

Jörg Petruschat

Fassungslosigkeit

Einige Bemerkungen zum freien Spiel der Kräfte

Vortrag zum 09. April 2011

auf Einladung von Elke Bippus, Hochschule der Künste Zürich

Als Elke Bippus mich Mitte Februar anfragte, ob ich nicht heute und hier etwas zu Thema "Episteme" sagen könnte, ahnte ich sofort, dass ich über die Götter Apollon und Dionysos, den Gott der Bindung von Gestaltung und den Gott der Entbindung von Gestalt, reden würde. Als der Goldschmied Cellini Anfang des 15. Jahrhunderts über einem Siegelentwurf saß, der der ersten Akademie für das Zeichnen in Florenz als Marke dienen sollte, zog er auch die Figur des Apoll ins Kalkül. Ist es nicht der Gott des Lichtes, der aller Kontur und aller Farbe und deshalb der Wirklichkeit aller Dinge zu Grunde liegt? Andererseits trug ich noch viel tiefer in meinen Herzen die Geschichte des Marsyas, wie Franz Fühmann sie erzählt. Darin hat der tumbe und wilde Satyr den Gott Apoll zum Wettstreit an der Flöte heraus gefordert. Unter den harten Augen des Apoll wurde ihm die Haut abgezogen für die Niederlage in diesem Vergehen. Die Häutung als der Grundtopos aller Qualen aus dem Heute herauszukommen.

Ich möchte mich also bei Elke Bippus für die Gelegenheit bedanken, diese alten Geschichten etwas aufzurühren. Und ich möchte mich bei der Gefährtin meines Lebens bedanken. Als ich begann alle Fassung zu verlieren an der Fülle des Materials, das ich ansprechen wollte, und an der Kürze der Zeit, die mir dafür zur Verfügung stehen würde, hat sie mir geraten: sprich nicht soviel darüber, was die anderen sagen, auch nicht darüber, was Du vom Wissen der anderen hältst, sprich darüber, was Du weisst. Nach zwei Tagen Konferenz hier weiss ich, ich hätte ihrem Rat besser folgen sollen.

Ich werde etwa eine Stunde vortragen. Richten Sie sich bitte auf folgende Themen ein: Komplexität, Metaphern, Raben und Dachse, Erhabenheit, Form und Stoff, Spielmeister, Avantgarde, Frustration, Inkommensurables - ein volles Programm.

Ich möchte über eine der zentralen Herausforderungen sprechen, denen wir als menschliche Individuen uns zu stellen haben: der Bewältigung von Komplexität.¹

Es ist nun nicht die Komplexität als eine uns irgendwie gegenüber tretenden Vielgestaltigkeit, mit der wir es zu tun haben. An eine vorausgesetzte Komplexität sind wir natürlicher Weise angepasst. Es

¹ Komplexität nenne ich in Anschluß an Claude Shannon und Abraham Moles die Verschiedenartigkeit von Elementen in einem Zusammenhang. Und ich unterscheide das Komplexe vom Komplizierten nach einer alten Manier: Kompliziert nennen wir die Verschiedenartigkeit der Verbindungen zwischen den Elementen eines Systems. - "Jedem Organismus kommt Komplexheit (Zusammengesetztheit) und Kompliziertheit (Verwickeltheit) zu. Beide Begriffe beziehen sich auf die jeweils gewählte Betrachtungsstufe. Eine Betrachtungsstufe ist definiert durch das Repertoire von Elementen, aus denen eine Organismus als zusammengesetzt betrachtet wird. Jedes oder wenigstens einige dieser Elemente erscheinen auf einer niedrigeren Betrachtungsstufe als ihrerseits (aus Elementen des nun relevanten Repertoires) zusammengesetzt. Die Komplexität eines Organismus hängt nur von den Häufigkeiten (innerhalb des Organismus!) der zu seinem Aufbau / verwendeten verschiedenen Elemente ab, ist also invariant gegen die Änderungen ihrer Anordnung innerhalb des Organismus (Permutation) Die Kompliziertheit dagegen (die nicht unser Thema ist), bezieht sich auf die Relationen, die bei bestimmter Anordnung zwischen den Elementen herrschen." - Abraham A. Moles: Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung; übersetzt und Hans Ronge in Zusammenarbeit mit Barbara und Peter Ronge ©1971 by C`Verlag M. DuMont Schauberg, Köln; ISBN 3 7701 0526 5, S. 52/53

ist der *Zuwachs* an Komplexität, der uns auf die Nerven geht und unser mentales Fassungsvermögen strapaziert und immer wieder übersteigt. Das Dramatische daran: Wir sind es selbst, die diese Verschiedenartigkeit von Wirklichkeit, die Differenzierungen in ihr vorantreiben. Wir tun dies auf zweierlei Weise: Einerseits, indem wir die Realität, die uns umgibt, immer weiter aufschließen. Die Ablageform derartiger Aufschlüsse nennen wir Wissen. In dieser Hinsicht ist der Zuwachs an Wissen und der Zuwachs an Differenz, die durch das Aufschließen von Realität festgestellt wird, identisch.² Die zweite Weise, in der wir die Komplexität, die uns umgibt, anwachsen lassen, dass sie uns tatsächlich auf die Nerven geht, ist die Produktion. Seit es Geschlechter gibt, fällt die Reproduktion einer Gesellschaft an verschieden ausgebildete Individuen. Und auf menschlichem Niveau, wo das Wissen und die Erfahrungen, wie ich eben beschrieb, immer tiefer gestaffelt werden, werden es auch die Produkte. Sie bestehen aus Teilprodukten, die andernorts als Rohstoffe gewonnen, in Materialien synthetisiert, in Halbzeuge verarbeitet, in Baugruppen gepackt und zu sogenannten finalen Produkten montiert wurden. Und weil die so komplex zusammengefassten finalen Produkte zu allem Überfluss auch noch in die Lücken des bereits Produzierten gedrängt werden, um es zu verdrängen, treten permanent Erzeugnisse in unser Leben, die wir tatsächlich nicht kennen.

Ein Trick, dieser anwachsenden und ansteigenden Komplexität unserer Erkenntnisse und Erzeugnisse, wie es so verräterisch heisst: "Herr" zu werden, besteht in der Verwendung von Metaphern. Der Begriff der Metapher gilt als ein geistiges Werkzeug, als eine Verkettung von Symbolen zur Kommunikation komplexer Sachverhalte in vereinfachter, weil bekannter Form. Ich habe vor drei Jahren damit beginnen, das Konzept der Metapher aus dem Zoo der Wortsprache zu entführen, in die hinein eine antike Rhetorik es gesperrt hat.³ Ich habe die Metapher zu einem in unseren Körper eingewachsenen Konzept erklärt. Ich wollte damit nicht die Metaphorologie beleidigen, sondern das fest gefahrene

² Schon sehr lange, meinen viele Romantiker, sei es den einzelnen Individuen nicht mehr möglich, das Wissen, das zu ihrer Lebensführung notwendig ist, mental zu verkörpern. Ich meine, dass es noch nie so war. Individuen gibt es schon sehr viel länger als es Menschen gibt und der Wert individueller Besonderung besteht nicht darin, dass der Einzelne das Wissen aller anderen in einer Art Kopie mit sich herumträgt - das leisten bereits die Gene. Der Wert des Individuellen entsteht im Spielraum genetischer Kopien, in der biographischen Variation von Lebenserfahrung. Und dieser Wert wird erst dann wirksam, wenn diese individuell erworbenen Erfahrungen zwischen den Individuen ausgetauscht und in dieser Kommunikation vergesellschaftet werden. [Unter uns Menschen machen wir uns oft lustig darüber, wenn die Besonderheit des Wissens, die ein einzelnes Individuen verkörpert, so sehr von unserer eignen Besonderheit abweicht, dass wir das andere nicht verstehen können. Unsere Möglichkeiten der Empathie versagen und uns fallen dann wirklich keine Geschichten mehr ein, mit denen wir uns das andere Individuum erzählen und klar machen können. Besonders komisch finden wir derartige Sonderlinge, wenn sie im Alltäglichen versagen, wenn sie nicht wissen, was läuft, eben weil sie die Differenzierungen in die Tiefe ihres Berufes getrieben haben und nicht in die Breite des Alltags dieser unserer Gesellschaft. Wir nennen derartige Sonderlinge dann gern Fachidioten und, seit Hegels Diktum, das Ganze des Lebens sei in sinnlichen Werkformen nicht mehr zu fassen, auch Künstler und diskriminieren damit gerade das, was sie für uns wertvoll macht. Denn der Fachidiot ist nicht der Idiot in seinem Fach, sondern der des Verstehens Unkundige außerhalb seiner engen fachlichen Spezifik. Das Geschäft gesellschaftlicher Existenz beruht darauf, dass wir Individuen den Idiotismus, den unsere Kenntnis in einem Fach uns für all die vielen anderen Probleme des Lebens aufbürdet, dadurch vermeiden können, dass wir unsere Idiotie gegen die Idiotie der anderen, unsere eigene Unkenntnis in vielen Fällen des Lebens gegen die Unkenntnis all der anderen gegenüber unserem sehr eigenen Spezialfall tauschen. Selbstverständlich sehen wir uns dabei nicht gern als Idioten, als nur einseitige oder eindimensionale Menschen. Wir wollen unsere Angewiesenheit auf andere nicht gern zugeben und stellen uns deshalb als speziell Kundige und Wissende dar. Und so erscheint das, was ein Austausch von Idiotie und Unbeholfenheit ist, als ein Tausch von Wissen, von Erfahrung und Erkenntnis, als ein Akt der Großzügigkeit aus dem Überfluss individueller Selbstbestimmung.

³ vgl. Jörg Petruschat: Keep Cool, Einige Bemerkungen zur Immersion, in Form+Zweck 22/2008, CC-Download unter www.petruschat.com

Verständnis der Metapher als einer bequemen Form der Wissensdarstellung überwinden.⁴ Metaphern sind nach meiner Ansicht nicht bloß an der Wirklichkeit ansetzende Kunstformen des Geistes. Für mich sind Metaphern die einzige Form und Möglichkeit, etwas, das wir als real erklären, zu erkennen. Das, was uns unbekannt ist, erkennen wir nur am Einsatz des Bekannten. [Alle Ahnung ist auf Ähnlichkeit gestellt.] Senke ich die Metapher in den Körper ein, ist dieser Einsatz ist nicht bloß reflexiv, sondern eingreifend. Auch heute weise ich gern darauf hin, dass nicht nur wir Menschen, sondern alle Organismen, die ihren Leib zum individuellen Erfahrungsgewinn einsetzen, sich das Unfaßbare in der Wiederholung immer gleicher Tricks und Verhaltensweisen gefügig machen.

Entdeckt ein Kolkrabe ein Objekt, das er noch nicht kennt, das aber zumindest einen der Sinne des Tieres in Attraktion versetzt, wird er dieses Objekt in immer gleicher Weise untersuchen. Er wird es von einer Seite, die der Rabe für "hinten" hält, anfliegen und mit dem Schnabel einen Hieb verpassen. Er wird in sicherer Entfernung die Reaktion des Objektes abwarten. Dann wird er näher kommen, es betasten, austesten, wie schwer es ist, wie stark sein innerer Zusammenhalt, ob es feucht ist und sich aufnehmen lässt usw. usf. Die Sensoren spielen mit der Motorik eng zusammen: das Auge fokussiert, der Kopf wendet sich, das Ohr zeigt in die eine Richtung, der Hintern in eine andere.⁵

Dabei nehmen die Rezeptoren die Umwelt nicht einfach auf wie eine fotografische Platte. Eine solche Spiegelung wäre für einen Organismus wertlos. Information entsteht erst, wenn die Rezeptoren aus der Mannigfaltigkeit einer Welt, die vorliegt, eine Auswahl treffen zwischen dem, was ihnen passt und dem, wofür sie keinen Sensus haben.⁶ Differenz und also Information kommt in die Welt

⁴ Zur Metaphorologie siehe die Übersicht von Gert Mattenklott: Metaphern in der Wissenschaftssprache, in: Gerd Mattenklott (Hg.), Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, Hamburg 2004., S. 223 - 240. - Ich hatte an Hans Blumenberg verstanden, dass Metaphern nicht nur dazu dienen, eine komplexe Wirklichkeit in den Bildern des Bekannten zu kommunizieren. Hans Blumenberg hatte gezeigt, wie der Mythos, der voller Metaphern steckt und ein erster Versuch ist, die Komplexität der Wirklichkeit als göttlich zu benennen und in dieser Benennung dramatisch abzubilden, durch einen weniger bildhaften, aber, wie ich finde, nicht weniger metaphorischen Logos unterminiert wurde. In Verlängerung von Blumenbergs These von der logischen Unterminierung des Mythos sehe ich die Funktion der Metapher nicht nur darin, Wirklichkeit im Bekannten zu benennen, zu imitieren und semantisch zu wiederholen.

⁵ Die Nerven, die in den Sensoren stecken, laufen zentralnervös zusammen mit jenen Nerven, die in der Motorik, im Tonus der Muskulatur stecken und sind mit ihnen instinktiv und modular verkoppelt. - Die Überschätzung der Sensorik für die Sinnlichkeit und die Geringschätzung der Motorik, der wir gewöhnlich aufsitzen, ist bloß ein Ergebnis anatomischer Schnitttechniken der frühen Neuzeit.

⁶ Gregory Bateson definiert in "Ökologie des Geistes" Information als die Feststellung eines Unterschieds. Er stützt seinen Informationsbegriff auf die biologische Existenz. In meinem Text "Das Leben ist bunt" zeige ich das Auftauchen des Regimes der Information in einem längeren entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang. Der Kern der Argumentation, die an Bateson anknüpft, ist: Information ist an die Existenz einer registrierenden Instanz gebunden. Diese Instanz entsteht erst, wenn der entropische Verlauf, den das kosmische Geschehen nach thermodynamischen Modell nimmt, durch das Auftauchen selbstreplikativer Einheiten gekontert wird. Einheiten, die zur Selbstreplikation fähig sind, beruhen auf der Wirksamkeit symmetrischer Prozesse entlang von Molekülketten (RNS), die - unter Zuführung von Wärme und unter Ausschluß aus dem Umraum (man nimmt hier in der aktuellen Forschung Tonminerale in vulkanischer Umgebung am Grund der Meere an) - Moleküle im Umfeld zu einer bestimmten Anordnung anregen. Weiters ist ein katalytischer Einsatz nötig, diese Reissverschlüsse aufzutrennen und in ihrerseits geschlossene Einheiten abzusondern. Diese Selbstreplikation stiftet Ordnung, indem sie Entropie beschleunigt. So jedenfalls sah Erwin Schrödinger (in »Was ist Leben?«) diesen Prozess. Das Aufrechterhalten dieser geschlossenen Einheiten ist negativ entropisch. Da dieser Prozess nur stabilisiert werden kann durch Entzug von Entropie im Umraum entsteht aus der Differenz zum Umraum eine Informationsbeziehung. siehe: Jörg Petruschat: Das Leben ist bunt, in Form+Zweck 21/2005, Download unter www.petruschat.com

erst durch eine Auswahl, durch die Zuwendung der Rezeptoren auf resonante Reize. Diese Zuwendung aber entspringt dem bereits erwähnten Zusammenspiel der Rezeptoren mit den Muskeln und Gelenken, die sie halten, drehen, steuern. Wir Organismen sind nicht nur Einheiten der Aufnahme, sondern der Zuwendung. Ernst Gombrich nannte die Betonung des Aktiven der Wahrnehmung einmal in "The Sense of Order" die Scheinwerfer-Theorie.⁷ Wir Organismen gehen, so meinte Gombrich, mit Hypothesen auf die Umwelt los. Wir sollten, so die Botschaft, die Sinne wieder stärker als Organe begreifen, und nicht bloß als Öffnungen ins Innere, als bloße "Eimer".

Damit der dem Objekt zugewandte Rabe aber auch skalieren kann, was ihm da vor dem Schnabel liegt, braucht er Konstanz im Test: Die Sinne müssen offen und etwa frei von Hunger und dem Trieb nach bestimmten Stoffen sein. Auch das Bewegungsrepertoire, das die interessanten Objekte umwendet, hin und her schiebt, beschnuppert, anhebt und stößt usw. sollte fest gemustert sein, damit eine Differenz entstehen kann zu all den anderen Objekten, mit denen der Rabe vorher schon Bekanntschaft geschlossen hat. Neugier ist ritualisiert. Was der Rabe an das Objekt seines Interesses heranträgt, ist die immer gleiche Ausrüstung an Sinnlichkeit und Habitus. Ganz ähnlich dem Schnabelhieb des Raben stecken die Krankenschwestern den Patienten auch jeden Morgen die immer gleichen Thermometer unter die Achselhöhlen, werfen die Physiker in ihren Laboren die immer gleichen Laser und Plasmafallen an, greifen die Künstler zu den immer gleichen Stiften und Papieren.⁸ Ganz ähnlich den Raben fliegen wir Automaten von einer Seite an, die wir für vorne halten, drehen und wenden wir *smart devices* in unseren Händen, drücken auf muldenförmige Vertiefungen oder leicht erhabene Stellen und haben doch auch gelernt, dass es heute wenig Sinn nur macht, sie ans Ohr zu halten, um darauf zu horchen, ob ein inwendiges Werk noch läuft.

Hierin, in diesem zum Körper hin ritualisierten und andererseits zur Realität hin offenen Erkundungsritualen sehe ich die entwicklungsgeschichtliche Basis der Metapher. Metaphora heisst Übertragung, substantiviert aus der Tätigkeit des *meta-phorein*, dem Übertragen, Übersetzen, Transportieren. Übertragung, Übersetzung, Transport gelingen nur, wenn das Übertragungsmedium fest geregelt ist wie der Schiffskörper einer Fähre, und, auf Grund dieser festen Regelung, bekannt genug, um vom Inhalt, der transportiert wird,

⁷ Ernst H. Gombrich: Ornament als Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens; Aus dem Englischen übertragen von Albrecht Joseph; © 1979 by Ernst H. Gombrich (The Sense of Order); © 1982 für die deutsche Fassung by Ernst Klett Stuttgart; Stuttgart : Ernst Klett - J.G. Cotta'sche Buchhandlung; ISBN 3-608-76156-X, Einleitung

⁸ Für die menschliche Plattform des Lebens kann man gut formulieren, dass die Technik und in ihr die Medien die Generalmetaphern zur Definition und Selbstdefinition sind ("darstellen").

unterschieden werden zu können. Indem den Kreaturen, Tieren wie Menschen, Sinne und Verhaltensprogramme in die Körper eingewachsen sind, können sie diese Konstanten überall hin tragen und damit allem Möglichen, das ihnen unterkommt, Differenz abgewinnen und also Erfahrung erzeugen.

Bei Mensch und Tier ist der Gebrauch der Metaphern, die in ihnen verkörpert sind, nicht bloß ein geistiges Ereignis, nicht bloß Beobachtung in den Formen der Vergangenheit, sondern ein *Eingriff* des Körpers in unterschiedliche Situationen. Bereits auf organismischem Niveau stimuliert der erkundende Eingriff die Ganzheit der Sinneszellen.⁹ Er beginnt und setzt ein an einzelnen Eigenschaften eines Objektes, an denen das Interesse des Akteurs bekanntermaßen und ahnungsvoll sich festhakt. Sofort laufen motorische und rezeptorische Prozesse untrennbar durcheinander. In diesem Spiel der Erkundungskräfte prüft das Individuum, ob die einzelne Ahnung tatsächlich auch im Ganzen des Objektes zum Ganzen des Individuums passen.¹⁰ Die Attraktion des einen Sinneskanals zieht die Attraktion der anderen Sinneskanäle mit sich. Fehlt diese Gegenseitigkeit, fehlt den Sinnesdaten ein ganzheitlicher Begriff für das Ganze der Situation.

Nun wäre von dieser Funktionalität der körperlichen Metaphorik nicht so sehr viel Aufhebens zu machen, weil und indem sie leicht einzusehen ist und von jedem Katzenfreund bestätigt werden kann. Ebenfalls wenig Überraschung dürfte die Feststellung liefern, dass Tiere spielen. Seit Huizinga sind wir zwar darauf gepolt, dem tierischen Spiel nicht so viel Aufmerksamkeit zu widmen, denn für uns Kulturmenschen, sagte Huizinga, sei das Spiel ja nur als soziale Tätigkeit und Aktivität von Interesse. Ich hingegen denke, dass es sich lohnt, auch dem animalischen Spiel etwas Aufmerksamkeit zu

⁹ Stimuliert wird nicht die Gesamtheit der Sinneszellen, sondern die Zentren ihrer zentralnervösen "Verschaltung" und Assoziation. Daher der ästhetische Begriff der Ganzheit.

¹⁰ Das Resultat dieses Vergleiches im multisensuellen Spiel der Sinneskräfte ist das, was dem Individuum als Erinnerung, als somatische Markierung eben dieses äußeren Objektes verbleibt. Held & Hein führten 1963 ein Experiment durch, das die Ganzheitlichkeit des Erfahrungseintrages gut thematisiert. In diesem Experiment zieht eine Katze in der Art eines Pferdegespanns einen Wagen. Auf diesem Wagen ist eine zweite Katze bewegungsunfähig fixiert. Das Ganze findet in einem Labyrinth statt, das von der Katze, die den Wagen zieht, durchlaufen werden muss von einem Ausgangspunkt zu einem Zielpunkt. Die gefesselte Katze auf dem Wagen hat, durch ihre erhöhte Position eine viel bessere Übersicht, als die Katze, die zwischen den Wänden des Labyrinths den Wagen zieht. Lässt man in einem zweiten Durchgang beide Katzen noch einmal den Weg durch das Labyrinth finden, schneidet die Katze, die gezogen hat, erfolgreicher ab, als die Katze, die bloß gezogen wurde, obwohl sie zu aller menschlichen Verwunderung doch die bessere Übersicht hatte. - Das Experiment ist geschildert in: Rick Grush: Wahrnehmung, Vorstellung und die sensomotorische Schleife. Original: Perception, Imaginary and the Sensorimotor Loop. Übersetzt von Heinz-Dieter Heckmann und Birger Brinckmeier. Erstveröffentlichung in: Frank Esken, Dieter Heckmann (Hrsg.): Bewußtsein und Repräsentation, Paderborn: mentis, 1999, ISBN 3-89785-951-6, S. 189/190.

Pete Mandik spricht mit Bezug auf den Menschen von der »behavioralen Verfaßtheit des Wahrnehmungsraumes« und meint: »Unser sensorisches Bewußtsein von räumlichen Positionen ist nicht nur eine Angelegenheit des egozentrischen Koordinatensystems, das auf der Anordnung der Teile unseres Körpers beruht, sondern es ist auch eine Funktion dessen, was wir mit diesen Teilen zu tun disponiert sind.« - Pete Mandik: Handlung und Erfahrung: Über die konstitutive Rolle motorischer Kontrolle bei der Erzeugung räumlicher Qualia. Original: Action and Experience: On the Constitutive Role of Motor Control in the Generation of Spatial Qualia. Übersetzt von Heinz- Dieter Heckmann und Birger Brinckmeier. Erstveröffentlichung in: ebd., S. 414

widmen.¹¹ Nur sollte man das nicht isoliert und bloß beschreibend tun, sondern die Art und Weise, in der Tiere spielen, ins Verhältnis setzen zu den eben festgestellten Merkwürdigkeiten im Gebrauch der Körper als Metaphern für Prozesse des Erfahrungsgewinns.

Der Ethologe Eibl-Eibesfeld beobachtete schlitternde Dachse, Tiere also, die, ohne dass dem Beobachter dafür ein biologischer Sinn und Zweck auffiel, Lust und Vergnügen dabei empfanden, an einem Hang wieder und wieder hinab zu schlittern.¹² Katzen spielen mit Wollknäulen, obwohl sie *wissen*, dass die Wolle nichts zum Fressen ist, Hunde balgen miteinander, obwohl auch sie dabei kein äußerlich erkennbares Ziel erreichen usw. usf. Konrad Lorenz nennt das [in Anschluss an Karl Bühler] Funktionslust. Der Körper habe, sagt er, Lust auf die Ausführung seiner eignen Instinkthandlung - die Ausführung der Bewegungsfigur erfolgt unabhängig von einem Ziel, das außerhalb dieser Handlung liegt und deren Motiv oder Antrieb (Strebung) bildet.¹³ Das ist bemerkenswert. Die Dachse schlittern also nicht, um etwas Bestimmtes zu üben. Es geht hier offenbar nicht um den Erwerb eines Könnens, etwas, das ihnen zu Gute kommen könnte, wenn ein Fuchs hinter ihnen her ist, so dass sie ihm elegant davon schlittern könnten, während der Verfolger nur hinschlägt auf glatter Bahn.

Andererseits wird man einräumen, dass die Wiederholungen der Bewegungsfiguren um ihrer selbst willen dennoch zu etwas führen. Sie sind nicht frei von jeglichem Gegenstandsbezug. Da ist einerseits der Gewinn an Lust und damit das Erlebnis an sich. Aber auch der Berg ist den schlitternden Dachsen nicht völlig gleichgültig. Hinreichend geneigt und glatt sollte er schon sein. Er sollte für das Aufrechterhalten des Gleichgewichts und der sausen, drehenden Abwärtsbewegung schon einige Herausforderungen bereit halten. Das Schlittern ist nicht völlig ohne Richtung: Es geht den Dachsen schon darum, ihre Bewegungsfiguren im Sinne einer Sensation und eines Erlebnisses zu optimieren. Dazu sind neben den inneren Prozessen der Lust eben auch äussere Bedingungen unerlässlich.

¹¹ Das dachte sich auch Schiller. In seinem Siebenundzwanzigsten Brief zur ästhetischen Erziehung steht geschrieben: "Wenn den Löwen kein Hunger nage und kein Raubtier zum Kampf herausfordert, so erschafft sich die müßige Stärke selbst einen Gegenstand; mit mutvollem Gebrüll erfüllt er die hallende Wüste, und in zwecklosem Aufwand genießt sich die üppige Kraft. Mit frohem Leben schwärmt das Insekt in dem Sonnenstrahl; auch ist es sicherlich nicht der Schrei der Begierde, den wir in dem melodischen Schlag des Singvogels hören. Unleugbar ist in diesen Bewegungen Freiheit, aber nicht Freiheit von dem Bedürfnis überhaupt, bloß von einem bestimmten, von einem äußeren Bedürfnis. Das Tier *arbeitet*, wenn ein Mangel die Triebfeder seiner Tätigkeit ist, und es *spielt*, wenn der Reichtum der Kraft diese Triebfeder ist, wenn das überflüssige Leben sich selbst zur Tätigkeit anstachelt." (366) Und: "So gibt uns die Natur schon in ihrem materiellen Reich ein Vorspiel des Unbegrenzten und hebt hier schon zum teil die Fesseln auf, deren sie sich im Reich der Form ganz und gar entledigt. Von dem Zwang des Bedürfnisses oder dem *physischen Ernste* nimmt sie durch den Zwang des Überflusses oder das *physische Spiel* den Übergang zum ästhetischen Spiele, und ehe sie sich in der hohen Freiheit des Schönen über die Fessel jedes Zweckes erhebt, nähert sie sich dieser Unabhängigkeit wenigstens von ferne schon in der *freien Bewegung*, die sich selbst Zweck und Mittel ist." (Friedrich Schiller: Briefe zur ästhetischen Erziehung, in Friedrich Schiller: Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik. Philipp Reclam jun. Leipzig 1975 S. 367)

¹² Irenäus Eibl-Eibesfeld: Grundriß der vergleichenden Verhaltensforschung. München 1969 (2. überarbeitete u. erweiterte Aufl.), S. 255

¹³ Konrad Lorenz: Phylogenetische Anpassung und adaptive Modifikation des Verhaltens; in: Über tierisches und menschliches Verhalten; Gesammelte Abhandlungen 11, München 1968, S. 301-358. speziell 336-339.

Gleichwohl: die Dachse "verbrauchen" nicht den Weg hinab. Er ist nicht Zweck, sondern Mittel, Vermittlung eines Erlebens eigener Lust. [Die Entropie, die sie erzeugen, ist minimal.] Immer wieder neu erklimmen die Dachse die immer alten Hügel. Immer neu stellen sie die alte Ausgangssituation her. Die Tiere sind unfrei gegenüber der Lust ihres Körpers, unfrei gegenüber sich und ihrem Erlebnis. Aber *in* diesem schlitternden Spiel erleben sie an der eigenen Lust eine mögliche Freiheit gegenüber zumindest einigen äußeren Bedingungen ihrer Existenz. Das heisst: Im schlitternden Spiel bilden und erleben die Dachse überhaupt ein Gegenüber von dem, was sie sind - lustvoll schlitternder Körper -, und dem, was sie nicht sind - nämlich glatter Berg. Das geschieht ihnen gewöhnlich nicht. Im gewöhnlich von Objekten her motivierten Trieb und Instinkt, beim Jagen, Flüchten, Balzen, Sorgen, taucht diese Prägnanz des eigenen Körpers nicht auf. Hier wird jedes Erlebnis von Differenz zwischen Organismus und Welt überwunden durch die Verknüpfung von Außenreiz und Verhaltensprogramms. Beim Schlittern jedoch sind die Dachse frei von Mäusen, die sie zur Hatz, frei von Partnerinnen und Partnern, die sie zur Rangordnung oder zum Sex, frei von Räubern, die sie zur Flucht veranlassen. Und das Erlebnis dieser Ungebundenheit und Unbestimmtheit von äußeren Zwängen, die Negativität der Freiheit in den fast reinen Formen ihres körperlichen Daseins ist ihnen offenbar so angenehm, dass sie diese Entbindung wieder und wieder erzeugen und einholen müssen. Ich behaupte nun, dass die Erfahrung dieser Entbindung im Spiel der Erkundungskräfte nicht bloß eine Lust am Dasein, sondern eine vorbewusste Form der Erkenntnis ist¹⁴, eine somatische Markierung im Verlauf der Biographie.

Ich denke, ich kann die Dachse jetzt entlassen, denn sie haben etwas sehr wesentliches geleistet. Sie haben in ihrer Lust am eigenen Schlittern uns ganz praktisch an die Schwelle zu Kants Ästhetik geführt.

Kant hat allen Versuchen Erkenntnis ästhetisch zu fassen, in seiner Ästhetik ein schweres Erbe hinterlassen und ich bin leider zu wenig Kant-Spezialist, um die tatsächliche Schwere dieser Bürde angemessen zu würdigen.¹⁵ Ich kann das Problem - auch für die Kürze meines Vortrages - hier nur populär schildern. Kant hat, kurz gefasst, ein Problem mit der ästhetischen Wertigkeit der sinnlichen

¹⁴ vgl. auch Hermann Schmitz: "Das neugeborene Menschenkind ist ebenso wie das Tier (abgesehen allenfalls von gewissen Menschenaffen keiner Selbstzuschreibung fähig, also noch keine Person, aber deswegen keineswegs ohne Selbstbewusstsein in Gestalt des Sichspürens durch affektives Betroffensein, etwa so, wie Erwachsene in hyperkinetischen Erregungszuständen (rasender Zorn, panische Angst, ekstatischer Tanz u.a.) und hypokinetischen Lähmungszuständen (dumpfes Brüten) uns sogar besonders eindringlich spüren, während uns die Fähigkeit zur Selbstzuschreibung abhanden gekommen ist. Dieses personale Selbstbewusstsein (besser: Sichbewussthaben) wird dadurch möglich, daß Identität primitiver ist als Einzelheit und dieser vorangehen kann." in: ders. Situationen und Konstellationen, S. 21

¹⁵ Ich werde im Folgenden - wie es sich für einen Vortrag zu Epistemen gehört - auch nicht *meine* Kant-Lektüre vorstellen, sondern die für die Erkenntnisweisen der Künste und, darüber hinaus, der Gestaltung und des Ästhetischen maßgeblich gewordene Lektürewesen spezielle im deutschen Sprachraum. Es geht hier im Folgenden also nicht darum, was Kant "*eigentlich*" zum Ästhetischen und zur sinnlichen Erkenntnis meinte, nicht um einen Streit um Deutung Kantischer Texte.

Erfahrung. Nicht bloß, dass er verhutzelt in seiner Königsberger Kemeate saß. Er ist unentschieden in dem, was er den Sinnen ästhetisch zutrauen sollte und was nicht.¹⁶ Dass hier der Begriff der Ästhetik von mir auf die Bühne meines Vortrages und des Geschehen geschoben wird, ist nicht weiter dramatisch. Mit dem Ästhetischen soll, im Unterschied zum bloß Partikulären einzelner Sinneseindrücke die Zusammenziehung der verstreuten Sinneserfahrungen begriffen werden, die Ganzheitlichkeit von Erfahrungen.¹⁷ Die Raben, Katzen und Dachse haben mit dem Einsatz ihres Körpers als Medien einer Welterschließung, die metaphorisch immer aufs Ganze geht, in diese Richtung schon gut vorgearbeitet.

Kant also ist in dem, was er der Sinnlichkeit ästhetisch, also einheitsstiftend, zutrauen soll, unentschieden: Denn *einerseits* leisten ihm die reinen Formen der Anschauung - Zeit und Raum - die Vorarbeit einer begrifflich zwar zurückhaltenden, aber immerhin doch: *Ordnung* - so dass durch Zeit und Raum, wie Kant in der Kritik der reinen Vernunft schreibt, das »Mannigfaltige nach gewissen Verhältnissen *geordnet werden kann*« [Kritik der reinen Vernunft 64, A 20 / B 34]. An anderen Stellen seiner Kritik der reinen Vernunft wird die Einheit des Mannigfaltigen aber gerade nicht von der Sinnlichkeit gebildet, sondern ausschließlich vom Verstand und dessen »ursprüngliche[m] Vermögen, das Mannigfaltige der Anschauung zu verbinden« [KrV 168b, B 153].

Das ist das Problem: Wenn schon die Sinnlichkeit die Mannigfaltigkeit der Wahrnehmungen in eine Einheit bringt, dann nehmen hier die Sinne vorweg, was dem Verstand erst zgedacht werden soll.¹⁸ Kant löst diese Doppelbestimmung in einer Überlappung: Einerseits als Moment der Einheitsbildung schon in der sinnlichen Wahrnehmung. Andererseits als verstandesmäßige Fassung dessen, was die Sinne liefern. Im Bereich dieser Überlappung geht es dann allerdings

¹⁶ Ich stütze mich hier im folgenden auf die Ausführung von Marcus Coelen, der, als er seine Ausführungen zu Kant machte (2005), Literaturwissenschaftler und Juniorprofessor an der Universität München war. Coelen fragt nicht so dezidiert, wie ich es hier tue, nach der Erkenntnisfunktion der Sinne bei Kant. Er fragt nach der Einheitsstiftung von Erfahrung. Aber weil ich das Unterlaufen von Erfahrung durch Erkenntnis mit der Bildung von Ganzheitlichkeit verknüpft habe in meinem kritischen Einstieg ins Thema Episteme und weil die Ganzheitlichkeit der Erfahrungen für die Konstitution des Ästhetischen in Vorgängen sinnlicher Erkenntnis der allgemein kleinste Nenner für alle epistemisch relevanten Positionen ist, ist mir Marcus Coelen hier gleichwohl eine angenehme Referenz. Siehe: Marcus Coelen: Verstreute Bemerkungen zum Begriff des Ästhetischen; in: Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne. Schillers Ästhetik heute. Herausgegeben von Felix Ensslin. Theater der Zeit. Recherchen 34. © by Autorinnen und Autoren; ISBN 3-934344-66-6, S. 18ff.

¹⁷ Auch John Dewey hat diese Ganzheitlichkeit - natürlich im Anschluss an Kant - sehr ausführlich debattiert und als ästhetische Spezifik eingesetzt. Siehe John Dewey: "Kunst als Erfahrung"; © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1987, ISBN 978-3518283035

¹⁸ Siehe und vergleiche Coelen, a.a.O., S. 19

munter zu: Da spielen die Einbildungskräfte mit den Verstandeskraften und stimmen sich aufeinander ab.¹⁹

Hat dieses Spiel aber auch einen ästhetischen Wert? Hier trifft Kant eine folgenreiche Entscheidung: Er führt das Ästhetische nicht über die Sinnlichkeit der Erkenntnis, sondern über das Urteil aus. Damit ist sein Schicksal besiegelt: als Urteil ist das Ästhetische eine Kategorie der Differenzbildung und also eine Kategorie der verständigen Reflexion. Wir wissen, wie die Sache ausgeht: Die verstandesmäßigen Fassungen werden über die selbstgestaltenden Kräfte der Sinnlichkeit obsiegen.²⁰

Zum Modellfall für das ästhetische Urteil wird Kant dann auch die Erfahrung des Erhabenen, die Erfahrung des über die Natur erhobenen Seins. Natürlich gibt es auch Lust und Genuß im Niederen und Elementaren. Aber dort ist der Genuß am einzelnen fixiert und ausgelöst. Dort ist Genuß nur ein Aufgehen am Äußeren. Das mag animalisch und getrieben, das mag auch sinnlich und konkret sein, aber für Kant hat der praktische Genuß eines Objekts keinen ästhetischen Wert. Nur in der Erhabenheit über die Natur und alle niederen Geschäfte komme der Mensch ästhetisch bei sich an. Die Erfahrung dieser Erhabenheit nennt Kant denn auch eine "negative Lust"[Kritik der Urteilskraft 599, A 105]. Erst wenn der Genuß von den einzelnen Gegenständen weg und hin auf das Subjekt selbst führt, wird er ästhetisch. Dann aber verliert er genau durch diese Distanzierung auch die Bindung zur Welt. Der Mensch, so könnte man dichten, ist in der sinnlichen Erkenntnis ästhetisch außer sich und nur außerhalb aller Erkenntnis ästhetisch bei sich.

Meine Frage an die kantischen Positionen ist: Geht dem Subjekt, das sich lustvoll nur selbst erkennt in der *Distanz* zum Geschehen, in eben dieser Selbsterfahrung zwangsläufig aller Bezug zur

¹⁹ Marcus Coehlen, weist auf die Zerstretheit hin, die, nach Kant, das empirischer Bewusstsein an sich hat, welches verschiedene Vorstellungen begleitet, und die die Verstandeskraften dann an ihm ins Werk setzen werden. Christoph Menke spricht anlässlich der gleichen Kant-Passagen von der Beweglichkeit der dunklen Kräfte. "Damit es Erkenntnis geben kann, muss die Einbildungskraft die Mannigfaltigkeit der Anschauung zu solchen Einheiten bringen, auf die die Begriffe des Verstandes angewandt werden können. Einbildungskraft und Verstand eignen kategorial differente Operationsformen, deren Verknüpfung die Bedingung der Möglichkeit der Erkenntnis ist. Die beiden Kräfte [die helle des Verstandes und die dunkle der Einbildung? - J.P.] müssen also verknüpfbar sein. Das ist die »sub- / jektive Bedingung« der Erkenntnis, und dass sie erfüllt ist, daß unsere Kräfte von sich aus zueinander passen, erfahren wir darin, dass unsere Kräfte in ihrer ästhetischen Belegung »zusammenstimmen« Am Grund der ästhetischen Lust liegt nach Kant die Erfahrung, dass die beiden Kräfte aufeinander abgestimmt sind."(95/96) - Das »Zusammenstimmen« von Einbildung und Verstand, das Kant behauptet, sei, so Menke, von Kant argumentativ nicht gestützt: "Kant gibt dafür kein Argument, und es gibt auch keins. Im Gegenteil: Folgt man der Ästhetik des Dunklen ..., dann besteht die Belegung einer Kraft in ihrer gesteigerten, beschleunigten »Bewegung«, die keiner Regel folgt und daher auch mit der Bewegung einer anderen Kraft nicht überein- oder zusammenstimmen kann. Denn um überein- oder zusammenstimmen zu können, müssen Kräfte eine Bestimmung haben. Die ästhetische Belegung oder Steigerung der Kräfte besteht jedoch gerade darin, jede ihrer Bestimmungen zu überschreiten."(97) Und Christoph Menke verweist auf Francois Lyotards Kant Lektüre. - vgl. Christoph Menke: Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie; ©Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2008; ISBN 978-3-518-58509

²⁰ Selbstverständlich bin ich mir bewusst, dass Kant die Differenz des Subjektes gegenüber einer verkommenen Wirklichkeit stärken will, das alle Abstraktion von den Interessen dazu dient, das Subjekt zu stärken, dass es doch loskommen könne, von und aus einer fatal laufenden Welt von Ökonomie und niederer Lust. Das ist der bürgerliche Weg, Emanzipation zu denken, als ein Entkommen aus der Produktion, aus der Naturwüchsigkeit des Daseins, aus der "Entfremdung". Das macht das bürgerliche Bewusstsein historisch so wertvoll. Aber dieses Entkommen ist eben auch ein Entkommen aus der Produktivität des Daseins, eine Abwendung aus den Zwängen der Produktion, die ja eine in Gang gesetzte und in Gang gehaltene Naturwüchsigkeit ist. Deshalb ist die Projektion des Ästhetischen jenseits der sinnlich produzierenden Kräfte eben auch ein Aufbruch in die Illusion. Ein Aufbruch, der historisch zwangsläufig, aber dessen Bewusstsein eben deshalb auch nicht transitorisch ist. Es sollte nicht verwundern, dass eine bürgerlich-emanzipatorisch gestimmte Kant-Rezeption genau den Sieg über die Sinnlichkeit verstärken wird, weil und indem er ein Entkommen und, wie ich gleich zeigen werde, ein Abwenden und eine Abfindung bereit hält.

Wirklichkeit verloren? Ist sinnliche Selbstgewissheit also immer nur außerhalb der Wirklichkeit und jenseits aller Interessen zu haben? Ist aller Anspruch, die eigene Macht und Möglichkeit im Dasein zu reflektieren, ästhetisch nicht vereinbar? Ist das Individuum, wie Schiller mit Blick auf Kant formuliert, im ästhetischen Zustand eine Null? Muß man daher, wie Schiller schreibt, "denjenigen vollkommen recht geben, welche das Schöne und die Stimmung, in die es unser Gemüt versetzt, in Rücksicht auf Erkenntnis und Gesinnung für völlig indifferent und unfruchtbar erklären"²¹?

Wenn aber alles Ästhetische nur jenseits eines gegenständlichen Interesses liegt, ist von der Ebene schlitternder Dachse und stolzierender Raben schwer nur loszukommen. Tatsächlich entwirft Kant das Urteil der Erhabenheit in der Hinwendung zur Natur, in der Hinwendung zu einer Szene, in der Menschen zunächst nicht auftauchen. Christoph Menke, auf den ich gleich noch zu sprechen kommen werde, hat die Entwicklungslinie zu Kants Ästhetik (mit der zentralen Stellung der Kategorie vom Erhabenen darin) nachgezeichnet von Leibniz über die Kontrahenten Baumgarten und Herder, daneben über Burke, Sulzer, Mendelsohn.²² - Leibniz wundert sich noch über die Unbestimmbarkeit ästhetischer Urteile.²³ Edmund Burke macht diese Unbestimmtheit bereits zum Programm einer Erhabenheit über die Natur entlang einer radikalen Frage: Wie kann Vergnügen aufkommen an schrecklichen Dingen, deren Schrecklichkeit dem Vergnügen doch so offensichtlich entgegensteht? Seine Antwort: "Der Schrecken ist eine Leidenschaft, die stets Vergnügen hervorbringt, wenn er uns nicht zu nahe kommt.

²¹ Schiller, Briefe zur Ästhetischen Erziehung, (21. Brief) S. 335

²² Leibniz ist den Erkenntnisquellen der Sinnlichkeit noch zugetan. Aber schon mit der Einführung des "inneren Prinzips" im Entwurf seiner Monadologie hat Leibniz offenbar das, was tätige Auseinandersetzung zwischen Individuum und Wirklichkeit hätte werden können, ins Innere der Seele eingeschlossen. Nach Menkes Lesart geht es dann in der Ästhetik (wie ich meine:) *bloß* noch "um ein Denken des Sinnlichen, das seine unauflösbare Unbestimmtheit mit seiner innen- oder prinzipiengeleiteten Aktivität zusammenzudenken vermag." Daß in diesem bloßen Be-Denken des Zusammenhanges aller produktiver Außenbezug aufgegeben ist, markiert Christoph Menke nicht. Er stellt nur fest, dass das Sinnliche radikal unterbestimmt werde, "weil seine Hervorbringungen von Vorstellungen / nicht in selbstbewusste und selbstkontrollierte ... Verstandesoperationen aufgelöst werden"(19) könnten. Damit ist dem Sinnlichen - wie Menkes Lesart selbst es dann aufweist und beweist - seit Leibniz zwar eine Eigenwertigkeit zuerkannt, aber diese Sinnlichkeit ist, wenn sie überhaupt etwas erregt, bloß reflexiv auf das Selbst, das sie verkörpert und intoniert. Diese Verkapselung der Ästhetik ins Individuelle und diese Reduktion des Handlungsbegriffs auf ein Bilden von Vorstellungen, auf Reflexion, bleibt der Ästhetik eingeschrieben bis ins 20. Jahrhundert. Offensichtlich ist es nicht so einfach, das Niveau der Raben und Dachse zu verlassen, ohne den spezifischen Charakter der menschlichen Kreatur, ihre Fähigkeit zur Produktion eigener Lebensbedingungen, zu thematisieren. - Wenn Leibniz meint, "daß nicht nur oder erst die selbstbewußten und selbstbestimmten »Handlungen des Verstandes«, sondern daß auch bereits die sinnlichen Vorstellungen, die uns nicht bewußt sind, ein »inneres Prinzip« haben." (zit. nach Menke, Kraft, S. 21), dann kann das Wirken dieses inneren Prinzips, die Ausführung dieser »inneren Handlungen« der Seele [Leibniz, Monadologie, § 17; 447] unbewusst erfolgen und bleiben. Dabei zielt »jede gegenwärtige Vorstellung ... auf eine neue Vorstellung hin, wie jede Bewegung, die sie vorstellt, auf eine andere Bewegung hinzielt. Unmöglich aber kann die Seele klar und bestimmt die ganze Natur erkennen und wahrnehmen, wie jene unzähligen kleinen Vorstellungen [petites perceptions], die in ihr aufeinandergehäuft oder vielmehr zusammengedrängt sind, sich darin bilden: um das zu können, müßte sie das ganze Universum gänzlich kennen, das darin enthalten ist, d.h. ein Gott sein.« (Gottfried Wilhelm Leibniz: Die Theodizee von der Güte Gottes, der Freiheit des Menschen und dem Ursprung des Übels, § 403, in: Leibniz, Philosophische Schriften, ... zit. nach Menke 22) - In »jedem Augenblick«, anerkennt Leibniz, gibt es »in uns eine unendliche Menge von Perception ohne bewusste Wahrnehmung und Refle- / xion«(Gottfried Wilhelm Leibniz, Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand, Vorrede, in: Leibniz, Philosophische Schriften, hrsg. v. Hans Heinz Holz, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965, Bd. III, S.XXI und das folgende Zitat auf XXV). »Sie bilden das Ich-weiss-nicht-was, diesen Geschmack nach etwas« (Leibniz zit. nach Menke, Kraft 23/24)

²³ Er beobachtet, dass "Maler und andere Künstler angemessen [probe] erkennen, was richtig und fehlerhaft gemacht ist, ohne dass sie oft den Grund ihres Urteils angeben können, und dem Fragenden sagen, sie vermissten etwas, ich weiss nicht was [nescio quid], in dem Gegenstande, der ihnen mißfällt.«(Leibniz, Betrachtungen, 35)(zit. nach Menke, Kraft, S. 30) Diese Unbestimmbarkeit im ästhetischen Urteil, dieses "nescio quid", dieses "ich weiss nicht was" wird Leibniz, so Menke, zum Anlass, das Ästhetische als eine Bewegung aus einem - wie ich hier zuspitze, *nur* "inneren Prinzip" heraus zu denken.

... Wann immer wir durch die Natur zu einem tätigen Vorhaben [*active purpose*] geführt werden, erfahren wir die Leidenschaft, die uns dazu bewegt [oder »belebt« *animates*], mit Vergnügen, oder einer Art Lust, gleichgültig, um welche Sache es sich dabei handelt."(Enquiry, 42)²⁴ Das genau ist der Punkt, den ich hier hervorheben möchte: "gleichgültig, um welche Sache es sich dabei handelt".²⁵ Diese Gleichgültigkeit taucht dann in Kants Begriff von der "negativen Lust" als Erlebnis des erhabenen Seins über das Schreckliche (der Natur) wieder auf. Was sinnlich als eine Hinwendung beginnt, wird ästhetisch zu einer Abwendung. Hier wird aus einem Erfahrungsurteil Theorie gemacht. Die Abwendung vom Schrecken ist weniger transzendental als pragmatisch. Ich zitiere hier Christoph Menke und ich bitte Sie auf den Identifikation erzwingenden Gebrauch der Worte "uns" und "wir" im Zitat zu achten: "Der Schrecken - und durch ihn dann auch das Schreckliche - ist angenehm, wenn wir ihn als unsere Leidenschaft, als »Bewegung und Rührung« unserer Seele sehen."²⁶ Mit Edmund Burke führt Christoph Menke weiter aus: "Im Vergnügen am Schrecklichen gewinnen wir »Distanz« (Enquiry, 36), »trennen« wir die »Beziehung auf uns von der Beziehung auf den Gegenstand« oder umgekehrt »das Objektive von dem Subjektiven« (»Rhapsodie«, 134, 132f.)."²⁷ Hier heraus entsteht die Frage, die uns mit Kant als Erbe gestellt ist: Gewinnen die Bürger Burke, Sulzer, Kant und Menke Distanz im ästhetischen Urteil oder bestätigen und üben sie am und im erhabenen Urteil eine Distanz, die ihnen eine ästhetische Erfahrung im praktischen und wirklichen Leben schon aufgebracht und eingeschrieben hat? Ist das Ästhetische ein Teil der Lebenspraxis oder ist das Gefühl der Lust nur das Gefühl, von ihr entlastet zu sein, eine Gefühl der Befreiung von der Realität?

Würde die Ästhetik, wie Menke mit Kant und Burke und Sulzer und vielen anderen meint, im distanzierteren Urteil erst aufgerichtet, dann wäre alles Ästhetische tatsächlich nur eine Reflexionskategorie und für das praktische Leben und Erkennen nicht zu gebrauchen. Denn wenn die Seele sich erst von der Wirklichkeit abwenden muss, damit der Körper sich als Lust erfahren und ästhetisch einholen kann, mag alle Bewegung im Körper zwar kraftvoll und dunkel sein. Aber sie bleibt nutz- und wirkungslos gegenüber einer Welt, die - in sicherer Distanz - ihr vor Augen liegt.

Ich frage: Wie kommt es, dass Menschen angesichts des Schreckens, der in einiger Distanz vor ihren Augen liegt, sich abwenden und diese

²⁴ zit. nach Menke, Kraft, a.a.O., S. 75

²⁵ Sind in der Bemerkung dieser Gleichgültigkeit bereits Funktionen des Tauschwertes verkörpert?

²⁶ Menke, Kraft, a.a.O. S. 76

²⁷ Ebd.

Abwendung als Lust erfahren? Ist das nur negativ moralisch, ist das allzu menschlich oder bloß historisch?²⁸

In der Zentralstellung der Kategorie des über alle Realität erhobenen Urteils wird das Unbestimmte zu einer alles Interesse und alle Gegenständlichkeit überwältigenden Erfahrung²⁹, und Ästhetik nicht zu einer Erkenntnis, sondern gerade zur Regression aller erkennenden Bemühungen, zum Schutz und Schleier vor der harten, vielgestaltigen Wirklichkeit. Im Erhabenen und in einer Ästhetik, die dem Ideal der Kontemplation gegenüber dem Schrecklichen in der Welt folgt, wird Komplexität weder anerkannt, noch entfaltet, sondern degeneriert und metaphorisch zurückgenommen. Wie schrieb Kant in der Kritik der Urteilskraft: »In dem ästhetischen Zustande ist der Mensch also Null...".³⁰

Aber ich muss aufpassen und will nicht ungerecht sein: Gegenüber diesen erkenntnismüden Tendenzen stärkt Christoph Menke einer anderen Tradition ästhetischen Denkens den Rücken - einer anthropologisch intonierten Linie von der ästhetischen Natur des Menschen, dem "Spielen der dunklen Kräfte"³¹. Menke sieht sie von Herder her kommen und in Nietzsches Apotheose vom Dionysischen aufgehen. Am Endpunkt seiner Rekonstruktion dieser ästhetischen Anthropologie der Kraft zählt Christoph Menke allerdings einen

²⁸ Vgl. hierzu auch Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Für Blumenberg ist das Zuschauen eine "Daseinsmetapher", die am Ende - also in seiner Gegenwart - ausfasert und aufgelöst wird. Christoph Menke fragt dem Moment der Abwendung nicht nach. Ich denke, das hat viel mit seiner Entscheidung für einen bestimmten methodischen Ansatz zu tun, den Gegenstand der Ästhetik aus dem Diskurs zum Ästhetischen hervorgehen zu lassen. Derart ist das Ästhetische zwangsläufig eine Kategorie distanzierter Reflexion und wegen dem Gegenüber der ästhetischen Theorien zur Praxis "selbstverständlich" blind auch für ein Ästhetisches als Moment der Praxis. - Menke diagnostiziert hier also nur: "Im Vergnügen am Schrecklichen findet eine reflexive Rückwendung der Seele statt, die sich darin auf ihren eigenen Zustand statt auf den des erfahrenen Objektes richtet. Dabei stellt die Seele fest, dass sie sich, aufgeregt durch das Schreckliche des Gegenstandes, in einem Zustand der Erregung befin- / det. Und diese Feststellung begleitet ein Gefühl der Lust. Denn sie enthält, ganz wie die cartesianische Bestimmung der Lust es fordert, ein Urteil des Guten, des Vollkommenen. Nur ist es nicht das Vollkommene des Erfahrenen, sondern des Erfahrenden: das Vollkommene, das in nichts als dem Zustand der Seele besteht, in Betätigung, in Bewegung zu sein." - Es ist pure Bequemlichkeit, mit einem französischen Wort "commode". Peter Weiss wird das Erschaffen von Distanz durch ästhetische Erfahrung in den Abschnitten zum Floß der Medusa in seiner Ästhetik des Widerstandes (Band II) thematisieren. Kein Wunder übrigens, dass Menke im eben benannten Zitat hier auf Descartes zurückkommt, den alten Spalter von Körper und Geist, von Verstand und Gefühl. Er müsste doch am Zentrum seiner Argumentation hell gewarnt sein, dass ihm hier der Descartes einfällt. Nichts davon. Er zitiert ihn unbedacht als Beweis für seine, für Sulzers, für Mendelsohns, für Burkes Theorie.

²⁹ Christoph Menke nennt das "Ästhetisierung".

³⁰ KdU §9, B 31

³¹ Menke, Kraft, S. 79

hohen Preis: er gewinnt die Kraft, aber er verliert alle Subjektivität und alle Erkenntnis.³²

In meinen Worten: In der dionysischen Freisetzung der Kunst hat die ästhetische Natur des Menschen sich zwar frei gespielt, aber gegenüber der Gesellschaft ist sie fassungslos. Und, umgekehrt, in der Gesellschaft ist das Individuum zwar subjektiv gefaßt, diszipliniert und geübt in seinen Vermögen, aber gegen diese Fassung in seinen (privaten) Vermögen bleibt dem Individuum kein Spiel.

Christoph Menke hat die Entwicklung ästhetischer Theorie bei Nietzsche aufgegeben.³³ Ich möchte bei ihm einsetzen. Nietzsche hat nicht nur das Dionysische gefeiert. Das war an seinem Lebensabend. Es gab auch andere Zeiten. In seinem frühen Buch zur Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik hat Nietzsche dem Dionysischem das Apollinische entgegengestellt.³⁴

³² Der Ästhetik gehe es nach Menke weder um das Subjekt noch um Subjektivierung. Künstler hätten als Inkarnation der dunklen Kraft das Privileg von Übung und Disziplin frei zu sein. Ihre Aufgabe bestehe darin, das Subjekt mit all seinen gesellschaftlich geübtem, disziplinierten und darin verkommen Vermögen in Frage zu stellen im Namen der Kraft und der ästhetischen Natur des Menschen. - Ein Ästhetiker kann es sich leisten, das Ästhetische als Theorie in eine Frage aufgehen zu lassen. die Künstler können dies nicht. Für Künstler ist das Medium des Ästhetischen, weil und indem es ihnen unteilbar in die Darstellung gegeben ist, nie negativ, nie Frage, sondern immer Position. Künstler können nicht Infragestellen, ihr Medium zwingt sie zur Antwort. Folglich geht bei Menke die Kategorie des Ästhetischen allein als Reflexionsform auf und die Kunst als Praxis wird zu einem außerästhetischen Phänomen. - Christoph Menke gelingt die Differenzierung zwischen diszipliniertem, endlos geübtem Vermögen auf Seiten der Gesellschaft, und ursprünglicher, von aller Übung und allem Können frei gehaltener Kraft in den Figuren der Künstler nicht lupenrein. Denn *ein* Vermögen und *ein* Können verbleibt dennoch den Künstlern. Das einzige Vermögen, das der ästhetischen Natur des Menschen nach Menke noch bleibe, sei das Vermögen zum Unvermögen. Das Können, das Menke dem dionysisch gestimmten, mit seinen dunklen Kräften spielenden Künstler zuschreibt, sei das "Nicht-Können". Wenn Subjektivität, wie Menke es vorschreibt, an das Können und das Vermögen gebunden ist, etwas Bestimmtes zu tun, und nur im unbestimmten Nichtstun die ästhetische Natur des Menschen liegt, ist der Bruch zwischen der Gesellschaft und der ästhetischen Natur des Menschen total. Künstler mögen darin ein Ideal sehen und eine schlüssige Erklärung für die Absurdität ihres Daseins. Wenig hilfreich ist eine derartige Theorie für all die gegenwärtigen Prozesse, in denen die "ästhetische Natur des Menschen" und all die dunklen Seiten ihrer Kraft und Selbstermächtigung angegriffen, ausgebeutet, und in die Verwertung hineingezogen werden unter den Schlagworten von Kreativität und kreativen Industrien.

³³ Denn in Menkes Lesart scheint mir die Perspektive der Raben, Dachse und Katzen noch nicht gut überwunden. Für mich ist der Begriff der Gestaltung und damit auch der Begriff des Ästhetischen untrennbar in den Begriff der Subjektivität eingewoben. Ich kann und möchte den Begriff der Subjektivität nicht aufgeben entlang von Vorstellungen zu Vermögen, die den menschlichen Individuen fatal entfremdet und entzogen werden. Vielleicht ist die "Entfremdung", von der heute kaum noch jemand zu reden bereit ist, nur eine dialektische Kategorie des historischen Aufstiegs und alles, was entfremdet erscheint, nur das Eigene, Menschliche, Produzierte?

Eine Ästhetik, die diese Frage bewegen und auf sie Antworten finden will, dürfte nicht von oben, vom Verstand her kommen - dem müsste sie mißtrauen. Sie müsste unten, bei den Sinnen ansetzen und herauspräparieren deren eigene Wirklichkeit und Wirksamkeit - frei gestellt von allen erkennungsdienstlichen Behandlungen. Es müsste eine Ästhetik im wahrsten Sinne ihres Begriffes sein, eine *aisthesis*, eine Ästhetik der sinnlich tätigen Anschauung und des Machens, kurz: eine Ästhetik des Lebens und eine Ästhetik der Gestaltung sein. Auch deshalb lohnt hier der Einstieg bei Nietzsche. - Es hat - unabhängig von ihm - einige Versuche einer solchen Ästhetik von unten gegeben. Als Einsatz gilt hier: Gustav Theodor Fechner und seine "Vorschule der Ästhetik" als einer der rezenten Vertreter etwa Heinz von Förster mit "Wahrnehmen wahrnehmen".

³⁴ Das Dionysische, das die höchste Komplexität des sinnlichen Daseins in bacchantischen Festen und orgiastischen Zuständen, nahe dem Wahnsinn, aufruft und entbindet, wird gemildert, maßlich begrenzt und also gefasst durch einen Trieb, dem Apollinischen, der ebenso wie das Dionysische einer im Physischen verankerten kulturellen Disposition entspringt. Dionysisches und Apollinisches sind die Automobile eines mit seiner Sinnlichkeit vertrauten und versöhnten Menschen. Nietzsche hat diese glücklichen Menschen in eine bestimmte Phase der griechischen Kultur hinein idealisiert - ich schenke mir hier alle Bemerkungen darüber, dass dieser Idealismus nicht von der Wirklichkeit der Griechen, auch nicht von der Wirklichkeit der Mythologie des Dionysos und des Apoll, gedeckt ist. Ich schenke mir hier auch alle Infragestellungen, ob das, was Nietzsche in der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik vorträgt, allein auf seinem Mist gewachsen ist. Das ist es natürlich nicht. (vgl. vor allem Max L. Baeumer: Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine ‚Entdeckung‘ durch Nietzsche, in: Nietzsche-Studien, Bd. 6; 1977) Und ich erwähne diese Tatsache auch nur, weil dadurch deutlich wird, dass meine Entscheidung, das Problem einer sinnlich eigenmächtigen Fassung von Komplexität an Nietzsche aufzunehmen, nicht auf einen Sonderfall und Sonderling Bezug nimmt, sondern auf eine Denkbewegung, an der sehr viele Prominente beteiligt sind - allein für die Zeit der Aufklärung angefangen bei den Gebrüdern Schlegel, bei Schopenhauer, natürlich Schiller - darauf werde ich zurückkommen müssen - dann Schelling, Wagner usw. usf. - von den im weiteren Sinne daran Beteiligten Philosophen - Kants zögerliche Versuche habe ich benannt, Hegels Apotheose der schönen Individualität will ich nicht vergessen, von all den Nachfolgern ganz zu schweigen. Nietzsche also hat diesen Versuch unternommen, der Sinnlichkeit eine Eigenwertigkeit und Eigenmächtigkeit zu argumentieren, so stark, dass sie nicht nur immun ist gegen die Verstandeskräfte, gegen das Sokratische und Christliche am Denken, sondern dass sie, die Sinnlichkeit, noch sehr viel mehr Daseinsfreude bereit hält an dem Leben, das ein Verstand ja nur beurteilen und auf langweilige Kausalreihen zu bringen vermag.

Ist das Dionysische ein aus den dunklen Tiefen des Körpers herausbrechender Strom freigesetzter Lust am Körper, an seinem Überschwang und seiner Beweglichkeit, an den Tönen aus seiner Kehle, so wird es begrenzt durch einen Trieb zur Form, den Nietzsche mit dem Namen des Apoll belegt. Das Apollinische vermag einen Kreis - Nietzsche leiht sich hier von Schiller den Begriff der Mauer - um das unbändige Treiben zu ziehen.³⁵ Das Apollinische ist es, das die Musik in Rhythmen gliedert, den Gesang in Reime fasst und dadurch allerdings das Schwingen nicht bloß eindämmt und kanalisiert, sondern eben auch Resonanz erzeugt und zu einer Kommunion macht, wozu ein gewisses Maß an Gliederung, an Wiederholung vonnöten ist, und sei es darum, die Freude auch an der Abweichung vom kommunalen Geschehen zu erzeugen.

Nach Nietzsches Geschichte findet die Wirkung dieser zwei göttlichen Triebe ihren Höhepunkt in der Tragödie des Sophokles und den Beginn ihres Niederganges in der Tragödie des Euripides. Der Anlaß dieses Niederganges ist die Einführung des Zuschauers als einer festen, dem Treiben auf der Bühne entrückten Größe.³⁶ Als Prototyp dieses reflexiven Zuschauers setzt Nietzsche den Sokrates ein. Mit Sokrates beginne die Herrschaft des Verstandes über die Freiheit der Kunst, zuerst in den feinen Formen der Ironie, dann durch ihre intellektuelle Auslaugung und Erschlaffung. So sei die Tragödie nur einen kurzen historischen Moment auf der Höhe und seither steige diese glückliche Verbindung von Musik und dramatischer Form ab, erlegt und zur Strecke gebracht durch die Sokratische Jagd nach Erkenntnis an einem Medium, in und an dem es doch nach Nietzsches Ansicht nichts zu erkennen gibt außer das ästhetische Faktum dieses Mediums selbst. Erkenntnisse, die dem

³⁵ Bei Schiller heisst es: "Die Einführung des Chores wäre der letzte, der entscheidende Schritt - und wenn derselbe auch nur dazu diene, dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt anzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren. Die Tragödie der Griechen ist, wie man weiß, aus dem Chor entsprungen." - Friedrich Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie; in: Friedrich Schiller: Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik. Philipp Reclam jun. Leipzig 1975; S. 552

³⁶ Natürlich hat es Zuschauer auch schon davor gegeben, aber dort waren die Zuschauer immer auf dem Sprung ins Geschehen, waren sie potentielle Teilnehmer und Mitleidende. Mit Euripides wird dieser Zuschauer ein distanzierter. Er beurteilt das Geschehen auf der Bühne danach, ob er, der Zuschauer, etwas mit den Gestalten auf der Bühne auch jenseits der Bühne beginnen könne. Er fragt nach der Ausgestaltung mythischer Charaktere durch den Dichter. Ein Zuschauer ist in Nietzsches Niedergangsfassung der großen Tragödien nicht nur gefühlsmäßig dabei, sondern er fragt den Gründen seiner Emotionen und Wertungen nach, fragt, ob die Darstellungen ihm, dem Zuschauer und seinem Leben gleichen oder nicht. Und der Euripides sei schwach genug gewesen, diesen distanzierten Urteilen und Gründe suchenden Erklärungen Gehör zu schenken, er habe das Urteil aus der Distanz anerkannt und in Gefälligkeit umgemünzt.

Gerede über Kunst entstehen, können nur nichtig und die Erkenntnis für die Kunst nur degenerierend sein.³⁷

Wie es scheint, wiederholt sich bei Nietzsche nur die Geschichte, die auch schon bei Burke und Kant geschrieben stand.³⁸ Das aber ist nicht so. Denn Nietzsche gibt mit Blick auf Wagners Opern die Künste nicht der erkenntnisdienlichen Behandlung durch die Philosophen preis, sondern er erwartet, ja singt die Wiederkunft des Dionysos und bestreitet dem Verstand die Vormundschaft über die Kunst: Sie sei gerade nicht am Ende.³⁹ Der Eintrag von Nietzsche in die Geschichte der Ästhetik ist die Verwandlung von Ästhetik zur Kunst, von ästhetischer Reflexion in künstlerisches Tun.

Wie Peter Sloterdijk [zwanzig Jahre vor Menke] in seiner Lektüre des Tragödienbuches feststellte, bringt der musik- und triebbegeisterte Philologe Nietzsche mit diesem Plädoyer zugleich auch *sich* auf die

³⁷ Und so wird die Erkenntnis des Sokrates allein darin bestehen, die Distanz zu erkennen, die ein distanzierter Verstand zu den Dingen der Kunst eben hat und einnimmt. "Das höchst Barbarische in der Gestalt des Sokrates ist, daß dieser unmusische Mensch die erotische Mitte der Beziehungen des platonischen Kreises bildet." heisst es noch bei Benjamin. (Walter Benjamin: Sokrates; in: Aufsätze Essays Vorträge; Gesammelte Schriften; Band II*1; suhrkamp taschenbuch wissenschaft; S. 129ff.) - Die sokratische Methode sei "nicht die heilige Frage, die auf Antwort wartet und deren Resonanz erneut in der Antwort wieder auflebt", sondern sie wisse "allzugenu ... schon die Antwort. Die sokratische Frage bedrängt die Antwort von außen, sie stellt sie wie die Hunde einen edlen Hirsch. Die sokratische Frage ist nicht zart und so sehr schöpferisch als empfangend, nicht genieshaft. Sie ist gleich der sokratischen Ironie, die in ihr steckt - man gestatte ein furchtbares Bild für eine furchtbare Sache - eine Erektion des Wissens." - Im weiteren Zusammenhang lautet das Zitat bei Benjamin: "Das Geistige des Sokrates war ein durch und durch Geschlechtliches. Sein Begriff von geistiger Empfängnis ist: Schwangerschaft, sein Begriff von geistiger Zeugung: Entladung der Begierde. Das verrät die sokratische Methode, die eine ganz andere ist als die platonische. Die sokratische Methode ist nicht die heilige Frage, die auf Antwort wartet und deren Resonanz erneut in der Antwort wieder auflebt, sie hat nicht, wie die reine erotische oder wissenschaftliche Frage den Methodos der Antwort inne, sondern gewaltsam, ja frech, ein bloßes Mittel zur Erzwingung der Rede verstellt sie sich, ironisiert sie - denn allzugenu weiß sie schon die Antwort. Die sokratische Frage bedrängt die Antwort von außen, sie stellt sie wie die Hunde einen edlen Hirsch. Die sokratische Frage ist nicht zart und so sehr schöpferisch als empfangend, nicht genieshaft. Sie ist gleich der sokratischen Ironie, die in ihr steckt - man gestatte ein furchtbares Bild für eine furchtbare Sache - eine Erektion des Wissens."(131) Und: "Durch Haß und Begierde verfolgt er das Eidos und sucht es objektiv zu machen, weil die Schau ihm versagt ist. [...] Dieser furchtbaren Herrschaft sexueller Anschauungen im Geistigen entspricht - eben als Folge davon - die unreine Vermischung dieser Begriffe im Natürlichen. Same und Frucht, Zeugung und Geburt nennt seine symptomatische Rede in dämonischer Ununterschiedenheit, und stellt im Redner selbst die fürchterliche Mischung vor: Kastrat und Faun. In Wirklichkeit, ein Nicht-Menschlicher ist Sokrates, und unmenschlich, wie einer, der von menschlichen Dingen keine Ahnung hat, geht seine Rede über den Eros."(131)

³⁸ Was Nietzsche in der Geburt der Tragödie leistet, ist die Befreiung der Kunst von einer auf Reflexion gestellten Vormundschaft sowohl durch eine ästhetisch getarnte Philosophie als auch durch ein Publikum, das seine Urteile zur Kunst nur aus der Distanz fällt. Das ist mehr als Menke und viele andere mit ihm ihm zugestehen. Nach Menke entwirft Nietzsche eine radikale Entgegensetzung von Leben und Wirklichkeit und in dieser Entgegensetzung auch ein radikales Programm ästhetischer Autonomie, nein: der Autonomie der Kunst um der Kunst und um des Lebens willen. Nur eine radikal auf die Entfesselung der Sinne gestellte Ästhetik könne dem Leben noch gerecht werden, nur im ästhetischen Schein sei es noch zu rechtfertigen. Was Nietzsche aber mehr leistet, das ist die Vorstellung von Kunst als Produktion und Erzeugnis. So findet sich in der "Geburt..." auch die folgende Passage: "Musik und tragischer Mythos sind in gleicher Weise Ausdruck der dionysischen Befähigung eines Volkes und von einander untrennbar. Beide entstammen einem Kunstbereiche, das jenseits des Apollinischen liegt; beide verklären eine Region, in deren Lustaccorden die Dissonanz eben so wie das schreckliche Weltbild reizvoll verklingt; beide spielen mit dem Stachel der Unlust, ihren überaus mächtigen Zauberkünsten vertrauend, beide rechtfertigen durch dieses Spiel die Existenz selbst der »schlechtesten Welt«. Hier zeigt sich das Dionysische, an dem Apollinischen [155] gemessen, als die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt, die überhaupt die ganze Welt der Erscheinung ins Dasein ruft: in deren Mitte ein neuer Verklärungsschein nötig wird, um die belebte Welt der Individuation im Leben festzuhalten. Könnten wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken - und was ist sonst der Mensch? - so würde diese Dissonanz, um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eigenes Wesen decke. Dies ist die wahre Kunstabsicht des Apollo: in dessen Namen wir alle jene zahllosen Illusionen des schönen Scheins zusammenfassen, die in jedem Augenblick das Dasein überhaupt lebenswerth machen und zum Erleben des nächsten Augenblickes drängen. Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum in's Bewusstsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann, so dass die beiden Kunsttriebe ihre Kräfte in strenger wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetze ewiger Gerechtigkeit, zu entfalten genöthigt sind."(150) - Das nun ist Schilderung schon von Alltäglichkeit und nicht bloß von Fest und Feier... Das "Spiel" ist im ganzen Text nur als Schauspiel anwesend, nur als Durchführung in der Darstellung einerseits und als Spiel im Dunklen, das wiederum in Hässlichkeit und Tragik zur Darstellung kommt. Nur an einer Stelle, hier, im vorletzten Abschnitt und Kapitel (24) ist das Spiel ein produktives, indem es die Hässlichkeit aus der Fülle der Urlust heraus erzeugt. Im letzten, im 25. Kapitel herrscht wieder nur die Dialektik. Aber diese Dialektik ist hier nun viel tiefer begriffen als in den Kapiteln zuvor. Zuvor ist das Apollinische und das Dionysische ein zur Kunst treibendes, etwas, das außerhalb, auch außerhalb der griechischen Alltagssphäre steht. Der Grieche kommt ins Theater, um dort das Gegengewicht zu seinem Alltag zu erleben. Hier, im 25. Kapitel wird ernst gemacht mit den beiden Prinzipien, hier sind sie Prinzipien, die in und für *jeden* Augenblick gelten. Hier sind sie Gestaltbindung und Gestaltentbindung.

³⁹ Hier wäre der Zeitpunkt, das Tragödienbuch als einen Versuch zu würdigen, über Hegels wehmütige These vom "Ende der Kunst" ästhetisch hinauszureichen.

Bühne.⁴⁰ Mit Nietzsches dramaturgisch exponiertem Körpereinsatz wird das Spiel der Kräfte konsequent aus der Sphäre einer bloß geistig kontemplativen Stimmung zwischen Perzeption und Apperzeption, zwischen Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung herausgehoben.⁴¹

Ästhetik ist damit nicht länger mehr etwas, das in Distanz zum Geschehen, im Zuschauerraum bloß entsteht und geschieht, sondern auf der Bühne.⁴² Sofort aber greift hier eine fatale Struktur. Denn die Bühne macht aus dem Raum der Selbstdarstellung des einen immer auch ein Organ für die Erkenntnis anderer.

Wenn Nietzsche die Zuschauer in orgiastischer Stimmung auf die Bühne holt und sich mittendrin, dann werden alle freizügigen Enthüllungen - durch die Bühne - gleichwohl zum Schauspiel. Die Selbstverwandlung von Wirklichkeit in Kunst setzt Außenperspektiven nicht aus. Das Schöne am Theater ist die institutionell gesicherte Verteilung sozialer Rollen auf Schauspieler und Zuschauer. Dabei ist, was für das eine Individuum eine Darstellung ist, bei der es aufs Ganze geht, für das andere nur eine Vorstellung, bei der es ums Ganze geht. So kommt über die Praxis der Künste, durch die Regeln ihrer institutionellen Rahmung eine Erkenntnisbeziehung ins Ästhetische hinein, die völlig jenseits philosophischer Erwägungen und allein auf die sinnliche Erfassung künstlerischen Tuns gestellt ist.

Nietzsche hat der Ästhetik in Gestalt des Künstlers einen Gegenstand ins Rampenlicht gerückt, der in den mimetischen Künsten, den Kostümen und Polsterungen der Industrialisierung gerade unterzugehen drohte: das menschliche Individuum. Nur eben nicht als Darstellung im Werk eines anderen Menschen, sondern in den von keinem Verstand erreichbaren Formen einer sinnlichen Selbstverwirklichung als Performanz.

Bei Nietzsche ist die Sonderstellung des Künstlers auch die klare Konzeption seiner Selbstbeschäftigung. Indem die Künste und die Künstler nämlich mit sich selbst beschäftigt sind, bringen sie *sich*

⁴⁰ Sloterdijk bemerkt an Nietzsches Tragödienbuch ein Doppeltes: "Wer die Bühne betritt", schreibt Sloterdijk, "will sich in einem besonderen Sinne hervortun: er will sich selbst verraten. ... Wer als Denker auf die Bühne steigt und sich als Sprecher einer experimentellen Existenz aufs Spiel setzt, hat von da an eine umfassende Haftung für den unmittelbaren und mittelbaren Wahrheitswert seiner Vorstellung zu übernehmen. Zugleich hat er ein Recht darauf erworben, daß alles, was er vorbringt, vor Gericht gegen ihn verwendet werden kann. ... »Vor Gericht« - das deutet auf eine zweite Bühne, auf der nicht mehr der Theorie-Abenteurer und Denk-Held persönlich figuriert, sondern seine Kritiker, seine Anhänger und alle diejenigen, die durch Offenheit für seine / Suggestionen einen Anspruch darauf erworben haben, den Vordenker für seine Anregungen haftbar zu machen. Mit [diesem] Bild von der zweifachen Bühne: einer, auf der der Denker sich exponiert und verwickelt, und der anderen, auf der die Mit- und Nachdenker die Übertragbarkeit der Protagonistenwahrheiten auf sich selbst testen, dürfte das sehr besondere Verhältnis von Nietzsches Schriftstellerei zum Publikum und zur Nachwelt am besten charakterisiert sein." - Sloterdijk, Der Denker auf der Bühne, S. 39/40

⁴¹ Nietzsche gewinnt damit nicht bloß, wie Menke feststellt, der Ästhetik, also der Reflexion auf die Künste, die Sinnlichkeit zurück als eines zutiefst menschlichen Bereichs. Nietzsches Ästhetik gewinnt vor allem der Kunst etwas zurück, das die Ästhetik und die philosophische Tradition ihr entzogen hatten: die Gegenständlichkeit in Gestalt des Menschen.

⁴² "Denn die Bühne selbst", schreibt Sloterdijk in einer dramaturgischen Lesart des Tragödienbuches, "der tragische Raum - wie Nietzsche ihn aufbaut -, ist seiner ganzen Anlage nach nichts anders als eine Art von apollinischer Haltevorrichtung, die dafür sorgt, daß aus dem orgiastischen Gesang des Chores keine Orgie wird. Die Musik der singenden Böcke ist eine dionysische Aufwallung - in apollinische Anführungszeichen gesetzt. Und nur weil die Anführungszeichen aufgebogen werden, um die dionysischen Wildheitslaute büchsenfähig zu machen, können die großen dunklen Triebkräfte, ihrer unpersönlichen Unanständigkeit ungeachtet, ihren Beitrag zur höheren Kultur erbringen. ... Erst wenn die Leidenschaften versprechen, sich zu benehmen, wie sie sollen, dürfen sie sich aufführen, wie sie wollen. Die Freiheit der Kunst wird mit dem Zwang zur Kunst bezahlt." Sloterdijk, S. 54

und die besonderen Verfahren, die ihre Besonderheit ausmachen, auf die Bühne.

Nietzsches Beitrag zu den modernen Künsten besteht in der Prophezeiung: Darstellung und Verfahren der Selbstfindung fallen in einer Kunst des Performativen ineinander.

Es ist die Institution der Bühne, die Institution des Theaters, die Institution der Galerie, es ist die "Institution Kunst", die den modernen Künstlern jenen Spielraum einer Selbstverwirklichung bereit hält, die sie vom Erkennungsdienst der Mimesis frei kommen lässt und das Zeitalter der körperlichen Reproduktion von Wirklichkeit in eine Krise stürzt.⁴³

Man kann mit einem Blick auf die historische Realität der Künste diese Befreiung vom Abbild auch ein Entkommen nennen und anders formulieren: Wenn Zustände so unerträglich oder in ihrer Versteinerung so unerträglich langweilig und stupid werden, daß die Sinne das Unerträgliche nicht mehr fassen wollen, bleiben dem Subjekt aller Darstellung zwei Alternativen: Entweder den Druck der Wirklichkeit durch Abwendung und Entzug zu mildern, um sich selbst, jenseits der Unerträglichkeit, zu retten. Das ist der romantische Weg, der nach Bayreuth führt.⁴⁴ Oder, zweitens, die Künstler werfen ihre Kreativität auf die Überwindung aller Idealisierung und Ästhetisierung. Sie entdecken in der Zurückweisung der Wirklichkeit, wie sie ist, ihre Virtuosität am Gegenstand, am Sujet, als ihren eigentlichen und besonderen Wirkungskreis. Sie behaupten die Herrschaft der Verfahren über die Gegenstände der vorhandenen Welt und führen sie selbstherrlich aus.⁴⁵ Das ist der Weg, der zur Avantgarde führt. Mit der Einlassung auf die wirkliche Welt aber überschreiten Künstler den Bereich der Kunst. Nicht, wie es so oft, und wie ich meine: *falsch* heisst, indem sie die Institution Kunst in Frage stellen oder überwinden wollen, sondern indem sie

⁴³ Deshalb versetzt die Idee vom Gesamtkunstwerk, die in Wagners Festspielhaus in Bayreuth ihren Ausgang nimmt, alle Kunst der Verabschiedung von Naturalismus und Symbolismus in helle Aufregung. Die Idee des Gesamtkunstwerk eröffnet den modernen Künstlern den gattungsübergreifenden Rahmen des Theaters, in dem alles, was auf die Bühne kommt an Selbstfindung und Wirklichkeitsbewältigung zur Kunst erklärt wird und als Kunst firmiert. Die Bühne hebt alles Spiel zur Selbstfindung und Selbstverwirklichung heraus aus dem Alltag und macht es zu einer Schau, die als Kunst vom Zuschauer ernst genommen wird. Unter dem Dach des Gesamtkunstwerkes können die Künstler ein Gesamtwerk "Leben" arrangieren und dieses Arrangement, diese Bild gewordene Utopie als Schauspiel gleich auch noch von anderen, den Zuschauern, testen lassen. Tatsächlich ist die Theatralität, die Verbindung des Spielens mit dem Schauen und Zuschauen im Schauspiel, für die Überwindung der Abbildästhetik von zentraler Bedeutung. Denn am und im Theater kann am Anspruch der Aufklärung und Erkenntnis festgehalten werden gerade wenn das, was auf der Bühne geschieht, alle naturalistische Bindung längst aufgegeben hat. Denn das Theater enthält die strukturelle Möglichkeit, das, was auf der Bühne selbst ohne allen Anspruch auf Abbildung erzeugt wird, eben weil es auf eine Bühne als Vorstellung heraus- und dargestellt ist, zum Gegenstand der Beurteilung durch andere zu machen. Derartig evozierte Beurteilungen aber sollen keine distanzieren, sie sollen am Prozess der Vorstellung Teil nehmende sein - nach aller Möglichkeit "realistisch". Brechts Konzeption vom epischen Theater wird hier einsetzen. Und vor allem wird hier einsetzen ein Diskurs zum Prozess und zu den Techniken der Reproduktion von Wirklichkeit, beispielhaft bei Walter Benjamin.

⁴⁴ Dabei wird die sinnliche Entrückung und Abstraktion von der Wirklichkeit, die in künstlerischen Verfahren steckt, als eine Art Umsteigestation von der einen Welt in eine andere in Gang gesetzt. Diese Transformation ist zugleich das Äußerste, was Nietzsches Ästhetik und Wagners Opernhaus für den Künstler und sein Publikum bereit halten.

⁴⁵ Sie folgen damit noch immer einem Fingerzeig Kants, der in der "Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik" das moderne Zeitalter intonierte mit der Formulierung: Jetzt werden nicht mehr die Gegenstände die Methoden, sondern die Methoden die Gegenstände bestimmen. - In der selbstherrlichen Entwicklung der Verfahren im Wechselspiel von Selbstverlust und Selbstfindung, eine techné, die sie beherrschen, entdecken sie die Technik, die sie verwenden können.

jenseits der Kunst ein anderes Feld für das ästhetische Vermögen aufdecken, ein Feld, auf dem das Ästhetische aus meiner Sicht immer schon beheimatet war: Die Wirklichkeit und ihre Konstruktion.

Der Weg, der den Künstlern diese Aufdeckung und Wiederentdeckung der Wirklichkeit beschert, führt über das Spiel. Das Spiel ist für das ästhetische Vermögen, das Gestaltungsvermögen, generativ in zweierlei Weise: Als Lockerung bestimmter Vermögen und als naturwüchsige Form eine verriegelte Realität zu entriegeln und zu entregeln.

Um den Gedanke vom Spiel als Lockerung und als Entregelung etwas auszuführen gehe ich auf den Dramatiker Friedrich Schiller zurück. Ich gehe auch zu Schiller zurück, weil er eine dem Nietzsche sehr ähnliche Erklärungsform zum Funktionieren von Kunst, zur

menschlichen Fassung von Komplexität⁴⁶ bereit hält. Was Nietzsche im Dionysischen auch zu fassen sucht - die ins Vorbewusste und Wilde zurück reichende Getriebenheit der Kreatur - korreliert bei Schiller mit dem Stofftrieb. Und das, was Nietzsche das Apollinische nennt, ist verwandt mit Schillers Formtrieb. Wer übrigens Schillers Briefe zur ästhetischen Erziehung mit Nietzsches Tragödienbuch plus Spätwerk als Folie liest, der wird verwundert bei Schiller ein

⁴⁶ Während der Recherchen zu diesem Vortrag bin ich auch auf Wolfgang Isters »Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen« gestoßen. In diesem Aufsatz entwickelt Wolfgang Iser das Ästhetische ganz ähnlich meiner Position als einen Modus der Hervorbringung von Gestalt, in meinen Worten: als Gestaltung und Gestaltungsvermögen entlang der Komplexität, der menschliche Individuen gegenübergestellt sind und innerhalb derer sie sich zu bewähren haben. Bei Wolfgang Iser hört sich das zusammengefasst so an: "Wie mehrfach hervorgehoben, ist das Ästhetische eine Modellierungsoperation, und das beinhaltet, eine Gegebenheit zu defigurieren, da deren Gestaltung ihre Dekomposition voraussetzt. Das war schon zu Beginn des / 20. Jahrhunderts in den ästhetischen Parolen angeklungen, die entweder auf eine Verfremdung des Objekts oder auf eine Entautomatisierung der Wahrnehmung durch Konfrontation mit deformierter Gegenständlichkeit zielten. Darin bezeugt sich eine basale Operation des Ästhetischen. Denn jede Modellierung ist ein Defigurieren dessen, was gestaltet werden soll. Das aber geschieht wiederum nicht um seiner selbst willen, sondern um den Betrachter zur Konfiguration dessen anzustoßen, was die Defiguration motiviert und folglich nur in seinem Vorstellungshorizont gegenwärtig zu werden vermag. In dieser gegenläufigen Modellierungsoperation von Defigurieren und Konfigurieren gewinnt das Ästhetische seine gegenwärtige generative Signatur. Die Defiguration eines Gegebenen bringt etwas hervor, das bislang nicht im Blick stand. Dieses Hervorgebrachte hat virtuellen Charakter, der nur in der Vorstellung des Subjekts real zu werden vermag. Für dieses Realwerden gibt es keine Referenz, die die von der Gegenstandsmodellierung im Betrachter erweckten Vorstellungen orientieren könnte. Eine solche Referenzlosigkeit bringt zwangsläufig die Einbildungskraft ins Spiel, um das durch Modellierung Hervorgebrachte zu imaginieren. Eine solches Konfigurieren wird sich nicht in einer bestimmten Vorstellung beruhigen, sondern zu Sichtweisen verzweigen, weil sich emergente Phänomene nicht auf Bestehendes zuordnen lassen. Daher verdoppelt sich die Modellierungsoperation des Ästhetischen in der Einbildungskraft des Subjekts und bringt einen Aspekt des Ästhetischen zur Geltung, den schon Kant herausgestellt hat: »Die Einbildungskraft [...] ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt. Wir unterhalten uns mit ihr, wo uns die Erfahrung zu alltäglich vorkommt; bilden diese auch wohl um: [...] wobei wir unsere Freiheit vom Gesetze der Assoziation (welches dem empirischen Gebrauch jenes Vermögens anhängt) fühlen, nach welchem uns von der Natur zwar Stoff geliehen, dieser aber von uns zu etwas ganz anderem, nämlich dem, was Natur übertrifft, verarbeiten kann.« [Kant, KdU, B 193] Zieht man diese Formulierung in die Gegenwart aus, dann zeigt sich das »Übertreffen der Natur« in der Gestaltung der von Natur gegebenen Materialität - eine Operation, die sich aus der Einbildungskraft speist, um dann das Hervorgebrachte auf diese zurückzukoppeln." (190/191)

Allerdings klingen in diesen Passagen auch die fundamentalen Unterschiede zwischen Isters Fassung des Ästhetischen als Modellierung von Komplexität und meiner Position an. Tatsächlich hatte ich lange daran gedacht, meinen Vortrag hier als kritische Würdigung von und in kritischer Absetzung zu Wolfgang Isters Aufsatz aufzustellen. Allerdings schien mir eine kritische Einlassung auf Wolfgang Iser dann doch nicht die richtige Form für das hier erbetene Thema "Episteme" zu sein, da ich dann die Kontroverse hätte genau führen müssen - für Zuhörer ein konzentrationsraubendes Verfahren zu Deutungshoheiten. Die Differenzen zu Isters Positionen bestehen erstens darin, dass Wolfgang Iser das Ästhetische in meinen Augen verdinglicht, heisst: während in meiner Position das Ästhetische eine Eigenschaft von Verhältnissen zwischen Subjekten sind, die gegenständlich vermittelt werden, nennt Iser das Ästhetische in Anlehnung an W. C. Wimsatt eine »generative entrenchments«, was er als »generative Signatur« übersetzt, der die Geschichte ästhetischen Denkens historisch auf der Spur sei und damit immer neu auch erzeuge. Ich kann anschließend nicht erkennen, dass ästhetische Theorie derart ästhetische Praxis hervorbringt. In meiner Anschauung läuft das Ästhetische als Moment der Praxis prinzipiell der Theorie vor, auch wenn ich nicht abstreiten würde, dass es - insbesondere seit den Künstlerästhetiken à la Schiller - sehr enge Rückkopplungen zwischen der gestaltbildenden Praxis und ihrer Reflexion in künstlerischen und philosophischen Theorien gegeben hat und geben kann. Weit konsequenter als Iser bin ich der Ansicht, dass es sich beim Ästhetischen um eine Kategorie der Entwicklungsgeschichte und des historischen Aufstiegs von Menschheit handelt. Siehe dazu meinen Text »Das Leben ist bunt. Einige Bemerkungen zum Entwerfen« (2005) auf www.petruschat.com.

Zweitens lehne ich die Entwicklung des Ästhetischen als eine ausschließlich in der Einbildung ablaufende Modellierungsweise ab. Ich will nicht bestreiten, dass Ästhetisches immer mit Bewusstseinsbildungen zu tun hat, aber mir kommt es darauf an, die materielle Gebundenheit dieses Prozesses heraus zu stellen. Für mich ist das Ästhetische ein, wenn nicht der menschlich entscheidende Modus der Bewusstwerdung am und im Materiellen.

Deshalb kann ich alle Kontemplation im ästhetischen Verhältnis - Iser spricht hier von einem "Kippspiel" in den "Sichtweisen des Betrachters" - nur als eine besondere Erscheinungsform des Ästhetischen anschreiben und nicht als seine alleinige, vorrangige oder eben auch Möglichkeiten erzeugende Existenzform. Wo Iser von Imagination spricht, würde ich den abgedroschenen Begriff der Kreativität anziehen, eben weil in der Kreativität die Kreatur und damit die Körperlichkeit und ihre Auseinandersetzung aus der Materialität der Welt heraus und in sie hinein eingefasst ist.

Drittens teile ich nicht Isters funktionale Eingrenzung des Ästhetischen auf eine Orientierungsfunktion. Das Ästhetische ist tatsächlich - wie Iser ohne die eigene Formulierung voll zu erschließen - schreibt, "das Grundmuster gegenwärtiger Welttherstellung" (196), also Produktion und nicht bloß Orientierung. Deshalb zählen bei mir eben die Resultate in ihrem Verhältnis zu den Subjekten, und nicht bloß, wie bei Iser, die Modellierungsverfahren, weil Resultate und Subjekte die materielle, körperliche Basis kultureller Entwicklung sind. Wolfgang Isters Aufsatz in: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hg.), Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt am Main 2003, S. 176-202.

Zu meinen Positionen zum Ästhetischen als Fassung von Komplexität siehe auch meinen letzten Vortrag »La lotta continua« (2011) auf www.petruschat.com

Programm dafür vorgezeichnet finden.⁴⁷ Es ist aber auch nicht zu übersehen, dass Schillers Konstruktion für einen menschlichen Umgang mit Komplexität, bei Schiller heisst diese Komplexität schlicht "Natur" oder auch "Gesellschaft", dass also die Schillersche Konstruktion zur künstlerischen Fassung von Komplexität eine Inkongruenz zu Nietzsche aufweist.⁴⁸ Schiller sieht die gegengestellte Beweglichkeit von Formtrieb und Stofftrieb als einen Zwangslauf an, der in jeder Kreatur abläuft, gegen den sie, die Kreatur, keine Wahl hat, denn aller Stoff, alle Materie strebt nach Fassung und alle Fassung fasst und bestimmt nur, wenn sie stofflich ist.⁴⁹ Damit in dieses Geschehen etwas Freiheit und Selbstbestimmung kommt, sieht Schiller im Unterschied zu Nietzsche noch einen dritten Trieb vor, der über den beiden wirkt und deren Zwangslauf unterbricht. Er nennt ihn den Spieltrieb.⁵⁰ Das Spiel eröffnet der Form andere Möglichkeiten mit Stoff voll zu laufen und dem Stoff Möglichkeiten in andere Formen aufzugehen.

Es ist üblich, den Begriff des Spiels bei Schiller von Kant herzuleiten, von dessen Problem, die doppelte Bestimmtheit der sinnlichen Erkenntnis durch die Organisation des Sinnesmaterials von unten und die Organisation des aufgebrauchten Sinnesmaterials von oben durch

⁴⁷ Stellvertretend für diese Behauptung zum Beispiel diese Passage: "Ganze Jahrhunderte lang zeigen sich die Philosophen wie die Künstler geschäftig, Wahrheit und Schönheit in die Tiefen gemeiner Menschheit hinabzutauchen; jene gehen darin unter, aber mit eigener unzerstörbarer Lebenskraft ringen sich diese siegend empor."(287) - Das wiederum eine Vorschrift Nietzsches. Alles Folgende liest sich wie eine Disposition zum Tragödienbuch: "Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reiße den Säugling beizeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines besseren Alters und lasse ihn unter fernem griechischem Himmel zur Mündigkeit reifen. Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück; aber nicht, um mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar wie Agamemnons Sohn, um es zu reinigen. Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen. Hier aus dem reinen Äther seiner dämonischen Natur rinnt die Quelle der / Schönheit herab, unangesteckt von der Verderbnis der Geschlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln sich wälzen."(287/288) Und: "Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie loben. ... Der Ernst deiner Grundsätze wird sie von dir scheuchen, aber im Spiel ertragen sie sie noch; ihr Geschmack ist keuscher als ihr Herz, und hier muß du den scheuen Flüchtling ergreifen. Ihre Maximen wirst Du umsonst bestürmen, ihre Taten umsonst verdammen, aber an ihrem Müßiggange kannst du deine bildende Hand versuchen. Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo du sie findest, umgib sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen, schliesse sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet."(290) Und: "Als unter dem Perikles und Alexander das goldne Alter der Künste herbeikam und die Herrschaft des Geschmacks sich allgemeiner verbreitete, findet man Griechenlands Kraft und Freiheit nicht mehr: die Beredsamkeit verfälschte die Wahrheit, die Weisheit beleidigte in dem Mund des Sokrates und die Tugend in dem Leben des Phocion."(Schiller, Briefe, 294) - Nietzsche schließlich, der den Schiller mehrfach in seinem Tragödiendialog aufruft, gibt diesen weiteren Bezug nicht an. Aber das kann auch damit zu tun haben, dass er, Nietzsche, sich für den Erfinder der Dialektik von Dionysischem und Apollinischem ausgeben möchte. Dazu hat es viel Forschung gegeben, die u.a. an Hand der Bibliotheksleihen von Nietzsche nachweist, dass die Behauptung der Urheberschaft eine Selbstinszenierung und Verfälschung der Tatsachen ist. vgl. hierzu Max Baeumer: Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine "Entdeckung" durch Nietzsche, in: Nietzsche-Studien, Bd. 6; 1977

⁴⁸ Ich habe in der Eile zu diesem Vortrag keine Studien gefunden darüber, warum Nietzsche auf den Spieltrieb verzichtet. Ich vermute, weil er der Freisetzung des Dionysischen eine Zwangsläufigkeit gerade geben und verpassen will, vielleicht als Argument für das Recht haben an der eigenen Position, vielleicht weil die Freiheit, zu der Schiller im Spiel aufrief, nicht passte zu der Freiheit, die Nietzsche sich dachte und den Menschen zubilligte.

⁴⁹ Schiller nennt diese beiden Kategorien das höchste und letzte Abstraktion: "Wenn die Abstraktion so hoch, als sie immer kann, hinaufgeht, so gelangt sie zu zwei letzten Begriffen, bei denen sie stillestehen und ihre Grenzen bekennen muß. Sie unterscheidet in dem Menschen etwas das bleibt, und etwas, das sich unaufhörlich verändert." (Elfter Brief, S. 296) - Es wäre eine eigene Abhandlung wert, diesen wahrhaft humanistischen Zugang zur Natur zu würdigen. Denn zunächst unterscheidet Schiller von der Person, dem bleibenden, den Zustand, der beständig wechselt. Damit ist eine doppelte Dialektik in das Gefüge von Form und Stoff gelegt. Ich kann mich hier auch nicht weiter mit einer Diskussion aufhalten, wie viel "Wahrheit" in diesen Spekulationen zu Form und Stoff steckt, wie viel Kongruenz zu heutigen Auffassungen, ob etwa in diesem Idealismus der Materialismus von Selbstorganisationsvorgängen heraus kommt. Auch nicht mit der Frage, ob Gestalt erst etwas wert ist, wenn es Organismen gibt, was nach meiner Ansicht zweifellos der Fall ist. vgl. dazu: Jörg Petruschat: Das Leben ist bunt; cc-download unter www.petruschat.com

⁵⁰ Das ist eine ziemlich willkürliche Setzung. Überhaupt ist der Umgang mit dem Begriff des Triebes weniger aus einer Verankerung im Individuum oder in der Natur erklärt. Umgekehrt: Weil der Zwangslauf nicht günstig ist, muß es auch einen Trieb zum Spiel geben. Nachwirkungen von Fichte?

die Zwischenschaltung einer Zerstreung und eines Spiels der Einbildungs- oder Erkenntniskräfte zu lösen. Ich möchte hier eine andere Deutung vorschlagen. Sie wird den Weg eröffnen, in der Avantgarde nicht nur, wie es heißt, eine "Entgrenzung der Künste" zu sehen, ein Öffnen der Tore. Ich möchte Sie mit meiner Schillerlektüre auf den Weg führen, in der Avantgarde ein erwachendes Bewusstsein dafür zu sehen, dass das Ästhetische nicht nur in den Mauern der Kunst seine Wirkung tut oder tun kann, sondern auch jenseits dieser Mauern: als Gestaltung von Gegenstand und Raum jenseits aller Kunst. Dafür aber muß das Ästhetische als eine Kategorie des Eingriffs entwickelt werden und nicht bloß als eine Kategorie vornehmer Zurückhaltung, Abwendung oder Gleichgültigkeit gegenüber allem Schrecklichen, was in der Welt geschieht. Es ist deshalb auch nicht ratsam, den Schiller bloß dem Kant zu subsummieren. Schiller hatte einen eigenen Kopf.⁵¹ Und der ging weit über das hinaus, was Kant ihm zu denken gab. Auch das kann ich hier nicht in der Breite darstellen. Ich möchte mich auf eines beschränken. Schillers Spielbegriff, so behaupte ich hier, ist nicht bloß ein Ergebnis philosophischer oder anthropologischer Lektüre, er geht nicht bloß auf das Wissen von Kant oder Fichte zurück, er ist vor allem ein Begriff aus seiner Erfahrung als Theatermann. Dass das Spiel eine Sphäre der Freiheit ist und in dieser Freiheit lustvoll und ästhetisch, das ist eine Erfahrung, die der Künstler in der Produktion vielfach an sich selbst hat erleben können.⁵² Metaphysische oder transzendentalphilosophische Ableitungen geben, so spitze ich hier zu, bloß die vernunftgemäße Begründung ab für etwas, was dem Theatermann unstrittig und selbstverständlich war.

Um nun diesen Spielbegriff des Theaters in der nötigen Knappheit hier einzubringen, mache ich - den Metaphern sei Dank - einen Umweg über die Mechanik. Das Ideal aller Mechanik besteht in ihrer Präzision. Aber real ist dieses Ideal ist nicht durchzuhalten. Ein Uhrwerk wäre ideal, wenn die Zahnräder genau ineinandergreifen. Aber dann, im Ideal dieser Genauigkeit und Präzision, wäre das Uhrwerk zugleich still gestellt, die Räder würden auf ihren Achsen zwar fest stecken aber sich nicht drehen. Damit das Ganze beweglich wird, müssen Passungen gelockert werden, sonst laufen die so präzis gedachten Geometrien nicht aufeinander ab.

⁵¹ vgl. hierzu auch Rüdiger Safranski: Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus, S. 346ff. (Siebzehntes und achtzehntes Kapitel)

⁵² "Der Dichter ... hat gut nach einem Ideal arbeiten, der Kunstrichter hat gut nach Ideen urteilen; die bedingte, beschränkte, ausübende Kunst ruht auf dem Bedürfnis. Der Unternehmer will bestehen, der Schauspieler will sich zeigen, der Zuschauer will unterhalten und in Bewegung gesetzt sein. Das Vergnügen sucht er und ist unzufrieden, wenn man ihm da eine Anstrengung zumutet, wo er ein Spiel und einer Erholung erwartet. Aber indem man das Theater ernsthafter behandelt, will man das Vergnügen des Zuschauers nicht aufheben, sondern veredeln. Es soll ein Spiel bleiben, aber ein poetisches. Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte." - Schiller: Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie, a.a.O., S. 549

Als deutsche Ingenieure begannen deutsche Autobahnen zu bauen, legten sie diese Bahnen zunächst nach ideal-geometrischen Gesichtspunkten an als kürzeste Linie zwischen zwei Punkten. Als aber die ersten Automobile über diese Bahnen fuhren, stellte sich rasch heraus, dass die Geradheit für die Fahrer auch gefährlich sein konnte - die Präzision der Geradheit ermüdete sie schnell. Da erinnerten sich diese Ingenieure an die Anfänge des Eisenbahnbaus. Auch dort hatte man die Genauigkeit und Präzision am Beginn so eng gefaßt, dass die auf Schienen gesetzte Maschine unmöglich um die Kurve kam, eben weil die so paßgenau in die Schienen eingebrachten Räder klemmten.

Seither gibt es Eisenbahnräder mit leicht konischer Geometrie, die ein Schwanken und Schuckeln der Wagen und dafür aber auch eine reibungsärmeres Kurvenfahren erlauben und seither gibt es auch Autobahnen, die sich auf und durch die Landschaft schwingen zur Anregung und Erquickung der Autofahrer.

Dieser mechanische Begriff des Spiels als Lockerung nun ist dem Theater zutiefst eingeschrieben als Lockerung der Geschichten, die es auf die Bühne bringt. Denn es sind für lange Zeit ja immer dieselben Geschichten, die auf die Bühne gebracht werden als dargestellte Mythologie der Griechen oder als Volkstheater mit dem immer gleichen Personal von Kasper, Edelmann, Gretel, Teufel usw. - auch Goethes Faust beruht auf einem fest tradierten Personal sowohl im ersten wie im zweiten Teil.

Traditionen lassen diese, noch so ein mechanischer Begriff: *Rollen*, immerhin so fest werden, dass sie auch als Puppe und Marionette gefasst und in Stegreiftheatern auf die Bühne gebracht werden können, so dass alle bereits beim ersten Auftritt im Grundsatz Bescheid wissen.

Der Witz des Spiels besteht darin, diese soziale Typik zu lockern und zum Schlackern zu bringen. Das tun die Spieler. Entweder, indem die Spieler im Spiel der Puppen oder Marionetten, oder, indem die Schauspieler ihren Körper einsetzen, um die in den Rollen gefasste soziale Typik und die dramatischen Muster zu variieren und auszuspielen.

Am Spiel wird Menschliches sichtbar, die Aufklärung wird hier den Begriff der Grazie debattieren. Und Oskar Schlemmer wird auf Kleists Begriff der Grazie im Marionettentheater Bezug nehmen: Am Spiel mit der Mechanik der Rollen, am Spiel mit der Technik also trete das Menschliche nur desto deutlicher hervor.⁵³

⁵³ Oskar Schlemmer: Tagebuch, Eintrag 5. Juli 1926 - "Sollen nun, könnte man sagen, die Tänzer nicht vollends Marionetten sein, an Drähten gezogen oder, besser, von einem vollendeten mechanischen Präzisionswerk aus selbsttätig bewegt werden, fast ohne menschliches Dazutun, es sei denn am unsichtbaren Schaltbrett? Ja! - es ist nur eine Frage von Zeit und Geld, das Experiment in dieser Weise zu vervollständigen. Der Effekt, den es machen wird, steht bei Heinrich von Kleist in "über das Marionettentheater" geschrieben!" - Oskar Schlemmer Idealist der Form. Briefe. Tagebücher. Schriften 1912 - 1943. hrsg. von Andreas Hüneke; Reclam Verlag Leipzig 1997; ISBN-13: 978-3379004732; S. 166

Der Theatermann nun, die Vorform des Regisseurs, der zunächst - Shakespeare folgend - aus der Schauspielergruppe als deren Dirigent und Autorität hervortrat, hat aber noch ein anderes Verhältnis zum Spiel der Figuren.

Er beobachtet das Setting aus einer göttlichen Perspektive, aus einer imaginären oder auch realen Loge, er achtet auf die Verwicklung der Handlungen, auf das Zusammenspiel. Im Unterschied zum Schauspieler, der mit sich in seiner Rolle spielt, spielt der Theatermann mit der dramatischen Struktur, mit den Konstellationen, die sich aus dem Zueinander der Akteure auf der Bühne ergeben sollen, weil sie sich ergeben können.

Aus dieser konzeptionellen Perspektive ist nicht die Figur als einzelnes Element tragend für die Aufführung - das bilden Schauspieler im Extempore sich gerne ein.

Aus konzeptioneller Perspektive ist das Verhalten der Figuren und Charaktere zueinander Spielmittel. Aus diesem Dispositiv entsteht Autorität und es ist nicht verwunderlich, dass dafür dann auch der Begriff des Autors und des Regisseurs (des Spielleiters) eingesetzt wird.

Was den Theatermann Schiller vom Leser der Kantischen Philosophie nun unterscheidet ist folgendes: Während bei Kant das Sinnesmaterial in seiner Partikularität erst sinnlich, dann verstandesmäßig geordnet und kategorial einsortiert werden muss, damit ihm eine Bedeutung zuwächst und eben diese Bewegung von der Bedeutungslosigkeit zur Bedeutung als ein Spiel, als ein Wirbel und als ein irgendwie gestaltetes Durcheinander von Bewegungen phantasiert wird, hantiert der Theatermann schon mit Elementen, in denen Bedeutung steckt.

Das Spiel, das der Theatermann gewohnt ist, beginnt nicht in der Bedeutungslosigkeit partikulärer und an sich bedeutungsloser Elemente, damit am Ende Bedeutung entsteht.

Der Theatermann hat es mit Elementen zu tun, die so voller Bedeutung stecken, dass sie dem Spiel immer auch bestimmte Spielmöglichkeiten vorlegen, die es zu variieren oder auch, deren narrative Logik es zu verletzen und in unerwarteten Wendungen zu überwinden gilt.

Dass dieses Spiel mit den Figuren im Theater und in der Literatur ein Spiel mit sehr eigenen formalen Qualitäten ist, hat Friedrich Schlegel⁵⁴ früh begriffen und die russischen Formalisten um Viktor Schklovski und Juri Tynjanow haben an derartig formalem Spiel den Grundstein gelegt für allen späteren Strukturalismus und Dekonstruktivismus. In der Feststellung der formalen Regeln, die im Drama eine komplexe sozialen Realität fassen und erfassen, bewährt sich die Souveränität des Künstlers.

⁵⁴ Ruth Sonderegger hat es an ihm herausgearbeitet. vgl. Ruth Sonderegger: Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst. @ Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2000, S. 132ff. - Friedrich Schlegel: Über Goethes Meister von 1798..

Schillers Theaterspiel ist darin auch noch ein Souveränitätstheater. Wer aufklären und erziehen will, muss wissen wo es lang geht. Für Schillers Menschenbild steht eher die Selbstermächtigung als die Selbstverwirklichung.⁵⁵ Für Schiller macht es Sinn, dass es Leute des Theaters, und Leute fürs Geschäft gibt, und er denkt der Kunst und den Kunstwerken eine Funktion zu, die deutlich in Produktion und Rezeption getrennt ist. Schillers Ideal eines ästhetischen Staates erklärt nicht alle Menschen zu Künstlern. Ein ideales Vorbild soll schon sein und durch die Bühne zur Wirkung und Kommunikation gebracht werden können.

Bei Nietzsche geht es aus dem Dunklen und Unbestimmten hinauf zu einer individuellen Form, die immer wieder dynamisch aufbricht und im festlichen Reigen untergeht. Statt Klarheit und Klärung ist das, was bei Nietzsche geschieht, eine Er-Klärung, die Rechtfertigung eines Individuums, das alles aus seiner Brust heraus holt. Bei Schiller und überhaupt im Theater ist das Spiel zwar auch ein Spiel der Individuen und des Individuellen. Aus der Sicht des Autor und Regisseurs aber ist das Theater ein Spiel in einer dramatischen Konstellation, die es nicht zu schaffen und zu erzeugen, sondern die es zu arrangieren gilt.

Neben dem Spiel als Lockerung des Individuellen ist es also zweitens der Begriff vom Spiel als Hantieren mit einer vorausgesetzten, schon sozial gefassten Komplexität, der für die Avantgarde interessant

⁵⁵ Christoph Menke zeigt in "Vom Schicksal ästhetischer Erziehung" ein anderes. Er schreibt mit Bezug auf Schiller: Die "ästhetische Erziehung ist nichts anderes als derjenige Prozess der Veränderung, der aus sich beherrschenden Individuen freie Subjekte macht. Sie umfasst daher in Posas [aus: Don Carlos] Worten den Prozess, in dem aus einer Tugend, die dem »erhitzten Blut« abgerungen werden muss, die also um ihrer Grundsätze willen, ihre Sinnlichkeit niederringen muss, eine solche wird, die »aus der Seele mütterlichem Boden [...] freiwillig« sprießt. Solche Erziehung zu freier Subjektivität soll durch Teilnahme an ästhetischer Praxis, vor oder mit einem schönen Gegenstand, erfolgen. Das gelingt nach Schiller durchs Spiel, weil im Spiel die beiden zerrissenen und einander bekämpfenden und beherrschenden Bestimmungen des Subjekts dadurch in eine »Wechselwirkung« *miteinander* geraten, weil sie *jeweils* anders vollzogen werden: in »eingeschränkter«, statt sich absolut setzender oder in freier, statt zwanghafter Weise. ... Zu spielen aber heisst nichts anderes, als die beiden Triebe, deren Herrschaftsverhältnisse untereinander Grund und Figur politisch-sozialer Herrschaft sind, so, so anders, wirksam werden zu lassen, dass sie auch in ein anderes Verhältnis untereinander als das der Herrschaft treten können. So gewinnt der Mensch im ästhetischen Spiel sein Vermögen der Subjektivität (zurück)."(63) Das ist aber nur Menkes durch Rancière gebrochene Lesart der "Ästhetischen Erziehung". Denn im Gegenüber eines schönen Gegenstandes und im Gegenüber einer Bühne wiederholt der Rezipient eben das, was im Künstler schon statt gefunden hat. Nur deshalb macht der Begriff der "Erziehung" einen Sinn, dann nämlich, wenn der Zuschauer dem Spieler im Spielmeister nachfolgt und nacheifert. Das ist der Grund für Schillers Idealismus. Schillers Idealismus kommt von Fichte: "Jeder individuelle Mensch, kann man sagen, trägt, der Anlage und Bestimmung nach, einen reinen idealischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in / allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen die große Aufgabe seines Daseins ist."(Schiller, Briefe; a.a.O., S. 268/269) Und daran knüpft Schiller eine Anmerkung: "Ich beziehe mich hier auf eine kürzlich erschienene Schrift: "Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten", von meinem Freund Fichte, wo sich eine sehr liebevolle und noch nie auf diesem Wege versuchte Ableitung dieses Satzes findet."(Ebd., S. 269) Und noch etwas ist mir an Schiller bemerkenswert: Der mechanische, der schöne, der politische Künstler verhalten sich anders zur Übersummativität: "Wenn der mechanische Künstler seine Hand an die gestaltlose Masse legt, um ihr die Form seiner Zwecke zu geben, so trägt er kein Bedenken, ihr Gewalt anzutun; denn die Natur, die er bearbeitet, verdient für sich selbst keine Achtung, und es liegt ihm nicht an dem Ganzen um der Teile willen, sondern an den Teilen um des Ganzen willen. Wenn der schöne Künstler seine Hand an die nämliche Masse legt, so trägt er ebensowenig Bedenken, ihr Gewalt anzutun, nur vermeidet er, sie zu zeigen. Den Stoff, den er bearbeitet, respektiert er nicht im geringsten mehr als der mechanische Künstler; aber das Auge, welches die Freiheit dieses Stoffes in Schutz nimmt, wird er durch eine scheinbare Nachgiebigkeit gegen denselben zu täuschen suchen. Ganz anders verhält es sich mit dem pädagogischen und politischen Künstler, der den Menschen zugleich zu seinem Material und zu seiner Aufgabe macht. Hier kehrt der Zweck in den Stoff zurück, und nur weil das Ganze den Teilen dient, dürfen sich die Teile dem Ganzen fügen. Mit einer ganz andern Achtung, als diejenige ist, die der schöne Künstler gegen seine Materie vorgibt, muß der Staatskünstler sich der seinigen nahen, und nicht bloß subjektiv und für einen täuschenden Effekt in den Sinnen, sondern objektiv und für das innere Wesen muß er ihre Eigentümlichkeit und Persönlichkeit schonen."(Briefe, a.a.O., S.270) - Deshalb kann der Angriff nur "ästhetisch" erfolgen. Ästhetisch heisst hier: Der zu Erziehende muss "freiwillig", also in Resonanz, die Bewegung nachmachen, die im Schönen im vorgeführt wurde. Nicht durch Zwang, sondern durch Selbsttätigkeit. Gleichwohl ist von diesem Nachvollzug in Selbsttätigkeit zur Selbstverwirklichung, wie Nietzsche sich das allein fürs Dionysische zunächst erträumte, ein langer Weg.

ist.⁵⁶ Die Avantgardisten beginnen gestalterisch nicht bei Null, selbst der Abstraktionismus, der auf das Elementare gründet, setzt die Abstraktion bereits voraus. Sie attackieren den Begriff des Künstlers als eines Schöpfers, der aus dem Nichts eine Welt hervorzaubert bloß indem er sie abmalt. Sie attackieren das Ge-Ge-Genie (Tretjakoff stottert das Wort so gehässig). Viele Avantgardisten sehen sich demgegenüber als Arrangeure und Spieler, die in Collagen und Montagen mit komplex vorgefassten Realitäten, ja Surrealitäten hantieren. Sie sehen sich als Virtuosen von formalen, vor allem technisch formalisierten Möglichkeiten.⁵⁷

1915 malt Malewitsch das Schwarze Quadrat, eine radikale Abstraktion, in die hinein Madonnenbilder, und also alle Sujets abgedunkelt werden können. "Der Künstler wagte sein Verderben." So lautet der Kommentar von El Lissitzky. "Eine Form war aufgestellt, die zu allem im Kontrast stand, was wir als Bild begreifen, als Malerei, als Kunst. Der Autor selbst war der Ansicht, daß er die Formen und die Malerei bis zur Null gebracht hätte. Wir aber haben gesagt: ja, das ist der Nullpunkt der abnehmenden Reihe, aber dafür sehen wir auf der anderen Seite eine neue, zunehmende Reihe." Und "diese Reihe steigt an, aber jenseits der Malerei. Wenn behauptet wurde, daß die Jahrhunderte ihre Malerei bis zum Quadrat geführt habe, auf daß sie hier untergehe, so sagen wir: Wenn die Platte des Quadrates den engen Kanal der malerischen Kultur verschlossen hat, so dient ihre Rückseite als mächtiges Fundament für das räumliche

⁵⁶ Es gibt noch eine eher versteckte Linie, die über Fröbel und Montessori läuft - die Entwicklung reformpädagogischer Konzeptionen, die das Bauen von Wirklichkeit aus der Verwendung von elementaren Formen herleiten. In dieser Elementarisierung wird die kulturelle Prägung durch Historismen unterlaufen. Noch Lu Märten wird 1909 in "Spiel und Spielzeug" schreiben: "Spiel ist die Freiheit des Menschen. Spiel ist nicht an das Kind gebunden. Das Kind ist nur die Ursache des Spiels, denn das Kind ist der freieste Mensch. Alte und Reife sehen dem Spiel am innigsten wieder zu. Sie könnten, wären sie frei - ebenso selber spielen." (28) Und: "Das Spielzeug soll Material sein. - Wir sehen uns um und sehen lauter »fertiggekochte« Dinge. Es sind lauter kleine und große fertige Welten da ... und das schreckliche Merkmal für alle diese fixen Ideen im Spielzeug heißt: »Garnitur«." (29) Dagegen setzt sie das "reine Materialspielzeug". Lu Märten: Formen für den Alltag. Schriften. Aufsätze. Vorträge. Dresden 1982 - Wer sieht im Angriff auf die Garnitur nicht den Angriff auf die stilistischen Verhärtungen auch der Moderne selbst vorweggenommen, die im postmodernen Design Ettore Sottsass mit "Memphis" und den anderen Kämpfen unter der Marke "Alchimia" geführt wurden?

⁵⁷ Ein Teil der Avantgarde, der surrealistische, taucht - mit einem kleinen Buch von Lautréamont in der Hand - in den Traum und in das Unbewusste hinab, um unterhalb der kulturellen Prägungen auf einen kollektiven Strom der Bilder zu treffen, der zur Erneuerung und Überwindung einer bloß aufs Individuum gestellten Kultur herauf gezogen werden kann. Geträumt wird hier aber nicht, weil die Seele leer ist, sondern weil sie übervoll mit Bildern einer komplexen Wirklichkeit ist, die zivilisatorisch verdrängt werden. Walter Benjamin schreibt "Über den Surrealismus": "Bild und Sprache haben den Vortritt. ... / ... Nicht nur vor dem Sinn. Auch vor dem Ich. Im Weltgefüge lockert der Traum die Individualität wie einen hohlen Zahn. Diese Lockerung des Ich durch den Rausch ist eben zugleich die fruchtbare, lebendige Erfahrung, die diese Menschen aus dem Bannkreis des Rausches heraustreten ließ. Es ist hier nicht der Ort, die surrealistische Erfahrung in ihrer ganzen Bestimmtheit zu umreißen. Wer aber erkannt hat, daß es in den Schriften dieses Kreises sich nicht um Literatur, sondern um anderes: Manifestation, Parole, Dokument, Bluff, Fälschung wenn man so will, nur eben nicht um Literatur handelt, weiß damit auch, daß hier buchstäblich von Erfahrungen, nicht von Theorien, noch weniger von Phantasmen die Rede ist. Und diese Erfahrungen beschränken sich durchaus nicht auf den Traum, auf Stunden des Haschischessens und des Opiumrauchens. Es ist ja ein so großer Irrtum, zu meinen, von »surrealistischen Erfahrungen« kennten wir nur die religiösen Ekstasen oder die Ekstasen der Drogen. Opium fürs Volk hat Lenin die Religion genannt und damit diese beiden Dinge näher zusammengerückt, als es den Surrealisten lieb sein dürfte. Es wird noch von dem bitteren, leidenschaftlichen Aufstand gegen den Katholizismus die Rede sein, als in welchem Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire den Surrealismus zur Welt brachten. Die wahre, schöpferische Überwindung religiöser Erleuchtung aber liegt nun wahrhaftig nicht bei den Rauschgiften. Sie liegt in einer profanen Erleuchtung, einer materialistischen, anthropologischen Inspiration, zu der Haschisch, Opium und was auch immer sonst nur die Vorschule abgeben können." (Benjamin, Über Surrealismus, a.a.O., S. 295/296) - Mit der Lockerung des Individuums von den kulturellen Bindungen, die Benjamin hier anspricht, werden zugleich die klassischen Verfahren der Kunst, Realität bloß idealisierend nachzuäffen, außer Kraft gesetzt.

Wachstum der realen Welt. ... / ... transformieren wir die Leinwand."⁵⁸

In den Transformationen der Leinwand, die Lissitzky hier im Blick hat, ist die alte Unterordnung des Rezipienten unter die Bildgegenstände aufgelöst. Der Betrachter muß dem Künstler nicht mehr glauben, da die mimetische Dimension nicht mehr über ein Objekt der Rezeption maßgeblich wird. Die neue Gestaltung ist nicht Nachahmung, auch nicht bloß eine neue Verzerrung von Gegenständen (Metamorphosen), sie ist nicht mehr referentiell, sondern konstruktiv: sie schafft neue Formelemente in freier Struktur und zwar jenseits einer zentralen Perspektive, die den Betrachter vor dem Bild fesselte und still stellte. "Die einzige, zum Horizont senkrecht stehende Bildachse erwies sich als zerstört.", schreibt Lissitzky, "Wir haben die Leinwand ins Kreisen gebracht, und während wir sie drehen, schrauben wir uns selbst in den Raum hinein. Bisher wurde der Raum auf die Fläche durch bedingte Bildgründe projiziert - wir haben begonnen, uns aus der Fläche des Bildgrundes zu der Bedingungslosigkeit der Ausdehnung zu bewegen. Bei dieser Rotation vervielfältigten wir die Projektionsachsen, standen zwischen ihnen und rückten sie auseinander. Wenn der Futurismus den Beschauer ins Innere des Bildes führte, so führen wir ihn über das Bild hinaus in den wirklichen Raum, stellen ihn ins Zentrum der neu geschaffenen Dimension."⁵⁹

⁵⁸ Der letzte Passus lautet vollständig: "Setzen wir eine bestimmte Form von bestimmter Farbe in eine bestimmte rechteckige Fläche - geben wir den drei Elementen eine bestimmte Abhängigkeit voneinander. Fügen wir neue Elemente hinzu und stellen sie um, transformieren wir die Leinwand." El Lissitzky: PROUN, S. 25/26 - Aber Lissitzkys Formulierung vom Nullpunkt der Malerei gibt - setzt man ihn in Bezug auf Kants Feststellung, "im ästhetischen Zustande" sei "das Individuum eine Null" - noch einen anderen Gedanken frei: Das Individuum muß erst durch einen Zustand der "Null" hindurch um "Eins" zu werden. Heißt: Der erwachende Mensch muß erst alle seine Vermögen ans Äußere, an dessen Nachahmung und Wiederholung, verwendet haben, um bei sich anzukommen, bei der Erkenntnis seiner Form als gestalterische Wirksamkeit. Entfremdung wird derart zu einer dialektischen Kategorie seines historischen Aufstieges, seiner Geschichte. Entfremdung kann dann gelesen werden als Ent-Fremdung, als Möglichkeit der Anerkennung des Eigenen im fremd Gemachten, als Prozess der Rückbindung und einer fortgesetzten Ankunft.

⁵⁹ Lissitzky: PROUN; in: El Lissitzky: Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente. Herausgegeben von Sophie Lissitzky-Küppers und Jen Lissitzky. Übersetzt aus dem Russischen von Lena Schöche und Sophie Lissitzky-Küppers. Fundus-Bücher 46; Verlag der Kunst Dresden (1977), S. 28 Und noch eine Anmerkung zum Futurismus: Die Entbindung von den Formatierungen der Sinne und den Stilvorgaben der Darstellungen ist der Trompetenstoß der Avantgarde. Was lange Zeit unbemerkt bei Leuten wie John Ruskin als Versuch begann, die Unschuld des Auges den kulturellen Prägungen zu entbinden, was als Entdeckung einer Psychophysik der Wahrnehmung unter der Kruste ihrer stilistischen Verblendungen begann, brach sich im Technischen Manifest von Marinetti eruptiv seine Bahn: "Ich saß im Flugzeug auf dem Benzintank und wärmte meinen Bauch am Kopf des Fliegers, da fühlte ich die lächerliche Leere der alten, von HOMER ererbten Syntax. Stürmisches Bedürfnis, die Worte zu befreien, sie aus dem Gefängnis des lateinischen Satzbaus zu ziehen! ... MAN MUSS DIE SYNTAX DADUCH ZERSTÖREN; DASS MAN DIE SUBSTANTIVE AUF'S GERADEWOHL ANORDNET; SO WIE SIE ENTSTEHEN." (S. 282) Und etwas später: "Um alles zu umfassen und zu erfassen, was es an Flüchtigem und Unfaßbarem in der Materie gibt, muß man ENG MASCHIGE NETZE VON BILDERN ODER ANALOGIEN bilden, die man in das geheimnisvolle Meer der Erscheinungen auswerfen wird." (S. 284) Ihr Programm der "bildnerischen Gemütszustände" formulieren die Futuristen in Anlehnung an Henri Bergson. Die Kategorien von "Intuition" und "Analogie" stehen bei Henri Bergson prägnant im Mittelpunkt. Im April 1911, ein Jahr vor dem Technischen Manifest, hält Bergson auf dem Philosophenkongress in Bologna seinen Vortrag "Die philosophische Intuition". Darin erklärt er die »intuitive Wahrheit« "als die einzig adäquate Möglichkeit, um die moderne Existenz »in einer wahrhaft dynamischen, elastischen Gegenwart« zu erfassen". Und Hansgeorg Schmidt-Bergmann, der diese Verbindung aufgewiesen hat, zitiert Bergson aus "Matière et Memoire": "»Die Wahrnehmung ist niemals bloß ein Kontakt des Geistes mit dem gegebenen Gegenstand«...; sie ist immer »von Erinnerungsbildern durchsetzt, welche sie vervollständigen, indem sie sie erklären«." (S. 301) Und - als würde er Kants Überlegungen fortsetzen -, ergänzt Schmidt-Bergmann mit Rekurs auf den Kubismus: "Da die rasch hintereinander auf die Sinnesorgane treffenden Reize nicht als Einzelstimuli gedeutet werden, bedarf es zum Ausdruck dieses Dynamismus neuer formaler Darstellungsmittel." (S. 302) - Zitate von Marinetti und von und zu Bergson aus Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Futurismus. - Ich meine: In vielen der futuristischen Darstellungen, wird Erkenntnis in vivo dargestellt, nicht ihr Gegenstand, nicht ihr Ergebnis, sondern der Vorgang in der Technik der Erkennens selbst. 1911 malt Umberto Boccioni »Die Gemütszustände« in zwei Versionen, um seine Vorstellungen von "Simultaneität absoluter + relativer Bewegung", von "Simultaneität zentrifugaler + zentripetaler Kräfte" und der komplementären "Simultaneität von Farbe + Form + Helldunkel" in einem Tryptichon (Die Bleibenden, Abschied, die Abreisenden) herauszuarbeiten. Zitatangaben zu Marinettis Technischen Manifest und zu Hansgeorg Schmidt-Bergmann beziehen sich auf Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Futurismus. Geschichte. Ästhetik. Dokumente; Rowohlt Taschenbuch 1993; ISBN-13: 978-3499555350. Dazu noch ein Lissitzky-Zitat aus PROUN: "Die nichtkonstruktive Form bewegt sich nicht, steht nicht, sie fällt. Sie ist katastrophal. Die Konstruktion der Malerei, die ihren Anfang im Kubismus hat, bewegt sich [noch] auf irdischen Bahnen. Die Konstruktion, [auf die Lissitzky zielt], bewegt sich in den Geraden und Kurven der Luft, sie ist führend im neuen Raum." (a.a.O. S. 32)

Das Verderben, das der Künstler wagte, ist: er gab die Alleinherrschaft über den ästhetischen Prozess auf. Er regte Personen, die bisher nur das Zuschauen gewohnt waren, zum Mitspielen an.⁶⁰

Das ist eine tiefgreifende Veränderung. Denn sie rührt an ein Tabu, an eine stillschweigende Übereinkunft, die aller Kunst bisher zu Grunde lag. Diese stillschweigende Übereinkunft lautete: Der Schein ist nicht die Wirklichkeit. Garantiert wurde und wird diese stillschweigende Übereinkunft durch eine gegenseitigen Verblendung der Sinne.⁶¹ Bilder können einen Vorschein der Wirklichkeit nur geben, wenn man nicht in sie hineingehen kann, wenn das Auge gegen die Motorik verblendet wird. Das alte Illusionstheater entfaltet seine Wirkung solange der Zuschauer nicht auf die Bühne darf. Wie tief diese gegenseitige Verblendung der Sinne in den Wirkungszusammenhang der Kunst eingeschrieben ist, zeigt Claus Peymann selbst noch zur ersten Experimenta 1966. Peymann hatte im Frankfurter Theater am Turm Peter Handkes

»Publikumsbeschimpfung« inszeniert. "Am zweiten Abend ... kam es zum Eklat. Die Zuschauer, die auf die Bühne kletterten und dort »mitspielen« wollten, ließen sich nicht auf anderslautende Verhandlungsangebote von Schauspielern und Regisseur ein."⁶² Peymann brach daraufhin die Verhandlungen ab und drängte die Zuschauer von der Bühne. "Sie durften ihren Beifall oder ihr Mißfallen ... durch Klatschen, Zischen, Kommentare u.ä. zum Ausdruck bringen. Aber er [Peymann] sprach ihnen das Recht ab, in sein »Werk« einzugreifen und es durch ihre Handlungen zu verändern."⁶³

Wer Zuschauer animiert und lockert, stellt die stillschweigende Übereinkunft zum Scheincharakter aller traditionellen Kunst in Frage und rührt tatsächlich an den institutionellen Haltevorrichtungen, die Illusionen und Schein aufrecht erhalten und ein selbstbestimmtes Erkenntnispiel verhindert haben, indem sie Sitzplätze verteilen,

⁶⁰ Erika Fischer-Lichte hat diesen Aspekt - freilich erst für die Zeit nach 1950 - ihrem Entwurf einer "Ästhetik des Performativen" vorangestellt. vgl. Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen; Erste Auflage 2004; ©Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004; ISBN 978-3-518-12373-7

⁶¹ Für die Künste der Avantgarde beginnen die Zuwendungen zum Spiel im Bruch des Illusionsprinzips. Dazu wurde die älteste aller Kunstspielregeln, die Verpflichtung des Abbildes auf ein Vorbild verworfen, das Diktum: Du musst die Leinwand vergessen, wenn Du auf der Leinwand ein Fenster in die Welt sehen willst, Du musst das Instrument vergessen, wenn Du in Stimmung kommen willst, Du musst den Schauspieler vergessen, wenn Du Furcht und Mitleid spüren willst. Die Entdeckung des Materials unterminiert den Scheincharakter von Kunst. Ein einfacher Weg, das Material freizulegen, bestand darin, den Körper in Bewegung zu setzen, in Rotation zu bringen und die Isolierung der Künste gegeneinander in Frage zu stellen. Was lehrten Nietzsche wie Lissitzky? Die Macht der Senkrechten, der Bildachse wie der Perspektiven wurde gebrochen durch motorische Bezüge. Die Zuschauer wurde zum Akteuren und Mitspieler, indem sie in Bewegung versetzt wurden auf eine ganz einfache körperliche Art. Die Macht des Bildes und aller apollinischen Fassungen wurde gebrochen, indem deren Wirkungsweisen unterlaufen wurden.

⁶² Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, a.a.O., S. 27

⁶³ Erika Fischer-Lichte verweist im Anschluss auf das amerikanische Avantgarde Theater, auf Julian Becks und Judith Malinas »Living Theatre« (seit »The Brig«, 1963, oder auf das Environmental Theatre Richard Schechners und seiner Performance Group (gegründet 1967), bei denen die »audience participation« zum Programm erhoben wurde. - vgl. Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen; a.a.O., S. 28

den Körper still stellen⁶⁴ und selbst die Augen ausrichten auf ein sie blendendes Geschehen, indem der Raum um die in Reihen ausgerichteten und still gestellten Zuschauer zusätzlich noch verdunkelt wird.⁶⁵

Wer Zuschauer nicht, wie Peymann, in ihren Rollen nur lockert, sondern, wie Lissitzky, als Akteure anerkennt, der vergesellschaftet die Deutungshoheit über das Material.

Wenn Nietzsche den Künstler aus dem Schatten des Werkes hervorzog und auf die Bühne stellte und alle Zuschauer mit auf die

64 Worin, fragt Eisenstein ziemlich direkt in die Richtung einer Epistemologie mit ästhetischem Anspruch, worin "liegt der Irrtum im Umgang mit dem Begriff »Erkenntnis«? Seine Stammesbeziehung zum altnordischen »kna« - »ich kann« - und dem altsächsischen »biknegan« - »ich nehme teil« wurde durch eine einseitig kontemplative Auffassung der »Erkenntnis« als Funktion einer abstrakt-kontemplativen, »reinen Erkenntnis der Ideen«, das heißt durch eine zutiefst bürgerliche Auffassung, völlig verdrängt." (80) Man interpretiere, wie Eisenstein meint, praktisch die Erkenntnis noch immer, "in der pervertierten Formel ihrer Losgelöstheit von Tätigkeit und Arbeit - etwa so, wie sich der auf die »reine Erkenntnis« orientierte Ernest Renan äußerte. Er forderte in la réforme intellectuelle et morale eine starke Regierung, »die die guten Bauernburschen zwingt, unsere Arbeit mitzuverrichten, während wir grübeln.«" (80) - "Für uns" hingegen, schreibt Eisenstein, "ist der Wissende ein Mitwirkender. In diesem Punkt halten wir es mit dem biblischen Spruch »Und es erkannte Moses sein Weib Sarah«, was durchaus nicht bedeutet, daß er sie kennenlernte. Der Erkennende ist ein Aufbauender. Die Erkenntnis des Lebens ist untrennbar mit dem Aufbau und der Umgestaltung des Lebens verbunden." (81) Eisenstein fordert die Sprengung der Chinesischen Mauer zwischen einer Sprache der Logik und einer Sprache der Bilder. "Wir wollen Wissenschaft und Kunst einander nicht länger qualitativ gegenüberstellen." (81) - Das sind keine bloß ideologischen Forderungen. Einerseits stützt Eisenstein sich auf die Reflexologie. Andererseits auf die Kritik einer idealistischen Erkenntnistheorie, und drittens auf die Erfahrung: "Wer hat denn noch nicht in den vier Wänden seines Studierzimmers gebüffelt, indem er mit dem Buch in der Hand von einer Ecke in die andere rannte?" (63) - Und dann erzählt er eine kleine Geschichte: "Heisere Einzelgänger versuchen vergeblich, die Intervallskala mit ihren verstaubten Kehlköpfen zu erhaschen. C - D, D - E, E - F ... G. Der Flügel wird überbeansprucht. Am Ende sind sowohl die Saiten als auch die Nerven verspannt. Es kommt nichts heraus. Der dissoziierte Prozeß der Verflechtung von Stimme und Gehör läßt sich nicht wieder organisch einrenken. Und plötzlich werden die einzelnen schwachen Stimmchen im Chor eingeschaltet. Und es geschieht ein »Wunder«. In strenger Klangbildung folgt Intervall auf Intervall, in kollektiver Aktion recken sich die Stimmchen empor und richten sich aus. Es klingt! Es klingt! Es klappt. Die Oktave ist genommen. Mit einem Mal springt man von den Plätzen hoch. Beginnt sich / in einem merkwürdig gemessenen Tanz durchs Zimmer zu bewegen. Was ist das? Eine dionysische Ekstase? Nein. Das ist Jaques-Dalcroze, dem es eingefallen ist, das rhythmische Gedächtnis seiner Schüler im Solfeggio durch den Einsatz des rhythmischen Taktklopfens mit dem gesamten Körper anstatt mit einer Hand zu vervollkommen. Feinste Nuancen der Notenwerte wurden mit größter Leichtigkeit genommen." Sergej M. Eisenstein: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Herausgegeben von Felix Lenz und Helmut H. Dietrichs; © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2005- Erste Auflage 2006; ISBN 3- 518-29366-4, S. 84/85

65 siehe hierzu den Kommentar von Walter Benjamin zu Brechts Konzeption vom epischen Theater in "Der Autor als Produzent". - Das epische Theater habe nicht die Konkurrenz zu den neuen Medien gesucht, sondern von ihnen gelernt und im Lernen habe es eine Auseinandersetzung gefunden. - "Im Interesse jener Auseinandersetzung zog sich Brecht auf die ursprünglichen Elemente des Theaters zurück. Er begnügte sich gewissermaßen mit einem Podium. Er verzichtete auf weitausgreifende Handlungen. So gelang es ihm, den Funktionszusammenhang zwischen Bühne und Publikum, Text und Aufführung, Regisseur und Schauspieler zu verändern. Das epische Theater, erklärte er, hat nicht sowohl Handlungen zu entwickeln als Zustände darzustellen. Es erhält solche Zustände ..., indem es Handlungen unterbrechen läßt. [Zum Beispiel durch Songs; J.P.] ... Hier nimmt das epische Theater ... mit dem Prinzip der Unterbrechung ... ein Verfahren auf, das ... in den letzten Jahren aus Film und Rundfunk, Presse und Photographie geläufig ist. Ich [also Benjamin; J.P.] spreche vom Verfahren der Montage: das Montierte unterbricht ja den Zusammenhang, in welchem es / montiert ist. ... Das Unterbrechen der Handlung, deretwegen Brecht sein Theater als das *epische* bezeichnet hat, wirkt ständig einer Illusion im Publikum entgegen. Solche Illusion nämlich ist für ein Theater unbrauchbar, das vorhat, die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln. Am Ende, nicht am Anfang, dieses Versuches stehen aber die Zustände. Zustände, welche in dieser oder jener Gestalt immer die unsrigen sind. Sie werden dem Zuschauer nicht nahegebracht, sondern von ihm entfernt. Er erkennt sie als die wirklichen Zustände, nicht, wie auf dem Theater des Naturalismus, mit Süffisance sondern mit Staunen. Das epische Theater gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr. Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung der Abläufe. Nur daß die Unterbrechung hier nicht Reizcharakter, sondern eine organisierende Funktion hat. Sie bringt die Handlung im Verlauf zu Stehen und zwingt damit den Hörer zur Stellungnahme zum Vorgang, den Akteur zur Stellungnahme zu seiner Rolle." - Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934; in: Walter Benjamin Aufsätze Essays Vorträge Gesammelte Schriften II-2 Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1977; suhrkamp taschenbuch wissenschaft 932; Erste Auflage 1991; ISBN 3-518-28532-7; S. 698. - Damit hat Brecht, meine ich, das "Apollinische" sehr schlaue in den Dienst des "Dionysischen" gestellt. Er erreicht damit vor allem, dass die Handlung, die im Zustand gerinnt, im Zuschauer fortgesetzt wird. Das Dionysische ist hier nicht, wie bei Nietzsche, ein Taumeln im Fest, sondern erlangt eine Inwendigkeit, die kein äußeres Feiern je wird erreichen können. Das Unterbrechen wird hier zu einem Moment, die Leute - Spieler wie Zuschauer - aus der Fassung zu bringen. Ihnen wird die Illusion zerstört, die sichtbare Bewegung in den Zuständen dieser Welt sei bereits ein Beweis ihrer Veränderung. - Brecht, meine Benjamin, "stellt dem dramatischen Gesamtkunstwerk das dramatische Laboratorium gegenüber. Er greift in neuer Weise auf die große alte Chance des Theaters zurück - auf die Exponierung des Anwesenden. Im Mittelpunkt seiner Versuche steht der Mensch." (S. 698) Ein eigenes Kapitel wäre hier Brechts Idee von der "Abbauproduktion" wert, wie er sie im "Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment." entwickelt. Er hat diese Idee sehr wahrscheinlich von Luis Bunuel

Bühne zog und zu Künstlern machte, zeigt am Horizont sich die soziale Plastik.⁶⁶

Konstruktivisten wie Lissitzky aber träumten nicht davon, alle Menschen zu Künstlern und die Wirklichkeit zu einem Kunstwerk zu machen. Sie stellten das Material und die Regeln, denen es sich fügen sollte, zur Disposition.⁶⁷ Zur Disposition stellen heißt: Die Produktion, der kreative Akt, sollte im Werk nicht aufhören.⁶⁸ Dazu wurde der illusionäre Bann gebrochen, das Material zum Spielen frei gelegt, so weit als möglich von formaler Vorschrift befreit⁶⁹ und gegen die Verblendungen der einzelnen Sinne wurden alle Sinne - nicht nur Auge und Ohr, sondern auch die Motorik und das Gleichgewicht - in Rotation versetzt.

Leute wie Lissitzky mobilisierten das Spiel mit dem Material als einen Prozess, in dem der Werkcharakter, die Werkgefüge aufgelöst, die Elemente *zufällig* werden, damit die Akteure in den ihnen zufallenden Elementen und gelockerten Gefügen eigene

⁶⁶ Am 05. April 2011 schreibt Irmgard Berner unter der Überschrift "Sprudelnder Quell aus der Bierflasche. Das Trinken, der Rausch und das Vergessen: Cyprian Gaillards soziale Plastik in den Kunst-Werken": [Gaillard will in den Kunst-Werken, einem prominenten Ausstellungsort in Berlin, mit einer Pyramide den "toten Raum" des Museums neu beleben mit einer sozialen Plastik und dabei an Joseph Beuys erinnern.] - "Für die Idee der raumgreifenden Installation "The Recovery of Discovery" in den Kunst-Werken - es ist die einzige Arbeit, die hier gezeigt wird - nahm der smarte Berserkernomade [Cyprian Gaillard] den Treppensockel des Pergamonaltars zum Ausgangspunkt, der heute noch an der Grabungsstätte im antiken Ephesos nahe dem türkischen Izmir für Touristen zu besichtigen ist. Der Fries steht ja bekanntlich im Pergamonmuseum, nachdem er von dem deutschen Archäologen Carl Humann entdeckt und 1878 als Trophäe nach Berlin transferiert worden war. [...]
Noch ragt die Pyramide als monolithische Urform sauber in den KW-Hallenhimmel, schimmert im graukalten künstlichen Licht, das jedes Gefühl für Tag und Nacht verwischt. Wie eine dem Inkareich entrissene Stufenpyramide, als radikaler Eingriff hier eingepflanzt. Gestapelt aus blauen, polierten Quadern fügen sich die fußbreiten Treppen bis fast unter die Decke. Ein ästhetisch gelungenes Bild, als Kunstwerk den Kunst-Werken angemessen, klassisch harmonisch die Proportionen, Form und Volumen im Goldenen Schnitt des Raumes platziert. Wäre da nicht dieser trügerische Schein des wohlüberlegten Vorspiels, läge nicht dieses "memento mori" in der Luft, das Wissen um das Auseinanderbrechen, und zuckte nicht dieser destruktiv romantische Zug der Vorfremde um Gaillards Mundwinkel. Die Skulptur interessiert ihn nur noch beiläufig. Auch die Sklavenarbeit, wie Kuratorin Susanne Pfeffer es nennt, die dahinter stand, sie aufzubauen. Denn - und das ist der Clou - der sprudelnde Quell dieser sozialen Plastik, die Quader, sind weder aus Stein noch sind sie für die Ewigkeit gedacht: Es sind 3000 Pappkartons mit 72000 Flaschen Bier der Marke "Efes", jenes türkischen Bieres, das in Ephesos gebraut wird. Und endlich reißt Gaillard die erste Kiste auf und lässt den ersten Kronkorken knallen. Der Eingriff löst den irreversiblen Prozess aus, der diese Plastik zerstören und im Verlauf der Ausstellung vervollständigen wird. Der Baustein transformiert zum schönen Wegwerfbehälter für das flüchtige Rauschmittel Alkohol. Denn auch darum geht es Cyprien Gaillard: Um das Trinken, den Rausch und das Vergessen. Im Kollektiv oder alleine. War es eben noch wichtig, dass das Bier türkisch und aus Ephesos ist, so scheint es nur noch absurd, Bier aus der Türkei in das Bierland Berlin zu transportieren. Ließ man eben noch seinen Geist in das Inkareich schweifen, so gönnt man seinem Geist nun den Taumel aus der Flasche. Ab jetzt regiert hier Dionysos, der antike Gott des Festes. Und das mit Freibier." - Ob Beuys sich durch diesen Konsumismus gern erinnert gesehen hätte?

⁶⁷ Dabei kam es ihnen nicht nur darauf an, seine Bedeutsamkeit zu lockern, sondern die Regeln zu verhandeln, mit denen es zusammengesetzt ist. Das Spiel wäre nicht Spiel, wenn es nur in der *einen* Regel bestünde. Das muss hier zum Huizinga gesagt werden. Huizinga sieht im Spiel die Regel, die den besonderen Raum konstituiert. Aber die einzige Regel, die das Spiel gelten lässt, ist die Regel: alle Regel ist verhandelbar. Das Soziale am Spiel, seine Lockerheit, bezieht sich nicht nur auf die Lockerung der einzelnen Elemente, sondern auch auf die Möglichkeit, die Regeln zu lockern und - im Spiel - mit jeder Regel zu brechen.

⁶⁸ vgl. auch Umberto Eco's Begriff der "epistemologischen Metapher" in Opera aperta, 1962, dt. Das offene Kunstwerk, Suhrkamp 1973: "In der Tat ist es immer riskant, zu behaupten, daß die Metapher oder das poetische Symbol, die musikalische Realität oder die plastische Form tieferschürfendere Werkzeuge der Erkenntnis seien als die der Logik. ... Gleichwohl kann jede künstlerische Form mit höchstem Recht wenn nicht als Surrogat der wissenschaftlichen Erkenntnis, so doch als *epistemologische Metapher* angesehen werden: das will heißen, daß in jeder Epoche die Art, in der die Kunstformen sich strukturieren - durch Ähnlichkeit, Verwandlung in Metaphern, kurz Umwandlung des Begriffs in Gestalt -, die Art, wie die Wissenschaft oder überhaupt die Kultur dieser Epoche die Realität sieht, widerspiegelt." (46) Und an späterer Stelle erklärt Eco die Funktion einer "offenen Kunst" als epistemologische Metapher: "in einer Welt, in der die Diskontinuität / der Phänomene die Möglichkeit für ein einheitliches und definitives Weltbild in Frage gestellt hat, zeigt sie uns den Weg, wie wir diese Welt, in der wir leben, *sehen* und damit anerkennen und unserer Sensibilität integrieren können. Ein offenes Kunstwerk stellt sich die Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, sondern *ist sie*. Es vermittelt zwischen der abstrakten Kategorie der Wissenschaft und der lebendigen Materie unserer Sinnlichkeit und erscheint so als eine Art von transzendentelem Schema, das es uns ermöglicht, neue Aspekte der Welt zu erfassen." (164/165)

⁶⁹ Dieser freiheitliche Umgang mit dem Material, diese Zurückweisung von Gefolgschaft, machte sie für stalinistische Kulturpolitik zum Feind. Und auch die Nationalsozialisten hatten früh und sehr gut begriffen, dass im formalen Experiment die Kunst der völkischen Gemeinschaft entartet.

Möglichkeiten der Werksetzung, der Bildung von Ganzheiten, entdecken.⁷⁰

Was die eine fügt, nimmt der andere auseinander, aber nicht, um es zu zerstören, sondern um es neu zu bilden. Des einen Apoll ist des anderen Dionysos.⁷¹ [Des einen Darstellung ist des anderen Vorstellung.] Die Gestalt geht unter im Spiel um neu daraus empor zu wachsen. Das ist etwas deutlich anderes als: Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose.⁷²

Soweit nicht der, aber *ein* avantgardistischer Traum.

Ein Blick in die Wirklichkeit zeigt, wie viel noch zu tun ist, Ästhetisches derart zu vergesellschaften, wie wenig es gelungen ist, die Erkenntnisquellen der Sinnlichkeit, wie Lu Märten es einmal formulierte, praktisch werden lassen.

Mir scheint, es ist einfacher, die Avantgarde als gescheitert zu erklären und die Ästhetisierung der Erfahrung zu fordern, als die Vergesellschaftung des Ästhetischen voranzutreiben.⁷³

Vielleicht hilft es, Evidenzen aufzuweisen dafür, dass ein menschlich Ganzes nicht bloß fühlbar wird in der Distanz zu Objekten, als Kategorie ihrer Reflexion und Abwendung, sondern als Moment und Triebkraft sinnlicher Erkenntnis und ihrer besonderen Verfertigung.

Ende der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts schreibt der amerikanische Entwicklungspsychologe Donald Woods Winnicott ein

⁷⁰ Tatsächlich unterminieren diese Aufforderungen zu einem produktiven Spiel mit der Form und ihren Regelungen den Status der Kunst als Darstellung ebenso wie den Begriff der ästhetischen Erfahrung. In der Darstellung behauptet der Künstler mit der Wirklichkeit fertig zu sein. Dieses Verenden des kreativen Aktes im Werk erzeugt zwangsläufig ein Zuschauen und lässt den Zuschauern nur das Üben von Vorstellungen übrig, in denen sie die kreativen Akte zu reanimieren versuchen. Das ist die Matrix für die Fortsetzung der alten Kantischen Ästhetik und der traditionellen Beziehung von Kunst und Publikum.

⁷¹ Dieser intersubjektive Bezug ist ein herausragendes Kennzeichen moderner, besonders auch avantgardistischer Kunst. Nicht nur in der deutlichen Form eines *Cadavre exquis*, der additiv exponiert, sondern in einer ausgesprochenen Gegenseitigkeit. Mit aller Emphase kommunistischer Zukunftsgewissheit schreibt Tretjakoff: "Wirklichkeit, das ist der bewusste Weg zu Kommune. Hier liegt die Aufgabe des Futurismus. Ein Arbeiter-Mensch ist das Ziel, energisch, erfinderisch, solidarisch und diszipliniert, ein Mensch, der ... alles, was er schafft, im Moment zum kollektiven Gebrauch abgibt. In diesem Sinne ist es dem Futurismus am allerwenigsten erlaubt, Eigentümer seiner Produktion zu sein: Sein Kampf richtet sich gegen die Hypnose des Namens und die damit verbundenen Prioritätspatente. Bürgerliche Selbstbestätigung, angefangen bei der Visitenkarte an der Haustür und endend mit der steinernen Visitenkarte auf dem Grab, ist ihm fremd; seine Selbstbestätigung findet er darin, daß er sich als wichtiges Teil seines Produktionskollektivs versteht." Sergej Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*; hrsg. von Fritz Mierau; 2. Auflage 1991 ©Aufbau Verlag Berlin und Weimar 1985; ISBN 3-351-00297-1; S. 49

Es dürfte aber auch die soziale Stellung vieler Avantgardisten gewesen sein, die das bloß autonome Programm skandierten. Das Leben der Künstler in den Großen Städten hatte Illusionen über eine freundliche Vermählung von Kunst und Markt zerstört und den verachteten Künstler übrig gelassen. Die Autonomie war nicht bloß eine erstrebte und gewollte, sie war auch eine erzwungene. Sie war nicht nur eine Bedingung und ein Segen des Schaffens, sie war zugleich ein Fluch und ein Leid künstlerischer Arbeit und künstlerischer Existenz. Sie schuf, indem sie die Bohème schuf, eben auch eine soziale Gruppierung, eine Sammlung ästhetisch ambitionierter Kräfte, eine Kollekte der Individuen, die zunächst alles andere als ein Kollektiv war. In diesem Sammlungsbecken nun waren konkurrierende Verhältnisse das eine, das andere waren Bestrebungen der Verbindung, der Entwicklung von Freundschaft und gegenseitiger Anteilnahme und zwar über die Schaffung einer künstlerischen Öffentlichkeit, eines Ausstellungsmarktes, als eines Projektes, in dem die Geltendmachung des einen auch den Anderen zur Geltung verhalf.

⁷² Oder, wie Ernest Hemmingway variierte: A Bitch Is A Bitch Is A Bitch Is A Bitch...

⁷³ Der erwachende Mensch spielt und weiss sich noch in der Natur. Für ihn gilt der Satz: An den Früchten sollt ihr sie erkennen. Der moderne Mensch spielt und glaubt sich ausgerüstet in der Technik. Er spielt mit Elementen, in denen Natur schon überlistet und auf ihn zugerichtet ist. Für ihn gilt der Satz: An den Apps, am Arrangement der Technik, sollt ihr mich erkennen. Das Problem: beim Spiel mit Technik, in Gestell und elektronischem Baukasten, verschwindet seine Herkunft aus dem Elementaren hinter dem Gemachten. Das Spiel wird leicht selbstverständlich und läuft leer.

Buch mit dem Titel: Vom Spiel zur Kreativität.⁷⁴ Es ist der Erfahrungsschatz von etwa 60.000 klinischen Fällen. Darin spielt die Überwindung von Frustrationen, die aus einem verriegelten Dasein entstehen, eine zentrale Rolle.

Wie Schiller sieht Winnicott im Spiel eine Lockerungsform, die der Kreatur die Kreativität ermöglicht und damit ein individuelles Selbstbewusstsein hervorbringt. Machen wir uns zunächst das Setting kleiner Menschenkinder klar.

Wenn Kinder auf die Welt kommen, dann gerät durch Abnabelung die Fraglosigkeit und Selbstverständlichkeit ihrer bisherigen Existenz ins Wanken. Versorgung ist kein Selbstlauf mehr durch eine Nabelschnur, sie muß hergestellt werden. Der Anschluss gelingt entlang instinktiver Orientierungen. Die Mutter ist noch immer nur die Verlängerung des eigenen Körpers, seine umräumliche Sicherung und Herberge. Gleichwohl bleibt das Herstellen der Versorgtheit und Verbindung mit jedem Verdauungsrhythmus eine Aufgabe. Die Entfernungen zwischen dem Menschenkind und den Quellen seiner Zufriedenheit sind variabel und werden räumlich und zeitlich gespannt. Nicht immer ist die Brust gleich in Reichweite, nicht immer ist die Mutter anwesend.

Hier nun setzt Winnicotts Theorie ein. Winnicott knüpft an die alltägliche Beobachtung an, dass die Kinder, ist die Mutter nicht anwesend, mit denselben Gesten, mit denen sie die Mutter zur Quelle ihrer Lust machen, nun auf Objekte zugreifen, die ihnen zufällig zuhanden sind. An diesen Objekten wird das gesamte Repertoire durchgespielt, das bisher und an der Mutter so erfolgreich zur Glückseligkeit führte.

Aber, natürlich, die Dinge tun es nicht. Alles Saugen, alles Drücken, alles Schlagen, alles Schreien führt nicht zur Entspannung, sondern - wie Analytiker vor ihm bereits formulierten -, nur zu noch mehr Frustration. Dem Kind gelingt die Überwindung der Frustration nur, wenn es im Spiel seiner Sinneskräfte vom Dispositiv auf die Mutter freikommt und erkennt, dass das Kissen nicht die Mutter, der Zipfel nicht ihre Brust ist. In dieser Enttäuschung eines instinktiven Dispositivs wird die Frustration nun aufgespalten. Aus Frustration und aus Enttäuschung entsteht eine erste Ahnung, dass die Welt nicht selbstverständlich und fraglos, sondern objektiv und also etwas anderes als bloß der eigene Körper und also nicht die Mutter ist.

Die Erkenntnis dieser Differenz zwischen der Selbstverständlichkeit der Mutter und einer Welt ohne alle Empathie ist vielleicht das Erste, das Menschenkinder auf einer Nervenenebene über dem Einfluss der Instinkte registrieren können. Es ist der Eintritt in die Bewusstwerdung ihres Seins und seiner objektiven Bedingtheit. Diese

⁷⁴ Donald W. Winnicott: Vom Spiel zur Kreativität; Stuttgart: Klett Cotta 2006 (11. Aufl.), ISBN 978-3-608-95376-3

Erkenntnis entsteht, wie Winnicott zeigte, aus dem Spiel, das einsetzt aus der Frustration gegenüber einer ausbestimmten Lage, die fest und instinktiv auf Wärme und konisch ausgeformte Behälter fixiert ist.

Ich möchte hier anmerken, dass diese Erkenntnis aus dem Übertrag von Verhaltensfiguren erfolgt, die an der Mutter erzeugt und formal stabilisiert und nun eben auf Objekte um- und angewendet werden, die offenbaren, dass sie nicht die Mutter sind. Und ich will anmerken, dass die Erkenntnis, die an diesem Übertrag, an dieser Transposition⁷⁵ entsteht, nicht erwartet, sondern unerwartet eintritt.

Winnicott nun nennt die Dinge, die Kinder sich zuerst objektiv machen in Differenz zur Mutter, Übergangsobjekte. An ihnen gehen Kinder von einem Nullzustand der Erfahrung zum ersten Zustand der Bestimmtheit, der Trennung nämlich von sich und der Welt über.

Was wir an Winnicott und gegenüber Schiller lernen können, das ist: Menschenkinder spielen nicht nur, weil und indem sie in einem glücklichen Sinne frei sind. Die Lockerungen, die das Spiel bringt, der erst zögerliche und dann mit immer mehr Dynamik ins Werk gesetzte Ausbruch aus fixen Bestimmungen oder alten Regelungssystemen kann ebenso sehr am Versagen dieser Regelungen gegenüber eine unbestimmten Lage heraus erfolgen, aus der Not einer Entbindung.

Was Winnicott darüber hinaus zu denken gibt, ist: Wenn Menschenkinder spielen, um aus einer für Körper und Geist frustrierenden Lage herauszukommen, dann entsteht im Spiel nicht bloß eine Variation dessen, was ist. Das Spiel dient in Winnicotts Beobachtungen eben nicht nur einer Lockerung, sondern im Spiel entsteht etwas, zunächst ein Bild jenseits der durch Hunger und Neid noch unterbestimmten Zustände. Im Spiel entsteht ein Bild, das Objekte figuriert, indem es sie von Subjekten scheidet. Und die

⁷⁵ vgl. zum Begriff der Transposition und seiner Funktion für ästhetische Erkenntnis und Schönheit: Jörg Petruschat: Transsemantische Zustände; Vortrag an der Universität Stuttgart anlässlich der ersten Internationalen Konferenz zum Konkrektismus, Download unter www.petruschat.com

Bildung dieses Bildes führt sie, die Menschenkinder, aus den Lagen, in denen alle bisherige Daeinsmächtigkeit versagte, heraus.⁷⁶

Ich will diesen Bildungsprozessen von Objektivität noch etwas weiter nachspüren. Dazu muss ich einen zweiten Analytiker ins Geschehen ziehen, der schon bei Winnicott im Hintergrund stand.

Das ist Wilfried Bion. Bion wurde 1897 als Sohn eines britischen Ingenieurs in Indien geboren und starb 1979 in Oxford.

Bion nun folgt in seiner Psychoanalyse einer sehr naheliegenden Metapher. Bion meint, die Psyche sei entlang der Physis strukturiert, kurz, wir nehmen wahr und denken, wie wir essen und verdauen.⁷⁷

Der After, ursprünglich ein Mund, in dem alles nur verschwand, wird zum Ausscheidungsorgan für alles das, was dem Körper nicht verdaulich ist. So sah Bion auch die Psyche: Alles, was in sie hineingelangt, trennt sie in Elemente, die sie verarbeiten kann, Bion nennt sie Alpha-Elemente, und in solche, die sie nicht verarbeiten kann. Diese nennt Bion Beta-Elemente. Am Beginn psychischer Verarbeitung ist die Welt also voller Beta-Elemente. Können wir Menschenkinder etwas verstehen, also verarbeiten und (sprachlich) ausdrücken, dann verwandelt dieser Verarbeitungsprozess die Beta-Elemente in Alpha-Elemente. Aus den Alpha-Elementen wird - Bion wird mir diese drastische Vereinfachung verzeihen müssen - Erfahrung, die auch bewusst werden kann.

In diesen psychischen Verarbeitungen gibt es aber eben auch immer Reste des Nichtverstehbaren. Während das Verdauliche Sprache und Bewusstsein werden kann, wandert das Unverdauliche an den Grund der Seele und also in den Körper. Wenn Kinder gegen Eltern aggressiv werden, dann sieht Bion in dieser Aggression die Existenz und Heraufkunft des Unverdauten und die ungestellte Bitte, dem Kind das Unverdaute abzunehmen, um es an seiner Stelle zu verarbeiten,

⁷⁶ Tretjakoff: "Der Futurismus ist nie eine Schule gewesen. Er war eine sozial-ästhetische Tendenz, das Streben einer Gruppe von Leuten, deren wichtigste Gemeinsamkeit nicht in positiven Aufgaben und nicht in der Vorstellung von ihrem "Morgen" bestand, sondern im Haß auf ihr "Gestern und Heute", einem unerschöpflichen und erbarmungslosen Haß. Das dickärschige Spießleben mit seinem stabilen Geschmack an einem friedlichen, unbekümmerten und gesicherten Dasein, das die Kunst der Vergangenheit und der Gegenwart (Symbolismus) hervorgebracht hat, bildete die Festung, aus der der Futurismus ausbrach, die er attackierte. Der Schlag gegen den ästhetischen Geschmack war lediglich ein Detail des allgemeinen Schlasses gegen die Lebensweise. Keine der skandalösen Strophen und keines der Manifeste der Futuristen lösten ein solches Geschrei und Gewinsel aus wie die angemalten Gesichter, die gelbe Bluse und die asymmetrischen Anzüge. Das Hirn der Bourgeoisie ertrug jeden Hohn auf Puschkin, doch es konnte nicht hinnehmen, daß man den Schnitt der Hosen, die Krawatte oder die Blume im Knopfloch verspottete - das war zuviel." (Tretjakoff: Woher und Wohin, a.a.O. S. 40) - Allerdings wäre es nach meiner Einschätzung zu einfach, aus dem Spiel, das die Romantiker und Idealisten bisher als hehren Ort der Freiheit, als sui generis *freies* Spiel kannten, nun eine Notwendigkeit und eine erzwungene Strategie zu machen. Es wäre zu einfach, zu sagen, Menschenkinder wie Künstler beginnen zu spielen und nur zu spielen aus einem Frust, einer Not, einem Leid heraus. Dieser Versuch, der romantischen Freiheit des Spiels nun eine funktionalistische Not entgegenzusetzen, würde aus dem einen Ungenügen nur ein anderes Ungenügen machen. Aber dass die Avantgardisten beginnen, mit höher komplexen Realitäten zu spielen, weil die bloße Feststellung der Realität ihnen nicht den Frust an ihr nimmt und nehmen kann, ist zumindest eine neue Möglichkeit, die Avantgarde in den Blick zu nehmen. Dass diese aus der Frustration heraus kommende Spielbewegung am Theater einsetzt, an dem Ort, an die Allmachtsphantasien am deutlichsten und am komplexesten auf die Bühne kommen konnten, um ihr Versagen zu zeigen, macht den Vorgang zusätzlich spannend. Wie widersprüchlich die Überwindung von Allmachtsphantasien ablaufen kann, wäre an Brechts Konzeption vom epischen Theater zu zeigen. Denn einerseits hält Brecht die Imaginationsmaschine des Theaters an, unterbricht er den Fluss einer immer mitreißenden Erzählung, damit die Zuschauer sich über den Zustand klar werden können, der ihnen dargeboten wird. Andererseits behält Brecht die Zügel dieser als Selbsttätigkeit inszenierten Aufklärung fest in der Hand. (vgl. hierzu auch die Schilderung, die Peter Weiss von Bertolt Brecht gibt im II. Band der "Ästhetik des Widerstands".)

⁷⁷ Ich beziehe mich hier vor allem auf die ersten beiden Teile von Bions Werk: "Lernen durch Erfahrung" (orig. Learning from Experience; © 1962 by W. R. Bion) Erste Auflage 1992 © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1990, und "Elemente der Psychoanalyse" (orig. Elements of Psycho-Analysis; © 1963 by W. R. Bion) © der deutschen Ausgabe Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1992.

mündlich zurückzugeben und dadurch verständlich werden zu lassen. Aber: Die Psyche ist nicht rein. Sie steckt im Körper und sie besteht nicht nur aus Verdautem. Was der Körper ausdrückt, drückt er als Verstandenes im Unverstandenen, als Unverstandenes im Verstandenen aus.

Der Punkt, auf den es mir hier ankommt, ist: alle Äußerungen sind, indem sie am Verdauten das Unverdaute ausdrücken, eine Entlastung. Zuerst als Gebärde, Geste, Kundgabe, später als Sprache und Mitteilung an andere. Was zunächst nur durch Gebärde, Geste, Mimik an und mit unserem Körper anderen kund getan wird, ist diesen anderen umgekehrt ein Gegenstand des Verstehens, der Irritation und Verwunderung. Was wir anderen kundtun und oftmals auch bewusst zeigen können, ist eine Mischung von dem, was wir thematisieren können, und dem, was uns außerdem bedrängt. Soweit die Konstellation der Psychoanalyse, gut für ein Tableau therapeutischer Ansätze.

Ich möchte dieser Konstellation aber noch etwas Ästhetisches abgewinnen und bringe deshalb etwas Material ins Spiel. Wird diese Mischung von Verdautem und Unverdaulichem nicht nur lautlich und wörtlich, also durch Luftschwingungen, oder gestisch und mimisch, also durch Lichtwellen anderen kund getan, sondern wird das Verstandene wie das Unverstandene in ein Material getrieben, zum Beispiel in Papiere, plastische Massen, oder auch nur in einem Topf verrührt, kommt demjenigen, dem diese Mischung von Verdautem und Unverdaulichem im Material zugeordnet wird, ein ziemlich komplexes Problem auf den Tisch.

Dieses Problem hat mindestens drei Ebenen: Erstens erkennt das verstehende Individuum das Verdaute in den ihm bekannten sprachlichen Mustern. Zweitens erscheint in den Lücken des Verdauten aber auch das Unverdaute. Mit etwas Glück in der Differenz, wird einiges am Unverdaulichem der Interpretation erschlossen, mit weniger Glück, geht der Interpretation auch bereits Verdautes wieder verloren. Drittens ist diese Mischung von Verdautem und Unverdaulichem schwammig an den Grenzen, an denen sie in die Bedeutungslosigkeit des formal nicht gefassten Materials übergeht. Das um Verständnis bemühte Individuum weiß nicht, wo an einem materialen Objekt das Unverdaute endet und das bloße Material anfängt. In dieser Unsicherheit gegenüber einer imaginären Grenze, an der der menschliche Eintrag endet und in bloß gelassene Natur übergeht, besteht der ästhetische Wert des Materials.⁷⁸

⁷⁸ - Für die Wissenschaft, dass sie es aufschließt und differenziert, für die Technik, dass sie dahinein dringt und es überlistet. Für die Kunst hält das Material eine Dialektik bereit. Denn einerseits widersetzt sich das Material dem technischen Eingriff und formalen Ansatz, andererseits ist diese Widersetzlichkeit genau der Grund, warum an ihm der Schein gelingt.

Ich sage nun: In allen Objekten, die Menschen machen, auch nur, indem sie auf sie hinweisen, gibt es Ränder, unklare Grenzen, an denen die Mischung von Verdautem und Unverdautem in die Bedeutungslosigkeit verschwimmt. Und an diesen Rändern entsteht die ungemütliche Frage, was denn dieser ins Unbegreifliche und Unfaßbare entschwindende Bereich für das andere Individuum bedeuten könnte.

Wenn Sie übrigens für den Begriff des Verdaulichen den Begriff des Zeichens einsetzen, verstehen Sie sofort, warum eine Semiotik zwar, wie Umberto Eco mit dem Blick auf seine eigene bemerkte, gut taugt, um das Lügen zu erklären, aber eben wenig hilfreich ist epistemische Funktionen der Kunst aufzuweisen. Sie verstehen dann auch sehr rasch, warum das Konzept des Textes am Begriff der Materialität in Aufregung gerät und die Erkenntnisfunktion von Kunst in der poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Verschultheit der Kunsttheorie ein so schlechtes Ansehen hat.

Mit dieser Frage nach dem, was mit Zeichen, Kategorien, Begriffen, Metaphern *nicht* zu fassen ist, obwohl es in der Wahrnehmung auftaucht, liegt nun also das Problem der Inkommensurabilität auf dem Tisch der Kunst und mit dem kleinen Ausflug in die Psychoanalyse habe ich vielleicht andeuten können, dass diese Inkommensurabilität nicht nur für die Künste, sondern für alle Prozesse gilt, die auf Erkenntnis aus sind und im Leben stehen.

Inkommensurables entsteht, zeigten die alten Griechen, wenn es zwischen zwei logischen Strukturen kein gemeinsames Maß und folglich keine (vollständige) Übersetzung gibt.⁷⁹ Ich gebrauche den Begriff der Inkommensurabilität hier in einem weiteren Sinne. Bei mir und zumindest für das Ende dieses Vortrages ist Inkommensurabilität die Signatur eines Prozesses, bei dem die Übersetzung nicht gelingt. Insofern ist Inkommensurabilität überall. Jede Landkarte ist der Beweis. Nun ist nicht sosehr spannend und

⁷⁹ "In der Mathematik der Griechen hat [Inkommensurabilität] eine exakte Bedeutung. Es heißt soviel wie »kein gemeinsames Maß«. Zwei Längen haben gemeinsames Maß, wenn man m Strecken der ersten Länge neben genau n Strecken der zweiten legen und so die eine mit Hilfe der anderen messen kann. Nicht alle Längen sind kommensurabel. Die Diagonale eines Quadrates weist kein gemeinsames Maß mit den Seiten auf - ein Faktum, das wir heute durch die Formulierung wiedergeben, $\sqrt{2}$ sei kein rationaler Bruch m/n ." - Ian Hacking: Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften; orig. Ian Hacking: Representing and Intervening. Introducing Topics in the Philosophy of Natural Science. Cambridge/New York/Oakleigh: Cambridge University Press. 1983; @1996 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart; ISBN 3-15-009442-9, S. 118

interessant, dass es Inkommensurabilität gibt, sondern, wie ihr beizukommen ist.⁸⁰

Vielleicht hätte ich mit diesem Thema auch beginnen sollen, denn das Thema der Inkommensurabilität ist ja identisch mit dem Begriff der Fassungslosigkeit.

Ich hätte dann statt mit Raben und Dachsen, mit Kant und Schiller, mit Ian Hacking einsetzen können. Es wäre die Entscheidung für Episteme der Wissenschaft und nicht für die Kunst gewesen. [Ich hätte dann allerdings den Vortrag verloren, daß es offenbar eine Besonderheit der Künste ist, in der Darstellung ihrer Gegenstände immer auch sich selbst, die Subjekte und die ihnen eigenen Verfahren, zum Gegenstand zu machen und zur Darstellung, eben auf die Bühne, zu bringen - sei es im Bezug auf die Geschichte der in den Künsten thematisch gemachten Gegenstände und Verfahren, sei es im gattungsübergreifenden Bezug oder sei es in der für die Künste unausweichlichen Frage nach den (individuellen) Besonderheiten sinnlicher Erkenntnis, in den Spekulationen von Künstlern zur Ästhetik, in den "Künstlerästhetiken" nach der Manier von Schiller und Lissitzky.]

Nun bleibt mir nur noch Zeit ganz kurz auf Ian Hacking hinzuweisen. Hacking schrieb in den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts eine Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften.⁸¹ Mein Impuls, auf ihn hinzuweisen, beruht auf dreierlei: Einerseits ist Hacking ein Feind der Zuschauertheorie. Das macht ihn mir, in meiner Unzufriedenheit an der Rezeption von Kants Ästhetik natürlich sofort sympathisch. Zweitens ist Hacking ein Freund des eingreifendes Denkens und Erkennens. Er hält die hypothetisch-deduktive Methode für wenig geeignet, Forschungen in den Naturwissenschaften voran zu bringen. Den Nachteil der hypothetisch-deduktiven Methode sieht er vor allem darin, dass der hypothetische Vorlauf, die Konstruktionen der Annahmen, die aller Erkundung und allem Experiment dabei vorangehen, nur das Kommensurable erkennbar machen. Mich erinnert das sofort an

⁸⁰ In den Künsten heisst *ein* Königsweg Empathie. vgl. hierzu als ein rezentes Beispiel Fritz Breithaupt: *Kulturen der Empathie*; Erste Auflage 2009 @Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2009; ISBN 978-3-518-29506-9 - Das Problem: Bei empathischen Deutungen erscheinen in den Künsten zwar die anderen Menschen mit ihren Geschichten, der Autor ebenso wie die Figuren, die er im Spiel auf der Bühne in dramatischen Konstellationen aufgestellt oder vor der Leinwand oder dem inneren Schirm zurecht geschoben hat. Nicht aber taucht im empathischen Zusammenhang auf die Materialität der Werke, ihre physikalische und technische Struktur. Tatsächlich ist am Ende des vorigen Jahrhunderts darüber ein ziemlicher Streit geführt worden zwischen einer eher empathisch und hermeneutisch orientierten Fraktion einerseits und einer eher materialistischen und technisch orientierten Fraktion andererseits und es ist wenig verwunderlich, dass auf der hermeneutischen Seite die eher traditionellen Künste als Empirie aufgeboden und die Inhalte umkämpft wurden und dass auf der materialistischen Seite eher die medientechnisch figurierten Artefakte und die Werkformen die empirische Referenz bildeten. Aber dieser Streit um die Wertschätzung von Kunst als Produktion soll mich hier nicht weiter interessieren. Ich möchte auf die Naturwissenschaften aus, auch weil dieser mein Vortrag in einem weiteren Horizont in das Themengebiet der künstlerischen Forschung hineingestellt werden soll und damit weniger gemeint ist, die Künste so zu betrachten, wie es schon lange Zeit eine Forschung in den Geisteswissenschaften versucht. Ich erwarte zur hier interessierenden Fragestellung "Kunst als Forschung" neue Erkenntnisse in einer Hinwendung zur naturwissenschaftlichen Forschung unter dem Thema Inkommensurabilität und habe mit der Betonung des Spiels als Eingriff in und Experiment an der Realität im Zuge der Avantgarde auf zumindest einen Weg und eine Möglichkeit des gegenseitigen Verstehen verwiesen.

⁸¹ Ian Hacking: *Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften*; orig. Ian Hacking: *Representing and Intervening. Introducing Topics in the Philosophy of Natural Science*. Cambridge/New York/Oakleigh: Cambridge University Press. 1983; @1996 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart; ISBN 3-15-009442-9

Schelling, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein solches Vorgehen negativ nannte. Wer der Natur eine Logik unterstellt, so Schelling sinngemäß, wird auch nur das Logische aus ihr herauslesen. Negativ ist ein solches Vorgehen und eine solche Theorie, weil sie all das, was nicht in das "diamantene Netz der Kategorien" (Hegel) passt, ausscheidet und für nichtig erklärt.

Hacking befundet die hypothetisch-deduktiv vorgehenden Naturwissenschaften in ganz ähnlicher Weise: Sie seien idealistisch und betrachten die Realität nurmehr zum Nachweis und Beweis von Annahmen, die theoretisch spekuliert und der Natur unterstellt wurden.

Und drittens ist Hacking aus eben diesem Grunde am Problem der Inkommensurabilität interessiert, also an all dem, was nicht in die bisher begrifflich aufgespannten Netze der Wissenschaften sich einfangen ließ. Die hier entscheidende Frage, die ich mir mit Hacking stelle, lautet: Wie ist das Inkommensurable zu entdecken, wenn alle forschenden Verfahren ja nur verkörperte Metaphern und also auf Kommensurabilität gestellt sind?

Hackings Antwort lautet: Durch experimentelle Eingriffe, die alle bisherige Logik provozieren und durch Aufmerksamkeit an ihren Rändern.