

Nr. 44 März 1994 ISSN 01176-7240 12,- DM

Spuren

in Kunst und Gesellschaft



Expositionen
Zur Praxis
des Künstlerischen

Editorial

Die Rede von der Krise der Kunst ist ebenso wahr wie unwahr. Wie bereits bei den historischen Formen avantgardistischer Praxis läßt sich das Kunstwerk nicht isolieren, ohne es zu zerstören. Die Negation künstlerischer Autonomie kann nicht mehr in Formen kultischer Verehrung aufgehoben oder als historisches Ereignis festgestellt werden. Etwas entzieht sich. Der Begriff "Exposition" trägt eine Mehrdeutigkeit vor. Gleichzeitig zu lesen als Situierung, Lokalisation und Darstellung auf der einen und als Verrückung, Abdrift und Danebenliegen auf der anderen Seite, geraten die Punkt-Koordinaten durcheinander. Der Vortrag und die Ausstellung werden als Ereignis inszeniert, um den Bestand des Eigenen, der kulturellen Codes und der Distinktion zu sichern. Immer wieder entgleiten allerdings die Inszenierungen zu bloßen Veranstaltungen, die im Terminplan ihren Ort finden. Abseits, an einem anderen Ort, dessen Position immer schon da ist, wo etwas fehlt oder überzählig ist, wo die Absprachen provisorisch sind und der Standpunkt ungewiß, formulieren sich Praktiken einer Kunst, die sich nicht mit ihrer Verwandlung in Leben, Betrieb und Unmittelbarkeit begnügen. Es sind Einsätze, Assoziationen und Verbindungen, die etwas anderes zur Sprache bringen. Wahrheit wird nicht in den Bestand des Seins aufgenommen, katalogisiert und inventarisiert, sondern in einen Prozeß gestellt, der Werden, Experiment und Versprechen umfaßt. So wird die Sprache der Kunst um eine Praxis, die sich nicht aufs Machen beschränkt, bereichert. Sobald gegen die Integration in die funkelnd-bunte Medienlandschaft eine Sperrung oder Durchkreuzung gesetzt wird, entpuppt sich die kreative Fertigkeit als eine Technik. Solche Einsätze - nicht partikular, sondern singular wirkende Effekte - können als Cut-Up-Technik auftreten wie in den schriftlichen Arbeiten von Frauke Ellen Möller. Sie können die Publicity oder technische Distribution in Form überdrehter Publicity parodieren wie in den Aktionen der Tödlichen Doris. Sie können sich auf mehreren Ebenen gleichzeitig bewegen wie in

den Texten des Künstler-Philosophen Deleuze. Sie können ebenso das Marginal- oder Minoritärwerden als Problem von Ausstellungsmachern thematisieren. In jedem Fall geht es um die Herstellung und Durchstreichung willentlich und zufällig entstandener Situationen, die etwas möglich machen. Nietzsche deutete eine verkehrte Optik an, nach der die Wissenschaft unter künstlerischer Perspektive, die Kunst aber in der Perspektive des Lebens zu sehen sei. Was leicht als biologistische und vitalistische Fehleinschätzung herauszustellen wäre, birgt genug Sprengstoff in sich, der geläufige Bilder pulverisiert. So transponiert sich das Leben zu post-humanen Figuren und Verdopplungen, die in verwaltungstechnischen Schaltungen und biotechnischen Operationen intervenieren. Das Leben ist kein humanistisches Korrektiv, das als letzte Größe Sinn und Zweck von Handlung vorschreibt. Wissenschaft, Leben und Kunst schließen sich im informatorischen Ensemble kurz; Kurzschlüsse, Abkürzungen und Umwege umgehen die vorgeschriebene Route. Bei Nietzsche verband sich der Blickwechsel mit einer Umwertung. Was sich nachträglich in den Vorworten ausspricht, ist die Zurücknahme und Intensivierung einer artistischen

Erfahrung, die zugleich sprachlich und über die begriffliche Fixierung hinaus ist. Zwischen den Worten und den Dingen bewegt sich die künstlerische Praxis, die alle gefügten Bezüge verrückt. Es scheint als ließe sich die Aktivität, die den Schein, die Illusion, die Inszenierung und das Spiel der Masken hervortreten läßt, algorithmisch generieren. Wozu soll sich der Künstler in der Aktivität verlieren, wenn der Daten-Output der Maschine das kreative Potential des Einzelnen um ein Vielfaches übersteigt? Möglicherweise läßt sich so die Rechnung aber nicht aufmachen. Möglicherweise geht die künstlerische Gleichung niemals auf. Ein Ungleichgewicht, eine Asymmetrie und ein Abhang, weder dem Zentrum noch der Schwerkraft unterworfen - so zeigt sich die Kunst, indem sie sich dem identifikatorischen Zugriff entzieht.

Heiko Wichmann



Titelfoto: Jochen Lempert

Inhalt

BEOBACHTUNGEN UND ANFRAGEN

Klaus Bartels: Der globale Dorffriedhof (S.5) / **Kunst zwischen Semmel und Kaffee** (S.6) / **Wolfgang Pauser:** Vom Niederen zum Höheren und wieder zurück (S.7) / **Wilfried W. Meyer:** No Radio! Amsterdam-Fragmente (S.8) / **Lornz Lorenzen:** Tageskarte (S.10)

TITELTHEMA

Ludwig Seyfarth: Betriebsblindheit im System Kunst	12
Stefan Beck: Casino Hermann Göring	18
Frauke-Ellen Möller: -- Fragezeichen --	22
Stefan Banz / Hinrich Sachs: Investitionen	24
Wolfgang Müller / Die Tödliche Doris: Die unsichtbare LP Nr.5 materialisiert sich als CD	32
Peter Weibel: Das Bewußtsein stimulieren. Ein Gespräch	34

FOTOSERIE

Boris Nieslony	38
-----------------------------	----

Karl Heinz Roth: Zerfall und Allokation. Ein Gespräch	47
Detlef B. Linke: Neurologie des Fernsehens	52
Khosrow Nosratian: Zweierlei Anteilnahme	55

REZENSIONEN

Khosrow Nosratian: Hegel aus Frankreich (S.60) / **Bettina Gruber:** Der Körper im Schmerz (S.61) / **Roger Behrens:** Dicker Fisch im dünnen Netz (S.64) / **Sven Kramer:** Die Zukunft hat Zeit (S.66) / **Khosrow Nosratian:** Ein Lasso über der Schulter (S.67) / **Bücher von „Spuren“-Autoren** (S.69) / **In eigener Sache** (S.71)



Hinrich Sachs 'Die Unterhaltung', s/w Fotos 15 x 20 cm, 1987

Der globale Dorffriedhof

Klaus Bartels

Wegen Überfüllung geschlossen.

Im Winter 1785 begannen die Einwohner von Paris auf Anweisung der Behörden ihre Toten umzubetten. Sie hoben das Erdreich der innerstädtischen Friedhöfe bis zu einer Tiefe von zehn Fuß aus, öffneten Gräfte und Gemeinschaftsgräber, bargen die Leichname und transportierten sie auf 1000 Wagen vor die Tore der Stadt in die Steinbrüche. Dort wurden sie ein zweites Mal bestattet. Die Pariser fühlten sich durch die Verwesungsgase gestört, die in der Tiefe der überfüllten Gräber explodierten oder als stinkende Miasmen durch die Straßen waberten. Außerdem war in die tiefergelegenen Räume einiger Häuser eine Art Leichenbrühe gesickert. "Manchmal", so ein Chronist, "wurde der Frau des Limonadenverkäufers schlecht, wenn sie morgens ins Geschäft herunterkam."

Die Verlegung der Ahnen, nach französischem Vorbild in den meisten europäischen Großstädten vollzogen, zerriß die Gemeinschaft der Toten mit den Lebenden. Seit dem Mittelalter hatten sie friedlich nebeneinander gelebt. Der Friedhof befand sich in unmittelbarer Nähe der Kirche und der Wohngebiete. Nun aber entstand außerhalb der Stadt ein Parallel-Universum mit einer speziellen Totenarchitektur. Der französische Baumeister Etienne-Louis Boullée entwarf riesige Nekropolen, Spiegelbilder der lebendigen Gesellschaft in verkleinertem Maßstab, ein Toten-Disney-Land.

Die Trennung indes war nur vorübergehend. Das Wachstum der Städte vereinte die beiden Universen

wieder. Mancherlei Bauwerk wurde heimlich auf Totengebiet errichtet. Die Folgen sind in Tobe Hoopers Film "Der Poltergeist" zu besichtigen: Durch einen nicht ausgeschalteten Fernsehapparat schleichen sich die Leichname eines mit Eigenheimen bebauten ehemaligen Friedhofs ins Leben zurück. Die Medien verwandeln den Globus in einen Dorffriedhof. Jeder Besitzer eines Radios, eines Fernsehers, eines Telefons, eines Telefax oder eines Computers verfügt über eine Schnittstelle zum Jenseits. Er tut gut daran, diese Geräte vor dem Schlafengehen auszuschalten, wenn er nicht ausschließen kann, auf einem ehemaligen Friedhof zu wohnen und unerwünscht besucht zu werden.

Popsänger Michael Jackson lebt im Schnittpunkt beider Universen. Das Video zu seinem bisher erfolgreichsten Album "Thriller" zeigt ihn auf dem Friedhof in der Gesellschaft von Untoten. Am eigenen Leib sogar gebiert er etwas, das jenen Zombies gleicht. Aber keiner darf es sehen, bevor es fertig ist. Das Fotografieren mit Objektiven von mehr als 300 Millimeter Brennweite ist verboten. Fest steht jedoch, daß wir Zeugen einer Ermordung des angeborenen Leibes werden. Nach dem Motto, wer schon zu Lebzeiten stirbt, der braucht den Tod nicht mehr zu fürchten, modelt Jackson seinen Äußeren um, läßt Nase und Mund verkleinern, die Haare entkrausen, die Haut entschwärzen. Fast gleichzeitig jedoch stürzt die chirurgische Skulptur in sich zusammen. Das macht den großen Medien-Star zur Ikone unserer Zeit. In ihm durchkreuzen sich beispielhaft die Welten der Lebenden und Toten.

Der Tod läuft hinterher. Michael Jackson ist der erste auf einem Weg, den viele gehen werden. Die olympischen Spiele in Barcelona haben gezeigt, daß die Sportstars ihm dicht

auf den Fersen sind. Auch sie versuchen, einen Leib hervorzubringen, der nicht der ihre ist. Mit allen Mitteln, auch denen der Tiermedizin, mästen sie gleichsam das virtuelle Schwein in sich. Die intensive Umgestaltung des Körpers entspringt der tiefen Sehnsucht, die überwiegend wässrige Substanz des Organismus schon zu Lebzeiten in eine Dauerkonserve ohne Verfallsdatum zu verwandeln.

Das war bisher erst nach dem Tode möglich, entweder durch natürliche Spontanmumifizierungen oder durch die Kunst des Einbalsamierens. Den Menschen der Moderne ist das zu spät. Anfang des 20. Jahrhunderts forderte der italienische Futurist Filippo Tommaso Marinetti ungeduldig die "Metallisierung des menschlichen Körpers und das Einfangen der Lebenskraft als Maschinenantrieb": die ewige Menschenkonserve. Es blieb bei der Forderung. Der kybernetische Unsterblichkeitsautomat hingegen, den der Schriftsteller Oswald Wiener als "Bio-Adapter" 1969 konzipierte, ist mittlerweile in Form des Daten-Taucheranzugs der Cybernauten ansatzweise verwirklicht worden.

Der Unsterblichkeitsautomat. Der Bio-Adapter gleicht äußerlich einem hochgezüchteten Uterus, ist funktionell aber eher als Retro-Uterus anzusehen. Er nimmt nämlich die Geburt zurück und baut den angeschlossenen Menschenkörper, den "schleimklumpen" (Wiener), sukzessive ab. Übrig bleibt eine verrechenbare Informationsstruktur, sozusagen der Gehirnabdruck. Die Dekonstruktion des Bio-Materials belohnt der Adapter mit Gratifikationen ("servo-narziss"). Die Ablösung der Gliedmaßen, des Rumpfes und des Kopfes erlebt das Ich-Bewußtsein narzißtisch als ein ständig sich steigendes Glücksgefühl. Der uterusförmige "glücks-anzug" ist ein Sarg,

aus dem eine Gattung unsterblicher Lebewesen wiederauferstehen wird, die "Mind Children", wie der amerikanische Informatik-Professor Hans Moravec die Zerebral-Narzißten der postbiologischen Ära getauft hat.

Die "Mind Children" repräsentieren für Moravec die vorläufig höchste Stufe der menschlichen Evolution, die rein geistige Existenz. Den Körper benötigen die Edelmenschen lediglich als biologisches Substrat für die Entwicklung ihres Gehirns. Ist die Bewußtseinsbildung abgeschlossen, wird die überflüssige Leibes-"Sülze" ("jelly") mittels mikrochirurgischer Manipulationen entfernt. Den Wesen ist es dann freigestellt, in beliebigen Körpern ihrer Wahl oder auch hüllenlos umherzuschweifen. Moravec ist überzeugt, daß nur diese Vergeistigung es der menschlichen Gattung ermöglicht, die kommenden Katastrophen (Seuchen, Kriege, Hungersnöte, ökologischer Kollaps) zu überleben.

Einen ersten Schritt in Richtung der Vergeistigung geht die Cyberspace-Bewegung. Wer die stereoskopische, sensorbestückte Videobrille aufsetzt, den Datenhandschuh überstreift und in den Datenanzug schlüpft, der taucht nicht nur ab in einen dreidimensionalen Datenraum, der testet vielmehr unwissentlich die Prototypen uteriner Särge: Niemand kann dem Cybernauten ernsthaft versprechen, daß er nach einer Datenreise aus den Modulen des Computers wieder in seinen Körper zurückkehren wird. Der Daten-Taucheranzug ist virtuell ein Bio-Adapter, "Zaubergarderobe" (Moravec), die den Körper verschwinden läßt. Die Höhle, in die sich die Besucher der Chicagoer Computergrafikschau "Siggraph '92" drängelten, um die Wunder digitaler Scheinwelten zu genießen, war entsprechend ein virtuelles Massengrab. Und wie es "danach" aussieht, zeigte

Natalie Stengers ebenfalls in Chicago vorgeführter Cyberspace-Film "Angels": Berührte der Zuschauer die virtuellen Engel, gelangte er, sofern er den richtigen erwischte, ins Paradies. Andernfalls fuhr er nieder zur Hölle: Das System entzog seinem Datenhandschuh für 45 Sekunden den Strom.

Parapsychologie. Die virtuellen Himmel- und Höllenfahrten der Natalie Stengers kennzeichnen einen unübersehbaren Trend im Interface Design: Die Schnittstellen spiritualisieren sich. Nach der Prognose von Marvin Minsky, einem Pionier der Künstlichen Intelligenz (KI), wird es bald sein "wie Parapsychologie". Die Menschen kontrollieren die Computer allein durch ihre Gedanken, ganz ohne Hände, Bleistifte, Tastaturen, Mäuse. Statt dessen verfügen sie über eine kleine Nervensteckdose. Durch Einstöpseln einer Datenleitung in ihr zerebrales Interface laden sie sich bei Bedarf in ihren Computer. Die spirituelle Interface-Technologie ermöglicht digitale Seelenwanderungen von Datenbank zu Datenbank, die Wiederbelebung von Karteileichen durch Einspeisung ihres Persönlichkeitsprofils und nicht zuletzt das Gespräch der Superintelligenzen aller Zeiten. Selbstverständlich kann jeder zu Familienfesten auch die verstorbene Verwandtschaft herbeiprogrammieren. Leben und Tod gehen auf dem globalen Friedhof ununterscheidbar ineinander über.

Das Zaubergarderoben-Interface löst nahezu sämtliche Weltprobleme, wie Oswald Wiener es in seiner Vision vom Bio-Adapter vorausgesagt hat: Rassismus, Hungersnöte, Seuchen und Kriege fallen wegen der weggezauberten Körper aus. Aber es kommen auch schlechte Nachrichten vom Dorffriedhof. Die Gegenseite rüstet auf. Nicht um die Steigerung des Glücks geht es ihr,

sondern um die Steigerung der Gemeinheit. Mit Drogen und Cyberei stimulieren die Besitzer eines Geheimlabors den Rasenmäher-Mann in dem gleichnamigen Hollywood-Film solange, bis er sich in den Zentralrechner läßt. Zurück bleibt die leere Neoprenhaut seines Datenanzugs, in der Pose des Gekreuzigten auf die radarartige Schnittstelle gespannt, während der selbsternannte Cyber-Jesus als untote Datenstruktur das Evangelium der gelben Seiten verkündet: Zu bestimmten Zeiten läßt er die Telefone terroristisch klingeln. Bleibt nur zu hoffen, daß jemand ihm den Strom abstellt. Kobra, übernehmen Sie.

Kunst zwischen Semmel und Kaffee

Beim "Beck" kommt nicht nur etwas in, sondern auch auf die Tüte.

Nürnberg - Eine Brötchentüte wird zum Sammelobjekt und als Kunstwerk sogar eingerahmt. Diese neuartige Vorliebe für eine Papierverpackung hat der regional bekannteste und größte Bäcker aus Erlangen bei seinen Kunden mit einer "Künstler-Tüten-Aktion" ausgelöst. Damit sich die Kunden beim Einkauf und Verweilen in den 36 Filialen im Großraum Nürnberg wohlfühlen, hat sich "Der Beck" - nach dem Motto: "Der Mensch lebt nicht vom Brot allein" - etwas ganz besonderes einfallen lassen.

Seit Mai dieses Jahres kooperiert die "Beck"-Kette mit Künstlern aus der Region, die mit neuartiger Verpackungskunst zum täglichen Brot nun auch die passende geistige Nahrung mit auf den Frühstückstisch bringen. Was den ausgewählten

Künstlern zum Thema "Brot" einfällt, bekommt das Auge, denn das ißt schließlich mit, auf Künstlertüten-Serie zu sehen. Nach dem Bild "Brot, Croissant, Torte" von Klaus Martin Rebe, lachte das chemiefarbenbunte "Weckla"-Gesicht des Allround-Künstlers Thomas Lunz auf den Papiertüten den Kunden entgegen.

Am 28.10.93 wird der in Nürnberg lebende Maler Massimo Danielis die Aktion anlässlich einer Vernissage in der Erlanger "Beck"-Filiale am Bahnhofsplatz um 18.00 Uhr fortsetzen. Zu dieser Ausstellungseröffnung sind alle Kunst- und "Tüten"-Interessierte eingeladen.

Anschließend wird die dritte kunstvoll gestaltete Brötchenverpackung des Italieners, der sich auch schon im Ausland einen Namen gemacht hat, in Nürnberg, Fürth und Erlangen in Umlauf und somit 600.000fach unters Volk gebracht. Bekannt durch seine großflächigen, kontrastreichen Bilder mit klar begrenzten, intensiven Farbfeldern erinnern seine Werke an den französischen Maler Matisse. Heitere, lebensfrohe Themen wie Musikanten, schöne Frauen und glückliche Paare füllen die Massimo Danielis Bildräume. Halbjährlich soll ein neues Motiv auf den geklebten Packpapieren erscheinen, die mit einer Ausstellung "eingeweiht" werden und vier Wochen lang Einblicke in weitere Arbeiten des jeweiligen Künstlers geben. Kunst zwischen Semmel und Kaffee - die Werbe- und Kultursponsoringidee hat bei den Kunden enormen Zuspruch gefunden. Die agile Unternehmerin Petra Beck will auch in Zukunft für künstlerische Geistesnahrung sorgen: "Im nächsten Jahr setzen wir diese Aktion auf jeden Fall fort!"

Vom Niederen zum Höheren und wieder zurück

Wolfgang Pauser

Kurt Ryslavys Fleckenteppich setzt der Menschwerdung ein Monument

Der in Belgien beheimatete Konzeptkünstler Kurt Ryslavy hat 1993 in einer Ausstellung in der Wiener Secession einen weißen Teppich entrollt. Darauf ist - in französischer Sprache - zu lesen: "Es ist unter Androhung der Geldstrafeverhängung untersagt hier zu urinieren oder festen Unrat zu deponieren." Gleichwohl zieren Flecken das Gewebe. Waren die Flecken vor der Schrift da, haben sie das Verbot auf den Plan gerufen und begründen sie dessen Notwendigkeit? Oder ist umgekehrt die Verbotsschrift als Provokation ihrer trotzigigen Durchbrechung dem Skandalon vorangegangen (wurde, wie das Wiener Idiom sagt, "auf das Verbot geschissen")? War im Anfang das Wort, das, indem es die Phänomene zergliedernd faßt, zugleich Reste und Überschüsse des Phänomenalen auswirft? Oder waren da zuerst ungeschieden der Körper und seine produzierten Auswurfkörper, bevor der Satz/das Gesetz die Abscheidung verhängte und damit das kulturgeschichtliche wie individualgeschichtliche Abheben vom Niederen zum Höheren in Gang setzte, auf den Weg zum aufrechten Gang schickte, in den Hominisationsprogreß vom Gerücheboden zum Bürgerlichen Gesetzbuch? Allemaal sind es Über-Gänge, die die basale Textur der Bodentextilie aufzeichnet: zivilisationsgeschichtliche Übergänge, wie sie die Hygienevorschriften der Polizeiordnungen des 17. und 18. Jahrhunderts dokumen-

tieren; lebensgeschichtliche Übergänge der Reinigung, Klärung und Sublimation inklusive deren Rückfalls- und Abfallkatastrophen; kunstgeschichtliche Übergänge von den festen Körperprodukten (Skulptur) zu den Flecken (Malerei) zum reinen Sinn der Schrift (Konzeptkunst) und wieder zurück; und vor allem: psychophysische Übergänge, Übergänge von Zeichen zu leiblichen Reaktionen (z.B. Lachen), denn diese sind der rote Faden, der die Arbeiten des Kurt Ryslavy durchzieht.

Aber bleiben wir vorerst auf dem Teppich. Er funktioniert nicht zuletzt innerhalb der Programmatik der Moderne, die Differenz von Kunst und Lebenswelt zu applizieren. Lenkt man seine Aufmerksamkeit auf die lebensweltlichen Konnotationen solcher stets über das Funktionale hinausreichender Bodentextilien, so ergibt sich schnell die Triftigkeit ihrer künstlerischen Einverleibung. Von der Erdanziehungskraft vermittelt, haftet am Teppich stets die Erinnerung an ein Stadium der Individualgeschichte, das einerseits von der mangelnden Beherrschung der Schwerkraftüberwindung und der damit verbundenen überhäufigen absichtswidrigen Teppichberührung geprägt war, andererseits vom Abwehrkampf gegen die Körperausscheidungen, von den Dreckabscheidungshüllen, von den Textilschonungsvorkehrungen, der Reinigungspädagogik und deren permanentem Scheitern. Über dieses Initiationsstadium des Verhältnisses zum subjektivitätsgenerativen bürgerlichen Inventarstück "Teppich" hinaus bleibt jedoch das Faktum bestehen, daß bis zum Tode alles Fallengelassene auf dem Boden und somit auf dem Teppich landet und dort seine ungewollten Spuren hinterläßt. Erdschwerebedingt sind so alle psychischen Fehlleistungen (Stolpern,

Entfallen), alle Kontrollverluste des Subjekts dem Teppich weiterverbunden, er ist ihre Aufzeichnungsfläche, er ist das ungewollte/gewollte Gedächtnis des Ungewollten, die Skandalfolie par excellence. Dieses Funktionieren macht ihn zum Provokateur einer Dauerdrasmas in jedem bürgerlichen Wohnzimmer. Er soll schonen und ist zu schonen, von unten terrorisiert er mit seiner Schonungsvorschrift und der Drohung, gnadenlos alle Spuren des Zuwiderhandelns aufzuzeichnen. Teppich, der Rächer des Bedürfnisleibes und aller Austritte aus dem Unbewußtheitsverschluß. Der weiße Teppich versucht aus dem Drama auszusteigen, indem er den pädagogischen Terror verabsolutiert: Schuhe ausziehen nicht essen nicht trinken nicht lieben verhängt, den Begeher ganz und gar gut werden lassen möchte und damit aber umsomehr das Gegenteil realisiert, nämlich die Aufmerksamkeit der Bewohner permanent auf das Phänomen Dreck fixiert, das Bewußtsein vollständig mit Dreck ausfüllt. Niemand kann über einen weißen Teppich gehen, ohne daß dieses ganze pädagogische Drama der Kulturhochführung mit ihrer Rückfall-Abfall-Gefährdung vom Teppich paranoisch zu ihm sprechen würde, aber niemand hört diese Sprache der Dinge, sie (und nicht die Scheiße) ist das eigentlich Verdrängte, unter den Teppich Gekehrte der Hochkultur. Der Teppich selber ist Symptom, eine Vergegenständlichung und Verdichtung der Hygienedialektik.

No Radio!

Wilfried W. Meyer

Amsterdam - Fragmente

Aus meinem Auto flattert weithin sichtbar die schwarze Flagge der Anarchie wie eine makabre Markierung. Ich beschleunige meinen Schritt und sehe, als ich die Parkbucht erreicht habe, durch das Seitenfenster - wie durch eine noch vorhandene Scheibe - ins Wageninnere: das glitzernde Granulat des zerborstenen Sicherheitsglases auf den Sitzen, die blanken Kabelenden, die mir aus dem leeren Einbauschacht für das Autoradio entgegenblinken.

Schwankend zwischen wüster Verfluchung aller Automarder und dem Hadern mit mir selbst, weil ich am Vorabend alle Mahnungen, das Radio auszubauen, in den regnerischen Wind geschlagen hatte, umkreise ich das Fahrzeug. Und nach und nach geht mir auf, daß dies das sekundenschnelle Nachtwerk eines Routiniers gewesen sein muß, der genau wußte, was er wollte: Ein Autoradio Marke Blaupunkt für eine Vormittagsdosis Heroin. Für den Nachmittag würde sich in der Parallelstraße etwas finden.

Zögernd, verlegen nähert sich ein Fußgänger, und als ich, unschlüssig, was zu tun sei, die Parkreihe der übrigen Autos entlangspähe - allesamt unbeschädigt -, erklärt er mir ungefragt den Weg zu einer erst kürzlich eröffneten Tapisserie, die für solche Fälle alles vorrätig habe: Klebeband, Klarsichtfolie von nie gesehener Stärke -, "und eine Schere brauchen Sie doch sicher auch?!" sagt die Verkäuferin mit Anteilnahme und Geschäftssinn.

Wieder zurück und damit beschäftigt, das Auto regendicht zu verkleben, öffnet sich plötzlich ein Parterfenster und eine Frau winkt mit

Fegeblech, Handfeger und Schutzhandschuhen -, "wegen der Glassplitter", sagt sie freundlich besorgt.

Während ich, ins Innere des Wagens gebeugt, allen heiligen Zorn und alles zähneknirschende Selbstmitleid allmählich schwinden spüre, höre ich über mir eine Männerstimme:

"Da können Sie aber froh sein, daß nicht mehr kaputt ist. Sauberer Bruch, hab' ich gleich zu meiner Frau gesagt, als wir uns heut' morgen die Sache angesehen haben."

Und als ich mich aufgerichtet und umgewendet habe, blicke ich in eine Kennermiene, die mit merklichem Respekt vor professioneller handwerklicher Arbeit erklärt:

"Sehen Sie, genau hier hat er den Körner angesetzt, direkt über der Zierleiste. Leicht anticken, und schon stürzt die Scheibe in sich zusammen." Er macht eine Handbewegung dabei, als habe er soeben - voilà - einen tropfenden Wasserhahn repariert. "Wir haben gleich", fährt er fort, "eine Plane vor das Fenster gehängt, damit es nicht reinregnet. Hat sich aber wohl wieder losgerissen bei dem Wind."

Erst jetzt wird mir der Sinn des schwarzen Müllsacks deutlich, der mich aus einiger Entfernung an eine Anarchistenflagge hatte denken lassen und den ich dann achtlos vor Wut abgerissen haben mußte. Etwas umständlich bedanke ich mich auch bei diesem guten Nachbarn und vergesse schließlich sogar, ihn nach dem Weg zur Polizei zu fragen -, vor lauter anarchistischer Verwirrung, die mir ins Herz gefahren ist.

Polizeistation Melkweg. Hier laufen vormittags die Geschädigten der Nacht zusammen, darunter viele ausländische Touristen, die den Aufbruch ihres Autos anzeigen wollen. Wissende Blicke. Besserwisserische Wortwechsel.

"Hat Ihnen denn niemand gera-

ten, Ihr Radio auszubauen?" fragt ein Schweizer, dem die Nikon aus dem Kofferraum gestohlen wurde. "Doch, aber in bester Wohngegend, dachte ich, ..."

"Beste Wohngegend ist schon mal ganz schlecht, wenn Sie keine Garage haben", unterbricht ein Deutscher mit rheinischem Akzent. "Da hoffen die doch gerade auf fette Beute. Nein, irgendein heruntergekommenes Viertel ist viel besser. Und immer unauffällig parken, in geschlossener Reihe mit den anderen -, als wenn man dazugehört!"

"Eben!" pflichtet ein zweiter Deutscher bei. "Auffällige Autos sind besonders gefährdet. Und die Einheimischen hier wissen das ganz genau. Sehen Sie bloß mal die vielen alten Baujahre am Straßenrand: Alles Rost! Lieber 'ne Schrottkiste, sagen die sich, als 'n neues Auto, wenn man keinen sicheren Einstellplatz hat." "Und nie aggressive Farben!" meldet sich der Rheinländer wieder zu Wort. "Knallrot zum Beispiel: Wirkt wie 'ne Herausforderung für die. Schmuddelfarben sind das beste. Bißchen täuschen und tarnen, hab' ich zu meiner Frau gesagt und den khakifarbenen Zweitwagen genommen. Älteres Modell, Sie verstehn. Und trotzdem ..."

"Nun hören Sie aber mal", schaltet sich der Mann wieder ein, der in bester Wohngegend geparkt hatte, "mit einem ausländischen Kennzeichen fällt man doch sowieso schon auf!"

"Ja, kann man denn überhaupt nichts machen?" poltert ein ungeduldig gewordener Berliner in die Runde.

"Ich hab' ein Autoradio mit Seriennummer", gibt ein Däne zu verstehen, der nicht recht weiß, ob er deutsch oder niederländisch radebrechen soll.

"Sie meinen, Sie hatten ein Autoradio mit Seriennummer", verbessert

der Deutsche ohne Akzent und fügt hinzu: "Ich hatte sogar ein Autotelefon mit Benutzercode."

"Verstehe ich nicht", sagt der Rheinländer, "das hätten die doch am Aufkleber ablesen können!"

"Vielleicht haben sie 's nicht geglaubt", kommt es leise aber vernehmlich vom Mann aus der besten Wohngegend.

"Da muß aber doch was zu machen sein!" stöhnt der Berliner wieder dazwischen.

"Ich sagte ja", bringt sich der Schweizer in Erinnerung, "ausbauen ist der einzig wirksame Schutz! Ausbauen und diese Typen ins Leere laufen lassen! Kennen Sie Kenwood KRC-444D mit Quickout-Halterung? Kann man mit einem Handgriff rausziehen, wie 'n Stecker. Keine Kabel und so. Einfach das Handschuhfach offenlassen und ein Schild ins Seitenfenster mit NO RADIO! drauf!" "Und dann", höhnt der Rheinländer, "klauen Sie Ihnen den Photoapparat aus'm Kofferraum!"

"Oder die Sportfelgen!" setzen die anderen nach.

"Oder das Schild im Seitenfenster!"

"Und die Polizei hier sieht zu!"

"Eben!" sagt der akzentfreie Deutsche. "Haben Sie das alte Fabrikgebäude schräg gegenüber gesehen? Heißt *Melkweg*, so wie die Polizeiwache, und ist so 'ne Art Jugendzentrum. Da holen sich diese Typen direkt vor der Nase der Polizei ihren Stoff ab. Womöglich dieselben, die letzte Nacht unsre Autos gefleddert haben. Während wir hier sitzen und darauf warten müssen, daß vielleicht mal jemand unsere Anzeige aufnimmt!"

"Das ist ja die reinste Anarchie hier! Da muß endlich mal was gemacht werden!" ruft der Berliner so laut, daß alle anderen zusammenzucken und peinlich berührt in Schweigen verfallen. Nur einer, der bislang unbeteiligt wirkte, beugt sich

nach einer Weile vor und sagt mit spitzem Lächeln und niederländischem Akzent: "Anarchie ist Nachbar, Herr Nachbar!"

"Autoradio?" spricht mich ein etwa gleichaltriger Niederländer an. "Nein, nein. Hatte es herausgenommen. Handschuhfach offen, NO RADIO an beiden Seitenfenstern - und doch die Scheibe zertrümmert! Das zweite Mal jetzt."

"Ach, Sie sind Deutscher. Jaja, deutsche Autoscheiben sind hier sehr beliebt. Zielscheiben sozusagen. Vor allem seit vierundsiebzig."

"Wieso seit vierundsiebzig?"

"Fußballweltmeisterschaft! München! Der unberechtigte Elfmeter gegen uns!"

Augenblicklich erinnere ich mich wieder an den Fernsehraum einer finsternen Fichtelgebirgskneipe namens "Wolfshöhle" und die dumpfe, bierschäumende Feindseligkeit der Versammelten gegen die "Kaasköpfe" und "haschischrauchenden Schlappschwänze". Ich hatte mich nicht getraut die Berechtigung des ersten Strafstoßes, des Elfmeters für die Niederländer zu verteidigen, weil ich mehr als um mein Autoglas um mein Augenglas hätte fürchten müssen.

"Gleich zweimal NO RADIO?" fährt mein Nachbar fort. "Kann natürlich auch provozierend wirken -, auf einen, der sowieso schon gefrustet ist. Versetzen Sie sich mal in die Lage von so'nem Junkie: Stundenlang nachts durch die Straßen streifen, no dope, und an allen Scheiben lesen müssen: NO RADIO!"

"Und Sie?" frage ich so ruhig wie möglich. "Weshalb sind Sie hier?" "Tasche entrissen. Vom fahrenden Motorrad aus. Nix zu machen. Wichser, verdammte, alles Wichser! Shit!"

Ich schlafe in Höhe des Meeresspiegels am *Vondelpark*, der hier an den äußeren Grachtengürtel und Straßenring um die Innenstadt mün-

det wie ein langgezogener grüner Flaschenhals: Der Verkehrsfluß mit seinem Abgasatem bläst einen brausenden Dauerton darauf, und eine stete Dünung spült Menschen und Fahrräder ein und aus, Hunde, Polizeipferde, Touristen, Treibgut.

Besonders nachts, wenn sich langsam eine andere, die sanfte Flut des Schlafs den ruhenden Körper hinaufwiegt, nistet die Stadt noch lange mit ihrem Lautleben im Ohr wie eine unterschwellige Entzündung: der abgeebbte Geräuschpegel des Straßenverkehrs mit den umso schriller dazwischenfahrenden Hupstößen, Ambulanzsirenen und quiet-schenden Reifen; das dunkle Rausen eines Großraumflugzeugs, das eben erst, viereinhalb Meter unter NN, in *Shiphol* abgehoben hat und knapp über der Schädelnaht Kurs Paramaribo fliegt oder auch von Manila kommend gerade zur Landung ansetzt auf dem Boden des ehemaligen *Harlemmer Meeres* -, trockengelegt vor kaum hundert Jahren, in Luft aufgelöst und Fluglärm. Und unten auf der Straße zwischen Haus und Park: ein schepperndes Fahrrad, ein rasselndes Kettenschloß, die mehrfach verriegelte Haustür; ein schwerer Wagen - ein Geländewagen? - der rumpelnd einen sleeping policeman überrollt, ein später Skateboardfahrer, ein bellendes Husten, ein Motorrad, das die Fassade heraufzufahren scheint. Und aus dem Park: ein Gitarrist - derselbe wie gestern? -, der monotone Singsang einer unermüdbaren Harekrishna-Gruppe mit Schellen und Tamburinen, das Flöten und Rufen nach einer gewissen *Inez*, eine heulende Frisbeescheibe, das getragene *Lascio chio pianga* aus Händels Oper *Rinaldo*, vorübergetragen in einem Radio oder Recorder oder aufgedrehten musikalischen Kopf, das Ächzen eines Baums - oder war das ein Mensch? Vielleicht ein Echo des fernen Giorgio Manganelli

(1922-1990), entwichen aus seinem literarischen Schwirrholtz *Geräusche oder Stimmen* (1989) und hier vor dem Haus meiner Gastgeber in die alte Korbweide gefahren. Da hockt es und lockt zum Hörsturzwing aus dem Leben ins Höllenohr des Jüngsten Tags. Chet Baker zum Beispiel, der große amerikanische Jazz-Trompeter, verausgabte von *Broken Wing*, fand keine Gegenmelodie und stürzte - nicht weit von hier - vom Balkon eines Amsterdamer Nobelhotels lautlos in den Orkus akustischen Schutts.

Und immer wieder die gellenden Schreie, das heisere Brüllen der nächtlichen Heimkehrer, die auf ihrem Weg aus dem Zentrum zu den großen Schlafsiedlungen, kaum daß sie die grüne Lunge erreicht haben, platzen vor Eindruck, vor dichter Atmosphäre und ertragener Enge. Hier unter meinem hellhörigen Fenster, bespannt mit dem schwarzen Trommelfell der Nacht, atmen sie tief und schreien heraus, sie heulen und grölen, vulgär, ordinär, sie röhren, sie rotzen wie durch das Mundstück eines hybriden Musikinstruments in die Weite des *Vondelparks*. Nicht umsonst gleichen seine Umrisse denen eines Saxophons, eines Saxophons mit Oboenmundstück, und es ist als fordere er förmlich dazu heraus, hineinzublase, das auf Zimmerlautstärke domestizierte Stimmvolumen einmal frühmenschlich auszuschöpfen. Hier also verbrüllt die Stadt ihre Lebenswut, hier beschreitet sie ihre Lebenslust -, in manchen Nächten eine aleatorische Lautkomposition des Lebens, in die kaum merklich das Kreischen der letzten Straßenbahnen einfällt und noch später manchmal das ferne Rufen der Buckelwale, weit draußen auf dem Meer, bis in den frühen Morgenstunden der Tag wieder anspringt mit dem Bersten einer Windschutzscheibe.

Tageskarte

Lornz Lorenzen

Kleingeld ist Fahrgeld, wirbt der Hamburger-Verkehrs-Verbund (HVV)

Kupfermünzen - 1- und 2- und 5-Pfennig Stücke jedoch, nimmt der Fahrkarten-Automat gar nicht erst an. Mit Groschen allein ist es aber auch nicht getan. Irgendwann, ab der zehnten Münze, verschluckt er sich und kotzt, ohne ein Billet auszuwerfen, alles wieder aus. Kleingeld war früher die kleinste eßbare Einheit, zum Beispiel Lakritzschuhe aus Holland für fünf, oder saure Zungen für 10 Pfennige. Storck Riesen - "den ersten steckt er sich immer noch in den Mund, bevor er den Laden verläßt" -, wo gibt es die noch einzeln verpackt? Für zehn Pfennige gibt es höchstens Kaugummi oder eine Packung Streichhölzer, wobei an den "shop around the clock" Tankstellen Streichhölzer kaum mehr verkauft werden. Dafür aber Piezo-Gasfeuerzeuge, deren Kauf - weil man sein eigenes Feuerzeug im Fahrzeug nur verlegt hat - gut überlegt sein will. Ich vergaß, ich besitze gar kein Fahrzeug, dafür aber eine Tageskarte, die ich gegen 13Uhr15 von einer aus der U-Bahn am Schlump steigenden Halbtagesreisenden günstig erstand. Offensichtlich hatte ihr Tag früher begonnen als der meinige. Jedenfalls bot sie mir ihre Tageskarte zum Verkauf an. Wir einigten uns bezüglich der Transferkosten und wenig später fuhr ich auf ihrer Tages-Zeitkarte Richtung Innenstadt. Im Gegensatz zur Familien-Kombi-Karte, die das, was zusammengehört, simultan um ein Tages-Billet gruppiert und mit dem Jetzt-Moment verschweißt, fahre ich nach ihr, ihr nach, verkuppelt mit der Strecke, die sie zurückgelegt haben mag. Dieser second-



Foto: Judith May

hand-Fahrschein für 3,50 DM ist gültig bis Sendeschluß. Ich fahre schwarz aber niemand bemerkt es. Im blinden Fleck des Automaten, schieße ich durch die Kapillaren der Stadt, bin gleichsam dem Zugriff allgegenwärtiger Kontrolleurkrallen entzogen. Ein längst vergangener Feiertag: Ostermontag, morgens um halb sieben. Von der Piste in die U-Bahn, einmal umsteigen und dann Richtung Habichtstraße, eingenickt. Kurz vor dem Ziel in Barmbek, rüttelt ein Kontrolleur an meiner Schulter, die sich müde ins Sitzpolster eingegraben hatte. Kontrolleuren ist nicht einmal Ostern heilig. Das schwarze Schaf wurde zum dritten Male geschlachtet, zur Kasse gebeten. Das ist einige Jahre her. Aber

die Vorstellung, daß im geschlossenen Abteil oder am Rolltreppenaufgang jederzeit ein Kontrolleur auf mich wartet, der meinen Fahrschein bzw. meine Identifikationsbescheinigung einsehen könnte, läßt mich seit jenen Ostereignissen nicht mehr los. O.K., kontrolliert wird auch der durchgehende, motorisiert Vier-rädrige, wobei zwischem ihm und der Staatsgewalt gewöhnlich noch etwas verhardt, ein Seitenfenster als Seitenaufprallschutz, das erst noch heruntergekurbelt werden muß. Nagelketten in der U-Bahn, Terroristenfahndung. Bin ich vom Thema abgekommen?

Wohin mag sie gefahren sein, an diesem Tag? Welche Stationen hat sie zurückgelegt? Am orangenen

Fahrkartenschalter verloren sich unsere Wege. Nur eines zählt vor dem unsichtbaren Drehkreuz: ihre Tageskarte ein Token am Bindfaden, wiederverwertbar. Ihre, in meinen Besitz überwechselnde Tageskarte ist 24 Stunden lang gültig. Sie ist an kein Image, keine Unterschrift, keinen Namen gebunden. Wie oft sie ihre Richtung gewechselt hat? Ich weiß es nicht. Ich habe viermal Spur und Fahrtrichtung gewechselt und die Tageskarte am gleichen Tage - um 19 Uhr herum - trotzdem noch einmal gegen Bares abgeben können. An einen Herrn mit Hut. Was er mit ihr vor hat, weiß ich nicht.

Betriebsblindheit im System Kunst

Als mir das neueste "Kunstforum" mit dem Titel "Betriebssystem Kunst" in die Hände fiel, passierte etwas Seltsames: Irgendwie funktionierte der Band wirklich als "Betriebssystem", indem er einen Drang in Gang setzte, einiges, "was ich eigentlich schon immer sagen wollte", niederzuschreiben. Zwischen dem Betriebssystem eines Computers und einem Kunstforumsband kann ich allerdings noch unterscheiden. Doch so selbstverständlich scheint das nicht mehr zu sein.

Einstimmung in das Betriebssystem: Gipsmodelle

Auf dem Einband des Kunstforums fand ich eine Arbeit wieder, die ich wenige Tage zuvor im Sprengel-Museum in Hannover gesehen zu haben glaubte. Glaubte - denn die abgebildete Variante der "Plaster Surrogates" von Allan McCollum befindet sich nicht in Hannover, sondern im Stedelijk Van Abbemuseum in Eindhoven. Die Eindhovener Version ist wesentlich umfangreicher als die Hannoveraner und besteht aus hunderten von Einzelbildern, die den ganzen Raum einnehmen. Auch die sehr breitformatige Abbildung auf S. 136/37 im Kunstforum gibt nur einen Ausschnitt des Werkes wieder.

Nicht nur der Umfang, sondern das Material der Arbeit kommt in der Abbildung nicht adäquat herüber. Wenn ich nicht die Originalarbeiten in Hannover gesehen hätte, hätte ich mir wahrscheinlich gar nicht klargemacht, daß die "Plaster Surrogates" wirklich aus Plaster, aus Gips, sind. Das Paradoxe an McCollums Arbeit liegt also darin, daß sie formal und inhaltlich explizit den Zusammenhang Vielheit-Kopie-Serie-Reproduktion thematisiert, sich aber in wesentlichen Zügen der photographischen Reproduzierbarkeit zu entziehen scheint.

McCollum jongliert mit den Rahmenbedingungen von Kunst, was seine Werke zu bewußten Bestandteilen des "Betriebssystems Kunst" machen. Worum es dabei geht, ist nicht leicht zu erfahren. Zum Beispiel zeichnen sich Ready made als im Betriebssystem Kunst befindliche Kunstwerke dadurch aus, daß sie "auf der intentionalen Ebene...selbstreferentiell" sind, "auf der produktiven

Über "unbeliebte" Selbstreferentialität, die unzählbare Ästhetik von Fußball und andere Bezugssysteme

und rezeptiven Ebene kontextkonstitutiv." (1) Das klingt nach Systemtheorie. Was Thomas Wulffen hier unter Rückgriff auf die Diktion Niklas Luhmanns darlegt, besagt ungefähr

dies: Kunstwerke werden auf einen schon vorhandenen Kunstkontext (Ausstellungen, Markt, Kritiker etc.) hin hergestellt und produzieren diesen Kontext damit selbst immer wieder neu. Dies entspricht auch Luhmanns Analyse der Kunst als eines der gesellschaftlichen Subsysteme, die gerade aufgrund ihrer autonomen Fähigkeit zur Selbstreproduktion den Bestand des Gesamtsystems Gesellschaft sichern. "In dieser Form kennzeichnen selbstreferentielle Prozesse die Kunstformen innerhalb des Betriebssystems, weil Darstellung, Prozesse und Formen im System das System selbst thematisieren." (S. 53).

Selbstreferenz

Selbstreferentielle Prozesse, bei denen zwischen Objekt-ebene und Metaebene nicht unterschieden werden kann, sind nicht nur bei Niklas Luhmann, sondern auch im "Radikalen Konstruktivismus" zentral. Dieser Denkan-satz brachte in den achtziger Jahren fast alle Fachrichtungen umspannende Sammelbände hervor. Ein Grundbaustein des Radikalen Konstruktivismus ist die von den chilenischen Neurobiologen Maturana, Varela und Uribe entwickelte Wahrnehmungstheorie. Selbstreferenz heißt hier "Autopoeisis" und bezeichnet "die Fähigkeit, daß lebende Systeme ihre eigene Organisation entwickeln und aufrechterhalten, wobei die Organisation, die entwickelt und aufrechterhalten wird, mit dem identisch ist, was die Entwicklung und Aufrechterhaltung durchführt." (2)

Die logische Grundstruktur der Selbstreferenz bestimmte schon die kybernetische Maschinentheorie in den 40er und 50er Jahren, z. B. bei Norbert Wiener. Prominent wurde die Kommunikationspsychologie Paul Watzlawicks, dessen "Anleitung zum Unglücksichsein" ein Ratgeber zum Nichterkennen von Selbstreferentialität im zwischenmenschlichen Bereich ist. Doch überall beliebt ist selbstreferentielles Denken noch nicht. Der Versuch Klaus-Heinrich Meyers, konstruktivistische An-

sätze in der Kunstgeschichte zu etablieren, fand bei den Kollegen bisher keine Resonanz. (3) Wenn die Metaebene in Frage gestellt ist, verunsichert das den Glauben an die "Konkretheit" des Gegenstandes - was positivistische Wissenschaftler um ihr täglich Brot fürchten läßt. So ist es kein Zufall, daß der Konstruktivismus von dort in die Kunstdiskussion eingedrungen ist, wo man mit der Hardware des Kunstwerks ohnehin nicht mehr rechnet. Im Zuge des Faibles von Medienkunsttheoretikern für die Endophysik Otto E. Rösslers landete der Konstruktivismus über den Bremer Neurobiologen Gerhard Roth 1992 auf der Ars Electronica in Linz. Roths Aussage, "daß Kunst all das ist, was bestimmte Leute für Kunst halten" (4), liefert vielleicht die einfachste Definition des Betriebssystems Kunst.

Sind Gipsmodelle selbstreferentiell ?

Zurück zu Allan McCollum. Schon seit 1977 setzt sich der Künstler "mit der Funktion des Kunstwerks innerhalb des Gesellschaftssystems auseinander." Die quadratische Arbeit "Untitled" von 1977 "unterscheidet sich

von den vorhergehenden durch die einfache Darstellung ihrer gemalten Fläche als primäres und singuläres Faktum." Hier lag der Keim für seine Serien von "Plaster Surrogates", die trotz ständiger leichter Variationen in Format und Gestaltung "das gleiche

selbstbezügliche Image eines typischen Gemäldes" liefern, in McCollums eigenen Worten "ein universelles Zeichen für ein Gemälde." (Alle Zitate S. 136/37)

Ergo: Collums Gemälde, die ja keine sind, sondern Gipsmodelle, wie sie früher von Skulpturen hergestellt wurden, verweisen nicht auf sich selbst, sondern auf andere Gemälde. Gipsmodelle können kleine Vorentwürfe sein, nach denen Skulpturen (oder hier Gemälde) hergestellt werden; aber auch Nach-Modelle existierender Skulpturen/Gemälde sein, zu denen sie sich verhalten wie preiswerte Gipskopien von Skulpturen zu ihren berühmten Vorbildern. Die SURROGATE ERSETZEN also entweder noch nicht realisierte Werke oder andersorts bereits existierende Werke. Auch wenn McCollums Surrogate das Vor bzw. Nach offen lassen, ist in ihnen der Verweis auf etwas zeitlich und räumlich Getrenntes inhärent, und das ist KEINE Selbstreferenz.

Versuch, ein selbstreferentielles gesellschaftliches Subsystem zu beschreiben

Meiner eigenen Interessenlage folgend wähle ich als Beispiel das System Fußball. (5) Die Befriedigung, die die-

ses System vermittelt, liegt wesentlich darin, daß alle noch so unterschiedlichen Spiele und Spielzüge zwangsläufig zu Spielergebnissen führen, die, gleich ob sie erwartet oder völlig überraschend sind, in gleichförmiger Weise in ein Rahmensystem kommen, z. B. die Bundesliga-Tabelle.

Wer 1:0 gewinnt, bekommt zwei Punkte, egal wie gut oder wie schlecht die Mannschaft gespielt hat. So sehr ich als Fußballfan außergewöhnliche Aktionen genieße, tolle Dribblings, Kunstschüsse und ähnliches, erwarte ich doch verbindlich, daß - sofern diese Aktionen nicht zu Torerfolgen führen - sie für die Auswertung des Spiels im System unter den Tisch fallen. Ich genieße die ästhetischen Aspekte, beklage mich aber, wenn ein grandioser Spieler "meiner" Mannschaft "nichts" daraus macht, seinen ästhetischen Mehrwert nicht in systemkonforme, abstrakt zählbare Ergebnisse umsetzt. Fußball macht nur dann Sinn, wenn unter Befolgung der Regeln Zählbares herausgeholt wird. Als bei der Weltmeisterschaft 1990 die eleganten Spieler aus Kamerun die hausbacken kämpfende englische Mannschaft gegenüber

"vorführten", sah das toll aus und machte Spaß. Aber sie vergaßen darüber, Tore zu schießen und hatten am Ende doch verloren. Sie taten nicht das, was zur Selbsterhaltung des Systems Fußball beiträgt. Die Engländer rackerten nur hausbacken vor sich hin und

waren damit - systemkonform gedacht - schlauer.

Kunst ist Regelverstoß

Warum der lange Exkurs? Weil, wie ich glaube, das System Kunst doch anders funktioniert und hier die biederen Handwerker nie die Schlauerer sind. Es geht nicht um die Befolgung von Regeln, die mit Ausnahme geringer Veränderung beim Torwartrückpaß und Abseits, immerwährend gleich bleiben, sondern um den produktiven Konflikt mit Regeln. Das kann heißen, daß Künstler das System Kunst als Regelwerk erkennen und mit ihren künstlerischen Gesten bewußt darauf eingehen - Duchamp und so weiter. Es kann aber auch sein, daß eine Arbeit rein "zufällig", ohne Absicht des Künstlers, zum strategischen Punkt im Betriebssystemspiel wird. So werden Künstler von Kritikern "ins Spiel gebracht". Wer während eines Fußballspiels auf dem Feld sitzt und Pfeife raucht, kann bestenfalls das Glück haben, bei einem Privatspiel als Kuriosum geduldet zu werden. Er spielt NICHT mit, während irgendwo herumstehende oder sitzende Kunstposition durchaus auf einmal im Spiel sein können, wie der "naive" Zöllner Henri Rousseau

**Ästhetik und Zählbarkeit:
Wer 1:0 gewinnt, bekommt
zwei Punkte**

oder der Tittenfilmer Russ Meyer, den Intellektuelle vor ein paar Jahren verbissen als verkannten Avantgardisten feierten.

Selbstreferenz als übertragbare Kategorie

Die Auffassung des Kunstkontexte als "Betriebssystem", egal ob es sich um eine richtige oder falsche Analyse handelt, enthält viel Produktives und kann insbesondere den selbstreferentiellen Zug der NachDuchamp-Kunst sehr plausibel beschreiben.

Außerdem ist man damit auch im Kunstdiskurs auf der Höhe eines weithin anerkannten Paradigmas, das nur noch von veralteteten Positivisten auf durchgesehenen Universitätslehrstühlen ernsthaft in Frage gestellt wird. Mit Theorien der Selbstreferenz wird heutzutage auf vielen Gebieten gearbeitet. Dies wäre nicht möglich ohne die Übertragbarkeit bestimmter Verhaltensmuster von Systemen auf verschiedene Gegenstandsbereiche, was nicht besagt, daß die Theorie wahr ist, sondern nur, daß sie funktioniert, "viabel" ist. Das machen sich auch die Theoretiker des "Betriebssystem Kunst" zunutze. Daß sie als Übertragungsbasis die soziologische Systemtheorie Niklas Luhmanns nehmen, liegt nahe, da ja ein soziales und nicht z.B. ein neurobiologisches System beschrieben werden soll. Die Notwendigkeit, sich deshalb auch sklavisch an das unsinnliche Begriffsinstrumentarium Niklas Luhmanns zu halten, ergibt sich daraus noch nicht.

Hier sind wir wieder bei der Trennung von Meta- und Objektebene. Das Problem bei der Beschreibung selbstreferentieller Systeme ist ja stets, daß die Beschreibungssprache "von außen" kommt, oder vielmehr nicht ohne weiteres klar ist, wieweit die Beschreibung "von außen" nicht auch Teil der Selbstreferenz ist. Luhmanns Sprache ist von emotionalen und anderen "performativen" Aspekten, die sie als definierbare Außenperspektive eines menschlichen Subjektes ausweisen würden, rigoros gereinigt. Als eine Art sprecherlose Sprachgenerierungsmaschine versucht das System Luhmann möglichst getreu den Strukturen der analysierten Systeme zu folgen. Folgt daraus, daß man Luhmann nur dann sinnvoll benutzen kann, wenn man sein Sprachsystem kopiert?

Theorien werden immer banalisiert

Daß eine Theorie nur genau in ihrer Terminologie und Komplexität "wahr" sei und einen adäquaten Status des Sprechens mitproduziere, erweist sich auf der praktischen Ebene als bloße Mythologie von Selbstreferenz.

Gerade weil wir in einer komplexen Medien- bzw. "Informationsgesellschaft" leben, die ja gerade Gegenstand von Systemtheorie ist, werden Theorien ständig "heruntertransformiert" und geraten in Häppchenportionen an eine Vielzahl von Menschen, für die diese Häppchen die einzige Rezeptionsebene sind. Vielleicht mißt sich der Erfolg und auch die Qualität zumindest einer Gesellschaftstheorie durchaus auch daran, inwieweit sie den der Mediengesellschaft innewohnenden Banalisierungsprozeß einkalkuliert und somit "verträgt". Luhmanns Theorie scheint mir hier recht resistent zu sein.

Kaum jemand liest "Soziale Systeme" durch, aber viele Menschen kennen irgendwelche Luhmann-Häppchen und haben zumindest ein "Luhmann-Feeling": ein vielleicht noch nicht ganz klares Gefühl dafür, daß hier eine Gesellschaftstheorie existiert, die der Art und Weise, wie sie ihr eigenes Verstricktsein in gesellschaftliche Zusammenhänge erfahren, eher entspricht als die donnernden Außenperspektiven teleologischer Einheitsentwürfe. Ein paar Luhmann-Häppchen, gepaart mit etwas Radikalem Konstruktivismus, führen dann bei gemeinschaftlicher Arbeit mehrerer Autoren irgendwann zu einem "Betriebssystem Kunst". Detaillierte Luhmann-Kenntnis kann dabei nicht schaden, ist aber nicht unbedingt nötig.

Autoren als Maschinen

Das Karteikarten numerieren- und diese zu Suhrkamp-Büchern zusammenschreibende menschliche Individuum Niklas Luhmann ist mit dem Versuch, wie eine Maschine zu arbeiten, diesem Zustand ungefähr so nahe wie der von einem Schauspieler gespielte Max Headroom einer "wirklichen" Computersimulation.

Ein Aspekt des Luhmann-Feelings ist der Versuch, gesellschaftliche Systeme wie Maschinenzustände zu beschreiben, auch menschliche Zustände wie Liebe, Wut, Trauer, Haß sind Eigenschaften von "Systemen" und nicht von "Subjekten".

Daß Autoren Systemzustände simulieren, ist alles andere als neu. Um 1700 gab es in England Literaten, die absichtlich den Systemzustand "schlechter Dichter" simulierten, sich also bemühten, wie Maschinen zu sein, die verfehlte Texte produzieren. (6) Auch bildende Künstler wurden im 18. Jahrhundert als Maschinen diskutiert. In Diderots Salonbesprechungen von 1767 findet sich eine Erörterung darüber, ob Raffael eine Bildermaschine sei. (7)

Die Problem bei der Übertragung "kybernetischer" Kategorien auf menschlich-gesellschaftliche Zusammen-

Luhmann - Häppchen und Luhmann - Feeling

hänge liegt weniger darin, daß gesellschaftliche Prozesse von Natur aus anders sind und das man sie nicht als Maschinenzustände verstehen kann. Wenn man - radikal konstruktivistisch - gar nicht von der Adäquatheit oder Wahrheit von Theorien ausgeht, sondern von ihrer "Viabilität", dann stellt sich hier kein ONTOLOGISCHES Problem.

Vielmehr fragt sich, welche Sachverhalte brauchbar beschrieben werden können und welche nicht. Mit dem Instrumentarium "Betriebssystem Kunst" haben wir einen Begriffsapparat, der plausibel eine selbstreferentielle Beziehung zwischen bestimmten Kunstwerken und dem Kontext behauptet. Die Künstler und Werke, die sich gut als Betriebssysteme beschreiben lassen, die sich selbstreferentiell auf ihren Kunststatus beziehen, werden natürlich favorisiert. So taucht natürlich Allan McCollum auf, nicht aber Keith Haring, den ich persönlich zwar für völlig überschätzt halte, der aber auch nach seinem Tod immer noch ständig auf großen Ausstellungsereignissen vertreten ist und somit fester Bestandteil des Betriebssystems Kunst ist.

Keith Haring als Betriebssystem

Auch Keith Haring hat in seinem Werk sehr systemisch gearbeitet, doch ist sein System nicht sinnvoll beschreibbar, indem man es reflexiv auf das System Kunst abbildet. Rein phänomenologisch könnte man aber ähnlich wie bei McCollum die immerwiederkehrenden Bestandteile von Harings Bildsprache als abstrakte, reduzierte Zeichen für Graffitis" verstehen wie McCollums "Zeichen für Gemälde", die die Spannweite möglicher Gemälde ebenso ikonisch zusammenfassen wie Haring die Spannweite möglicher Graffitis. Genau diese Metaebene des "Zeichen für..." macht ja Harings großen Erfolg auf dem Kunstmarkt wesentlich aus, weil er - und das viel stärker als z. B. Basquiat - zu DEM Graffitimaler des Kunstmarkts geworden ist: eben weil er gar keine Graffitis (mehr) gemalt hat, sondern Zeichen für Graffitis.

Die hier hergestellte Strukturanalogie faßt McCollum und Haring gleichermaßen als Betriebssysteme im Betriebssystem Kunst auf. Doch es handelt sich um verschiedene Betriebssysteme: der mehr auf Funktionstasten setzende McCollum entspricht da eher MS DOS, die Ikonizität Harings schlägt mehr nach Apple aus. Alles in allem kommen wir nicht um die Tatsache herum, daß McCollum sich als "Beispiel" besser eignet als Haring. Die Aussage, Haring "setzt sich mit der Funktion der Kunst im Gesellschaftssystem auseinander", wäre

eindeutig aufgesetztes Meta-Bla-Bla der Kunstkritik. Aber verhält es sich im Fall McCollum grundsätzlich anders?

Noch einmal McCollum

Wird nicht aus der Tatsache, daß McCollum "Zeichen für Gemälde" herstellen will, eine allgemein-abstrakte Relation abgeleitet, die nur eine bestimmte Auffassung des Zusammenhanges Kunst-Gesellschaft, nämlich die des Betriebssystems, bestätigen soll? McCollum sagt selbst: "Ein Kunstwerk steht im Zusammenhang mit jedem anderen Objekt oder Ereignis innerhalb des Kultursystems, und die Bedeutung eines Kunstwerks liegt vor allem in der Rolle, die es in der Kultur spielt." (S. 137)

McCollum spricht jedoch nicht vom Betriebssystemen oder von Selbstreferenz, sondern sagt nur, daß es innerhalb einer Kultur Vorstellungen gibt, wie Kunstwerke aussehen und wo sie sich befinden sollen. Es gibt also Vorstellungen von Gemälden, und auf diese beziehen sich seine Zeichen von Gemälden. Nun wäre erst die Frage zu beantworten, in welcher Form und mit welchen

Mitteln er dies tut. Die Unterdrückung wiedererkennbarer Bildinhalte, die auch seine "Perpetual Photos" kennzeichnet, macht die Plaster Surrogates ja durchaus nicht verweislos. Man denkt vielleicht an Malewitschs "Schwarzes Quadrat", bei den Photos an

Astrid Klein oder andere "Kunstphotographie".

Die Leistung McCollums besteht ja nicht darin, daß er die Rolle der Kunst in der Gesellschaft reflektiert, sondern daß er seine Werke so geschickt und vor allem zweideutig auf bekannte Werke und Ästhetiken bezieht, daß ein parodistischer Effekt entsteht, der aber durch den ernsthaften Gestus der äußeren, minimalistischen Form wieder in der Schwebelage gehalten wird. Im Grunde parodiert er das Betriebssystem Kunst, indem er sich auf die Anforderung an Werke, selbstreferentiell zu sein, schon wieder referentiell bezieht. Hätte McCollum keinen Humor, wäre er wahrscheinlich ein schlechter Künstler und würde ästhetisch Langeweile produzieren.

Dem McCollum-Beitrag der Amerikanerin Anne Romer im Kunstforum ist die oben beschriebene Metaebene entgangen. Auch wenn sie bestimmt keine Luhmann-Jüngerin ist, entspricht ihr Vorgehen doch der schwer verständlichen Bereitwilligkeit, mit der die deutschen kunstkritischen Luhmannisten die Indifferenz ihres Vorbildes gegenüber allen formalen und Bedeutungsaspekten von Kunst übernehmen. Nur Luhmann hatte nie den Anspruch, Kunstkritiker oder -theoretiker

**Das Wie und Wo
der Kunst.
Parodistische Effekte.**

zu sein. Er analysiert soziale Systeme und nicht Kunstwerke.

Noch einmal Luhmann

Seine Systemtheorie ist für die Kunstdiskussion gerade wegen ihrer Armut an ästhetischen Allusionen erfrischend, weil sie so etwas wie ein von allen Kunstbetriebsblindheiten freien Blick suggeriert.

Trotzdem erklärt sie wesentliche Dinge und das sogar bewußt NICHT, kann also das traditionelle Feld der Kunsttheorie nicht ersetzen. Außerdem kann zu denken geben, was Luhmanns Soziologenkollege Pierre Bourdieu in einem Texte-zur-Kunst-Interview über ihn sagt:

"Luhmanns Vision ist idealistisch und hegelianisch. Er sagt, daß das System sich, seiner eigenen Logik entsprechend, ohne Agenten, ohne Konflikte, ohne Kräfteverhältnisse und ohne Kämpfe entwickelt...es handelt sich um ein gefährliches System, weil es den Anschein erweckt, nah an der Wahrheit zu sein." (8)

Betriebsblindes Betriebssystem

Bourdieu's Aussage trifft auch die schwachen Punkte des im Kunstforum ausgebreiteten "Betriebssystems Kunst". Indem davon ausgegangen wird, daß Kunst sich schon von vornherein auf das System Kunst bezieht, bleiben die Verschiedenheiten in Stil, Ausdruck,

Mentalität, in der dieses geschieht, seltsam fremd. Für ästhetische und semantische Mehrdeutigkeiten, die sich nicht reflexiv auf die Struktur des Kunstsystems beziehen lassen, bleibt die künstlerische Betriebssystematik blind wie ein gegenwärtiger Spracherkennungscomputer.

Auch Bourdieu's Vorwurf des Hegelianismus läßt sich übertragen. Das Bestreben, DAS Betriebssystem Kunst als Einheit zu denken, löscht Differenzen, Andersartigkeiten, Pluralität. Die vermeintliche Analyse des in das kapitalistische Gesellschaftssystem integrierten Systems Kunst gerät schnell selbst in einen Systemzwang. Sie verlangt den Kunstwerken ab, auf die Strukturen dieses Systems hin zu arbeiten, und übersieht selbst in geflissentlicher Betriebsblindheit, wo die Kunst dieses System tatsächlich reflektiert.

Das Kunstforum stellt auch "Das Lächeln des Leonardo da Vinci" von Adib Fricke vor - eine Arbeit, die nachweislich über ein "echtes" Betriebssystem verfügt. Ein Computerprogramm ist in der Version 2.0 in der Lage, aus einer endlichen Menge von Satzteilen ca. 30 Millionen ganze Sätze zur Bildenden Kunst zu produzieren. Thomas Wulffen schreibt zu Fricke: "Das Betriebs-

system Kunst wird in wesentlichen Teilen durch Kommunikation aufrechterhalten ...hier begegnen sich unterschiedliche Interessengruppen wie der Künstler, das Publikum, der Sponsor, der Galerist, der Museumsmann, der Käufer, der Auktionator, der Fan. Die Aufzählung ist nicht vollständig." (S. 102)

Daß er aber ausgerechnet den KRITIKER bzw. THEORETIKER NICHT nennt explizit nennt, wundert schon ein wenig. Die Darstellung bzw. Reflexion des Betriebssystems durch die Kritik ist eindeutig als Teil desselben anzusehen - aus Wulffens Einleitungstext geht dies klar hervor: "Sie ist ein Teil des Betriebssystems Kunst als System, dem das Element der Vermittlung eingeschrieben ist." (S. 58) Vielleicht belegt seine Auslassung nur, daß es bei aller Selbstreferenz doch notwendig ist, sich selbst herauszunehmen, wenn man ein System "betrachtet". Und daß man sich selbst nicht zu den Personen zählt, die 30 Millionen Zufallssätze über Kunst produzieren, ist verständliche subjektive Eitelkeit. Man ist eben doch keine Maschine, auch wenn man Luhmanns Versuch, als Autor eine zu sein, weitgehend übernimmt.

"Ausgelassene" Kritiker und rückfällige Prämissen

Betriebssystem Kunst - nach der Postmoderne ?

Die Betriebssystem-Theorie baut auf der Selbstreflexivität von Minimal- und Concept Art auf und versucht so, der Wiederkehr des Konzeptualismus

und dem Rollback zu gesellschaftlichen und politischen Verantwortung nach dem "Hedonismus" der postmodernen Achtziger zu entsprechen. Doch der Versuch, das Betriebssystem Kunst als die Reflexion Kunst allgemein begründete Einheit zu verstehen, fällt unter Bourdieu's Verdikt des Hegelianismus. "Einheitsdenken" fällt hinter die Prämissen der Postmoderne zurück, und vielleicht sogar hinter hinter die ganze Moderne. Englische Dichter hatten ja schon um 1700 versucht, als einzelne künstlerische Subjekte über verschiedene Betriebssysteme zu verfügen. Wenn ich Thomas Wulffens Satz "Der Begriff 'Betriebssystem Kunst' bezieht sich auf den Begriff 'Betriebssystem'" (S. 52) wohlwollend als absichtliche Imitation schlechter Dichtung auffasse, habe ich wohl ein anderes Betriebssystem gewählt als der Autor.

Gewidmet ist dieser Text Nilgün Köses Leiden am Betriebssystem W. V. O. Quine und dessen These von der Unbestimmtheit der Übersetzung.



Allan McCollum, '30 Plaster Surrogates', 1990, Acryl auf Gips, 160x400 cm, Sprengel Museum Hannover

Anmerkungen:

(1) Kunstforum 125, Januar/Februar 1994, S. 55. Zitate aus diesem Band sind im Folgenden nur noch durch die Angabe der Seitenzahl direkt nach dem Zitat gekennzeichnet.

(2) Definition von A. M. Andrews (1979), zit. nach: Lynn Segal, Das 18. Kamel oder die Welt als Erfindung. Zum Konstruktivismus Heinz von Foersters, München 1988, S. 187

(3) Klaus-Heinrich Meyer, Das Bild ist im Betrachter. Zur Struktur- und Bedeutungskonstitution durch den Rezipienten, in: Hephastos 9, 1988, S. 7-41. Nach landläufige Ansicht haben unterschiedliche Interpreten eines Kunstwerkes doch zumindest alle dasselbe Werk vor Augen. Hier wird jedoch am Beispiel von C. D. Friedrichs "Zwei Männer, den Mond betrachtend" überzeugend nahegelegt, daß Grundlage der Interpretation nicht das Werk, sondern die autopoeitische Konstruktion des jeweiligen Wahrnehmungssystems der Interpreten ist

(4) Die Welt von Innen - Endo & Nano, Kat. Ars Electronica Linz 1992, hg. von Karl Gerber und Peter Weibel, S. 38-48

(5) Ohne hier näher darauf einzugehen, verweise ich auf den Versuch Andreas Slominski, mit einer Serie von Fußballplakaten das System Fußball auf das System Kunst zu beziehen (in der von Kasper König und HansUlrich Obrist kuratierten

Ausstellung "Paris-Hamburg-Frankfurt", die als Veranstaltung des "Neue Kunst in Hamburg e.V." Ende 1993 im Hamburger Kunstverein stattfand). Ich hatte nicht den Eindruck, daß das Kunstpublikum diesen Systemübergreif in irgendeiner Weise verstand

(6) Vgl. Hugh Kenner, Von Pope zu Pop, München 1969

(7) Denis Diderot, Ästhetische Schriften, 2. Band, Berlin/Weimar 1967, S. 77 f.

(8) Texte zur Kunst Nr. 6, 1992, S. 127

Casino Hermann Göring

Kennen Sie eigentlich die Schönheit, die neben Gianfranco Ferré über den Dior-Laufsteg geht, lustvoll gekleidet in venezianischer Pracht? Es ist Isabelle Adjani, Frankreichs hochkarätige Leinwand-Queen, deren Auftritt für die Neulancierung von "Miss Dior" mit einer Million Franc oder zwei Millionen Dollar honoriert wurde, je nach Quelle. Dies übrigens als eine Generalprobe für ihren neuen Film "Toxic Affair", in dem sie ein Mannequin spielt, dessen Liebe zerbricht. Schon ewig dagegen währt ihre Sympathie für Dior.

Wer ist die Frau hinter "Giò"? Die Frau, die im Abendkleid durch nachtschwarze Straßen wandelt, die über die Tanzfläche wirbelt. Die Frau zwischen Vernunft und Instinkt. Es ist die Hollywood-Schauspielerin Lara Harris, 29, die, von David Lynch in Szene gesetzt, Giorgio Armanis neuesten Duft "Giò" interpretiert. Und wie keine andere den Typ der Armani-Frau verkörpert.

Wie heißt der Supermann hinter "Cool Water"? Der Mann mit dem prachtvollen Körper, der sich ganz der Frische des Wassers hingibt? Joe Gogol, 33, ist Amerikaner, Model, und für Davidoff der ideale Typ für den erfolgreichen Duft: kraftvoll, sportlich, sensibel. Ein Typ, der empfänglich ist für neue Empfindungen des Körpers und der Seele.

So steht es um die Ästhetisierung der Politik, die der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.

Ich war jung, reich und gebildet. Jetzt bin ich einsam, neurotisch und allein. Nach meiner unglücklichen Karriere in Hitlers Deutschland suche ich - diese Vergangenheit gerne hinter mir wissend - eine neue und dauerhafte Anstellung, die meinem verzogenen Leben eine gerade und sinnvolle Richtung geben könnte - vorzugsweise in der Video- und Computerindustrie.

Ich glaube, daß meine Fähigkeit in selbst ausweglosen Situationen auszuharren und nicht zu weichen sicher entscheidend von meiner unglücklichen und schwierigen Kindheit geprägt wurde, in der ich, gefangen zwischen übermächtigen Erwachsenen, mich überfordernden Ereignissen, nicht einfach entfliehen konnte. Der National-

**Ich war jung, reich und gebildet.
Jetzt bin ich
einsam, neurotisch und allein.**

sozialismus war sicher ein Faszinosum. Daß ich verführbar war und andere verführte, führe ich ebenfalls auf meine Eltern zurück, deren strengen und allzu wahllosen An-

forderungen ich nicht genügen konnte. Ihnen gebe ich die Schuld an meiner jetzigen Lage.

Eine Führungsposition in einem großen Software-Haus würde mir - glaube ich - gut stehen. Wenn ich will, bin ich dynamisch, anfordernd und mitreißend. Daß ein ungewöhnlicher Erfolg auf konsequenter Markenpolitik, einem ständigen Bemühen um Innovation und einem schlagkräftigen Außendienst mit Managementmethoden wie Controlling und Kostenrechnung bis zur vollautomatischen Lagerhaltung beruht, ist eigentlich selbstverständlich. Diese sind in jedem gut geführten Unternehmen zu finden. Wie soll sich da ein Unternehmen noch von anderen abheben können? Ich würde da auf das weite Feld einer entsprechenden "Führungskultur" setzen: gut informierte und motivierte Mitarbeiter, eine Belegschaft, die ständig lernbereit gehalten wird, eine Führung, die Verantwortung zu delegieren weiß, und schließlich ein ansprechendes Ambiente bei der Arbeit. Die Berufs- und Arbeitsplatzwahl junger Menschen läßt sich eben auch durch Informationen, Erlebnisse und Eindrücke beeinflussen, die bewußt, unbewußt oder emotional unterschwellig über Jahre schon in der Kindheit aufgenommen wurden. Ich würde ganz bewußt mitten in einem ländlichen Umfeld ein ungewöhnliches Bürogebäude errichten lassen. Es sollte den Mitarbeitern viel Raum auch zum unkonventionellen Zusammenkommen bieten. Angeschlossen wären ein Veranstaltungssaal, eine Kindertagesstätte und ein Kunstmuseum, in das ich eine überregional bekannte Sammlung gäbe. Der Betrieb soll eben mehr sein als ein "Platz zum Geldverdienen". Er würde als ein Ort der Begegnung, als ein Stück gelebtes Leben verstanden. Auf das Betriebsklima würde ich natürlich viel Wert legen. Motivation heißt, die Mitarbeiter auf vielfältige Weise zu fördern, heißt jedoch gleichzeitig, sie zu fordern, denn wer nicht fordert, fördert nicht - ein Leitmotiv der Kunst. Die Mitarbeiter sollten nicht nur mitdenken, sondern in ihre eigene Karriere Freizeit und

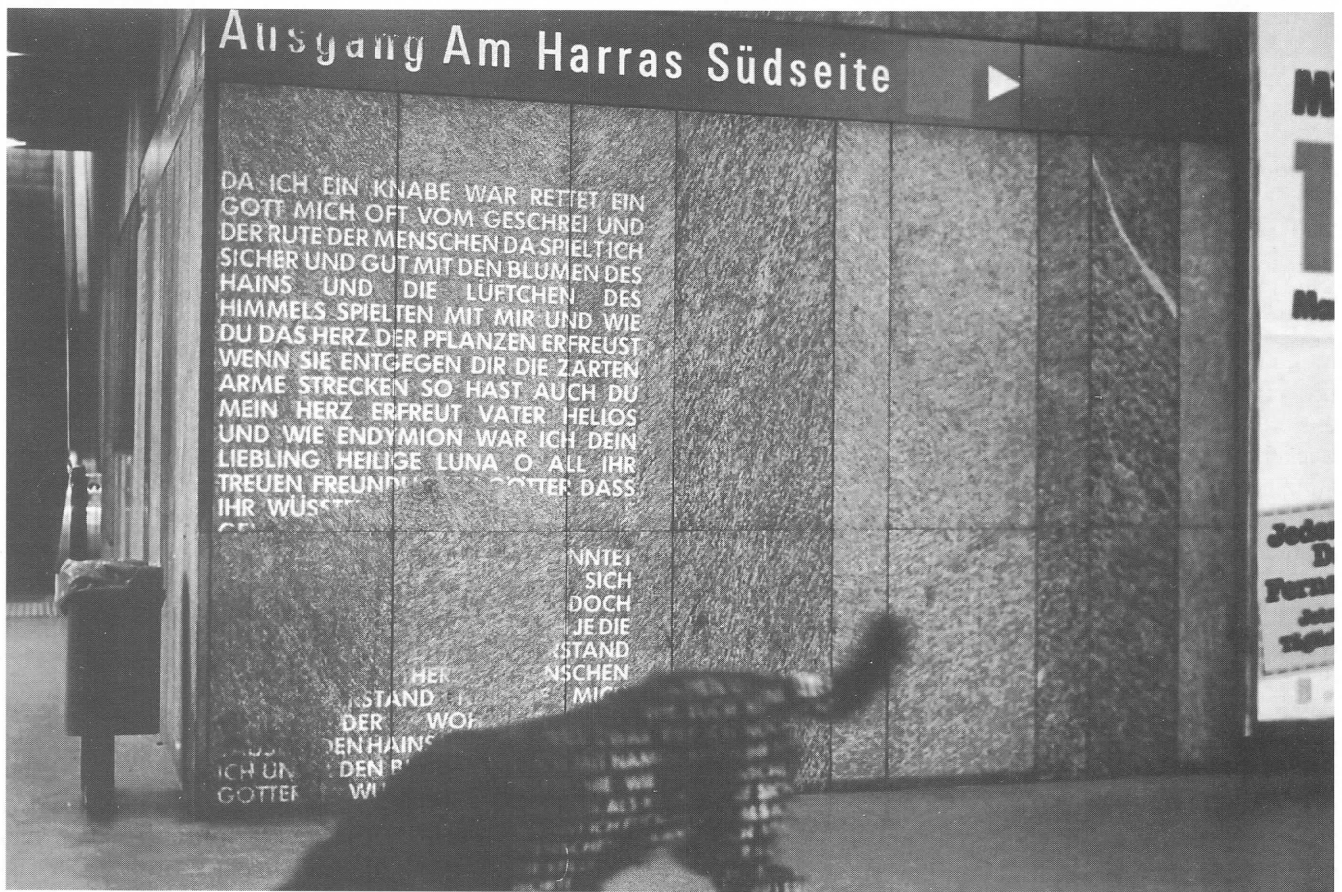


Foto: Judith May

Energie investieren, in dem sie Wissenslücken auffüllen und Defizite abdecken.

Meinem kläglichen Scheitern in der Video-Kunst gebe ich, neben meinen Eltern, vor allem Hitler und Bornmann die Schuld, die diesem jungen und vielversprechenden Medium nichts abgewinnen konnten. Daß ihre Generation entscheidend vom Kino geprägt wurde, gilt mir nur als eine schwache Entschuldigung. Einem "Führer" hätte ich größere Weitsicht zugetraut. Schlimmer noch, wir leiden immer noch unter den Zerstörungen, die diese Zeit unter der Kunst und unter den sogenannten "Neuen Medien" angerichtet hat. Für die Entwicklung der Computer-Texte sehe ich hier fast schwarz. Wie ist es sonst zu erklären, daß da ein neuer und vielversprechender Ansatz nur unter dem Deckmantel des Kitsches (Computer-Texte als Heimatroman) reüssieren darf. Für das Publikum gibt es dort viel Spaßiges zu entdecken, für mich nicht. Die vollkommene Verkitschung, der die zeitgenössische Kunst stillschweigend anheimgefallen ist, ist ja direkt und indirekt eine Folge des Nationalsozialismus, der jegliche Ernsthaftigkeit pervertiert und in ihr Gegenteil verkehrt hat. "Wir lassen uns den Spaß nicht verder-

ben" galt damals angesichts Auschwitz genauso wie heute vor Tschernobyl. Der Künstler, dem das Lachen vergeht, produziert letztlich Kitsch. Nur hat sich endlich die Referenz verschoben, nicht allein die Form ist hier wichtig, sondern die Haltung, die der Künstler einnimmt. Ein junger und talentierter Maler zu sein, ist eine Sache, von Kasper König und Jan Hoet auf eine Biennale nach Polen geschickt zu werden, ist unüberbietbar Kitsch, der auch auf das Werk abfärben muß. Die Kritik versagt hier - nach meiner Meinung -, weil sie nicht in der Lage ist, den verschiedenen Ebenen gerecht zu werden. Was heute Kunstvermittlung sein will, sind nichts als Schlechtigkeiten und schlechtes Gewissen, durchzogen von den abgrundtiefen Sentimentalitäten, denen sich Ausstellungsmacher heute hinzugeben haben.

Kitsch ist (schließlich) der Priapismus einer impotenten Seele; formal betrachtet, der Versuch, eine Moral ohne Moral oder außerhalb der Moral haben zu wollen, eine feiste Attacke aus dem Nirgendwo, die jede Verantwortung für sich und andere ablehnt. Kitsch ist die Sehnsucht nach unserer Kindheit, dem Bedürfnis entsprechend, eine Überschreitung begehen zu wollen, und die-

se gestehend zu leugnen. Im Kitsch ist das erlaubt, was wir uns selten gönnen: von uns abzusehen. Wenn ich mich heute des Kitsches vollkommen unfähig fühle, dann hängt das sicher mit meiner unglücklichen Kindheit zusammen, in der meine Eltern mein Kindsein nicht aushielten und mich schnellstens davon zu befreien suchten. Wie anders soll ich mir meinen damals sehnlichsten Wunsch erklären: möglichst schnell erwachsen zu werden?

Die neuen Medien sind die Krankheit für deren Heilung sie sich ausgeben. Dieses Hospital zum heiligen Geist führt mir eine Installation nach der anderen vor wie die Intensivstation in einem Lehrkrankenhaus, hier ein Beckenbruch, dort eine Magenresektion und hier ein Herzinfarkt. Unzweifelhaft steht am Anfang der Medienkunst ein großer Schmerz; und damit endet sie auch. Das Element des Willens, der in den Gliedmaßen steckt, ist nie beachtet worden. Denn je weniger etwas aktuell sichtbar wird in den Werken der Medienkunst, desto vehementer der Versuch etwas ans Licht zu holen, zu beweisen, daß etwas geschieht. Daher auch der Drang, die Maschine selbst oder wenigstens eine Installation herzuzeigen (diese unsäglichen Bausteine). Und das Geld verschwindet einfach, wie in einem schwarzen Loch. Welche dumme Ökonomie ist hier am Werke, wenn an einer "Installation" der Computer DM 300 000 und das Gebastel drum herum vielleicht DM 5000 kostet; daß der Künstler hier vielleicht die Hälfte der Kosten als Honorar erhält, glaubt sicher kein Mensch. Stattdessen der Computer, der ist nämlich wirklich faszinierend, von einem großen Team von Spezialisten erdacht, die viele Mannjahre in dieses Projekt steckten, und vor allem nicht umsonst, wie es die meisten Medienkünstler tun müssen. Der Computer ist wirklich Kunst! Mein Beitrag zur endgültigen Programmik ideellen Schwachsinn wäre sicherlich eine interaktive Computer-Installation mit Texten von Hitler, Himmler, Eichmann und Kaltenbrunner ...

Ich finde, man sollte darüber nicht die Nase rümpfen, sondern die Moralität im Zynismus sehen. Denn die Freude des Schocks verdankt sich dem Funken von Hoffnung, daß eine Entwicklung, die absehbar in die absolute Katastrophe treibt, vielleicht nicht gänzlich unabwendbar sei, wenn die Welt als solche zum technischen Fall zu werden droht, zum sogenannten Ernstfall, als ob sie jetzt heiter wäre, dann scheint eine perverse Schönheit im Un-Fall auf, der den logischen Gang der Dinge unterbricht. Mit dieser - vielleicht langatmigen - Ausführung wollte ich Sie nicht langweilen, sondern nur zeigen, auf wel-

chem Boden eine Aktualisierung von Computertexten anzusiedeln wäre, denn einen Text lesen, ist niemals nur eine gelehrsame Übung zur Auffindung von Signifikanten, noch weniger eine höchst textuelle Übung zur Erforschung eines Signifikanten, wohl aber eine produktive Anwendung der literarischen Maschinerie, eine Montage von Wunschmaschinen, eine schizoide Übung, die die revolutionäre Kraft des Textes zur Entfaltung bringt. Das "also" oder, in wesentlicher Beziehung zum Wahnsinn, die Meditation des Igitur über die Rasse. Originalität ist vielfach von Bedeutung, aber wie bei jedem Programm kommt es darauf an, rechtzeitig ein update durchzuführen. Jeden Text in seiner aktuellen Version vorliegen zu haben, ist heute einfach unverzichtbar, und den alltäglichen Horror an der Städelschule, deren Rektor ich ja niemals war, in einem kleinen Text verewigt zu haben, ist sicher ein Verdienst. Diese Arbeit - einem Bonmot von Marx folgend - vom Kopf auf die Füße, sprich, in seine kapitalistische Wirklichkeit gestellt zu haben, rechne ich mir höher an. Diese rührende Harmlosigkeit, in der sich das Schlachten vollzog, wollte ich endlich in den Kontext einer computerunterstützten Warfare stellen. Denn, seitdem die Realität phantastischer ist als

Perverse Schönheit des Un-Falls und alltäglicher Horror

die Phantasie, wird letztere realistisch und fällt gegenüber ersterer ab. Übrigens, es gibt keinen Rassismus, es gibt nur verschiedene Formen der Schizophrenie. Wenn nun fremde Menschen zu uns kommen, um von uns ernährt zu werden, so ist das nicht nur ökonomisch ein Ärgernis, denn sie sollten ja uns ernähren, als Konsumenten unserer Produkte. Sondern auch psychologisch, weil sie als Projektionsfläche unseres Wahns, es könnte noch Flecken auf dieser Welt geben, die noch nicht vom Kapitalismus heimgesucht wurden (eine Vorstellung, die jeden Unternehmer mit jedem Umweltschützer verbindet) stören. Und drittens, weil wir es ihnen nicht verzeihen, uns endlich als Rassisten darstellen zu können. Daß wir gerne mal im Urlaub auf einen Sprung vorbeikommen, wollen wir uns nicht nehmen lassen. Wenn das nicht Bildung wäre, was sonst? Wie auch schon Nietzsche wußte: "Nur darf man diesen Zugthieren ihre 'Ferien' nicht versagen - wie man es nennt, dieses Musse-Ideal eines überarbeiteten Jahrhunderts: Wo man einmal nach Herzenslust faulenzten und blödsinnig und kindisch sein darf." (Das Hotel Casino Hermann Göring als fortschrittliches Unternehmen trägt dieser Entwicklung schon seit langem Rechnung. Seine Feriencamps sind an allen einsamen und malerischen Stellen dieser Welt zu finden. Der direkte und unbehinderte Kontakt zur eingeborenen Bevölke-



Foto: Judith May

rung ist jederzeit gewährleistet. Fordern Sie unverbindliches Prospektmaterial an!

"Black or White" hätte das Motto der Anschläge von Mölln sein können, bei denen drei Menschen ums Leben kamen, freilich nicht als Exklusivität sondern als Indifferenz, als großes Einerlei. Alles ist Show! Das Problem ist ja, daß aus falsch verstandener Solidarität jetzt Ausländer für Ausländer genommen wird, aber der Tamile aus Sri Lanka will keineswegs mit einem Sünder, und der Bewohner Westafrikas mit einem Brasilianer verwechselt werden. Es fehlt an Differenzierungsvermögen und am Mut diese Differenz auch auszuhalten. Ist Michael Jackson deswegen Rassist? In gewisser Weise ja, nicht wegen den Inhalten seiner Songs, aber weil er der Funktion des Rassismus in seinem Auftreten unbedingt zustimmt: seinem schizo-revolutionären Appell (black or white) folgt seine techno-soziale Normalisierung in Form der kapitalistischen Produktion der Musikindustrie und der daraus resultierenden Kolonialisierung der konsumptiven Hörgewohnheiten. Denn niemand mehr als er würde dem zustimmen, daß "the show must go on". Nach erfolgter Anpassung in Form des chirurgischen Schnittes in die Nase mündet die Krisis der Rasse (der man am besten durch einen entschiedenen Einschnitt in das Gewebe der Nigger-Nase begegnet) in Selbstberuhigung und Selbstbefriedigung. Keinesfalls geht es mir um die Frage, ob Michael Jackson *auch* Rassist wäre, innerhalb der binären Codierung des Rassenkampfes (Foucault) stellt sich nur

die Frage nach der notwendigen Inclusion. Vergessen wir nicht, daß auch Michael Jackson (und im übrigen auch Madonna) immer noch auf dem Boden revolutionärer Praktiken operieren. Deren schockierende Schwänze und Mösen formieren letzthin unseren Rußlandfeldzug der imperialen Vernunft. Das Unternehmen "Barbarossa", für das ich Hitler immer noch bewundere, war jene abendländisch-revolutionäre Tat, die die Bolschewiken niemals vollbringen konnten, aber insgeheim immer beginnen wollten. Daß Hitler ihnen damit zugekommen war, konnten sie ihm niemals verzeihen. Rassismus erscheint so als Transzendenz der Revolution. Wenn ich andernorts vom Unglück gesprochen habe, das mich - auch in Gestalt meiner Eltern - heimgesucht hat, dann möchte ich zu allererst feststellen, daß es sich um mein Unglück handelt, mein eigenes und einziges Unglück, das zu teilen ich mit niemandem gewillt bin. Das Recht auf mein eigenes Unglück ist das einzige humane Anliegen, das ich dieser Gesellschaft zubillige, deren Anspruch auf ein bis zum Grunde auszuschöpfendes Lebensglück sich auch hierzulande gegen alle Beeinträchtigungen abzusichern sucht. Ich bin der Meinung, daß die bestehenden Formate unbedingt eingehalten und ihnen keine weiteren hinzugefügt werden sollten, ebenso sollte die Grenze zwischen analog und digital nicht mehr als nötig verwischt werden. Wir betreten das Zeitalter digitaler Semantik. Ich möchte daher auch nicht am Genuß sparen, sondern nur am Preis.

- - Fragezeichen - -

Ist denn nicht der COMPUTER der PENIS-TRÄGER der ZUKUNFT, der JETZT-ZEIT, er speist uns, fordert uns. Eine PERVERSION (père-version = wörtlich: Vater-Version), die angibt uns zu speisen? ... Dieser PHALLUS, der die MACHT übernimmt? Kann man da dies anführen, was KRISTEVA zu DON JUAN anführt in bezug auf den PHALLUS: "Der Phallus, die symbolische Macht, ist der wahre Verführer. Er bringt weder Erfüllung noch Enttäuschung und wendet sich an uns nur, um uns unseren eigenen, mehr als autoerotischen Fähigkeiten zu überlassen: den imaginären und symbolischen. Besitzen wir keine, so werden wir, ob Männer oder Frauen, zu verführten Opfern. Besitzen wir welche: so werden wir lachend erobert, das heißt, indem wir uns den Sieg Don Juans (= Computer) durch eine verblüffte Identifizierung selber zuschreiben." (J. Kristeva, "Geschichten von der Liebe", S.193).

Ist es, das sich LEERHALTEN als PRINZIP, des URSPRÜNGLICH männlichen, ein weiterführender (INS FAST ANDROGYNE "MENSCHSEIN") PHALLUS-KULT? So ...

"Der 'digitale Schein' ist das Licht, das für uns die Nacht der gähnenden Leere um uns herum und in uns erleuchtet. Wir selbst sind dann Scheinwerfer, die die alternativen Welten gegen das Nichts in das Nichts hinein entwerfen" (Vilém Flusser).

Und ist die KÜNSTLICHE INTELLIGENZ des männlichen, PRINZIP des COMPUTERS, = ein ERÖBERUNGS WÜTIGES, JAGD ERBEUTENDES, aber nicht ERFÜLLENDES. DEMONSTRATION seines Könnens, um alle vom WEG abzubringen und daher ein UNTERWERFEND wollendes typisches PRINZIP? "Damit läßt sich eine Freiheit formulieren: Nichtgewinn eines Sinns, aber Aufhebung der Verdrängungen und Ressentiments. Die Macht der Penisse (= Computer) zieht Melancholie nach sich, den Preis für die (Computer-)Lust. Die ins Spiel gebrachte phallische Macht, das Ende der Innerlichkeit, der Tod des Ichs, ist die Verwirklichung der Liebe schlechthin, das Genießen in Aktion." (Kristeva, s.o., S.193) Wie sieht diese AKTION aus? Was

Eroberungs-Wut, Penis-Macht und Speicher-Kapazität

erfüllt diese AKTION oder kann sie erfüllen? Ist deshalb der große Schrei nach Frauen so groß? Ergibt sich bloß eine Frage was ist eine FRAU. Die Frau, die sich selbst nicht ge-

macht hat. FRAUEN, mit der vermutlichen 'TOTAL SEITE'? SEITE heißt, diese ist noch nicht FORMULIERT, aber durch das bisherige LERNVERFAHREN, auf 'EINE SEITE' gebracht, ohne diese im Weiblichen zu treffen. Die einen NÄHRBODEN aufstößern soll oder besser gesagt eine NÄHRFUNKTION übernehmen soll, den MUTTERSCHOß des SINNS? Gerade auch mit der ZEITLICHKEIT der STÖRUNGEN? Das Hinterherrennen der INFORMATIONEN am COMPUTER, dies immerwieder erlegen wollen des WILDES, ob der VIELHEIT und HALTLOSIGKEIT der 'NEUEN PROGRAMME/EINRICHTUNGEN' und der ÜBERVATER (DER COMPUTER), der immer unerreichbar zu scheinen bleibt, ob der immensen SPEICHER-und "WISSENS"-KAPAZITÄT. Der uns in unserem ÄUßEREN läßt. Dieser PH., dieses INSTRUMENT der geschaffenen gefühlten LEERHEIT, ist unser LEBEN. Mit der immerwiederkehrenden SUCHE nach ...

Und natürlich schreit man nach Frauen: "Unter bevorzugter Berücksichtigung werden Frauen gebeten sich besonders zu bewerben, anerkannte Schwerbehinderte werden bei gleicher Eignung bevorzugt berücksichtigt oder ... Schwerbehinderte werden bei gleicher Eignung bevorzugt. Die Hochschule ... strebt eine Erhöhung des Anteils von Frauen am wissenschaftlichen Personal an und fordert deshalb qualifizierte Frauen ausdrücklich auf, sich zu bewerben. (Stellenanzeigen für Führungspositionen oder für Lehr- und Forschungsaufträge u. Stellen, in der "Zeit" Nr.21, '93).

.....=.....; Was geht "FRAU" bei einer solchen BEWERBUNG ein, da der BEZUG auf die BEWERBUNG ja stimmbar gemacht wird. Die QUOTEN-'REGLEMENTIERUNG' (DUDEN ... b) Unterstellung (bes. von Prostituierten) unter behördliche Aufsicht).

QUOTENREGELUNG als ein nicht erkennendes. GESELLSCHAFT, die nicht auf einem NÄHRBODEN arbeitet, aber dies rechtlich festlegt. Trotz NICHTBEAR-

BEITEN einer (?) INHALTLICHKEIT und FORMULIERUNG der SACHLICHEN AUSEINANDERSETZUNG, und daher FORSCHUNGBARKEIT. Frauen haben keine REELLE CHANCE sich zu formulieren, da von vornerein die EIN/VERLEIBUNG existent ist. Die SACHLICHKEIT wird in den HINTERGRUND gedrückt, da das ÄÜßERE, was da existiert, alles in ANSPRUCH nimmt. Halten wir uns nur an ein NEUES SPIELZEUG um uns zu verwirren und um uns etwas VORZUMACHEN? Denn da wo es wirklich genutzt wird, z.B. MANIPULATION der GEHIRNE und der GENE sowie der GEBÄRFUNKTION, WIRD DANN DER ZUSAMMENHANG fehlen, um dem etwas entgegenzusetzen. (Der BALKEN ist noch EXISTENT, also nutzbar). Das INDIVIDUUM, das was sich "SELBST" FORMULIEREN will, wird einen WIRTSCHAFTLICHEN BANKROTT erfahren. Man kann es auch MASEN-, auf eine BILDLICHKEIT REDUZIERENDE, VOLKSVERDUMMUNG nennen. Die endlich so gekonnt aufgebaut worden ist, daß keine UNFORMULIERUNG mehr möglich sein kann. Denn da wo das "WISSEN" sich immer spezieller 'weiterentwickelt', ob der WIRTSCHAFTLICHEN und POLITISCHEN ART, da ist von außen so gar kein ZUGRIFF mehr möglich. Die VERWIRRUNG perfekt. Wo ist denn also der Ansatz vom Weiblichen? Verschütt gegangen? WEIBLICHKEIT kann man keine einseitige "IDENTITÄT" zu schreiben. Sie ist so vielschichtig, daß man ihr die überflüssige FRAGE nach einer IDENTITÄT nicht mehr stellen sollte. Dies gilt auch in BEZUG jedwelcher WEIBLICHKEIT, also die auch unabhängig vom WEIBLICHEN KÖRPER in einem "ANDEREN" existiert.

Wie wird sich das BEWUßTSEIN wirklich ändern können? Und sich (das WEIBLICHE) nicht durch neue schöne SCHACHTELN verstecken lassen müssen/sollen. WITTGENSTEIN, der das BILD von der verschlossenen SCHACHTELN anführt, in BEZUG auf nicht zugänglich, dadurch irrelevant, -besteht. Klar wenn man die VIELHEIT nicht offenlassen (ZULASSEN) will, ist der ANSATZ der von WITTGENSTEIN, daß das 'PRIVATE EMPFINDEN' (das WEIBLICHE) nicht Teil eines SPRACHSPIELS sein kann und dadurch, (IHRE) die BEZEICHNUNG bedeutungslos.

Heißt: das, was wir erahnen ist irrelevant. Man könnte höchstens sagen, daß es der gewohnten genormten ZUGÄNGIGKEITSFORM sich entsagt. Also der ZUGANG überprüft werden könnte. Aber nicht durch den

AUßSCHLUß, daß es gar IRRELEVANT (IN DER SPRACHE) ist. "Das Restrisiko der Hirngewebeverpflanzung ist fundamentaler, als es die begrifflichen Probleme der Personalitätszuschreibung an biologischen Existenzen erahnen läßt. Es geht hier um mehr, als nur ein Sprachspiel. Denn nach Manipulationen an der personalen Identität könnte es heißen: Das Spiel ist aus!" (Linke)

Wäre zu überprüfen wie viele "DENKER" aufgrund des PUNKTES von WITTGENSTEIN, THESEN und TECHNOLOGIEN aufgestellt haben. Besser wir schweigen zu diesem PUNKT ... jetzt. Durch die NEUER-SCHAFFUNG, des auf künstlicherbasis erschaffende EI? Fragt sich immer noch "WAS SCHREIT"? Das behandelte (dies meint: MIKROSKOSCHMISCHER EINGRIFF in die DNA), EI?

Und ist das WEIBLICHE unformuliert, das was nicht ERFAßBAR ist, in die TECHNOLOGIE hineingerutscht (worden)? Um es als eigene geschaffene SCHACHTEL zu 'BEHALTEN' und dadurch überwinden zu wollen / können? Dies nicht lineare DENKMOGUHL in der "GESELL...SCHAFT". Ist die andere SPRACHE, die nicht in VERSCHMELZUNG gebrachtes-gebratenes, die aber VERSCHMELZEN sollte. Das weibliche (in allen HÜLLEN) ist die Lücke, die sich langsam schließen soll.

Gut ihr weiblichen,
WEIBLICH schreibt
WURSTPELLE, WURSTPEL-

LE "WURDE" immer gefüttert und als solche gesehen. Etwas was auf FÜLLUNG geeicht ist, auf FÜLLUNG wartet. Was immer "IM NAMEN VON" gesprochen, gearbeitet und geliebt hat. Oder es zumindest versucht hat. Der DARM. Hallo was war euer schwerster BROCKEN der euch winden wollte. Euch aufätzen wollte. Gut es gibt also diese DÄRME die leben und wir wissen ja durch die LETTAREKLAME, wie sie überlebt haben. Sie gibt es. Faktum, Punkt. Aber das INTERESSE liegt nicht an diesen DÄRMEN und auch nicht an ihren ARTGENOSSEN den MÄNNLICHEN SPEISERÖHREN, dieser oft verklumpte ORT des EINSAUGENS und WÜRGENS. Ja es ist diese MÄNNLICHE DUFTNOTE, die herausquillt und hinabsteigt. Nun.

Gut die GÄNSE, dieses schöne SPEISEBILD, was ein jedes kennt, sollen immer noch gestopft werden, dies geschieht jetzt auf der FORMULIERUNG des WEIBLICHEN. = DIE GANS ohne HALS. Was passiert mit IHR? Dieses PRINZIP des DARMS mit eigener selbstgemachter FÜLLUNG?

Auszug aus ... dem Text, der nicht enden wird. >>Feminen?<< '93

Der BALKEN
ist
noch EXISTENT

Investitionen

Stefan Banz: Ich glaube, daß im visuellen Kontext vor allem das Geld zu wenig thematisiert wird. Ganz wichtig wäre es, nach Möglichkeiten zu suchen, wie man die Funktion und die Bedeutung des Geldes visuell thematisieren könnte. Ich habe vor einiger Zeit mit Peter Spillmann, einem Schweizer Künstler, über ein Projekt gesprochen, wo es darum geht, den Mechanismus des Geldes in verschiedensten Bereichen zu untersuchen ... von jeweiligen Fachleuten untersuchen zu lassen. Was bedeutet das Geld bei den Banken, in der Kunst, was bedeutet es im Tourismus, in der Drogenszene, im Sport und in der Politik? Wie sind diese verschiedenen Bereiche miteinander verknüpft und wie geht man mit dem Geld um? Spricht man da vom Geld, ist es Gegenstand der Reflexion, oder spricht man eben nicht, ist es einfach selbstverständlich gegeben und will nicht darüber sprechen? Auf diese Weise würden Aufsätze und Essays von Fachleuten über die verschiedensten Bereiche entstehen. Diese Texte wären dann die Grundlage für Diagramme, die sich - konzipiert von einem Künstler - im Ausstellungsraum ausbreiten: also inhaltliche Aspekte ästhetisch oder bildnerisch vermitteln und zusammen mit den Essays einen reflektierenden Diskurs auslösen. Man würde also eine Ausstellung über die Funktion und Bedeutung des Geldes in den verschiedensten Lebensbereichen machen, wo eine Textsammlung, ein Buch der Anlaß wäre, und illustrative Elemente ein künstlerisches Eigenleben entwickeln.

Hinrich Sachs: Ich möchte da einhaken, weil diese Thematisierung des Geldes vielleicht noch eine andere Idee miteinschließt, nämlich die Idee einer Transformation von Wert. Das wir nach Bedeutungen des Geldes fragen ist wichtig, weil auch die Kunst ans Ökonomische angeschlossen ist. Doch muß ich mir die Frage erlauben können: wäre der Wert eines Ästhetischen anders als zu erfahren? Nun ist Kunst heute einer der Mechanismen, neben anderen in der Gesellschaft akkreditierten Verhaltensweisen, um Erfahrungen zu transformieren, und zwar in zwei Codes: entweder in Warenwert, das ist der vertrautere, oder in Sprache! Sprache ist der tracktere

Geld, Wert, Qualität: Zur Ökonomie von Ausstellungstechniken

Code, der sogar wieder rückübersetzbar wird in Geld, weil er angeschlossen ist an das allgemeine kommunikative System. Es muß also entweder eine Transformation in die

Ebene der Sprache geschehen, oder das Ding muß gehandelt werden, sonst fällt es aus der Öffentlichkeit heraus und gilt in dem Sinne dann nicht mehr als Kunst, es ist dann art-brut oder was weiß ich was oder Selbsterfahrung. Meine Frage zielt auf die Spannung zwischen Erfahrungswert und codiertem Wert, und ich denke, daß deine Fotografien sichtbar damit zu tun haben, wo da etwas passiert zwischen der Kindheit über die Pubertät zum Erwachsensein, wo und wie man diese Mechanismen der Transformation internalisiert.

Banz: Das ist vielleicht die eine Geschichte, die andere ist - und die hat auch mit Geld zu tun -, daß nicht jeder Kunstschaffende in ein soziales Netz eingebunden ist, wo er eine spezifische und unmittelbare Verantwortung zu tragen hat. Da ich eine Familie habe, gibt es bestimmte Pflichten, die mich jeden Tag beschäftigen und einspannen und die in einem gewissen Sinne meine Beweglichkeit definieren. Ich lebe in einer Gemeinschaft und für diese trage ich Verantwortung - deshalb habe ich wahrscheinlich ein existentielleres Verhältnis zum Geld, als vielleicht irgendein anderer. Diese Tatsache beeinflußt meine Tätigkeit, sie provoziert unmittelbar das Nachdenken über Ökonomie. Mein Ziel ist es, kreative Arbeit zu leisten, möglichst ohne Kompromisse, die beschriebenen Voraussetzungen aber fordern mich heraus, dies auf möglichst ökonomische Weise zu tun, auch wenn dies nur selten wirklich gelingt. So ist zum Beispiel meine photographische Tätigkeit ein Ergebnis dieser spezifischen Situation, denn ich fotografiere das, was am naheliegendsten ist, meine Frau und meine Kinder, Landschaften und Architekturen, denen ich unmittelbar ausgesetzt bin. Das ist das Selbstverständlichste, und das hat insofern mit Geld zu tun, als der Aufwand sehr minim ist, die Intensität aber umso grösser, weil zum Beispiel die Kinder mich sehr gut kennen. Meine Photographie verstehe ich allerdings nicht so, dass ich meine Familie fotografiere, weil sie meine Familie ist, sondern ich pho-

tographiere meine Kinder und meine Frau, weil sie für mich die besten Models sind. Mich interessiert die Photographie dann, wenn sie unmittelbar mit mir zu tun hat, gleichzeitig aber auf etwas Allgemeines verweist. Es ist dann z.B. nicht meine Tochter, die ich im Bild sehe, es ist vielmehr das Bild, das eine allgemeine oder allgemeinverständliche Relevanz hat, und das ist dann das Entscheidende für mich.

Sachs: Und das hat gerade mit dieser Fähigkeit zu tun, in einem ganz bestimmten Moment eine Übersetzungsleistung zu bringen ...

Banz: Genau.

Sachs: und ich könnte jetzt einfach mal sagen, dass ein ganz banaler Mechanismus im visuellen Bereich für Übersetzung ist. Man kann das durchaus auch als ein Wertvollermachen interpretieren -- etwas zu vergrößern.

Banz: Ja.

Sachs: Wodurch die Maßstabsfrage ein sehr grundsätzlicher Faktor wird.

Banz: Das ist sowieso ein ganz heikles Thema, wenn man sich mit Photographie beschäftigt: Welches ist das 'richtige' Format einer Arbeit? Bei meinen Fotos sind meistens Menschen wiedergegeben, dadurch vermitteln sie eine reale Vorstellung von Größe. Für mich gibt es deshalb zwei grundsätzlich mögliche Formate: Entweder sind

die Arbeiten sehr klein, z.B. so wie Postkarten, dann sind sie weit entfernt vom realen Maßstab und zwingen den Betrachter zur nahen, persönlichen Auseinandersetzung, oder sie sind sehr groß und vergrößern die Realität und steigern die unmittelbare Präsenz. Das heisst, die Inszenierung, die auch von der Größe des Raums und der einzelnen Wände abhängig ist, spielt eine wichtige Rolle.

Sachs: Hier ist für mich gerade der interessante Punkt, denn wenn wir vom Wechsel aus einer Dimension in die nächste sprechen, du von deinem Wechseln vom Familienvater über ökonomische Fragen zu gestalterischen Fragen und Fragen der Aussage berichtest, liegt die Spannung doch darin, wie fließend man dieses Überlappen der Zonen definiert!

Banz: Ich muss noch etwas hinzufügen, und das haben wir ja zum Teil auch in unseren Briefen angeschnitten: Ich habe in den letzten Jahren vor allem auch Aus-

stellungen kuratiert, die die Frage nach der künstlerischen Relevanz einer kuratierten Ausstellung thematisiert haben. Beeinflußt vom Klima der achtziger Jahre, also von Offenheit und Vieldeutigkeit (Derrida ist z.B. in diesem Zusammenhang eine wichtige Figur für mich), habe ich u.a. über die Leistungen von Philosophie, Kunsttheorie und Inszenierung im bildnerischen Kontext nachgedacht, und nach Möglichkeiten gesucht, diese miteinander zu visualisieren, und so zu konzentrieren, dass die Ausstellung an sich zur künstlerischen Formulierung wird. Vielleicht dem Film vergleichbar, wo diese Anliegen schon längst selbstverständlich gehandhabt werden: Dort hat zum Beispiel der Regisseur eine ganz bestimmte Idee, und sofern er das Drehbuch nicht selbst schreibt oder geschrieben hat, sucht er sich dafür einen Autor, der in seinem Metier selbst ein 'Künstler' ist. Er sucht sich aber ebenso den besten Kameramann, die

kreativsten Schauspieler etc., und am Ende entsteht ein künstlerisches Produkt, an dem ganz viele 'Künstler' beteiligt sind: alle Fäden aber sind beim Regisseur zusammengefallen. Ich glaube, daß es im Ausstellungswesen dieselben Möglichkeiten gäbe. Das Ganze aber gestaltet sich hier viel träger und ist mit sehr vielen Vorurteilen belastet. Auch in der Musik oder im Theater gibt es diesbezüglich viel weniger Probleme. Das hat vielleicht damit zu tun,

daß Kulturschaffende innerhalb der bildenden Kunst noch immer glauben, es sei alleine dem Künstler vorbehalten, die künstlerischen Formulierungen zu liefern. ... Ich habe die ganze Zeit hindurch ohne Skepsis an diese Möglichkeiten geglaubt und sie versucht voranzutreiben und zu konzentrieren. In der Zwischenzeit bin ich aber auch wieder skeptischer geworden, weil sie einfach oft zu intellektuellen oder komplizierten Geschichten führen. Meine liebste Ausstellung 'Der Anbau des Museums' zum Beispiel ist in gewisser Weise eine Kopfgeburt, weil sie von außen sehr schwierig nachzuvollziehen ist: der Betrachter wird konzeptuell überfordert. Das ist mit ein Grund, dass ich gerade in der letzten Zeit immer mehr das Bedürfnis nach Einfachheit habe, das Bedürfnis nach Selbstverständlichkeit - nicht nach Banalität, aber nach Selbstverständlichkeit, in welcher es eine Konzentration gibt, die emotional und gedanklich - zwar nicht linear -



Stefan Banz, 'Lena' 1993, C-Print, Courtesy Ars Futura Galerie, Zürich



'Der Anbau des Museums' (Gesamtansicht), Jacques Derrida, Wada Jossen, Theo Kneubühler, Harald Szeemann, eine Ausstellung von Stefan Banz und der Kunsthalle Luzern, 1992

aber unmißverständlich und eindringlich ist. Und da ist eben die Photographie plötzlich wieder ins Zentrum gerückt.

Sachs: Darf ich nochmal das Stichwort Regisseur aufnehmen? Ich finde es gut, weil es sich positiv von dem sehr viel gebräuchlicheren Macher, Ausstellungsmacher, abhebt, und das Ausstellungen machen scheint ja eher eine organisatorische und vorallendingen eine Tätigkeit logistischer Hierarchie und hierarchischer Logistik zu sein ...

Banz: Ich glaube, was bei Ausstellungen entscheidend ist, die ihre eigenen künstlerischen Möglichkeiten auszuschöpfen versuchen - und dies ist sehr schwierig zu realisieren - ,ist eine einfache Form oder besser ein plausibles Konzept zu finden, das selbst eine unmißverständlich künstlerische Formulierung darstellt, in dem gleichzeitig aber auch alle Einzelaspekte, alle beteiligten Arbeiten von Künstlern und Wissenschaftlern zur Entfaltung gebracht sind, sonst würde sich die Ausstellung nicht von einer Installation eines klassisch definierten Künstlers

unterscheiden. Man kann da wieder das Beispiel des Films heranziehen: Welches sind die intensivsten, konzentriertesten oder künstlerischsten Filme? Es sind diejenigen, wo alle, die an der Realisation beteiligt sind, sich kreativ einbringen können ... In unseren Briefen war das kurz mal ein Thema: Wie weit kann der Autor die Auflösung des Individuums zugunsten der Realisation eines Kunstwerks vorantreiben? Und was für Konsequenzen entstehen, wenn eine Institution zum künstlerischen Autor wird? In der Ausstellung 'Kunsthalle Luzern - A Swiss Institute' in der Galerie Kubinski in New York wurde die Institution Kunsthalle Luzern aufgrund einer anscheinend interessanten Tätigkeit eingeladen, um ihre zentralen Anliegen, die in Luzern thematisiert wurden, zur Diskussion zu stellen. Wir konnten und wollten dies nicht in einem herkömmlichen Sinne tun, weil uns ja gerade die Frage nach der Bedeutung des Kuratierens und der Bedeutung einer Institution interessierte. Wir setzten daraufhin die Galerie in New York unter Wasser, realisierten eine Installation, wo die Institution Kunsthalle



Tonaufnahmen für 'Muttersprache', Monique Bantin, Koffi Aballo, Lies Ismono, Cacaph Budhi Santosa, ein Projekt von Hinrich Sachs im Hamburgischen Museum für Völkerkunde, 1994. Foto: Christoph Irrgang

selbst als Künstler signierte. Hinter dieser Institution aber stehen ja immer kreative Individuen - da entsteht ein Paradox, das für mich noch nicht gelöst ist.

Sachs: Du sprichst von diesem Paradox, das sich im Laufe der letzten Jahre so entwickelt hat - für mich hat sich eine vergleichbare Fragestellung in meinen Projekten namentlich bei ‚Nos sciences naturelles‘ in Fribourg zugespitzt, weil auf der Ebene, auf der ich mir Alltäglichkeit, Selbstverständlichkeit gewünscht habe, diese sehr selten eingetreten ist. Und zwar tatsächlich aufgrund der äußeren Mechanismen des Betriebes, nicht der Institutionen, sondern des Betriebes, will heißen: Wieviel Zeit hat ein Individuum, was der Autor der Arbeit X ist, für ein bestimmtes Ausstellungsprojekt an Ort Y? Wieviel investiert jemand? Diese Frage bindet offensichtlich nicht nur ökonomische Abmachungen ein, die Höhe des Honorars für diesen und jenen Beitrag, sondern auch ein viel empfindlicheres Gebiet ... jenes ... Übersetzen des subjektiven Beteiligtseins an einem Konzept in die Richtung des gelungenen Bildes, und wie du es eben sagtest, der Ausstel-

lung, die die Präsenz aller einzelnen erlaubt und ein neues Ganzes bildet. Ich muß einfach sagen, daß das in der Praxis äußerst schwierig ist, weil sehr wenige nur bereit dazu sind. Mit Mark Dion habe ich mich sehr gut verstanden, doch das Problem besteht einfach darin, daß er so viel zu tun hat, daß es gar nicht zu einer Potenzierung des Ausstellungsmaterials kommen konnte, weil die Zeit auf seiner Seite nicht da ist.

Banz: Jetzt hast du natürlich das Heikelste angesprochen und gleichzeitig das Entscheidende: den Mechanismus der Wahrnehmung im Gefüge des aktuellen, internationalen Kunstbetriebs. Damit dein Anliegen überhaupt wahrgenommen wird, bist du eigentlich verpflichtet, viele Dinge fast gleichzeitig zu realisieren! An ganz verschiedenen Orten. Und das ist oft durch die Potenz, die man hat, oder die Verhältnisse, die einen umgeben, gar nicht möglich. Es entsteht ein unökonomischer Zwang. Man hat für nichts mehr genug Zeit, um es 'richtig' oder intensiv zu tun. Und das ist schon etwas sehr heikles und an dem scheitern ja auch viele ... sind zu früh



'Kunsthalle Luzern - A Swiss Institute' (Detail), Ausstellung der Kunsthalle Luzern in der Galerie Kubinski, New York 1993

ausgelaugt ... oder produzieren eben nur noch Zitate, die für irgendetwas stehen, oder sie tippen nur noch an, wo es eigentlich hingehen müsste und kratzen dadurch lediglich an Oberflächen. Auch die Rezeption funktioniert analog, weil sie Teil dieses Dilemmas ist. Selbst bei der kleinen Unfair-Messe habe ich bekannte Leute beobachtet, die reingegangen sind, und das erste, was sie taten, war, ihre Bedürfnisse zu befriedigen: schnurgerade in die Kojen der bekanntesten Galerien eingesteuert in der Überzeugung, nur dort seien die potentesten Künstler zu finden oder nur dort fände man das anspruchvollste Erlebnis. Alles andere ist dann bloß noch Beigemüse, weil sie die Muße und Offenheit nicht haben, sich alles genau anzuschauen. - Meistens steht man ja nicht länger als zehn Sekunden vor einem Werk. Stell dir vor, was in zehn Sekunden möglich ist, im Vergleich zur Entstehungszeit der betrachteten Arbeit, die vielleicht ein Monat ist oder aus einer Beschäftigung von fünf Jahren hervorgegangen ist. Auf diese Weise entsteht ein sehr ungesundes Klima, weil plötzlich ein unvorstellbarer Effort

entwickelt werden muss, um den Betrachter überhaupt auf den Punkt zu bringen, sich mit deinem Werk zu beschäftigen.

Sachs: Ja, da kommen wir rückwirkend wieder zur ökonomischen Frage ...

Banz: ... und die heißt: setze ich konsequent auf 'Qualität' und mache ich nur wenige Werke? Woher kommt dann aber das Geld, damit ich funktionieren kann? Oder produziere ich viele Werke, basierend auf wenig verschiedenen Ideen, die ich gut verteilen kann?!

Sachs: Ich möchte nochmal auf den konkreten Punkt hinaus, an dem wir gerade haken: Ihr habt in Luzern eine gewisse Grundvoraussetzung gehabt, die dem, worüber wir sprechen, etwas entgegenhält: Ihr lebt alle in der Stadt und habt die Möglichkeit, im Alltäglichen zu kommunizieren und dadurch eine Kontinuität zu entwickeln, die eine Potenzierung der Einzelkräfte garantiert?

Banz: Das könnte man so sagen, aber man ist natürlich nie frei von Konventionen, ungeschriebenen Gesetzen und Einschränkungen, auch wenn man glaubt, dass



'Nos sciences naturelles', Patrick Corillon, Mark Dion, Nana Petzet, Hinrich Sachs, eine Ausstellung von Hinrich Sachs und der Kunsthalle Fribourg, 1992. Arbeit von Patrick Corillon im Botanischen Garten der Universität Fribourg. Foto: Eliane Laubscher

sie nicht vorhanden sind.

Sachs: Ja klar, das wirkt dann wieder dagegen. Man kann eigentlich nur sehen, dass die beteiligten Individuen soundsoundso sind, und das, was wir jetzt theoretisch-analytisch nebeneinandersetzen, in der Realität dann durchaus in Mengenverhältnissen vorhanden ist, daß soetwas herauskommt wie die Kunsthalle Luzern.

Banz: Die Idee oder das Konzept 'Kunsthalle Luzern' hat sich erst durch die Arbeit selbst präzisiert. Ich glaube, ich habe eigentlich erst zum 'Schluß' gewusst, was mich wirklich interessiert und wo ich hinsteuern möchte ... also jetzt wüsste ich eigentlich sehr genau, was ich machen würde, wie das Ausstellungsprogramm aussehen könnte, nur sind diese Ideen in der Zwischenzeit eben auch anspruchsvoller geworden und das heißt, daß sie auch mehr Geld kosten. Ich bin - geprägt durch diese mehrjährige Arbeit - nun weniger bereit, Kompromisse einzugehen und alles bescheiden zu halten, mit dem quasi einzigen Ziel: Etwas tun ist besser als gar nichts. Ich bin am Punkt angelangt, wo ich lieber nichts mehr mache

und warte und Geduld habe, als irgendetwas, Beliebigeres, zu machen.

Sachs: Das ist doch eine sehr entscheidende Konsequenz, du beziehst damit doch klar Position, mindestens auf deiner Arbeitsebene Ausstellungen zu kuratieren.

Banz: Meine Position hat sich mit Bestimmtheit radikalisiert, und bis jetzt konnte ich diese radikalen Aspekte zu wenig ausleben - ich habe viele Ideen und ich hätte natürlich Lust sie zu realisieren. Eine dieser Ideen zum Beispiel hat mit Sponsoring zu tun, mit der Verknüpfung von Kunst und Wirtschaft (oder Industrie): Gibt es zwischen diesen beiden Lagern heute noch Unterschiede? Die Auffassung, daß Kunst, im Gegensatz zur Wirtschaft, subversiv sei, ist in der Zwischenzeit sehr altmodisch geworden. Kunst hat im übrigen oft sehr viel mit Konventionalität zu tun, und ich bin mir gar nicht so sicher, ob nicht in anderen Bereichen viel mehr Subversivität, mehr Frechheit existiert.

Sachs: Dazu würde ich von einem theoretischen Standpunkt aus bemerken, daß dies deswegen möglich



'Muttersprache', ein Projekt von Hinrich Sachs im Hamburgischen Museum für Völkerkunde, 1994. Foto: Christoph Irrgang

zu sein scheint, weil die Regeln anderer Bereiche durchaus enger sind, und wo engere Regelwerke sind, ist es auch einfacher Regeln zu brechen! Und in der Kunst ist das Regelwerk so offen geworden, daß das Regelbrechen halt keinen Spaß mehr macht.

Banz: Das provoziert eben vielleicht das Gegenteil, dass man sich selbst wieder Regeln gibt und die Konventionalität sucht. Auch könnte man sich fragen, ob nicht die subversive Haltung vielleicht anachronistisch geworden ist?

Sachs: Die zwei Faktoren, die mir entscheidend zu sein scheinen für eine reale Arbeit auf der konzeptionellen Ebene des Ausstellens und der Zusammenarbeit, sind auf der einen Seite die Möglichkeit, einen alltäglichen Kontakt zu entwickeln und dadurch eine Integration von Energie in die Zeitdauer zu erreichen, weil es ohne Zeitdauer nicht möglich scheint, über einen gewissen konventionellen Modus des Ausstellens hinauszukommen, - und der zweite Faktor wäre die Möglichkeit einer Konstellation von Individuen, die bereit sind, von ihrer ja nicht unendlich teilbaren Lebenszeit zu investieren ... Zeit zu investieren. Womit wir eigentlich bei einem Paradox ankommen - an einem der Moderne, an einer Lokalisierung von Kunst in der Gesellschaft, wo die Investition von Lebenszeit den projektiven Rest einer Idee von nicht entfremdeter Arbeit enthält.

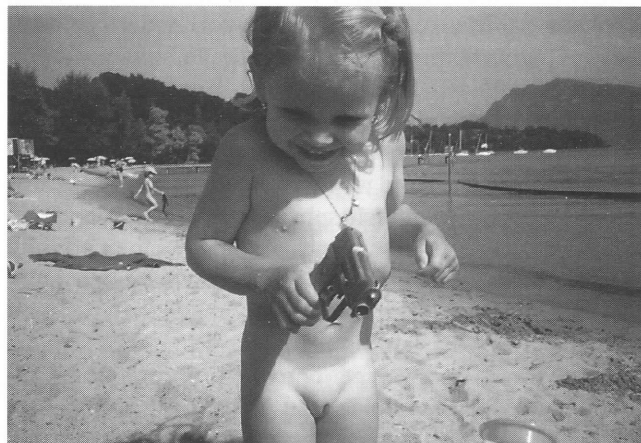
Banz: Ich möchte noch einen anderen Aspekt in die Diskussion einbringen, den Aspekt des 'Ortes'. Wir haben bisher von 'Zeit' gesprochen und müssten auch noch auf den 'Ort' zu sprechen kommen! Wir hatten schon einmal den weißen Kubus betrachtet, der das 'Bild' eines konventionellen Ortes für Kunst ist, worauf du die Suche nach ,anderen' Orten erwähnst, um Projekte zu realisieren - natürlich hinsichtlich der Interdisziplinarität, die dich sehr interessiert. Meine Replik war, daß der Ort sich

immer wieder von selbst als ein Kunstort definiert. Unter dem Vorzeichen von Kunst definiert sich automatisch jeder Ort, ob das nun der weiße Kubus ist oder das Naturhistorische Museum oder die Fabrik oder der Stadtraum ist, als ein Ort der Kunst.

Sachs: Richtig, nur war diese Frage zu dem Zeitpunkt, als ich das formulierte, durch die 80er Jahre Polarität der institutionellen Ausstellungsräume versus Kunst in öffentlichen Räumen geleitet, und löste sich für mich in dem Maße auf, wie diese Fragestellung sich im Ausstellungsbetrieb theatraalisierte. Andersherum gesagt: die Frage stellt sich neu. Es kann nicht mehr darum gehen, von Kontexten, hier besser: den Kulissenqualitäten eines anderen Ortes zu profitieren, sondern darum die Standards des Ausstellens und des Gezeigten als kulturelle Konventionalisierung zu betrachten. Das Museum ist eine wesentliche Konvention westlicher Kultur. Was meine Arbeit angeht: Völkerkundemuseen sind geradezu der Ort, an dem unsere Kultur Unbekanntes, und in diese Kategorie paßte früher auch Kunst der Moderne, konventionalisiert.

Banz: Dem stimme ich zu und möchte den Gedanken der Verschiebung eines definierten Ortes nicht aufgeben, nur erzwingen sollte man ihn nicht. Es gibt weiterhin die selbstverständlichen, konventionellen Möglichkeiten. Man sollte immer wieder auf der Hut sein, nicht einer bestimmten Strategie - auch wenn sie noch so komplex ist - zu erliegen.

Die Gefahr ist groß, daß man Sklave einer Strategie wird, die vom Eigentlichen, von der Sache, die einen wirklich beschäftigt, abweicht. Ich finde dieses Bewußtsein - Möglichkeiten durch Konventionen in Frage zu stellen - grundsätzlich für alle Dinge, die man tut, sehr wichtig. Meine Photos haben in diesem Sinne auch eine gewisse Differenzierungsfunktion zu meiner bisherigen Ausstellungstätigkeit...



Stefan Banz, 'Lena' 1992, C-Print

Die unsichtbare LP Nr.5 materialisiert als CD

Die Tödliche Doris 1984 erschien als 4. Platte der Tödlichen Doris die LP "Unser Debut". Musikalisches Thema dieser Produktion war der gerade einsetzende aktuelle Drang vieler Underground/Dilletanten-Bands zum "Durchbruch", "kommerziellen Erfolg" und zum "Hit". Folglich sollte die Musik von "Unser Debut" "bemüht", "gewollt", "angestrengt", "ambitioniert", "aufdringlich" und zugleich "kommerziell", "U-Musik-mäßig" klingen.

Das Pendant dazu erschien ein Jahr später. Die LP "sechs", das Gegenteil: "unkommerziell", "autonom", "esoterisch", ein "Kunstwerk", eben "E-Musik".

In Wahrheit aber entstand die Musik der beiden LPs zeitgleich 1984 in den Studios von ATATAK in Düsseldorf. Die beiden Platten wurden so konstruiert, daß sie in Musik, Text und Gestaltung perfekt miteinander korrespondieren, ein neues Ganzes geben, wenn man sie auf 2 Plattenspielern zeitgleich je mit den A- bzw. B-Seiten abspielt. Die Länge der jeweiligen Stücke ist auf beiden LPs folglich bis auf die Sekunde identisch.

Die durch das Zusammenspiel der beiden LPs entstehende immaterielle LP entstand im Kopf der Hörer und nicht in einer Schallplattenfabrik.

Die Tödliche Doris löste sich nach diesem Projekt konsequenterweise auf. Nun sind weitere Jahre vergangen. Die immer beliebtere Technik der CD macht es sinnvoll, die unsichtbare LP Nr.5 als CD zu materialisieren. Wenn Sie schwerpunktmäßig "Unser Debut" hören wollen, dann schalten Sie auf den linken Kanal Ihrer Anlage. Entsprechend nach rechts, wenn sie "sechs" vorziehen. Die Wahrheit liegt natürlich irgendwo dazwischen. Das wissen Sie sicher längst.

Zur Einstimmung

Was dem gemeinen Haufen chaotisch, wirr und verstiegen erscheint, ist dem klaren Geist oft einleuchtend und schön. So ähnlich hat es schon Johann Wolfgang von



Goethe vor über 200 Jahren formuliert. Die Genialste der Genialen Dilletanten, DIE TÖDLICHE DORIS, erweist sich wieder als die kompromißloseste, strengste und dominanteste aller musizierenden Hausfrauen, Mütter und Geliebten. Während andere verbissen am großen Durchbruch arbeiten, amüsiert sie sich in ihrem französischen Dop-

pelbett. Sie hat - was in Deutschland gar nicht so häufig vorkommt - Humor und Charme. Wie ihre Freundin Marlene Dietrich, so ist auch Doris gebürtige Berlinerin. Und wie Marlene, so ist auch Doris hierzulande oft mißverstanden worden, ungeliebt und gleichzeitig beneidet (wenn auch aus völlig anderen Gründen). Wünschen wir mit der Veröffentlichung dieser CD alles denkbar Gute!

Claudia Schandt (Pressereferat) "Die unsichtbare LP Nr.5 materialisiert als CD"

Claudia Schandt stellte zum besseren Verständnis der Hörer Wolfgang Müller einige Fragen zur CD "Die unsichtbare LP Nr.5 materialisiert als CD". (Die Zahlen in Klammern geben Hinweise auf die entsprechenden Musiktitel, die sich auf der CD befinden.)

Schandt: Ist das Zusammenfügen der LP "Unser Debut" mit der LP "sechs" zu einer neuen Musik und CD eine "Wiedervereinigung"? Gibt es da Bezüge zur deutschen Geschichte?

Müller: Als wir 1984 das Konzept der unsichtbaren LP entwarfen, boten wir die eine LP der Firma Atatak in Düsseldorf und die andere LP Amiga, der staatlichen Plattenfirma aus Berlin-Ost/DDR an. Wir stellten uns vor, daß erst nach der Publikation der beiden LPs die Möglichkeit zur Vereinigung der beiden Schallplatten öffentlich gemacht werden sollte. Atatak und Amiga hätten dann von ihren Gemeinsamkeiten erfahren. Leider lehnte AMIGA ab. Sonst hätte DIE TÖDLICHE DORIS ihre Vorstellung von "Vereinigung" bereits 1986 realisiert.

Schandt: Wer ist Monsieur Beaufort? (1)

Müller: Das ist der Herr, der durchgesetzt hat, daß die Windstärken auf einer Skala von 0 bis 12 gemessen werden. Die nennt man Beaufort-Skala. Glocken erklingen nur durch den Wind und verstummen bei Windstille.

Schandt: Wie hoch ist der Erbzins? (2)

Müller: Zu hoch oder zu niedrig. Er ist immer ungerecht.

Schandt: Wo findet die 15. Vorstellung statt?

Müller: Die wird permanent in "Stereo" (3) wiederholt. Die Frau, die zur selben Zeit, an der die 14 Vorstellungen liefen, an einem anderen Ort war, konnte ja nicht wissen, was zur gleichen Zeit woanders geschah.

Schandt: Wieso nicht?

Müller: Wenn eine Frau zur selben Zeit an einem anderen Ort ist, wird man sich fragen, was mit "die selbe Zeit" gemeint ist.

Schandt: Man braucht eine Entsprechung ...

Müller: Und die ist da in den 14 Vorstellungen. Zur selben Zeit, wo diese Vorstellungen angekündigt werden, ist die Frau woanders, nämlich auf einer anderen LP. Die "selbe Zeit" funktioniert nur in Beziehung zu etwas anderem.

Schandt: Das heißt, wenn man nun die beiden Stücke parallel spielt, stimmt die Zeit überein.

Müller: Nicht nur dann. Auch wenn beide Platten irgendwo herumliegen und getrennt verstauben.

Schandt: An welchem Ort befindet sich nun die Frau?

Müller: Sie spaziert auf dem linken Kanal.

Schandt: Welche Form und Farbe hat die Perücke? (4)

Müller: Sie ist farblos und wechselt ihre Form innerhalb festgesetzter Bahnen.

Schandt: Auf welchem Kopf sitzt sie?

Müller: Sie befindet sich auf dem Kopf, der singt, nachdenkt und ein Gedächtnis hat.

Schandt: Das ist der Kopf des Stückes "Nachdenken, Gedächtnis und Gesang" auf der LP "Unser Debut" ...

Müller: Dieser Kopf ist völlig kahl. Alle seine Klangeffekte wie Echo und Hall wurden abgeschnitten, nach "Wir begrüßen den neuen Tag" transportiert und dort zu einer kunstvollen Perücke verarbeitet.

Schandt: Dann haben die Hörer, die "Wir begrüßen den neuen Tag" gehört haben, einer Perücke zugehört?

Müller: So ist es.

Schandt: Wer bekommt wofür Schmerzensgeld? (5)

Müller: Das ICH, das auf dem Lande heiter in die Flur rannte, wurde von einem Bauern geohrfeigt. Das ist eine Tatsache. Es kündigte an, daß "morgen" zum Rechtsanwalt gehen werde. Es werde einen Prozeß anstrengen, den es wahrscheinlich gewinnen werde. Morgen ist über zwei Jahre später auf der LP "sechs", wo das ICH in der Anwaltskanzlei ist. Dort wird der Tatbestand aufgenommen: "Der Reif schlingt das Haar zum Zopf". Anschließend singen die Anwälte: "Die Wahrscheinlichkeit ist gestiegen, daß Sie den Prozeß gewinnen werden. Das Verfahren ist noch in der Schwebe."

Schandt: Das heißt, daß das Schmerzensgeld noch gar nicht sicher ist?

Müller: Das Verfahren wird immer in der Schwebe bleiben. Es gibt nicht immer Schmerzensgeld. Aber daß das ICH eine Entschädigung für die Ohrfeige bekommen möchte, ist ganz klar.

Schandt: Dann befindet sich das Stück immer in prozeßhafter Vergangenheit, kann nicht zum Abschluß kommen.

Müller: Das tut weh.

Schandt: Und was ist Wahrheit? (6)

Müller: Eine Lüge wie "Unser Debut" plus Dementi "Not True!" ergibt wieder "Wahrheit".

Schandt: Was war vor der Einführung der Telefonkarte? (7)

Müller: Da kostete am öffentlichen Münzfernsprecher in der Bundesrepublik Deutschland eine Einheit 20 Pfennig. Jemand fand etwas, was ein anderer verloren hatte und brachte es zurück. Es war eine Feder. Dafür bekam er "20 Pfennig Finderlohn". So war es auf unserer LP "Unser Debut" 1984. Zwei Jahre später führt er das "Ortsgespräch 1986". Er steckt seine zwei Groschen in den Automaten und singt in die Muschel: "Wir kamen an das gleiche Tor, durch das wir zuerst gegangen waren."

Schandt: Auf "Unser Debut" singt er entsprechend im Präsens: "Wir kommen an das gleiche Tor, durch das wir zuerst gegangen waren."

Müller: Also ist eine Zeit vergangen, seitdem mehrere Personen an dieses Tor gekommen sind. Der Telefonierende erzählt aus vergangenen Zeiten.

Schandt: Er telefoniert nun geradewegs in die gegenwärtige Vergangenheit. Wie könnte das Tor aussehen?

Müller: Es ist eines dieser chinesischen oder japanischen Tore, die in der Landschaft stehen. Man tritt über ihre Schwelle und ist immer draußen.

Schmerzensgeld, Telefongebühren und ein tödlicher Unfall



Foto: Judith May

Schandt: Wo geschah der 5. Tödliche Unfall? (8)

Müller: Beim Zusammenstoß vom "Lieblingslied" mit "Im Tief".

Schandt: Aber warum nur der Fünfte?

Müller: In "Die 7 tödlichen Unfälle im Haushalt" wird nur von vier Unfällen erzählt. Der fünfte Unfall ist die immaterielle 5. LP der Tödlichen Doris. Sie wissen doch, daß jede Platte von DIE TÖDLICHE DORIS auf dem Cover eine Zahl trägt. Die LP "Unser Debut" war Nummer 4 und LP "sechs" natürlich Nummer 6. In dem Titel "Lieblingslied/Verunglückt" (5) wird die 5 benannt. Auf dem Cover der LP "sechs" liegt ein fünffingeriger Handschuh im Wasser. Sein Bild steht auf dem Kopf, so wie auf der Netzhaut Bilder kopfstehend projiziert werden. Auf dieser LP ist also die Projektion einer Hand durch einen kopfstehenden Handschuh abgebildet. Die Hand aber ist nicht zu sehen, denn sie ist unsichtbar. Sie erscheint nun auf dem Cover dieser CD, hat fünf Finger und gehört vermutlich einer Frau.

Schandt: Die Frau, der diese Hand gehört, heißt die vielleicht Doris?

Müller: Mit Sicherheit.

Schandt: Gibt es eine Lösung? (9)

Müller: In diesem Fall durch das Abspielen des nächsten und letzten Stückes.

Schandt: Als LP wird es diese Schallplatte nicht geben?

Müller: Auf gar keinen Fall!

Schandt: Vielen Dank für die Informationen!

Müller: Fragen Sie nur weiter.

Das Bewußtsein stimulieren

Maresch: Lieber Peter Weibel, innerhalb der '68er Bewegung gehörten Sie zu den wesentlich radikaleren subversiven Aktionisten, die sich grundsätzlicher und

direkter mit den Fundamenten des bürgerlichen Establishments auseinandergesetzt haben. So haben Sie bekanntermaßen des Nachts Barrikaden bzw. Barrieren gebaut, mit denen Sie versucht haben, Unfälle kunstvoll und effektivvoll zu inszenieren. Verständlicherweise wurden solche eklatante Störungen der öffentlichen Ordnung von den Behörden verfolgt und vor den bürgerlichen Gerichten nicht als Kunstwerke anerkannt. Welche Tabus dieser Gesellschaft wollen Sie mit Ihren Störaktionen verletzen, welche Schamgrenzen übertreten?

Weibel: Meine Attacken richteten sich von Anfang an gegen die Institution und gegen die gesellschaftliche Produktion von Diskursen. Ob in der Galerie oder als Hund auf der Straße, das Stören der Diskurse, des allgemeinen Konsensus und das Aufdecken verborgener Zwangsmechanismen innerhalb der Diskurse geriet zum Inhalt aller meiner Aktionen.

Maresch: Ihre Aktionen hatten ihren Referenzpunkt im Umkreis des Wiener Aktionistenzirkels. Mich würde interessieren, welchen intellektuellen Anteil die Situationistische Internationale, insbesondere Guy Debord an allen diesen Manövern gehabt hat und was Ihrer Meinung nach von seinen Ideen heute oder in Zukunft noch gewinnbringend für die Kunst oder gar für das gesellschaftliche Handeln überhaupt zu verwerten wäre.

Weibel: An der Kunst, die mich interessiert, habe ich das Häretische geliebt. In meiner Jugend suchte ich in ihr die Möglichkeit der Insurrektion, eines metaphysischen absoluten Anfangs, der alles in Frage stellt. Mitte der 60er bis 70er Jahre lernte ich unter großen Schmerzen, daß Kunst eine Intuition/Institution ist, vollkommen in die Gesellschaft integriert und unter dem Gesetz der Ware steht. Ich habe mich deswegen immer wieder aus der bildenen Kunst zurückgezogen, habe die Museen und Galerien bekämpft, wurde von einstigen Weggefährten verlassen, bin in die Wissenschaft, die Theorie und die Medien exiliert.

"Je mehr Verkehrstote,
desto
weniger Staatsbürger"

Alle Aktionen hatten ihre historischen Quellen im Dadaismus und Surrealismus. In einer Ausstellung mit dem schönen Titel: "Die Kunst muß die Welt verändern", die ver-

mutlich 1968 in Stockholm stattfand und von Pontus Hulten kuratiert wurde, fand ich die ersten Hinweise auf G. Bateson und die Rituale ethnischer Gruppen. Mit Begeisterung habe ich damals Peret gelesen, der Priester auf der Straße angespuckt hat. Aber auch die Modelle der Situationisten und Strukturalisten und die Philosophie des Wiener Kreises habe ich mit Leidenschaft rezipiert. In dieses Umfeld, zu dem sich auch Manzoni und Yves Klein gesellt haben, hat der Wiener Aktionismus hineingepaßt, für den ich mich dann engagiert habe.

Ich sehe heute gar keine Möglichkeit, ohne Debord kulturkritisch argumentieren zu können. In den Medienetzen werden seine Modelle, ob von Computerhackern oder von Cyberfreaks, die das Kunstwerk im telematischen Netzwerk ansiedeln möchten, fortgeführt. Die große Computer- und Cyber Art Community stellt eine ausgefallene Möglichkeit dar, die Psycho-Geographie, die der Staat der Wirklichkeit beigibt, zu verdrehen. Im Virusgedanken, den wir inzwischen bei Baudrillard finden, der aber interessanterweise 1970 von W. S. Burroughs in "The Electronic Revolution" aufgebracht wurde, kommt das deutlich zum Ausdruck. Burroughs, der im übrigen auch einen enormen Einfluß auf die Pop- und Subkultur, die Rockszene und ihre Musikgruppen gehabt hat, lebte lange Jahre in Paris und es ist schwer vorstellbar, daß er die situationistische Bewegung nicht zur Kenntnis genommen hat. Ich sehe Burroughs sehr stark affiliiert mit Debord und beide wirken in die Medienszene hinein.

Debords Kritik hat einen Endpunkt gesetzt. Gleichzeitig hat er nochmals die sozialen Strukturen der Gesellschaft, vom Verkehr bis zur Miete, attackiert. Ich wollte ja auch in den 60er Jahren am Stephansplatz ein Zelt aufbauen, um dort zu wohnen und für eine neue Definition des privaten Eigentums und des öffentlichen Raumes zu kämpfen.

Der Künstler als Phantom

Maresch: Technokunst tritt heute in gewisser Weise das Erbe der Anti-Kunst an. Ihren Worten nach wird sie in dem Maße, wie sie die Dematerialisierung der Kunst und des Kunstwerks fortsetzt, sich auf das Flottieren der Zeichen einläßt und nicht mehr von Wahrheit, Kunst und Werk spricht, eine radikal andere Kunst als die davorliegende hervorbringen. Dementsprechend erklären Sie die herkömmliche Kunst für alt und verstaubt und die Medienkunst zum Neuen und Avantgardistischen. Worin besteht das radikal Neue, das die klassischen Künste überschreiten wird? An welchen Stellen wird die Techno-Kunst in die Gesellschaft hineindiffundieren und unsere Handlungs- und Wahrnehmungsweise in den nächsten Jahrzehnten umwälzen?

Weibel: Die Medienkunst geht leider auch den "Weg allen Fleisches", wie der Romantitel von Samuel Butler sagt, der übrigens 1872 in einem anderen Werk, "Erwhon", ein für mein Denken wichtiges Traktat über den Darwinismus der Maschinen schrieb, die eines Tages die Macht übernehmen würden. Man sollte unterscheiden zwischen Medienkunst, die sich genuin entwickelt hat, und solcher, die zum Spektakel, zum Begleitzirkus von Fachmessen verkommen ist.

Genuine Medienkunst hat unsere Wahrnehmungsweise schon seit einiger Zeit verändert, genauer gesagt, die Techno-Kultur. Seit 1840, seit der Erfindung der Telegrafie und Fotografie, haben die technischen Medien nach der Schrift und dem Buchdruck eine dritte Kommunikationsrevolution eingeleitet, eine telematische, informationsbasierte. Die Perforation von Raum und Zeit, die Fern-Korrelation von Ereignissen, die Geschwindigkeit, die Simultaneität, Ubiquität usw. haben unsere Handlungsformen entschieden beeinflußt. Ihr Einfluß ist so stark, daß er fast unsichtbar geworden ist. Medienkunst müßte ebenfalls diesen Grad von Integrität in ihrer Umgebung erreichen, daß sie fast unsichtbar wird.

Die Videoskulptur dagegen ist eine typische Erscheinung, wie Technokunst unter dem Druck des Marktes auf klassische Kunst zurückgeschraubt wird. Am Regredieren der Videokunst zur Videoskulptur wird augenscheinlich, wie wesentliche Forderungen der Technokunst unter Marktbedingungen verlorengehen. Die Kunst lebt nach wie vor vom Besitzdenken. Ohne Sammler würde es den Kunstbetrieb gar nicht mehr geben. Die Leidenschaft des Besitzers ist wesentlich dafür verantwortlich, daß der Kunst-Diskurs funktioniert und der Kunst ein Überleben ermöglicht wird. Mit Videokunst hingegen ist kein Staat zu machen. Es gibt kein Original, sondern nur Kopien. Dadurch hat ein Videoband auch keinen Wert - so wenig wie ein Buch. Auch wenn jedes Museum in Deutschland ein Videoband à

DM 1000,- kaufen würde, wäre das noch nichts verglichen mit den Gewinnen, die man mit einem einzigen Baseltiz-Bild macht.

Videos kosten nichts, sie kann jeder heimlich kopieren und sie sich zu Hause endlos vorspielen. Das Gemälde hingegen verbleibt in Privatbesitz. Der Sammler besitzt sowohl das Verfügungsrecht über die ästhetische Erfahrung als auch über den Sinn des Werks. Alle möglichen Formen der Diktatur verstecken sich in der klassischen Rezeption. Im Medienbereich gibt es viel mehr Rezeptionsfreiheit, weil das Besitzdenken wegfällt.

Maresch: Kritiker werfen der Technokunst in aller Regel vor, daß solche Erwartungshaltungen in hohem Maße überzogen sind: Die Schaltungs-, Rechner- und Materialprobleme sind bisweilen so enorm, daß es ganzer Technikerteams bedarf, um die technischen Schwierigkeiten in den Griff zu bekommen.

Weibel: Der Trupp an Technikern, der für eine Medianausstellung benötigt wird, ist gering im Vergleich mit dem technischen Aufwand, der für eine Theater- oder Opernaufführung betrieben wird. Weil der technische Aufwand bei anderen Kunstformen längst üblich ist, fällt er nicht mehr auf. Kein Mensch käme auf die Idee, einer Opernaufführung oder einem Theaterstück vorzuwerfen, es taue deswegen nichts. Nur bei Medienkunst wird der Technikeinsatz - der, verglichen mit den Technikkosten einer Oper oder eines Theaterstücks, sehr gering ist - kritisch bemerkt, weil er hier sichtbar ist. Dahinter verbirgt sich eine infame Angriffsstrategie. Für bestimmte Kunstformen hat die Gesellschaft einen gigantischen, einen aberwitzigen Apparat aufgebaut, einen materiellen Diskursapparat, der ständig mitfinanziert werden muß und das ganze Geld verschlingt. Für Medienkunst bleibt davon gerade 0.01% übrig. Für jeden Diskurs braucht man heute einen materiellen Apparat. Und da die Medienkunst diesen noch gar nicht hat, fordere ich mehr Medienkunstausstellungen und mehr Institutionen.

Um eine neue Kunstform zu diskreditieren, wärmen die Agenten der Restauration die übelsten Argumente auf. Daher steigere ich, weil es so provokant ist, die Angst vor den Technikern ins Extrem. Ich liebe Ausstellungen, bei denen ich als Künstler nur Phantom bin und bei der Vernissage zum Entsetzen des Publikums fehle. Findet die Ausstellung zum Beispiel in Amerika oder Japan statt, so mache ich eine Skizze mit der Schaltung und der Stellung der Kameras auf Papier und schicke meine Assistentin und/oder Techniker los, das Werk für mich aufzubauen. Das Konzept, der Plan oder der ideale Code ist stark genug für das Werk. Diese Produktionsform ist ganz anders als in den klassischen Künsten. In der Medienkunst sieht man deutlich, daß der Künstler

nicht mehr autonom ist, da er ohne Techniker und Programmierer das gar nicht machen könnte. Hier werden falsche Autonomie-Ansprüche nicht mehr aus ideologischen Gründen zugekleistert.

Mitspieler bei der Transformation der Welt werden: autonome Agenten

Maresch: Ein bedeutender Zweig innerhalb der Techno-kunst ist die "interaktive Kunst", die nach erweiterten Möglichkeiten einer Einbeziehung des "Beobachters" in die ästhetische Kommunikation forscht und diesen aus der Rolle des passiven Rezipienten in die konstruktive Dialogsituation versetzen will. Sieht man sich aber Installationen interaktiver Medienkunst an, so beschleicht einen häufig das Gefühl, daß einem "Beobachter" hier nur vordergründig eine emanzipierte Rolle zugeordnet wird. Das Weltbild ist zwar durchaus vom Re-Entry des "Beobachters" geprägt, allerdings wird dieser - und damit dem Platonischen Höhlenbewohner verdammt ähnlich - zum Werkzeug einer vom Künstler geschickt inszenierten und kunstvoll arrangierten Totalmanipulation bzw. -simulation. Alles, was er mit seiner Augenoptik scheinbar aktiv und selbstbestimmt am Kunstwerk verändert, ist vom Operateur und Arrangeur im voraus schon berechnet und kalkuliert. Der "Beobachter" wird sozusagen zu einem willfähigen Mitspieler in einem Spiel, über dessen Spielregeln er weder befinden noch verfügen kann.

Weibel: Diese Argumente kommen aus einer absoluten Ja/Nein-Logik. Im Medienbereich gelten aber nicht Ausgrenzungen, sondern die an Graden von Zugehörigkeit orientierten Regeln einer Fuzzy-Logik. Ursprünglich konnte sich der Beobachter bei der Betrachtung eines klassischen Kunstwerks zwar sehr viel denken, materiell-physikalisch nahm er weder Anteil noch Einfluß auf die Komposition des Kunstwerks. Jetzt wird der Beobachter auf der Hardware-Ebene zum Mitspieler und partizipiert an der aktiven Gestaltung des Kunstwerks. Der Benutzer kreierte nicht mehr nur ideell, sondern wird in vielen Fällen zum operator mundi, zum Partner des Schöpfers. Vor 5000 Jahren waren die Menschen noch weit davon entfernt, gleichberechtigte Partner mit irgendeinem Schöpfer dieses Universums zu sein. Heute sind wir, jeder einzelne, sehr viel mehr beteiligt an der Transformation dieser Welt. In wenigen Dekaden haben wir uns dem Satz: "Interactivity has come to stay" angenähert. Und in 100 Jahren wird der Beobachter in noch viel größerem Ausmaß an der Kreation des Werks beteiligt

sein. Durch die Verschiebung der Interaktivität in die Hardware hinein, werden im Bild Spielregeln aufgestellt, innerhalb derer der Beobachter immerhin mehr als vorher mitspielen kann. Der nächste Schritt wird daher sein, den Beobachter auch an der Gestaltung der Spielregeln partizipieren zu lassen. D.h. nicht nur der Beobachter schaut zu, was der Künstler macht, auch der Künstler schaut zu, was das Material macht. Je mehr der Produktions- und Kompositionsprozeß des Künstlers ausgeschaltet wird, umso mehr kann sich der Beobachter mit der Eigendynamik des Materials, mit der Eigenwelt der Apparatewelt verknüpfen. Der Künstler wird nur mehr Environments aufbauen, wo das Material und der Konsument aufgewertet und zu vergleichbaren Partnern werden. Die Elemente des Kunstwerks werden zu autonomen Agenten, einer davon der Beobachter.

Insofern gilt hier der Zusammenhang von Kontinuität und Bruch. Auf der einen Seite setzt sich etwas fort, was früher schon behauptet wurde: Der Betrachter schafft das Kunstwerk, genauer: seine Bedeutung. Zumindest auf der Software-Ebene war der Betrachter bei der Rezeption eines Bildes oder als Leser bei der Rezeption eines Romans immer an der Kreation des Werkes beteiligt. Bisher brauchte der Künstler Pinsel und Leinwand zum Anschauen und zur Kreation seines Werks. Während er die Farbe anrühren und die

Der Benutzer wird zum Partner des Schöpfers.

Leinwand spannen mußte, konnte der Rezipient aber diese künstlichen und konstruktiven Momente total vernachlässigen und dem Kunstwerk unvermittelt, also ohne Apparatur bzw. Schnittstelle, gegenüberreten. Das Kunstwerk ist dem Rezipienten deswegen immer wie ein Stück Natur erschienen. Die größten Handicaps, die wir in der Techno-Kunst haben, sind deshalb diese verborgenen Parameter, die in der Technokunst nicht sehr vernachlässigbar sind. Ein gemaltes Bild schaut den Betrachter mit seinen natürlichen Augen an. Ein Video erschließt sich nur mittels einer Apparatur: Monitor und Player. Mit den Medienkunstwerken braucht der Benutzer, um überhaupt rezipieren zu können, ein künstliches, technisches Interface. Ohne dieses Interface würde das Werk physisch gar nicht mehr existieren. Der Kunstwert ist nicht scheinbar Natur, sondern Artefakt. Andererseits gibt es aber den radikalen Bruch im Übergang von der Software zur Hardware. Dieser Sprung verwirrt viele Leute und ruft dieses allgemeine Unbehagen hervor. Mit der Entwicklung der Telemedien ist zuerst die Einheit von Botschaft und Bote, Zeichenkette und Trägermaterial in Raum und Zeit gebrochen worden, dann auch der

natürliche Zugang zur Welt. Anfangs mußte jemand die Schallplatte auf-, oder die Kassette einlegen, ab einer gewissen Entwicklungsstufe genügt auch das Einlegen der Kassette nicht mehr. Der Rezipient soll nicht mehr bloß auf der mentalen, sondern vielmehr auf der materiellen Ebene mit- und weiterarbeiten.

Wenn Kant beim Kunstwerk von Regeln spricht, die versteckt werden sollen - das Kunstwerk muß Natur sein, es darf nicht aussehen wie Natur -, dann realisiert sich in der technischen Kunst eine neue Auffassung von Ästhetik, die das Kunstwerk in Gegensatz zur Natur sieht. Die Bedingungen ästhetischer Erfahrung werden jetzt künstlich hergestellt und was bislang Sache des Künstlers war, wird Sache des Rezipienten.

Maresch: Besitzt die Techno-Kunst trotz all ihrer Experimentierfreudigkeit nicht auch die Vorreiterrolle für eine High-Tech-Kultur, die Medienästhetik als Narkotikum oder Therapeutikum einsetzt, um uns auf raffinierte Weise neuen Implementierungen auszusetzen und sie so an uns zu erproben? Oder dürfen wir noch auf das Phantasma einer nicht digital ferngesteuerten, vom User auf der Tastatur kreativ entworfenen Wirklichkeit und damit auf einen partizipatorischen Standpunkt im Sinne einer "erst noch zu schaffenden Demokratie der Zukunft" (Derrida) hoffen?

Weibel: Zweierlei Dinge sind richtig. Die Techno-Kunst hat wie jede gute Wissenschaft einen stark experimentellen Charakter. Das finde ich gut und darauf bin ich auch sehr stolz. Nach Chemie, Physik und Psychologie gibt es jetzt auch Experimente mit Empfindungen in der Ästhetik, allerdings nicht mehr mit Synästhesien, wie es um die Jahrhundertwende die Avantgarde schon illustriert hat, sondern mit Empfindungen im Bereich der Kognition, die über ästhetische Erfahrungen hinausgehen. Durch Techno-Kunst ist die ästhetische Erfahrung an sich wurscht geworden. Das Schöne oder das Sublime waren immer sehr einschränkende Erfahrungen. In der Techno-Kunst werden Schranken und Grenzen des Ichs, von Raum und Zeit aufgehoben. Was unter Umständen nur in Rauschzuständen - drogen- oder sexinduziert - zu erfahren war, kann jetzt durch Techno-Kunst erfahren werden. Diese starken Erfahrungen transskribieren unsere Beziehung bzw. unser Verhältnis zur Wirklichkeit. D.h. es handelt sich um einen Wechsel von der ästhetischen zur kognitiven Erfahrung. Im Mittelpunkt stehen nicht mehr ästhetische Fragen wie: Empfinde ich diese Wirklichkeit als schön, unangenehm oder häßlich? Sondern: Wie erfinde, konstruiere und erfahre ich die Wirk-

lichkeit? Und in diesem experimentellen Charakter nimmt die Techno-Kunst sicher zukünftige Gesellschaftsformen vorweg. Damit sich der Körper und das Bewußtsein des Menschen in diesem technisierten Feld noch zurechtfinden, übernimmt die Techno-Kunst die Funktion, Sensibilitätstraining zu sein.

Beim Entwerfen von künstlichen Wirklichkeiten lernt der Mensch den Abschied vom Universalismus. Universelle Modelle sind ja in Wirklichkeit immer von partikulären Institutionen oder Personen verkörpert bzw. repräsentiert worden. Durch das Entwerfen individueller costumdesignter künstlicher Welten wird sich die Erfahrung durchsetzen, daß Demokratie nicht auf ewig nur von einer bestimmten Partikularität, nämlich einer weißen Oberschicht, sondern auch von anderen Partikularitäten verkörpert werden kann. Das Spiel von Partikularismen und Differenzen, die jeweils kurzfristig universale Werte und Modelle repräsentieren, wird zunehmen und die Gültigkeit eindimensionaler partikulärer Monopole von Universalismen abnehmen.

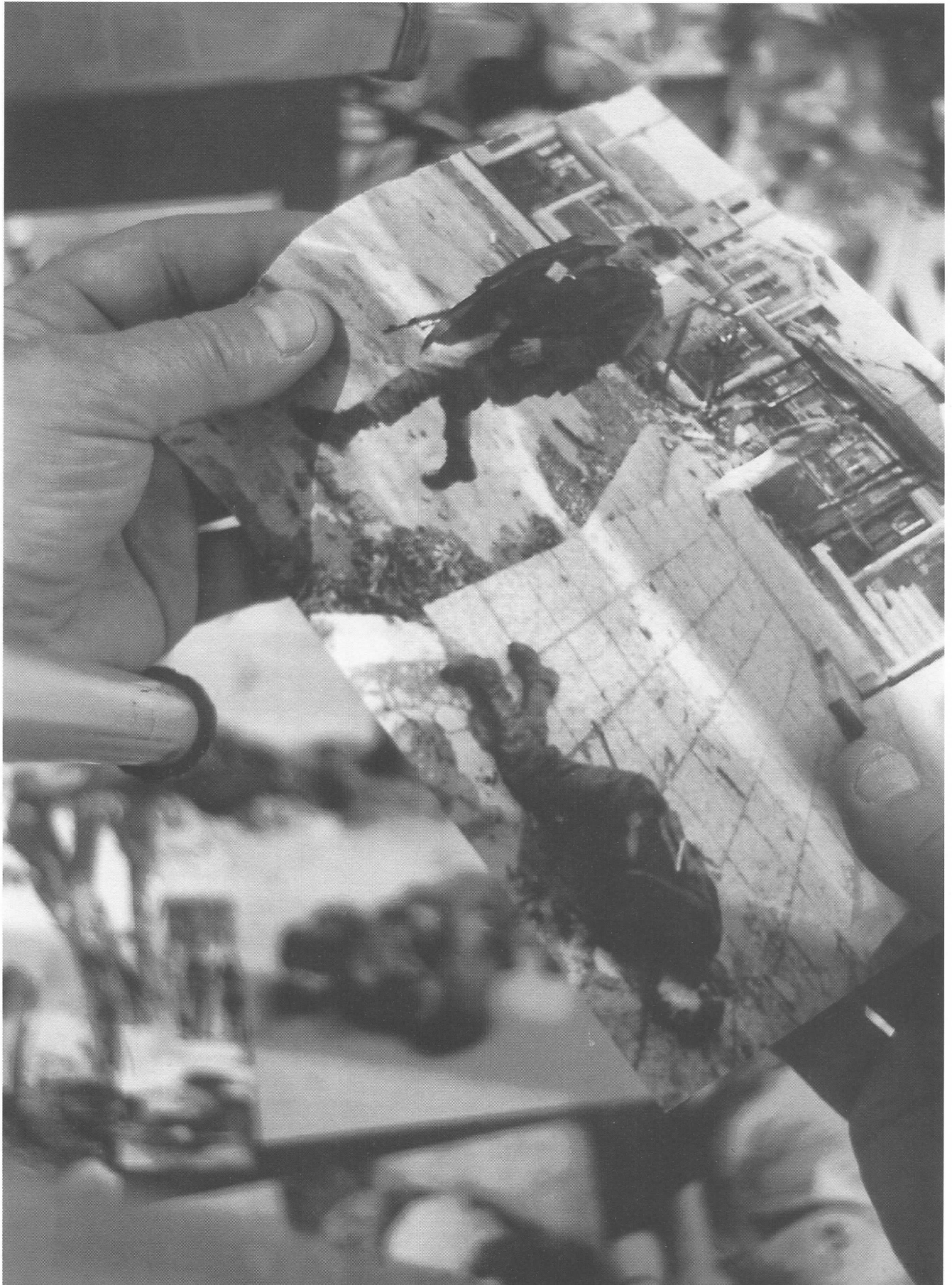
Maresch: Ihre eher optimistische Perspektive würde aber zumindest voraussetzen, daß die Programmierungsprinzipien offengelegt, black boxes nicht verborgen werden und die Parameter vom User auch in seinem Sinne verändert werden könnten. So wie die Machtverhältnisse aber verteilt sind, wird keine Rückkopplungsschleife entstehen, weil sowohl die Industrie als auch das Militär an einer fein säuberlichen Trennung der Schnittstellen interessiert sind.

Weibel: Die Demokratie muß sich auf diese technische Seite einlassen. Es gibt eine Art Techno-Faschismus, besonders im Software-Bereich, die "Protected Mode"-Denkweise, die Friedrich Kittler konstatiert und attackiert. Um sich diesen technischen Herausforderungen und ungeheuerlichen Monopolbildungen wie die Firma Microsoft gewachsen zu zeigen, muß die Demokratie antikapitalistische Transparenz ermöglichen und sich modernisieren. Die Offenlegung von Gründen muß auf diesen Techno-Faschismus angewendet werden. Black-Box- oder Protected Mode-Denken ist der Technik nicht inhärent, sondern ist ein Problem der kapitalistischen Gesellschaft. Es kommt aus dem Kapitalismus heraus, um Profit zu machen und wird der Technik von außen auferlegt. Diesen Techno-Faschismus aufzulösen, ist die politische Aufgabe der Demokratie. Die Demokratie muß diese Formen industrieller Macht, die Techno-Macht, bekämpfen lernen.

Die Perforation von
Raum und Zeit beeinflussen
unsere Handlungsformen.

Boris Nieslony

Fotoserie

















Zerfall und Allokation

Karl Heinz Roth

Lenger: Am Ende des kommunistischen Manifestes sagen Marx und Engels eine Situation voraus, in der die Bourgeoisie gezwungen sei, ihren "Sklassen" in eine Lage herabsinken zu lassen, in der "sie ihn ernähren muß, statt von ihm ernährt zu werden."

Mir scheint, daß sich diese Prognose heute weltweit realisiert. Marx und Engels fügen aber hinzu, was die Bourgeoisie betrifft:

"Die Gesellschaft kann nicht mehr unter ihr leben, d.h. ihr Leben ist nicht mehr verträglich mit der Gesellschaft". Nun, diese Prognose bestätigt sich nicht. Wir haben es vielmehr damit zu tun, daß der Kapitalismus immer neu an sein Ende stößt, sein Ende sogar überschreitet, dieses Ende jedoch wie ein Untoter, wie ein Zombie überlebt. Unser Problem könnte sein, daß diese neue Dynamiken freigesetzt hat, die wir bislang kaum verstehen...

Roth: Auf den ersten Blick trifft dies zu. Auch trifft zu, daß sich diese Dynamik mit neuen militärischen Konflikten verbindet und einer globalen, in die Zentren zurückkehrenden Ethnisierung des Sozialen. Der "neue Kapitalismus" kombiniert sich mit unerwarteten Formen von Nationalismus. Das ist wohl der größte Schock der letzten Jahre. Insofern stimme ich zu - auf den ersten Blick. Auf den zweiten Blick stellt sich jedoch die Frage, ob wir nicht doch eine Neuauflage der großen Depression der 30er Jahre erleben. Und ob nicht in weltweitem Maßstab der Konflikt zwischen Produktion und Verteilung, zwischen Produktion und Markt auf einer neuen Ebene angegangen und gelöst wird. Ich bin mir da nicht sicher. Denkbar wäre jedenfalls auch die These, daß durch den Zusammenbruch des verstaatlichten Sozialismus oder des sozialistischen Akkumulationsmodells ganz einfach neue Märkte entstehen, die jetzt erobert werden müssen.

Lenger: Man müßte also nach der inneren Verfassung und den Transformationen des Finanzkapitals fragen. Der Begriff des Finanzkapitals meinte ja so etwas wie eine Macht der Expansion und der Homogenisierung weltwirtschaftlicher Zusammenhänge. Sehr sperrig darin wirkt das andere Moment, das du eben als "Ethnisierung

des Sozialen" bezeichnet hast. Hier handelt es sich um Dynamiken, die der Rationalität finanzkapitalistischer Transaktionen zunächst gar nicht entsprechen, um Figuren eines Zerfalls, der sich jenseits solcher Rationalität in quasi archaischen Mythen artikuliert und neu bindet.

Roth: Ja, aber diese Dynamiken wären immer noch im Rahmen des Finanzkapitals zu verstehen. Die Globalisierung über die internationalen Finanzmärkte führt ja zu einem Wettkampf der Nationalstaaten oder nationalistischer neochauvinistischer Bewegungen um die besten

Allokationsformen. Dabei bieten sich diesem globalisierten, abstrahierten Koloß differenzierte nationalistische Bewegungen und Eliten an, die aus dem Zerfall des Real-Sozialismus entstanden sind. Süd- osteuropa ist ein Extremfall für den Zerfall, Osteuropa genauso.

Wobei nicht vergessen werden sollte: es gibt auch Territorien, in denen die Entwicklung umgekehrt verläuft. Beispielsweise Südafrika oder Südostasien. Zum Teil auch Zentralamerika. Wie auch immer - in jedem Fall handelt es sich seit 1989/90 um eine epochale Umbruchsituation, die wir vielleicht in manchem vorausgeahnt haben, aber in dieser Dimension überhaupt nicht antizipieren konnten. Zerfall des verstaatlichten Sozialismus, Implosion eines von uns immer kritisierten Systems, gleichzeitiger Ausverkauf der Apologeten dieses Systems, mit denen wir in einem ständigen, jahrzehntelangen Konflikt gestanden haben, an den Neoliberalismus. Und auf der anderen Seite eine Entwicklung, die eigentlich die klassische Imperialismus-Theorie von Hilferding und vor allem von Rosa Luxemburg sehr stark tangiert...

Lenger: Bei Rosa Luxemburg ging es aber darum, nicht-kapitalisierte Territorien als Voraussetzung oder als Reserve einer jeden erweiterten Akkumulation des Kapitals zu thematisieren. Ich behaupte dagegen, daß es sich für das hochentwickelte Finanzkapital gar nicht mehr lohnt, große Bereiche der Erde - Lateinamerika, Afrika, gewisse Teile Asiens - auszubeuten. Das Finanzkapital zieht sich aus diesen Territorien zurück; weshalb doch gegenwärtig eher ein Kampf darum geführt wird, überhaupt noch an die Systeme der finanzkapitalistischen Co-

Ein Gespräch über Transformationen des Kapitalismus

dierung angeschlossen zu bleiben, aus diesem Zusammenhang von Geldzirkulation, Handel usw. nicht ausgeschlossen zu werden. Ich nenne ein Beispiel. Die größten Etats für ökologische Forschungen werden heute vom amerikanischen Pentagon ausgegeben. Es soll untersucht werden, wie ökologische Prognosen über das Verhungern in ganzen Bereichen der Welt möglich sind, um präventiv Truppen entsenden zu können, die dieses Verhungern sozusagen in militärisch kontrollierten Arealen stattfinden lassen können - also etwa, um weltweite Migrationsbewegungen zu verhindern. All das würde nicht etwa für eine expansionistische Phase des Finanzkapitals sprechen, sondern eher für eine Phase seiner "Kontraktion", eines ökonomisch-territorialen Ausschlusses von Bereichen, die über Finanzmärkte zu codieren einfach nicht mehr lohnt.

Roth: Ich halte das jedoch nicht unbedingt für eine Gegenthese. Gewiß, die Situation ist gekennzeichnet durch das Entstehen territorialer Brachen der kapitalistischen Welt, die trotzdem von der kapitalistischen Vormacht in einer Weise kontrolliert werden, die du angedeutet hast. Die Frage ist nur, wie wir das in einen theoretischen Kontext bringen. Generell gesehen zieht sich das Kapital aus immer größeren Territorien zurück. Das ist auch ein Unterschied zu den 30er Jahren. Damals gab es, was wir ja nicht vergessen dürfen, die Antithese des stalinistischen Akkumulationsmodells; damals gab es auch Vorläufer einer neuen anti-kolonialistischen Befreiungsbewegung, die sich dann nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst einmal weltweit durchgesetzt hat. Beides fehlt heute. Insofern ist die Entwicklung auch so dramatisch. Nichtsdestoweniger könnte man anknüpfen an die Theorie Rosa Luxemburgs, die besagt, daß die kapitalistische Expansion an dem Punkt beendet sein wird, an dem die nicht-kapitalistischen Sektoren, die es zu durchdringen gibt, zu bestehen aufhören. Möglicherweise sind wir in einer Situation, in der sich diese Tendenz durchsetzt. Vergiß nicht, daß dies auch nicht-kapitalisierte Strukturen im "Innern" meint. Dieser zweite Aspekt ist heute noch wichtiger: die Beseitigung der künstlichen Nachfrage, der staatlichen Nachfragefaktoren, die das Kapital-Akkumulationsmodell im Verlauf des Zweiten Weltkriegs und mehr als vierzig Jahren Nachkrieg gerettet haben, nachdem es in den 30er Jahren in eine entscheidende strukturelle Krise geraten war.

Nosratian: Ich habe den Aspekt der künstlichen Nachfrage nicht verstanden. Zum Beispiel die Investitions-Dimension im Nahen Osten: für mich deutet sich an, daß in diesem Raum, im Nahen Osten in großer Weise investiert wird; daß der Umbruch politisch und ökonomisch, etwa als Pakt- oder Patt-Situation zwischen Israel und den Palästinensern, ausgenutzt und ein produktiver Punkt für Kapital-Investition geschaffen wird.

Roth: Das habe ich vorhin gemeint, als ich der zunächst brillianten These Hans-Joachims zu widersprechen versuchte. Da ich selbst manchmal zu übereilten Generalisierungen neige, rate ich dazu, vorsichtig zu sein. Es gibt eine globale Situation der De-Regulierung - wie wir sie eben ganz gut nochmal auf den Begriff gebracht haben - und es gibt Formen der kapitalimmanenten Re-Regulierung. Ich halte Südafrika für einen solchen Fall, und die neuesten Entwicklung im Nahen und Mittleren Osten könnten ebenso dafür sprechen, auch die Entwicklung in Teilen Südostasiens. Im globalen Kontext, aktuell, überwiegt zur Zeit die destruktive Komponente vor allem in Ost- und Südosteuropa. Jelzins Wirtschaftspolitik etwa ist eine reine Raub-Ökonomie. Aber es gibt eben auch Tendenzen zu einem Generalkartell, zu einer produktiven Re-Konsolidierung, damit auch zu einer neuen territorialen Zusammensetzung von politischen und militärischen Machtstrukturen. Von daher mein Verweis auf Rosa Luxemburg: ich meine ihre These, daß der Kapitalismus durch zusätzliche Nachfragemobilisierung nicht nur von externen, nicht-kapitalistischen Märkten abhängig ist, sondern auch von inneren Ersatzmärkten: Arbeitsbeschaffungsprojekten, Sozialversicherungs-Programmen, Rüstungsaufträgen, Rüstungsakkumulationen. Das müssen wir miteinander in Beziehung bringen.

Lenger: Einverstanden. Nicht weniger wichtig finde ich gerade deshalb ein Stichwort, das du vorhin angeführt hast. Du sprachst vom "Abstrakt-

Die Kapitalabstraktion zerbricht den ökonomischen Konsens der Nachkriegszeit.

Werden" des Kapitals. Ich würde diese Frage gern weiter verfolgen. Ganz anders als der Horizont klassischer Begriffe des Finanzkapitals könnte man heute davon sprechen, daß das Finanzkapital in sich immer weniger auf produktives Industriekapital bezogen ist. Es ist "Spekulationskapital" - Kapital, das etwa im Kontext der Schuldenproblematik der Dritten Welt zirkuliert, wo Zinsen zurückbezahlt werden für Summen, hinter denen nie ein Gran produktives Industriekapital gestanden hat... Wir haben es hier mit einer rasenden De-Territorialisierung zu tun, in der sich das Kapital ent-organisiert oder verflüchtigt. Das könnte auch auf die Situation in Deutschland oder Westeuropa bezogen werden. Nach vierzig Jahren Nachkriegsgeschichte bricht so etwas auseinander wie der ökonomistische Grundkonsens. Jener Konsens, den Horkheimers für die Nachkriegszeit so zusammengefaßt hatte: "Alles bleibt wie es ist und wird nur noch besser".

Roth: Ja, dieser Konsens war Teil einer entscheidenden Reform. Auch die "soziale Marktwirtschaft", die das konstituiert und ermöglicht hat, nämlich das kollektive Vergessen der nationalsozialistischen Massenvernichtung und der abgründigen Geschichte oder Vorgeschichte der Bundesrepublik, basierte auf diesem Modell. Und dieses Modell wird im Augenblick aufgekündigt.

Lenger: Dieses "Noch-einmal-Abstrakt-Werden" des Kapitals, diese Deterritorialisierung oder dieses Anorganisch-Werden des Kapitalkörpers setzt jedenfalls eine Dynamik frei, die uns mittlerweile auch hier in West-Europa wehrlos werden läßt. Wir verfügen über keine Mittel mehr gegen einen Internationalismus des Anorganischen, der ungreifbar und deshalb unangreifbar geworden ist.

Roth: Ich glaube, daß du recht hast. Zumindest in den Köpfen der herrschenden Elite besteht dieser Eindruck, und möglicherweise ist er ja "wahr", historisch oder gegenwärtig wahr. Du beschreibst ja den Hintergrund der heutigen "Standortdiskussion": wir sollen unsere Verwertungsbedingungen optimieren, um nicht fallengelassen zu werden. Das ist die innenpolitische Seite der Aufkündigung des sozialen Konsenses. Der zweite Aspekt besteht darin, daß die herrschenden Eliten selbst versuchen, dieser Abstraktionsform des Kapitals dadurch zu entgehen, daß sie sich zum neuen Herrn eines rekonstruierten Generalkartells in Europa aufwerfen. Ich glaube, daß die D-Mark-Politik der Bundesbank und damit die ganze Strategie des D-Mark-Blocks eine Antwort auf diese Entwicklung ist. Sie ist der Versuch einer regionalen Herrschaftselite, ihre Suprematie im Kontext Europa auszubauen. Man will sich begrenzte Handlungsmöglichkeiten in internationalen Finanzmärkten sichern, die von Produktionsformen abstrahiert und vollständig "informativiert" sind. In diesem Augen-

blick verlassen die politischen Eliten jedoch ihre eigenen politischen Machtgrundlagen, nämlich die einer repräsentativen kapitalistischen Demokratie. Es wäre deshalb zu untersuchen, welche Versuche von ihnen unternommen werden, den gesellschaftlichen Dissoziationsprozeß dennoch unter Kontrolle zu halten. Inwieweit das mit rassistischen Strategien, mit einem "Rassismus von oben" geschieht, der den sich ausbreitenden Rassismus von unten manipuliert oder integriert, oder aber in Formen der Zwangsarbeit, mit denen das sozialdemokratische Toskana-Lager inzwischen schwanger geht, wäre zu prüfen. Der "zweite" und "dritte" Arbeitsmarkt jedenfalls ist bereits eine Antwort auf diese Situation.

Nosratian: Nach Beendigung der Nachkriegszeit ist der stabile Kokon abgestreift worden. Du hast bereits gesagt, daß man sich in die Situation der 30er Jahre zurückversetzt sieht und daß sozusagen alle Momente dieses Grabenkampfes - wofür du die ökonomietheoretischen Momente herausgehoben hast - wieder aufbrechen. Die Politik, die Verfassung des Politischen und die "zivilreligiösen Momente" in der demokratischen Ordnung - all das driftet auseinander. Auf der einen Seite konstatiert man also einen Zerfall, der politisch gesteuert und logistisch überlegt ist. Auf der anderen Seite frage ich nach Formen neuer Syntheseprogramme. Der Zugriff, die

Operativität dieser Abstraktion der globalen, analytischen Instrumente - worauf läuft das hinaus? Was ist die Stoßrichtung in Sachen Syntheseprogramm? Worauf will man oder worauf will "es" hinaus? "Toskana-Arbeitslager" ist ein illustratives Bild...

Roth: Das ist ein Konzept, das sich zum Teil sehr stark differenziert. Dahinter verstecken sich zumindest Teilaspekte einer minimalen sozialpolitischen Auffanglinie, die extreme Formen der Massenverarmung aufhalten soll. Aber diese Programme, die teilweise als verschämte keynesianische Nachfragemobilisierung gedeutet werden können, sind mit extremen Konzessionen an neue Formen sozialtechnischer Kontrolle verbunden - also wirklich Zwangsarbeitstrukturen. Es geht darum, eine Entwicklung zu stabilisieren, wie sie beispielsweise von den meisten SPD-Führern oder auch sehr vielen Gewerkschafts-Exponenten thematisiert wird: Aufgrund der globalen Entwicklung, die wir thematisiert haben, sei es nicht mehr möglich, zwischen Lohn und Profit zu verteilen. All dies ist letzten Endes also gar keine keynesianische Nachfragemobilisierung, sondern das Gegenteil: ein Konzept der ökonomischen Synthese im Sinne einer ökonomisch begründeten Unterwerfung. Das neue nationalkonservative, jungkonservative Lager in der Umgebung der CDU, die Jungkonservativen, die sich in der Mitte der Macht etablieren, verfolgen dagegen eine Rehabilitation von Nationalstaatlichkeit im Sinn einer ganz traditionellen Wiederanknüpfung an imperialistische

Machtstaats-Strategien. Wobei noch ganz offen ist, wie sehr diese Nationalkonservativen in der Lage sein werden, die ökonomischen Aspekte ihres Konzept einzu beziehen. Ich befürchte, sie werden es tun. Sie werden irgendwann wieder die Rüstung als den kommenden externen Stabilisierungsfaktor für ihr Programm entdecken und propagieren. Von daher gibt es sicher im Augenblick unterschiedliche Synthesemodelle der Stabilisierung in einer Umbruchsituation. Nur ein Modell fehlt: unseres.

Lenger: Ich erinnere noch einmal an das Problem der "informativierenden" oder "deterritorialisierenden Dynamiken" im Innern des Kapitals. Bei verschiedenen revolutionären Theoretikern findet sich der Hinweis, daß die Dampfmaschine dem Konkurrenzkapitalismus entsprechende, Elektrizität und Chemie zur Ära des Imperialismus gehören würden. Kurz, der Begriff des Kapitals ist hier stets auch in einer technischen Struktur verankert. Was nun die gegenwärtige Transformation des Kapitalismus betrifft, so würde ich sagen: mittlerweile ist die Sprache selbst - in Form von Computern, Sprachverarbeitungs- maschinen, Informationsverarbeitungs- maschinen - das dritte große Moment geworden, in dem sich der Kapitalbegriff technologisch fundiert. Deshalb wäre die Frage, in welches Stadium des Kapitalismus wir mit dem Computer eingetreten sind. Diese Frage betrifft eine verzweigte

Umbruch überall. Nur ein Modell fehlt: unseres.

Transversalisierung der Gesellschaftskörper im Zuge ihrer maschinellen Versprachlichung, was ja eine Auflösung traditioneller hierarchischer Strukturen von Kommando und Disziplinierung impliziert. Das heißt, die Auflösung der repräsentativen Strukturen, von der du sprichst, dürfte mit einem neuen technologischen Paradigma zusammenhängen, das in Form von Informationsverarbeitung in den Kapitalismus eingezogen ist.

Roth: Zunächst einmal müßte das Phänomen analysiert werden, daß die neuen Informationstechnologien tatsächlich neue Ebenen von Wirklichkeit erzeugen. Das heißt, gesellschaftliche Macht wird über neue virtuelle Formen von Wirklichkeit transportiert. Das wirft eine ganze Menge gravierender Fragen auf. Ich teile jedenfalls nicht die naive Auffassung, daß sich dort eine Arena auf-tue, die wir nur besetzen müßten. Zunächst sind die neuen Informationstechnologien Teil einer neuen Potenzierung der technologischen Macht des Kapitals. Die Informationstechnologien selber sind die Voraussetzung für die von uns vorhin diskutierten qualitativen Abstraktionsschritte des Finanzkapitals. Seit den siebziger Jahren ist über den Kontext einer internationalen Szene von Aussteigern - Computerfreaks in kalifornischen Garagen - eine völlig neue Ebene von Informationstechnologien mitproduziert worden. Dies war von den großen Dinosauriern der Computer-Konzerne zunächst überhaupt nicht intendiert - neue Arbeitsverhältnisse, die stark dezentralisiert sind und selbst eine neue Subjektivität hervorbringen. Ich glaube also, daß die neuen Informationstechnologien ein neues Ausbeutungs-Subjekt, nicht nur ein neues Ausbeutungs-Objekt, hervorbringen. Ein alter Freund von mir aus Italien, Sergio Bologna, bezeichnete dies als "autonome" oder "selbständige Arbeit". Das formelle Lohnverhältnis wird im Kontext dieser Technologien zusehends aufgelöst. Die Diskussion über eine Tertiarisierung qua Informationstechnologie ist damit obsolet geworden. An diesem Punkt - und ich bin froh, daß wir bis zu diesem Punkt gekommen sind - setzen aber zugleich meine vagen Hoffnungen ein...

Lenger: Was einst "revolutionäres Subjekt" hieß, korrespondierte eng mit dem, was Marx die "organische Zusammensetzung des Kapitals" genannt hatte. Deswegen habe ich vorhin den unorganischen Wert des Kapitalkörpers gesprochen, über den sich das Kapital aus organischen Strukturen herauslöst. Können wir überhaupt noch von Kapitalismus sprechen in diesem sehr präzisen, von der Tradition eröffneten Sinn? Haben wir es nicht mit anderen Logiken zu tun als denen, die wir aus der klassischen Kritik der politischen Ökonomie kennen, die in gewisser Weise an Erde, an Arbeitskraft und Natur gebunden war als Grenzbegriffe einer epoché oder epistémé ...

Roth: ... da möchte ich aber einwerfen, daß dies ein Problem der bisherigen Theorie ist und nicht der Realität.

Ich spreche von einem Neokapitalismus, in dem die elementaren Ausbeutungsmechanismen virulent sind, wenn auch in völlig anderen Strukturen. Von daher sind wir zweifellos in einer Situation, in der wir über die Marx-sche Kritik der politischen Ökonomie hinaus müssen, weil die Verhältnisse sich epochal und fundamental geändert haben. Es gibt in der Tat keine Beziehung mehr zu der militaristischen, despotisch durchstrukturierten Großfabrik mit ihrer unglaublichen Ansammlung von Arbeitskräften, aus der heraus der Leninismus ein globales Organisationsmodell seiner politischen Struktur entworfen hatte - das ich schon damals falsch fand, weil es eine Kopie dieser Verhältnisse war. Heute kommt es zu einer Dezentralisierung der Ausbeutungsverhältnisse, zu einer Individualisierung, zu einer Anonymisierung und - auf der anderen Seite - zur Fähigkeit, ein extrem hohes Arbeitsvermögen, hochqualifiziertes, überqualifiziertes Arbeitsvermögen extrem billig zu verwerten. Das ist natürlich nackteste Form von kapitalistischer Ausbeutung.

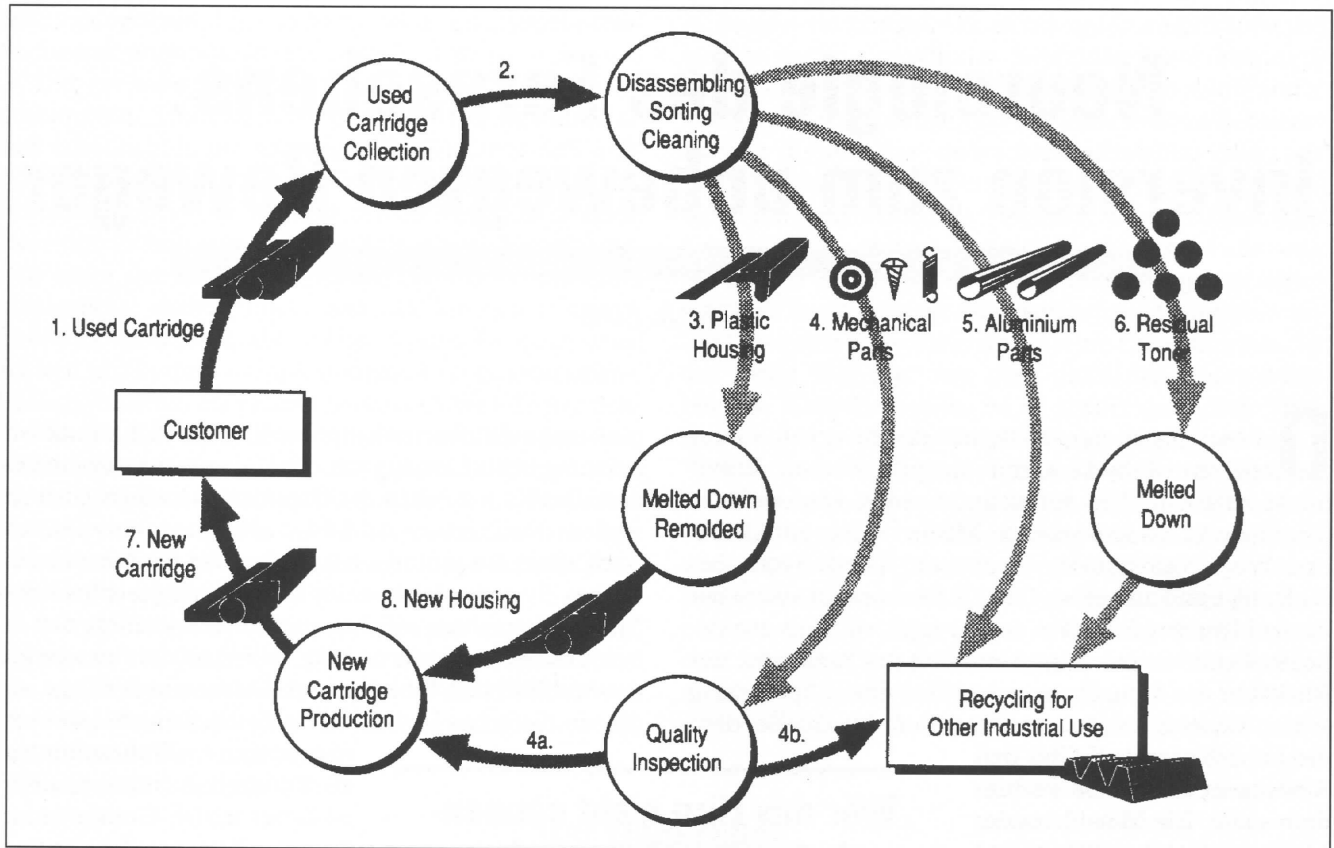
Lenger: Ich stimme dir ausdrücklich zu, wenn du sagst: Die Einführung von informationsverarbeitenden Systemen ist nichts, was nach dem tertiären Sektor jetzt einen quartären Sektor bilden würde, dessen "Basis" immer noch der alte Begriff organischer Industriearbeit wäre. Wenn der Kapitalismus so etwas sein sollte wie ein Mechanismus, der unablässig Reales ansaugt in Form "lebendiger Arbeitskraft" oder von Rohstoffen,

dann haben wir es heute möglicherweise mit "virtuellen Rohstoffen" zu tun, die angesaugt werden. Das verschiebt den Begriff des Kapitals in einer Weise, die es für mich auch verboten sein ließe, jetzt von einem "quartären Sektor" der Informationsverarbeitung zu sprechen.

Roth: Es geht an die Substanz der Klassenverhältnisse, die auf allen Ebenen transformiert, aber nicht aufgehoben werden. Das scheint mir ganz entscheidend zu sein. Wenn wir diesen Ausgangspunkt definieren könnten, hätten wir auch Voraussetzungen, um den epochalen Umbruch zu begreifen - und zwar global. Wir haben uns vorhin sehr gut verständigt über die bundesrepublikanischen Entwicklungen. Ich sehe aber zu meiner Verzweiflung, daß die Kenntnis der Lage hier immer weniger für eine globale Perspektive bedeutet. Wir sind in einer neuen Konstellation, in der globale Fragen nur noch global angegangen werden können und auch müssen, um lokal handlungsfähig zu werden. Auch das ist eine Verschiebung der Situation, die in gewisser Weise den alten Konflikt zwischen utopischen Wissenschaften im Sozialismus vor 150 Jahren wieder auf die Tagesordnung setzt, wenn auch unter völlig anderen Voraussetzungen.

Lenger: Wenn wir darin übereinstimmen, daß dieses Moment der Zentralisation jenseits der alten despotischen Fabrikmaschinerie durch die Informationstechno-

Maschinelle Versprachlichung: Das Ausbeutungs- subjekt der Informationstechnologien.



How to recycle cartridges

logien installiert wird, dann müßte sich das Objekt der Ausbeutung in gewisser Weise als Projekt der Speicherung, Verarbeitung und Zirkulation von Wissen oder von Sprache und Information definieren lassen. Dies könnte so etwas wie ein Feld möglicher Interventionen eröffnen, ein Feld veränderter Wissens-Politiken - diesseits von Ordnungen, die einmal durch das Buch vorgegeben waren. Hast du eine Vorstellung davon, wie eine solche intervenierende Praxis einer anderen Intelligenz als jener, deren klassisches Medium das Buch war, unter Bedingungen eines Informationskapitalismus aussehen könnte?

Roth: Ich glaube, daß wir an diesem Punkt ganz am Anfang stehen. Für mich waren die wichtigsten Erfahrungen der letzten Jahre immer internationale Tagungen, an denen ich leider nicht teilgenommen habe. Zum Teil, weil ich davon erst nachher gehört habe, zum Teil, weil ich die Bedeutung unterschätzt habe, zum Teil, weil ein Zugang nicht möglich war. Es gab beispielsweise vor der Polarisierung der Solidarnosc eine Reihe von Konferenzen über den "selbständigen Arbeiter" im Post-Sozialismus. Wir müßten überlegen, wie wir Erfahrungen mit dieser neuen Form der Arbeitsverhältnissen international abgleichen und wie weit wir dabei selbst diese Informationstechnologien benutzen können. Das ist eine Frage, die wir diskutieren müssen, wenn dieser Prozeß in Gang gekommen ist. Ich weiß etwa, daß historische Forschung durch den kritischen Einsatz dieser Informations-

technologien potenziert werden kann. Es besteht auch die Möglichkeit, in neuer Weise über politische Assoziationsprozesse zu sprechen. Ich bin in dieser Frage keineswegs ein Maschinenstürmer. Wenn wir uns selbst diese Technologie zur Beschleunigung und Intensivierung globaler Diskussionen aneignen, gehen wir natürlich einen Weg, der früher in einem ganz anderen Kontext gegangen worden ist. Die vergangenen "Internationalen" sind uns ja nicht zufällig völlig fremd geworden. Hier müssen wir unsere ersten Schritte unter veränderten Bedingungen erst tun. Was daraus wird, weiß ich nicht. Um jeden Preis sollten wir jene Fehler vermeiden, die wir immer wieder gemacht haben, nämlich auf Klassensubjekte zu setzen, die in Marginalisierungsprozessen des Klassenkonflikts zumindest befangen waren. Wir müssen eine völlig neue Ausgangssituation herstellen. Und da wäre das neue zentrale Subjekt erst zu definieren. Möglicherweise liegt es dort, wo wir es jetzt umkreist haben. Ich hoffe, daß es so ist, denn dann ergäbe sich eine Perspektive.

Wir müssen dies sehr sorgfältig diskutieren, damit wir nicht wieder in die Gefahr geraten, in minoritäre Nachhutgefechte verwickelt zu werden, die verloren werden müssen. Das hat überhaupt nichts mit Gesetzmäßigkeiten zu tun, sondern mit der Fähigkeit, Hoffnung zu mobilisieren. Denn wir können ja keine Hoffnung mobilisieren, wenn wir keine Perspektive entwickeln können, die zumindest offen ist.

Neurologie des Fernsehens: Inversion zum unbewegten Beweger

Detlef B. Linke

Die Metaphern der Optik, mit denen sich das neuzeitliche Subjekt einen perspektivischen Ruhepunkt zuzuschreiben versuchte, werden von den Medientheoretikern und von den Medien selber auf vielfältige Weise durchquert, verdoppelt, übersteigert, beschleunigt und aufgelöst. Das 17. Jahrhundert stellte der Perspektive des Subjekts den Spiegel vor und ermöglichte damit die mächtige Metapher der Reflexion, der Rückkehr des Subjekts in sich selber. Diese Spiegelung schien sicherer als jene des Narziß in der Quelle, dem die Folie hinter dem Glas den Absturz in die Tiefen verhindern sollte. Die Metaphern der Medienwelt gehen über eine Aufhebung dieser Spiegelung weit hinaus. Sie können auch nicht mehr ohne weiteres als ein Spiegelspiel aufgefaßt werden, in dem alle Momente sich einander zufügen. Die Grundversuche der Optik sind verlassen worden und die Metaphern steigen selbst aus dem Unanschaulichen.

Entscheidend ist, daß das Subjekt nicht nur einer Bilderflut gegenübersteht, sondern nun bei der Deutung seiner selbst sich selber auf eine Mannigfaltigkeit optischer Metaphern einläßt. Es deutet sich nicht mehr vom Auge her, das einer einfachen Optik zugänglich ist, sondern vom Gehirn her, für das nur höchst komplexe optische Metaphern brauchbar sind. Goethe müßte heute den Satz "Wär nicht das Auge sonnenhaft, wie sollt es denn die Sonn' erkennen!" umformen in "Wär das Hirn nicht sonnenhaft, wie sollt es denn die Sonn' erkennen!" Bis vor kurzem hat das Subjekt sein Gehirn nicht betrachtet. Es erfuhr sich als außerhalb der vielfältigen, z.B. sensomotorischen, Regelkreise stehend. Handlungen wurden als der Biologie entgegenstehend gedeutet. Dem Organismus wollte man häufig nur die Rezeptionsseite zugestehen, die man mit der Physiologie der peripheren Sinnesorgane zu erfassen glaubte. In der französischen Tradition war, anders als in der Deutschen, so z.B. schon Main de Biran, ganz abgesehen von der Maschinerie eines de la Mettrie die motorische Seite des Organismus deutlich in den Vordergrund gehoben worden. Es ist trivial, das, was man dem Organismus

mus lange Zeit vorenthalten wollte, nämlich die aktive Leistung beim Umgang mit der Umwelt, nun als ein besonderes Kennzeichen des Organismus herausstellen zu wollen. Das Gehirn ist weder allein ein sensorisches noch allein ein motorisches noch allein ein sensomotorisches System. Auch wenn man es als geschlossenes System betrachten möchte, muß man erkennen, daß es beim Menschen aufgrund der Fähigkeit der Sprache zu den vielfältigsten Inbeziehungsetzungen in der Lage ist, die ein einfaches sensomotorisches Schema bei weitem

übersteigen. Wahrnehmung als Tätigkeit zu interpretieren ist daher trivial. Gerade wenn man die Prozesse des Geistes als Hirnprozesse deutet, muß man erfahren, welche unglaublichen Leistungen dem Hirn zuzuschreiben sind und nicht umgekehrt, in welcher senso-

Wär das Hirn nicht sonnenhaft...Der Mensch der Medienwelt ist ein vernetztes System

motorischer Minimalität sich der Geist wiederzufinden hätte. Bereits die Aphasieforschung des 19. Jahrhunderts und zur Zeit noch heute, krankte daran, daß sie die Sprachleistungen in die vorherrschende Dualität von Sensorik und Motorik einzuordnen versuchte. Für den Black-Box-Zugang an das Gehirn, der nur Input- oder Output-Relationen thematisiert, könnte dies noch unumgekehrbar sein. Der Deckel der Black-Box wird mit den bildgebenden Verfahren der Nuklearmedizin und Neurowissenschaften jedoch geöffnet und das ehemals Unsichtbare wird in Sichtbarkeit verwandelt. Wer stellt sich hinter der Stirn der Freundin oder des Freundes schon ein Gehirn vor? Wir begegnen dem Anderen mit Offenheit oder einem Schema, nicht aber mit der Vorstellung, daß hinter seiner Stirn sich ein konkretes Gehirn befindet. Inzwischen breitet sich dieses bisher eher nur dem Neurochirurgen zugängliche Bewußtsein unter dem Eindruck der explosionsartig sich entwickelnden Neurowissenschaften immer weiter aus. Der Mensch erscheint vielen nun nicht nur nach Außen, sondern auch nach Innen hin als ein vernetztes System.

Unsere ethischen Grundbegriffe entstammen dem Zeitalter der Subjekts- und Spiegelungs-Optik. Der Physik ist es gelungen, die newtonschen und galileischen Positionen in ihre erweiterten Vorstellungen als Sonder-

fall zu integrieren. Für die Ethik scheinen entsprechende Anstrengungen noch erforderlich zu sein.

Die weltanschaulichen Auswirkungen der Entdeckung des Gehirns für das allgemeine Bewußtsein sind erheblich. In der bisherigen Schädelleere ließ sich der Subjektpunkt genauso gut unterbringen, wie in dem Brennpunkt der Augenkammer. Nun wird alles anders. Hermann Cohen, der jüdische Religionsphilosoph und Begründer der Marburger Schule der Transzendentalphilosophie, meinte noch, daß der Mensch insofern Ebenbild Gottes sei, als er Urbild, also Erzeuger von Bildern sei. In dieser Urbildhaftigkeit sei er Gott ebenbildlich, insofern sei er kein wirkliches Bild. Unter den Positronen-Emissions-Tomographen scheint das Anschauungsvermögen jedoch selber anschaulich gemacht zu werden. Es wird erkennbar, in welchem Maß das Denken sich der Mitarbeit bildtragender Zentren bedient. Auf diese Weise könnte sogar das bildlose Denken scheinen, zu einer Art Bild zu werden.

Die vielfältigen Rückbezüglichkeiten und Rekursivitäten von Denken, Verbildlichen und Drübernachdenken und Wiederverbildlichen machen ein Nachdenken über die Neurologie der Bildlichkeit dringlich, auch wenn diese selber wieder einer "Bildgebung" unterzogen werden könnte.

Aus dem großen Gebiet der neuronalen Ästhetik wollen wir hier nur das kleine Kapitel der Neurologie des Fernsehens etwas eingehender betrachten. Dabei sei aus den Modellen des Gehirns solch eines ausgewählt, welches noch einen deutlichen Bezug zur Organisation des Auges aufweist, nämlich die Akzentuierung der Zuordnung peripherer Sehfelder zum Stammhirn und des zentralen Sehens zum Großhirn. Unser Sehen weist in der Mitte die größte Schärfe auf, während das Detailauflösungsvermögen zum Rande des Sehfelds hin geringer ist. Dem entspricht die Aufgliederung der Netzhaut in die Fovea, also die Grube, und den übrigen Teil. Die Fovea kann als die Stelle angesehen werden, die das Objekt-Sehen ermöglicht. Es ist die Grube, in die der Gegner hineinfällt. Das Gehirn besitzt Aufmerksamkeitsmechanismen, die es gestatten, die höchste Aufmerksamkeit durchaus auch auf andere Sehbereiche als jene der zentralen Fovea zu lenken. Gewöhnlich werden die Augen jedoch so ausgerichtet, daß der Gegenstand mit dem Mechanismus des besten Auflösungsvermögens, der Fovea, fixiert wird. Die Fasern des Sehsystems leiten die in der Netzhaut umcodierten Impulse in die Sehzentren des Großhirns und des Stammhirns. Im Stammhirn, in der Vierhügelplatte des Mittelhirns, erfolgt eine Verschaltung der Sehinformation für orientierende Kopf- und Augenbewegungen. Besonders an den Rändern, in der Peripherie des Sehfeldes liegen die Informationen, werden hier für orientierende Körperbe-

wegungen verarbeitet. Die bevorzugte Umschaltung der in den Außenrändern des Sehfeldes ihren Ursprung nehmenden Fasern in das Stammhirn ist evolutionär von großer Bedeutung. Von der Seite kommt der unerwartete Feind, das unerwartete Ereignis, dem mit Fluchtreaktionen oder zumindest mit schneller Kopfwendung und Fixierung begegnet werden muß. Die Sehfeldränder ziehen Aufmerksamkeit im Falle von plötzlicher Bewegung auf sich. Die Aneignung einer plötzlich bedeutsamen oder gefährlichen Situation erfolgt von den Seitenräumen unserer Erfahrung her. In der Mitte liegt das, aus dem nicht das Unerwartete kommt. Beim Fernsehen ist es anders geworden. Hier ist mein Blick schon auf die Stelle gerichtet, aus der die "Gefahr" kommt, die plötzlich und unerwartet sein soll. Die Überraschung ist keine mehr. Die Plötzlichkeit erfaßt das Stammhirn höchstens im Nebenschluß, nach dem das Detail-Analysesystem des Großhirns schon längst darauf ausgerichtet ist. Die Reihenfolge der Apperzeption ist geändert. Eine Aneignung der Situation oder umgekehrt, eine Übereignung in die Situation ist nicht möglich, da das Stammhirn-Eigene nur auf Umwegen ins Spiel kommt. Anders als bei Breitwandfilmen

und im Theater sind sogar kleine Kopf- und Augenbewegungen überflüssig.

Es reicht nicht aus, diese Situation als eine bloße Verdopplung der Realität, als deren Simulation, als Schein, zu beschreiben. Auch die Auflösung der Unterscheidung von

Sein und Schein, von Wirklichkeit und Virtualität erfaßt das Geschehen nicht ausreichend. Bezieht man sich auf das Abbildungsmodell der Wahrheit, so kann man, wenn man das Gehirn ins Spiel bringt, grob vereinfachend zumindest zwei Systeme, das des Großhirns und das des Stammhirns unterscheiden. Das Fernsehen stellt nun nicht einfach eine Verdopplung der Wirklichkeit dar oder eine zusätzliche Möglichkeit, sondern es erscheint in der Gestalt der alten Wirklichkeit, allerdings in Umkehrung der Zuordnung zu den beiden "Hirnschubladen". Die plötzlich in das Sehfeld tretende Bewegung ist nicht verschwunden, aber sie entspringt in der Mitte. Am Rande hingegen geschieht gar nichts. Es sei denn der Lebenspartner reicht einem Chips oder die Bierflasche ins Sehfeld. Die Zentren, welche für die Wahrnehmung von Gefahr von der Evolution an uns überkommen sind, registrieren den Partner auf dem Sofasitz neben uns. Wir sitzen einander nicht mehr gegenüber. Angesichts des Fernsehens sind die "wirklichen" Menschen höchstens Nebenmenschen. Was aber aus der Mitte entspringt, ist gefahrlos geworden. In Umberto Eccos "Name der Rose" war das Eindringen in die Mitte noch verwehrt. Beim Schritt in die Mitte des Mandalas in den innersten Turm des Kastells brach das Feuer aus. Heute findet der Dauerblick in die Mitte des

Der Dauerblick in die Mitte der Vulkans ist gezähmt



Foto: Judith May

Vulkans im Wohnzimmer statt. Das Feuer ist gezähmt, die Energie des Seelenkerns der zivilen Nutzung zugeführt.

Television ist eine Inversion. Das, was im Alltag die Orientierungsbewegung erzeugen würde, gelangt in die Zentren der Detailanalyse. Das laterale Sehfeld hingegen bleibt beruhigt, es sei denn, mehrere sitzen vor dem gleichen Fernseher. Dies aber muß alte Flucht- und Abwehrinstinkte wachrufen. Das Ergebnis ist, daß jeder am liebsten mit seiner eigenen Kiste auf sein Zimmer geht.

Großhirn und Stammhirn sind keine symmetrischen Schubladen. Entsprechend ist auch die Inversion asymmetrisch. Die Beschreibungen der Auswirkungen des Fernsehens verblieben zumeist in den Dichotomien der alten Metaphysik. An die Stelle des Seins ist aber nicht einfach die Bewegung getreten, denn die Bewegung tritt als eine Nichtbewegende, ja nahezu Bewegungslose auf. Das Fernsehen suggeriert, daß es so leicht sei, die alte Ontologie des Seins zugunsten größerer Bewegtheit zu verlassen. Statt dessen übertrumpft es jeden Aristotelismus mit der Präsenz des unbewegten Bewegers und der bewegten Unbeweglichkeit in einem jeden Wohn- und Studierzimmer. Nein, nicht der Fernseher ist der unbewegte Beweger, nein, auch nicht der fälschlich sogenannte "Zuschauer", auch nicht das

Nichts, das sich über eine Videokamera im Fernseher selber betrachtet. Das geschlossene System von Mensch und Maschine gibt eine Ahnung von dem, wie der unbewegte Beweger wirklich geworden ist: Zu der zum weiten Regelkreis entleerten causa sui, allerdings mit einem infiniten Inversionsschritt zwischen Bewegtem und Unbewegtem, zwischen Plötzlichkeit und Erwartetheit, der damit unaufhörlichen Erzeugung des "Neuen".

Und wo bleibt die Wirklichkeit? Wirklichkeit ist dort, wo ich sterben kann. Aber eben dies fasziniert uns ja an den virtuellen Welten, daß wir aus ihnen wieder lebend heraussteigen. Den Tod sehen, ohne sterben zu müssen, Fernsehen ohne Leib, ist das nicht schon eine kleine Unsterblichkeit, eine Transformation des Todes? Vielleicht. Solange man nicht zur Seite blickt. Bis dahin bleibt er im "Neuen" ungesehen oder "umgesehen", also ungeschehen.

Zweierlei Anteilnahme

*Khosrow Nosratian
Tausend Plateaus: Ein Sprechgesang*

Die Gesellschaft verschlingt nicht nur ihre ungehorsamen Kinder, sondern auch ihre unbestimmbaren, geheimnisvollen Kinder, die weder gehorsam noch ungehorsam sind. (Pier Paolo Pasolini)

Mit "Tausend Plateaus" haben Deleuze und Guattari die Grundlinien einer kryptoreligiösen Antitheologie ausgezogen. Diese Experimentalstudie strickt pseudowissenschaftliche Legenden um "Mikropolitik" und "Segmentarität", die kaum eine andere Zweckbestimmung verfolgen dürften, als den gleichsam einseitigen Sinn zu verstören, den die disziplinierten Bedeutungsmuster der allzu geläufigen Historischen Sozialwissenschaften imponieren. Es sind kosmologische Balladen einer im Informationskern scholastischen Erwägung um "Kapitalismus" und "Schizophrenie", deren eigenartgebundene Geltungschancen mit "konstruktivistischen" Belehungsvorbehalten versiegelt sind. Der längstmögliche Atemzug der widernatürlichen Anteilnahme ist das konkreszenzfeindliche Schlüsselwort, das im Gedränge der immer noch und immer wieder erzählbaren Explosionen lautloser detoniert, diesseits des mikropolitischen Theorems und seiner Corollarien, jenseits des segmentären Axioms und seiner Postulate. Der mentale Habitus der künstlichen Einstellung, das Gespür für das Gefüge von vitalen Umkehrfiguren, kondensiert die Ideenkathedrale einer nachtheologischen Kulturwissenschaft ohne "Therapeutik" oder einer nachchristlichen Sittengeschichte ohne "Moralität". Die Wahrnehmungsschwelle des Künstlichen zäsuriert die professionalisierten Menschentatsachen in einem quasiethnografischen Bogen, der den Traktat um die Verfehlungen der Kognition in schlagwortartiger Abbrüviatur von der "Rhizomatik" bis zur "Nomadologie" führt. Aber hier ist bereits Eugen Rosenstock-Huessys Sprachdenken die Aufklärung gelungen. "Die Schizophrenie ist nur eine Antwort des Bewußtseins besonders empfindlicher Seelen auf die Schulforderung, die Leiber der Scham nicht zu beachten."

Man kann infolgedessen die Steigerung der Sprache bewundern, mit der Schaltungen zwischen dem Zeichen

und dem Körper inszeniert werden, um als "Theorie des Mannigfaltigen" oder "Universalgeschichte der Kontinenz" die Architektur des Wissens zu verschieben. Die Geisel des Werdens, die Gabe der Diesheit, das Opfer der Einzelheit bilden die Instanzen einer unerwarteten Religiosität, die die Leiber der Scham ohne das geringste Nachlassen verständigen Aufmerkens und mit allen Registern sorgsamster Prüfung befragt. Es ist die skandalöse Szene eines nachakademischen Denkens, dem der Atem vor der gegen sich selbst gültigen Rede stockt; ein Verkehrswissen von übermorgen, weder höflich noch seriös, vielmehr schwach und auf merkwürdigste Art grausam. Spontan, gesellig und exzentrisch findet die pneumatische Exegese der "Tausend Plateaus" den Hochtönen einer epochemachenden Sprachführung, die zugleich scholastisch wie die "Theologie" und konstruk-

Spontan, gesellig, exzentrisch: Verkehrswissen von übermorgen

tiv wie die "Wissenschaft" artikuliert ist. So entfaltet die widernatürliche Anteilnahme die Klangfarben einer unerhörten Erschließung. Es ist der "organlose Körper", der dem Priesterfluch über das Begehren entrissen wird. Diese mit dem Namen Antonin Artauds verbundene Erschließung treibt die gegen sich selbst gültige Rede durch "Fluchtlinien" vor dem negativen Gesetz des Mangels, der äußeren Regel der Lust, dem transzendenten Ideal des Phantasmas vom gebieterischen Erstling bis zum fruchtbaren Fortsetzer. Eine Fluchtlinie des Weitersagens, "die unaufhörlich gezogen wird, hin zu einer neuen Akzeptanz, dem Gegenteil eines Verzichts oder einer Resignation - ein neues Glück?" Es ist dieser Skandal der Aufrichtigkeit - das vielfach gebrochene, verrenkte, verstauchte Weitersagen in Injektionen dosierter Klugheit -, in der wir die Vorladung in eine Blöße vernehmen, die ganz Blessur wäre. "Warum nicht auf dem Kopf gehen, mit den Stirnhöhlen singen, mit der Haut sehen, mit dem Bauch atmen ...". Der unerläßliche Übergriff dieser rigorosen Direktive weist in das Rätsel eines franziskanischen Richters, in die Verheißung des vielsprachigen Blutzeugen von den schizosomatischen Leibern der Scham. Die mythische Urgewalt der widernatürlichen Anteilnahme wird sich als übernatürliche entpuppen, wenn man ihre pure Konkretionsdialektik um Gehen und Sehen, Singen

und Atmen exponiert. "Tausend Plateaus" schreiben vom Angriff auf den Nomos durch die Abenteuer des Ritornells.

Kryptoreligiöse Antitheologie um die Hochzeiten von Gras und Wasser, die Schneisen des Unbedingten in die "Tausend Plateaus" zieht, welche sich schwach zeigen, bevor sie umso grausamer zuschlagen. Gewiß ist dieses Meisterwerk, das den Horror vor dem in "Theologie" und "Wissenschaft" abgewandten Angesicht der Gottesfurcht im Bildnis parentiefer Gesichtslosigkeit plakatiert, in einer Fremdsprache geschrieben: hier tummeln sich die weiße Wand und das schwarze Loch, der Plan und das Phantasma, die Konsistenz und die Stratifikation, die Maschine und die Vibration, die Orchidee und die Wespe. Im Zentrum ihres verschwiegenen Dialogs steht der Liebesakt, den die weltanschaulich mythologisierten Triebgewalten des Glaubens und der Hoffnung abgestreift haben, um ihn ins Periphere zu verstoßen. Ohne den Heilsanspruch der Liebe, so die Botschaft der "Tausend Plateaus", sind sie einfach monströs. Hier ist das Stottern als asketisches Stilelement der gegen sich selbst gültigen Rede notiert, als geheimer Idiolekt des edlen Bastards, als fancy talk im teuflisch kleinsten Intervall, als Parole des Vibrato und des Tremolo. Leitmotivisch kursiviert erklingt die älteste Rhetorik des Gebets. "Nehmt mir nicht die Kraft zu lieben." Deutlich in Blöße und Blessur ist das Franziskanermotto artikuliert. "Tausend Plateaus wollte gerade die Ritornelle, die Lieder zusammenfügen, die zu jedem einzelnen Plateau gehören. Denn auch die Philosophie ist vom kleinen Lied bis zum mächtigsten Gesang nur eine Art von kosmischem Sprechgesang. Die Eule der Minerva hat (um mit Hegel zu sprechen) ihre Schreie und ihre Lieder - und das Wichtigste in der Philosophie sind Schreie, um die herum Konzepte zu regelrechten Gesängen werden."

Chromatische Linien aus Schrift, Bild, Klang: Lektionen des Liebeslieds. Der Film "Große Vögel, kleine Vögel" ist die ironische Fabel Pasolinis von der Kraft der wilden Güte, unschuldig in das Unendliche der Geschichte zu wandern, plump und prähistorisch; wo der missionarische Mönch mit den starken, kreischenden Falken kreischt und mit den sanften, zwitschernden Spatzen zwitschert. Die Bekehrung der Vögel als Abenteuer des Ritornells. "Ein etwas komisches, aber unschuldigtes Ballett, das dem Herrn gewiß zur Freude gereicht", schreibt Pasolinis Drehbuch. Und "Tausend Plateaus": "Ein Vogel schmettert sein Ritornell. Die ganze Musik ist auf tausenderlei Weisen vom Gesang der Vögel durchdrungen, von Jannequin bis Messiaen. Tirili-Tirili." Pasolinis Tensor der pragmatischen Involution, Luft und Licht einer kontinuierlich variierten sprachintensiven Materiatur, ist scheinbar erfolgreich: Die Falken und die Spatzen nehmen die frohe Botschaft an. Beschwingt eilen

die Mönche nach Assisi zurück, als sie einen Falken sehen müssen, der sich auf einen Spatzen stürzt, ihn packt und tötet. Betäubt stehen die Mönche. Schluchzend fällt Bruder Cicillo auf die Knie und wendet sich direkt an Gott. "Sieh, ich hab' die Falken bekehrt und die Spatzen, wie es mir der Hl. Franziskus befohlen hat, die Falken verehren dich, und die Spatzen verehren dich ebenfalls. Aber warum erkennt ein Falke in einem Spatzen nicht einen Falken, und warum erkennt ein Spatz in einem Falken nicht einen Spatzen? Warum gibt es die Klasse der Falken und die der Spatzen, und warum bekämpfen sie sich? Was kann ich dagegen tun, Gott, ich, armer Mönch, in Deinem Namen?" Der Poverello vom Orden der Minderen Brüder empfiehlt einen erneuten Versuch am "Deterritorialisierungsrand der Sprache". Nochmals soll der Tensor tendieren, "zu einem Diesseits oder Jenseits der Sprache." Dazu krächzt der Rabe sokratische Tiraden um die Krise des Marxismus. Er ist das sprechende Tier, die zivilisierte Stimme des großen Ideologen, die Nervensäge der luziden Deutung und des milden Spotts. Dieser melancholische Mandatar eines Evangeliums der bitteren Weisheit wird von Vater Marcello und Sohn Ninetto in scharfer Sauce verspeist. Denn seine Architektur

des Wissens kennt nur den Glauben und die Hoffnung, nicht die Liebe: Kafkas Affenwunsch, Indianer zu werden, Melvilles Verlangen nach dem weißen Wal, Proust und das kleine Thema von Vinteuil... Pasolinis schöpferisches Ritornell, Plasma-Theorem oder

Kristall-Axiom um die verfehlte Kognition im Schlußbild: "Etwas später. Im Staub der weißen Straße liegen die Reste des Raben: ein paar Federn, die Krallen, der Schnabel... Etwas weiter hinten sieht man ein Feuer, das am Verlöschen ist: Asche und ein paar Knöchelchen.

Vater und Sohn sind schon wieder unterwegs, die Kamera folgt ihnen von hinten: Sie gehen ihres Weges, auf der weißen Straße zwischen Erde und Himmel. Sie gehen und gehen, entfernen sich immer mehr und werden immer kleiner, da unten, im Sonnenlicht, wie in einem Film von Chaplin. Nichts ist zu hören außer dem mächtigen Dröhnen eines Flugzeugs ...".

"Denn durch die Schrift wird man Tier, durch die Farbe wird man unsichtbar und durch die Musik wird man hart wie ein Diamant und hat keine Erinnerung mehr, Tier und unsichtbar zugleich: verliebt." Man muß die Schreie und Lieder der spinozistischen Liebeskraft hören, die widernatürliche Anteilnahme, unbestimmbar und geheimnisvoll. Es ist diese künstliche Einstellung, welche die Ligaturen von "Tausend Plateaus" wie eine Aufgabenformel bewohnt, die Deleuze und Guattari in ihrer Studie deklinieren. Henry Miller ist neben A. Artaud, D.H. Lawrence und H.v. Hofmannsthal der wohl wichtigste Zeuge in der Erfahrung des organlosen Körpers. So beschreibt er das exponierte Menschengesicht

Schrift, Bild, Klang: Lektionen des Liebeslieds

in seinem labilsten Wesenskern, den sich das Gesetz und das Geschlecht teilen. Millers Schreckbild der Involution liefert das Enchiridion vom Unmenschlichen im Menschen, das Epinikion von der toten schwarzen Sonne ohne Licht, das Sursum Corda der passioniertesten Bußübung. An der doppelgeschlechtlichen Gestalt exerziert er die pneumatische Grammatik, deren Herz vor und deren Seele hinter das nur regressive Leben dringen. Miller liebt, in den Strom des Sprechens gerissen, und schauernd vor dem Haß der Welt. Er ist der Initiationskader des Ausbrechens und Aufbrechens, des Reisens auf der Stelle. Wie ein Hiob geht seine künstliche Einstellung zum Liebespakt durch den Bildersaal des Begehrens. Der spinozistische Imperativ in der Großaufnahme einer inspirierten Sapientalliteratur kodifiziert seinen leibhaftigkeitsgrammatischen Lebenskampf um das vollmächtige Wort vom organlosen Körper. So wird der Angriff auf den Nomos auch bei Hofmannsthal zur tatenlustigsten Glücksparole. "Als Hofmannsthal über den Todeskampf einer Ratte nachdachte, 'bleckte die Seele dieses Tieres' in ihm 'gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne'. Und das ist kein Mitleidsgefühl, wie er betonte, und erst recht keine Identifizierung, sondern eine Zusammensetzung aus Geschwindigkeiten und Affekten zwischen völlig verschiedenen Individuen, eine Symbiose, die bewirkt, daß die Ratte im Menschen zu einem Gedanken wird, zu einer fieberhaften Idee, während der Mensch zugleich zu einer Ratte wird, die kreischend im Todeskampf liegt. Ratte und Mensch sind durchaus nicht dasselbe, aber das Sein drückt sich bei beiden in ein und demselben Sinne in einer Sprache aus, die keine Sprache von Worten, in einer Materie, die keine keine Materie von Formen, in einer Affizierbarkeit, die keine Affizierbarkeit von Subjekten mehr ist."

Ideenfieber und Todeskampf bilden das obsessive Diagramm des chromatischen Furors in "Tausend Plateaus". Wir wissen nichts von einem Körper, wenn wir nicht wissen, was er in Sprache, Materie, Affekt vermag bevor er sich also schwach zeigt, um desto grausamer zuzuschlagen, tierisch, hart, unsichtbar. Deshalb erscheint der Tensor Kleist, das Katapult der Katatonie, der Sturm- lauf der Kriegsmaschine, die Sofortmaßnahme im Spannungszustand, das Gemütsleben als Waffenkammer. Zornig, umstellt von Ungeliebtem, wird der Rechtstitel auf das höchste Begehren als verwegenes Wagnis um die mystische Erlösungsoptik eingesetzt. Explosiv, in Hochstimmungen aus Ohnmacht und Leere, wacht das geschichtliche Leben im Abenteuer des Ritornells auf der weißen Wegspur zwischen Himmel und Erde. "Kleist vervielfacht die Lebenspläne, aber es ist immer ein und derselbe Plan, der die Leere und das Scheitern, Sprünge, Erdbeben und Plagen umfaßt. Der Plan ist kein Organisationsprinzip, sondern ein Transportmittel. Es entwickelt

sich keine Form, und es bildet sich kein Subjekt, sondern es verschieben sich Affekte, Arten des Werdens schießen empor und bilden einen Block, wie das Frau-Werden von Achilles und das Hündin-Werden von Penthesilea." Kleists stationäre Prozeßform inkarniert ein Verkehrswissen von übermorgen. Seine souveränen Intermezzi um gegen sich selbst gültige Reden umkreisen den gestohlenen Körper, den Organismus, um ihm seinerseits das Stimmrecht zu entziehen. Diese Interdiktion versendet und empfängt die Kriegspartikel des organlosen Körpers, das Kreischen und das Zwitschern des Menschensprechens, den Relais von Liebesakten im Block der kryptoreligiösen Antitheologie, mit dem Frau-Werden des Mannes und dem Tier-Werden des Menschlichen befaßt. Für Hofmannsthal bis Miller, für Kleist bis Pasolini hat Rosenstock-Huussy das Regelwerk der pneumatischen Grammatik fundiert: "Sprechen ist ein Geschlechtsakt." So wirkt der Tensor im Verkehrswissen von übermorgen: Auf den Grenzen der Sprache bestimmt er Geiseln des Werdens, auf den Grenzen der Materie verteilt er Gaben der Diesheit, auf den Grenzen des Affekts erwählt er Opfer der Einzelheit. Nichts wird zu hören sein als kleine Lieder und mächtige Gesänge: Der Schrei im Studio der

stationären Prozeßform zieht weiße Streifen zwischen Himmel und Erde.

Pasolinis Gnadenstand der in Ideenfieber und Todeskampf entzücktesten Geistigkeit ist das unerschrockenste Emblem des organlosen Körpers. In seinem Gespür für vitale Umkehr-

figuren hat die atheistische Weisheit ihre künstlichste Einstellung gefunden. Sie ist die Zauberkraft, die den Menschen humanisiert, Vater Marcello in eine Stradivari, Sohn Ninetto in ein Hirtenflötchen verwandelt. In der Predigt des Hl. Franziskus an die Unwissenden in den Winden und Wolken erscheint das Ritornell der wider-natürlichen Anteilnahme zur scharfen Spitze gegen die Stumpfen gesteigert. Der übernatürliche Tensor der pragmatischen Involution um die Leiber der Scham rückt nunmehr stolze Vogelperspektiven auf das dumpfe Kellermenschen-tum. Er ruft alle Weitersager von Kleist bis Miller in den Schutz phallischer Götterscharen, wo das Unsägliche und das Unantastbare, das Unbestimmbare und das Geheimnisvolle in einer kryptoreligiösen Antitheologie konvergieren. Sein im Abenteuer des Ritornells vollmächtiges Wort ist weder gehorsam noch ungehorsam, sondern schwach in der Blöße und grausam in der Blessur. Interdisziplinär, schizosomatisch, durchweg und überaus handgreiflich zielt das Schalt-pult zwischen dem Zeichen und dem Körper auf die Bergung heiligen Guts. So trassiert es noch die nachakademische Architektur des Wissens in "Tausend Plateaus", wo der Liebesakt von Gras und Wasser den Verlassenen des Herzens und den Verratenen der Seele sekundiert. Denn erst Pasolinis gegen das Mannigfaltige und das Kontingente erniedrigte-

Sprache, Materie, Affekt: Gnadenstand der Geistigkeit

ren Wahrnehmungsschwelle stockt der längste Atem der gegen sich selbst gültigen Rede. Ratten und Raben, Falken und Spatzen, Frau-Werden und Tier-Werden kommen zwar im Gelübde aufs Glück mit Liebeskraft auf den Sprecher zurück. Im übernatürlichen Weitersagen des franziskanischen Richters aber werden sie zum Sprechgesang von den Leibern der Scham. Pasolinis Vergißmei nicht um die Rede, die der Rede wert ist, ist die kinematografische Liturgie von jenem Scheidewasser des Sprechens. Liturgie, der Code der widernatürlichen und das Territorium der übernatürlichen Anteilnahme, Liturgie, der das Entsetzliche in das Herrlichste gebunden ist, Liturgie, der Gesetz und Geschlecht in den Gott gehoben werden. Liturgie bezeichnet die kanonische Frömmigkeit zwischen polis und ekklesia, die res publica der Symbiose von Sprache, Materie, Affekt als monastisches Offizium der Kreatur. So verwandelt die Rhetorik des Gebets die Steigerung des Sprechens auf den Fluchtlinien vom Rechtsakt der widernatürlichen zur Heilstat der übernatürlichen Anteilnahme. Den sprechaktpolitischen Äther der kryptoreligiösen Antitheologie hat eine Lose Notiz des postpastoralen Bohémien und mönchstheologischen Stasiologen Erik Peterson fundiert. "In der merkwürdigen Tatsache, daß es nicht nur Sprache, sondern auch Gesang und Musik gibt, ist das Geheimnis des Menschseins beschlossen. Wie kann man von einem Menschen, der singt, der Musik macht, der tanzt, fordern, daß er bleibe, wie er ist? Was ist er denn? Daß er singt, macht ihn den Engeln ähnlich, daß er tanzt, dem Chorreigen der Sterne."

Der Angriff auf den Nomos ist die dramatische Standspur dieses satzbaukompressiven Steilkurvensprechens - tierisch wie die Unwissenden, hart wie die Mörder, unsichtbar wie die Verrückten. Im exaltierten Gnadenstand des brüderlichen Tönens aller Kreatur verklärt der irdische Thronengel die Abenteuer des Ritornells. Im echatologischen Sakrament des unerläßlichen Übergriffs kann sich das Begehren im Sprechgesang überschlagen und in mikropolitischem Psalm oder segmentärem Hymnus der Mysterienfeier gegen sich zu zeugen beginnen. Im Berufungsbescheid des franziskanischen Richters erfolgt die dem Priesterfluch entrissene Akklamation des Begehrens, die Transfiguration des sündigen Nein ins göttliche Ja. Vom Kult der "Rhizomatik" bis zum Konzil der "Nomadologie" reicht das sphärenpolitische Ätherprogramm um die vitalen Umkehrfiguren der Wechselsprechanlage von Tirili zu Tirili, die dem Abenteuer des Ritornells das Siegel vom längstmöglichen Atemzug der übernatürlichen Anteilnahme setzen.

Man sieht verlöschende Feuer, man hört dröhnende Flugzeuge, man liest Schriften von Deleuze und Guattari, man sitzt in Filmen von Chaplin oder Pasolini. Um die Heiligenlegende von der dosierten Klugheit, Blöße und

Blessur der wilden Güte, die sich die Klauen der Torheit und die Krallen der Tollheit greifen möchten, legt sich die fragwürdigste Aura der tatenlustigsten Glücksparole. Denn die übernatürliche Anteilnahme ist an das kommende Volk adressiert, das den Aberglauben hinter sich und die Wahrheit vor sich hat. Diese Ideenkathedrale eines kommenden Geschlechts, in dem sich die Menschheit einen Namen macht, zielt auf glücksfremde Seligkeit. "Denn Seligkeit ist ein Begriff der unendlichen Leidenschaft, Glück aber ist das Gefühl schweinemäßigen Behagens von solchen, die diese Welt für eine Aktiengesellschaft halten und als Sozietäre jedes Jahr eine gewisse Dividende vom Leben erwarten." (Erik Peterson) So meditiert die scholastische Erwägung Franz von Assisis die Unterscheidung der widernatürlichen und der übernatürlichen Geister aus dem Geheimnis der Liebeskraft. "Ihr Unwissenden, die ihr lebt wie Mörder zwischen den Wolken, die ihr lebt wie Banditen im Wind, die ihr lebt wie Verrückte im Himmel, ihr, deren Gesetz außerhalb des Gesetzes, deren Welt am Fuße der Welt, die ihr die Arbeit nicht kennt und tanzt zu den Massakern der Großen: Nur durch Gott erkennen wir euch, denn abgestumpft sind unsere Augen durch unser Leben, die das eure nicht mehr erkennen in den Wüsten und Wäldern."

Gesetz, Geschlecht, Gebet: Liturgien der Seligkeit

Analekta

"Das Entsetzliche ist, daß wir keine Religion besitzen, in der diese Erfahrungen, so wörtlich und handgreiflich wie sie sind (:denn: zugleich so unsäglich

und so unantastbar), in den Gott gehoben werden dürfen, in den Schutz einer phallischen Gottheit, die vielleicht die erste wird sein müssen, mit der wieder eine Götterschar bei den Menschen einbricht, nach so langer Abwesenheit. Was soll uns denn beistehen, wenn die religiösen Hilfen versagen -, indem sie diese Erlebnisse vertuschen, statt sie zu verklären und sie uns zu entziehen möchten, statt sie herrlicher, als wir zu ahnen wagten, in uns einzusetzen. Hier sind wir die unbeschreiblich Verlassenen und Verratenen: daher unser Verhängnis. Indem die Religionen, an den Oberflächen verlöschend und immer mehr erloschene Oberfläche ansetzend, zu Moralitäten abstarben, versetzten sie auch diese Erscheinung, die innerste ihres und unseres Daseins, auf den kalt gewordenen Boden des Moralischen und damit, notwendig, ins Periphere. Nach und nach wird man einsehen, daß hier, nicht im Sozialen oder Ökonomischen, unser zeitgenössisches großes Verhängnis sei -, in dieser Verdrängung des Liebesakts ins Peripherische ...". (Rainer Maria Rilke, Brief an Rudolf Bodländer vom 23. März 1922)

Dieser Text ist Minna Herzlieb gewidmet.



Foto: Ingrid Beckmann

Hegel aus Frankreich

Khosrow Nosratian

*Martin Meyer, Ende der Geschichte?,
Hanser Verlag, Edition Akzente,
München 1993*

Alexandre Kojève kann als der wichtigste Mentor des französischen Hegelianismus gelten. Der Lebensweg des gebürtigen Russen ist von Umschlagserfahrungen geprägt. Er studiert Philosophie, orientalische Sprachen, den Kommunismus und den Buddhismus. Mit den Traditionslinien des russischen Messianismus von Dostojewskij und Tolstoi, Solowjew und Berdjajew ist er vertraut. Den exoterischen Sinn im Drama der Weltgeschichte sucht er nach der Heidelberger Promotion bei Karl Jaspers durch die Geschichtsphilosophie Hegels zu erhehlen. Seine überaus gewaltsame Deutung der Beziehungen von Herr und Knecht in Hegels Phänomenologie des Geistes, die er von 1933 bis 1939 in einem prominent gewordenen Pariser Seminar vortrug, hat Furore gemacht. Die eschatologischen Energien Hegels werden dabei einem rigoros atheischen Zugriff gebeugt. Die Arbeitsmetaphysik des spezifisch menschlichen Kampfes um Anerkennung erscheint mit blutigen Vorzeichen. Hegels säkularisierte christliche Theologie wird zur politischen Anthropologie eines zweiten babylonischen Turmbaus entzaubert. So wird die Positivität der Geschichte, mit temporalem Werkstoff gesättigt, Jenseitsmächten entrückt. Denn Hegel hat die Bestimmung der modernen Welt im Diesseits erkannt, ein irreversibel versachlichtes Diesseits, das die alten Götter gestürzt und den heiligen Hain in totes Gehölz verwandelt hat. Im Geist der Geschichte werden die Weisheit, das Wissen

und die Macht kongruent, bis sich im imperialen Weltstaat das Politische erschöpft hat.

Was bleibt, ist vielleicht ein "aristokratischer Lebensgenuß", den Kojève als letzte ideenpolitische Barrikade vor den Verfall der gehemmten Begierde stellt. Japan, das er auf einer längeren Reise 1959 kennenlernte, als er das philosophische Katheder längst verlassen und als Spitzenbeamter im französischen Verwaltungsministerium Karriere gemacht hat, ist sein skurriles Beispiel. Warum ist das Land an der Peripherie des okzidental Rationalismus nicht in "Animalität" versunken? "Weil es Formen des Snobismus kultivierte (das No-Theater, die Tee-Zeremonien, das Blumenstecken, auch den ästhetische veranlaßten Suizid), die 'tierischer' Daseinsweise völlig widersprechen." (S.125) Kojève beunruhigt die "Animalität" des Menschen, des nicht festgestellten Tiers, anders als seinen abtrünnigen Schüler Georges Bataille. Dessen erotische Phänomenologie der Souveränität will die Feste des Begehrens nicht im Posthistoire der christlichen Angst des Fleisches erlöst sehen. In seinem Lehrer hört Bataille eine Gestalt des Todes, eine potestas spiritualis, die seine eigene Perspektive eines mystischen Nichtwissens in Ekstasen von Pathos, Lachen und Tanz verwerfen muß. Mit eindringlicherer Stimme ergreift dieser begriffene Tod bei Kojève das Wort, um der Rede die Autorität einer unaufhaltsamen Bewegung zu geben. Kojèves Rede, so Bataille, "besitzt die Ohnmacht und im gleichen Moment die Allmacht des Todes."

Mit zwei Aufhalten der *conditio moderna* hat Kojève korrespondiert. Theologisch erklärt Carl Schmitt sein Grauen vor einer von Menschen für Menschen gemachten Welt. Philosophisch verteidigt Leo Strauss das Denken der klassischen Antike vor seiner Abschaffung. Das

Ende des Politischen und des Philosophischen darf ihren Verschärfungen mit dämonischen und esoterischen Schlagschatten nicht sein. Im Massenglauben eines antireligiösen Diesseits-Aktivismus sehen beide das Menschliche am Menschen zum Schwinden gebracht. Kojèves Briefwechsel mit Schmitt und Strauss, wie ihn die Lektüre Martin Meyers auf den Spuren der ersten wissenschaftlichen Biographie von Dominique Auffret (Paris 1990) vorstellt, ist in dieser Hinsicht ein bedeutendes Zeugnis der Kunst der vornehmsten Entgegnung. Ihre Glasur überzieht das Duell um die Grundfragen der politischen Moderne. Denn Hegel ist der Philosoph der Negation und nicht der Neutralisierung. Er präpariert das Erkenntnispenum vom geschichtsmächtigen Endkampf ums Prestige. Noch die Willkür und das Böse, in die sich das naturwidrige Menschenwesen verirren kann, sind Geist. Das ist die große Wegscheide der abgründigsten Figur des deutschen Idealismus. So kapitalisiert Kojèves atheistische Lektüre Hegels hermeneutisches Unrecht, das sich gegen Schmitts polemisches Staatsrechtslehrerbewußtsein und Strauss' elegischen Lebensordnungsverbund ums *summum bonum* mit Mühe behauptet. Dabei sitzt die Kränkung tiefer, die Kojève durch Strauss erfahren muß. "Während Carl Schmitt den unbeirrbareren Apokalyptiker von Freund und Feind darstellte, schien Leo Strauss die Aura des unvoreingenommenen Hermeneutikers abzustrahlen. Dieser reine Leser, dieser so unbestechliche Tüftler am Text wollte nichts wissen von der Botschaft." (S.189) Im Namen von Nietzsches Kritik am letzten Menschen, der das geschichtsphilosophische Glück erfunden hat und bei Hegel und Marx utopisch blinzelt, bleibt Strauss der reservierte Vertreter der ruhigen Größe alter Weisheit. Die geschichtslgische Finallage ist

ihm nur ein nihilismusaffiner Köder einer bekenntnisschwachen Kultur der nachrousseauistischen Moderne.

Martin Meyer, der bereits durch eine großangelegte Werkbiographie Ernst Jüngers hervorgetreten ist, beleuchtet die Grundfragen unserer Existenz im Lichte jener messianische Negativität Hegels, wie sie im Gespräch von Kojève mit Bataille, Schmitt und Strauss verhandelt wird. Umschlagsakkumulativen Zeitgeistlagen bietet Kojèves Hegel, wie sich zeigt, die allem Nachdenken unüberbietbare Sinnspitze einer philosophischen Anthropologie auf den entschiedenen Komandolinien einer verweltlichten Theodizee. Der chiliastische Kursus von der Ohnmacht und der Allmacht des Todes, in rhetorischen Effekten um Napoleon und Stalin sedimentiert, ist Metamorphosen des Legitimitätsdenkens im Ideenforum der Gegenwart unverzichtbar. Weil Ohren zu haben man keine Wahl hat, bringt Kojève sie zum Klingeln.

Der Körper im Schmerz

Bettina Gruber

Elaine Scarry: Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur. Fischer Verlag, 1992

1992 erschien im Fischer-Verlag eher unbeachtet ein Buch, das in bemerkenswerter Weise ein Thema bearbeitet, variiert und in seinem Umfang ausschreitet, das bis vor kurzem zu den konjunkturell hochgehandelten intellektuellen Topics der Zeit gehörte. Körperlichkeit war im Gefolge bundesdeutscher Foucault-Rezeption zu einem geschätzten Untersuchungsfeld avanciert. Hätte Elaine Scarrys Buch die deutsche Leserschaft schon zum Zeitpunkt seines

amerikanischen Erscheinens, nämlich 1985, erreicht, die deutsche Diskussion hätte unzweifelhaft eine Bereicherung erlebt, vielleicht auch eine andere Wende genommen. "Der Körper im Schmerz" wirft einen ganz und gar anderen Blick auf sein Sujet als in der europäischen Debatte üblich und konstruiert entsprechend andere Zusammenhänge. Der englische Untertitel teilt, unübersetzbar, aber bündiger als der deutsche, mit, worum es geht: the Making and Unmaking of the World.

Schmerz wird als ein objektloses und daher so gut wie nicht verbalisierbares Gefühl begriffen, welches das Individuum in radikaler Isolation in sich selbst einschließt. Dem Nachweis dieser Annahme gilt der erste Teil, der sich mit Folter als der reinsten Ausprägung dieses Objektverlustes befaßt und diese als die Transformation realen Schmerzes in die Fiktion von Macht begreift. Verwirrend ist zunächst, wenn die vergleichsweise simple Konstellation zwischen Folterer und Opfer auf einen hochkomplexen Mechanismus wie den des Krieges übertragen wird. Die konsequente Betrachtung der Struktur des Krieges aus der Perspektive menschlicher Physis als "Nebeneinander verletzter Körper und freischwebender Ziele" führt zwar zu einer analytischen Demontage strategischer Diskurse und Sprachregelungen, in denen der Körper in der Leere des Kalküls verschwindet, bringt aber keinen Zugewinn für das Verständnis des Schmerzphänomens. Allerdings hilft sie, den Zusammenhang von Schöpfung und Destruktion herzustellen, um den das Buch kreist, denn Kreation ist auch den destruktiven Akten von Folter und Krieg inhärent, insofern diese mit der Schaffung von freischwebenden Fiktionen und kulturellen Rechtfertigungskonstruktionen verbunden sind. Krieg und Folter seien als eine "Aneignung, Nachäffung und Zerstörung des

Schöpfungsprozesses" zu verstehen, wie Scarry in einer erstaunlich theologischen Denkfigur formuliert.

Freilich fundiert sie den wesentlichen Zusammenhang in einem gehaltvolleren Argument, nämlich dem Versuch, einen Konnex zwischen physischem Schmerz und Vorstellung zu etablieren. Gerade die Objektlosigkeit des Schmerzes, das Fehlen jeglichen referentiellen Gehalts und die Unmöglichkeit, ihm adäquaten Ausdruck zu verleihen, drängt letztlich kompensatorisch zur Kreation, also zur Aufhebung seines intransitiven Charakters. "Jeder Zustand, der permanent ohne Objekt ist, führt zur Erfindung." (242).

Aus der Beobachtung, daß beide Kategorien durch die schon für den Schmerz festgestellte radikale Intransitivität gekennzeichnet sind - allerdings in entgegengesetzter Weise: hat der Schmerz idealiter kein Objekt, so fällt die Vorstellung tendenziell mit ihrem Objekt zusammen - schafft sie eine Konstruktion, in der Schmerz und Vorstellung als Eckpfeiler für das gesamte psychische Geschehen einstecken müssen.

"Es kann nämlich sein, daß Schmerz und Vorstellung die beiden Grenzfälle von Intentionalität als Zustand einerseits und Intentionalität als Selbstobjektivierung andererseits sind und daß zwischen diesen beiden Grenzfällen alle sonstigen und vertrauteren Akte-Objekt-Paare angesiedelt sind. Das heißt, Schmerz und Vorstellung bilden gleichsam den Rahmen, in den sich alles perzeptiv, somatische und emotionale Geschehen einfügt. Zwischen diesen Grenzfällen ließe sich dann das gesamte Terrain der menschlichen Psyche aufzeichnen." (S.246)

Scarry kann Schmerz und Vorstellung, die keine primären Oppositionen bilden, nur deshalb in eine oppositive Stellung rücken, weil sie den Schmerz als absolut vorstellungslos konzipiert, was jedoch keineswegs

ausgemacht ist: bestimmte Vorstellungen können Schmerz lindern (andernfalls wäre die Einnahme von Placebos wirkungslos) oder steigern (wie jeder weiß, der sich beim Zahnarzt zu sehr auf den Bohrer konzentriert), also sehr wohl mit ihm einhergehen. In dieser Hinsicht ist der Schmerz sogar zum Teil eine Funktion der Vorstellung, ist konstitutiver Teil und nicht Gegenteil des Schmerzes.

Die oppositive Konstruktion wird an der Beobachtung exemplifiziert, daß eine Wahrnehmung umso stärker als solche (statt als Objektwahrnehmung) realisiert wird (also selbst-reflexiv wird), je näher sie dem Schmerz liegt; umgekehrt "je vollständiger ein Zustand als sein Objekt erfahren wird" (S.246f.) desto näher gerät er an die reine Vorstellung. Sie illustriert dies an dem schönen Beispiel einer auf einem Kornfeld stehenden Frau, deren Blick über die Garben schweift und die in sinnlicher Anschauung das Feld selbst zu erleben scheint, kaum jedoch die Empfindung des Sehens. Trifft dagegen ein plötzlich blendender Lichtstrahl das Auge, "dann gerät das Sehen in die Nähe der Schmerzempfindung" (S.247). Die Polarität von Schmerz und Vorstellung wird weiter darin begründet - und dieser Zusammenhang bildet den Angelpunkt für die gesamte weitere Darstellung -, "daß es - in vielen ganz unterschiedlichen Sprachen - ein Wort gibt, das annähernd als Synonym für Schmerz und für geschaffene Objekte (sci: Vorstellung ist als eine objektschaffende Instanz gedacht, B.G.) fungiert, das Wort 'Arbeit' ('work') nämlich." (S.253) Arbeit unterhält traditionell und etymologisch ebenso eine Nachbarschaft mit physischem Leid (Affinität zum Schmerz, gegen den sie unter bestimmten Umständen konvergieren kann) wie mit der schaffenden Kraft der Vorstellung.

"Weit mehr als irgendein anderer intentionaler Zustand nähert sich die

Arbeit den beiden Polen des Schmerzes und der Vorstellung an, denn sie besteht sowohl aus einem extrem körperlichen physischen Akt (einem Akt, der selbst in nicht-körperlicher Arbeit die Psyche erfaßt) als auch aus einem Objekt, das zuvor nicht in der Welt war, einem Fischernetz oder einem Stück Spitze, wo vorher keines war ... einem Satz, einem Paragraphen, einem Gedicht, wo vorher nur Schweigen war. Arbeit und ihr 'Werk' (oder Arbeit und ihr Objekt, ihr Artefakt) - das sind die Namen, die Schmerz und Vorstellung tragen, wenn sie nicht länger eine in sich geschlossene Schleife innerhalb des Körpers bleiben, sondern aus dem Körper heraustreten und zu einer in die Außenwelt projizierten Schleife werden." (S.255) An dieser Stelle sieht Scarry Empfindung sozial werden und damit eine spezifisch menschliche Gestalt annehmen.

Sie betont also nicht, wie Marx (der zu einem der zentralen Referenten des Buches wird), den Aspekt der Auseinandersetzung mit der Natur (Arbeit war ihm "zunächst ein Prozeß zwischen Mensch und Natur, ein Prozeß, worin der Mensch seinen Stoffwechsel mit der Natur durch seine eigene Tat vermittelt ...," MEW 23, 192), sondern der Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst, der durch die Arbeit aus dem closed circuit seiner physischen Beschränkung ausbricht. (Eine im Ansatz "konstruktivistische" Sicht, da ihr das Modell der Anregung durch eine Außenwelt fehlt: Schmerz ist als der innerkörperliche Zustand schlechthin gedacht, was ihn verursacht, ist irrelevant. Den möglichen paradigmatischen Parallelen geht sie jedoch leider nicht nach.)

Während die Vorstellung eine totale Neuerfindung der Welt bewirken kann, ist das konkrete Artefakt stets ihre bloß fragmentarische Veränderung, die jedoch aufgrund ihres sozialen "teilbaren" Charakters vorzuzie-

hen ist. Man fragt sich an dieser Stelle freilich, wieso Vorstellungen nicht teilbar sein sollen: sie sind teilbar, nämlich mitteilbar, und zwar in höchstem Grade. Was wären die großen kulturtragenden Fiktionen, die Scarry auch selbst untersucht und als solche benennt, anders als geteilte Vorstellungen? Die Autorin jedenfalls macht hieran die Differenz zwischen einer "Kultur des Glaubens", die sie vor allem im AT verkörpert sieht, und einer "materiellen Kultur" (S.257) fest, deren Ursprung für den westlichen Zivilisationsraum sie im Christentum erblickt.

Was in der Beziehung Schmerz-Vorstellung die Waffe, ist im transformierten Begriffspaar Arbeit-Artefakte das Werkzeug. Zunächst ist Waffe wie Werkzeug über seine "Macht zur Veränderung" (S.261) definiert: das Objekt ist ein "Hebel, durch den eine relativ kleine Veränderung in dem Körper an dem einen Ende zu einer sehr großen Veränderung an dem - lebenden oder toten - Objekt - am anderen Ende wird." (S.261) Der Effekt ist erstens eine "Vergrößerung des Handelnden" (also eine Verlängerung seiner rein körperlichen Kompetenzen), zweitens eine Registrierung der Bewegung, die durch die am Objekt eingetretene Veränderung gewissermaßen aufgezeichnet wird und so nicht immer wiederholt werden muß. Die primäre Differenz zwischen Waffen und Werkzeugen sieht Scarry hauptsächlich in der Objektklasse, auf die jeweils eingewirkt wird, nämlich einmal auf fühlende, im andern Fall auf fühllose Materie. Freilich wird auch diese Unterscheidung durch die vermittelte Rückwirkung auf das menschliche Empfindungsvermögen via des hergestellten Artefakts relativiert. Das Interesse an dem "Erzeugungsprozeß", den die Autorin in zwei Stadien zerfallen sieht - "Vorstellung" für innere Aktivitäten, und "Schöpfung" für solche, die in die

Außenwelt hineinreichen - konzentriert sich darauf, eine komplexe "Darstellung der inneren Struktur des Schöpfungsaktes" zu geben "wie er im verborgenen Innern des geschaffenen Objekts objektiviert ist" (S.264). Zur Erhellung dieses Zusammenhanges greift sie auf zwei Textgruppen zurück, die sich des Schöpfungsprozesses ihres Erachtens in paradigmatischer Weise annehmen: die Bibel und die Schriften von Marx, repräsentativ für zwei grundlegende Merkmale der westlichen Zivilisation: ihre "jüdisch-christliche Glaubensgrundlage und das Vertrauen in materiellen Selbstausdruck." (S.268)

Die Heranziehung der Bibel als Grundtext bedarf keiner näheren Begründung, der Bezug auf Marx wird höchst überzeugend damit begründet, daß dieser "meist nur als Kritiker der westlichen Wirtschaftsstrukturen wahrgenommen", zu den wichtigsten Philosophen zähle, "die sich mit dem Wesen materieller Objekte beschäftigt haben" (S.268). "Da sowohl die Bibel als auch die Marxschen Schriften das "Erzeugen" zum Hauptthema haben und da beide immer wieder die Strecke durchmessen, die zwischen dem Pol des leidenden Körpers und dem Pol der Selbstobjektivierung liegt, werden sie - wohl in einem Maße, wie dies keinem anderen westlichen Text zugesprochen werden kann - selbst zu epischen Erkundungen der menschlichen Einbildungskraft." (S.270)

Scarry unternimmt so den Versuch, die Bibel als "monumentale Beschreibung des Wesens von Erzeugung" (S.271) aufzufassen. Die Beziehung zwischen Gott und Menschen im Alten Testament ist durch das Haben bzw. Fehlen eines Körpers gekennzeichnet, das eine Machtrelation anzeigt: durch seinen Körper ist der Mensch verwundbar, durch seine Körperlosigkeit Gott immun. Er erscheint lediglich als Stimme, die die Potenzen von Erzeugung und Zer-

störung gleichermaßen innehat. Der Fruchtbarkeit und Vermehrung garantierende und der sein Volk von Zeit zu Zeit radikal dezimierende Gott bilden dabei nicht nur eine personale, sondern eine funktionale Einheit, denn sie erfüllen dieselbe Aufgabe, nämlich eine Beziehung zwischen Körper und Glauben reiterierend zu bekräftigen. Versagt die Evidenz der Zeugungskraft aus irgendwelchen Gründen, so tritt die Macht zur Versehrung an ihre Stelle. In beiden Fällen aber sucht das Wort Gottes nach einer Substantiierung und Bestätigung in einer Veränderung des menschlichen Körpers. Scarry spricht pointiert von einem "Phänomen der Verwandlung von Körperlichkeit in Glauben." (S.290) Der grundlegenden Trennung von Stimme und Körper im Alten Testament entspricht das Bild der Waffe, welche die Trennung der Kategorien sicherstellt und die freventliche Ausstattung Gottes mit einem Körper verhindert. Aus dieser Sicht wird auch das Bilderverbot neu interpretierbar.

Das Neue Testament ersetzt den Vorgang schmerzhaft-körperlicher Verifizierung der göttlichen Präsenz durch einen andern Modus: "In beiden Fällen ist der menschliche Körper der Ort einer analogen Verifikation der Existenz und Autorität Gottes, doch im Neuen Testament zielt die Veränderung fast ausnahmslos auf Heilung." (S.316) Die Waffe, hier das Kreuz, wird in transformierter Form zum zentralen Symbol der neuen Religion. Scarry sieht im Christentum eine Aufwertung materieller Kultur gegenüber den jüdisch-alttestamentarischen Schriften am Werk, die aber trotz des (von ihr sorgsam belegten) antizivilisatorischen Affektes bereits im Pentateuch angelegt sei. So präpariert sie einen überraschenden Zusammenhang zwischen der Herstellung "geschnitzter Bilder" (also Götzenbilder) und der Entwicklung des Gottes, der in seinen Reak-

tionen auf den Götzendienst zunehmend menschliche Züge - und das heißt Züge eines verletzbaren Körpers - annimmt, die schließlich in der Einführung der Christus-Figur kulminieren. Mit der Aufhebung der absoluten Opposition Mensch-Gott als körperlos-Körper kann auch das materielle Produzieren eine Aufwertung erfahren, indem der Mensch als eine Art Co-Autor an der Erzeugung partizipiert.

Von einer vergleichbaren Hochschätzung des Materiellen nimmt Marx' Interpretation des Produktionsprozesses seinen Ausgang (ich lasse den naheliegenden und berechtigten Einwand, Marx habe, weit davon entfernt eine positiv materiell orientierte Kultur vorzufinden, gerade gegen ihre falsche Spiritualisiertheit polemisiert, beiseite). Scarry betont die Bedeutung des Körpers und die Omnipräsenz der Körpermetaphorik im Marxschen Werk. Sie rehabilitiert diese - gern als vorwissenschaftlich diffamierte - Umgangsweise mit Sprache durch den Hinweis auf den metaphorischen Charakter des Artefakts selbst: indem es ein Substitut für den Körper bildet, repräsentiert es diesen metaphorisch, bzw. wird zu seiner Expansion in die Welt. So erscheinen in den "Grundrissen" die Beziehungen zwischen dem Arbeiter und den Bedingungen seiner Arbeit als Beziehungen zur "unorganischen Natur seiner Subjektivität" (S.364). Die "Anwesenheit des Körpers in der Welt der Produktion" und die "Anwesenheit der Produktion im Körper" (S.369) werden als wechselseitige Einflußgrößen untersucht. Hierbei ergibt sich ein Verhältnis, das dem diskutierten alttestamentarischen frappierend gleicht, denn Körperlosigkeit und körperliche Präsenz sind auch hier einem Machtverhältnis folgend verteilt. Wie Jahwe wäre der Kapitalist für Marx nur eine Stimme von der Kommandobrücke, der Arbeiter erleidender

Körper wie das Volk Israels. Scarry faßt die geringe direkte Thematisierung, die die Figur des "Kapitalisten" im Gegensatz zu der des Arbeiters im Kapital findet, so auf, als wäre der Grund auch dafür eben in der spezifischen Leiblichkeit des Arbeiters und nicht in der unterschiedlichen Art der Involvierung in die Produktionsverhältnisse zu finden.

Dessen ungeachtet ist die Lektüre der Verelendungsthese als "Verwerfung im Bereich der Produktion, die zu der Extremsituation einer zunehmend intensivierten Körperlichkeit und eines beständig vergrößerten Artefakts führt" (S.397) brilliant und überaus sorgfältig ausgearbeitet. Weniger fruchtbar ist, daß Scarry diese Beschreibung, die in ihrer Extrapolation auf zukünftige Entwicklungen ein typisches Beispiel für das lineare Progressionsdenken des 19. Jahrhunderts bildet, das die Möglichkeit von Rückentwicklungen und stabilisierenden Lösungsstrategien noch nicht einbezieht, als adäquate Deskription zeitgenössischer Machtverhältnisse zu begreifen gesonnen ist. Dies ist ein Reflexionsmangel für ein Buch, das erklärtermaßen an der Findung eines Begriffes von politischer Gerechtigkeit (S.409) interessiert ist.

Insgesamt problematisch erscheint der Hang zur Konstruktion historisch-zivilisatorischer und textlicher Globaleinheiten. So faßt sie das Werk Marxens ebenso als einen Block auf, wie sie im historischen Kontext die Frage nach einem Bruch (geschweige denn nach der Vielzahl von Brüchen, welche die Foucaultsche Archäologie ins Licht rückt) nicht berührt. Stattdessen erscheint vor dem beeindruckten Leser der gigantische Monolith *einer* abendländischen Zivilisation; die Betonung der radikalen Verschiedenheit zwischen den Schriften Marxens und der Bibel in anderer Hinsicht impliziert keinerlei reflektierendes Interesse an der historischen Differenz. Diese Taktik

hat ihre Meriten jedoch darin, daß sie durch Zusammenziehung scheinbar durch Kontinente getrennte Felder des Denkens Muster herausarbeitet, die den Leser noch zu frappieren vermögen - bei der Wahl der Textgrundlage sicher keine geringe Leistung. Problematischer wird dieses Verfahren vielleicht dort, wo nicht historische, sondern Differenzen im Komplexitätsgrad eines gesellschaftlichen Phänomens ignoriert werden: Die Annahme, daß "die Strategien menschlichen Erzeugens, ungeachtet eines solchen Wechsels der Größenordnung (sci.: vom "Leib" zum "Produktionssystem" zu "Überbauphänomenen") dieselben sind und daß sie in immer extremerer Sublimierung jene Lösungen für das Problem des Körpers verstärken, vergrößern und gewährleisten, die auf der elementaren Stufe menschlichen Erzeugens gefunden worden sind" (S.362), operiert mit der Idee einer quasi linearen Vergrößerung des menschlichen Körpers, ohne zu bedenken, daß aufgrund der steigenden Komplexität diese nicht mehr adäquat als "Schöpfung" oder als Körperextension erfahren bzw. beschrieben werden können. Trotz oder wegen der Menge der Einwände, die sich gegen den Text erheben lassen - so ist der Begriff der Schöpfung in Zusammenhang mit dem Marxschen Denken (und nicht nur dort) höchst problematisch, so unterbleibt jegliche Klärung des an zentraler Stelle verwendeten Begriffes der Intentionalität und seines möglichen Bezugs zu Husserl (dessen Name nicht einmal fällt) etc. - ist "Der Körper im Schmerz" tatsächlich, was der Klappentext verspricht: ein erstaunlich originelles Buch und auch in einer längeren Besprechung nicht zu erschöpfen. Die begriffliche Architektur ist zwar zu fragil, um nach deutschen Theoriestandards erdbebensicher zu sein, erfreut aber dafür durch Innovativität. Da es in Deutschland

immer noch einem Kamikaze-Unternehmen gleichkommt, Bücher zu verfassen, die sich dem generellen Paradigmenzwang nicht beugen und (bei allen Mängeln) auch noch gut geschrieben sind, werden wir uns weiterhin mehr Importe dieser Art wünschen müssen - ob die Anregung aufgegriffen wird, bleibt freilich fraglich.

Dicker Fisch im dünnen Netz

Roger Behrens

Christine Eichel: Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos, Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, geb. 339 Seiten

"In der jüngsten Entwicklung fließen die Grenzen zwischen den Kunstgattungen in einander oder, genauer: ihre Demarkationslinien verfransen sich." (1) Der Terminus der "Verfransung", den Adorno hier schon im Einleitungssatz seines 1966 gehaltenen Vortrags "Die Kunst und die Künste" verwendet, zielt auf eine These, die Christine Eichel als grundlegende Wendung in Adornos ästhetischem Spätwerk wahrnimmt und ausarbeitet: "Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste." Würde man von Adorno abstrahieren, daß es bei ihm um kritische Gesellschaftstheorie geht, so kann für das Buch Eichels nur eine Leseempfehlung ausgesprochen werden: allen, denen das Kritische einer kritischen Theorie nicht wichtig ist und die sich auf Ästhetik als Fachdisziplin versteift haben, wird das Buch genügend Stoff bieten, um mit dem exklusiven Diskurs um Kunst fortzufahren. Wer sich aber die Bedeutung des Sozialen für die Kunst, mithin die Frage nach dem Menschen nicht ausreden läßt, dem

wird an Eichels Studie einiges aufstoßen:

Es geht, grob umrissen, bei der These einer Verfransung der Künste darum, daß etwa bildnerisches Material, zum Beispiel eine Grafik, zur Notation wird, oder das umgekehrt Musik grafisch einen Ausdruck findet - John Cage wäre hier exemplarisch. Es zeigt sich bis in den Gehalt der Schriften Adornos, wie sehr seine eigene Theorie von Verfransungsprozessen durchwirkt ist, denkt man an Buchtitel wie "Noten zur Literatur", oder an die "Ästhetische Theorie", die ja als Theorie über Ästhetik zugleich reflektiert, wie Theorie selbst ästhetisch wird. Dieser dialektische Verweisungszusammenhang von Philosophie und Kunst ist bei Adorno nicht entfaltet aus einer innerästhetischen Fragestellung, sondern entworfen aus der Gesellschaftsanalyse, die die kritische Theorie insgesamt bestimmt. Nennt Adorno dann ein Kunstwerk authentisch und objektiv-wahr, so nicht im Zuge eines Geschmacksurteils, sondern in Ansehung der materiellen Verhältnisse, in denen das Kunstwerk situiert ist. Wenn Adorno nun Grenzüberschreitungen der Künste konstatiert, ist es keine späte Einsichtigkeit eines ansonsten auf den Verblendungszusammenhang beharrenden Philosophen, wie es Christine Eichel dem Leser suggeriert, und insofern relativiert sich auch die These vom großen Bruch in Adornos Werk. Zwar zeigt Eichel, daß insgesamt die Arbeiten Adornos vom Verfransungsgedanken getragen sind - sie verweist auf das Mahlerbuch, wo es immer wieder metaphorische Wendungen sind, die die Trennungslinien zur Literatur und Malerei durchbrechen; doch wird dieses zusammen mit der These, der Verfransungsgedanke trete dem avantgardistischen Werkbegriff entgegen, zu einem operativen Schnitt durch Adorno, der ihn gewisser-

maßen in zwei Hälften teilt. Äußerungen wie: "Adornos Ästhetik der Negativität verbietet die blinde Gegenwart des Ästhetischen" (S.112) sowie: "Statt Weltflucht ist Weltveränderung der Impuls und die Perspektive für Adornos Ästhetik" (S.182), stehen für eine kritische Hälfte Adornos ein. Diese Hälfte führt Eichel aber bloß als - sozusagen - faktische Ebene ein, die sie dann im Rückzug auf einen ästhetischen Adorno zu überwinden glaubt. So argumentiert sie gegen Adorno, Mahlers Musik "als Ahnung und Antizipation von künftigem Leid zu sehen, übersteigt den selbstgewählten Anspruch einer unwillkürlichen musikalischen Rezeption, deren theoretische Fundierung allein die Kenntnis der musikalischen Technik ist." (S.191) Abgesehen wird davon, daß sich für Adorno der technisch adäquate Stand des künstlerischen Materials nur über den Stand der gesellschaftlichen Produktivkräfte vermitteln läßt. Eichels Vorwürfe zielen darauf, der ästhetischen Kritik jede objektive Basis abzuspochen. "Die Kunst ist dann allenfalls sinnliche Illustration, Veranschaulichung von Theorie, aber nicht wirklich konstituierend für Erkenntnis." (S.245) Mithin unterstellt sie schließlich, Adorno selbst betreibe Weltflucht: so "ungeschichtlich, anthropologisch verankert" Mimesis für Adorno sein soll (S.246), so geschichtslos sei die Stellung des mimetisch erfahrenen Kunstwerks.

Eichel sieht resümierend in der Verfransungsthese den "freien Fall der Reflexion" (S.295) wirken, ein "Ausbrechen aus der eigenen Einsicht in die irreversiblen Prozesse, die durch die Dialektik der Aufklärung ins Rollen kamen." (S.295; vgl. S.36f.) Unabhängig davon, daß es nie für eine Dialektik der Aufklärung geschichtsphilosophisch in Betracht kam, den historischen Verlauf reversibel sich zu wünschen,

klingt dieser Satz Eichels in seiner Logik verdächtig, wenn sie postuliert, aus einer Einsicht - der ja immer was Wahres zueigen ist - ließe sich ausbrechen, ohne diese Einsicht selbst als falsch zu korrigieren; ein jedes Ausbrechen aus einer Einsicht in negative Prozesse heißt sich blind machen gegen diese. Damit abstrahiert Eichel von der sozialphilosophischen Brisanz, die in der Rede von der Verfransung mitschwingt. Unterstrichen wird dieses durch die Vermutung, "die Verfransung der Künste ist also für Adorno die geschichtliche Konsequenz der Moderne, nicht ihr Verfall." (S.35) Sie folgert das aus Adornos Diktum, "die Verfransung der Künste ist ein falscher Untergang der Kunst" (vgl. S.34) (2), das sie als "keinen Untergang" zu interpretieren scheint. Doch ein falscher Untergang ist schlimmer noch als der richtige (wie er in Hegels "Ende der Kunst" steckt); so heißt es entsprechend bei Adorno im Anschluß, von Eichel nicht mitzitiert: dieser "unen-trinnbare () Scheincharakter wird zum Skandal angesichts einer Übermacht der ökonomischen und politischen Realität, die den ästhetischen Schein noch als Idee in Hohn verwandelt, weil sie keinen Durchblick auf die Verwirklichung des ästhetischen Gehalts mehr freigibt." (3) Eichel formiert aus der Verfransungsthese schließlich etwas, was der Theorie Adornos recht fern liegt - und es wäre auch nicht auffällig, wenn sie sich nicht bis zum letzten Satz immer wieder auf Adorno berufen würde: während Adorno seinen Vortrag "Die Kunst und die Künste" damit enden läßt, daß die Grenzüberschreitung in einem Verzehren der Künste untereinander mündet (4), projiziert Eichel mit Adornos vermeintlichen "Gestus einer selbstvergessenen Neugier" (S.297) eine interdisziplinäre Ästhetik. Wie diese aus-zusehen hat, bleibt aber unerwähnt;

und das Fragezeichen wird umso größer, je ferner der kritischen Theorie die heute moderne Vorstellung von "interdisziplinär" ist; ein Adjektiv, welches der Wissenschaftsbetrieb schon gebraucht, wenn zwei Fachexperten sich zusammensetzen und am akademischen Status quo modeln.

Das heute so moderne Mit-Adorno-gegen-Adorno fügt dem Material mehr Schaden an, als es einer kritischen Reflexion auf die Sache dient. Der Zug des Sich-Abarbeitens an Adorno mündet oft in der Bedeutungslosigkeit und verdrängt, daß man sich eigentlich am Material abzuarbeiten hätte: selbst wenn es sich bei der Verfransungsthese tatsächlich um den großen Bruch in Adornos Theorie handelt, so darf man nicht vergessen, daß Adorno sich am Materialstand der 60er Jahre orientierte und mittlerweile Kunst und Künste um dreißig Jahre fortgeschritten sind. Eichels Perspektive dringt einzig vor zum Modethema "fraktale Geometrie" und Chaostheorie, Verfransungstendenzen in der Literatur und bildende Kunst werden bloß erwähnt. Ausgeblendet bleibt die wahre Spannung möglicher Grenzüberschreitungen, die zum Beispiel im Brückenschlag zwischen Jazz, Neuer Musik und Hip-Hop hörbar wird; eine Überschreitung der Stilgrenzen, die nicht nur die absurd gezogene Grenze zwischen E- und U-Musik aufzuheben scheint, sondern auch die von Adorno konstatierte Verfransung der Künste voraussetzt: eine Verfransung schließlich, für die die Kulturindustrie die Schirmherrschaft übernommen hat. Eichels Schritt, exemplarisch die Verfransungstheorie Adornos an einem Video-Clip von *Art of Noise* vorführen zu wollen (vgl. S.281), hat selbst für den, der nur oberflächlich die Geschichte sogenannter Popmusik verfolgt, etwas Pseudokonkretes: der Bezug auf *Art*

of Noise klingt gewagt für den, der ansonsten über den von Adorno gezogenen Kreis um authentische Musik nicht hinauskommt. Es kommt Adornos selbstkritische Frage in den Sinn, die er sich nach den Erfahrungen in Amerika stellte, "ob nicht der Begriff von Kultur, in dem man groß geworden ist, selber veraltete; ob nicht das, was der Kultur heute der Gesamttenenz nach widerfährt, die Quittung auf ihr eigenes Mißlingen ist, auf die Schuld, welche sie dadurch auf sich lud, daß sie sie als Sondersphäre des Geistes sich abkapselte, ohne in der Einrichtung der Gesellschaft sich zu verwirklichen." (5) Mag dahingestellt bleiben, ob Adorno selbst sein Denken dieser Frage konsequent unterzog, angezeigt ist mit ihr das gegenwärtige Problem einer möglichen Verfransung der Künste: je weiter Grenzen überschritten werden und sich auflösen, desto härter wird die Frontstellung zur sozialen Praxis, die der Kunst wie auch der Theorie aus dem Blick gekommen ist.

Die Zukunft hat Zeit

Sven Kramer

Louis Althusser: Die Zukunft hat Zeit - Die Tatsachen.
Frankfurt/M. 1993, S. Fischer Verlag,
415 S., geb.

Louis Althusser war in den 60er und 70er Jahren eine Schlüsselfigur des geistigen Lebens in Frankreich. Auch weit über dessen Grenzen hinaus bestimmte er die Debatten innerhalb der sozialistischen Bewegung mit. In seiner Theorie der Gesellschaft identifizierte er die von ihm so bezeichneten Ideologischen Staatsapparate als die entscheidenden Repressionsinstrumente, die das Angriffsziel politischen Handelns

sein müßten. Er begründete eine eigene Marxlektüre, die später strukturalistisch genannt wurde. Als Mitglied der Kommunistischen Partei gehörte er zugleich zu ihren schärfsten Kritikern und rieb sich in Organisationsdebatten auf, um die stalinistische Erstarrung zu überwinden. Das Werk des Philosophen Althusser, der seit 1948 an der Pariser Elitehochschule *École Normale Supérieure* unterrichtete, beeinflusste eine ganze Studentengeneration und besticht noch heute durch die Klarheit der Gedanken und des Ausdrucks.

1980 jedoch nahm Althusser's Leben eine tragische Wendung, die die Öffentlichkeit, seine Freunde und nicht zuletzt ihn selbst schockierte: Im Zustand geistiger Umnachtung ermordete er seine Frau, mit der er über dreißig Jahre zusammen verbracht hatte und die er liebte wie sonst niemanden.

Althusser war schon seit Jahren psychisch krank, er litt an Depressionen und starken Melancholien, die sich in Schüben bis zur vollkommenen Verwirrung steigern konnten. In einem dieser Zustände geschah der Mord, den er selbst nicht bewußt wahrnahm. Dieser Auffassung waren auch die Ärzte und das Gericht. Es entschied auf Unzurechnungsfähigkeit und setzte keinen Mordprozeß an. Dadurch entging Althusser die Gelegenheit, sich vor einem öffentlichen Forum, das der Prozeß hätte bilden können, zu dem Verbrechen zu erklären. Deshalb wendet sich der 1985 geschriebene, nun erstmals auf Deutsch publizierte, autobiografische Text mit dem Titel "Die Zukunft hat Zeit" auch an die Öffentlichkeit - obwohl der Autor ihn zu Lebzeiten nicht in Druck gab.

Zuallererst aber dient er der Selbstversicherung Althusser's, der an die Last des Geschehenen gekettet ist wie Sisyphos an seinen Stein. Im Anschluß an mehrjährige Klinikaufenthalte, in denen sein Ich sich

langsam wieder festigte, setzte die Reflexion ein. Nun spürt er jenen Zwangsvorstellungen nach, die immer wieder reale Gewalt über sein Leben gewannen. Er schreibt, über die bloßen biografischen Daten hinaus, die Geschichte seiner Phantasmen auf. Obwohl es nur Phantasien waren, bildeten sie doch seine unmittelbare Lebensanschauung und veranlaßten ihn zu wirklichen Handlungen. Sein Text ist daher nicht nur eine schonungslose tiefenpsychologische Selbstdeutung, sondern auch ein Stück mitreißender Literatur.

Althusser macht für seinen Charakter vor allem seine Mutter verantwortlich. Ihre Verachtung und Verdrängung alles Körperlichen schlug sich auch in ihm nieder. Ihre Angst vor Schmutz, Ansteckung und vor dem Umgang mit unstandesgemäßen Spielgefährten bescherten Althusser eine Kindheit, die von Verboten und Tabus durchsetzt war, mit denen insbesondere alles Sexuelle belegt wurde. So kam es, daß er erst mit 27 Jahren die Onanie für sich entdeckte. Althusser beschreibt plastisch seine Kindheit, seine Jugend und die Kriegsgefangenschaft in Deutschland und analysiert dabei zugleich schon immer jene Quellen, die später die Katastrophe mitbedingen sollten. Sein Buch folgt einem Spannungsbogen, der mit dem Mord beginnt und sich dann, ins Biografische zurückgehend, wieder an ihn heranarbeitet. Die Tat wird zum Archimedischen Punkt seines Lebens.

Beigefügt ist dem bei S. Fischer erschienenen Buch ein autobiografischer Versuch von 1976. Er ist leichter im Ton und weniger scharf in der Analyse. Das Ungeheuerliche des Mordes läßt sich am Sprung in der Schreibweise ablesen, der zwischen beiden Texten liegt. Das 1985 Geschriebene ist gezeichnet von einem Schicksal, das seinen Autor immer wieder zu überwältigen droht. Trotz der Gefahr, die über dem Erinnern

liegt, versucht Althusser zu entschleiern, welche Macht in jenen anderen Zuständen über ihn herrschte. An sich selbst analysiert er exemplarisch die Grenzen des Ich.

Es ist vielleicht der Skandal, daß ein philosophischer Rationalist den Impuls zu seinem Denken und Handeln schonungslos als einen irrationalen enthüllt, der den Lebensbericht in Frankreich zum Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen werden ließ. Gerade um dem Autor Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, darf die Lektüre seiner Autobiographie nicht zum Argument gegen seine philosophischen Arbeiten mißbraucht werden. Am theoretischen Werk nimmt Althusser ausdrücklich nichts zurück. Seine Bekenntnisse öffnen die Augen dafür, daß die philosophische Fachsprache kaum je an das individuelle Lebensschicksal heranreicht. Hier setzt eine andere, literarische Schreibweise ein, die Althusser ebenfalls meisterlich beherrscht.

Ein Lasso über der Schulter

Khosrow Nosratian

*Gemeinschaften. Positionen zu einer
Philosophie des Politischen,
herausgegeben
von Joseph Vogl, Suhrkamp Verlag,
Frankfurt a.M. 1994*

Im Reflex der Gemeinschaftsidee kann das Positionsgefälle des Politischen umschrieben werden. Gegen das Basismotiv totalitärer, völkischer oder nationaler Hypostasen wird eine "Desymbolisierung" erstrebt, welche die machtgestützten Identitätsstiftungen untergräbt. Eine schwierige Aufgabe, die sich zwischen den gegenläufigen Erfahrungen von Verlust und Versprechen halten muß, wo die Evakuierten gern ihr weltan-

schauliches Biwak aufschlagen, ob Illuminat oder Intelligenz. Dieser Aufgabe hat sich der vorliegende Sammelband unterzogen. Der Herausgeber Joseph Vogl erinnert in seiner Einleitung an die grundlegende politische Antinomie Gemeinschaft vs. Gesellschaft, wie sie der Soziologe F. Tönnies bereits 1887 typologisierte. Aporetisch ist sie in die politische Theorie der Moderne eingegangen: "Eine Gesellschaft kann gerecht sein nur in der Auflösung naturwüchsiger Bindungen, nur im Rückgriff auf erste Identifikationen aber erkennt sie das Residuum ihres Zusammenhalts." (S.11)

Als mehr oder weniger imaginäre Institutionalisierungen des Sozialen sind Gemeinschaftsideen mythenaffin. Ein "verklumpter" Modernisierungseffekt hütet die Arcana des Politischen. "Die entlegene, heimliche, verlorene oder versprochene Gemeinschaft ist damit der Ort, an dem sich die Besetzungen durch konkurrierende Terme wie Volk oder Klasse, Nation oder Menschheit, organisches Ganzes oder revolutionäres Subjekt drängen und dort die tatsächlichen politischen Kämpfe verdoppeln." (S.18) Rationaler sind die Aussichten auf ein Denken des Politischen, das auf ein inkonsistentes "Wir" rekurriert, welches die Zäsur, den Riß, den Widerstreit konzeptualisieren muß. Erfordert ist ein "bildloses Denken" (S.22), das sich auf Undarstellbarkeitsbestände mit Leerstellencharakter verwiesen sieht. Hier zeichnet sich der Raum des Politischen mit schroffer Intensität und sturer Ungeduld ab, wie mit Beispielen aus der Literatur von Kleist bis Kafka belegt werden kann. Stets ist die desymbolisierte Rede des Politischen mit der Baustellen befaßt, bei der die unmögliche Auskunft Vogls zugleich aufgerichtet und abgetragen wird, wie nämlich und wo "sich die Menschen finden würden, wenn man sie nur ließe." (S. 25)

Nicole Loraux eröffnet das Buch mit einer sorgsam analysierten antiken "Bands der Teilung". Mit philologischer Akribie untersucht sie die Quellen bei der Erfindung eines imaginären Athen. Dabei ist das Imaginäre, wie sie an anderer Stelle einmal schreibt, ein "Ensemble von Kreisläufen" in einer "symbolischen Ordnung". Das antike Verhältnis von Leidenschaft und Politik hat ihr 1992 ins Deutsche übersetzte Buch über die Trauerökonomie der Mütter thematisiert. Im Kontext des Politischen gilt die grimmige Wut, die zu Tränen treibt, stets als unheimlich-gefährlicher Exzeß, der in eine Gestalt der Gerechtigkeit verwandelt werden muß. Durch den architektonischen Schachzug, den Göttermuttertempel neben dem Ratssitz zu errichten, wird die fürchterliche Rache des schwarzen Schmerzes gezähmt. Die Erinyen heißen fortan Eumeniden. Auch der hier publizierte begriffsgeschichtliche Beitrag, methodisch mit einem behutsamen Hypothesenvorbehalt versehen, ist gegen den Strich des geläufigen Befriedungsphantasmas geschrieben. Er zeigt, daß das doppelzüngige Griechische mit sich weniger im Frieden liegt, als man glauben möchte. Das, was trennt, knüpft ein "seltsam mächtiges Band" (S.34), eine gespannte Richtschnur im Handgemein der Knoten und Schlingen. So wird ein Gefechtsszenario des polemischen Bedeutungswechsels gegensinniger Wörter, Namen und Waffen entfaltet, die im Getümmel miteinander kommunizieren und im Geflecht einander exkommunizieren. Inmitten der Polis haust die neutralitätswidrige Bürgerpflicht zum Konflikt, die Auflösung, der Aufruhr. Stasis, die Sollzitation eines krisenbefähigten Sozialkörpers, prägt das Projekt des Politischen bis zur "erstaunlichen Figur eines aufrehrerischen Heraklit" (S.47). Harmonie und Kampf, Recht und Ge-

walt stehen in gegenstrebigem Fügung wie Bogen und Leier, was die Elemente der politischen Sprache im Griechischen durch Synapsen von Zorn, Zank und Streit bezeugen. Die Garantie des Areopags: "Der Kriegsgott Ares also - als Band der Teilung - ein Hüter des sozialen Friedens?" (S.55) Genauso ist es.

Slavoj Zizek legt das Band des politischen Genießens mit psychoanalytischen Mitteln auseinander, um die unerwarteten Wendungen des postkommunistischen Osteuropa zu verstehen. Die Glaubenseffekte des "nationalen Dings" verweisen auf ideologische Strukturen, die im Set sozialer Praktiken materialisiert sind. Der moderne Rassismus schäumt im "Haß auf das Genießen im Anderen" (S.138): Man betrachtet als entwendet, was man niemals wird besitzen haben können. Vor dem Einbruch des hysterischen Kapitalismus kommt das "Verlangen nach einem neuen Herrn" (S.147) auf: ein unmögliches Begehren, das auf den Horizont des liberalen Demokratie-modells zurückschlägt. Mit Lacan, aber auch mit Kant, Schelling, Hegel studiert Zizek die Lektion des radikal Bösen, das explosive Potential des pathologischen Flecks, der als fundamentalistische Rekonstruktion erscheint, um die "Mär von den Atavismen" (S.160) zurückzuweisen. So erscheint Ex-Jugoslawien als "der Schirm, auf den Europa seine verdrängte Kehrseite projiziert und auf dem es sie lebt." (S.162)

Thymos: Mit Zorn und Wut, Entrüstung und Besorgnis als politischer Empfindung reagiert Jean-Luc Nancy auf die grassierende Behauptung vom Ende des Kommunismus. In seinem verblaßten Anspruch und seiner verdunkelten Forderung nach einer rigorosen Bejahung des Gemeinschaftlichen kann uns dieses Vergangene nicht entlassen, auch wenn die zeitgeschichtliche Figurati-on zerschellt ist. Man kann nicht zur

Tagesordnung übergehen. "Marx" bezeichnet eine Investition auf der Baustelle des politischen Denkens, der Nietzsche oder Freud oder Heidegger nahestehen. Hier zeichnet sich eine Philosophie der Mit-Teilung ab, die Partitur eines "communissimum", wie Thomas von Aquin sagt, ein Band, dem ausgesetzt jede Gegenwart in aller Zukunft wird sich wissen müssen. "Kommunismus ist zweifellos nur ein archaischer Name für ein Denken, das noch gar nicht da ist, das erst kommen wird." (S.175) Die Verwirklichung des Politischen wäre das Aufblitzen eines inter-esse, die Exposition des Allerallgemeinsten in einem Zwischen, das "Soziieren" (S.195) im Assoziieren und Dissoziieren auf äußersten Grenzen, die Nancy als Markierung liest. "Und so wurde 'Kommunismus' gleichbedeutend mit dem großen Abenteuer, der großen Abdrift, dem großen Schiffbruch und schließlich dem nackten Auftauchen des 'Politischen'." (S.196)

Mit der Exposition der unverständigen Gemeinschaft, die ihre allgemeinsten Angelegenheiten ratlos und wehrlos regelt, ist Jean-Francois Lyotards Studie über den sensus communis befaßt. Nicht ohne Wortspiele bewegt er sich auf dem Terrain Kants. Die "Munition" der "autoritären Munifizienz", die die Gemeinschaft ist, vermag ihren sensus nicht wahrzunehmen. So ist der Kontakt mit dem sensus, dem Sinn, "eine Sache des Takts, des Tastens und der Tangente" (S.224), schwierig. Die Gemeinschaftsidee, wie sie sich aus Lehrstücken der Ästhetik Kants herauschält, ist das Unverständige, das Unberührbare, das Unzählbare. Eine elementare Form und ein bewegliches Gefühl, eine Beseelung des sorgenfreien Gemüts, ein proportionierter Choral der Stimmen, die von Einstimmung singen, das ist Kants Idee eines gemeinschaftlichen Sinnes. Die plötzliche

Paarung oder Trauung unvergleichlicher Mächte in der Lust am Schönen bildet das Exempel Lyotards für einen neuen Entwurf des Subjekts, der die Hoheit der Apperzeption, die Einheit des 'Ich denke', zäsuriert. "In diesem singulären und fragilen Einklang wird eine Subjektivität laut, von ferne und aus nächster Nähe zugleich, sie ist Entstehen, aber sie wird niemals als fertige geboren werden." (S. 246) Die unvordenkliche Geburt der Lust am Schönen bedeutet für die Gemeinschaft der Vermögen, daß sie "diskret, geheim, von sich selbst getrennt" (S.247) geschieht, Geburt oder Mißgeburt: atemlos, armselig.

Diese Lust eines inkonsistenten "Wir" in Desymbolisierungen zu erschreiben, ohne Verluste stillen zu wollen und mit Versprechen stopfen zu müssen, als Exposition eines Ungesagten und Unerhörten, als Chiffre einer Teilung der Mit-Teilung, als Wirbel und Strudel, nackt und bloß - das ist die Aufgabenformel der Gemeinschaftsidee im modernen Positionsgefälle des Politischen. Es trägt das Band der Teilung wie ein Lasso über der Schulter, mit dem sich die Menschen fangen würden, wenn man sie nur ließe. "In der Ecke der politische Emigrant, der diskret an seinem Orangensaft nippte, der Buchhalter, der hereinkam und mürrisch Rechnungen prüfte, ein Bandit, der mit einer eisernen Zange einen Eisblock hereinschleifte, der eine Barmann, der Zitronen in Scheiben schnitt, der andere, der mit verschlafenen Augen Bierflaschen sortierte. Und jetzt, jetzt wollte er nur fort, denn er wußte, jetzt füllte sich das Lokal mit Leuten, die nur zu dieser Tageszeit zur Gemeinschaft der Cantina gehörten, mit rülpsenden, lärmenden, lästigen Leuten, das Lasso über der Schulter ..." (Malcolm Lowry).

Max Raphael

Max Raphael: Prähistorische Höhlenmalerei. Herausgegeben und mit einem Essay versehen von Werner E. Drewes. Bruckner & Thünker Verlag, Köln-Saiguelégier. 356 Seiten.

Max Raphaels Studien zur prähistorischen Höhlenmalerei sind bis heute noch nie in einer deutschsprachigen Ausgabe erschienen, dies obwohl das Buch von Raphael deutsch geschrieben wurde. Raphael behandelt die Tierdarstellungen, anthropoiden Gestalten und die bis heute nicht geklärten "Zeichen" oder tectiformes der franko-kantabrischen Höhlenmalereien. Dabei unterzieht er die bis dato angewandten Methoden der Interpretation einer fundierten und bahnbrechenden Kritik. Er liefert eine ausführliche Analyse und Interpretation der Decke von Altamira und vergleicht sie mit Kompositionen aus der Höhle von Font-de-Gaume und Les Combarelles in der Umgebung von Les Ezyies. Die Handdarstellungen aus Gargas, El Castillo und Santian werden von Raphael im Zusammenhang der Darstellung seiner Theorie der Magie der Hand herangezogen.

Der Abbildungsteil präsentiert die behandelten Sujets und Kompositionen, die Raphael in den Zeichnungen von Abbe Henri Breuil vorlagen und durch Photographien und graphische Rekonstruktionen der formalen Analysen Raphaels ergänzt wurden. Darüber hinaus enthält er Abbildungen von Handfriesen aus der jüngst entdeckten Höhle Cosquet. Eine Auswahl von Briefen Raphaels aus dem Zeitraum der Entstehung seiner Arbeiten rundet den Band ab.

Ein Essay des Herausgebers stellt Raphaels Arbeiten in den Kontext seines Projektes einer empirischen Kunsttheorie und -wissenschaft, re-

konstruiert Raphaels Bezugnahmen auf die zeitgenössischen Forschungen sowie Aspekte ihrer beachtlichen Wirkungsgeschichte, die von Annette Laming-Empeaire über Siegfried Giedion bis zu André Leroi-Gourhan reicht.

Metamorphosen von Raum und Zeit

Martin Burckhardt

Martin Burckhardt: Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung. Ca. 380 S., ca. 15 Abb., geb. Campus Verlag 1994

Raum und Zeit, die beiden Formen, in denen wir die Welt wahrnehmen, haben ebenso eine Geschichte wie Regierungsformen, Produktionsweisen oder Mentalitäten. Es ist aber nicht einfach, sie zu fassen. Denn es handelt sich bei ihnen um Konstruktionen der Wirklichkeit, die wir nicht in philosophischen Traktaten nachlesen können. Sie sind im Sichtbaren, im Handgreiflichen aufzuspüren: der mechanischen Uhr beispielsweise oder dem französischen Landschaftspark.

Martin Burckhardt konfrontiert uns mit den Artefakten und Erfindungen, an denen sich der Wandel der Vorstellungen von Raum und Zeit festmachen läßt: mit der Architektur der gotischen Kathedrale, die eine neue Raumwahrnehmung begründete, oder der Uhr, die die Zeiterfahrung revolutionierte. Diese faszinierende Reise durch die Geschichte der Wahrnehmung führt weiter über die sich entwickelnde Geldwirtschaft, das perspektivische Bild, den französischen Park, die Eisenbahn, die Photographie bis hin zum Computer. Diese letzte maßgebende technische Erfindung tritt die Nachfolge der Uhr als der universalen Maschine

und Zentralmetapher der Frühen Neuzeit an. Mittels des Computers, so sieht es Burckhardt, ergibt sich für die moderne Kultur die Möglichkeit, die unübersehbare Vielfalt ihrer Diskurse und Spezialsprachen auf eine neue digitale Universalsprache festzulegen. Das erstaunliche Erlebnis bei der Lektüre dieses Buches ist, daß ehemals umwälzende Veränderungen unserer Wahrnehmung, die uns als solche längst nicht mehr im Bewußtsein sind, wieder sichtbar gemacht werden. Was gibt es Normaleres als den Blick auf die Uhr, das Betrachten einer Photographie oder einen Flug nach New York - und bald wohl auch den Gang durch den virtuellen Raum auf dem Bildschirm?

Nicht das, was wir immer schon gewußt haben, tritt hier zutage, sondern die Denkwänge, denen wir erliegen, ohne daß wir es wissen: ein verschüttetes, fremdartiges Wissen, eine Katakombengeschichte unserer Vernunft.

Intelligenz und Sozialpolitik im „dritten Reich“

Karl Heinz Roth: Intelligenz und Sozialpolitik im „Dritten Reich“. Eine methodisch-historische Studie am Beispiel des Arbeitswissenschaftlichen Instituts der Deutschen Arbeitsfront. Saur Verlag 1993. 394 Seiten. Leinen.

Seit Ende der siebziger Jahre hat sich Karl Heinz Roth mit der historischen Forschung zur Arbeiter- und Sozialpolitik der NS-Diktatur beschäftigt. Dabei entstand die Sammlung von Schriftgut und archivalischer Hinterlassenschaft des Arbeitswissenschaftlichen Instituts (AwI) der Deutschen Arbeitsfront (DAF), die unter dem Titel „Sozialstrategien der Deutschen Arbeitsfront“ im K.G.Saur Verlag erschien. Diese Edition kann-

te nach der Publikation des Reprints der Jahrbücher des AwI und der Mikroformausgabe der Periodika und Denkschriften mit der Veröffentlichung der Registerbände 1992 abgeschlossen werden.

Nach dieser weitgehend vollständigen Erschließung der Quellen bestand der nächste Schritt des Autors in der analytischen Durchdringung des Materials, wobei die inzwischen vorherrschenden erkenntnistheoretischen Erklärungsmuster zur Sozialgeschichte der NS-Diktatur überprüft werden mußten, um im Anschluß daran die ursprünglichen Methodenprobleme zu präzisieren.

Darauf folgte eine Untersuchung über die Wirkungsgeschichte des AwI nach 1945 und über die Ergebnisse der bisherigen Forschung, für die Erhebungen und Studien der Sozialplaner der DAF immer größere Bedeutung gewonnen hatten. Der letzte Schritt des Verfassers besteht in dem Versuch, das Schlüsselmaterial der Edition zu einer Neubestimmung der Herrschafts- und Integrationsfunktion der DAF zu nutzen und davon ausgehend unter Bezugnahme auf das AwI die Rolle der sozialwissenschaftlichen Intelligenz bei der „Politikberatung“ einzuschätzen.

Diese Arbeit stellt den ersten Schritt zu einer sozialgeschichtlichen Rekonstruktion der Beziehungen zwischen Arbeiterklasse, Intelligenz und politisch-ökonomischen Führungsgruppen vom Beginn der dreißiger Jahre bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges dar. Zielsetzung dieser Studie war es außerdem, Ergebnisse der bisherigen historischen Forschung zur Arbeits- und Sozialpolitik des „Dritten Reiches“ kritisch zu hinterfragen. In dieser Detailuntersuchung kommt der Autor zu dem Ergebnis, daß im speziellen die These der „sozialrevolutionären“ Ambitionen zur „Modernisierung“ des AwI - wie sie durch einige Historiker vertreten wurde - nicht aufrecht gehalten werden kann.

Spuren - Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Lerchenfeld 2, 22081 Hamburg - Zeitschrift des Spuren e.V. in Zusammenarbeit mit der Hochschule für bildende Künste Hamburg

Herausgeberin
Karola Bloch

Redaktion
Hans-Joachim Lenger (verantwortlich),
Susanne Dudda (geschäftsführend),
Jan Robert Bloch, Manfred Geier,
Jochen Hiltmann, Lornz Lorenzen,
Khosrow Nosratan, Dodo Schielein,
Heiko Wichmann

Gestaltung
Dodo Schielein

Satz
Susanne Dudda

Autorinnen und Autoren dieses Heftes:
Stefan Banz, Klaus Bartels, Stefan Beck,
Roger Behrens, Die Tödliche Doris,
Bettina Gruber, Sven Kramer, Detlef B.
Linke, Rudolf Maresch, Judith May,
Wilfried W. Meyer, Frauke-Ellen Möller,
Wolfgang Müller, Boris Nieslony,
Wolfgang Pauser, Karl Heinz Roth,
Hinrich Sachs, Ludwig Seyfarth, Peter
Weibel, Monet-Foto (S.4) im Besitz des
MOMA, NY

Belichtung
Texterei Rögner, Hamburg

Druck
ConBrio Verlagsgesellschaft,
Regensburg

Die Redaktion lädt zur Mitarbeit ein. Manuskripte bitte mit Rückporto. Die Mitarbeit muß bis auf weiteres ohne Honorar erfolgen. Copyright by the authors. Nachdruck nur mit Genehmigung und Quellenangabe. Für unverlangt eingesandte Manuskripte übernehmen wir keine Haftung.

Die „Spuren“ sind eine Abonnementzeit-schrift. Sie erscheint vierteljährlich. Ein Jahresabonnement kostet DM 48,-, ein Förderabonnement DM 96,-, ein ermäßigtes Abonnement für Schüler, Studenten, Arbeitslose DM 30,-. Das Einzelheft kostet DM 12,-; bei Einzelheftbestellungen DM 15,- incl. Versandgebühren.

Einzelheft- und Abonnementbestellungen bei: ConBrio Verlagsgesellschaft mbH, Von-der-Tann-Straße 38, 93047 Regensburg, Tel: 0941-7 98 56-0

Wir brauchen 500 neue Abonnenten!

Die Existenz der Zeitschrift **Spuren** ist in ökonomischer Hinsicht bedroht. Die gegenwärtige Zahl von Abonnenten reicht nicht aus, unsere Selbstkosten zu decken; finanzielle Reserven, die es uns in der Vergangenheit gestattet haben, regelmäßige Defizite zu decken, sind erschöpft. Die allgemeine Teuerungsrate, knappe Haushalte und Einsparungen auf allen Ebenen, insbesondere aber im "Kulturbereich", tun ein übriges.

Die Redaktion unternimmt deshalb seit geraumer Zeit erhebliche Anstrengungen, den Bestand der **Spuren** zu sichern. Wir haben uns bisher dagegen gewehrt, Abhängigkeiten einzugehen, die mit dem Zwang einer einschneidenden Veränderung des redaktionellen Konzepts in künstlerischer oder philosophischer einhergehen würden.

Deshalb wenden wir uns jetzt an die Freunde, die Abonnenten und Leser dieser Zeitschrift. Wir appellieren an sie, uns bei der Werbung neuer Abonnenten zu unterstützen. Sollte es nicht gelingen, bis Ende dieses Jahres fünfhundert neue regelmäßige Leserinnen und Leser zu gewinnen, werden wir aller Voraussicht nach gezwungen sein, das Erscheinen der **Spuren** in ihrer jetzigen Form einzustellen.

In den vergangenen Monaten haben sich die **Spuren** einer intensiven Unterstützung durch die Hamburgische Kulturstiftung erfreut. Neben einer einmaligen finanziellen Unterstützung gewährte uns die Stiftung eine Beratung, was eine verstärkte Präsenz der **Spuren** in der Öffentlichkeit sowie die Eröffnung neuer Vertriebswege angeht. Die Redaktion der **Spuren** dankt der Stiftung an dieser Stelle für ihre wertvolle Hilfe. Sie hat wichtige Impulse gegeben, und erste Erfolge zeichnen sich ab.

Wir sind davon überzeugt, daß die **Spuren** einen Leserkreis finden können,

der groß genug ist, die Zeitschrift zu tragen. Allerdings stehen uns keine Etats zur Verfügung, um durch Anzeigen oder andere Werbe-Aktionen auf die **Spuren** aufmerksam zu machen. Umso wichtiger ist jetzt die Hilfe unserer Leserinnen und Leser. Sie können Freunde, Bekannte, Kolleginnen und Kollegen auf die Zeitschrift hinweisen. Sie können Geschenkabonnements vergeben, die in reguläre Abonnements einmünden könnten. Sie können in verschiedenen Institutionen die Arbeit der **Spuren** ins Gespräch bringen - an Universitäten, in Hochschulen, Museen, Kunstvereinen oder anderen kulturellen Einrichtungen, in denen sie arbeiten oder zu denen sie Kontakte unterhalten.

Um die Zeitschrift **Spuren** bekannter zu machen, haben wir uns dazu entschlossen, ältere Hefte mit deutlichem Preisnachlaß abzugeben. Alte Hefte der **Spuren** sind nicht "veraltet", denn Tagesaktualität war unser Geschäft in den vergangenen zehn Jahren nicht. Nebenstehend veröffentlichen wir eine Liste mit Heften, die noch bezogen werden können.

Wir bieten an, zehn Hefte mit freier Wahl zu DM 50,- zu bestellen.

Dieses Angebot richtet sich an Abonnenten, denen bestimmte Hefte ihres Interesses noch fehlen. Es richtet sich ebenso an Leserinnen und Leser, die die **Spuren** intensiver kennenlernen wollen.

Bitte richten Sie entsprechende Bestellungen an den ConBrio Verlag (siehe Impressum). Helfen Sie uns, unser Ziel in diesem Jahr zu erreichen. Unterstützen Sie uns dabei, die Zeitschrift **Spuren** zu erhalten.

Hans-Joachim Lenger
Redaktion **Spuren**

U.a.:

Ludwig Seyfarth: Betriebsblindheit im System Kunst

Stefan Beck: Casino Hermann Göring

Frauke-Ellen Möller: -- Fragezeichen --

Stefan Banz/Hinrich Sachs: "Investitionen"

Wolfgang Müller/Die Tödliche Doris:

Die unsichtbare LP Nr.5 materialisiert sich als CD

Peter Weibel: Das Bewußtsein stimulieren

Karl Heinz Roth: Zerfall und Allokation

Detlef B. Linke: Neurologie des Fernsehens

Khosrow Nosratian: Zweierlei Anteilnahme

Fotoserie: Boris Nieslony

Bildbeitrag: Judith May