keinen unumstößlichen Imperativ der Realität, der es dem konkreten Prozeß der Wirklichkeit verwehren könnte, Wege einzuschlagen und Strukturen herauszubilden, die aus der Sicht sogenannter Sach- oder Systemzwänge unmöglich erscheinen.

Wenn aber die zunehmende Implantation des Abstrakten ins Konkrete durch Wissenschaft und Technik tatsächlich ein unaufhaltsamer, unwiderruflicher Prozeß wäre, wie es sich im Bereich der Elementarteilchen andeutet, dann müßte man die daraus resultierende Nichtunterscheidbarkeit von abstrakt und konkret, bei gleichzeitigem Zwang zum Unterscheiden, kommunikationstheoretisch als kollektiven *double*

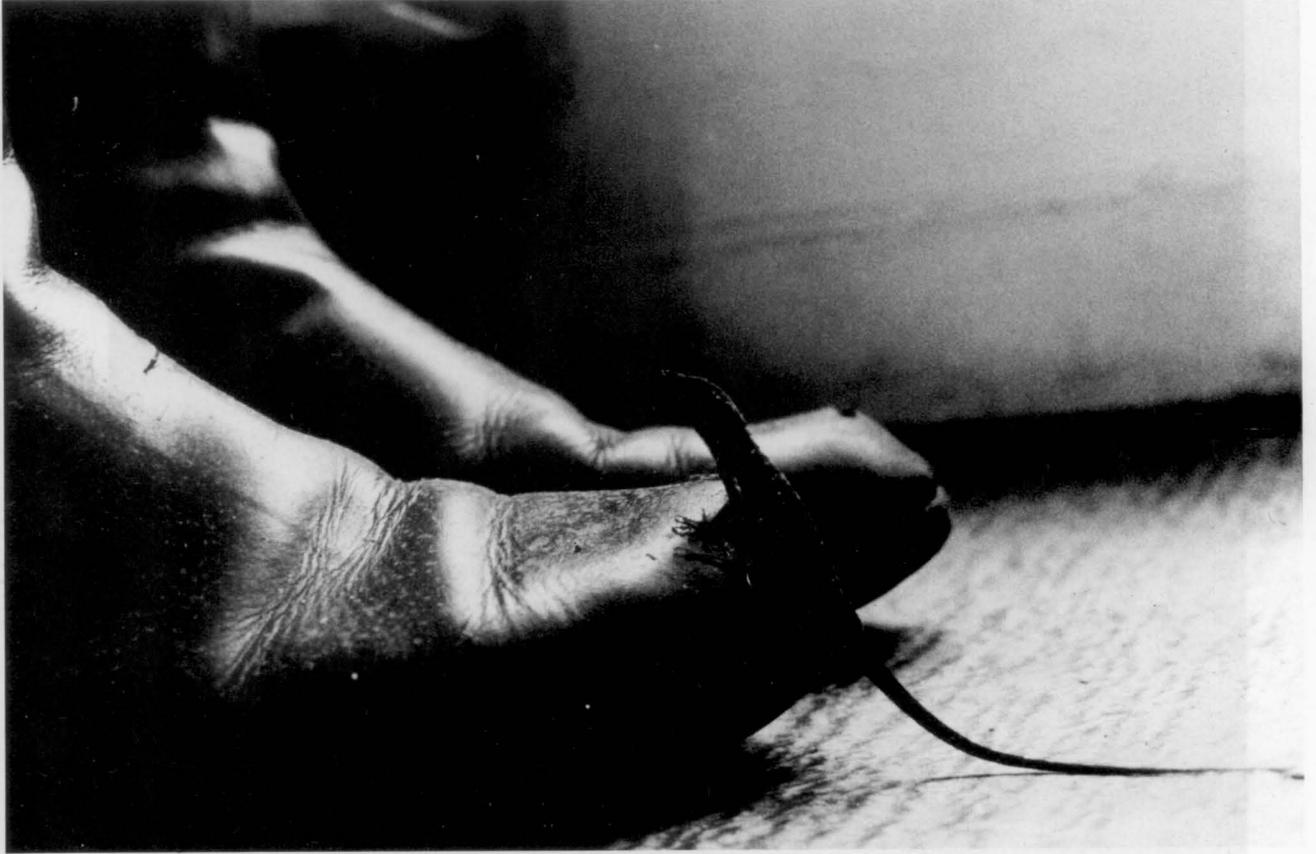
bind auffassen. Der *double bind*, eine praktisch paradoxe Situation, kann jedoch als schöpferische Krise oder als Flucht in die Schizophrenie verarbeitet werden. Wiederum käme es also, selbst beim absurdesten Umkippen des Abstrakten ins Konkrete, darauf an, welche der abstrakt/konkreten Möglichkeiten der konkret/abstrakte Prozeß verwirklicht. Sofern man nicht an Verschwörungstheorien glaubt, dürfte es allerdings unmöglich sein, eine zentrale Instanz zu benennen, die für den Ausgang bürgt.

In einer zugespitzten Ironisierung des Verhältnisses zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten – und damit des 'Trugschlusses der unzutreffenden Konkretheit' – hat Whitehead einmal geschrieben: „Wenn eine Klasse die Aufgabe einer eigentlichen Entität übernehmen soll, dann müßte auch ein imaginärer Terrier eine reale Ratte töten können.“ (10) Ob es so kommt, bleibt abzuwarten, aber daß es grundsätzlich möglich wäre, ist heute nicht mehr auszuschließen.

- (1) Whitehead, Prozeß und Realität
- (2) Russell, Principia Mathematica
- (3) Adorno, Negative Dialektik
- (4) Whitehead, Wissenschaft und moderne Welt
- (5) s.o.
- (6) s.o.
- (7) s.o.
- (8) s.o.
- (9) Whitehead, Prozeß und Realität
- (10) s.o.



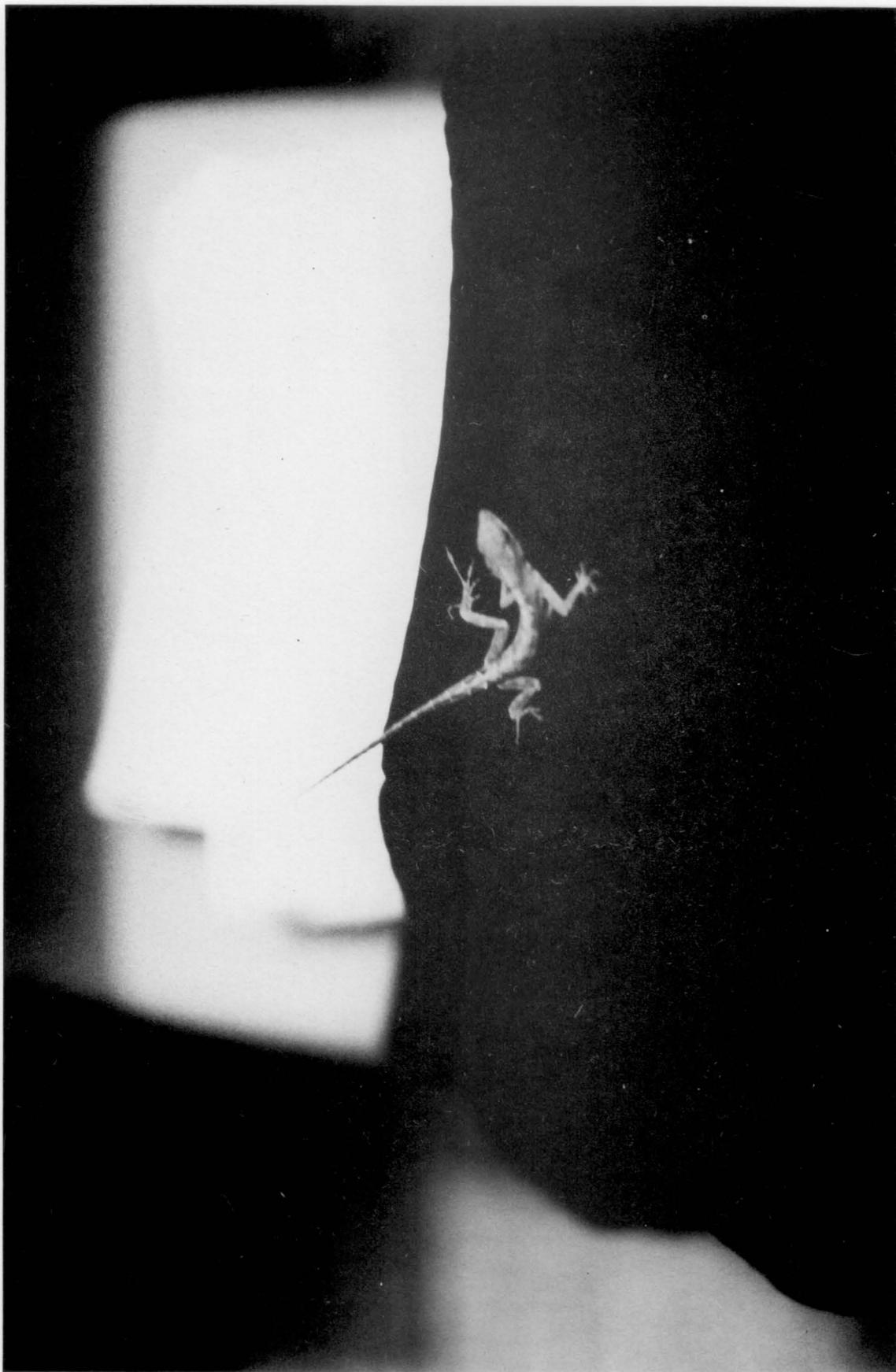
Paul's Leben Fotoserie von Hannes Hatje





Paul's Leben - Fotoserie von Hannes Hajj





Das ist die Welt

Umbauten auf

Zu einem Erlebnis





Umbauten auf offener See

Zu einigen Problemen des wissenschaftstheoretischen Holismus

I.

Mit den gegenwärtig so modischen Holisten einer New-Age-Philosophie, die östliche Weisheit, moderne Physik, mystische Erfahrung und Systemtheorie zu verschmelzen versprechen, haben die folgenden Überlegungen nur sehr indirekt zu tun. Sie beziehen sich auf einen Holismus, der zwar nicht mit dem Glanz mystischer Einheitsmetaphysik assoziiert, aber doch in Mode gekommen ist – zumindest in philosophischen Fachkreisen. Es geht um wissenschaftstheoretischen Holismus. Anhand einiger Motive des wissenschaftstheoretischen Holismus möchte ich auf Probleme aufmerksam machen, die jede Denkweise mit sich bringt, welche 'das Ganze' zum Prinzip macht.

Die Vorteile einer ganzheitlichen Sichtweise werden von Holisten häufig durch Kontrastierung gegenüber einer bloß additiven Sicht präsentiert: Das Ganze sei mehr als die Summe seiner Teile und dieses 'mehr' bliebe uns ohne holistische Sicht verstellt. Das Ganze konstituiere sich wesentlich erst aus dem Geflecht der wechselseitigen Beziehungen der Teile; es könne auch bei vollständiger Ersetzung der Teile erhalten bleiben – so wie eine Melodie erhalten bleibt, wenn man sie um eine Terz erhöht. Man könnte die hier zentralen Begriffe hinterfragen: Was heißt denn eigentlich außerhalb der Mathematik „Summe“? Wie soll die Struktur des Ganzen, das Beziehungsgeflecht der Teile anders als von den Teilen her verstanden werden? Lassen wir uns vielleicht von der anschaulichen Metaphorik der Holisten täuschen, wenn wir einen Gegensatz von ganzheitlicher und additiver Sichtweise konstruieren, wo nur verschiedene Redeweisen für dasselbe vorliegen? Diese Fragen sollen hier jedoch nicht im Mittelpunkt stehen. (1)

Leitend für die folgenden Überlegungen ist vielmehr eine Unterscheidung von reflexivem und irreflexivem Holismus. An jeden Holismus kann die Frage gerichtet werden, auf welche Ganzheit er sich bezieht und insbesondere, von welchem Ort aus er diese Ganzheit thematisiert. Charakteristisch für einen Holismus, den ich irreflexiv nenne, ist die Perspektive des äußeren Beobachters. Das Ganze, das er betrachtet, ist ihm bloßer Gegenstand. Reflexiver Holismus dagegen thematisiert und betrachtet eine Ganzheit gleichsam von innen heraus. Der holistische Betrachter begreift dabei sich selbst oder sein Thematisieren der Ganzheit als einen Teil eben dieser Ganzheit. Die Ganzheit ist nicht bloß Gegenstand, sondern auch Spiegel – Medium der Reflexion.

Die Angemessenheit einer reflexiven oder irreflexiven Haltung zu der Ganzheit dürfte nicht unabhängig von der jeweils gemeinten Ganzheit sein. Will man etwa die Ökologie eines Aquariums studieren, so wird eine reflexive Haltung kaum Gewinn versprechen. Hat man es dagegen etwa mit 'der Gesellschaft' zu tun, so stellt sich alsbald die Frage, inwieweit die Untersuchung dieses Gegenstandes zu diesem Gegenstand dazugehört und ihn auch verändert. (2) Bei Ganzheiten wie 'Sprache', 'Wissenschaft', 'Erkenntnis' oder 'Theorie' scheint mir nun die Einsicht unabdingbar, daß zwar nicht der holistische Betrachter selbst, aber jedenfalls sein Thematisieren der Ganzheit Teil derselben ist, weil es eben nur im Medium einer Sprache, Wissenschaft oder Theorie stattfinden kann. Abstrahiert der Holist in solchen Fällen von der Reflexivität seiner Erkenntnis, so wird er nicht nur seinen Gegenstand verfehlen, er wird auch zu relativistischen und dezisionistischen Konsequenzen genötigt. Diese These soll am Beispiel des wissenschaftstheoretischen Holismus plausibel gemacht werden.

II.

Der wissenschaftstheoretische Anarchismus P. Feyerabends und die ihn weitgehend unterstützenden Ansichten T. Kuhns sind weit über die Kreise der Fachphilosophie hinaus bekannt geworden. Bekannt ist auch, daß sich die von diesen Autoren vorgebrachte These von der Inkommensurabilität wissenschaftlicher Theorien oder Paradigmata mit ihren relativistisch-de-

zisionistischen Konsequenzen einer historischen Sicht auf das Phänomen 'Wissenschaft' verdankt. Demgegenüber sei hier der entscheidende Einfluß erwähnt, den eine holistische Herangehensweise an Wissenschaft auf Kuhns und Feyerabends Ansichten hat. Um zur These von der Inkommensurabilität konkurrierender Theorien oder Paradigmata zu gelangen, muß man diese als in sich geschlossene, unvermittelt nebeneinanderstehende Ganzheiten betrachten, die sich auf kein gemeinsames Fundament zurückführen lassen.

Die zentrale These des wissenschaftstheoretischen Holismus besagt, daß das System der wissenschaftlichen Aussagen (3) bei seiner Anwendung und Prüfung stets als Ganzes zur Disposition gestellt wird. Es gibt in diesem System keine Teile, denen der privilegierte Status der Unrevidierbarkeit zukommt. Das bedeutet umgekehrt aber auch, daß man an jeder Aussage festhalten kann, wenn man nur entsprechende Änderungen an anderen Stellen vornimmt, die das System der wissenschaftlichen Aussagen konsistent erhalten. Der Physiker und Wissenschaftstheoretiker Duhem formuliert diese Grundthese des wissenschaftstheoretischen Holismus bezogen auf die Physik: „Die physikalische Wissenschaft ist ein System, das man als Ganzes nehmen muß, ist ein Organismus, von dem man nicht einen Teil in Funktion setzen kann, ohne daß auch die entferntesten Teile desselben ins Spiel treten, die einen in höherem, die anderen in geringerem, aber alle in irgendeinem Grade.“ (4)

Wenn die zentrale These des wissenschaftstheoretischen Holismus zutrifft, daß sich alle Aussagen innerhalb des Systems der wissenschaftlichen Aussagen revidieren, aber auch aufrechterhalten lassen, solange man das System konsistent hält, dann gerät alsbald die Möglichkeit in den Blick, daß es ja auch mehrere verschiedene solcher widerspruchsfreier Aussagensysteme geben könnte, die untereinander unverträglich sind. Diese Möglichkeit hat bereits in einer Kontroverse im „Wiener Kreis“, auf die ich gleich eingehe, eine Rolle gespielt. Wird diese Möglichkeit anerkannt, so ist es nur noch ein kleiner Schritt, sich in der Wissenschaftsgeschichte umzusehen, ob diese Möglichkeit nicht auch Wirklichkeit ist oder war. Die Inkommensurabilitäthese Kuhns und Feyerabends besagt genau dies: daß es tatsächlich verschiedene solcher Aussagensysteme gab und gibt, daß es keine Möglichkeit gibt, ihre Rationalität, Wirklichkeitsadäquatheit oder ähnliche Qualitäten an einem diesen Aussagensystemen gemeinsamen Maßstab zu beurteilen, weil sie so umfassende und geschlossene Ganzheiten sind, daß sie selber noch verschiedene Maßstäbe für solche Beurteilungen liefern.

Bevor ich auf die eben erwähnte Kontroverse im „Wiener Kreis“ eingehe, sollen grob die Grundannahmen der Logischen Empiristen skizziert werden, die den Kontrahenten gemeinsam sind. Die Grundthese des Logischen Empirismus besteht in der Ablehnung von synthetischen Aussagen apriori, die Kant beispielsweise in den Sätzen der Mathematik verwirklicht sah und nach deren Möglichkeitsbedingungen er gefragt hatte. Die Logischen Empiristen behaupten dagegen unter Berufung auf Russel u.a. die Analytizität mathematischer Sätze. Synthetisch apriorische Sätze lehnen sie als metaphysisch und kognitiv sinnlos ab. Solche Sätze führten zu Scheinproblemen. „Die wissenschaftliche Weltanschauung kennt nur Erfahrungssätze über Gegenstände aller Art und die analytischen Sätze der Logik und Mathematik.“ (5) Einig sind sich die Mitglieder des „Wiener Kreises“, daß Tautologien und analytische Sätze, zwischen denen man kaum unterscheidet, apriori gelten, d.h. nicht durch Erfahrung widerlegt werden können. Insofern solche unrevidierbaren Sätze für die Logischen Empiristen zum System der wissenschaftlichen Aussagen dazugehören, kann ihre Wissenschaftsauffassung nicht als holistisch angesprochen werden. Allerdings wird im „Wiener Kreis“ gelegentlich auch die These vertreten, daß es sich bei diesen analytischen Sätzen und Tautologien aus Logik und Mathematik eigentlich gar nicht um Sätze, also Bestandteile des Systems der wissenschaftlichen Aussagen handelt. Neurath z.B. sieht in ihnen eher Regeln, die angeben, „welche sprachlichen Umformungen ohne

Sinnmehrung möglich sind“. (6) Und da Neurath alle echten, also empirisch gehaltvollen Aussagen für revidierbar hält, hat man seine Auffassung häufig als holistisch bezeichnet.

Nicht der Status und die Rolle von Tautologien und analytischen Sätzen, sondern von empirisch gehaltvollen, synthetischen Sätzen war Gegenstand der Kontroverse zwischen Otto Neurath und Moritz Schlick. Wiederrum war man sich einig, daß Gesetzesaussagen (Allsätze) den Charakter fallibler Hypothesen haben. Wie aber steht es mit den Beobachtungssätzen? Neurath hält sie für genauso revidierbar wie alle anderen „Realsätze“, während Schlick ihnen eine privilegierte Rolle zusprechen will. Wie begründen die Kontrahenten ihre jeweilige Position?

Als Empirist ist Neurath selbstverständlich der Ansicht, daß wissenschaftliche Hypothesen, bzw. aus ihnen abgeleitete Prognosen einer empirischen Kontrolle unterliegen müssen: „Der Verzicht, alle Aussagen letzten Endes mit Protokollsätzen zu konfrontieren, kann wohl nicht aufrechterhalten werden, ohne die *empiristische* Grundeinstellung zu gefährden.“ (7) Neurath legt allerdings besonderen Wert auf die Feststellung, daß bei dieser Konfrontation die Aussagen keinesfalls mit den Tatsachen der „wirklichen Welt“ oder mit dem „empirisch Gegebenen“ verglichen werden: „Aussagen werden mit Aussagen verglichen, nicht mit 'Erlebnissen', nicht mit einer 'Welt', noch mit sonst etwas. Alle diese sinnleeren *Verdoppelungen* gehören einer mehr oder minder verfeinerten Metaphysik an und sind deshalb abzulehnen.“ (8) Und obgleich er die Protokollsätze als diejenige Instanz anerkennt, mit der alle anderen Realsätze der Wissenschaft konfrontiert werden müssen, hält er sie für zurückweisbar, korrigierbar, für „... nicht endgültig fixiert. Wir verzichten nicht auf den Richter, aber er ist absetzbar“. (9) Neurath hebt immer wieder hervor, daß es keinen „festen Punkt absoluter Gewißheit“ gibt, und daß grundsätzlich alle Realsätze, „auch jene Protokollsätze, die wir zur Kontrolle verwenden, (...) aufgrund von Entschlüssen ausgewählt und (...) geändert werden“. (10)

Den Vorwurf, verdoppelnde Metaphysik zu betreiben, gibt Schlick an Neurath zurück, indem er gerade die Annahme einer Kluft zwischen Sprache und Welt als metaphysisch ablehnt. Schlick hält an der Suche nach dem Felsen fest, „welcher *vor* allem Bauen da ist und selber nicht wankt“. (11) Dabei bedeutet es auch für Schlick eine „Verbesserung der Methode (...), daß man nicht nach den primären *Tatsachen*, sondern nach den primären *Sätzen* suchte, um zum Fundament der Erkenntnis zu gelangen“. (12) Der These Neuraths von der Unvergleichbarkeit von Aussagen mit der Wirklichkeit aber hält Schlick entgegen, daß ein solcher Vergleich jedem geläufig sei, der beispielsweise einmal die Angaben seines Reiseführers über die Anzahl der Türme einer bestimmten Kathedrale vor Ort bestätigt gefunden habe. Warum soll man hier nicht von einer Übereinstimmung der Aussage des Reiseführers mit der Wirklichkeit sprechen können? „Auf jeden Fall können wir unterscheiden zwischen solchen Fällen, in denen eine geschriebene, gedruckte oder gesprochene Aussage verglichen wird mit einer anderen geschriebenen, gedruckten oder gesprochenen Aussage, und Fällen, wie unser Beispiel, wo ein Satz verglichen wird mit der Tatsache, von welcher er spricht.“ (13) Daher erscheint es für Schlick auch sinnvoll, diejenige Klasse von Aussagen, deren Ursprung in der Erfahrung von Tatsachen liegt, als fundamental auszuzeichnen.

Neurath dagegen lehnt jede Bezugnahme auf die Herkunft, den Ursprung wissenschaftlicher Aussagen ab. „Es gibt innerhalb des Universalslang keine Sätze, die man als 'ursprünglicher' kennzeichnen kann, alles sind Realsätze von *gleicher* Ursprünglichkeit.“ (14) Wenn also in Neuraths Konzept der Beobachtungssätze, die er Protokollsätze nennt, weder eine Bezugnahme auf gesicherte Geltung, noch auf die Genese möglich ist, bleibt nur eine formale Kennzeichnung solcher Sätze übrig. In den Protokollsätzen sollen Orts- und Zeitangaben, sowie Benennungen des wahrnehmenden Protokollanten und der reizausübenden Gegenstände enthalten sein. Der Prototyp eines Neurathschen Protokollsatzes sieht so aus: „Karls Protokoll im Zeitraum um 9 Uhr 14 Minuten an einem bestimmten Ort: Karls Formulierung (...) im Zeitraum um 9 Uhr 13 Minuten war: im Zimmer war im Zeitraum um 9 Uhr 12 Minuten 59 Sekunden ein von Karl wahrgenommener Tisch.“ (15) Protokollsätze dürfen keine indexikalischen Ausdrücke, also Wörter wie 'ich', 'hier', 'jetzt', die ihre Bedeutung mit dem Sprecher und der Situation ändern, sie sollen nur physikalische Kennzeichnungen enthalten, so daß auch der Wahrnehmende selber als physikalisches Gebilde aufgefaßt werden kann.

Als besonders drastisches Beispiel dafür, daß es gelegentlich erforderlich sein kann, Protokollsätze sogar zu streichen, beschreibt Neurath einen „Gelehrten namens Kalon, der gleichzeitig mit der rechten und mit der linken Hand schreiben kann“ (16), und nun in der angegebenen Form mit links notiert, daß er nur einen Tisch wahrgenommen habe, während er mit der rechten Hand protokolliert, er habe nur einen Vogel wahrgenommen. Da nicht beide Protokollsätze in das System der wissenschaftlichen Aussagen aufgenommen werden können, muß einer von ihnen gestrichen werden. Und: „Wenn in einem solchen Fall ein Protokollsatz aufgegeben wer-

den muß, warum nicht manchmal auch dann, wenn erst auf Grund vieler logischer Zwischenglieder Widersprüche zwischen Protokollsätzen einerseits und einem System von Protokollsätzen, Nichtprotokollsätzen (Gesetzen usw.) andererseits auftreten?“ (17)

Daß Beobachtungssätze von der Form, die Neurath vorschlägt, eine Fundierung des Wissens in der wirklichen Welt nicht leisten können, gesteht auch Schlick zu; solche Protokollsätze haben den Charakter revidierbarer Hypothesen. Wenn man an einer Fundierung des Wissens interessiert ist, muß man die Sätze der Wissenschaft hinsichtlich ihrer Herkunft, ihres Ursprungs betrachten. Die fundierenden Sätze müssen ihren Ursprung in der Wahrnehmung des Gegebenen haben. „Hat man aber die Sätze auf ihren Ursprung untersucht, so bemerkt man alsbald, daß man sie damit bereits zugleich in eine Ordnung nach ihrer Geltung gebracht hat, (...) und daß jene Ordnung zugleich den Weg weist zu dem Fundament, das wir suchen.“ (18) Bei der Suche nach fundierenden Beobachtungssätzen, deren Herkunft gleichzeitig ihre Geltung gesichert verbürgt, stößt Schlick in einer reflexiven Wendung auf sich selbst als möglichem beobachtenden Subjekt: Es sind Aussagen, die ich selber – hier und jetzt – über gegenwärtig Wahrgenommenes mache, Aussagen, die ich „unter gar keinen Umständen“ aufgeben würde. Die privilegierten Aussagen über gegenwärtig Wahrgenommenes nennt Schlick im Gegensatz zu den Protokollsätzen „Konstatierungen“. Konstatierungen haben die Form: 'Hier jetzt soundso'; z.B. 'Hier jetzt gelb', 'Hier jetzt Würfel' usw.

Wieso hält Schlick diese Konstatierungen für absolut sicher und unrevidierbar? Schlick zufolge können sich Zweifel zwar darüber ergeben, ob ein Beobachter normalsichtig ist, ob er die Wortverwendungsregeln beherrscht oder ob er geistig gesund ist. Die Behauptung, daß der Beobachter geistig gesund ist, kann selbstverständlich bezweifelt werden. Dieser Zweifel aber richtet sich gegen eine Hypothese über den Beobachter, nicht gegen dessen Konstatierungen. „Ob Gelb in meinem Gesichtsfeld ist, das weiß ich bestimmt (mag es nun von einem gelben Gegenstand herrühren, oder von einem Nachbild, oder halluziniert sein); es ist unmöglich, daß ich es nicht wüßte.“ (19) Während Hypothesen, auch Neuraths Protokollsätze, durch einen Irrtum falsch sein können, muß bei der Falschheit einer Konstatierung stets eine Lüge vorliegen. Konstatierungen sind, so Schlick, die einzigen synthetischen Aussagen, bei denen genau wie bei den analytischen Sätzen „die Feststellung des Sinnes und die Feststellung der Wahrheit“ (20) zusammenfallen. Und das liegt gerade an den indexikalischen Ausdrücken (die Neurath aus den Protokollsätzen eliminieren will), denn diese haben „den Sinn einer gegenwärtigen Geste“ (21); ihre Gebrauchsregeln verlangen die „Verbindung mit einer Gebärde“. (22) Wer eine Konstatierung verstehen will, muß wegen der indexikalischen Ausdrücke gerade die Erfahrung machen, die durch die Konstatierung ausgedrückt wird. Wenn keine Lüge vorliegt, wird also mit diesem Verstehen *eo ipso* die Einsicht in die Geltung der Konstatierung gegeben sein.

Wer, wie Neurath, solche Bezugnahme auf den Ursprung der Aussagen zur Sicherung ihrer Geltung ablehnt, muß andere Verfahren vorschlagen, über die Geltung von wissenschaftlichen Aussagen zu entscheiden. Neurath will zwar nicht alle Unterschiede zwischen Protokollsätzen und anderen Realsätzen nivellieren – schließlich sollen Prognosen „letzten Endes“ mit Protokollsätzen konfrontiert werden –, aber für ihn ist klar, „daß dabei fließende Übergänge vorliegen“. (23) „Jede neue Aussage wird mit der Gesamtheit der vorhandenen, bereits miteinander in Einklang gebrachten, Aussagen konfrontiert. *Richtig heißt eine Aussage dann, wenn man sie eingliedern kann.* Was man nicht eingliedern kann, wird als unrichtig abgelehnt. Statt die neue Aussage abzulehnen kann man auch, wozu man sich im allgemeinen schwer entschließt, das ganze bisherige Aussagensystem abändern, bis sich die neue Aussage eingliedern läßt.“ (24) An anderer Stelle stellt sich Neurath das System der wissenschaftlichen Aussagen als eine Maschine vor, in die man Protokollsätze hineinwirft. Tritt ein Widerspruch auf, so ertönt eine Glocke. „Nun muß man entweder den Protokollsatz durch einen anderen ersetzen oder die Maschine umbauen. *Wer die Maschine umbaut*, wessen Protokollsätze hineingeworfen werden, ist aber völlig gleichgültig.“ (25)

Neurath hat diese holistische Wissenschaftsauffassung in einem berühmt gewordenen Bild zusammengefaßt: „Wie Schiffer sind wir, die ihr Schiff auf offener See umbauen müssen, ohne es jemals in einem Dock zerlegen und aus besten Bestandteilen neu errichten zu können.“ (26) Daß aus dieser holistischen Wissenschaftsauffassung ein 'eigentümlicher Relativismus' (Schlick) erwächst, zeigt sich dann an Neuraths Überlegung, daß durch das Kriterium der Widerspruchslöslichkeit nicht nur 'ein' Aussagensystem ausgezeichnet werden kann, sondern „immer noch mehrere gleich verwendbare Satzgesamtheiten (...), die in sich widerspruchlos sind, aber einander ausschließen.“ (27) Die Wahl eines der konkurrierenden Systeme läßt sich dann mit diesem Kriterium nicht mehr begründen. Sie bleibt bei Neurath, wie später auch bei Feyerabend, relativen praktischen Zwecken und a-rationalen Dezierungen überlassen.

Wie verhält sich nun Schlicks Denkweise zu diesem Problemkomplex? Schlick ist sich darüber im klaren, daß seine Konstatierungen keine wissenschaftlichen Aussagen sind. Ihr „Charakter der Gegenwärtigkeit“ (28) bedingt sowohl die absolute Geltung der Konstatierungen als auch ihre „Unbrauchbarkeit als dauerndes Fundament“. (29) In gewissem Sinne kann man sie – so Schlick – noch nicht einmal aufschreiben. Jedenfalls kann man „auf den Konstatierungen kein logisch haltbares Gebäude errichten, weil sie schon fort sind in dem Moment, in dem man zu bauen anfängt.“ (30) Welche Rolle also spielen die Konstatierungen für die Wissenschaft? Konstatierungen sind laut Schlick der Anlaß zur Bildung von Protokollsätzen. Protokollsätze, die ihrerseits bereits fallibel sind, regen nun zur Bildung von Gesetzhypothesen an, was induktiv, d.h. durch „methodisch geleitetes Raten“ (31) geschieht. Bei der Prüfung dieser Hypothesen, aus denen „jene ersten Sätze, aber auch unzählige andere, logisch folgen“ (32), spielen die Konstatierungen ihre entscheidende Rolle: „Sind unsere Voraussagen auch wirklich eingetroffen? In jedem einzelnen Falle der Verifikation oder Falsifikation antwortet eine ‚Konstatierung‘ eindeutig mit ja oder nein, mit Erfüllungsfreude oder Enttäuschung. Die Konstatierungen sind endgültig. (...) Sie sind wirklich die absolut festen Punkte; es befriedigt uns, sie zu erreichen, auch wenn wir nicht auf ihnen stehen können.“ (33) Die festen Punkte, die Felsen, die Schlick hier dem Schiffer verspricht, sind also keineswegs geeignet, das Schiff auf Trockendock zu legen und Stück für Stück neuzubauen. Eher sind es Stellen, an denen der Anker im Meeresboden Halt findet, oder Bojen, Inseln und Sterne, an denen der Schiffer seinen Kurs kontrollieren und korrigieren kann. Ohne sie triebe er orientierungslos dahin und hätte keinen Grund, die Reise fortzusetzen, „geschweige denn das Schiff zu reparieren oder umzubauen.“

Die Streitfrage zwischen Neurath und Schlick ist nicht, ob und welche Sätze der Wissenschaft revidierbar und der Kontrolle durch Erfahrung ausgesetzt sein sollen; sie sind sich einig, daß alle wissenschaftlichen Aussagen fallibel sind und daß Konstatierungen keine wissenschaftlichen Aussagen sind. Schlicks Position ist der Sache nach nicht anti-holistisch. Die Kontroverse geht vielmehr darum, nach welchen Verfahren die ‚Realsätze‘ der Wissenschaft geprüft und gegebenenfalls revidiert werden sollen. Schlicks Verfahren ist dabei reflexiv; es nimmt Bezug auf das Subjekt, welches die Beobachtungen und Aussagen macht. Neurath dagegen bleibt strikt irreflexiv und formalistisch. Das Prüfungsverfahren darf bei Neurath keinen Bezug zu den Erlebnissen der prüfenden Subjekte haben und muß ohne die ‚metaphysische‘ Annahme einer ‚wirklichen‘ Welt auskommen. Er stellt sich das wahrnehmende Subjekt „als Probekörper“ (34) vor, der in ein „Feld“ eingeführt wird und darauf mit Nerven- und Hirnveränderungen sowie dem Ausstoßen von Lauten reagiert. Gegen Schlicks Verfahren wendet er ein: „Daß ein Mensch im allgemeinen an seinen Protokollsätzen hartnäckiger festhält als an denen eines anderen, ist eine historische Tatsache – ohne prinzipielle Bedeutung für unsere Betrachtung.“ (35)

Neuraths irreflexive und behavioristische Auffassung von der wissenschaftlichen Beobachtung löst keines der hier involvierten Probleme, verschiebt sie bestenfalls. Wer nämlich protokolliert die Reaktionen des Probekörpers? Muß hier nicht ein weiterer Beobachter her? Und wenn dieser wieder nur als Probekörper betrachtet wird: von wem? Wer macht schließlich aus all den akustischen Reaktionen der Probekörper sinnvolle Sätze? Die Betrachtung des Beobachters nicht als Subjekt von Erfahrung und Rede, sondern als physikalischem Gegenstand (als Teil der Welt), nötigt zur Annahme eines jeweils weiteren Beobachters, der nun als Subjekt der Beobachtung und Interpretation des Verhaltens des ‚Probekörpers‘ auftreten muß. Neuraths Versuch, Fragen nach dem Verhältnis von wahrnehmendem Subjekt, Sprache und Welt zu vermeiden, führt nur zu ihrer Wiederholung auf immer anderen Ebenen. Um so erstaunlicher ist es, daß diese Problemverschiebungs- oder besser Problemverdrängungsstrategie auch beim frühen Feyerabend und bei Quine zu finden ist. Durch das verobjektivierende, irreflexive Denken werden die Fragen nach Sinn und Geltung nicht beantwortet.

Schlick dagegen geht an die Probleme von Sinn und Geltung reflexiv heran. Gegenüber beliebigen widerspruchsfreien Märchen sollen sich wissenschaftliche Aussagensysteme durch ihre Verankerung in der Erfahrung auszeichnen; und durch diesen Bezug auf unsere Erfahrung müssen Sinn und Geltung wissenschaftlicher Aussagen ausgewiesen werden. Die Bewährung an der Erfahrung, die das Subjekt immer nur in der 1. Person macht, verleiht dem Wissen seine Festigkeit. Im Äußern von Konstatierungen bildet das wahrnehmende Subjekt mit seinem Gegenstand eine Einheit. Die Konstatierungen sind eher Ausdruck als Darstellung der Erfahrung. Ja, in gewisser Hinsicht sind sie selber die Erfahrung, wie Schlick an einer Stelle sagt. (36) Die Wörter, die der Protokollierende im Sinne Neuraths von sich gibt, sind dagegen bloße Laut- oder Schriftketten, die gar nicht erst hinsichtlich ihrer Darstellungs- oder Ausdrucksfunktion befragt werden.

Die Position Schlicks ist weniger gegen Neuraths Holismus als gegen seinen Relativismus und Dezisionismus gerichtet. Er möchte durch Auszeichnung derjenigen Aussagen, „welche aufrechtzuerhalten sind und nach denen die übrigen sich zu richten haben“ (37) verhindern, daß beliebige widerspruchsfreie Aussagensysteme als gleichberechtigt nebeneinander anerkannt werden müssen. Aber je näher er die Konstatierungen an die unmittelbare Erfahrung des Gegebenen heranrückt, desto weiter entfremdet sie sich vom wissenschaftlich Relevanten und Brauchbaren. So kann Neurath sie schließlich als bloße Scheinsätze abqualifizieren. Zur Kontrolle wissenschaftlicher Prognosen braucht man Protokollsätze, nicht Konstatierungen. Und Neurath betont unter Berufung auf Poincaré und Duhem, „daß selbst dann, wenn wir uns über die Protokollsätze geeinigt haben, eine nicht beschränkte Zahl gleichverwendbarer Hypothesensysteme möglich ist“ (38), bzw. „daß bei Einführung von genügend viel Hilfhypothesen“ jedes Aussagensystem „mit beliebigen Beobachtungssätzen in Einklang gebracht werden“ (39) kann.

Freilich schießt Neurath hier ein wenig übers Ziel. Zwar können wir nicht apriori wissen, wie viele Aussagensysteme mit unserer Wirklichkeitserfahrung vereinbar sind – eine ‚absolute logische Grenze‘ scheint es dafür nicht zu geben. Aber das heißt weder, daß es tatsächlich beliebig viele solcher Aussagensysteme gibt, noch, daß in jedem einzelnen Falle auf eine Prüfung an der Erfahrung verzichtet werden kann. Gegen die Beliebigkeit von Aussagensystemen setzt Schlick zurecht die Anerkennung der Wirklichkeitserfahrung als letzter Instanz, vor der sich Erkenntnis zu bewähren hat. Denn: „... die Wissenschaft ist nicht die Welt. Das Universum der formulierten Gedanken ist nicht das ganze Universum.“ (40) Dabei ist Schlicks Position mit einem hinsichtlich der relativistischen Konsequenzen eingeschränkten, reflexiven Holismus durchaus vereinbar. Allerdings erscheint dabei diese Ganzheit als in sich derart strukturiert, daß eine Revision wissenschaftlicher Aussagen nicht an beliebiger, sondern an methodisch vom Aufbau der Wissenschaft her gerechtfertigter Stelle stattfinden sollte. Und dieser methodische Aufbau wird einsichtig durch eine Reflexion auf die Regeln für die Verwendung der jeweiligen wissenschaftlichen Aussagen und Ausdrücke. „Diese Regeln, welche in ‚hinweisenden‘ Definitionen gipfeln, konstituieren den Sinn der Aussage.“ (41)

III.

Während Schlick und Neurath zwischen analytischen Sätzen und Tautologien nicht unterschieden und beide Satzarten für revidierbar hielten, bildet diese Unterscheidung den Ausgangspunkt für eine Überlegung, die der amerikanische Logiker und Wissenschaftstheoretiker W.V.O. Quine in seinem berühmten Aufsatz über „Zwei Dogmen des Empirismus“ angestellt hat. Dabei betrachtet Quine die Tautologien als eine Teilklasse der analytisch-wahren Sätze und zielt darauf ab, der verbleibenden anderen Teilklasse ihre Immunität gegen Revision und ihre Apriorizität zu nehmen. Wie käum ein anderer hat Quine mit diesem Aufsatz für eine radikal-holistische Wissenschaftsauffassung plädiert.

Der Unterschied zwischen Tautologien und analytischen Sätzen wird von Quine so bestimmt, daß eine Tautologie allein aufgrund der in ihr enthaltenen logischen Wörter wahr ist, also auch wahr bleibt, wenn man in ihr alle nicht-logischen Wörter ersetzt, während das bei anderen analytischen Sätzen nicht der Fall ist. So kann man beispielsweise in der Tautologie: ‚Alle verheirateten Männer sind verheiratet‘ ‚Männer‘ durch ‚Wissenschaftstheoretiker‘ und ‚verheiratet‘ durch ‚betrunken‘ ersetzen und erhält wieder eine Tautologie. Bei dem analytischen Satz ‚Alle Ehemänner sind verheiratet‘ ergibt sich dagegen bei einer Ersetzung der nicht-logischen Wörter keineswegs immer wieder ein analytischer Satz. Wenn man diesen analytischen Satz von einem empirisch-synthetischen Satz wie ‚Alle Logiker sind blond‘ unterscheiden will, so muß man laut Quine den Begriff der Bedeutungsgleichheit (Synonymie) heranziehen. Dann ließe sich die Analytizität des Satzes ‚Alle Ehemänner sind verheiratet‘ dadurch erklären, daß man ihn durch Ersetzung von Synonyma (hier: ‚Ehemänner‘ synonym ‚verheiratete Männer‘) in eine Tautologie überführen kann.

Nachdem er die Problemlage in diese Form gebracht hat, führt Quine nun seinen Angriff gegen die Unterscheidung von analytischen und synthetischen Sätzen, indem er die Unklarheit des Synonymiebegriffs aufzuzeigen versucht. Als Kandidaten, mit deren Hilfe sich der Synonymiebegriff oder der Analytizitätsbegriff möglicherweise klären ließe, betrachtet Quine die Begriffe Definition, Austauschbarkeit und semantische Regel. Seine Argumentation zielt darauf ab, diese Kandidaten so lange zu hinterfragen, bis sich zeigt, daß sie selber vom Analytizitäts- oder Synonymiebegriff abhängen. Mit dem Aufweis dieser Zirkularität gilt dann auch die Untauglichkeit des Kandidaten als erwiesen. Ich möchte hier lediglich auf einige Aspekte von Quines Überlegungen zum Definitionsbegriff eingehen. Eine detailliertere Würdigung seiner teilweise äußerst subtilen Argumentation muß ich mir ersparen.

Man könnte den Begriff der Bedeutungsähnlichkeit durch den Begriff der Definition zu erläutern versuchen, indem man etwa erklärt, 'Ehemann' sei als 'verheirateter Mann' definiert. Quine fragt hier zurück, woher wir denn die Definition eines Ausdrucks kennen. Falls wir uns in Beantwortung dieser Rückfrage auf die Autorität eines Wörterbuchs oder der Wissenschaftler berufen wollen, befinden wir uns – so Quine – schon im Zirkel: Der Lexikograph ist an der Wiedergabe eines vorgefundenen Sprachgebrauchs interessiert und muß bei seiner Arbeit bereits einen Synonymiebegriff in Anspruch nehmen. Ob zwei Ausdrücke synonym sind, also zur wechselseitigen Definition taugen, stellt sich hier als eine empirische Frage dar, die durch Untersuchung des faktischen Sprachgebrauchs geklärt werden muß. Die Definitionen des Wörterbuchs können also zur Erklärung des Synonymiebegriffs nicht herangezogen werden, weil sie ihn selber voraussetzen.

Aufschlußreich ist nun eine Stelle in Quines Argumentation, an der die Bedeutungsähnlichkeit nicht als deskriptiv, sondern normativ fixierbar auftritt: „Es bleibt noch eine extreme Art der Definition, die in keiner Weise auf vorgängige Synonymie zurückgreift: die explizit konventionelle Einführung neuer Schreibweisen zum Zweck bloßer Abkürzung. Hier wird das Definiendum mit dem Definiens synonym aus dem einen Grunde, daß es eben zu dem Zweck geschaffen wurde, mit dem Definiens synonym zu sein. Hier haben wir es mit einem wirklich klaren Fall von durch Definition geschaffener Synonymie zu tun; es wäre schön, wenn alle Arten der Synonymie so klar und verständlich wären. Im übrigen jedoch beruht Definition mehr auf Synonymie als daß sie sie erklärt.“ (42)

Bevor ich auf diese Stelle eingehe, sei auf die radikalen holistischen Konsequenzen hingewiesen, die Quine aus seiner Kritik der analytisch/synthetisch-Unterscheidung zieht. Er sieht das Ganze der Wissenschaft als ein Netz, „das nur an seinen Rändern mit der Erfahrung in Berührung steht. (...) Jede beliebige Aussage kann als wahr aufrechterhalten werden, was da auch kommen mag, wenn wir nur anderweitig in dem System drastische Anpassungen vornehmen. Selbst eine Aussage ganz nahe an der Peripherie kann angesichts gegenläufiger Erfahrung als wahr aufrechterhalten werden, indem mit Halluzinationen argumentiert wird oder indem Aussagen jener Art berichtigt werden, die logische Gesetze genannt werden. Umgekehrt ist ebenso keine Aussage unrevidierbar.“ (43) Genau wie Neurath, dessen Schiffer-Metapher er gern zitiert und den er insofern übertrifft als er auch noch logische Gesetze und analytische Aussagen für revidierbar erklärt, muß Quine den Unterschied zwischen Wissenschaft und Märchenwelt dezisionistisch relativieren; die Gegenstände der Physik und die Götter Homers hält er „hinsichtlich ihrer epistemologischen Fundierung“ für „nur graduell und nicht prinzipiell“ (44) unterschieden. Seine Parteilnahme für Wissenschaft präsentiert er als subjektives Glaubensbekenntnis.

Keine dieser radikalen Konsequenzen ist durch den Gang der Argumentation Quines wirklich gedeckt. So hat er nirgends überzeugend gezeigt, daß bzw. in welchem Sinne Tautologien revidiert werden können, und auch der oben zitierte „wirklich klare Fall von durch Definition geschaffener Synonymie“ scheint bei diesen Konsequenzen vergessen zu sein. Strawson und Grice haben darauf hingewiesen, daß Quine, wenn er sich schon zu traut, einen „wirklich klaren Fall“ von Synonymie anzugeben, implizit auch wissen muß, *von was* dies ein klarer Fall ist. (45) Es ist charakteristisch für Quines irreflexive Beobachterhaltung, daß er die Möglichkeit übersieht, auf dieses implizite Wissen zu reflektieren. Typischerweise erscheint ihm dieser klare Fall gerade deshalb als irrelevant, weil Bedeutungen hier explizit eingeführt und normativ fixiert werden. Quine unterliegt der Suggestion, als ob Bedeutungen irgendwie gegeben sein müßten und nicht vielmehr immer schön von uns geschaffen würden. Eine Reflexion auf diesen klaren Fall aber würde zeigen, daß immer wir es sind, die durch die Art, wie wir die sprachlichen Ausdrücke einführen und regelhaft verwenden, diesen Ausdrücken erst Bedeutung geben. Um die Bedeutung sprachlicher Ausdrücke zu verstehen, empfiehlt es sich daher, Redeeinführungssituationen zu rekonstruieren und die dabei eingeübten Wortverwendungen normativ zu fixieren. So ließe sich dann auch Synonymie als Verwendungsgleichheit zweier Ausdrücke innerhalb eines derart fixierten Regelsystems verstehen. Und mit dem Synonymiebegriff ließe sich auch der Analytizitätsbegriff relativ zu einem solchen System von Wortverwendungsregeln klären. Ob es mehrere solcher Systeme gibt, wäre dann erst durch deren rekonstruktive Einführung zu zeigen.

Eine reflexiv-normative Herangehensweise an Wissenschaftssprache deutete sich bei Schlick schon an und wird vor allem von der Konstruktiven Wissenschaftstheorie vertreten. Diese Herangehensweise verhindert ein Abgleiten des wissenschaftstheoretischen Holismus in einen Relativismus, der suggeriert, es sei bloß eine Frage des subjektiven Geschmacks, welches Schiff wir nehmen, ob und wie wir es umbauen. Tatsächlich sind wir so gut wie niemals in der Lage, uns den nettesten Dampfer aussuchen zu können. Vielmehr schwimmen wir schon immer auf offener See und

treffen nur äußerst selten auf andere Schiffe, die uns als eine tragfähige und vielleicht sogar bessere Alternative erscheinen. Anstatt ständig nach ganz anderen exotischen Schiffen Ausschau zu halten, sollten wir lieber unser Schiff so gut es geht verbessern. „Es mag sein, daß das Schiff seine Bauweise stümpernden Vorgängern verdankt, die es nur deshalb nicht zum Sinken gebracht haben, weil sie mehr Glück als Verstand hatten.“ (46) Jedenfalls haben unsere Vorgänger ein Schiff zustande gebracht und das beliebige Umbauen findet seine Grenze durch Reflexion darauf, was unser Schiff eigentlich zum Schiff macht. „Alles kann geändert werden, außer der Form Schiff selber: Daß es etwas ist, was schwimmt und uns flott hält, ...“ (47) Um diese Form zu verstehen, müssen wir uns darauf besinnen, daß wir (bzw. unsere Vorfahren) es selber zu bestimmten Zwecken hergestellt haben, d.h. wir müssen uns „in einen Zustand ohne Schiff, d.h. ohne Sprache versetzen und müssen versuchen, die Handlungen nachzuvollziehen, mit denen wir – mitten im Meer des Lebens schwimmend – uns ein Floß oder gar ein Schiff erbauen könnten.“ (48)

Ich verwende folgende Kürzel für Aufsätze von Schlick und Neurath:
- Neurath

SiP: *Soziologie im Physikalismus*; in: *Erkenntnis* 2, 1931

RP: *Protokollsätze*; in: *Erkenntnis* 3, 1932/33

RPWW: *Radikaler Physikalismus und „Wirkliche Welt“*, in: *Erkenntnis* 4, 1934; hier zitiert nach: Neurath, *Wissenschaftliche Weltanschauung, Sozialismus und Logischer Empirismus*, Frankfurt 1979

- Schlick

FE: *Über das Fundament der Erkenntnis*; in: *Erkenntnis* 4, 1934

TuA: *Tatsachen und Aussagen*; in: Schlick, *Philosophische Logik*, Frankfurt 1986 (ursprünglich: *Facts and Propositions*; in: *Analysis* 2, 1935)

ÜK: *Über „Konstatierungen“* (dt. Fassung eines 1935 französisch erschienenen Textes); in: *Philosophische Logik*, Frankfurt 1986

(1) vgl. dazu M. Schlick: *Über den Begriff der Ganzheit*, und: E. Nagel: *Über die Aussage: „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile“*, beide in: E. Topitsch (Hg.): *Logik der Sozialwissenschaften*, Köln/Berlin 1970

(2) vgl. dazu T.W. Adorno u.a.: *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Darmstadt/Neurath 1972

(3) Durch den Ausdruck „System der wissenschaftlichen Aussagen“ sollen vermeidbar-verwirrende terminologische Unterschiede zwischen den Ausdrücken „Theorie“, „Paradigma“, „eine“ oder „die Wissenschaft“ als hier nicht thematisch vernachlässigt werden.

(4) P. Duhem: *Ziel und Struktur der physikalischen Theorien*; hier zitiert nach: W. Diederich: *Konventionalität in der Physik*, Berlin 1974, S. 71

(5) R. Carnap, H. Hahn, O. Neurath: *Wissenschaftliche Weltanschauung – der Wiener Kreis*; in der bei RPWW angegebenen Aufsatzsammlung, S. 89

(6) SiP, 396 / (7) RPWW, 111 / (8) SiP, 403 / (9) RPWW, 110 / (10) RPWW, 104 / (11) FE, 79 / (12) FE, 82 / (13) TuA, 224 / (14) P, 210 / (15) RPWW, 104 / (16) P, 209 / (17) P, 210 / (18) FE, 89 / (19) ÜK, 233 / (20) FE, 97 / (21) FE, 96 / (22) FE, 97 / (23) SiP, 402 / (24) SiP, 403 / (25) P, 212/13 / (26) P, 206 / (27) RPWW, 108 / (28) FE, 97 / (29) FE, 97 / (30) FE, 93 / (31) FE, 92 / (32) FE, 91 / (33) FE, 94 / (34) SiP, 399 / (35) P, 212 / (36) ÜK, 228 / (37) FE, 87 / (38) RPWW, 108 / (39) RPWW, 114 / (40) TuA, 227 / (41) TuA, 225

(43) a.a.O., S. 47

(44) a.a.O., S. 48/49

(45) vgl. Strawson/Grice: *In Defense of a Dogma*; in: *Philosophical Review* 1956, S. 152/53

(46) W.V.O. Quine: *Wort und Gegenstand*; Stuttgart 1980, S. 221

(47) A. Öfsti: *Die Verabsolutierung des Begriffs der empirischen Theorie. Der Fall Quine*, in: Kuhlmann/Böhler (Hg.): *Kommunikation und Reflexion*, Frankfurt 1982, S. 41/42

(48) P. Lorenzen: *Methodisches Denken*; Frankfurt 1980, S. 28/29

Aufschreibesysteme 1800 / 1900

Ein Gespräch mit Khosrow Nosratián

Nosratián: Herr Kittler, ein junger Inländer, belanglos oder nicht, hat sich hingesetzt und Tag und Nacht geschrieben. Daraus ist dann nicht ein Ende geworden wie bei Rilke, den ich paraphasiere, sondern ein Buch, nämlich die 'Aufschreibesysteme 1800/1900'. Wie kommen Sie auf den Titel 'Aufschreibesysteme'?

Kittler: Der Titel ist ein Zitat aus einem dieser sogenannten Aufschreibesysteme, nämlich aus dem von 1900. Es war ein Ausdruck in der Sprache, die laut Auskunft des betroffenen Irren ihm Gott eingegeben hatte -: ein Name der Maschinerie, damals noch im Singular, mit deren Hilfe Gott alle seine Gedanken und Sätze festhielt. Ich habe einen Plural daraus gemacht, weil ich in treuer Foucault-Nachfolge dachte, daß zu verschiedenen Zeiten verschiedene Schichten von Daten von den Menschen abgehoben und gespeichert werden. Ich wollte strikt den Unterschied dieser historischen Speichersysteme darstellen. Wobei - als *déformation professionnelle* - die Literaturwissenschaft und der Speicher namens Literatur, ich sage noch, im Zentrum standen.

Nosratián: In dem Aufsatzband 'Urszenen' haben Sie einen Beitrag gebracht, wo Sie ausdrücklich auf Schreiber Bezug nehmen und schreiben, 'Ich verdanke diesen Begriff Schreiber'. Also, diese Dankbarkeit auf der einen Seite, zu welcher Großmut in bezug auf andere Aufschreibesysteme hat Sie das geführt? Wie haben Sie die Dankbarkeit gegenüber dem Aufzeichnungssystem Schreiber übersetzt in andere Aufzeichnungssysteme, Aufschreibesysteme wie das von 1800 und 1900? Ich bezeichne mit Dankbarkeit und Großmut etwas, was Lacan zur Ordnung des Buchstabens angedeutet hat. Dankbarkeit und Edelmut oder Großherzigkeit des Buchstabens -, also eine gewisse Weite, die sich damit indiziert.

Kittler: Das verstehe ich vielleicht noch nicht ganz. Das ist so komplex gesagt... Ich fürchte, die Dankbarkeit war beim Schreiben einseitig, also Dankbarkeit für Schreiber und alle die, die gleich ihm sich strikt als Opfer definiert haben und keiner-

lei Versuch gemacht haben, Vermittlungen herzustellen zwischen materiellen Informationssystemen einerseits und sich selbst als Personen oder Subjekten andererseits. Ich bin eingemaßen undankbarer gegenüber dem Aufschreibesystem, von dem ich annehme, daß die Profession, der ich angehöre, herkommt, nämlich die hermeneutische Literaturwissenschaft. Sie hat sich um 1800 etabliert in einer Revolution der Denk- und Speicherungsverfahren, die schon atemberaubend ist oder damals war, aber deren Innovationen heutzutage in literaturwissenschaftlichen Kreisen derart vergessen sind, daß man selbstverständlich in ihren Bahnen fortfährt. Nicht sowohl, daß ich Goethe kritisieren wollte oder Hegel. Sondern ich wollte sie in den strategischen Kontext ihrer Lage zurückstellen. Das klingt dann nach Undankbarkeit, glaub' ich.

Nosratián: Nun haben Sie ja gezeigt, wie die Aufschreibesysteme von 1800 sozusagen materiell funktionieren, nämlich über Mutter, Müttermünder, die pädagogisch eingesetzt zu Alphabetisierungszwecken dienen. Und praktisch ist es dann so, Ihnen zufolge, daß dabei die Rolle der Mütter initial wird und über Lautierungsvorgänge dazu kommt, den Herren Söhnen oder den Fräulein Töchtern einzutrichtern, was es mit der Sprache auf sich hat. Welche Konsequenzen hat das Ihrer Auffassung nach um 1800 gehabt in bezug auf, zum Beispiel, die Rolle des Geistes, sprachphilosophisch und literaturwissenschaftlich, also die Anonymität des Geistes, die über allem schwebt?

Kittler: Man muß mit 'Überwachen und Strafen' davon ausgehen, daß vor dieser großen Reform des Alphabetisierungsunterrichts der Erwerb der Schrift eine spürbare Gewalt dargestellt hat, die auch nicht allen widerfahren ist, weil es Analphabeten oder randständige Existenzen genug gab. Das Programm der allgemeinen Schulpflicht und der allgemeinen Alphabetisierung hingegen konnte nur laufen unter dem Versprechen, das Alphabet gewaltlos beizubringen. Damals hatte die Schrift diese totale monopole Funktion. Man muß

festhalten, daß kein Gerät der Schrift irgend Konkurrenz machen konnte, um die in der Zeit seriellen Daten zu speichern. Deshalb war es so wichtig, das Alphabet in einer schmerzlosen und unbewußten Weise durchzusetzen, für welche Weise die Mütter dann zentral geworden sind. Vor allem durch diese phonetische Alphabetisierung, welchen Widerspruch auch immer in terminis sie darstellen mochte, ist es gelungen, das Alphabet von der Schrift und damit von deren Härte und Zufälligkeit zu lösen. Die Dimension des Sinns als Dimension einer imaginären Stimme, mit Derrida zu sprechen, hat sich aufgetan, zunächst wohl als die Seele des Dichters. Aber wenn man diese Seele des Dichters einer zweiten derart strukturell stimmlichen Lektüre unterzog, also ein zweites Mal nicht auf den Buchstaben achtete, dann konnte man von der Stimme der Mutter über die Seele des Dichters bis zum Geist der neuen Philosophie vordringen. Ich habe diese Philosophie und ihren Geist ein bißchen partikular angeschnitten und kann nicht behaupten, daß in der 'Phänomenologie des Geistes' sämtliche Interpretationen Dichterinterpretationen sind. Aber daß es überhaupt Dichterinterpretationen in einem Text gibt, der ansonsten harten historischen Gewalten oder harten philosophiegeschichtlichen Ereignissen nachsinnt, das schien mir sehr viel zu sagen und völlig unbeachtet zu sein in diesem systematischen Zusammenhang der Konstitution eines neuen Bildungssystems, in dem dann die Losgelöstheit von der Buchstäblichkeit zugleich die Befreiung zu dieser autonomen Moral des neuen deutschen Beamten war, auf den das Bildungssystem des 19. Jahrhunderts aufgebaut hat. Ich habe alle meine Anstrengungen dahinein gesetzt, am Ende klarzumachen, welche institutionellen Folgen für die Universitätsstruktur das hatte. Daß wirklich durch diese Beamten des Lesens und Schreibens, angefangen beim Gymnasiallehrer bis hin zum Philosophieprofessor, die philosophische Fakultät überhaupt erst in jene Position geraten ist, die sie mindestens ein Jahrhundert lang als Verwalterin des höchsten Sinns und Geistes innegehabt

2l	1	m	10	g	100	ll	100	f	6	6	60	e	6000	B	600
B	2	ll	20	B	200	m	200	G	7	7	70	G	7000	S	700
C	3	0	30	D	3000	ll	300	J	8	8	80	B	8000	G	800
D	4	P	40	D	4000	O	400	Z	9	9	90	I	9000	ll	900
E	5	7	50	G	5000	P	500	L	100000	ll	10000	m	200000		
B	20000	G	30000	ll	300000	O	400000	D	40000	C	50000				
P	500000	E	60000	Q	600000	G	70000	B	700000	B	80000				
S	800000	I	90000	O	900000	U	1000000								

*Rechen-Tafel
vermittelt die Finger
und Hände wie solche
bey dem Beda ont
lehnet*

Jh. Arithm

hat. Das war natürlich polemisch, weil, dank Heidegger unter anderen, immer noch die Meinung zirkuliert aus jener Zeit, aber nur aus jener Zeit heraus, daß für Texte und Künste überhaupt eine einzige Adresse der Interpretation und Deutung existiert, das sei die Philosophie mit ihren Kategorien. Es scheint mir viel wahrscheinlicher, daß – um konkret zu werden – Dante von mittelalterlichen Theologien her gelesen werden müßte. Es gibt immer Referenzwissenschaften für ästhetische Produkte und literarische Diskurse. Aber diese Referenzwissenschaften wandeln sich. Und ich hab' versucht zu zeigen, daß die Funktion, die die Philosophie um 1800 gegenüber Goethe innehatte, um 1900 eher von der Psychoanalyse gegenüber Kafka oder Schnitzler oder anderen eingenommen worden ist.

Nosratian: Es besteht ja ein Wechsel im Umgang mit dem Schriftlichen. Sie haben selbst Heidegger angesprochen, zitieren ja auch seine George-Lektüre und schreiben, daß das 'sei' im Spruch 'Kein Ding sei, wo das Wort gebricht', dieses 'sei' als Imperativ zu verstehen ist.

Kittler: Das hat Heidegger selbst so formuliert. So weit ist er schon gegangen.

Nosratian: Das hat er gesehen, ja. Und das scheint mir doch eine Struktur, die sich nicht bruchlos anschließen läßt an Philosophie des objektiven Geistes, wie sie das 19. Jahrhundert prägen.

Kittler: Vollkommen klar und einleuchtend für mich zumindest. Mich wundert es aber, daß auch Heidegger nicht zur Frage weitergegangen ist, warum eigentlich das so ist, daß es sich nicht mehr bruchlos an den objektiven sich im als selbstverständlich vorausgesetzten Medium Schrift objektivierenden Geist anschließbar ist, bei George und anderen moderneren Dichtern noch als ihm selbst, der mit einem Bein in diesen Dingen noch immer stand. 'Kein Ding sei, wo das Wort gebricht', mit Heidegger als Imperativ gelesen, macht notwendig die Präsupposition, daß dort, wo das Wort fehlt, durchaus andere Dinge sein können, das heißt auch objektivierbar sein können, also speicherbar und übertragbar

im technischen Sinn. Und deshalb schien mir die rasante Parallelstelle wichtig, in der George sagt: 'Jünger, die ihr zu mir kommt, vergeßt die Töne und vergeßt die Farben'. Das hieß in meiner schlichten technischen Übersetzung: Vergeßt das Grammophon, vergeßt den Film, laßt euch einzig und allein auf das Wort ein. In dieser neuen Option der Künste und Medien zwischen der Speicherung einer Optik als ihr selber, zwischen der Speicherung einer Akustik als ihr selber und einer Speicherung der Buchstaben, der Wörter als ihnen selbst wählen zu können, das war das total Neue. Das hat auch Heideggers Begriff von Moderne nur angespielt, aber nicht expliziert.

Nosratian: Nun schreiben Sie ja auch mit einem Rilke-Zitat etwas von einer 'Zeit der anderen Auslegung'. Man hat die Zeit der einen Auslegung um 1800 mit betulichen, gemüthlichen, lauen Lispellüften der Hermeneutik, wo alles irgendwie verständlich ist und irgendwo sanft bleibt. Dann um 1900 wird das hart, kantig, die Dinge tauchen auf, die durchaus die Wörter ersetzen können, und Sie rekurrieren in diesem Zusammenhang auf den Begriff Rilkes von der

'Zeit der anderen Auslegung'. Diese bricht um 1900 an. Wie unterscheidet sich nun die andere Auslegung von derjenigen um 1800?

Kittler: Ich denke, eine Erklärung gab Rilke selbst in diesem Roman über Malte Laurids Brigge. Die Zeit der anderen Auslegung bestand laut Text darin, daß die Gefahr plötzlich auftreten kann, daß die Wörter niedergehen wie Wasser und sich auflösen wie Wolken. Das setzt alles voraus, daß die Wörter selber eine Materialität angenommen haben, und es heißt ausdrücklich 'Wörter' und nicht 'Worte', also es wird nicht der Sinn betont, sondern der materielle Aspekt der Wörter. Das bringt mich wieder zurück auf die These, daß der materielle Charakter der Wörter durch die neue Medienkonkurrenz überhaupt erst ins Auge getreten ist. Technische Medien steuern die Wahrnehmung und nicht umgekehrt steuert die Wahrnehmung die technischen Medien. Das heißt dann faktisch: wenn die Wörter, wenn die Sprache materielle Seiten hat, dann ist sie ein Code, und zwar ein Code unter anderen, und dann ist Interpretation nicht mehr das Über-die-Sprache-

hinweggleiten, bis man im schnellen Überblick einen Sinn diviniert hat, wie Schleiermacher zu sagen pflegte, sondern es läuft mehr oder minder auf ein Decodieren hinaus. Und dieses Decodieren kann verfahren wie bei Saussure und Jakobson im Sinn der Anagramme und der 'deux versants', der Metapher und der Metonymie. Das kann verfahren wie bei Freud, der ausdrücklich einen Encodier- und Decodierbegriff von Traum und Traumdeutung entwickelt. Und es kann natürlich dann – was im Buch nicht mehr steht – umschlagen in eine mathematische Theorie der Information und der Sprache. Shannon hat im selben Jahr, als er die berühmte mathematische Basis der Informatik geschrieben hat, einen zweiten Text geschrieben. 'Communication Theory of Secrecy Systems', also Mathematik der Kryptographie. Dieser Text ist leider vier Jahre später erst erschienen, weil er 'classified', also vom amerikanischen Geheimdienst zurückgehalten worden war. Ich denke, das gehört zusammen. Im Moment machen wir an solchen Werken ja auch weiter unsere Überlegungen, was die Materialität der Sprache und der Medien zu tun hat mit der Mobilmachung zu technischen Kriegen, die wesentlich Informationskriege sind. Aber, man sollte vielleicht zurück zur Literatur.

Nosratian: Es gibt ja diesen Zusammenhang von Mathematik und Religion in der Frühromantik. Die Mathematiker haben Sie angesprochen; die Frage der Schrift, die sich daran anschließt: Der Mathematiker wäre der, nach Novalis, der alles wüßte und, wenn er wollte, alles könnte. Also: reine Mathematik gleich reine Religion, oder der Mathematiker ist der Magier, heißt es bei Novalis. Die Frage wäre, inwieweit das frühromantische Aufschreibesystem, das Sie ja weitgehend rezipieren in Ihrer Arbeit, Strukturen bereitstellte, die sozusagen sich im 20. Jahrhundert fortsetzen.

Kittler: Ich bin mir nicht sicher aus dem traurigen Grund, weil ja nicht mal Foucault, dem wir das meiste an solchen Stellen verdanken, es gewagt hat, die Mathematik in seine Ordnung der Dinge und das heißt in seine historisch variable Ordnung der Din-

ge hineinzuziehen. Hätte er das getan, dann wäre die Frage brisant geworden, ob auch die Mathematik ihrem Selbstverständnis und ihren sogenannten Ideen zum Trotz eine Geschichte hat. Ich versuch's manchmal zu denken, daß sie eine Geschichte hat. Das hieße, daß nicht unbedingt die Mathematik, an die Novalis dachte, die Mathematik ist, die unsere Code- und Decodiersysteme heutzutage trägt. Ich glaube, man kann grob sagen, an Stellen, wo die Mathematik von Novalis selbst wieder verknüpft worden ist mit Fragen der Textproduktion, zum Beispiel in den gloriosen Dialogen über die Leibziger Buchmesse, die er ja geführt hat, dann ist es eine Mathematik, die mit stetigen Grenzwertbildungen nach unendlich geht, also genau das beschreibt, was das Speicherproblem von 1800 dargestellt hat. Früher gab es mal eine winzige Menge von Büchern unmittelbar nach Gutenberg, dann explodierten die Bücher, dann wurden dank allgemeiner Alphabetisierung die Menschen alle wenigstens tendenziell zu Autoren befördert. Das heißt, es war eine einprogrammierte Proliferation, Multiplikation von Büchern, die den Deutschen ihren großen Belletristik-Boom, also die Klassik und Romantik beschert hat. Genau davon handelt Novalis und stellt sich in jenen Dialogen vor, wie das nun wäre, wenn nicht mehr nur jeder Zehnte oder Zwanzigste einen Roman schreibt unter den gebildeten Deutschen, sondern wenn das mit einer Limes-Operation gegen jeden einzelnen Deutschen ginge, wie dann die Bücher zu einem Kontinuum werden würden, einem Kontinuum der Erfahrung aller. Das steht auch da. Und ich glaube, solche Mathematiken sind es, die Novalis in der Zeit der klassischen Analysis zwischen ihm und Leibniz festhalten. Wohingegen Babbage und Bolzano, dem ich ja das Motto des zweiten Teils entnommen habe, eine unstetige Mathematik der binären, diskreten Größen beginnen, auf der die ganze Schaltalgebra heutzutage aufruht. Sie können einwenden, die Kombinatorik hat es durchaus bei Novalis auch gegeben, und Kombinatorik ist natürlich so eine diskrete Mathematik,

deshalb ist die Frage auch äußerst übel zu beantworten mit der Geschichte der Mathematik, finde ich.

Nosratian: Ja. Sie wollen wahrscheinlich auf das hinaus, was Sie da nennen: 'diskursive Handgreiflichkeiten'. Diskursive Handgreiflichkeiten in Verschaltungen und Medienverbunden häufen sich um 1900. Da taucht bei Ihnen immer wieder der Name Nietzsche auf. Nietzsche, der etwa sagt, daß ihn nie ein menschliches Wort erreichen werde -, er hätte das schon mit sieben Jahren gewußt. Wie sieht es nun aus, wenn Schreiber oder Autoren antreten und die Schrift so stellen oder sich mit Wörtern so umstellen, daß es gesichert erscheint, nie von einem Menschenwort erreicht zu werden. Sie zitieren ja auch Benn und seine behelmte Pallas, nie beirrt, nie befruchtet. Benn ist ja immer Nietzscheaner gewesen. Welcher neue Effekt liegt nun in ihrer medialen Analyse der Verschaltung Benn / Nietzsche?

Kittler: Zunächst einmal, um auf die erste Frage etwas Winziges zu sagen, das hat schon Eric Blondel gezeigt, damit einen menschliche Wörter auch weiterhin nicht erreichen, setzt man nicht nur Sätze in Anführungszeichen – was ein probates Mittel schon der Klassik-Romantik war, wenn sie zitierte -, sondern man setzt einzelne Termini in Anführungszeichen. Man faßt sie sozusagen mit der Pinzette an und erklärt, daß sie einen nicht erreichen, daß man sie nur als Spielmarken der gewordenen oder gegenwärtigen Kultur benutzt. Das ist bei Nietzsche extrem, die Vorsicht einzelnen Wörtern gegenüber, das scheint das allererste Mittel zu sein.

Und zur Verschaltung Nietzsche / Benn habe ich mir biographische Scherze erlaubt. Es hat mich total verblüfft, daß derselbe junge Assistenzarzt, der Nietzsche faktisch behandelt hat, denn der Professor blieb ja weit abständig gegenüber dem Schizo-Patienten Nietzsche, daß derselbe Assistenzarzt, der als junger Mann Nietzsche behandelt hatte, dann als gereifter deutscher Ordinarius an der Charité in Berlin Benns Chef geworden ist, der Chef des jungen Assistenzarztes Gottfried Benn,

Theodor Ziehen. So habe ich mir die Übergänge gedacht.

Ein Punkt, den wir generell noch nicht angesprochen haben: Ich hab' ja arg versucht, im Gefolge Foucaults die realen Wissenschaften, unsere wirkliche Welt, wie Foucault das genannt hat, immer ins Spiel zu bringen. Welche Leitwissenschaften gibt es? Wovon her fallen die entscheidenden Urteile, zum Beispiel, daß jemand wahnsinnig ist wie Nietzsche? Seit wann wurden Menschen untersucht auf ihre Physiologie hin, die ja dann auch bei Nietzsche immer schon der Grund dafür war, daß ihn kein menschliches Wort erreichte. Ein physiologischer Begriff von Sprechen – zumal er ja damals existierte ohne Gestalterkennung – und ein artikulierter Begriff von Sprechen sind ja so einander entgegengesetzt wie Grammophon und Schrift oder wie bei Saussure Phonetik und Phonologie.

Jetzt fällt mir im Moment gar nichts mehr ein.

Ich hab dann versucht, in meiner etwas technisierten Beschreibung der historischen Dinge, die das Buch ja von Foucaults Ansätzen unterscheidet, weil er Technologien der Information nicht weiter historisch analysiert hat, über diese beiden wohlbekanntesten Massenmedien Schallplatte und Film hinaus auch um 1900 in Anschlag zu bringen die vollkommen simultane Erfindung der Schreibmaschine. Sie verarbeitet dann das, was Worte minus optische Vorstellungen, minus akustische Vorstellungen, also minus hermeneutische Zugaben als reine übrigbleibende Worte sind. Dieser Rest hat durch die Schreibmaschine genauso technisiert werden können wie die akustischen und optischen Informationsflüsse durch die genannten anderen Medien. Diese merkwürdige Positivität des Typoskripts war eigentlich ein ganz zentraler Punkt. Als es sich nämlich herausstellte, in völliger Übereinstimmung mit amerikanischen Frauenhistorikern und -historikerinnen, daß es die Schreibmaschine und kein anderes Gerät auf Gottes weiter Erde war, die die Frauenemanzipation herbeigeführt hat. Man muß vielleicht höchstens noch die Nähmaschine daneben nennen, die übri-

gens auch in derselben Fabrik, beim selben Remington hergestellt wurde. Für die Arbeiterinnen die Nähmaschine und für all die Frauen, die dann emanzipiert heißen durften im strengen Sinn, nämlich in intellektuelle Bereiche eindringend, war die Schreibmaschine *das* Emanzipationsmedium, was dann ja auch zur Zulassung der Frauen zum Studium geführt hat. Und das ist ein weiterer ganz rasant verknüpfender Punkt zwischen Nietzsche und Benn. Nietzsche war nachweislich der erste Philosoph in Europa, der eine Schreibmaschine benutzt hat aufgrund seiner Blindheit. Als dieses Ding in Genueser Regen kaputt ging, hat er sich sofort nach einem Schreibmaschinenersatz in Menschengestalt umgeschaut. Da wurde ihm als Ersatz von Freunden angeboten eine gewisse Lou Andreas-Salomé. Er hat sich dann in sie verliebt und sie nicht als Sekretärin benutzt, hat aber statt dessen viele andere Sekretärinnen gehabt, weil die Sekretärin eben ein Nebenprodukt der Schreibmaschine ist. Es gab keine Sekretärinnen früher, Goethes Eckermänner stehen dafür prächtig ein. Avital Ronell, eine Freundin und Derrida-Schülerin in Berkeley, hat ein wunderschönes Buch über Goethe und Eckermann unter genau diesem Punkt publiziert, 'Dictations On Haunted Writing', also Diktate über von Geistern heimgesuchtes, von Toten heimgesuchtes Schreiben, weil der Diktierende natürlich, mit Derrida, immer ein Toter ist.

Also bei Nietzsche immerhin die von ihm selbst formulierte Option: wenn die Schreibmaschine kaputt geht, dann schaff ich mir entweder einen jungen Mann an oder eventuell sogar ein junges Mädchen, das mir die Diktierarbeit abnimmt. Aus diesem jungen Mädchen namens Lou Andreas-Salomé wurde dann ja eine der ersten Psychoanalytikerinnen. Genau das wiederholt sich bei Benn, der im strengen Sinn der skizzierten Schreibmaschinenpoetologie immer gelehrt hat, daß ein modernes Gedicht nicht für die Stimme da ist wie ein Eichendorffsches Gedicht, sondern für das Auge des Lesers. Deshalb muß es für das Auge des Lesers strukturiert, standardi-

siert, typographisiert sein, also kann es nur als Typoskript vorliegen. Benn aber tippte sehr schlecht, sagt er erstens, zweitens hatte er eine ihm selbst unleserliche Handschrift wie alle Ärzte, also: auf in die Ehe mit einer Schreibmaschinistin als solcher. Daraus habe ich am Ende abzuleiten versucht, daß das Verhältnis der Geschlechter sich vollkommen gewandelt hat. Wenn man irgendwas verstehen will an den Romanen und Gedichten der deutschen Klassik-Romantik, dann kann man sagen, daß die Frau in ihrer Abwesenheit vom Diskurs – in dieser Eigenschaft, aus dem faktischen, schriftlichen, instituierten Diskurs abwesend zu sein –, den Schein von Natur annehmen muß. Weil sie aus dem instituierten Diskurs herausfällt, sieht das so aus, als ob sie Natur sei; der Name ist dann Gretchen, oder sie heißt Ideal, und dann ist der Name Helena, das ist aber dasselbe laut Hegel.

Nosratian: Und später heißt sie Minnie Tipp oder Demoiselle Lust...

Kittler: Wenn sie Minnie Tipp heißt oder Demoiselle Lust, was die Sekretärin von Valéry's Faust ist, oder wenn sie Herta von Wedemeyer heißt oder Lou Andreas-Salomé, dann ist sie aus dem Prozeß der Textproduktion nicht mehr ausgeschlossen, sondern durch Universität und Schreibmaschine in ihn einbezogen. Von ihr kann es nicht mehr ein derart homoerotisches, unter Männern allein produziertes Image/ Imago von Natur geben, sondern das andere Geschlecht ist eine Kontingenz wie das eine. Das schien mir einer der spannendsten Punkte daran, der auch wirklich positivistisch zu untermauern ist mit dieser exponentiellen Zunahme des Frauenberufs Schreibmaschinistin. Man kann die Telefonistinnen und die anderen Dinge anfügen, aber die haben für den Status der Literatur nicht denselben Rang. Das mag anekdotisch klingen, ist es aber nicht.

Nosratian: Welche Rolle spielt denn Mallarmé in Ihrer Arbeit? Er taucht an verschiedenen Stellen auf und mich würde interessieren, wie Sie Mallarmé gerade in bezug auf die technischen Umwälzungen verstehen. Gibt es eine Aktualität Mallarmé's?

Kittler: Ja, ich denke, es gibt diese Kronzeugenschaft bei ihm für einen materialistischen Begriff von Wörtern, den man auch bei ihm selbst, aber etwas umwegig, beziehen kann auf sein klares Bewußtsein, daß, wer immer in Wörtern als Leser halluzinierbare Bedeutungen sucht, besser an den Kinematographen – wie er sich ausdrückt – verwiesen würde. Das schloß nicht aus, daß Mallarmé ab und zu, trotz anders lautenden Statements seinerseits, sich illustrierte Bücher gewünscht hat. Aber allein die Tatsache, daß jemand hingehet und den Begriff seiner Praxis, nämlich den Begriff Literatur, definiert als sämtliche Kombinationsmöglichkeiten sämtlicher 24 Buchstaben – natürlich sind es sechszwanzig, aber Mallarmé zählt etwas mythisch, weil er von Tierkreiszeichen spricht und des-

halb 2 x 12 denkt –, das ist eine derart technisch mediale Definition von Literatur, die wirklich anathema gewesen war in der Zeit zwischen Herder und Humboldt, – vielleicht nicht Humboldt, aber zwischen Herder und Schlegel.

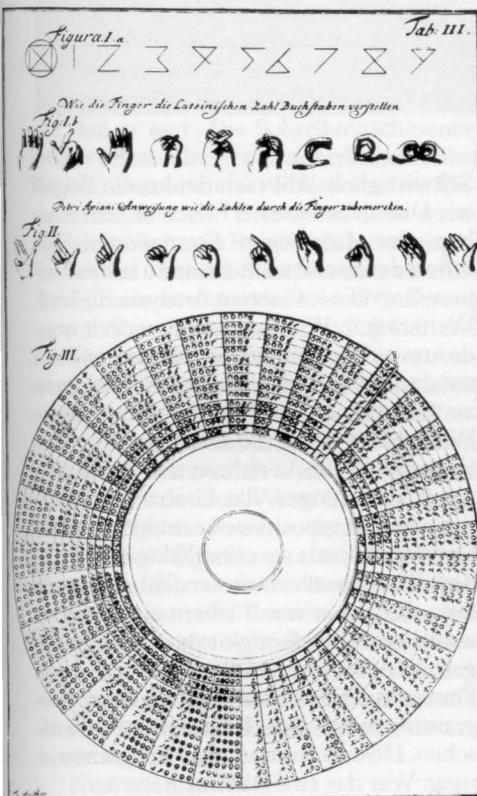
Nosratian: Diese Formel Herders, 'das Wort, die Sprache ist ein Wehendes', das gilt nicht mehr für Mallarmé.

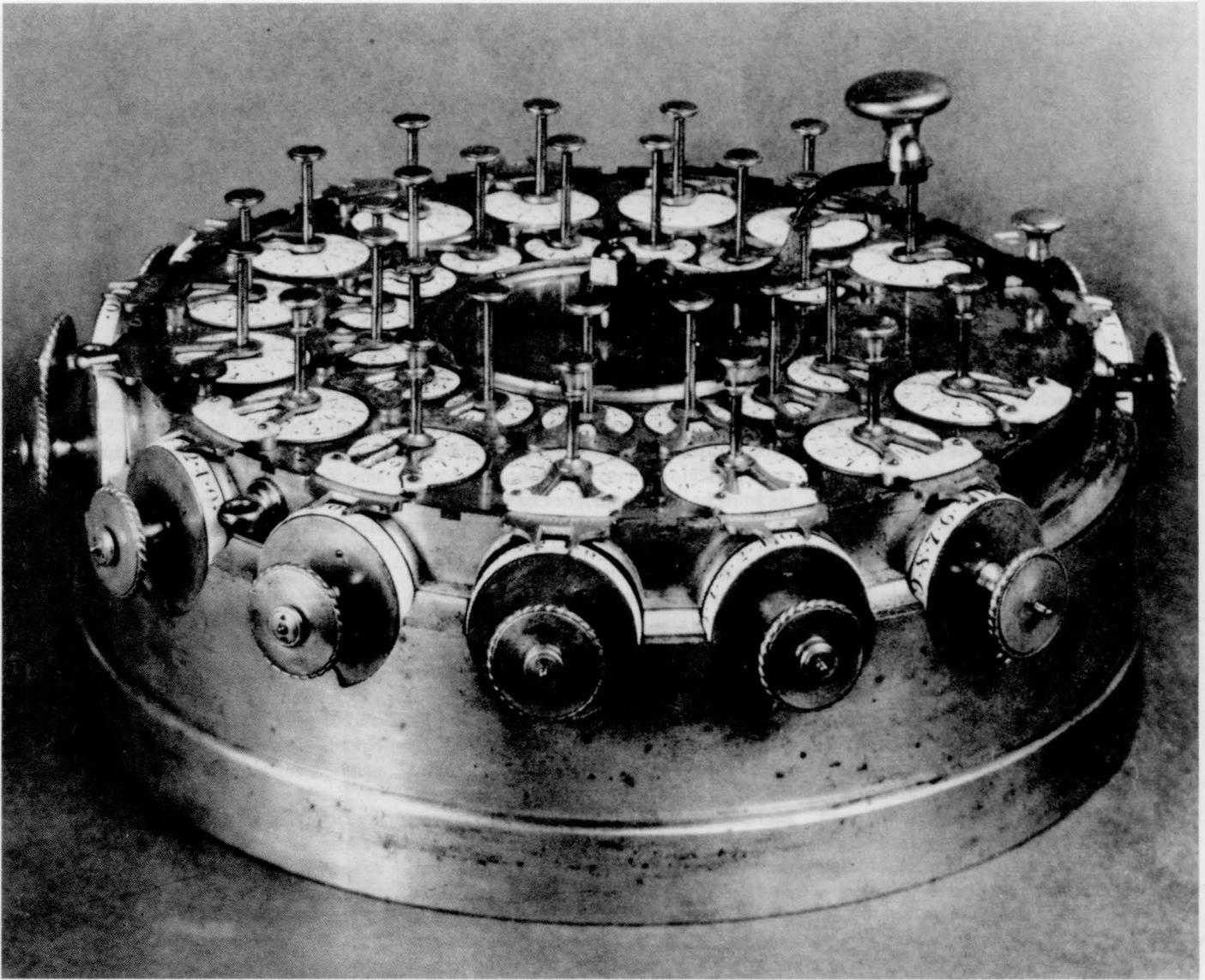
Kittler: Das kann nicht mehr gelten. Das hat mich fasziniert am Schreiben – die Genauigkeit, mit der die Schriftsteller der Gründerzeit, wenn man sie genau liest, auf die neuen Bedingungen reagiert haben. Es gibt niemanden, der nicht erschreckt und wachsam auf die neue Limitierung des literarischen Feldes reagiert hätte und versucht hätte, Konsequenzen daraus zu ziehen. Es gibt vielleicht schon Leute, die dann aber immer in der Gefahr gewesen sind, in Unterhaltungsindustrie oder Romanproduktion abzusinken. Inzwischen sind die Dinge derart etabliert, daß man kaum mehr davon spricht. Weshalb es mir für einmal zumindest sinnvoll erschien, die Dokumentationen, die Datenquellen des Buches etwa mit dem Ersten Weltkrieg abzuschließen, um nicht so eine endlose Kette von neuerlicher Vergessenheit der Gründerbedingungen der Moderne mit hineinzuziehen zu müssen in die Materialmasse, sondern einfach dort zu bleiben, wo der akute Wandel angesetzt hat. Ich habe mich methodisch und einigermaßen artifiziell auch bemüht, die Belegmasse in beiden Fällen so anzusetzen, daß es immer nur plus/minus 15 Jahre rund um das volle Jahrhundert herum sind, also ab 1785 die ersten Belege bis 1815, und entsprechend von 1885 bis 1915. Natürlich kann man die Geschichte auch weiter erzählen und Zwischenzeiten behandeln. Aber dieses Kontinuum von Literaturgeschichte wollte ich vermeiden. Aus dem simplen Grund, weil bis Keller einschließlich die Leute selber von sich als von Epigonen gesprochen haben, während Nietzsche sich als alles andere denn als Epigone bezeichnet hat und Mallarmé ebenso. Ich denke wie Foucault nicht, daß die großen Umstellungen historischer Aprioris in gleichmäßig kleinen Ab-

ständen unentwegt vor sich gehen, sondern es gibt Plateaus, in denen die Sache – man kann grob sagen – stagniert, auf denen sie eine Zeit stehenbleibt, und es gibt Momente der Umstrukturierung, denen ich, um die Literaturgeschichte als Ereignisgeschichte zu schreiben, mehr Gewicht gegeben habe.

Nosratian: Was mich ferner interessieren würde, wäre – weil Sie in bestimmten Blöcken gearbeitet haben, Sektionen analysiert und Schichten seziiert haben –, ob man etwas über die gegenwärtige Situation sagen kann, über den Status von Literatur und Literaturtheorie heute. Kann man die Epoche, in der wir uns befinden, mit Kennzeichen versehen?

Kittler: Wir kennen alle – und Sie besser als ich – das Problem der Eule der Minerva, die immer nur am Abend, wenn alles schon passiert ist, fliegen kann. Aber wenn man kühner wird und von der Retrospektion zur Diagnose – vielleicht sogar zur Prognose – sich vortastet, medieninteressiert wie ich bin, ist natürlich das Signum der Zeit die elektronische Datenverarbeitung mit der Subabteilung über word-processing, die nur Literaturwissenschaftlern und Literaten als das Ganze der elektrischen Daten- und Signalverarbeitung erscheint. Und deshalb finde ich es sehr übel, direkt so wieder unter den beiden Subfragen nach Relevanz: a. von Literatur, b. von Literaturwissenschaft, die Lage von heute beantworten zu sollen oder zu können, weil man sich wirklich erstmal über die allgemeine Lage klar werden sollte. Wenn jahrtausendlang das Buch und vielleicht die Notenschrift die einzigen Speicher gewesen sind für serielle, in der Zeit laufende Ereignisse – der Raum hat mich leider nicht so interessiert in Gestalt von Plastiken –, wenn um 1880 diese seriellen Daten speicherbar gemacht worden sind, wenn sie zweitens ab dem 1. Weltkrieg auch übertragbar gemacht worden sind, elektronisch durch Radio und Fernsehen, und wenn sie drittens ab 1936 durch Alan Turing auch berechenbar gemacht worden sind durch die allgemeine Berechenbarkeit eines Computers, dann ist das der Stand der Dinge. Ich habe in neueren Publikationen folgende





Rechenmaschine von 1782. Man konnte mit ihr addieren, subtrahieren, multiplizieren und dividieren.

wahnsinnige Einteilung der Gegenwart vorgeschlagen:

Take-over der Medien über die Künste und Schriften; 1. Phase dieses Take-over Speichermedien; Resultat dieser 1. Phase: das totale Speichermedium 1. Weltkrieg, wo alle Soldaten auch nochmal vier Jahre lang in Schützengräben gespeichert waren. Die Aporie dieser Kriegsführung erzwang die Entwicklung von Mobilisierungs- und elektrischen Übertragungsmedien. Der 2. Weltkrieg war ein Blitzkrieg; er bestand aus Panzern und U-Booten, die alle radiogesteuert waren – diesem Weltkrieg verdanken wir auch unser Zivil-UKW-Radio, das war nämlich ein Panzerfunk-, und um den 2. Weltkrieg zu gewinnen, weil die Deutschen diese Radiofernsteuerung hatten, haben die Briten in äußerster Schläue ein System entwickelt, daß automatisch die natürlich notwendig verschlüsselten Radiofunkbefehle der Wehrmacht knacken konnte. Ab 1941 oder knapp 43 sind 70% sämtlicher Wehrmachtsradiofunksprüche geheim mitgelesen worden in zwölf Stun-

den Abstand in England. Das war allein dadurch möglich, daß ein Gerät da war, das beliebige Daten nicht mehr nur bloß speichern und übertragen konnte, sondern zugleich auch noch berechnen, und das all diese drei Funktionen automatisch durchführte. Ein Computer ist nichts anderes als eine Maschine, um Daten a. zu speichern, b. zu übertragen und c. zu berechnen, ohne daß ein Mensch interveniert. Das heißt dann SDI als die schlichte Diagnose und Prognose. Das zunächst mal zu Konstruktionen. Jetzt kann man sich umschauen, wie dieses technisch epistemologische Rückgrat der Situation von heute auf Literatur wirkt und was eine Verschaltung von Literaturwissenschaft z.B. mit Datenverarbeitungstechniken heißen könnte. Ich bin ja äußerst skeptisch gegenüber rein statistischen Verfahren, die dann Wortfrequenzen und dergleichen nur analysieren. Solange nicht irgendein Weg ist zur qualitativen Bestimmung, der eher mengenlehremäßig zu denken wäre denn im Sinne einer beliebigen Statistik, solange ist da noch eine

Schwierigkeit. Aber ich denke, ein Begriff wie Diskursanalyse bei Foucault, also Analyse der diskursiven Formationen, hat schon der Sache nach etwas zu tun mit einem Begriff wie Content Analysis, die im 2. Weltkrieg in Washington entwickelt wurde, um auf Computern abzulaufen und um aus den Themen der feindlichen Zeitungen zu entnehmen, wohin der strategische Wind blies. Auch die Diskursanalyse bei Foucault ist ein Verfahren der Reduktion von Datenmengen, das Grenzen, Prämissen und Präsuppositionen anzeigt, ohne die Daten nochmals zu vervielfältigen, um jedem Einzelwort einen unendlich schweren Sinn, der nur in drei Büchern sagbar ist, zu unterlegen. Insofern gibt es da Beziehungen. Ich denke, sie laufen direkt zwischen Foucaults Diskursanalyse und einer Programmierung von Informationen, zwischen Dekonstruktion und Programmierung. War das eine Antwort?

Nosratian: Ja, eine Riesenantwort, das. Da denke ich an den Materialismus des Unkörperlichen, den Foucault einmal ange-

sprochen hat. Den übersetzen Sie informationstheoretisch.

Kittler: Ich versuche es. Ich weiß nicht, ob nicht immer noch – bei Foucault oder bei mir und bei uns allen – ein anderer Begriff von Ereignis spukt. Natürlich ist ein bit zunächst die ideale Illustration dessen, was ein Materialismus des Unkörperlichen wäre. In einer leicht amüsierten Form darf man vielleicht noch anfügen, daß Foucault bis an die Grenze dieser schlichten Beobachtungen – Einsichten will ich nicht sagen – geraten ist. Die 'Archäologie des Wissens' fragt sich an einer äußerst aufregenden Stelle: was ist eigentlich das primäre Datum meiner Diskursanalyse? Die berühmte Antwort, die Suhrkamp in jedem Prospekt abdruckt: Es ist kein Sprechakt, es ist keine Proposition, es ist keine logische Einheit. Aber dann wird Foucault – was Suhrkamp natürlich vegißt – positiv und sagt: Es ist zum Beispiel die Abschrift einer Schreibmaschinentastatur. Und das einzige, was ihn von mir an dieser Stelle unterscheidet, ist, daß er sagt: Die Schreibmaschinentastatur selbst oder der Druckerkasten selbst ist kein Datum meiner Foucaultschen Diskursanalyse mehr. Erst wenn diese transkribiert wird, zum Beispiel als Lehrbeispiel in einem Schreibmaschinenunterrichtsbuch, dann ist ein enoncé, eine Äußerung getan. Aber es wird auf jeden Fall klar, daß die Foucaultschen Äußerungen oder Aussagen aus dieser immateriellen Materialität der Information gebildet sind, und daß Foucault alles getan hat in solchen Beispielen, um diese Materialität auch in Bezug auf Technik zu denken. Wenn Lacan sich genötigt sieht, die Batterie, den Schatz, den Tresor des Signifikanten zu illustrieren, dann spricht er von Setzerkästen und könnte genausogut von Tastaturen reden, von Computer- oder Schreibmaschinentastaturen wie von Setzerkästen. Das als ein Beitrag auch zu dieser diskreten Mathematik, dieser Mathematik aus Elementen, die uns heute so bestimmen.

Nosratan: Ja toll...

Kittler: Ich habe mich immer gewundert, weshalb die schönen historischen Untersuchungen bei Foucault um 1840/50

Schluß zu machen pflegen. Es gibt diesen beunruhigenden Verdacht, daß Foucault deshalb in dieser Zeit gestoppt hat, weil er selber ahnte, daß kurz danach seine Archive, nämlich die Bibliotheken, nicht mehr das Ganze der Ereignisse enthalten. Deshalb schien es mir notwendig, diese Foucaultsche Diskursanalyse, deren institutionelle Prämisse ja die Bibliothèque Nationale in Paris gewesen ist, wenigstens dem Begriff nach auszuweiten auf Speicher und Übertragungsanlagen, die nicht notwendig alphabetisch oder bibliothekarisch verfaßt sind. Ich rühme mich nicht, in die Filmarchive oder Grammophonarchive oder Computerdatenbanken selbst hineingegangen zu sein. Aber ich wollte wenigstens in neueren Überlegungen methodisch vorschlagen, wie das geschehen könnte – und vorschlagen, daß es geschehen sollte.

Der Sprachspieler

oder: *Kreativität und Simulation im Zeitalter der Information*

Es ist ein weithin unbestrittener Grundzug moderner, automatischer Informationsverarbeitung, daß sie den Realitätsbezug menschlichen Erkennens in Simulationen variiert. In einem vordergründigen Zugang läßt sich Simulation folgendermaßen beschreiben: Man konstruiert und programmiert ein Modell der zu erfassenden Wirklichkeit. Dabei mag es um einen begrenzten Ausschnitt oder um das Ganze des Wirklichen unter einem bestimmten Aspekt gehen. Im letzteren Falle spricht man dann auch von einem Weltmodell, das einer bestimmten kognitiven Perspektive folgt. Gleichgültig nun, ob es sich um ein Partial-Modell oder um ein Total-Modell handelt, die gängige Auffassung folgt der Vorstellung, daß Simulation nur im Modell möglich sei. Simulation konstruiert durch Variation definierter Parameter im Modell Ereignisse, die unter der Bedingung jeweils so festgelegter Parameter eintreten würden. Das Modell versteht sich dabei als Raum möglicher Ereignisse. Im Möglichkeitsraum werden mögliche Welten als Simulationen abgesprochen, und insofern die Parameter in den Modellen von endlicher Zahl sind, sind die Wege durch das Modell strukturell endlich, und die Simulationen sind in endlicher Kombinatorik zu ermitteln. Wegen dieser Berechenbarkeit der Variation will ich diese Art von Simulation *kombinatorisch-geregelte* oder auch technische Simulation nennen. Meine These ist – und dies mag angesichts solcher Überlegungen von Berechenbarkeit verwundern –, daß der Umgang mit Simulationen Kreativität erfordert.

Vom späten Wittgenstein kann man ganze Argumentationsketten zu dieser Problemlage übernehmen. Für ihn sind Modelle *Sprachspiele*. Sprachspiele regeln das Sprechen über Welt, indem sie in ihrer Grammatik sowohl syntaktische als auch semantische Vorgaben machen. Diese Vorgaben bestimmen das Spiel innerhalb der Sprache – das Sprechen – transzendental, d.h. die Grammatik ist die Bedingung der Möglichkeit für das, was im Spiel sprachlich erfaßt werden kann. Als eine solche transenden-

tale Bedingung kann die Grammatik niemals Thema im Spiel werden. Genausowenig kann sie im Spiel variiert werden. Was ein Spiel regelt, unterliegt niemals selbst den Regeln des Spiels. Aus den vielen Paradoxien formaler Sprachen ist der Schluß zu ziehen, daß im Regelwerk solcher Sprachen derartige Zirkel zu vermeiden sind. Dieser Gedanke ist deshalb so wichtig, weil er zeigt, daß jedes Sprachspiel als Variation von Sprechakten auf konstante – zumindest situativ konstante Bedingungen verweist, die im Regelwerk der Grammatik zusammengefaßt sind. Dasselbe gilt für die kombinatorisch-geregelte Simulation. Auch sie ist nur möglich im Rahmen eines konstanten Regelwerks, das ohne Weiteres als ihre Grammatik bezeichnet werden darf.

Denn die Grammatik eines Sprachspiels markiert und umreißt ein Modell, innerhalb dessen sprachlich variiert und damit Ereignisse simuliert werden können. Die Geltung solcher Variationen entscheidet sich im Sprachspiel. Die syntaktischen Regeln der Grammatik erzwingen *formale Richtigkeit* und die semantischen Vorgaben, die man mit Kant transzendental-metaphysische Anfangsgründe und moderne Axiome über die Grundbegriffe nennen müßte, geben in der Art, wie die Sätze auf die Dinge der Welt zu beziehen sind, vor, wann ein Satz *im Sinne der adaequatio* wahr ist. Die Zweckmäßigkeit eines Sprachspiels, seine *Fruchtbarkeit*, ergibt sich aus dem Verhältnis von formaler Richtigkeit und semantischer Adäquatheit, denn es gehört zum Wesen des Spiels, daß formal immer mehr möglich ist als semantisch bzw. inhaltlich adäquat. Nur wenn ein solches Verhältnis vorliegt, kann überhaupt gespielt werden. Nur dann hat das Spiel genügend Raum – Spielraum für Variation und damit für grammatisch-geregelte Simulation.

Die Stärke automatischer Simulation beruht nun darauf, daß sie bei hinreichender Speicherkapazität und bei hinreichender Verarbeitungsgeschwindigkeit *gleichmäßig alle* Möglichkeiten im Sprachspiel durchschreitet. Wo dies bei quantitativer

Unendlichkeit nicht möglich ist, wird in der Regel so weit gerechnet, bis genügend viele Variationen vorliegen. Die Gleichmäßigkeit der Behandlung tendentiell aller Möglichkeiten bedeutet Klarheit im ganzen Feld. Klarheit ist das Ideal neuzeitlichen Denkens. Descartes hat dies in aller Deutlichkeit formuliert. Dieses klare Denken hatte die Fiktion mit *vollständiger Information* in einem rationalen Kalkül zu operieren. Heute zeigt sich, daß diese Fiktion sich in der künstlichen Intelligenz realisiert – ja die künstliche Intelligenz erscheint als Selbstkonzept – als das Selbstverwirklichungspotential des neuzeitlichen Menschen. Künstliche Intelligenz dunkelt nichts vor dem anderen ab. Nichts ist ausgezeichnet. Automatische Simulation besitzt von sich aus keine Vorzugsgesichtspunkte – keine Werte, die das eine hervorheben lassen und anderes in den Hintergrund verdrängen: sie ist „wertlos“. Weil Beziehung auf Wirklichkeit der Vorzugsgesichtspunkt des Erkennens ist, liefert demnach der Automat pure Simulationen ohne jeglichen Realitätsbezug. Er ist ohne Vorzugsgesichtspunkt zu keiner Auswahl fähig.

Auswahlverhalten oder anders ausgedrückt: Selektivität ist die Eigenart menschlicher Informationsverarbeitung. Wir wissen bis heute nicht, wie sie im Detail möglich ist. Gerade die Forschungen im Bereich künstlicher Intelligenz stoßen im Versuch, Selektivität zu programmieren, immer wieder an Grenzen. Auswahl im Erkenntnisprozeß vollzieht sich in dem Spielraum, der von den Polen formaler Richtigkeit und semantischer Adäquatheit aufgespannt wird. Denjenigen, der diesen Spielraum ausfüllt, will ich den *Sprachspieler* nennen. Auswahl ist echtes Spiel, und nicht nur automatisches Kalkül. Auswahl orientiert sich an Begriffen wie Zweckmäßigkeit, Fruchtbarkeit, Harmonie und Schönheit, die nicht in Maschinen-Operationen definierbar sind. Sie formulieren allesamt Optimalitätskriterien, die aus dem Bereich des Ästhetischen stammen und die deshalb auch den Wissenschaftstheoretikern so großes Kopfzerbrechen bereiten. Kant hat

diese Begriffe in seiner Kritik der Urteilskraft behandelt. Urteilskraft ist für Kant ein eigenes Vermögen, ein eigenes Können neben und unabhängig von der Rationalität des Verstandes. Urteilskraft markiert das Problem, das in systemtheoretischer Terminologie als Selektivität behandelt wird. Selektivität im Sprachspiel beruht auf dem freien (willkürlichen) Spiel der Urteilskraft, zu der nur der Sprachspieler fähig ist. Herbart sprach in dieser Hinsicht von der *ästhetischen Darstellung der Welt*. Ästhetische Darstellung der Welt erreicht der Sprachspieler nicht durch Induktion oder Deduktion nach Anfangsprämissen eines Modells – also nicht durch Logik, sondern durch *Transduktion*, die nach Piaget ein Spiel mit Analogien und anderen Ähnlichkeiten ist. Während Induktion und Deduktion logisches Fortschreiten vom Einzelnen über das Besondere zum Allgemeinen bzw. umgekehrt bedeuten, meint Transduktion das „Hinüber-Führen“ auf der Ebene des Besonderen. Induktion und Deduktion wechseln die Ebene entlang der Skala von Abstrakt zu Konkret. Transduktion dagegen bleibt stets auf einer mittleren Ebene und schreitet von einer Besonderheit zur anderen fort. Als eigenständige Form des Denkens hat Transduktion ihr Prinzip darin, daß alles, was es in der Welt gibt, „irgendwie“ zusammenhängt. Alles und ein jedes bezieht sich und verweist auf anderes. Ich will deshalb dieses Prinzip das Prinzip der Verweisung nennen. Das Spiel der Urteilskraft – um darauf zurückzukommen – ist also das transduktive Spiel mit Analogien und anderen Ähnlichkeiten, derzufolge jede konkrete Wahl grundsätzlich auf andere Möglichkeiten verweist. Solche zumeist unbestimmte, offene Verweisung ist Grundzug der Urteilskraft, die nur dem Sprachspieler eigen und mit der es ihm stets möglich sein wird, künstliche Intelligenz in ihre Schranken zu verweisen. Dies ist die Stärke und das Selbstkonzept des postmodernen Menschen. Denn in der transduktiven Verweisung liegt der Bezug auf Realität. Darin zeigt sich die faktische Gegebenheit von Welt. In ihr konstituiert sich Welt als zusammenhängendes Ganzes.

Pädagogisch interessant ist die Tatsache, daß gerade das Kind im Alter von 4 bis 7 in transduktiven Verweisungen denkt – und weil es dies in einer Weise tut, die noch kaum von dogmatischen Weltbildern / (Weltmodellen) beschränkt ist, hat es auch die natürliche Fähigkeit zu ästhetischer Darstellung. Wir kennen alle dieses kindliche Phänomen, das uns häufig deshalb staunen läßt, weil es uns zeigt, was alles in dem Sprachspiel enthalten ist, das wir selbst nur noch in erstarrten, oft dogmatischen Formen zu spielen gewohnt sind.

Ich komme zu einer zweiten Form der Simulation, die ich für noch interessanter halte. Sie betrifft die Variation der Grammatik selbst und damit den Übergang von einem Modell ins andere. Und das Interessante an der *Modell-Variation* ist die Tatsache, daß sie im klassischen Sinne vollständig ungerichtet ist. Dieses Motiv bringt uns schon in die Nähe unseres Hauptthemas – der Kreativität. Denn Kreativität kennzeichnet eine Tätigkeit, die ungerichtet ist und deshalb als spontan, ursprünglich und schöpferisch erscheint. Geregelt sind Tätigkeiten in einem Rahmen, d.h. *innerhalb* eines Modells, von dessen Randbedingungen sie ihren Anfang nehmen können. Die hier in Frage stehende Simulation geht *von außen* an das Modell. Das Modell ist für sie problematischer Gegenstand geworden, den es zu überwinden gilt – *über* den man *hinausgehen* muß, um ein neues Modell zu *erfinden*.

Die Modellvariation nun kann sich normalerweise nicht selbst wieder auf ein Modell beziehen, in dem sie ihren Ausgang nehmen könnte. Ich sage „normalerweise“, um den Fall auszuschließen, in dem Modelle in einem übergeordneten Modell, einem Meta-Modell variiert werden. Dies ist natürlich möglich, schiebt aber das Problem nur hinaus. Schließlich kommt man doch an eine Stelle, wo es kein Meta-Modell mehr gibt, und zwar aus prinzipiellen Gründen, da wir als endliche Wesen auch den Prozeß der Abstraktion und Reflexion irgendwann abbrechen müssen. Darüber hinaus wird er auch aus sachlichen Gründen ab einer bestimmten Stelle sinnlos, weil

jede Abstraktion und Reflexion Verlust an Gehalt und d.h. an Information bedeutet. Wenn man diese Umstände bedenkt, dann erscheint es klar, daß in jedem Falle die Stelle im Erkenntnisprozeß eintritt, an der die Variation von Modellen notwendig oder zumindest möglich wird und zwar in einer Weise, die ungerichtet ist. Kuhn hat dieses Phänomen im Rahmen seiner Wissenschaftstheorie beschrieben und auf dem Boden der Wittgensteinschen Spätphilosophie treffend als Paradigmawechsel in der Wissenschaftsgeschichte analysiert.

Es ist Wittgensteins großes Verdienst gezeigt zu haben, daß Übergänge von einem Sprachspiel zu einem anderen, d.h. von einem Modell zu einem anderen, nicht selbst in einer Art Supersprachspiel geregelt sind, sondern sich netzwerkartig vollziehen. Er hat solche *Netzwerke* Familienähnlichkeiten genannt. Denn Familienähnlichkeiten sind nicht alle gleich, und so sind es auch nicht die Übergänge im Netzwerk. Der Vater ähnelt dem Sohn in der Gesichtsform, seinem Bruder in der Haarfarbe und dieser seinem Neffen im Körperwuchs. Die Fäden eines Netzes sind üblicherweise ebenso verschiedenartig, man darf sogar sagen, je verschiedenartiger sie sind, desto stärker ist das Netz. Man kann dies sehr schön an traditionell herausgebildeten Netzen betrachten. Ihre eigentümliche Einheit, die ja nicht die Einheit eines Sprachspiels ist, findet den anschaulichsten Ausdruck im Weltbild einer Lebensform, die ihre Ideale als Helden *so* darstellt, *daß* diese die Übergänge zwischen den Sprachspielen optimal beherrschen. Darüber berichten dann die Heldengeschichten. *Die Einheit eines Netzwerkes ist paradigmatisch*. Sie wird im Beispiel repräsentiert, und das Netz wird tradiert als Sozialisation entlang von Vorbildern, d.h. von Sprachspielern, die situativ gekonnt die Grammatik von Sprachspielen wechseln und deren Einheit in der Einheit ihrer Person zur Darstellung bringen. Eine Gesellschaft, die Information im Modus der Simulation produziert, ist auf solche Netzwerke angewiesen, weil sie ständig neue Modelle fordert.

Der Sprachspieler

Die Kunstwerke der Gegenwart als Zeitspiel des Sprachspielers

Dieser Zusammenhang der Sprachspiele in einem Netzwerk, das nur im Paradigmatischen zur Darstellung kommt und von dem nur in Heldengeschichten gesprochen werden kann, macht es aus, daß ich mich als Pädagoge dafür interessiere. Denn der Erzieher ist vornehmlich der Geschichtenerzähler, gleichgültig ob er die Geschichte ähnlich einem Schauspieler selbst auf die Bühne bringt oder in gesprochener Sprache von anderen erzählt. Daß pädagogische Theorie häufig in der Form fiktionaler Texte vorgetragen wird – insbesondere im Erziehungsroman, darf als ein angemessener Ausdruck für das Bemühen angesehen werden, in kritischer Absicht die Geschichte des Bildungshelden, des Bildungsideal, zu erzählen.

Man kann die Sprache eines einzelnen, klar umrissenen Sprachspiels lehren und seine Grammatik üben, kurz: man kann künstliche Intelligenz zur Beherrschung eines Sprachspiels qualifizieren. Aber man kann das Netzwerk divergierender Sprachspiele nur in Sozialisation tradieren. Gelingt die Sozialisation, dann internalisiert der Heranwachsende das Netzwerk der Sprachspiele. Er bildet in seiner Person eine Art Repräsentation der gemeinsamen Welt des Kulturkreises, in dem er aufwächst. Internalisierung ist die Anpassung an die Norm eines Beispiels; sie verbürgt eine gewisse Harmonie, einen Gleichklang von Innen und Außen, von Person und Gesellschaft. Die Tradition hat dafür den Begriff der Persönlichkeit geprägt. Im Zeitalter der Information ist, bedingt durch den Grundzug des Simulativen in der automatischen Datenverarbeitung, dieser Gleichklang in der Persönlichkeit gefährdet. Worin besteht die Gefahr?

Das Medium Computer mit seinen Möglichkeiten immense Datenmengen in einer Geschwindigkeit zu verarbeiten, die für unser Wahrnehmungsvermögen nicht mehr erfassbar ist und die alle Verarbeitungsprozesse als gleichzeitig erscheinen läßt, dieses so geartete Medium fördert gleichsam zur Simulation auf. Diese Forderung trifft auf eine anthropologisch nicht wegdenkbare Eigenart des Menschen, in

seiner Unspezialisiertheit, in seinem Mangel an Instinktsteuerung und in seiner Triebeinschränkung alle Möglichkeiten, die sich ihm bieten, ergreifen zu müssen.

Der Mensch ist *Möglichkeitsmensch*. Wo ihm ein Medium zukommt, das ihm erlaubt, gewisse Beschränkungen, die seinem Wissen und vor allem durch die Eigenart seiner Sinnlichkeit auferlegt sind, mit einem Schläge zu überschreiten, da ergreift der Möglichkeitsmensch eben diese Chance. Die Chance der Simulation besteht darin, immer neue Modelle – immer neue Weltbilder aufzustellen. Sie sind schnell durchgerechnet und erscheinen in vielfältigen Konkretisierungen, so daß sie den Menschen mit Leitbildern möglicher Realität überschwemmen. In dieser Überschwemmung verlieren die Leitbilder ihre normative Kraft: Es droht der Verlust von gemeinsamer Welt – die Selektivität einer geeigneten Welt scheint in der Gleichförmigkeit rational kalkulierbarer Alternativen nicht mehr zu gelingen. Wo liegt der Ausweg?

Wir kennen den Verlust gemeinsamer Welt als die Situation des Künstlers. Hans Wollschläger faßt sie als das Tiefenmuster der Sprache. Er verdeutlicht es an dem vielleicht größten Sprachspieler dieses Jahrhunderts – an James Joyce. Die Tiefenstruktur des Sprachspielers ist nicht das digitale Alphabet aus Nullen und Einsen, sondern die *Intensität* des Emotionalen. Intensität ist ein analoger Prozeß des Entstehens und Vergehens, des selektiven Heraushebens und des verdrängenden Abdunkelns. Intensität beschreibt das vorsprachliche Grundmuster der Polarisierung von Ich und Welt, von Individualität auf der einen und leitbildartiger Realität auf der anderen Seite. Wo diese Polarisierung im normativen Sinne der Sozialisation nicht gelingt, entsteht psychotische Identitätsschwäche, die sich als *Porösität der Grenze* zwischen Ich und Welt äußert. Solche Porösität ist aber nicht nur Schwäche, sondern auch Stärke. Denn sie erlaubt, daß der Sprachspieler über die Grenze von Modellen geht, er füllt die Gestalten der *simulativen Phantasie* mit Ich-Substanz, und in *nachgiebiger Sensitivität* läßt er auf sein Ich die Wirklich-

keit nicht als sozialisierende Realitätsnorm, sondern unmittelbar einwirken. Wollschläger nennt dies Identifizierungstoleranz. Sie erlaubt *divergentes Denken*. Sie erlaubt den Entwurf von *Gegenwelten*, nicht als Gegenzug zur Wirklichkeit, sondern als Abwehr sozialisierender Norm, als Abwehr sozialnormierter, in Heldengeschichten moralisierter Realität. *Phantasie* und *Sensibilität* sind die *komplementären Grundmuster der Intensität des Sprachspielers*. In seiner Ich-Diffusion hebt er selektiv das Wesentliche vom Unwesentlichen ab. Das heißt Anzeige und Verweisung. Dies bedeutet die Kreativität neuer Sprachspiele. Sprache ist stets digital; Sprache, so formuliert es Pleßner zerschlägt Intensität in Klötzchen, vergegenständlicht abgrenzbar digital, was ursprünglich von analoger Kontinuität ist.

Aber der Kreativität des Sprachspielers gelingt es die Intensität im Digitalen aufzubewahren. Das Kunstwerk der Gegenwelt bewahrt Intensität in der Form von Projektion. Dies meint der Begriff der *Unbestimmtheit* des Kunstwerkes bei Ingarden. Dies meint der Begriff der *Lücke* bei Iser. Unbestimmtheit und Lücke bezieht sich nur auf das Rational-Digital-Geregelte. Für Intensität ist es der Freiraum, sich analog zu entfalten und jene Verweisungen hervorzubringen, die ich oben *transduktive Urteilskraft* genannt habe. In ästhetischer Einstellung geht es demjenigen, der sich mit Kunst befaßt, um die Erfahrung dieses Freiraumes für einzigartige eigene Perspektiven des Erlebens von Welt. Dabei ist es gleichgültig, ob er sie anlässlich der Rezeption eines fremden Kunstwerkes entwickelt oder selbst schöpferisch genuin vollzieht. Denn das ästhetische Erleben ist grundsätzlich kommunikativ trotz seiner Einzigartigkeit. Die Unbestimmtheit im Kunstwerk bedeutet nämlich einerseits die Möglichkeit, die Bestimmtheitslücke individuell und einzigartig auszufüllen, andererseits aber auch, daß solche ausfüllende Ergänzung nur eine von mehreren Varianten ist. Wären solche Alternativen nicht möglich, dann würde das Kunstwerk seine Unbestimmtheit verlieren. Es wäre gar nicht möglich, von Unbestimmtheit zu reden: was fehlte, wäre

gleichsam nur ein Schritt im Gedankengang, der von jedermann auf absolut gleiche Weise zu ergänzen wäre, womit auch seine individuelle Einzigartigkeit verloren wäre. Kurzum: Unbestimmtheit bedeutet Einzigartigkeit *und* Variation, Unbestimmtheit fordert Einzigartigkeit *und* das Rechnen mit alternativen Möglichkeiten. Und darin zeigt sich ihr grundsätzlicher Verweisungscharakter. *Unbestimmtheit erzeugt Transduktion*. Die ästhetische Erfassung von individuellen Weltperspektiven trägt schon den Keim der Alternativen in sich. Unbestimmtheit ist die Bedingung der Möglichkeit des kreativen Prozesses.

Und sie beherrscht auch die Modell-Variation. Daß Modell-Variation ungeregelt ist, weil sie nicht im Rahmen eines Super-Modells stattfinden kann, bedeutet, daß sie ihren Ausgang von der Unbestimmtheit nimmt. Modelle können deshalb variiert werden, weil sie – unter einer bestimmten Perspektive betrachtet – an ihrer Grenze selbst diffus sind. Ihre Grenze ist porös und durchlässig für die Phantasie des Sprachspielers. Diese Durchlässigkeit, diese *Permissivität*, der Modellgrenzen ist das objektive, gegenständliche Pendant der transduktiven Kraft des denkenden Subjektes. Denn nur weil die Realitätsgrenze zwischen Ich und Welt porös ist, verliert das jeweilige Modell seine normative Kraft, die sich zumeist in einem rigiden Ausschluß alternativer Möglichkeiten manifestiert. Nur weil die Unterscheidung, was zu mir und was zur Welt gehört, mißlingt, wird die Sensibilität überströmt von den diffusen Möglichkeiten an den Grenzen des Modells. Nur weil die Subjekt-Objekt-Relation unbestimmt und diffus ist, schießt die Phantasie in das jeweilige Modell, fließt durch die „Löcher“ in dessen Grenze und führt hinüber in den offenen Raum neue Modelle.

Unbestimmtheit charakterisiert demnach das Simulative als das Moment, dem Realität, das heißt ja gerade Bestimmtheit, fehlt. Es ist das kreative Moment menschlicher Informationsverarbeitung; es tendiert zur Überproduktion von Weltmodellen. Damit ist über deren Fruchtbarkeit und

Eignung für die Lösung menschlicher Probleme noch nichts ausgemacht. Aber die Überproduktion ist deshalb nicht nur ein ästhetisches Spiel, sondern notwendig, weil sie die Voraussetzung schafft, daß im Horizont von Weltmodellen jenes andere Modell von Kreativität zum Zuge kommt, das ich oben Auswahl und Selektivität genannt habe. Selektivität konstituiert Realität neu. So erweisen sich *Unbestimmtheit und Auswahl* als Korrelate einer Wechselbeziehung, die den *dynamischen Prozeß der Kreativität* des *Sprachspielers* ausmachen. Ich will diesen Prozeß als das Operieren mit unvollständiger Information bezeichnen. Die metamathematische Forschung, die noch dem neuzeitlichen Telos vollständiger Information in einem rationalen Kalkül folgte, hat in Gödels Unvollständigkeitssatz deutlich gemacht, daß Weltmodelle (Theorien) unter der Voraussetzung der Vollständigkeit widersprüchlich werden. Die Paradoxien entstehen deshalb, weil solche Modelle zirkulär werden und – wie ich oben schon erwähnt habe – die Regeln, von denen sie beherrscht werden, zu „Ereignissen“ im Modell werden lassen: die Grammatik wird selbst zu einem Satz in dem Sprachspiel, das von eben dieser Grammatik geregelt wird. Setzt man aber voraus, daß Weltmodelle (Theorien) frei von solchen zirkulären Widersprüchen sind, so stellt sich heraus, daß sie unvollständig sind. *Für das Selbstverwirklichungskonzept des neuzeitlichen Menschen war dies eine Katastrophe*. In meinen Überlegungen ist es die Geburtsstunde des Selbstkonzepts der Kreativität des Sprachspielers im Zeitalter der Informationsverarbeitung. Der Sprachspieler verzichtet auf Vollständigkeit zu Gunsten der Widerspruchsfreiheit, die aber dadurch auch nur noch partiell und lokal möglich ist. Lokal heißt hier im Gebiete eines unvollständigen Sprachspiels. Der Sprachspieler löst den Zirkel auf, indem er das, was in dem einem Sprachspiel ein Widerspruch wäre, *divergent* auseinanderzieht und transduktiv in ein neues Sprachspiel überführt. Widerspruch und Unvollständigkeit erweisen sich so als die Vehikel der kreativen Intensität des Vorsprachlichen in der Sprache.

Transduktion ermöglicht das *Operieren mit unvollständiger Information*, wie es künstlicher Intelligenz nie gelingen wird. Transduktion bildet das Netzwerk zwischen den Sprachspielen, das selbst deshalb kein Sprachspiel ist, weil es sich als intensive Verweisung der Klötzchenbildung von Sprache entzieht und das Ganze der Wirklichkeit anzeigt. Zwar bleibt das Netzwerk subjektiv wie alle Kreativität aber es wird dem anderen auferlegt und im kommunikativen Spiel rationalisierender Sprache argumentativ eingeholt. Die Gesellschaft im Zeitalter der Produktion von Information ringt zugleich um die Gültigkeit in der Vielfalt ihrer Produkte. Die postmoderne Gesellschaft als kultureller Horizont sich verwirklichender Sprachspieler ist das pluralistische Spiel von Intensitäten – als der Verweis auf stets andere Möglichkeiten – als ein Netzwerk von Sprachspielen, deren Kontinuität durch die Intensität der Verweisung garantiert ist. Das Zeitalter neuer Technologien ist das Zeitalter der Kunst des Intensiven.

Über das Einfache, das selten ist.

Beobachtungen auf der Berlinale

Filmfestspiele sind eine Schule des Sehens, weil sie in die Wahrnehmung von Kontrasten einüben; fast gilt, je stärker diese, desto lebendiger das Festival. In dieser Hinsicht enttäuscht die Berlinale keine Erwartung, denn das Nebeneinander von Wettbewerb, Forum, Panorama, Kinderfilmfest und Retrospektive garantiert mit seinen hunderten von Filmen Brechungen in Fülle. Immer hängt die Erfahrung solcher Kontraste davon ab, daß der Besucher seine Filme nicht gänzlich nach einem Plan aussucht; Überraschungen treten nur ein, wo sie einen freien Platz finden. Dann mag es sein, daß zwei Filme, die nicht an diesem Tag auf dem eigenen Programm standen, einander kritisieren.

Was für ein vielversprechender Anfang in „Salvation“ von Beth B., in dem ein Prediger mit Blick in die Kamera, wie es üblich ist bei den Sendungen der Staatswerbung im Fernsehen, seinem Publikum erläutert, warum New York die unchristlichste Stadt in God's own country ist. Unterbrochen von den Inserts und Bildern jenes „Schnees“, den der Fernsehschirm nach Sendeschluß zeigt, propagiert der Reverend Edward Randall (Stephen McHattie) seine Sicht der Welt – und fordert massiv zu Spenden auf. Nach dieser Einführung gibt es ruhige, unbewegte Einstellungen auf die Familie Stample, die vor dem Fernseher dem Reverend folgt. Rhonda (Exene Cervenka) vernachlässigt alle häuslichen Aufgaben in ihrer Faszination für den Prediger. Der Ehemann Jerome (Viggo Mortensen) teilt nicht den Fanatismus seiner Frau, beklagt vielmehr dessen Kosten, denn Rhonda ist trotz eingeschränkter Verhältnisse eine eifrige Spenderin und sinnt darüber nach, wie sie den Kampf gegen das Böse effektiver unterstützen könnte. Auf ganz andere Art ist ihre Schwester Leonore vom Reverend eingenommen, sie bekäme ihn gerne ins Bett. Die Mittel der Übertreibung sind hier in der Gestaltung des Interieurs angewandt, eine amerikanische Flagge steht im Hintergrund (später sieht man sie auch vor dem Haus und in der Villa des Predigers), Leonore pflegt sich mit Dutzenden von Kos-

metika. Die Satire verläßt diesen Pfad, als Jerome seinen Job verliert und zusammen mit Leonore und zwei Kumpanen, die Stan und Ollie heißen, versucht, mittels Erpressung an das Geld des Fernsehidols zu kommen; er will auch einmal nehmen statt zu geben. Die Übertreibung der Zeichen bleibt fortbestehen, aber im Versuch, möglichst dick aufzutragen, wird die Handlung nicht zur Satire des amerikanischen Action-Films, sondern zu seiner Wiederholung. Die Verführung des Predigers durch Leonore mündet in Visionen des Horrorfilms, seine Bearbeitung durch Jerome ist eine Häufung von Prügel- und spektakulären stunts. Die schließliche Klimax der story gerät zur Folge von Videoclips. Zuletzt scheint nur noch Rhonda an eine Mission zu glauben, sie befreit zunächst den bewunderten Reverend von ihrer Familie, um ihn schließlich, im letzten Clip, mit der Nummer 666, der „Nummer der Hölle“, zu brandmarken. „Destroy all evil“ singt sie mit ihrer Heavy Metal Band, sie, die einzige Kämpferin für das Gute, in ihrem Fanatismus von keinem überboten.

Was für eine Fortsetzung des Anfangs, in dem nicht nur das Übel in der story, sondern auch das für den Film seinen Lauf nimmt. Aus der Satire wird eine Einfärbung, die Szenen von Sex und Gewalt unterscheidet buchstäblich nichts als die Farbeffekte, in denen das Bild mal pink, mal grün, mal blau wie Neonröhren leuchtet, von solchen in action-movies. Ein lauter Film nicht durch die aggressive Musik und Sprache allein, schreiend ist alles in ihm. Welche Menge von Fahrten, von Schnitten, von Effekten. Die songs dauern nur drei Minuten, der Film aber 85, erst am Schluß dürfen Musik und Bild im gemeinsamen Ende abbrechen.

Es wird nicht viele Filme geben, die nach „Salvation“ nicht stiller als dieser wirken, kaum einer aber vermöchte so still zu sein wie „Liebe, Wind, Staub“ von Hou Hsiao Hsien. Wenige hundert Meter trennen das Cinecenter und das Delphi-Kino, eine halbe Stunde nur liegt zwischen den Vorführungen, einander ausschließende Vorstellungen vom Film aber heben den ei-

nen vom vorigen ab. Es erforderte das abgestumpfte Gemüt des Fernsehkonsumenten, den Übergang bloß für ein Phänomen in Raum und Zeit zu halten. Die erste Einstellung macht es klar, nach so vielen Fahrten in „Salvation“ plötzlich die eine hier. Als antwortete er auf seine Art, geht es aus dem Dunkel ins Licht, taucht auf der schwarzen Leinwand ein blasses Licht auf, wird heller, wird *größer*, aus dem Fleck entsteht der Halbbogen einer Tunnelausfahrt. Es wird Licht, auf einer Strecke mit nur einer Gleis Spur geht die Fahrt durch weitere Tunnel. Langsam fährt ein Zug durch eine bergige Landschaft, durch einen Wechsel von Licht und Dunkel; so beginnt ein Versprechen, dieser Film hält es. Man weiß sofort, aus der Hölle des Spektakels ist man angelangt beim irdischen Kino.

Im Zug stehen ein Junge und ein Mädchen, wechseln ein paar Sätze, steigen an einem kleinen Bahnhof aus. Die Schienen verlaufen mitten durchs Dorf, entlang der Gleise gehen beide nach Haus. Jemand ruft aus einem Haus Ah-Yun an, sie solle Reis für ihre Mutter mitnehmen; Ah-Huen will ihr helfen, nimmt den Sack an sich, gibt ihr seine Tasche, versucht dann, den Reis in eine bequeme Lage zu bringen. Das Ganze ist ein umständliches Geschäft, keine lässige Geste hilft über die Mühen des Alltags hinweg. Weitergehend bemerken beide, daß in ihrem Dorf ein Film gespielt werden wird, ein weißes Tuch, fast wie ein Laken, wird über die Gleise gespannt. Hier kommt nur selten ein Zug an, manchmal aber öffnet sich die Welt durch das Kino, das hier noch kein Ort ist, sondern ein Fest. Der Junge liefert den Reis ab, verabschiedet sich sofort. Man ist da und der Zuschauer weiß, wo er ist. Nichts Aufregendes wird passieren, aber alles, was passieren wird, ist durch eigene Intensität erregend. Das Beiläufige ist hier alles, nie wirkt etwas forciert, aber daß es ein Irrtum ist, zu glauben, das Große und Spektakuläre sei es, was im Kino zählt, erfährt jeder, der diesen Film sieht. Ein Beispiel, so schwer zu beschreiben, zu erzählen wie alles hier, mag das verdeutlichen: Es ist Abend, einige Männer sitzen vor dem Haus, in dem es plötzlich einen Knall und

Lichtblitz gibt. Die Einstellung bleibt unverändert starr, mit großer Distanz zum Geschehen, das hier eben nicht die kleine Explosion ist, sondern die Atmosphäre. Fragen nach der Ursache beantwortet eine Stimme von innen, der Großvater hat einen Feuerwerkskörper mit einer halbabgebrannten Kerze verwechselt. In das Geräusch mischt sich der Kommentar der Männer und der des Großvaters, die alle das gleiche variieren, daß nämlich der Großvater einen Feuerwerkskörper für eine Kerze hielt. Kaum eine Szene, kaum ein Ereignis, aber so gefilmt, daß dem Lachen

auf der Leinwand ein ebenso belustigtes aus dem Publikum antwortet. Ich denke, es liebte die Figur des Großvaters schon hier, etwa zur Hälfte des Films, und er ist eine der seltenen Gestalten, die zu lieben nur im Kino möglich ist.

„Liebe, Wind, Staub“ erzählt auch eine Geschichte, die von Ah-Huen und Ah-Yun, ihrer Liebe, die sich nicht recht entfaltet, weil sie sich seit je kennen und die zu Ende geht, als Ah-Huen für drei Jahre zum Militär muß und nun die selbstverständliche Gemeinsamkeit fehlt. Aber er enthält in seinen Episoden so viele andere, daß

auch die Hauptsache zur Sache unter anderem wird, zu einer der Ereignisse im Taiwan der sechziger Jahre, als es eine schwere Wirtschaftskrise gab, die das Leben aller Filmfiguren zeichnet. Jede Begrüßung wird von der Frage, ob der andere schon gegessen hat, begleitet, immer wieder tauchen Geldschwierigkeiten auf. Das Essen und das Geld, das einer haben muß, um leben zu können, die Bedingungen, unter denen es so schwer ist, Geld und Nahrung zu bekommen, das sind die Themen dieses Films. Niemand klagt hier über die Not, aber die Not aller wird sichtbar. Leise ist die



Lien lien fung chen (Liebe, Wind, Staub), Taiwan/China 1986

Über das Einfache, das selten ist.

Einfachheit auf der Drehbahn

Kritik, die hier geübt wird, aber nachhaltig; der Regisseur Hou Hsiao Hsien benötigt nichts als das unscheinbarste Material, um die Ideologien zu zersetzen. An vielen Stellen gibt es kleine Hinweise auf die Diskrepanz der verordneten öffentlichen Anschauung und der Realität; so, wenn nach dem Bild, das der Bergbau im Fernsehen abgibt, die häßliche Wirklichkeit dieser Arbeit in einem Unglück gezeigt wird; so, wenn der von einer Krankheit genesende Vater mit anderen Männern über die Möglichkeit eines Streiks spricht; so auch, als auf der Insel Quemoy, die vom Festland keinen Kanonenschuß entfernt ist, eine Familie aus dem 'Land der Kommunisten' strandet und die Soldaten sie herzlich begrüßen, sie bewirten und schließlich doch froh sind, die anstrengenden Gäste wieder los zu werden. Das ist das Merkwürdige dieses Films, daß er von Taiwan handelt, in Taiwan produziert wurde und doch an keiner Stelle von den Einschränkungen der offiziellen Politik infiziert ist.

Das Einfache ist auf andere Art auch das Kennzeichen des ersten Films von Attilio Concaris, der in den siebziger Jahren als Modedesigner arbeitete. Nicht nur für ihn war es ein Debut, nie vorher hatte Paolo Pagnoni einen Film produziert, nie vorher der (immerhin professionelle) Kameramann Renato Tafuri in schwarz-weiß gearbeitet. Das Ergebnis zeigt von einem Erstlingswerk nur die Frische des Anfangs. Geradezu verfolgt er seinen Weg, unkompliziert und mit einer gewissen Gelöstheit. Einfach ist er, aber damit ist wenig gesagt. Während der Charme des Films von Hou Hsiao Hsien in seiner engen Fühlung zur Alltäglichkeit, der Aufmerksamkeit für die Wiederholungen im Leben unter Not, Beschränkung und Reaktion besteht und folgerichtig den Eindruck einer Ortsverwurzelung macht, ist das Spezifische von Concaris Film die Abwesenheit solcher Einheit von Handlung und Landschaft.

Eine Frau fährt auf dem Fahrrad eine Straße entlang, der ihr begegnende Wagen, eines dieser geländegängigen Modelle, hält kurz hinter einer Kreuzung an und der aussteigende Fahrer entdeckt ein Schild: „45.

Breitengrad – In der Mitte zwischen dem Nordpol und dem Äquator“. Damit eröffnet „45. Parallelo“, der ein Film über das Dazwischen ist.

Wieviele Hauptpersonen hat dieser Film? Sicher drei: den Photographen Thom (Thom Hoffmann), der einen Auftrag in der Poebene erfüllt, er soll Photos von einem Leben aufnehmen, das es nicht mehr lange geben wird. Dann Anna (Valeria D'Obici), die während der Sommermonate in der Trattoria des Dorfes arbeitet; schließlich Andrea (Andrea Puglisi), der in dieser Trattoria, die seinen Tanten gehört, die Ferien verbringt. Vielleicht gehört zu den Hauptpersonen auch noch der alte Mann (Enzo Robutti), der nach dem Tod seines Sohnes, den die Mutter nicht verwandte und wahnsinnig wurde, auf dem Fluß in einem Boot lebt und im Dorf seit fünfzehn Jahren nicht mehr gesehen wurde. Er ist ein Erzähler, seine Geschichten begleiten und kommentieren das Geschehen, fast immer, ohne direkt auf es Bezug zu nehmen. Und der Tenor, der in der Trattoria Arien vorträgt; der Mann, der mit seinem Schnellboot einen neuen Weltrekord aufstellen will; seine Helfer und spöttischen Begleiter; die Tante und ihr Mann; schließlich die fotografierten Alten – gehören sie nicht auch zu den Hauptpersonen? Es bedarf der Ablösung von der Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenfiguren, um diesen Film zu verstehen. Das Leben in dieser Landschaft und die kurze Anwesenheit von Fremden in ihr, diese leichte Spannung verbietet die Aufrechnung. Denn das Nebeneinander der Verschiedenen, die sich vielleicht nicht verstehen, deren Wege aber kurze Zeit parallel verlaufen, sind das Wichtige in Concaris Film.

Die Wege treffen sich: Andrea kommt an die Küchentür, Anna fordert ihn auf, einzutreten. Sie unterhalten sich, essen einen „Bayrischen Käsekuchen“ (später wird Anna auf Thoms erstaunte Frage „bayrisch?“ antworten „ja, von der anderen Seite des Flusses“), bauen sich eine Welt auf ihm, in der viele Geschichten Platz haben. So beginnt ihre Freundschaft. Andrea kommt vom Fischen und sieht Polizei an einem

Unfallort, wo ein Radfahrer überfahren wurde, beobachtet das Geschehen vom Straßengang aus. Thom, der auch dort ist, erblickt ihn durch den Photoapparat. Ihre Freundschaft beginnt mit dem Gespräch übers Fischen und die Arbeit von Thom: „Entweder ein Ding existiert oder es existiert nicht, richtig?“ „Richtig.“ „Ich soll das Dazwischen photographieren.“ Schließlich treffen sich auch Anna und Thom und ihre Begegnung vermittelt Andrea, der sie verläßt, weil er sich lieber die Photos von Thom ansehen will – der Halbwüchsige als dezenter und verständnisvoller Kuppler. Die Freundschaften zwischen denen, die nur eine Zwischenzeit an diesem Ort verbringen, schließen sich nicht aus. Einfach bleibt es zwischen dem Kind und den Erwachsenen, schwierig ist es nur bei diesen, die mehr wollen, als die kurze Zeit, die sie gemeinsam haben. So wird der Junge zum Kritiker falschen Verhaltens, korrigiert durch bloßes Fragen die Älteren. Die Erwachsenen kehren an ihre Orte zurück, der Photograph folgt seinem nächsten Auftrag in seinem ortlosen Metier und geht nach „Ostdeutschland“; Anna treibt den Fluß hinunter, vielleicht geht sie in die Stadt zurück; aber der Junge nimmt die Zwischenzeit mit sich. Hast du Photos gemacht, fragt der Vater ihn, alle machen im Urlaub Photos. Nein, keine Photos, nicht ein einziges Photo, antwortet der Junge. Nur, was man nicht festhält, kann man mit sich nehmen.

Dieses Gespräch steht ganz am Anfang des Films, der so zur Rückblende wird. Steht daher nicht auch Thom zu spät vor dem Schild, das ihm vom Dazwischen erzählt? Vielleicht wirkt ja die Lehre des Jungen in den Erwachsenen verspätet nach. Möglich, es ist gar nicht seine Lehre, sondern die einer Landschaft, die in der Zerstörung besteht, die existiert und nicht existiert; in der eine alte Frau sagt, sie hasse Photos und in der die Porträtierten dem Geschäft des Photographen nicht nur leicht verwundert gegenüberstehen, sondern in denen es zugleich etwas Unangemessenes bekommt. Dort, wo seine Unterkunft Thom an ein Floß gemahnt, mit dem er jede Nacht davontreibt, weil es so nahe



45. Parallelo (45. Breitengrad), Italien 1986

am Po steht; wo in der Trattoria die Einheimischen dem Tenor lauschen, während draußen ein Fahrradtourist vor seinem riesigen Transistorradio sitzt; wo die Erörterung der richtigen Füllung von Nudeln für die Brühe so viele Meinungen wie Anwesende kennt – da ist Elend und Zerfall, aber da ist auch ein Zuwarten, das den Katastrophen mit Gleichmut begegnet, so, als existiere etwas und existiere zugleich nicht, als gäbe es ein Reich des Dazwischen.

Ironie ist die Haltung, mit der den Extremen zu entkommen ist, und so hat auch dieser Film eine leichte Ironie. Diese Eigenart entfernt ihn von den neorealistischen Filmen, an die er in seiner Erzählweise oft erinnert, er ist „leichter“ als sie. Die Figuren sind ironisch, und sie werden ironisiert, eine sympathetische Wendung, die nicht in Identifikation erstickt. So kommt es, als lebten die Figuren ihr eigenes Leben. Ironie verschleiert aber nie den Ernst, sie ist kein loser Spaß. „45. Parallelo“ belehrt darüber in seinen Zwischenschnitten. „Zwischenschnitte“, das heißt eigentlich, etwas wird in die kontinuierliche Handlung eingefügt, als Zeichen. Hier, wo die Handlungen so selten sich berühren, daß die eine kontinuierliche nicht entsteht, gibt es die Zwischenschnitte auf zerfallende Bauwerke, auf alte, faltenreiche Gesichter, und vor allem den einen, der wiederholt auftaucht: Im Vordergrund ein gepflügtes Feld, im Hintergrund Häuser, keine Menschenseele zu sehen, wo doch alles von menschlicher Arbeit zeugt. Aber was der Mensch macht, das hat doch Macht über ihn, und es kann auch eine Landschaft sein, die diese Macht sanft ausübt und sich die Menschen gleichmacht.

Das Schlußbild in Concaris Film ist ebenso schön wie das, mit dem „Liebe, Wind, Staub“ schließt, verschieden wie alles andere in den Filmen auch sie. Bei Hou Hsiao Hsien kehrt Ah-Huen nach Hause zurück und findet die Mutter schlafend, nur der Großvater ist wach und arbeitet auf dem Kartoffelfeld. Lakonisch die Begrüßung, mit der der Alte dem Ereignis alles Überraschende nimmt: er habe schon so ein Zwicken verspürt und sich gesagt, vielleicht käme Ah-Huen heute zurück. Ein Gespräch kommt in Gang, in dem es weder um den Verlust der Liebe noch um die Militärzeit geht, sondern um Kartoffeln. Ah-Huen lobt sie, der Großvater beklagt den Taifun, der schon dreimal kam, viel zu früh, nun würden die Kartoffeln winzig bleiben. Er wiederholt die Klage, auf seinen Spaten gestützt, Ah-Huen nickt dazu, in der Hocke. So enden Filme, die das Alltägliche zeigen, undramatisch, es geht immer weiter mit den gewohnten Bedingungen. So enden Filme, die Menschen zeigen, die eins sind mit ihrer Welt, wenn auch keineswegs einverstanden mit ihr. „45. Parallelo“ endet mit Thom, der wegfährt und auf dem Fluß, in einem Boot treibend, Anna entdeckt. Auf einer Brücke hält er an, erwartet das Boot, sieht es unter sich hindurchziehen und weiterrücken. Das Geräusch eines Flugzeugs lenkt seinen Blick nach oben: so wird er das Land verlassen. Die Kamera folgt dem Blick in einen hellen Himmel ohne alle Konturen, eine weiße Leinwand entsteht. Die Wege, die sich berühren, laufen auseinander – da, wo es keine Begegnungen gibt, da gibt es keine Bilder; nur die Leinwand, keine Geschichten. Das Dazwischen besteht nur kurze Zeit, und es besteht als

Bild auf der Leinwand. So enden Filme über Menschen, die nicht eins sind mit ihrer Welt und die nur in der Ausnahme, die selten kommt, momentan ein Glück kennen: undramatisch, aber es geht nicht mehr weiter.

Daß Geldmangel einem Film zum Besseren anschlagen kann, ist spätestens seit „Stranger than Paradise“ von Jim Jarmusch kein unbekanntes Phänomen mehr, entstand doch dessen Filmsprache auch, weil für aufwendige Kamerabewegungen die Mittel fehlten. Daß aber auch die Kombination solcher Aufnahmen, die gedreht wurden, als gäbe es ein großes Budget, mit solchen, die genommen werden mußten, weil es schließlich nicht reichte, einen Film bessern kann, ist ein selteneres Ereignis. Es liegt vor bei Josef Bierbichlers „Triumph der Gerechten“. Geplant war ein Historienfilm nach einer Erzählung von Oscar Maria Graf über den Aufstand der Bauern in Bayern während des dreißigjährigen Krieges. Dieser Aufstand scheiterte, weil die rechtssinnigen Bauern den Versprechungen des Kurfürsten glaubten – sie hatten noch etwas zu verlieren. Die zurückblieben, hatten keinen Ort mehr, zu dem sie hingehen konnten. Sie glaubten keinen Versprechungen, weil sie nichts hatten, dessen Erhalt noch möglich gewesen wäre. So wurden sie niedergemetzelt. Diese Geschichte einer Niederlage durch fahrlässiges Glauben wollte Bierbichler verfilmen. Weil aber das Geld nicht reichte, und weil ein ZDF-Redakteur die Frage stellte, was denn die Story mit dem Heute zu schaffen habe, macht die Verfilmung nur einen Teil aus. Den, in dem die Geschichte „lebendig“ wird wie es alle Historienfilme die Zuschauer gelehrt haben. Der, wäre er allein wird, wie es alle Historienfilme die Zuschauer gelehrt haben. Der, wäre er allein Frage nach der Aktualität auf den denkbar Einfachste, das menschliche Interesse ist allemal gewahrt. So einfach verhält es sich zum Teil auch bei Bierbichler, denn zu zeigen, daß der Bauernaufstand scheiterte, weil die mangelnde Konsequenz des Kampfes durch den Glauben an die gegebenen Zustände verursacht wurde, um damit vor

mangelnder Konsequenz in der Gegenwart zu warnen, das ist so unhistorisch gedacht, wie die Behandlung der Rosa Luxemburg als einer Frau von heute.

Die Not aber macht erfinderisch: Dem Historienfilm treten Super 8-Aufnahmen zur Seite, die den Parallelismus krass hervorheben. Wie die Bauern, so ist auch die heutige Friedensbewegung schwach durch ihre Bindung ans Gegebene, durch ihren eklatanten Mangel an Radikalität. Dem Film werden Faschingsumzüge wie Friedensdemos zum Gleichen, weil sie ein je falsches Verständnis der Vergangenheit haben. Nichts im Vergangenen kann bestätigend wirken, wenn die Gegenwart nicht hingenommen wird. „Wie sollte ich der am Vergangenen würgenden Gegenwart eine Zukunft entreißen, wenn ich ihr das Ende meiner Geschichte bestätigen mußte? Ich bin Gefangener meiner eigenen Geschichte.“ So heißt es im Kommentar, der von Bierbichler im off gesprochen wird und zugleich von der Figur stammt, die die dritte Zeit in dem Film vertritt, die Zukunft.

Das nämlich ist das Geheimnis der Konstruktion des Films, daß jede der möglichen Zeiten hier in Konstellation gebracht wird; die inszenierte Vergangenheit als Reigen lebendiger Bilder, die Gegenwart in den Dokumenten auf Super 8, die Zukunft, in der ein zum Affen regredierter (oder aufgestiegener) Mensch Rückblick hält auf seine Vergangenheit. Er ist der Arrangeur der Bilder, die ihm alle Vergangenes zeigen; sein Standpunkt ist der einer vollendeten Katastrophe. Nicht nur deswegen spricht am Schluß eine Kinderstimme die Interpretation des Bildes „Angelus Novus“ von Paul Klee, die Walter Benjamin in seinen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ vorlegte. Die Höhle, in der der Affenmensch lebt, hat er verlassen und schaut in sie hinein. Er steht im Freien, der Höhlenausgang ist ein Rechteck, wie eine Leinwand fast und hält sich, in einer Geste, die von der des „Angelus Novus“ unterschieden ist, die Hände an die Ohren. Sein Blick geht in den Ort der Bilder, die Höhle hinein, aber der Arrangeur und Interpret dieser Bilder hält ihnen nicht stand. Eben weil die Geschich-



„Salvation!“ / Have you said your prayers today, USA 1987

te, die er erzählt, ein happy-end aufweist, muß er den Bildern entfliehen. Wer die Gegenwart nicht affirmiert, der kann keine Geschichte schreiben – wer eine Geschichte schreibt, der affirmiert die Gegenwart. „Verneinende Geschichtserkenntnis ist ein Widersinn“ (Walter Benjamin) – der doch versucht werden muß.

Zu den wunderbar geglückten Einfällen gehört es, das Wort Frieden, mit dem die Predigt des vom Kurfürsten als Unterhändler geschickten Priesters an die bewaffneten, schon von den Verbündeten verlassenen Bauern endet, wiederholen zu lassen. So kommt es aus vielen Mündern, auch aus den vermeintlich unpassendsten, steht über allen möglichen Anlässen, auch den gleichgültigsten und verwandelt sich allmählich aus einem Versprechen in eine Drohung, zerfällt auch akustisch. Dieses Wort bezeichnet heute nichts Wirkliches mehr – und nichts ist unsinniger, als für „den“ Frieden zu streiten, diese inhaltsleerste, und daher benutzbarste Vokabel. Die Montage endet mit dem Leichenfeld, auf dem die Bauern liegen und über das der siegreiche Kurfürst auf einen Hügel reitet, wo seine Silhouette über allem thront. Darüber legte Bierbichler die vielleicht großartigste Fassung der bürgerlichen Utopie, jenen triumphalen Chor, mit der in Beethovens „Fidelio“ die Befreiung Florestans gefeiert wird: „O Gott! o welch ein Augenblick/O unaussprechlich süßes Glück/Gerecht, o Gott, ist dein Gericht/Du prüfst, du verläßt uns nicht.“ Wäre es hier um den bloßen Kontrast zwischen falschem Trost und der Wirklichkeit der Religion zu tun, der Effekt wäre schal. Heute aber finden selbst die traditionellen „Fidelio“-Auf-

führungen kein Bild mehr, das zur Utopie der Musik stimmte (was in Ost-Berlin und in Hannover die gleiche „Lösung“ findet: Die Bühne öffnet sich in ein Nichts, eine weiße Leinwand ersetzt die abhanden gekommenen utopische Signale – so als stünde es in der Macht des Publikums, dorthin eigene Bilder zu projizieren.) Der Film findet zur Musik Bilder der Antiutopie – man spürt die Diskrepanz zwischen den Bildern, die es gibt, und denen, die man haben möchte, die aber als *Bilder* nicht herstellbar sind. Daß diese Dialektik einmal aufgegeben wird, macht die schwächste Stelle des Films aus, wo er es unternimmt, die wahren Bilder der Zukunft zu zeigen in den Atomexplosionen, die farblich so reizvolle Pilzwolke zustande bringen. Die Hand des Standbildes des Kurfürsten, Zitat des Bildes der Silhouette über dem Leichenfeld, deutet in diese Zukunft – aber daß hier die Zeichen gefunden werden, schadet dem Film. Nicht nur, weil sie verbraucht sind und kein Entsetzen mehr einzuflößen vermögen, sondern vor allem, weil sie vertreten müssen, was sich jeder Vorstellung und jedem Verbindlichen, nur der Erkenntnis nicht, entzieht. So wenig es ausgemalte Utopien gibt, so wenig auch Photos vom Geschichtsende.

Wem die Geschichte als Katastrophe erscheint, der hat kein Vertrauen in historische Differenzen. Albern klangen die Fragen aus dem Publikum nach der Vorführung, was denn die Differenzen zwischen Friedensbewegung und Bauernaufstand für ihn, Bierbichler, aufhebe. Als ginge es in dem Film um die Bebilderung des Antiutopischen schlechthin, der Identität der Geschichte unter dem Zeichen des Unter-

gangs. Man soll den Autor nicht fragen, wenn man sein Werk nicht gleich versteht, zu Recht verweigerte er die Interpretation, aber man soll das Werk fragen. Was da als Arrangement erscheint, ist, weit entfernt, historisch richtig zu sein, oder gar eine besonders pessimistische Geschichtsanschauung zu bebildern, das Konstrukt, das heute so nottut wie Weniges. Im Zeichen der Heimatliebe und patriotischen Geschichtsan eignung ist dieser Film einzig dadurch, daß er nicht versöhnen, sondern aufstacheln will. „Zur Diätetik des historischen Schrifttums. Der Zeitgenosse, der da erkennt, von wie langer Hand die über ihn hereinbrechende Misere hat vorbereitet sein wollen – und dies ihm zu zeigen, muß dem Historiker am Herzen liegen – bekommt eine hohe Ansicht von seinen eigenen Kräften.“ (Walter Benjamin) Es kommt nämlich auf diese Kräfte erst dann an, wenn „die“ Geschichte es nicht schon richten wird, sondern die Geschichte allererst zu richten wäre. Die Frage, was dann dazu ein Film leisten könne, auch die, trotz ihrer ja doch offenkundigen Verlebtheit an Bierbichler mehrmals gestellt, müßte verblasen, wenn einer nur fähig wäre, aus diesem Film zu lernen, die Geschichte aufzufassen ist, statt nur zum wiederholten Male in einem Film die Bestätigung einer Geschichtssicht zu suchen. Das eben ist das Elend, daß Geschichtsdarstellung identisch ist mit Selbstbestätigung von Autor und Leser, und daß die Zuschauer, wo ihnen solche Bestätigung verweigert wird, dies für den Fehler des Films, statt ihres bedürftigen Denkens (der permanenten Bestätigung bedürftig) nehmen.

Bierbichlers Kunstfigur ist das Gegenbild zu einer, die von der Befreiung aus auf die Geschichte zurückblickt. Niemand kann wissen, wie von dort aus die Perspektive wäre, aber jedermann, wie sie sein wird, wenn die Katastrophe wirklich eintreten sollte. Das zeigt der Film „Triumph der Gerechten“, dessen Titel daher so bitter wirkt, wie dieser Film es insgesamt müßte. So enden Filme, denen nichts mehr einfach gilt, auch wenn sie eine so klare, und durch den Kommentar geradezu begründete Struktur

haben wie dieser: Mit einem Bild, in dem einer „aus der Leinwand“ so herausieht, wie der Zuschauer in sie hinein, mit Entsetzen und Trauer. Das macht vielleicht nicht Mut, aber so Trügerisches wie Ermunterung soll man von Filmen nicht erwarten; es macht aber den Kopf klar. Die Geschichte ist kein Kostümfest. Sie ist auch kein Bilderreservoir für Identitätssucher. Sie ist ein Schrecken, der zu enden wäre. Das sollten Bilder zeigen, in Bierbichlers Film ist das der Fall. Er ist nicht mehr von der Art des Einfachen, das aus der Beschreibung des Alltäglichen kommt, auch nicht von jenem, das den Zwischenräumen abgewonnen ist, sondern von der Einfachheit, die einer Vereinfachung auf das Wesentliche entspringt.

Salvation. Produktion: B Movies; Regie: Beth B; Buch: O Beth B, Tom Robinson; Kamera: Francis Kenny; Schnitt: Elizabeth King; Ton: Lee Orloff; Musik: New Order, Cabaret Voltaire; Darsteller: Stephen McHattie, Dominique Davalos; Exene Cervenka; Viggo Mortensen.

35mm, Farbe, 85 Minuten, USA 1986.

Liebe, Wind, Staub. P: Central Motion Picture Corp.; R: Hou Hsiao Hsien; B: Wu Nien Jen; Chu Tien Wen; K: Lee Ping Bin; Sch: Liao Ching Sung; T: Chi Chiang Hsing; D: Sin Shu-Fen; Wang Tsing-Wen, Lee Tien-Lu, Mei Fang.

35mm, Farbe, 109 Minuten, Taiwan 1987

45. Breitengrad. P: MVM Films/Paolo Pagnoni; R: Attilio Concari; B: Attilio Concari, Davide Ferrario; K: Renato Tafuri; M: Manuel de Sica; T: Tiziano Crotti; Sch: Michael Esser; D: Thom Hoffman, Valeria D'Obici; Andrea Puglisi, Enzo Robutti, Andrea Quattromini, Elena Bonafe

35mm, s/ w, 91 Minuten, Italien 1986

Triumph der Gerechten. P: Bierbichler Filmproduktion; R und B: Josef Bierbichler; K: Jörg Schidt-Reitwein; M: Rudolf Georg Knabl; T: Brain Greenman; Sch: Christian Virmond (auch Co-Regie); D: Josef Bierbichler, Rudi Klaffenböck, Edgar Liegl, Oskar Neumann, Felix von Manteuffel

35mm, Farbe, 81 Minuten, BRD 1985/87

Magazin

Flugelmeyers Wahn

„Flugelmeyers Wahn“, das neue Buch des Schweizer Erzählers und Theaterautors Jürg Laederach, beginnt mit einer raffiniert rhetorischen Kippfigur, die – ähnlich wie bei einem Vorzeichen in der Musik – gleichsam das gesamte Werk festlegt –, freilich ohne die Gewißheit, nicht doch einmal aufgehoben, geändert und auf's neue wieder eingesetzt zu werden: „Mein Finden ist ein Wähnen. (...) Wahn haben, also wähnen, das ist das Finden. Es ist nichts für Sie.“

Mit dieser doppelbödigen Warnung vor den Fund- und Fallgruben der lesenden Suchbewegung führt sich der titelgebende Georg Flugelmeyer ein. Er ist Schriftsteller, und um seine beunruhigend ungewisse Verfassung zu ergründen, hat eine Zeitschrift namens „Mäkler & Makler“ ihren Interviewer Ernst Jawosch geschickt; aber Flugelmeyer ist so leicht nicht beizukommen: „Das berühmte Dreitage-Treffen mit Georg Flugelmeyer“ – wie der erste Teil des Buches überschrieben ist – gerät unter der schwindelerregenden Dialogregie des Theaterautors Laederach zum Dauerfiasko veränderter Kommunikation zwischen einem eigendynamischen Personenmodell des Literarischen und einem Vertreter von Außenwelt und Öffentlichkeit; unüberhörbar die Anklänge an das Theater des Absurden, wie etwa in der folgenden Selbstauskunft Flugelmeyers:

„Ich überlebe mich dauernd selbst. Immer wieder will ich mich mit einer letzten Kraftanstrengung umbringen, weiß nicht wie, die Uhrzeit paßt mir meist nicht, ich könnte ein Fernsehprogramm versäumen oder nicht an der kommenden besseren Gesellschaft teilhaben, also bleibe ich nochmal für kurze Zeit dran, um sogleich wiederum nicht zu wissen, wie ich weiterleben soll, man kann sich, lebt man, nur umbringen, man kann aber, versäumt man das, dennoch nicht weiterleben.“

„Das wird ein deutsches Interview“, ahnt Flugelmeyer schon zu Beginn und unterläuft alle Standard-Fragen – etwa des Typs: „Welche Person in der Geschichte wären Sie gern gewesen?“ – mit irritierenden, gewissermaßen ungerihten Antworten, z.B. in der Form von zusam-

menhangswidrigen Erzähleinlagen oder auch Gegenfragen, die den Interviewer in wachsende Hilflosigkeit stürzen. Vergeblich deshalb jeder Versuch einer inhaltlichen Zusammenfassung und umso hintergründiger, wenn der in einem späteren Tageskapitel folgende „Bericht des Chefredakteurs“ jener ominösen Zeitschrift die Begegnung zwischen Flugelmeyer und seinem Interviewer in eine Art psychotherapeutische Einrichtung verlegt: ins „Tagesheim“ nämlich „der Südlichen Erleichterungsgesellschaft“, wie dieser ungenaue Durchgangsort zwischen Wirklichkeiten ironisch genannt ist. Flugelmeyer wird hier zum „Fall“ mit wechselnder, letztlich ungreifbarer Vorgeschichte um- und umgeschrieben; dabei wachsen sich die Darlegungen des Chefredakteurs mit allerlei Nebenerörterungen der denkbar verwegendsten Phantasmen zur Absurdität eines schwadronierenden Bulletins aus.

Eingerahmt ist dieser artistisch verwilderte „Bericht“ von zwei langen und ungebundenen Reden Flugelmeyers –, gestükkelt aus zahllosen und verschiedensten Erzählimpuls und Reflexionsmomenten, und all die Teilabschnitte des Buches zusammen fügen und verbinden sich nicht zum sinnentwerfenden Ganzen eines Romans mit eingewebtem Handlungsfaden etwa oder wenigstens mit einer entwickelten Personencharakteristik: Zu sehr fällt alles Ange deutete gleich darauf zu Bruch und in Scherben; zu weit sind die Figuren – und Flugelmeyer ganz besonders – jeder psychologisch-realistischen Konstellation und Verfaßtheit enthoben. „Ich möchte nicht soweit gehen, daß ich mir eine Identität zuspreche“, erklärt Flugelmeyer denn

auch; und wenn er an anderer Stelle eine Frage nach seiner literarischen Schreibtechnik zu konterkarieren scheint, so gibt er dabei doch eine durchaus zutreffende Auskunft über die extrem inkonsistente Figurengestaltung und Erzählform Laederachs:

„Genaue Beschreibung einer Person mit plötzlicher Enthüllung von Eigenschaften und Aktivitäten, die man nach vorheriger Beschreibung nicht vermutet. Ein Tabu plötzlich brechen, es still und ebenso plötzlich wieder einhalten. Nur den Reiß nicht lange offenlassen, sonst heilt er zu!“

Was Flugelmeyer in dieser rissigen und brüchigen Textur einzig zu dauerhafter Kenntlichkeit entstellt, ist eben sein Wahn, ist *also* sein „Finden“ –: z.B. von zahlreichen weit versprengten, mehr oder weniger bedeutungsschweren Zitaten und zugehörigen Urhebernamen; die Skala reicht von Walther von der Vogelweide bis zu Michael Krüger, von Martin Heidegger zu Susan Sontag oder der Rocksängerin Patty Smith, ohne daß zwischen all den Aufgerufenen ein expliziter oder zwingender Zusammenhang hergestellt wäre. Gleiches gilt für die unvermittelten Aufzählungsschübe, die sich immer wieder in Flugelmeyers fragwürdigen Antworten und in seinen ständig verspringenden, irrlichternden Reden finden: Da werden u.a. Schallplattentitel aufgelistet ebenso wie Weinsorten oder Speisegerichte, Vereinsnamen gesammelt und gleich mehrfach Krankheitssymptome zu Textblöcken zusammengedrängt; vor allem auch die Welt der Dinge – Mobiliar, Interieurs bis hin zu Garageninhalten – liegt zuhau bzw. reiht sich zeilenförmig aneinander, als gelte es, Bestände zu sichern, indem man sie katalogisiert, wenigstens verbofaktisch, indem man ihre namentliche Anwesenheit beschwört, denn – wie Flugelmeyer weiß: „Die Dinge bald entbehren zu müssen, macht mich scharf auf die Dinge.“

In der Tat sind ja Flugelmeyers Tage, zumindest die seines Wahns, von Anfang an gezählt: Der Untertitel kündigt „die letzten sieben Tage“ an und scheut weder die Umkehrvariante auf die biblische Genesis

noch die Anspielung auf „Die letzten Tage der Menschheit“ eines Karl Kraus. Aber: „Unser Drama ist nicht der Untergang, den wir für uns und andere planen“, wie Flugelmeyer das bisherige Ausbleiben mit sarkastischem Galgenhumor kommentiert, „sondern, daß er einfach nicht funktioniert“. Und so sind es Flugelmeyers Fundstücke und Befunde, Befindlichkeiten und Erfindungen, in denen sich alle wahnverwandte Wirklichkeit allein dem Wähnen noch zu vergegenwärtigen scheint:

„Die Wirklichkeit ist die Auffassung, die man von ihr hat. Das Leben ist immer die Definition, die es von sich selbst austreuen läßt. Das Leben hat ne Menge Menschen angestellt, die in seinem Auftrag verkünden sollen, was es sei, alle anderen sind nur dazu da, es zu glauben. Wir hängen an den Brüsten dieser und anderer Wirklichkeiten. Ehe die nächsten kommen.“

„Das ganze Leben“ – schon in Laederachs gleichnamigem Roman von 1978 als Trugbild eines einzigartig geglaubten Erfahrungsraums entformt –, hier ist es in Gestalt einer „Krankheit namens multiple choice“ – wie Laederach seinem Protagonisten und Hilfsich in den Mund legt – buchstäblich aufgebrochen; und „die Welt“ gilt ihm nunmehr als „Requisitar“, als großes Requisitenlager, allein vom Fassungsvermögen des Kopfes noch übertroffen. Was aber für Flugelmeyer derart zum bloßen Fundus geworden ist, beläßt ihm die willkürlichsten, beliebigen Zu- und Rückgriffsmöglichkeiten, jenes schier endlose Streufeld des Fragmentarischen, das in diesem Buch ausgebreitet ist und auf das auch das Selbsterlebte, das eigene Erleben Flugelmeyers niedergesunken ist; denn:

„Erstens wurden aus den Erlebnissen einfach nie Erfahrungen, obgleich meine ganze Umwelt nur aus gesammelter Erfahrung bestand. (...) Zweitens fingen diese Erlebnisse nur an und blieben mittendrin stehen. (...) Ich lernte diese Vorgänge nie zu meistern, und geschieht mir heute sowas, ich steh noch genauso blöd da wie vor Jahren, als diese zerbrochenen Linien anfangen, mein Leben zu bestimmen.“

So erscheint das Leben als heillosen Trümmerbruch, der aller Verdichtung zu ganzheitlicher Erfahrung spottet und den kein Bogen erzählerisch geschlossener Fiktion mehr zu überformen vermag. Konnte man zwei Jahre zuvor noch die vielbeachtete Erzählsammlung „Laederachs 69 Arten den Blues zu spielen“ als literarische Nummernrevue brillant ausgeführter und wohlproportionierter Prosasequenzen goutieren, so verstört „Flugelmeyers Wahn“ jeden Anflug erzählerischen Atems, zerschneidet ihn sogleich in die asthmatische Schnappatmung sogenannter „Flugelmeyer-Einheiten“: ausgestoßene Konzentrate wie von implodierten Erzählungen, Reste verworfener Erzählinspirationen, bloße Anfänge und Erzählsplitter noch und noch. Und wenn schließlich der siebte und letzte Tag von „Flugelmeyers Wahn“ doch noch von einer einzigen durchgearbeiteten und in sich geschlossenen Erzählung ausgefüllt ist, dann in dem Aberwitz einer selbstironisch-inkonsequenten und doch geradezu selbsterhaltenden Konsequenz des Erzählers Jürg Laederach -, nämlich den Wahn der zerfallenen Wirklichkeiten zu vertreiben, indem er sein Flugelmeyer-

Ich, das zweifellos ja auch uns oft genug über die Schultern schaut, in einen grotesken Tod hineinerzählt.

Bis dahin aber reflektiert „Flugelmeyers Wahn“ ganz ohne die übliche Schutzbrillenverordnung der fabrikativen Fiktion und ohne Rücksicht auf die Schmerzgrenze des Lesers das Streulicht versprengter Wirklichkeitspartikel, das kalte Glitzern verformter und verfremdeter Bruch- und Versatzstücke, wie sie uns aus der Schredderanlage ins Auge fallen – sortiert vom Zufallsgenerator. So provokativ ungeneigt, den schönen Schein vom Lebenszusammenhang als zusammenhängendes Leben fortzuschreiben, so trümerstarr gegen jeden erzähllogischen Strich, wenn gleich in oft hinreißenden, aphoristisch zugespitzten Formulierungen, gerät Laederachs Buch zum Anschlag auf das Durchhaltevermögen des Lesers; und doch: es ist umso unabweisbarer ein sehr zeitgemäßes Bild des heutigen, fragmentarisierten Menschen.

Wilfried Meyer, Wallenhorst

Jürg Laederach, *Flugelmeyers Wahn. Die letzten sieben Tage.* Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag 1986, 367 Seiten.

selbst, wie Natalie Sarraute schreibt, „anderswohin begeben hat“ und mit ihm der Leser, den die Stoffe und Charaktere überkommener Romane anöden und von einem „dèjà lu“ zum andern taumeln lassen.

Der „mißtrauisch“ gewordene Leser hat, so Sarraute, „eine ganze Menge erfahren... er hat Joyce, Proust und Freud kennengelernt, das Rieseln des inneren Monologs, das sich nach außen durch nichts verrät, das unendliche Anschwellen des Psychologischen und die riesigen und noch kaum entzifferten Bereiche des Unbewußten... Er hat mitangesehen, wie die Zeit aufhörte, ein rascher Fluß zu sein, der die Verwicklungen des Romans vorantreibt, und statt dessen ein stilles Wasser wurde, auf dessen Grunde sich langsame und sehr subtile Auflösungsprozesse vollziehen.“ Langsame und sehr subtile Darstellungsverfahren, hypersensible Beobachter, das ironische Zitat der literarischen Vorbilder und Klischees, das Bewußtsein der vollkommen „gedeuteten Welt“, eine wie Magma dahinströmende Handlung und Übergängigkeit sind Strukturen des „Nouveau Roman“, die dem veränderten Bewußtsein von den Möglichkeiten und Aufgaben der Literatur Rechnung tragen.

Claude Simons Romane sind die lebendigsten und sinnlichsten, die diese Richtung hervor gebracht hat, ihr Leben und ihre Sinnlichkeit überfallen den Leser jedoch nicht mit der Rücken deckung konventioneller plots und Wahrnehmungsgewohnheiten, sondern entfalten sich auf der Folie einer Beschreibungsgorgie und Detailbesessenheit, die eine ihr korrespondierende Wahrnehmung erst erzeugt. Das gilt auch für Simons zuletzt auf Deutsch erschienenen Roman „Anschauungsunterricht“. Der „Vorspann“ des 7-teiligen Werks, der mit der Beschreibung einer von der offensichtlich zum Abriß bestimmten Wand herabhängenden Tapete einsetzt, enthält die Bemerkung des Erzählers: „Die Beschreibung (die Komposition) kann beinahe unendlich lange weitergehen (oder vervollständigt werden)“ und der Abschnitt endet mit einem „etc., etc.“, das die zwangsläufige Unvollständigkeit der Beschreibung festhält, die Notwendigkeit, sich für eine der „verschiedenen Vermutungen“ zu entscheiden, die „der Anblick erwecken kann“. Si-

mons Roman, dessen Originaltitel „Leçons de Choses“ sich auf das gleichnamige französische Schulfach bezieht (etwa: Sachkunde), verbindet verschiedene Wirklichkeitsausschnitte mit der Beschreibung von Bildern und Kalenderblättern, die fast unterschiedslos ineinander übergehen, als glitten die Figuren in die Bilder hinein oder träten die gemalten Gestalten aus ihrer Fläche heraus.

Französische Soldaten haben sich zu Beginn des Zweiten Weltkriegs in einem Bauernhaus verschanzt und überwachen die auf einer Brücke errichtete Barrikade. Der nervöse Maschinengewehrschütze blättert in einem Schulbuch für „Anschauungsunterricht“, um seine Angst zu vertreiben, ein Verwundeter und Betrunkener liegt im Zimmer, die Soldaten fühlen sich auf verlorenem Posten. Das Buch enthält Erläuterungen zu Maurerarbeiten und Beschreibungen der Steilküste und ihrer Zerstörung durchs Meer. Zugleich erzählt der Text auf einer anderen Ebene von zwei Maurern, die eine Wand niederreißen und von einem nächtlichen Liebesakt an der Steilküste, der wiederum einem Bild Monets zu entsprechen scheint, das an der Wand jenes Bauernhauses hängt, in dem die Soldaten auf den Angriff des Feindes und ihren Tod warten. Alle Ebenen, die der Bilder und Buchseiten, der arbeitenden Maurer und wartenden Soldaten, schließlich die der Liebenden in der Nacht am Gatter einer Kuhweide verweisen aufeinander, durchdringen einander. Die Handlungen, die jeweils zu einem vorläufigen Ende kommen, also nicht einfach „in progress“ beobachtet werden, finden jedoch nicht einfach auf der Ebene der Sprache ihren Zusammenhang, sondern sie verbindet durchaus ein inhaltliches Moment. Simon ist ein Dichter der Fatalität wie Flaubert. Offenkundig ist seinem Roman ein Muster von Zerstörung (Niederreißen, Tod, Krieg) und Aufbauen (der Geschlechtsakt, die Gruppe von Ausflüglern, aus dem Bild „Abendstimmung“ Monets stammend, die am Schluß das Haus betreten, in dem die Maurer die Wand niedergerissen haben, um sich über die zukünftige Anordnung der Möbel zu verständigen) unterlegt, das den Kreislauf von Leben und Sterben meint, die Vergänglichkeit. Dem entspricht der Kreisgang des Erzählens, das am

Anschauungsunterricht

Claude Simon, der Literaturnobelpreisträger von 1985, gilt mit seinen Romanen als Vertreter des „Nouveau Roman“. Wo diese Richtung allzu theorie-lastig ein bestimmtes Programm literarisch präsentieren wollte, ist sie von Langeweile und Kälte gezeichnet. In einer kleinen Notiz zu den Vorarbeiten von „Jugend“ schrieb Wolfgang Koeppen: „Was wäre gewonnen, wenn man das Ich, den Erzähler wegließe und nur die Welt, die er, der nicht in Erscheinung tritt, beobachtet, zeigen würde? Das wäre ungefähr das von Robbe-Grillet in seinem Roman 'La Jalousie' angewandte Prinzip. Aber Robbe-Grillet hat die Methode zu Tode gehetzt und ist gescheitert. Der Roman war ohne Leben.“

Für die Theoretiker und Praktiker des „Nouveau Roman“ war auch das Muster des traditionellen Romans mit seinen Helden „aus Fleisch und Blut“, seiner Wirklichkeitshalluzinationen, dem Akzent auf Handlung und Geschichte „ohne Leben“, zu einem Klischee gewisser Verleger, Kritiker, anachronistischer Autoren und träger Leser geworden. Es war aber nicht der Affekt gegen

das „Leben“ oder der Versuch, eine total entfremdete Welt und entsprechend entleerte, gesplattene und verlorene Subjekte darzustellen, wie Lukačs und alle Euphemisten des „autonomen Subjekts“ gesagt hätten angesichts der komplizierten, skeptischen und asketischen Versuchs anordnung des „Nouveau Roman“, sondern das Bewußtsein davon, daß sich „das Leben“

Schluß wieder in den Anfang mündet. Die „Fatalité“ Simons ist keine ungeschichtliche: es ist immer der geschichtlich bestimmbare Augenblick, in dem der Tod die Figuren holt oder ausspart, wie den älteren Maurer, der sich daran erinnert, wie er als Kavallerist in Flandern nur knapp dem Tod entronnen ist. Die Kreislauf-Metapher, so wie die Rede vom Augenblick, gehört aber selbst zu den Hilflosigkeiten, die sich einstellen, wenn man jene „Fatalité“ bestimmen will. Immer wieder konstruiert Simon, wie Tarkowskij es in seinen Filmen tat, Tableaus, in denen die Bewegungen und die Qual des Lebens innestehen „wie eine makabre, gespenstische Fortdauer des Augenblicks und des Vergänglichens“. Die Tableaus, die mit dem Gespenstischen, das sie kennzeichnet, und der „Verneinung der Bewegung und des Lebens“ also gerade nicht, wie bei Tarkowskij, telos von Simons Bemühungen sein können, viel eher den Zwang der Beschreibung, der literarischen Produktion bezeichnen, die stillstellen muß, festnageln und aussondern, verweisen ex negativo auf den Versuch Simons, in einer ungeheuren Anstrengung die dauernde Bewegung des Lebens, das dauernde Sterben, das dauernde Übersehen und Überhören in den Text zu übertragen. Auch den „Kreislauf“ des Lebens gibt es nicht: es ist nicht dasselbe Leben, das sich wiederholt, nicht derselbe Moment, der unwiederbringlich vergeht, in einem anderen nur scheinbar wiederkehrt.

Es waren die subkutanen, unbeachteten und einzig wirklichen Bewegungen der Sinne, der Leiber, der Wörter, der Geschichte, des Bewußtseins und des Unbewußten, die die Autoren des „Nouveau Roman“ interessierten. Claude Simon ist sicher der unter ihnen, dem die Übertragung jener Bewegung in die Literatur am besten gelungen ist.

Martin Hielscher

Claude Simon: Anschauungsunterricht. Aus dem Französischen von Christine Stemmermann. Rowohlt Verlag, Reinbek, 1986, 144 Seiten.

lage? - nebel! - leben? - egal!

Der einzige Gedichtband des Österreicherers Reinhard Priessnitz wurde erstmals 1978 veröffentlicht; kürzlich ist er als erster Band einer auf vier Bände konzipierten Werkausgabe erneut aufgelegt worden. Priessnitz, der 1985 gerade eben vierzigjährig an Krebs starb, gelangte erst - und nur für kurze Zeit - durch einige bewegte Nachrufe (u.a. von Jörg Drews) in das Bewußtsein der Feuilleton-Öffentlichkeit. Die „vierundvierzig gedichte“ des gleichnamigen Bandes sind in einem Zeitraum von vierzehn Jahren entstanden: in den Jahren 1964 bis 1978, in denen die Lyrik zwischen Politisierung und Neuer Subjektivität oszillierte, hielt Priessnitz unverdrossen am Erbe der experimentellen Literatur fest.

Der 1945 in Wien geborene Autor entstammt auch literarisch dem Wiener Umkreis: eine seiner theoretischen Arbeiten ist mit „Summarische Autobiographie. (über und für friederike mayröcker)“ titulierte, eines seiner Gedichte ist nicht nur in der Manier Jandls geschrieben, sondern diesem auch gewidmet. Der Wortlaut dieses Gedichtes lehnt sich an die naiven Phrasen erster Lesebuchtexte an, wobei der Buchstabe „o“ jeweils durch einen verschiedenwertigen Notenkopf ersetzt ist. Durch diesen simplen Eingriff scheint die Fläche der Seite so zu klingen, als trage Jandl selbst das Gedicht laut vor.

Auch das Gedicht „rose“, mit dessen Titel die ganze Tradition der „schönen“ Dichtung zitiert wird, macht Anleihen bei der Konkreten oder Visuellen Poesie: vier handschriftlich vermerkte Begriffe aus der Botanik beschriften die flüchtige Skizze eines Blütenstempels. Wird mit diesem Wort-Strich-Gebilde die Grenze zum Graphischen überschritten, so fordern auch die übrigen Gedichte den Leser zuweilen als Betrachter, Vorleser, Hörer, als Spuren-Sucher und Übersetzer. Mit Anagrammen, Verwendung von ungrammatischen und orthographisch falschen Formen, Semantisierung von Satzzeichen, mit Häufung von Floskeln, Redensarten, Jargon und Dialekt wird der unmittelbare Übergang zur Bedeutung unmöglich gemacht, werden neue Ausdrucksfunktionen erobert, die zugleich ihre Abkündigkeit vom sprachlichen Material demonstrieren. Witz, Phantasie und Sinn für die Logik der Sprache werden verlangt. Einfühlung, Identifikation und Sentiment scheitern an diesen Texten, die nicht wie das Gros

der Lyrik der letzten zwei Jahrzehnte auf Verständigung, sondern auf die Schärfung der sprachlichen Wahrnehmung zielen.

Die sich bereits in der schmalen Produktion Priessnitz' ausdrückende sprachliche Enthaltsamkeit und asketische Selbstkritik konzentriert sich noch einmal in der Struktur der einzelnen Gedichte. Nicht der Entstehungsprozeß der Worte, wie er sich in den langen, beredeten, ungefilterten und vorläufigen Sprachübungen anderer Lyriker dokumentiert, sondern der Verwerfungsprozeß, der ebenfalls zum sprachschöpferischen Vorgang gehört, wird bei Priessnitz bezeugt: ein Gedicht ist in seiner ganzen Länge durchgestrichen, eines ist als Palimpsest nur mehr zu errahnen, eines wird von ausradierten Bahnen zersetzt. Zweifel, Sprachkritik und die Selbstreflexion des Schreibprozesses werden in vielen Gedichten zum eigentlichen Gehalt. Auf das ernste und stille „schneelied“ antwortet ein spottendes und karikierendes Gegengedicht: „da stürzt der himmel in zeilenscherben über mir ein“.

Der Text eines jeden der vierundvierzig Gedichte ist ein Experiment, bei dem das Wort-Material neue „teilbereiche und dimensionen des innengefügtes der sprache“ (Priessnitz) preisgibt. Erst wenn der Leser durch diese Versuchsordnung hindurchgegangen ist, eröffnet sich ihm ein Gehalt, der dann einem Wirklichkeitsbereich entstammt, in dem das Stoffliche untrennbar mit der Sprache verwoben ist. So scheint „premiere“, das erste (!) Gedicht des Bandes, zunächst einmal eine relativ beliebige Sammlung von ähnlich klingenden Verben im

Infinitiv zu sein:

⊗ schwarze ⊗ weisse
rosen zu knatschen zu
schwarzen ⊗ weissen rosens
zu mantschen ⊗ leise
quatschen von weissen
⊗ schwarzen rosens sie
quetschen ⊗ tätscheln...

Erst allmählich enthüllt sich die Szenerie einer ersten sexuellen Begegnung: ein Taumel von Berührungen und Empfindungen, von zaghaften Versuchen und drängenden Bewegungen, in denen es kein Ich und kein Du, kein grammatisches Subjekt geben kann, bei dem die Liebenden sich in ihrem Spiel verlieren. Jörg Drews schrieb dazu: „Und wenn der Autor selbst das Gedicht dann vorliest, die Wörter abschmeckend, fast zärtlich flüsternd, dem daktylisch-trochäischen Rhythmus nachgehend, spätestens dann merkt man auch, daß es ein sinnliches und sehr komisches Liebesgedicht ist, ein Eroticum in Sprache, das eingelöste Versprechen von sinnlicher Rede über Sinnliches.“

Auch wenn Priessnitz' Texte Narrativität verweigern, die Worte nicht durch mimetischen Bezug auf Wirklichkeit einander folgen, sondern in erster Linie durch Assonanz, Binnenreim und lexikalische Nähe untereinander verbunden sind, bilden sich dennoch semantische Assoziationsräume, die sich schemenhaft zu sinnvollen Zusammenhängen fügen - bis diese wieder in einem Kontext verschwinden, der eher dem Lautmaterial als dem Bedeutungsreich folgt. Die Schönheit der Gedichte liegt in diesen Bruchstücken von Sinn, in diesen Konstellationen von Worten, aus denen sich Nie-Gedachtes ergibt. Vielleicht können mit diesem und den weiteren Bänden der Werkausgabe, die verstreute Prosa und Aufsätze enthalten sollen, einige neue Leser für den kleinen Kreis der Priessnitz-Kenner gewonnen werden. Dazu noch einmal Priessnitz:

- lage?
- nebel!
- leben?
- egal!

Karin Schulze

reinhard priessnitz, vierundvierzig gedichte, werkausgabe band 1. edition neue texte, Linz 1986, 53 Seiten.

Diabolische Geschichten

Gibt es am Ende unseres Jahrhunderts einen neuen Ästhetizismus, einen Hang zur stilvollen Zelebrierung des Lebens, eine Inszenierung um der Inszenierung willen und eine Feier der starken Gefühle, die um ihre Unlebbarkeit weiß und sie gerade darum genießt?

Manches, was sich in der Literatur, dem Theater, in den Stimmungscentralen der Feuilletons und Magazine äußert, deutet zumindest auf den Wunsch hin, das heraufziehende fin de siècle möge doch so etwas zustandbringen wie das vorherige. Vielleicht haben solche Erwägungen auch Hans Magnus Enzensberger bewogen, Barbey d'Aurevillys „Diabolische Geschichten“ in seine „Andere Bibliothek“ aufzunehmen. Die sechs Geschichten, die 1874 in Paris erschienen und bald das Interesse der Justiz fanden, sind raffiniert und spannend konstruiert, enthalten un-

vergleichliche Dialoge und sind mit der ganzen Kennerschaft des erfahrenen Liebhabers und Mystikers der Sünde und der Verworfenheit geschrieben. Geschichten von Besessenheit und Rache, ausgesuchter Quälerei und Obszönität, Gemeinheit und sublimer Verführung. Aber mit allen diesen Eigenschaften und Inhalten wirken Barbey's Geschichten nur umso fremder und vergangener. Auch wenn Lars Gustafsson in seinem neuen Roman „Die dritte Rochade des Bernard Foy“ Baudelaires „Fleurs du mal“ bemüht und ihre Gestalten, ihre Laster und ihr

Ambiente zum Leben erweckt und ein Baudelairesches Paris heraufbeschwört, auch wenn die Hamburger Fotografin Roswitha Hecke in ihrem demnächst bei Rowohlt erscheinenden Fotoband „Liebesleben“ die Prostituierte Irene mit Baudelaire-Zitaten feiert („Die Liebe mag ihren Ursprung in einer großmütigen Regung haben: in der Lust an der Prostitution; aber alsbald wird sie durch die Lust des Besitzes verdorben“), so tritt das Anachronistische und implizit Zynische solcher unhistorischen Verklärungsversuche drastisch hervor. Bereits Baudelaire selbst betrieb seine Heroisierungsstrategien im verzweifelten Bewußtsein, daß seine zumeist lesbischen Huren und Heroinen Gestalten auf der Schwelle zum geschichtlichen Untergang waren, und Flaubert klagte darüber, daß es keine (wirklichen) Huren mehr gäbe. Heute auf ebenso fragwürdige wie ideologische Weise eine Prostituierte zu feiern, ist nicht besser als McDonalds-Werbung, die ihre Sehnen-, Knochen- und Bürzel-Endlagerung als wertvolles Fleisch deklariert.

Mit Barbey's Geschichten hat dies insofern etwas zu tun, als auch sie ihren Reiz aus der Rhetorik des starken Gefühls, der amoralischen Sinnlichkeit und Verworfenheit beziehen, die als herbeizitierte Rhetorik unsere ausgelaugte, vollkommen zynisch und narzißtisch gewordene Sinnlichkeit wiederbeleben soll. Zugleich tritt an Barbey's Geschichten aufgrund der historischen Distanz eine Eigenschaft jener Rhetorik hervor, die sich gleichermaßen auf männliche wie weibliche „Prachtkerle“ bezieht: der sinnliche Titanismus und das „Machen“ des Glücks. Die alten Rittmeister, verhurten Herzoginnen, Dandys und Flaneure, allesamt von Adel natürlich, haben stets einen ungeheuren „Verbrauch an Frauen“ und Männern, und Barbey übertrifft sich in der Beschreibung ihrer Lustkapazität, die, von heute aus gesehen, des latent Komischen nicht entbehrt: „Aber diese bis zum Verbrechen schamlose Hure, die sich selbst angezündet hatte und wie eine der lebenden Fackeln in den neronischen Gärten brannte, um die Sinne der Männer besser zu entflammen, und die ihr Gewerbe sicherlich die niedrigsten Arten der Verderbtheit gelehrt hatte... Als sie daher, des bestürzenden Ein-drucks nur zu sicher, den hervor-

zurufen sie gewohnt war, gebieterisch vor ihn hintrat und ihm in Mundhöhe ihre üppig prangenden, überwältigend herrlichen Brüste entgegenstreckte... überkam Robert de Tresignies... der Heißhunger... Sie übertraf, und mehr als das, nicht nur seine schuldbeladenen Erinnerungen als Lebemann, sondern alles, was eine Phantasie gleich der seinen, eine zugleich wilde und verderbte Phantasie, sich ausmalen konnte... Sie berauschte seine schwer zu benebenden Sinne bis zum Wahnwitz.“ Usw. Barbey benebelt unsere schwer zu berauschten Sinne - bei aller Schönheit und Spannung der Geschichten - bis zum unfreiwilligen Witz, der immer erneuten Beschwörung des verderbten Sinnengenussses. Die ganze Konstruktion der letzten Geschichte „Die Rache einer Frau“, aus der ich zitierte, hängt daran, daß diese Frau eigentlich Herzogin ist, aus Enttäuschung über ihren Mann und um Rache an ihm zu üben, zur „Fünffranken-hure“ wird und an sämtlichen Geschlechtskrankheiten eingeht. So what? fragt man sich im Zeitalter von aids, das viel grausamer ist als alles, was Barbey sich ausdenken konnte. 1884, 10 Jahre nach Barbey's „Les Diaboliques“ erschien J.K. Huysmans „A Rebours“. Darin vergleicht der Erzähler die Schönheit der Frau mit der von Lokomotiven - natürlich zuungunsten der Frau. Barbey d'Aurevilly hätte dieser Vergleich sicher mißfallen - aber seine Liebhaber und Liebhaberinnen sind bereits Lokomotiven.

Martin Hielscher

Jules Amédée Barbey d'Aurevilly: *Diabolische Geschichten*. Aus dem Französischen von Ernst Sander. Die Andere Bibliothek, hg. von Hans Magnus Enzensberger, 11. Band. Greno Verlag, Nördlingen 1985.



Franz v. Stuck, „Dämon Weib“

Tintenfass und Nachtopf

„In meiner Stube ist es todtenstill - meine Feder kratzt nur auf dem Papier - denn ich liebe es schreibend zu denken, da die Maschine noch nicht erfunden ist unsre Gedanken auf irgend einem Stoffe, unausgesprochen, ungeschrieben, abzuprägen. Vor mir ein Tintenfaß, um mein schwarzes Herz drin zu ersäufen, eine Scheere um mich an das Halsabschneiden zu gewöhnen, Manuscripte, um mich zu wischen und ein Nachtopf.“

Es ist dies Friedrich Nietzsches Urszene intransitiven Schreibens. F. A. Kittler kommentiert: „Der einsame Schreiber ist Schreiber und sonst nichts: kein Übersetzer, kein Abschreiber, kein Interpret. Kahl und dürrtügig kehrt das Federkratzen eine nie beschriebene Funktion heraus: Schreiben in seiner Materialität. Schrift wird nicht mehr umschrieben, sie ist ihr eigenes Medium geworden.“

Um 1900 schreibt es sich in einem unbestimmten Ineinanderschlagen von Tintenfaß und Nachtopf. Stubenhockender Ingrimme zeichnet die Denkschrift. Wörter zum Wischen; bar der kleinen Endlosigkeit und ledig des geringen Ungestüms, die um 1800 Federn führten, sanft umspielt von Lispellüften milder Erde, weiser Welt, klarer Himmel, ruhiger Wasser. E. T. A. Hoffmanns anselmische Holunderkastanzen, Hegels schäumendes Geisterreich, Offerdingens fremdsprachige Halluzinatorik, Jean Pauls periodische Regenschicht fixer Ideen – sie zerstreuten die Wörter, um sie in den reinen Äther Der Frau zu versammeln. Die Frau war der Sonntag des Lebens, wo alles Schreiben à la lettre verstanden wird: „Leben ist das Vermögen eines Wesens, nach den Gesetzen des Begehrensvermögens zu handeln.“ So verbindlich formulierte Kant; und man tat gut, den Lettern so nachzustellen, daß sie das Leben vorstellten. Transitives Schreiben um 1800 umstellte Die Frau mit Andacht, Litanei oder Anrufung, die ihre vielen Einzahlen gleichzählt und alle Schlechtigkeit aus ihr entfernt. Erhörbare Begierden sind den niederen Seelenvermögen zuzuzählen; unerhörbar muß ein Begehren bleiben, um Die Frau, erlesen und erschrieben, aus dem Chaos von Ungewißheit, Dunkelheit und Unbestand zu gewinnen. Der transitive Dienst schwört auf die herrliche Unschuld Der Frau. Doch bedarf er allerlei Be-

amtenzaubers, um sie zugleich im Schreiben zu bewahren wie durch Lesen zu verführen. So kann Die Frau niemals etwas von der Sprache haben, die ihr ein Schreiben zuspricht, das Frauen ihrer Lesbarkeit beraubt. Von Der Frau bleibt den Frauen ein „Ach“, das von der Sprach-Sache abfällt, insofern die vorgeschriebene Sprache nicht die nachlesbare Sache der Frauen ist.

Transitives Schreiben diktiert der Frau „Ach“-Anfälle, die die aktuellen Entitäten weiblicher Sprechwesen mit einem schulischen Minimalsignifikat zeichnen. Eine schalkfreie Herrenausstattung mit selbstschaltenden „Ach“-Wörtern, die das, was sich männlich schreibt und menschlich liest, so hören und sprechen, daß Die Frau „in ein sonnabüles Entzücken gerate, tief seufze, die Augen verdrehe, gelegentlich auch wohl was weniges ohnmächtige oder gar zur Zeit erblinde als höchste Stufe der weiblichsten Weiblichkeit.“ Schreibt E. T. A. Hoffmann, Tonmeister höchstselbst, zur aufjauchenden Jubilation im Generalbaß von 1800.

„Ach“-Melodiechen, begriffslose Viehchen, einst wunderbar willig. „Die Schönen können den Cartesius seine Wirbel immer drehen lassen, ohne sich darum zu bekümmern“, meint Kant spitz. Warum auch Wirbel drehen, wenn Lispellüfte wehen? 1800 werden stummes Schreiben laut und taubes Lesen hell, wo sie sich in sterbliches Sprechen verschleifen, das diskursiven Ergießungen sichaus-singende Lustreizen zu buchstäblicher Unsterblichkeit verspricht. Ein weibliches Versprechen – Der Frau als „Geheimnis der Natur“ zugesagt, den Frauen als „Supplement der Grundsätze“ abgesprochen. Hegel: „Frauen können Einfälle, Geschmack, Zierlichkeit haben, aber das Ideale haben sie nicht.“

Weil Frauen das Ideale nicht

haben, muß Die Frau das Ideale sein. Sterbliches Sprechen, regsam und schwatzhaft, wird transitiv markiert durch die malerische Gesellschaft des Minimal-signifikats, das die todesstarre Ungeselligkeit des Idealen den Frauen ausliest und Der Frau einschreibt. „Ach“, aus pädagogisierenden Mütterdünnern zu Alphabetisierungsrang verzweckt, mag fahrig Diskursmassen das Mal des Buchstabens wie die Form der Geistigkeit lehren – die gesellige Zeugung exemplarischer Gültigkeit und idealische Norm. Die merkwürdigen Regalien des Lehrbuchs also, das Bibel projiziert und Fibel instituiert; ein zyklisches Konstrukt, das von stotternden Anfängen in kleinen Frauenohren bis zur sonoren Vollendung in großer Faustidee in sich selbst zu schwingen vermag. „Ach“ weist Der Frau in der Galerie der schönsten Schweben die Zeile zwischen den Zeilen, den wortmagischen Rythmos des Zweieinigen; den sakralen Wortschatz, der sich nicht im schiefen Satz-Bau der vielen Frauen profanieren will. Dann und erst dann wird ein Süßer mit ihr schlegeln gehen, sofern die Lispellüfte wehen...

Um 1900 freilich initiiert Friedrich Nietzsche, Worte-Macher für Wörter zum Wischen, jene federkratzende Unerreichbarkeit, die mit dem Transitive bricht und die Zeile zwischen den Zeilen streicht: „In einer absurd frühen Zeit, mit sieben Jahren, wußte ich bereits, daß mich nie ein menschliches Wort erreichen würde.“ Man macht nicht viel Worte darum, daß die fabelgeprüften Mütterdünnern vor der un menschlichen Streuung der Menschenwörter verstummen. Man hält sein Federkratzen zwischen Tintenfaß und Nachtopf. Die lauschigen „Ach“-Wörter haben zu weichen, wenn und wo „ein unmenschliches Rauschen als das Andere aller Zeichen und Schriften“ heraufzieht. Wen schert's, daß dabei die köstlichen Miniaturen unseres rührigen Seelensuds zum „beiläufigen Sonderfall“ gerinnen, wenn man vom „Ach“ weiß: „Ein gewisser Gowers lokalisiert es im rechtsseitigen Hirnkorrelat der Broca'schen Stelle.“ Ach ja...

Zwischen Tintenfaß und Nachtopf ist es der philosophierenden Kratzkunst, „als ob ein Rauschen durch die Luft ginge“. Wo um 1800 „Ach“-Anfälle den reinen Äther des Transitive bilden, gilt alle Achtsamkeit um

1900 operativ verzifferbaren Apparaturen des Ausfalls: „Aphasie, Alexie, Agraphie, Agnosie, Asymbolie - in dieser langen Liste von Ausfällen wird das Rauschen vor jedem Diskurs Thema und Methode zugleich.“ Die transitive Zeilenmaske um den Karneval Der Frau fällt. Im rauheren Äther intransitiven Rauschens wird die Logistik der Ausfallisten frei. Federkratzen ist kein Kinderspiel, das Lettern Leben zuhaut, um Vieler Leben auf dem Lettner Der Frau auszublasen. Eher diskrete Autopsie, um Totenrollen im Schreibspiel zu ertüchtigen, deren Blumenlese Wörter zum Wischen sein mögen. Sprache – Silbensalat, nicht mehr Organon der Namen. Geist - Ideenflucht, nicht mehr Kanon der Begriffe. Unmögliche Exhaustion, in der mögliches Lesen und Schreiben erblinden, schmerzhaft und lustvoll zugleich: „Diese Schrift aus Feuer und Schmerz, Malen und Wunden ist das ganze Gegenteil des fleischgewordenen Alphabetismus. Sie gehorcht keiner Stimme und verbietet darum auch den Sprung zu Signifikaten. Sie macht den Übergang von Natur zur Kultur nicht als Kontinuum, sondern im Choc von Ereignissen. Sie zielt so wenig auf Lesen und Verzehr, wie der zugeführte Schmerz nicht aufhört, nicht aufzuhören. Der Signifikant, aufgrund seiner einzigartigen Beziehung zum Ort, wird Einschreibung am Körper. Verstehen und Auslegen scheitern an einer unbewußten Schrift, deren Entzifferung die Beschrifteten nicht leisten, sondern sind.“

Totenstille Stuben sind weite Federgewölbe, mit Kratzwunde(r)n befaßt, die sich unausgesprochen als Tintenfaß beschriften und ungeschrieben als Nachtopf entziffern. Hier lesen und schreiben sich diskursive Handgreiflichkeiten wie Herzer säufen und Halsabschneiden. Von ihnen kann nicht gesagt werden, daß sie auf welke Mütterdünnern eingestimmt wären. Sie werfen vielmehr krasse Schnitzer aus, die Sprechen und Hören, Verstehen und Auslegen Streiche spielen. Streiche um 1900 bestücken mit mehr oder weniger. Ihr kratzbürriges Buchstabenspiel kann vor Der Frau abziehen und für die Frauen oder Männer aufkommen. Schnitzer scheiden das MenschenStückWerk, weil sich sein Ab oder Zu an Streiche verspielt. Goethe will nicht wissen, was ein

Mann ist; Schreiber kann nicht wissen, was eine Frau ist. Im Beisein des Buchstabens haßt man das Ungefähre. Wie aber sollte man die stets verstellte Ununterscheidbarkeit diskursiver Handgreiflichkeiten lieben können?

So skandiert intransitives Schreiben, aufgrund seiner einzigartigen Beziehung zur totenstillen Stube, „wie fremd sich Mann und Weib sind“, und daß „Liebe in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhass der Geschlechter“ sei. Kratzkunst sichert Unerreichbarkeit vor Menschenwörtern; ein Rauschen als „exaktes Korrelat von Unübersetzbarkeit“. Solche Unübersetzbarkeit hat Gottfried Benn abgeprägt: „Was ist das? Lebloses Etwas, vage Welten, qualitativ und unter Anstrengungen Zusammengebrachtes, Zusammengedachtes, Geprüftes, Gruppiertes, Verbessertes, erbärmlich Geliebtenes, Losen, Unbewiesenen, Schwaches - Zunder, dekadentes Nichts. Eine Abwegigkeit das Ganze, ein Leiden der Rasse, ein dunkles Mal, eine Verirrung der Zusammenhänge? Da nähert sich Pallas, nie beirrt, immer im Helm, nie befruchtet, schmale kinderlose Göttin, vom Vater geboren ohne das Geschlecht.“

Da naht das Amt der Engel. Es darf belacht werden; von Gretchen, Minnie Tipp oder Demoiselle Lust: „Signifikanten sind unzweideutig und dumm. Die lacht, heißt Lust.“ Die Lust heißt, hört nicht auf, nicht aufzuhören. Ihr ist, als ob ein Rau-

schen durch die Luft ginge: „Sie nennen mich menschlich, und wenn ich Ihnen antworte, daß da etwas in mir lebt, das mir selber dunkel ist, und dem nichts Menschliches genügen kann...“ Dann wird man mit Kittler sagen müssen, daß „ewige Wiederkehr opaker Diesheiten Schreiben überhaupt definiert“. 1800 stopft man große Faustideen in kleine Frauenohren. 1900 werden Grammophonnadeln auf Schädelnähte angesetzt. Vom Beamtenzauber zur Psychophysik.

Solche Effektivität greift. Nach ihr fortgehauen ist alle Kratzkunst arglos strittig, im Aufbruch zu anderer Auslegung von inkongruenten Menschen-GegenStücken zerfällt. Daß „die verschiedenen Kategorien des Exakten sich untereinander verständigen“, punktiert fortan Rilkes „Kurve des Entzückens“ mit schneidigem Todhaß oder stumpfer Herzliebschaft. Ihr topologisches Rätsel um Kreuz und Wirbel verlorener Herkunft verlautet: „Wie aber sie dort verfolgen, wo sie sich sicher bricht in der Dichte des Mediums, vielleicht unkenntlich wird und Betonung aufweist nur dort, wo andere Kurven, von ebenso verlorener Herkunft, sie kreuzen, in dem eigentümlichen Wirbel der Schnitt-Punkte...“

Khosrow Nosratian

Friedrich A. Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900, Wilhelm Fink Verlag, München 1985

nen dann aber nichts als bare Tautologie heraus.

Entgegen seinem eigenen Impuls, dem „Maß des subsumierenden Oberbegriffs“ sich zu verweigern und mit „mikrologischem Blick“ das „hilflos Vereinzelte“ vom Identitätszwang und dem „Verfügungsstolz“ traditionellen Herrschaftsdenkens zu befreien, hat Adornos Denken eine paradoxe Geschlossenheit. Mit der List des Odysseus ist Teddy gegen jeden Angriff immer schon gefeit, nimmt jedes Gegenargument schon im voraus auseinander, ist sowohl essayistisch wie streng, kantisch wie hegelisch, kritisch wie affirmativ, antisystematisch wie systematisch, ästhetisch und nicht ästhetisch mit immer der gleichen Waffe: der negativen Dialektik. Und selbst ihren Gebrauch als Universallösemittel weiß er noch selbstkritisch anzumahnen, so daß man also nicht sagen kann, er hätte nicht schon alles gewußt: „Aber sie (die Dialektik, M.H.) war als Mittel, Recht zu behalten, von Anfang an auch eines der Herrschaft, formale Technik der Apologie unbekümmert um den Inhalt, dienstbar denen, die zahlen konnten: das Prinzip, stets und mit Erfolg den Spieß umzudrehen.“ Genauso ist es.

Über ein Buch mit zwölf Aufsätzen zur „Negativen Dialektik“ zu schreiben, ist noch schwieriger, man will nicht einfach der Anordnung der Aufsätze folgen, dreht und wendet verzweifelt den im charakteristischen Rot gebundenen UTB-Band hin und her, blättert in den knapp 400 Seiten, die nun auch nicht unter einem subsumierenden Oberbegriff abgehandelt werden sollen. Was will der Band nun eigentlich? Der Herausgeber Jürgen Naehrer betrachtet den (in der Schriftenreihe „Dialog Philosophie. Grundlagen der Erziehungs- und Sozialwissenschaften“ erschienenen) Band als Einführung in ein zu wenig beachtetes philosophisches Hauptwerk, von dessen Verständnis her das Ganze des adornischen Denkens Relief gewinnen soll. Er hat dazu drei Teile eingerichtet (Grundrisse, Rekonstruktionen, Linienverlängerungen), die jeweils vier Aufsätze enthalten, von denen jeweils einer wirklich lesenswert ist. Nun war die Absicht des Herausgebers, aus didaktischen Gründen, positive Momente von Adornos Philosophie in den Beiträgen hervorheben zu lassen, um zu verhindern,

daß das negative dialektische Denken sich entzieht, „insofern (es) nachdrücklich darauf reflektiert, daß sich die Philosophie tendenziell selbst auflöst“. Das geschieht gleich am Anfang der ND in der berühmten Formulierung: „Philosophie, die einmal überholt schien, erhält sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward.“ Im Gegensatz aber zu der Anstrengung Adornos, das dem Begriff sich Entziehende – Erfahrung als körperliche, mimetische, ästhetische, Glück verheißende und im selben Atemzug als imaginär sich zeigende – das Nichtidentische, wie er es nennt, mit Begriffen aufzuschließen – mit Begriffen auf etwas zu zielen, was vor ihnen oder besser jenseits von ihnen liegt, im Begriff selbst den „Namen“ hörbar zu machen, der die Sache selbst träge, ohne sie als Exemplar auszulöschen –, im Gegensatz zu dieser Anstrengung sprechen die Beiträge akademisch über Erfahrung, über Konstellation, über das Nichtidentische, über die Philosophien, mit denen sich Adorno kritisch-polemisch oder, wie im Falle Heideggers, bloß polemisch auseinandergesetzt hat, ohne sich auf die Erfahrungen und die Praxis einzulassen, um die es dem Frankfurter Philosophen ging. Positive Momente seines Philosophierens zu zeigen, hätte doch am besten geheißen, von etwas auszugehen, das Adorno tatsächlich angesprochen hat.

In bezug auf die philosophiegeschichtlichen Reflexionen Adornos, die besagen, daß Philosophie selbst zur Reflexion ihrer eigenen Geschichte geworden ist, daß sie wesentlich nichts anderes ist, als die zum Bewußtsein ihrer Aporien und unausgetragenen Fragen kommende philosophische Tradition, sagt der erste Beitrag von Carl Braun manches Kluge und Richtige, bleibt aber brav und vertagt seine Kritik an Adornos „recht eigenwillige(m) Verfahren... philosophiegeschichtliche Positionen zu deuten“, indem sie auf die immergleiche Konstellation Idealismus vs. Ontologie gebracht werden. Braun führt zwar, wie die meisten anderen Beiträger Hermann Mörchens zwei Bände zur philosophischen Kommunikationsverweigerung zwischen Adorno und Heidegger an, hat aber offensichtlich nicht viel damit anfangen können, denn die Ähnlichkeit der beiden Denker darin, Philoso-

Die negative Dialektik Adornos

Über Adorno zu schreiben, ist in mehrfacher Hinsicht schwierig. Wenn man seine Gedanken systematisch rekonstruiert, verfälscht man entweder seinen Denkgestus oder wird unfruchtbar, weil sich dann automatisch die Floskeln und Manierismen einstellen, die der Wirkung seines Denkens wahrscheinlich mehr geschadet haben, als daß sie um der Präzision willen wirklich nötig gewesen wären, oder weil ein Schematismus der logischen Rekonstruktion die Spontaneität und den „Vorrang des Objekts“, die zu denkende Sache, tilgen, um die es Adorno ging.

Andererseits muß man sein Denken in seinen „Grundrissen“ aufzeigen, vermitteln, in anderer Sprache als seiner eigenen darstellen, worum es ihm eigentlich ging, und mit einer großen Lust

auf Klarheit und nüchtern-scheidene Sätze greift man zu Adorno-Interpretationen, des emphatisch-apodiktischen Tones seiner Schriften müde. Oft kommt in diesen Interpretatio-

phie heute als antisystematische Durcharbeitung der Traditionen auf die in ihr verborgenen Voraussetzungen aufzufassen, ist ihm nicht aufgefallen, sondern er handelt mit dem Begriff Ontologie weiter so, als sei er bereits als solcher ein Schimpfwort.

Genauso ist es mit Adornos heute traurig anmutender, wenn auch historisch verständlicher Polemik gegen Heidegger überhaupt, die nur Friedemann Grenz in seinem Beitrag im Sinne der Publikationen Mörchens würdigt.

Anstatt, daß Braun und andere immer wieder feststellten, wie gewaltsam Adorno (auch hierin Heidegger sehr ähnlich) die philosophische Tradition sich angeeignet bzw. andere Traditionslinien ausgelassen hat, sollte man den in der „Negativen Dialektik“ formulierten Anspruch, diese Tradition voll zu reflektieren, nicht noch einmal wiederholen, um dann festzustellen, daß er nicht ganz eingelöst worden ist, sondern fragen, woher dieser Anspruch kommt und warum er nicht eingelöst werden konnte. Knapp gesagt, erklärt sich Adornos universaler „Negativkommentar für sämtliche relevanten Theorien seit dem 18. Jahrhundert“, wenn man an die ansonsten großartige Einleitung zur „Metakritik der Erkenntnistheorie“ denkt, der Negativkommentar für alle bisherige Philosophie überhaupt, aus seinem Versöhnungsmodell, an dem gemessen alle bisherige Philosophie mißlungen ist, so wie die bisherige Geschichte der Menschheit mißlungen ist. Vieles, was Adorno in der „Negativen Dialektik“ formuliert – ebenso wie in der „Ästhetischen Theorie“ – ist *Postulat* dessen, was das von ihm vorgeschlagene und eingeübte Denken leisten soll, ist Beschreibung einer *Hal-tung*, nicht Ergebnis einer beispielsweise „konsequenzlogischen“ Durcharbeitung der Tradition, wie Adorno es selbst in seiner Vorrede zur ND behauptet. Das Gegenteil wird ihm dann auch von einem der Beiträger bescheinigt.

Der von mir zitierte erste Satz der ND weist darauf hin, daß es Adorno in der Philosophie nicht um diese selbst geht, daß er nicht philosophiert, um die Tradition zu korrigieren, oder das Selbstbewußtsein, die Vorstellung vom im Menschen zu sich kommenden Geist, kritisch zu würdigen, sondern, daß er die Philosophie als eine Praxis be-

greift, die auf eine andere Praxis deutet, in der sie verschwinden möchte. Das Denken selbst ist ein verwandelter somatischer Impuls: „Die vermeintlichen Grundtatsachen des Bewußtseins sind ein anderes als bloß solche. In der Dimension von Lust und Unlust ragt Körperliches in sie hinein. Aller Schmerz und alle Negativität, Motor des dialektischen Gedankens, sind die vielfach vermittelte, manchmal unkenntlich gewordene Gestalt von Psychischem, so wie das Glück auf sinnliche Erfüllung abzielt und an ihr seine Objektivität gewinnt. Ist dem Glück jeglicher Aspekt darauf verstellt, ist es keins.“ Ist der Philosophie jeglicher Aspekt auf seine mögliche andere Praxis verstellt, so ist sie keine. Das ist zugleich eine Aufgabe jedes aktuellen Philosophierens, die es auch erfüllen kann, nicht bloß auf dem Hochsitz „vollendeter Negativität“ verharrend.

Die Kategorie der Negativität, bzw. der bestimmten Negation ist, wie Friedemann Grenz in seinem Beitrag – einem der drei lesenswerten – feststellt, problematisch: „In Adorno bleibt die Dialektik des Gesellschaftlichen teils Befund, teils Deklaration, deskriptiv, allenfalls synsemantisch (das zeigt Grenz ausführlich, M.H.). Die Theorie dieser Dialektik fehlt...“ Grenz schlägt, um aus diesem Dilemma herauszukommen, den Begriff der physiognomischen Negation für das Verfahren Adornos vor. Adornos Kritik der Dialektik Hegels ist nicht nur begrifflich motiviert – als Kritik am Herrschaftsprinzip der vorweg immer schon unterstellten Synthese, die über das einzelne, im Begriff nicht Aufgehende triumphierend hinwegschreitet – die Negativität von Adornos Dialektik hält die Unversöhntheit des Menschen mit seiner eigenen Natur und der außer ihm fest. Die „Negativität des Bestehenden“, von der Grenz spricht, wird nun aber von Adorno oft auf die gesamte bisherige Geschichte bezogen, zugleich wird die bestehende Gesellschaft als ganze – mit dem berühmten Begriff des von Schopenhauers Kategorie des „Schleiers der Maja“ hergeleiteten „universalen Verblendungszusammenhanges“ – als „das Unwahre“, das ganz und gar Mißlungene beschrieben, ohne daß oft überhaupt noch begründet wird. Das ist aus Adornos historischen Erfahrungen verständlich, überzeugend ist an

Adorno – wie anläßlich des „Adorno-Symposiums“ in Hamburg Wolfgang Pohrt völlig zurecht hervorgehoben hat – seine unerbittliche, in den „Minima Moralia“ und zahlreichen Aufsätzen und Glossen geäußerte Gesellschaftskritik – seine „Eingriffe“. Dahinter steht eine Erfahrungsweise, die zugleich dem Bestehenden immer schon die Mitwirkung aufgekündigt hat. Berechtigte und unvergleichlich präzise Kritik und grundsätzliche Abwehr des Bestehenden sind fast unentwirrbar ineinander verschlungen. Den Anteil des Letzteren hat Sloterdijk so beschrieben: „Politisch und nervlich gründet die ästhetische, die ‚empfindliche‘ Theorie in einer aus Leid, Verachtung und Wut gemischten Vorwurfshaltung gegen alles, was *Macht* hat. Sie stilisiert sich zum Spiegel des Weltbösen, der bürgerlichen Kälte, des Prinzipal-Herrschaft, des schmutzigen Geschäfts und seines Profitmotivs. Die Welt des Männlichen ist es, der sie sich kategorisch verweigert. Sie inspiriert sich aus einem archaischen Nein zur Welt der Väter, der Gesetzgeber und Geschäftemacher.“ (Kritik der zynischen Vernunft)

„Vollendete Negativität“, die Schweppenhäuser und andere an Adorno immer so rühmen und die dieser in seinen „schwärze-

sten“ Passagen oft genug rhetorisch proklamiert, ist als Haltung nur möglich in der totalen Erfahrungslosigkeit, einer immer schon vorweggenommenen Verweigerung und Sistierung genau der Impulse, aus denen sich Adornos Denken speisen will. Adorno hat natürlich um dieses Problem gewußt. Es wäre aber auf seine Kategorien und vor allem auf ihre blinde Adaption in der Nachfolgerhetorik anzuwenden, die selbst keine der Erfahrungen mehr gemacht hat, welche Adorno vielleicht mit Recht zu der philosophisch sublimierten Wut und Verzweiflung (über die er in der ND wiederum genügend Einsichtiges von sich gibt) veranlaßt haben, die sich häufig in seinen Ausführungen zeigt.

Das Problem wird von einem zweiten lesenswerten Aufsatz, „Kritische Theorie und Geschichte“ von Hans Radermacher, einmal so durchgespielt: „Die Frankfurter bestreiten sogar, daß es relevante konsistente Theorien gibt – auch hier in Vorwegnahme der Thesen von Feyerabend und Kuhn. Fruchtbarkeit und Konsistenz von Theorien konvergieren selten... Wenn jede relevante Theorie konsistenzlos ist, dann auch die Theorie von der Feststellung, daß jede Theorie konsistenzlos ist... Indem die Frank-



furter eine Theorie der Inkohärenz geben wollten, verfolgen sie ein Konzept von Dialektik, welches sich am Modell der Inkonsequenz sehr gut erläutern läßt: „Wird nämlich gefordert, inkonsequent zu sein, so ist man nur dann konsequent inkonsequent, wenn man ausschließlich inkonsequent inkonsequent ist; würde man lediglich konsequent inkonsequent sein, so wäre man wegen jener Konsequenz nicht inkonsequent. Die Inkonsequenz verlangt also zuweilen Konsequenz.“ Eine der problematischen Konsequenzen berührt die Frage nach dem Versöhnungsmodell Adornos, ist das Ausbleiben dieser Versöhnung doch immer der Grund für die konsequente Verweigerung einer konsistenten Theorie, wichtiger, für die Verweigerung gegenüber dem Bestehenden, Unmittelbarkeit, Kommunikation, für die Leugnung von Sinn, die Verdrängung großer Anteile der spielerischen, affirmativen Seite der Kunst.

Es sind die physiognomischen, von Erfahrung durchdrungenen Passagen der „Negativen Dialektik“ – vor allem die großartigen „Meditationen zur Metaphysik“, ihr Schlußteil, über deren letzten Satz der dritte lesenswerte Beitrag „Metaphysische Bestürzung und Stürzende Metaphysik. Anmer-

kungen über ein Denken, das dem Schlußsatz der *Negativen Dialektik* genügen könnte“ von dem Kasseler Altmeister Ulrich Sonnemann spricht -, die und über „die Verarmung der Erfahrung durch Dialektik“ hinwegführen. Zum Beispiel der Abschnitt über „Idealismus als Wut“: „Das System, in dem der souveräne Geist sich verklärt wähnte, hat seine Urgeschichte im Vorgeistigen, dem animalischen Leben der Gattung, Raubtiere sind hungrig; der Sprung aufs Opfer ist schwierig, oft gefährlich. Damit das Tier ihn wagt, bedarf es wohl zusätzlicher Impulse. Diese fusionieren sich mit der Unlust des Hungers zur Wut aufs Opfer, deren Ausdruck dieses wiederum schreckt und lähmt. (Man glaubt, den alten Brehm zu hören.) Beim Fortschritt zur Humanität wird das rationalisiert durch Projektion. Das animal rationale, das Appetit auf seinen Gegner hat, muß, bereits glücklicher Besitzer eines Überichs, einen Grund finden... Das zu fressende Lebewesen muß böse sein. Dies anthropologische Schema hat sich sublimiert bis in die Erkenntnistheorie hinein. Im Idealismus – am ausdrücklichsten bei Fichte – waltet bewußtlos die Ideologie, das Nichtich, l'autrui, schließlich alles an Natur Mahnende sei minderwertig, damit

die Einheit des sich selbst erhaltenden Gedankens getrost es verschlingen darf... Das System ist der Geist gewordene Bauch, Wut die Signatur eines jeglichen Idealismus...“

Adornos Philosophie verdankt sich in hohem Maße der Erfahrung von Leiden, das nicht bloß Leiden an den historisch-gesellschaftlichen Bedingungen ist, sondern Leiden an der Physis überhaupt, auch an einem Glücksverlangen, das physisch nicht gestillt werden kann, weil es schon imaginär aufgeladen ist, was Adorno wohl nur andeutungsweise hat akzeptieren wollen, da ihm die Sehnsucht nach Glück allzu oft zum Glücksanspruch geriet, der selbst schon dem Imaginären verhaftet ist. In Adornos Argumentation – bedingt durch seine historischen Erfahrungen – vermischen sich die Interpretationen dieser Erfahrung von Leiden. Mal wird sie bis ins Kleinste geschichtsphilosophisch, mal ontologisch begriffen, mal metaphysisch verstanden: „Wem gelänge, auf das sich zu besinnen, was ihn einmal aus den Worten Luderbach und Schweinstiege ansprang, wäre wohl näher am absoluten Wissen als das Hegelsche Kapitel, das es dem Leser verspricht, um es ihm überlegen zu versagen.“ Metaphysik verzieht sich „unaufhaltsam dorthin, woge-

gen sie einmal konzipiert war.“ In der Annäherung an diese körperliche Erfahrung nähert sich Adorno auch einem Denken, das den „Verfall“ des Individuums nicht bloß bejammert, sondern in der Erkenntnis dieses „Verfalls“ auch eine fortschreitende Gewissenhaftigkeit den Selbsttäuschungen der Vernunft und den Selbststilierungen des bürgerlichen Subjekts gegenüber anerkennt.

Allerdings muß man dort weitermachen, wo Adorno mit der zitierten Bemerkung – wahrscheinlich, weil ihm mehr dazu auch nicht einfiel – allzu früh aufgehört hat, um im Bann der abendländischen Metaphysik zu verharren.

Martin Hielscher

Jürgen Naeher (Hrsg.): *Die Negative Dialektik Adornos. Einführungs-Dialog. Schriftenreihe: Dialog Philosophie. Grundlagen der Erziehungs- und Sozialwissenschaft. Opladen 1984, 378 Seiten.*

Aus den Anfängen der Psychoanalyse

„Meine Selbstanalyse bleibt unterbrochen. Ich habe eingesehen, warum. Ich kann mich nur selbst analysieren mit den objektiv gewonnenen Kenntnissen (wie ein Fremder), eigentliche Selbstanalyse ist unmöglich, sonst gäbe es keine Krankheit. Da ich noch irgendein Rätsel bei meinen Fällen habe, so muß mich dies auch in der Selbstanalyse aufhalten.“

Diese Worte schrieb Sigmund Freud am 14. November 1897 an Wilhelm Fließ, den Berliner Freund und Spezialarzt für Hals- und Nasenkrankheiten. Sie zerstören den Mythos der Freud'schen Selbstanalyse, der die Theorie angeblich so viel zu verdanken habe, formulieren aber eine durchaus fragwürdige Begründung, in der bis heute vielfach das Nachdenken über die Möglichkeit der Selbstanalyse terminiert.

„... eigentliche Selbstanalyse ist unmöglich, sonst gäbe es keine Krankheit“ – doch es fragt

sich, wie die Therapie zu denken wäre, wenn die Möglichkeit der Selbstanalyse aus „strukturellen“ Gründen ausgeschlossen werden müßte. Denn Therapie ist in den meisten Fällen mit „Bewußtmachung“ verbunden, mit einem Zuwachs an „Selbst“-Transparenz, einem Besser-Wissen und Wissensgefälle, das die geschichtliche Existenz erst zum selbst-bewußten Konfliktfeld macht, – verbunden also mit der Distanz, die Freud nur im Verhältnis des Analytikers zum Analysanten zu gewahren scheint. Daß diese Distanz vir-

tuell auch im Individuum des Patienten besteht, ist also die Voraussetzung dafür, daß er die Deutungen des Analytikers sich aneignen kann, und es ist nicht einzusehen, warum sie ihm nicht auch „von selbst“ zufallen sollten.

Zurück zur Distanz zwischen Analytiker und Analysant: wird sie durch „objektiv gewonnene Kenntnisse“ überbrückt? Diese Kenntnisse strukturieren, subkutan, gewiß die Apperzeption des Analytikers, aber es wäre doch verfehlt anzunehmen, daß seine Erfahrung in der Subsumtion der Phänomene unter diese Kenntnisse bestünde. Vielmehr eignet ihr, wo sie wahrhaft Erfahrung ist, eine Evidenz, der die Bestätigung „objektiv gewonnener Kenntnisse“ und die statistische Klassifizierung nachträglich und äußerlich ist. (Eine Evidenz übrigens, der die objektiven Kenntnisse ursprünglich ihren Status verdanken und an der sie sich in jedem Fall neu zu bewahren haben.)

Es ist bezeichnend in diesem Zusammenhang, daß Freud der Symboldechiffrierung so breiten Raum in seinen Deutungen eingeräumt hat, einer heuristischen Methode also, die das Assoziationsnetz der „Privatsprache“ des Patienten zugunsten einer als hier einschlägig postulierten, intersubjektiv = objektiv verbürgten Kollektivsymbolik verläßt. Daß diese Methode auch beim Analytiker meistens nicht zur Evidenz führt, verraten Freuds Deutungen oft schon in ihrer assertorischen Rhetorik. (Man studiere die beiden für die Selbstanalyse zentralen Briefe vom 3. und 15. Oktober 1897, deren Eröffnungen schon Max Schur zurechtrücken mußte.)

Privatsprache kann die des Unbewußten aber nur heißen als individuelle, einem einzigen Individuum zugehörige-, nicht als nicht prinzipiell auch Anderen verständliche; die Evidenz ist für beide die gleiche, und sie besteht weder in subjektiver Gewißheit „von innen“ noch in objektiver Subsumtion „von au-

Ben". Nur weil Freud in der zitierten Passage im Rahmen dieser Dichotomie denkt, wird die Kategorie des Personhaften, in der sich die vergegenständlichen Reste des psychoanalytischen Denkens manifestieren, so (scheinbar) wichtig: ob der Analytiker – man selbst ist oder „ein Fremder“, davon soll strukturell die Möglichkeit der Analyse abhängen. (Daß kohärente und tiefdringende Selbstanalysen wohl so gut wie nie zustandekommen, soll nicht bestritten werden; die mannigfachen *kontingenten* Gründe dafür fallen jedem selbst ein.)

Freuds Selbstanalyse kann in den jetzt wieder veröffentlichten Briefen an Wilhelm Fließ nachvollzogen werden. Die Ausgabe macht die erhaltene Korrespondenz erstmals vollzählig und ungekürzt zugänglich (darunter auch drei Briefe von Fließ an Freud), und enthält auch die um-

fangreiche Einleitung, die Ernst Kris für die alte, seit langem vergriffene Auswahl „Aus den Anfängen der Psychoanalyse“ (1950) schrieb.

Die Ausgabe basiert auf der amerikanischen Originaledition von Jeffrey Moussaieff Masson, hat aber auch in der deutschen Bearbeitung von Michael Schröter die Vorzüge, die Freud zum in deutscher Sprache bestedierten und bestkommentierten Theoretiker des 20. Jahrhunderts machen.

Jens Hagedstedt

Sigmund Freud, Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904. Ungekürzte Ausgabe. Herausgegeben von Jeffrey Moussaieff Masson, Bearbeitung der deutschen Fassung von Michael Schröter, Transkription von Gerhard Fichtner. Frankfurt am Main 1986.

Zwischen Zucht und Ekstase - Architektur als Stimmungsträger

Daß im Lamento über vermeintliche oder wahrhaftige Großtaten einiger Architekten Architekturkritik ihre Aufgabe verfehlt, wurde oft genug konstatiert. Seit neuerdings aber die Post-Moderne oder die Post-Histoire nicht nur als Bauwerke, sondern auch als Begriffe im Raum stehen, hat der Kultur diskutierende Zeitgeist sich glücklicherweise die Architektur wieder zum Gegenstand weitreichenderer Reflexionen erkoren.

So hat Dieter Bartetzko, der gerade als Architekturkritiker reüssiert und in Frankfurt auch als Schauspieler, Sänger, bisweilen sogar als Grafiker in Erscheinung tritt, in seinem Buch „Verbaute Geschichte – Stadterneuerung vor der Katastrophe“ die bekannte Unwirtlichkeit der Städte thematisiert, die unter dem Zeichen eines abreißbaren Geschichtsbewußtseins rasch zu einer Unwirklichkeit verkommt.

Mitunter aber sind es weniger architekturkritische Gegenwartsbeschreibungen als vielmehr die mit größerer historischer Distanz verfaßten Rückblicke auf Vergangenes, die ein helleres Licht auf die Zusammenhänge zwischen Bau- und Lebenswelt werfen.

Wo letztgenannte mit zur Debatte steht, die Baukunst also

als Ausdruck eines kulturellen Zustandes ernstgenommen wird, da könnte gerade die Geschichte der jüngeren deutschen Vergangenheit zu einem Testfall für die Ästhetik geraten.

Des Dunklen Reiches Freuden und Wonnen – wenig nur dürfte z.B. für ein Verständnis des Faschismus wesentlicher sein als die Aufarbeitung jener Lust an der Teilhabe praktischer und mentaler Tötungsrituale, die den Alltag im Nationalsozialismus bestimmte und noch heute die lieben Nachbarn von nebenan in aller Unschuld von der guten alten Zeit schwärmen läßt. Die Geschichte der Affekte und Emotionen blieb aus den offiziellen und offiziösen Forschungsberichten zur Lage der Nation im Faschismus ausgeschlossen – und sie gehört, trotz dringlicher Hinweise von W. Reich, S. Kra-

cauer und K. Theweleit – immer noch zur Geheimgeschichte des Dritten Reiches.

Nachdem auch die Kulturgeschichte über eine zu Beginn der Siebziger bravourös begonnene Bestandsaufnahme nationalsozialistischer Kultur nicht hinausgekommen ist, hat derselbe Dieter Bartetzko zwei sehr empfehlenswerte Studien vorgelegt, die am Beispiel nationalsozialistischer Architektur der Faszination des Grauens nachspüren.

Beide Bücher haben die Zusammenhänge zwischen den baulichen Bataillonen der Architektur und den Zucht und Ekstase fordernden kollektiven Stimmungen zum Gegenstand, beide Male versteht es Bartetzko in sehr lesenswerter Weise, das Pathos der architektonischen Großformen des Nationalsozialismus als eine Ansammlung wirkungsvoll aufbereiteter Archetypen darzustellen. Bartetzko charakterisiert die Bauten folglich als eine Stimmungsarchitektur, in deren Genuß die Phantasien der Unterdrücker und der Unterdrückten konvergierten. Sein „Zucht und Ekstase“ betiteltes Buch endet dann auch folgerichtig mit dem auf die Architekturgeschichte zu übertragenden Ausspruch Aby Warburgs: „Jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient.“

Von beiden Büchern ist diesem – es handelt sich, nebenbei gesagt, um Bartetzkos Dissertation – der Vorzug zu geben, weil sein Autor es hier versteht, sowohl das körperliche, im Kultischen aufgehobene Wohlgefühl einer Architektureraufahrung als auch die von den Bauten transportierte Bedeutung anschaulich werden zu lassen; die Prozesse psycho-physischer De- und Reterritorialisierungen werden einer Architektur zugeordnet, die sich in Symmetrie und Gigantomanie gefiel. Die NS-Architektur wird so als Beschwörungstechnik eines gängigsten Bewußtseins geschildert, und Bartetzko macht damit den entscheidenden Schritt weiter, hinaus über eine bloß stilgeschichtlich oder ideologiekritisch argumentierende Architekturgeschichtsschreibung, wie sie gerade am Beispiel der „Dekoration der Gewalt“ genannten Architektur des Faschismus in den siebziger Jahren entwickelt wurde.

Vom selben Autor zum selben Thema: „Illusionen in

Stein“. Hier liegt der Schwerpunkt etwas anders. Bartetzko versucht, die Stimmungsgeschichte des Faschismus aus der Vorgeschichte der Film- und Theaterbauten zu erklären. Im Zusammenhang mit „Zucht und Ekstase“ gelesen, werden damit die Bezüge zum Mythischen und Kultischen der Architektur noch betont, allein gelesen liegt der Schwerpunkt dieses Buches aber allzusehr auf der Betonung des Illusionären einer von der Bühnendekoration abgesehenen Bauweise. Architektur erscheint so lediglich als Kulissenschieberei innerhalb des perfiden Gesamtkunstwerks des Dritten Reiches, und – logischerweise – ist diese so geschriebene Geschichte des Faschismus eine, die von getäuschten Massen (mit falschem Bewußtsein) und einigen wenigen Illusionisten (mit viel Geschick) handelt. Damit widerspricht der Autor einmal den Erkenntnissen seines erstgenannten Buches, zweitens kombiniert er diesen Rückgriff in die Trickkiste der Ideologiekritik mit einigen, wohl dem Zwang zur Aktualisierung und Popularisierung des Themas gehorchenden Angriffen auf die post-moderne Architektur – Mängel, die dieses als Taschenbuch erschienene Buch als nicht ganz so gelungen erscheinen lassen wie „Zucht und Ekstase“. (Druckfehler und mangelhafte Literaturangaben und -nachweise erschweren das Lesen zudem in unnötiger Weise.)

Wenn möglich sollten beide Bücher zusammen gelesen werden. Gemeinsam ist ihnen, daß sie wesentliche Arbeit im Steinbruch der Erkenntnis zu leisten vermögen; Arbeit, die jene Kristallisationen der Macht und Ohnmacht zu erkennen hilft, die unterhalb der steinernen Strukturen der Architektur liegen.

Harald Justin

Dieter Bartetzko, Verbaute Geschichte - Stadterneuerung vor der Katastrophe, Luchterhand Verlag, Darmstadt Neuwied 1986.

Dieter Bartetzko, Zwischen Zucht und Ekstase, Zur Theatralik von NS-Architektur, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1985.

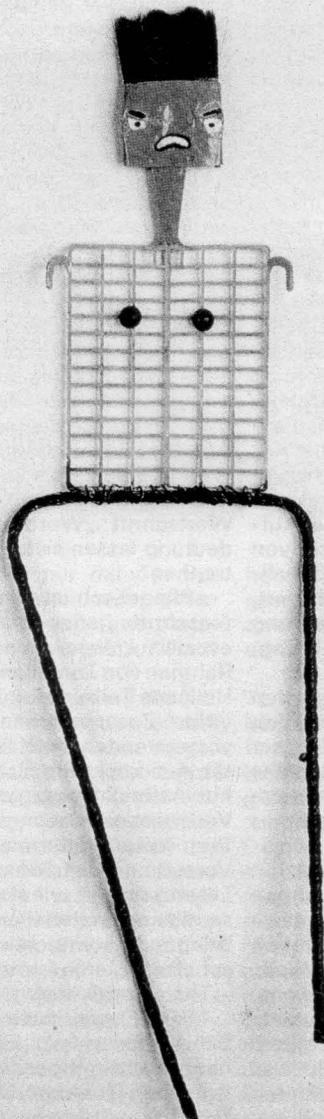
Dieter Bartetzko, Illusionen in Stein, Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus, Rowohlt-Verlag, Reinbek bei Hamburg 1986.

Blumen der Bosheit endart (Berlin) stellt aus

der Berliner 'Neuen Gesellschaft für bildende Kunst' zeigt 'endart' nach sechs Jahren erfolgreich inhaltlicher Gruppenarbeit eine Retrospektive mit ausgewählten Werken: „Aus der Produktion 1980-1986“, so der nüchterne Titel der Ausstellung. Tatsächlich arbeiten die jungen Männer in einer Atelier-Manufaktur als Kollektiv.

Man schöpft aus dem bunten Alltagsresten: Abfälle, Kaputtes, verbrauchtes, unnütz gewordene Gegenstände und auch bildhafter Schund, Kitsch-, Pornographie, Spielzeugartikel liegen als Material für den Künstlerbedarf bereit. Es sind es einfache, verzauberte Kunstgriffe, manchmal aberwit-

zige Bildideen, die einen bildhauerischen Prozeß in Gang setzen, den dann mehrere Teilnehmer vorantreiben. Das Rohmaterial wird lädiert, montiert und eingefärbt, so lange hantiert und, in der Regel, zum Figürlichen abgewandelt, bis die Werk(statt)gemeinschaft ein Gebilde als gültig anerkennt.



Derartige Produkte kommen zunächst im angeschlossenen Galerieraum an die Öffentlichkeit, zugänglich für die Passanten der Kreuzberger Oranienstraße 36.

Nun gehören alltägliche Fundstücke seit Duchamps produktiver Verunsicherung zum Repertoire der Bildenden Kunst. endart folgt auf etliche diesseits der Tafelmalerei operierende Künstler, die Kunst und Weltliches miteinander durchsetzen haben: Schwitters hat sein Zeug „entformelt“ und bildlich neu geformt, die Konstruktivisten und Picasso haben industriell vorgefertigte Elemente plastisch verarbeitet, Pop Art und Nouveau Réalisme bezogen in die Problematik den Müll der Konsumgesellschaft und der Massenmedien ein, die multimedialen Fluxusaktivitäten haben Wahrnehmungsgewohnheiten gelockert, die arte povera hat Spuren verlogener Kultur gesucht und gelegt. Will man solchen kunsthistorischen Assoziationen Wertmaßstäbe für die Kritik entnehmen, so scheinen diese nicht mehr recht zu greifen in einer Zeit, deren pluralistisches placet die Verheißungsgewißheit so vieler Avantgarden unterläuft und relativiert. endart-Objekte wirken gegenüber den mittlerweile bewährten Traditionen fast unpräzise, sie haben eher die Anmut beiläufiger Basteleien, den trügerischen Charme jener Spielerei aus bitterer Melancholie.

Desolate Pierrot-Gestalten aus Rohr-Stelzen, lackiertem Gerümpel, zerbeultem Blech und billigem Plastikzeug lassen Trauer in schriller Buntheit sichtbar werden. Figürlich verknäuelte Abfall-Konglomerate, fragile Paare wie „Daphne“ (1985) erzählen so liebevoll von Persönlichkeitsverlust und gestörten Beziehungen, daß sie dem bloßen Entsetzen ein Lächeln entlocken können. In „Selbstfahrer“ (1985) einem technisch-menschlichen Zwitterwesen, verwächst ein als Kopf ausgestatteter hohler Spielball mit einer brüchigen Apparatur zu einem wackligen Gefährt – Gelenk und Lenkstange sind polemisch ineingesetzt. Wo Pinselhaare zur Punkfrisur, ein Malersieb zum Gerippe und verbogener Draht zu hageren Gebeinen werden („O-Bar-Mulwe“, 1983), wo ein Motorradständer mit aufgesetztem Rührlöffel und Bratwurstattrappe als halbwüchsiggr „Herkules“ (1986) erscheint,

da ist ein Phantasiepotential am Werk, das den Vergleich mit Picassos Trouvaillen nicht zu scheuen braucht.

Sperrmüll allein taugt freilich längst nicht mehr zur künstlerischen Provokation, seit die dritte industrielle Revolution dem alltäglichen Kleinkram fast nostalgischen Wert verliehen hat, seit Kitsch schick geworden ist. endart-Objekte werten dagegen auch die den Dingen anhaftenden Bedeutungen aus, führen sie hinüber in inhaltliche Mitteilungen von oft bissiger Schärfe. Mancher Karikaturist wird die dabei erreichte Treffsicherheit in den anatomischen und mimischen Nuancen beneiden. Hier verraten sich das technische Können und die optische Erfahrung, über die das autodidaktisch geschulte Team inzwischen verfügt. Die kollegial entstandenen Bildwerke bestechen durch einen, spärlichen Mitteln abgewonnenen formalen Reichtum, der die suggestive Kraft besitzt, um mitunter sehr direkte Sozialkritik zu artikulieren. „Ali“ (1985), ein orangefarbenes Klappergestell mit einem Gesicht aus zerquetschtem Blech, läßt an Wallraffs gleichnamigen gekrümmte Spielbein der Kellnerfigur nach hinten ausschwingt, reicht der stacheldrahtumwickelte Arm in einer klebrigen Bratpfanne eine verkohlte Ratte.

Verbitterung über gesellschaftliche Zustände schlägt um in sarkastischen Humor, wird durch Formgebung zum gewaltfreien Protest sublimiert und zu bildhafter Aggressivität gebündelt.

Hans Dickel, Hamburg

Zur Ausstellung in der 'Neuen Gesellschaft für bildende Kunst' ist ein Katalog zum Preis von DM 5,- erschienen; endart-Galerie, Berlin 36, Oranienstraße 36, meistens ab 16.00 Uhr geöffnet.



Das Topophon, ein Schallrichtungssucher. Das 1890 patentierte Gerät sollte Kapitänen dazu dienen, im Nebel exakt zu bestimmen, aus welcher Richtung sie ein Tuten vernommen hatten.

hulka am Beispiel Otto Klemperers, Alfred Brendels und Glenn Goulds. Klemperer, der das Zusammenschneiden mehrerer „takes“ seiner Tochter gegenüber noch mit den Worten kommentierte: „Lotte, ein Schwindel!“, nutzte die Möglichkeiten der Schallplatte immerhin dazu, vom Bühnenhaften Mozartscher Opern zu abstrahieren, um sie konzertant auszuschöpfen. – Brendel berichtet freimütig über die (m.E. völlig akzeptable) Praxis, vermeintliche „Livemitschnitte“ aus Konzert- und Probeaufnahmen zusammenzustellen. – Die Geschichte der a-moll-Fuge aus dem 1. Band des wohltemperierten Klaviers, die Gould für seine Einspielung aus zwei völlig unterschiedlichen takes zusammenklebte, beschließt Rzehulkas informativen Aufsatz.

Der prominenteste Gegner der technischen Reproduktion von Musik ist Sergiu Celibidache, der in zwei Interviews, die das Autorentriumvirat sowie J. Matzner mit dem knorrig-monomanischen Dirigenten geführt hat, zu Wort kommt. Das Mikrophon verfälscht den realen Klang, verfälscht dessen Räumlichkeit und produziert eigene Geräusche, argumentiert Celibidache; vor allem: es beschneidet den Obertonbereich, der sich *in der*

Zeit entfaltet und in dem die unterschiedlichen Klangfarben eines Orchesters sich zum Gesamtklang korrelieren. Richtet der Dirigent das Tempo nach diesem Einschwingungsvorgang ein, dann wird die Aufzeichnung – zu langsam sein, wie Celibidache an seiner eigenen Einspielung von Bruckners Siebter belegt. Einfach *schneller* zu dirigieren, wäre für Klangfanatiker wie Celibidache zweifellos unzumutbar, das Problem ist aber eines der Aufnahmetechnik, das durch deren weitere Perfektionierung einer Lösung nähergebracht werden dürfte.

Pianisten haben Celibidaches Probleme nicht. Sie sind (in der Regel) als einzige unabhängig von anderen Instrumentengruppen, und es ist daher nicht verwunderlich, daß einer von ihnen zum vehementesten Verfechter der Technologie in der Musik wurde: Glenn Gould. Drei seiner einschlägigen Schriften (übersetzt von Hans-Joachim Metzger) beschließen den Band.

Für Gould, der sich 1964 aus den Konzertsälen zurückzog und bis zu seinem Tod 1982 nur noch Schallplatten- und Fernsehaufnahmen machte, verkörperte die Langspielplatte die Realität der Musik; ihr vor allem sei etwa das

Revival vorklassischer Musik zu verdanken, überhaupt der weiten Bereiche abseits des restringierten Konzertrepertoires. Der Interpret sei durch diese Expeditionen in die unerforschten Gebiete „in die Lage versetzt, einen Kontakt zu einem Werk herzustellen, der sehr der Beziehung ähnelt, die der Komponist selbst zu ihm unterhält“, er könne „es für einen vergleichsweise kurzen Zeitabschnitt zu einem lebendigen Teil seines Lebens (...) machen und dann zu einer anderen Herausforderung und zur Befriedigung einer anderen Neugierde über(gehen)“.

Wie der Produzent zum Interpreten, so könne auch der Interpret zum Produzenten werden (wie Gould ganz offiziell in seinen letzten Einspielungen), und so seine partielle Entmachtung (am Instrument) am Schneidetisch kompensieren. Gould verteidigt leidenschaftlich das Zusammenschneiden mehrerer takes, er vertritt sogar die Möglichkeit der sukzessiven fragmentarischen *Einspielung*: „Ich gebe zu, daß es hilfreich ist, einen ganzen Take pro Satz zu machen, aber ich sehe keinen besonderen Grund, warum man nicht etwas in hundertzweiundsechzig verschiedenen Segmenten machen könnte und eigentlich nie in einem Stück.“ Gould erörtert auch die Vorbehalte, die gegen diese Praxis ins Feld geführt werden. Der erste lautet in den Worten des Kritikers Joachim Kaiser (zit. von Rzehulka): Das Zusammenschneiden „zerstört die ‚Spannung‘, die organische Einheitlichkeit, den großen Bogen indirekt und zugleich nachhaltig“. Bezeichnend die apodiktische Formulierung; konditional dagegen Goulds Argument: „das Kleben schadet den Linien nicht. Gutes Kleben baut gute Linien auf, und es sollte nicht viel ausmachen, ob man alle zwei Sekunden klebt oder eine Stunde lang gar nicht, solange das Resultat als zusammenhängendes Ganzes *erscheint*.“ Dieses Argument verlegt auch den Schwerpunkt der ästhetischen Erfahrung von der Produktion, der Kunstfertigkeit, dieser ultima ratio orientierungsloser Kunstkritik, zur Rezeption zurück. (Der Wert eines Kunstwerks bemißt sich daran, was es ist, nicht, wie schwer es zu „machen“ war.)

Der zweite Vorbehalt gegen das Stückeln lautet: Eine so produzierte Aufnahme ist keine Reproduktion eines datierbaren

geschichtlichen Ereignisses. (Daß Romane oder auch nur Gedichte in einem Zug, datierbar in der irreversiblen Zeiterstreckung, niedergeschrieben werden, hat man noch nicht gefordert; aber das hängt sicher mit der von Derrida bewußt gemachten Diskriminierung der Schrift gegenüber der Stimme zusammen.) Gould spielt in einem Gedankenexperiment das Beispiel einer Improvisation im Haydnschen Stil durch: ihr würde solange der Wert einer authentischen Komposition Haydns zuerkannt werden, wie sie als von Haydn (oder einem seiner Zeitgenossen) komponiert angenommen würde, ihr Wert aber würde steigen, je früher -, und sinken, je später sie zeitlich angesetzt würde. Gould macht hier eine Defizienzform geschichtlicher Urteilskraft namhaft: „Unser Sinn für Geschichte ist befangen in einer analytischen Methode, die isolierte Momente stilistischer Umwälzung ausfindig macht – Angelpunkte idiomatischer Entwicklung -, und unsere Werturteile basieren größtenteils darauf, wie weit wir uns versichern können, daß ein bestimmter Künstler an der nächsten Umwälzung teilhatte oder, besser noch, sie vorwegnahm. Indem wir Entwicklung mit Leistung verwechseln, werden wir blind für jene Werte, die bei einer Analogie mit stilistischem Wandel nicht deutlich werden.“ „Die meisten ästhetischen Analysen beschränken sich auf Hintergrundbeschreibungen und meiden es, im Vordergrund mit dem analysierten Objekt umzugehen.“ Gould hat recht: die obige Imitation ist genauso wert wie eine authentische Komposition Haydns, die den gleichen geschichtlichen Stand der Materialbeherrschung aufweist, – von Jahreszahlen ganz unabhängig. Gould „verteidigt“ mit ähnlicher Argumentation die Asynchronizität der verschiedenen Kulturen und beispielsweise auch das „Zu-spät-kommen“ von Richard Strauss. – Was aber dennoch gegen das differenzlose remake geschichtlicher Stile sich einwenden ließe, ist, daß wir ja auch den authentischen Haydn aus der Distanz zu hören und also auch im imitierten uns nicht zuhause fühlen sollten. Wir *brauchen* nicht mehr wie Haydn zu komponieren, weil wir nicht mehr wie er erfahren. Kunstwerke treten in ihrer Geschichte in verschiedene Stadien ihrer

Wirksamkeit ein. Ein Komponieren, das auf der Höhe der Zeit ist (erneut keine Frage von Jahreszahlen!), hätte aus dem Dialog beispielsweise mit Haydn Neues zu schaffen, statt das Schon-dagewesene identisch zu wiederholen.

Gould findet auch apologetische Worte für die elektronische Manifestationsform von Musik, der - mit den Schlagworten Reizüberflutung und Manipulation - sonst einhellige Kritik entgegenschlägt: gemeint ist die Hintergrundmusik. Sie zu perzipieren ist das auditive Analogon zur (visuellen) zerstreuten Wahrnehmung, der Benjamin im Reproduktions-Aufsatz größte formative Bedeutung beigemessen hatte. Bei Benjamin soll auch bei Gould die unthematische Erfahrung den kognitiven Apparat erweitern: Hintergrundmusik (etwa im Film) stützt sich auf eine weniggleich klischeereiche Vielfalt von Idiomen aus allen Epochen der Geschichte bis hin zur Zwölftonmusik, sie bringt sie miteinander in Verbindung und erlaubt so, sie im unmittelbaren Kontrast verstehen zu lernen. „Und unterdessen erlangt der Hörer durch dieses ingeniose Glossar eine direkte assoziative Erfahrung des Postrenaissance-Vokabulars, etwas, das nicht einmal der einfallreichste Kurs in Musikverstehen ihm zu bieten vermöchte.“ Hintergrundmusik vermittelt eine Sprachkompetenz, die gegen Hintergrund-„Muzak“ immunisiert.

Musik verliert, so Gould weiter, zunehmend ihren Ornamentcharakter, sie wird zum Bestandteil eines Lebens, das auf das utopische Potential der „Kunst“ als einer postulatorischen Institution verzichten kann. „Tatsächlich kann es zunehmend unpassender werden, auf die Beschreibung von Umweltsituationen das Wort 'Kunst' selbst anzuwenden.“ - „In der besten aller möglichen Welten bedürfte es der Kunst nicht.“

Ein Argumentationsgang, der frappant an Benjamin - den Gould sicher nicht gekannt hat - erinnert. Goulds Optimismus übersieht jedoch, daß die Hintergrundmusik zumeist eben doch - „Muzak“ ist (sie ist die „meistmißbrauchte elektronische Manifestation“ von Musik, wie Gould zugibt), er übersieht außerdem, daß die Klischees als solche erkannt werden müssen, sollen sie wirklich zur Differen-

zierung der Erfahrung beitragen. „Ein massenhaftes Erkennen des Klischeequotienten eines Vokabulars muß nicht bedeuten, daß wir mit den Banalitäten dieser Klischees vollgestopft werden.“, sagt Gould, aber nur die umgekehrte Argumentation trifft das Problem: Daß wir massenhaft mit den Klischees eines Vokabulars vollgestopft werden, muß nicht bedeuten, daß wir seinen Klischeequotienten erkennen. Dieses Erkennen setzt Aufmerksamkeit und Reflexion voraus - aber nur wenige haben wohl die Wachheit und Widerstandskraft Goulds, der sich selbst bewußt mit einer „elektronischen Tape“ der verschiedensten Klangquellen zu umgeben pflegte.

Jens Hagedstedt

Fischer, Holland, Rzehulka: Gehörgänge. Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion. Mit Beiträgen von Sergiu Celibidache und Glenn Gould. - P. Kirchheim, München 1986.

Bücher von "Spuren-Autoren"

Ernst Bloch und Georg Lukács haben die kritisch-materialistische Philosophie, Gesellschaftstheorie und Ästhetik des 20. Jahrhunderts entscheidend beeinflusst. Ihr 100. Geburtstag im Frühjahr 1985 war Anlaß für eine internationale Tagung des Goethe-Instituts in Paris.

Unter dem Thema „Verdinglichung und Utopie“ diskutierten namhafte Theoretiker über die Gegenwartsbedeutung der Theorien von Bloch und Lukács. Die Beiträge behandelten Fragen der Kulturgeschichte, Philosophie, Ästhetik und Literaturtheorie, Religionssoziologie, Ideologiekritik, Erkenntnistheorie und Naturauffassung.

Das vorliegende Buch enthält eine, von den Teilnehmern, den Positionen und Themen her gesehen, repräsentative Auswahl dieser Beiträge. Es gibt somit einen guten Einblick in den gegenwärtigen Stand der internationalen Diskussion über die Bedeutung des Werks von Ernst Bloch und Georg Lukács.

Autoren: M. Löwy, E. Karádi, N. Bolz, N. Terulian, V. Franco, B. Schmidt, I. Fetscher, H. Fahrenbach, H. Kimmerle, M. Jay, A. Münster, B. Dietschy u.a.

Die „Spuren“ planen für die nächsten Hefte folgende Themenschwerpunkte; wir laden zu Beiträgen ein:

Museum

Das Museum: Raum der Pädagogik, der Fetische, der Geschichte/n, des Genusses, der Lüge?

Rundgänge durch das Besondere: Hier wird „aufgehoben“, was uns verloren ging. Ist es Verlustangst, die die Sammelwut, Konservierungsmanie, Auratisierung und den Exhibitionsismus der Dinge hervorruft? Alles wird in die Vitrine gesperrt; das trivialste Stück soll zeigen, daß es einmal ein Anderes gab. Will das Museum Widerstand leisten gegen die Modernisierung oder ist es die Umrüstung zu einem Disneyland der Kultur-güter?

Museumsinseln in jeder Stadt: Die neuen Prunkbauten sind - unberührbar - Objekte des reinen Schauens. Kaufhäuser für die Sinne? Orte der Zerstreung oder der Bildung und Unterweisung?

Bewahren, aufbahnen.

Das Museum ist mehr als eine Stätte des Zeigens; es ist Modell, Metapher, Sinnbild für die Ecken und Nischen, in denen sich das Überholte einzurichten versucht. Das nostalgische Leben umkleidet sich mit den Dingen und Ideen des Vergangenen: Musealität der Existenz-zweigen.

Das Museum stellt mithin die Frage danach, wie wir uns verhalten. Gegenüber was? Der Geschichte, den Dingen, der Arbeit...

Deutsch als Fremdsprache

Das Deutsch, das in der Schweiz und in Österreich geschrieben wird, wandert beinahe unbemerkt in die Allgemeinheit deutschsprachiger Literatur ein. Was in der DDR geschrieben wird, scheint bedeutender zu sein, als das, was bundesdeutsche Autoren zustande bringen. Aber verstehen wir alles? Und was ist mit den ausländischen Autoren, die in der Bundesrepublik leben und Deutsch schreiben? Was ist mit den rumänischen deutschen Autoren Bossert, Müller, Wagner, Pastior, was mit den DDR Autoren, die in die BRD kommen? Verstehen wir sie? Verändern, bereichern sie die Sprache, das (Bundes-)deutsch, in das sie sich ein-

schreiben, hineindenken? Ist ihr Deutsch (für uns) eine Fremdsprache, unser Deutsch für sie?

„Werktreue“

Das Heft beschäftigt sich, exemplarisch am Beispiel der Musik, mit dem Problem der „Werktreue“ in der Kunst. Wie bindend ist die Intention, sind Notentext und Vortragsanweisungen des Komponisten für den Interpreten? Wie verändert insbesondere die Wirkungsgeschichte der Werke den Blick auf den „Urtext“, und wie ist sie bei der aktuellen Realisierung zu berücksichtigen? Diesen Fragen könnte mit theoretischen Überlegungen, etwa Begriffserklärungen (Intention, Text, Wirkungsgeschichte u.a.), aber auch mit Beispielen aus der Interpretationsgeschichte nachgegangen werden.

Thema Geschichte

Fades Dakapo! Ach, die Idee in der Geschichte! Oder magisches Fiat, das stumme Erfahrung zum reinsten Ausdruck geschichtlich wirksamen Eigensinns läutert?

Wenn Tatsachen von Entscheidungen unterlaufen werden und mehrdeutig bleiben, wie können dann Geschichtsvorfassung, Lebensbedeutsamkeit und Urteilscharakter 'zusammengedacht' werden?

Können wir uns auf die Gewalt der Negativität berufen, von der wir anzunehmen gelernt haben, daß sie in privilegierten Momenten ein prägnantes Geschichtsrelief vorzeichnet und im Sog Weberscher Wahlverwandtschaften zur gebieterischen Zweckidee gestaltet?

Wenn erst fallweise Begründungsschwächen im Kontakt mit Kontingenzen geschichtliche Ordnungen stiften, ist dann Geschichte zwar noch begrifflich lesbar, aber nur schon romanhaft schreibbar?

Sind wir zu Hegels klaglosem Opfer der Individualität verpflichtet: „Das Recht des Weltgeistes geht über alle besonderen Berechtigungen“? Oder muß man Kants ironische Behutsamkeit vor überreizten Geschichtshorizonten aus historischen Beschleunigungserfahrungen teilen: „Wie ist eine Geschichte apriori möglich? Antwort: wenn der Wahrsager die Begebenheiten selber macht und veranstaltet, die er zum voraus verkündet?“

Gerhard Götze über eine
Reise ans Ende der Nacht/
Susanne Klippel über ein
Irrenhaus/ Ismael Ivo im
Gespräch mit Olaf Arndt/
Torsten Meiffert über die
holistische Differenz/
Jens Siegelberg über
Marxistisches zum Holismus/
Anna Burmann über
„Malina“/ Hans Günter Holl
über Stufen der Abstraktion/
Friedrich A. Kittler über
Aufschreibesysteme/
Norbert Meder über den
Sprachspieler/ Rainer
Rother über die Berlinale/
Geert Lücke Lücken über
Umbauten auf offener See/
Fotoserie von Hannes Hatje/
13 Seiten Rezensionen