

bootstrap

Abweichung vom Selbstverständlichen

Von der Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie genehmigte Dissertation

Vorgelegt von

Oliver Zybok, M. A.

aus

Wuppertal

Berichter 1: Professor Dr. Peter Gerlach

Berichter 2: Professor Dr. Ulrich Schneider

Tag der mündlichen Prüfung: 25.02.2003

Diese Dissertation ist auf den Internetseiten der Hochschulbibliothek online verfügbar.

Inhaltsverzeichnis

Ein Resümee zu Beginn	4
Qui est Ariadne?	8
Autopoietische Strukturen	17
Über die Konstruktion von Identität	35
Kunst als Ideal	58
Gedanken zum Gemeinsinn	81
Der Aspekt der Spiritualität	111
Situationistische Initiativen	136
Abweichung vom Selbstverständlichen	144
Literaturverzeichnis	171
Lebenslauf	193

„Woran arbeiten Sie?“, wurde Herr K. gefragt.

Herr K. antwortete: „Ich habe viel Mühe,
ich bereite meinen nächsten Irrtum vor.“

Bertolt Brecht

Ein Resümee zu Beginn

Zahlreiche Versprechungen weisen darauf hin, dass es in naher Zukunft möglich sein wird, durch neurologische Implantate von unserer „gewohnten“ Realität in eine andere umzuschalten - ohne die umständlichen Instrumentarien der gegenwärtigen virtuellen Realität. Dabei erreichen die Signale unter Umgehung unserer Sinnesorgane direkt das Gehirn. „Die neuronalen Implantate werden die simulierten sensorischen Inputs der virtuellen Umgebung - den virtuellen Körper - direkt in unserem Gehirn bereitstellen. [...] Eine typische 'Website' wird in einer virtuellen Umgebung wahrgenommen werden, ohne daß externe Hardware erforderlich wäre. Man 'geht hin', indem man mental die Site auswählt und dann in diese Welt eintritt“ (Kurzweil 1999, S. 182). Wir gelangen in die Situation, durch die „reine Kraft“ unserer Gedanken und Emotionen von einer Realität zu einer imaginierten anderen zu wechseln; unsere Körper und die unserer Partner zu verwandeln. „Mit dieser Technologie wird man jederzeit nahezu jede Art von Erfahrung mit nahezu jedem - eingebildeten oder realen - Menschen haben können“ (Kurzweil 1999, S. 188). Es stellt sich jedoch nur die Frage, ob wir dies noch als externe Realität erfahren. Definiert sich Realität nicht durch ein Minimum an Widerstand, das nicht gänzlich durch unsere Vorstellungskraft formbar ist? Die Antwort auf das Gegenargument, es lasse sich nicht alles virtualisieren und es müsse noch *die* eine „reale Wirklichkeit“ geben, also die der digitalen oder biogenetischen Schaltkreise, die die Vielfalt der virtuellen Universen erst hervorbringen, liefert die Aussicht auf das „Herunterladen“ des menschlichen Gehirns auf eine elektronische Maschine. Das Gehirn verliert seine organische Monopolstellung. In diesem Augenblick ändert ein Mensch seinen ontologischen Status „von Hardware zu Software“: Er wird nicht mehr nur mit dem materiellen Träger identifiziert. Die hier verborgene Gefahr der Manipulation bewirkt einen psychischen Druck, an dem die individuelle Seele zerbrechen kann. Eine daraus resultierende zerrüttete Identität offenbart sich als Belastung, die zur Spaltung führt. Es entwickeln sich halluzinogene Imaginationen, hochgradige Schizophrenien, die an historische Schilderungen von „Besessenen“ erinnern.

Unsere Identität ist durch ein bestimmtes neuronales Muster, ein Netzwerk von Wellen geprägt, das prinzipiell von einem materiellen Träger auf einen anderen übertragen werden kann. Es gibt natürlich keinen „reinen Geist“, es muss immer eine Art von Verkörperung, einen Aspekt der Materialisierung des Lebendigen geben. Sollte unser Geist aber ein Software-Muster sein, besteht die Möglichkeit, von einem materiellen Träger zu einem anderen zu wechseln. Letztendlich basiert dieser Gedanke auf einer biologischen Struktur, denn der „Stoff“, aus dem unsere Zellen sind, verändert sich auch beständig, das heißt er wechselt die Ebenen. Es drängt sich hier natürlich das Problem der Identität des Unerkennbaren in den Vordergrund. Wenn das eigene Gehirn auf einen anderen materiellen Träger geladen wird, welcher der beiden *Geister* ist dann *ich selbst*? Worin besteht die eigene Identität, wenn sie weder im sich ständig verändernden materiellen Träger ruht noch im formalen Muster? Erweitert man diesen Gedanken auf das Problem der Identität in der Kommunikation, so stellt sich die Frage: Wie weiß ein jeder von uns, ob er/sie mit dem *wahren anderen* in Berührung kommt und nicht nur mit spektralen Simulakren? Diese Fragen beschäftigen seit jeher die Physiognomik. Innen und Außen sind zu pathetischen oder ironischen Metaphern geworden. Angesichts der Hypervisibilität des Körpers und Gesichts ist festzustellen, dass es heute längst nicht mehr um die Darstellung innerer Befindlichkeiten geht, sondern eher um deren wandelbare Inszenierung. Man weiß nicht, ob die Mimik oder Geste der äußeren Erscheinung eines *wahrhaftigen* Gegenübers eben die Emotionen widerspiegeln, die sie suggerieren sollen. Und noch weiter: Betrachte ich mich selber in einem Spiegel, so sehe ich doch bereits jemand anderen; den, der ich gerne sein möchte - und das auch noch seitenverkehrt!

Seit den Meditationen René Descartes ist Erkenntnis als Konstruktion der Erkennenden behandelt worden. In der Vielfalt an Auslegungsmöglichkeiten des individuellen Bewusstseins der Subjekte, und nicht in den Objekten selbst, lagen die Gründe für die Formen erkannter Gegenstände. Das Subjekt der Erkenntnis war immer ein Subjekt. Erst durch die neueren Systemtheorien erscheint das Subjekt der Erkenntnis nicht mehr nur als subjektives Bewusstsein. Es kann auch ein soziales System darstellen. Als 'Subjekt' tritt nicht mehr das Subjekt in Erscheinung, sondern die Kommunikation. Der Umgang der einzel-

nen Subjekte untereinander ist vielfältig. Sie diskutieren, streiten, überzeugen, schmeicheln und belügen. Bei allen kommunikativen Auseinandersetzungen, ob mit anderen oder aber auch mit einem selbst, ist ein Aspekt von großer Wichtigkeit: Es geht um Inhalte! Diese Inhalte bestimmen unser Tun und Denken; der Sinn einer Äußerung mag noch so implizit sein - unsere Aufmerksamkeit ist stets auf Themen und Inhalte bezogen, deren Grundlage Ideen sind. Ideen wiederum werden geprägt von Urhebern - von individuellen Identitäten.

Nach Niklas Luhmanns Systemtheorie ist der Mensch nicht mehr als vorgegebene Einheit, sondern als ein Konglomerat voneinander unabhängiger autopoietischer Systeme beschrieben. Wie Physik und Chemie mit ihren Theorien vom Aufbau und Zusammenwirken der Atome gegenüber den Alltagserfahrungen Feuer, Wasser, Erde und Luft eine „*Steigerung des Auflöse- und Rekombinationsvermögens* in bezug auf vorgefundene Gegenstände“ (Luhmann 1985, S. 35) erreichen konnten, so müsse auch die Alltagserfahrung 'Mensch' analytisch zerlegt und theoretisch rekombiniert werden. Angesichts der Ergebnisse der Naturwissenschaften „wird deutlich, daß die Formel Mensch nur noch ein Einheitsbegriff oder ein Rahmenbegriff für unübersehbare Komplexität ist, aber nicht mehr ein Gegenstand, über den man direkt Aussagen formulieren kann, und daß der Name, der Begriff Mensch letztlich [...] eine innere Größe, Gegensätzlichkeit, Unendlichkeit oder Komplexität verdeckt“ (Luhmann 1985, S. 36). Muss der Mensch als Ganzes aus Körper und Geist, aus biologischem und psychischem System, nicht als autopoietisches System beschrieben werden, das mit all seinen Komponenten eine individuelle Identität stabilisiert? Luhmann wendet sich energisch gegen eine Beschreibung des Menschen als autopoietisches System, da die den Menschen charakterisierenden Systemelemente zu unterschiedlich sind, als dass ein autopoietischer Reproduktionsprozess des Systems Mensch möglich wäre. Der Mensch könne als ein autopoietisches System seine eigene Reproduktion aus seinen eigenen Bestandteilen nur dann sicherstellen, wenn diese die dafür notwendige Gleichartigkeit besäßen (vgl. Luhmann 1987, S. 67). Es ist richtig, dass sich Bewusstsein nicht aus organischen Bestandteilen herstellen lässt, und es kann ebenfalls nicht die (Re-) Produktion organischer Bestandteile sicherstellen. In dieser Hinsicht ist der Mensch nicht als autopoietisches System zu betrachten. Trotzdem bleibt die Frage, ob

die autopoietischen psychischen und organischen Systeme des Menschen nicht dennoch eine unauflösbare Einheit bilden. Auch wenn sich Bewusstsein nicht aus biologischen Vorgaben ergibt und die biologischen Prozesse nicht direkt an die psychischen anschließen können, kommt doch dem Bewusstsein eine unverzichtbare Funktion für die Fortsetzung der psychischen Autopoiese zu.

Unter Berücksichtigung dieses Gedankengangs - nach einer kurzen Betrachtung des Wortpaares 'Autopoietisches System' - wird im folgenden dargestellt, wie kritische Selbstreflexionen sich im Hinblick auf Gruppenideologien ausgewirkt haben. Dies soll vor allem an Beispielen in der Kunst veranschaulicht werden, wobei der übergreifende Kontext nicht außer Acht gelassen wird. Welche Idealvorstellungen spielten eine Rolle, welche sind gegenwärtig von Bedeutung? Wie beeinflusst heute die mediale digitale Simulation die Phantasie und somit die Identitätsentwicklung? Welche Konsequenzen hat die Betrachtung des Menschen und somit auch seiner Identität auf die von außen einwirkenden und identitätsbestimmenden autopoietischen Systeme? Wieviel Variabilität, die ja systemcharakterisierend ist, kann der Mensch aufbringen, ohne dabei durch einen 'Überfluss' an Kommunikation den Überblick zu verlieren? Die Phantasie scheint mehr denn je entscheidender Konstruktionsmechanismus von Identität zu sein. Bei den nun folgenden näheren Betrachtungen wird der Begriff 'bootstrap' eingeführt, der als bisher kaum verwendete Umschreibung zur Klärung der zu schildernden Vorgänge beitragen soll. Dieses Wort steht nicht für bahnbrechende Entdeckungen von Erkenntnissen, sondern nimmt lediglich eine beschreibende Funktion systemtheoretischer Mechanismen von Wechselbeziehungen ein. Der Begriff eignet sich, da er eben in dieser Hinsicht in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts von Geoffrey F. Chew als Bezeichnung für ein philosophisches Denkmodell in der Physik eingesetzt worden ist (vgl. Chew 1968, S. 762).

Qui est Ariadne?

Moses fragte den Herrn nach seinem Namen und erhielt bekanntlich die Antwort: „Ego sum qui sum“. (Ex 3,14). Es ist eine bemerkenswerte Auskunft. Denn nur durch Tautologie gegen Vermenschlichung lässt sich die Göttlichkeit der Selbstaussage sichern. Gott scheint es leicht zu haben. Menschen sind nicht in der Lage, in ähnlicher Art zu antworten und könnten trotzdem bei der *Wahrheit* bleiben. Wir sind immer auch, was wir nicht sind, und zwar was wir waren oder was wir sein werden. Auch wenn das hebräische Jahwe von Martin Luther nicht wie die Vulgata im Präsens, sondern in Futur übersetzt wird, bleibt der Sinn der gleiche: „Ich werde sein, der ich sein werde.“ Es soll ebenfalls das Immergleiche der Selbigkeit Gottes ausgedrückt werden und nicht dessen Geschichtlichkeit. Allerdings fängt die Problematik der Selbstenthüllung Gottes in dem Moment an, wo er sich über sein Handeln mit menschlicher Geschichte identifiziert. Jahwe ist für Moses eben nicht nur „Qui est“, sondern auch: „Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott Abraham, der Gott Isaac und der Gott Jacob“ (Ex 3,6). Gott bestimmt sich hier über einzelne seiner Wirkungen. Der Verzicht auf Tautologie zwingt auch Gott dazu, seine Selbstaussage wie folgt zu formulieren: „Ich bin, der ich bin, und ich bin, der ich nicht bin.“ Es gibt also nur die Wahl zwischen Tautologie oder Paradoxie. Diese kommunizierte Unkommunizierbarkeit Gottes korrespondiert in zahlreichen Varianten mit abstrakten Äußerungen von Erlösungshoffnungen. Sie offenbaren sich zum Teil in einfachen Gedankengängen, die nicht nur nach der Antwort auf die Frage der Unendlichkeit streben, sondern in der Einfachheit sich auf die Ausgewogenheit von linearen und nichtlinearen Gegebenheiten beziehen. Doch dieses Wechselverhältnis ist eine alte Erkenntnis, die gerade in den vergangenen Jahren zur Genüge in allen Bereichen diskutiert worden ist. Worum geht es wirklich?

In einer Besprechung des Buches 'Différence et répétition' (1968) von Gilles Deleuze entwickelt Michel Foucault eine Metapher: „Ariadne war es müde, auf Theseus' Wiederkehr aus dem Labyrinth zu warten, auf seinen monotonen Schritt zu lauern und sein Gesicht unter all den flüchtigen Schatten wiederzuerkennen. Ariadne hat sich erhängt. An der Identität, Erinnerung und Wiedererkennung verliert geflochtenen Schnur dreht sich ihr Körper nachdenklich um

sich selbst. Der Faden ist gerissen und Theseus kommt nicht wieder. Er rennt und rast, taumelt und tanzt durch Gänge, Tunnels, Keller, Höhlen, Kreuzwege, Abgründe, Blitze und Donner“ (Deleuze/Foucault 1972, S. 7). Der irrende Theseus steht im Zentrum, nicht Ariadne. „Der berühmte und so fest gedachte Faden ist zerrissen; Ariadne ist verlassen worden, ehe man es glauben mochte. Und die Geschichte des abendländischen Denkens ist neu zu schreiben“ (Deleuze/Foucault 1972, S. 7 f.). Der Grund mag in dem Handeln Theseus' gegenüber dem Minotaurus liegen, das hier nicht der Vorgabe des Mythos' entspricht. „Und er nähert sich ihm nicht, um diese Uniform von der Erde zu tilgen sondern um sich in ihrem Chaos zu verlieren“ (Deleuze/Foucault 1972, S. 7). In seiner Metapher geht es Foucault nicht um eine analytische Darstellung von Deleuzes Ideen von Differenz und Wiederholung, sondern um einen Gedankenschritt weiter. Am Beispiel des Ariadne-Fadens kann man zunächst den mythischen Grund der Linearität und ihres Pendants Nichtlinearität verfolgen, womit das Verhältnis vom Faden zum Raum eingeschlossen ist.

Bei Foucault wird der Minotaurus zum Chaos, das Labyrinth selbst ist das Chaos, in dem der Faden der Ariadne eine lineare Struktur ermöglichen soll. Gegeben ist die zeitliche Reihenfolge: Das Labyrinth war bereits vorhanden bevor Ariadne versucht hat, ihm mit Hilfe des Theseus eine Ordnung zu geben. Daidalos selbst, als Erbauer des Labyrinths, gab Ariadne den Hinweis, einen Faden als Ausweg einzusetzen. Es stellt sich hier nicht die Frage zwischen dem Verhältnis von Linearität und Nichtlinearität, zwischen Chaos und Ordnung. Ist das Labyrinth eine Metapher für die Unordnung, in das Ariadne Ordnung bringen soll? Es gibt einen Architekten, folglich auch einen Bauplan des Labyrinths, das als Konstrukt eines selbstorganisierenden Systems dissipative Strukturen aufweist. Das Labyrinth ist daher nicht auf den Faden der Ariadne hin konzipiert. Vielmehr wird auf die Schwierigkeit der Abstimmung selbstorganisierter Systeme untereinander, Daidalos als Erbauer auf der einen und Theseus auf der anderen Seite, verwiesen. Führt nur ein Weg aus dem Labyrinth? Bedarf es wirklich des Fadens der Ariadne, um die Dimension des Labyrinths zu ermessen? Aus dem Beispiel geht hervor, dass der Mensch sucht: „[...] ,ein neues Paradigma und zugleich noch etwas anderes: Nicht nur eine andere Art, die Welt zu betrachten, sondern auch eine andere Art, mich ihr gegenüber zu situ-

ieren“ (Houellebecq 1999, S. 348). Aus der Beobachtung der Umwelt ergibt sich zwangsläufig eine Beobachtung der Beobachtung. Wie konstruiere ich mich selbst der Umwelt gegenüber? „Zu denken sind eher Intensitäten als Qualitäten und Quantitäten; eher Tiefen als Längen und Breiten; eher Individuierungsbewegungen als Arten und Gattungen; und tausend kleine Larvensubjekte, tausend kleine aufgelöste Iche, tausend Passivitäten und Durcheinander, wo gestern das souveräne Subjekt herrschte“ (Deleuze/Foucault 1972, S. 11).

Um des Weiteren einen Ausblick auf selbstorganisatorische Prozesse und deren Verhältnis zueinander zu wagen, ist der Bezug zur Physik hilfreich. Ausgangspunkt ist die newtonsche Dynamik, die ihre Terme in Begriffen der Mechanik erfasst. Zeit hat keine Richtung, der Impuls für die Bewegung eines Teilchens wirkt von außen und besitzt keinen Kontakt zu anderen Elementen. Mit dem zweiten Hauptsatz der Thermodynamik wird Irreversibilität eingeführt, das heißt die variantenreiche Komplexität von Teilchen wird angenommen. Durch den Entropiegehalt lassen sich Zustände eines makroskopischen Systems unterscheiden. Vorhergehende Systeme weisen einen niedrigeren Grad an Entropie auf als zukünftige. Die beiden Paradigmen beziehen sich auf eine der beiden Grundklassen physikalischer Systeme, die des Gleichgewichtssystems. Diese gehen entweder keinen Austausch mit der Umwelt ein oder nutzen ihn zielgerichtet zum Gleichgewicht (vgl. Jantsch 1992). Die skizzierten Erklärungsmodelle haben sich vor allem auf den Makrokosmos und den Mikrokosmos bezogen, „während der *Mesokosmos* bis vor kurzem ein Fremdling in dieser Wissenschaft blieb: die Objekte der mittleren Größenordnung mit ihren unübersehbar vielfältigen Eigenschaften, kurz das *Reich des Komplexen*“ (Kanitscheider 1998, S. 8). Dieses Reich basiert auf Systemen, für die ein Austausch mit der Umwelt unabdingbar ist. Dadurch sind sie in der Lage sich ständig zu erneuern. Das Fazit lautet: Selbstorganisation ist nur im Austausch mit der Umwelt möglich.

Für die aufgeführten Systembeschreibungen hat Ilya Prigogine sogenannte Symmetriebrüche registriert. Der Übergang von der klassischen Beschreibung zum thermodynamischen Modell ist durch Irreversibilität gekennzeichnet, die einen Bruch der zeitlichen Symmetrie bedeutet. Aus dem Schritt vom thermo-

dynamischen Modell zu dem der Selbstorganisation folgt ein Bruch der zeitlichen und räumlichen Symmetrie. Prigogine bezeichnet sein Ordnungsprinzip als 'Ordnung durch Fluktuation'. Seine Gedanken basieren auf der Idee von entgrenzter Subjektivität. In der Debatte um das dezentrierte Subjekt haben sich in diesem Kontext Gilles Deleuze und Félix Guattari mit ihrer Schrift 'Anti-Ödipus' (1972) eingereicht. Ausgangspunkt ihrer Argumentation ist die Annahme, dass die stringente Entwicklung, die die Psychoanalyse zum Maßstab einer 'gesunden' Persönlichkeitsentwicklung angibt, ein Instrument der Herrschaft darstellt, das verhindert, dass ein Individuum seine Begierden entdeckt und seine Wünsche auslebt. Überließe man das Individuum einer Eigendynamik seiner psychischen Energien, so wäre die lustvolle Desintegration des Subjekts die Folge.

Die Vielzahl der Erlebnisse würde die Einheit subjektiver Erfahrung stören und das Ich in einer gesteigerten Erlebniswelt des Schizoiden auflösen. Der Schizophrene als universeller Produzent hat also keine Chance (vgl. Deleuze/Guattari 1972, S. 13). Einer Entgrenzung des Subjekts entgegenwirkend, installiert die Gesellschaft mit Unterstützung der Psychiatrie, nach Deleuze und Guattari, die 'Norm' der geordneten Persönlichkeit. Ausbruchsversuche werden als Krisen der Persönlichkeitsentwicklung thematisiert. Eine Abweichung von der geordneten Bahn wird als *pervers* dargestellt und mit gesellschaftlichen Sanktionen belegt. Die ursprüngliche Heterogenität menschlicher Energien wird auf diese Weise der „Logik der Person unterworfen“ (Deleuze/Guattari 1972, S. 69). Deleuze und Guattari erwarten von der Loslösung des Subjekts entscheidende Impulse: Das entgrenzte Subjekt entwickelt stärkere Empfindungen zur Umwelt als eine genormte Persönlichkeit. Seine Wahrnehmung ist ein unkanalisierter Erfahrungsstrom. Es setzt sich starken Reizen aus, die extreme Gefühlswallungen auslösen. Deleuze und Guattari bezeichnen das als die „Konsumtion reiner Intensitäten“ (Deleuze/Guattari 1972, S. 28). Das schizoide Subjekt konsumiert Erregungszustände, aus denen sich schließlich sogar polyphrene Eigenschaften ergeben.

Deleuzes und Guattaris Ausführungen stehen unter dem Einfluss der kurz nach dem Zweiten Weltkrieg von Norbert Wiener begründeten Kybernetik (vgl. Wie-

ner 1948). Sie proklamiert eine Entsubjektivierung der Erkenntnistheorie. Die in diesem Kontext konstruierten Entwürfe, die sich unter den Klassifikationsbegriff einer allgemeinen Systemtheorie subsumieren lassen und als „Radikaler Konstruktivismus“ bezeichnet werden, stellen das menschliche Subjekt nicht in den Mittelpunkt, sondern konstituieren es als einen ‘Teilbereich’. Stattdessen wird neutraler von „lebenden Systemen“ gesprochen. Vor allem der chilenische Biologe Humberto R. Maturana fordert, Kognition nicht mehr unter dem Gesichtspunkt abbildtheoretisch gefasster Realitätsaneignung zu betrachten, sondern systemtheoretisch als ein internes, in sich geschlossenes relationales Gefüge, bei dem der Aspekt des Operierens von Interesse ist.¹ Seine analytischen Bemühungen konzentrieren sich nur noch auf das Problem der Mechanismen und Prozesse, die innerhalb des neuronalen Netzwerks eines lebenden Systems ablaufen. Maturanas Definition der Kognition scheint - wie alles in der Systemtheorie - auf universelle Geltung angelegt zu sein. Tatsächlich ist sie jedoch sehr restriktiv formuliert, da sie qualitative Momente wie Einsicht, Begreifen oder mentale Verarbeitung ausschließt. Trotzdem verwendet Maturana in seinen Konkretisierungen immer Beispiele, bei denen es um Sinnverstehen geht. Er gerät damit auf die von ihm nicht gewollte hermeneutische Ebene. Daraus ergibt sich, dass der Beobachterstandpunkt, den seine Theorie einnimmt, die Systeme, die er geschlossen halten möchte, öffnen muss, da er sonst die Interaktionen der „lebenden Systeme“, auch dort, wo sie scheitern, gar nicht beschreiben könnte. Falls geschlossene Systeme wie in der Erkenntnistheorie George Berkeleys² nach außen hermetisch dicht sind, ihre Wahrnehmungen also ledig-

¹ Vgl. Maturana 1996, S. 89-118. Vgl. ebenso die Maturanas Konzeption nahe stehende Theorie von Gregory Bateson (1982) 1995, hier S. 251. „Eine Welt des Sinnes, der Organisation und der Kommunikation ist nicht ohne Diskontinuitäten, ohne Schwellen verständlich. Wenn die Sinnesorgane nur Nachrichten von Unterschieden empfangen können, und wenn Neuronen entweder erregt werden oder nicht, dann wird die Schwelle notwendigerweise zu einem Merkmal dessen, wie die lebendige und geistige Welt aufgebaut ist.“ Bateson konzentrierte sich in seiner Arbeit insbesondere auf Fragen der Evolutionstheorie und arbeitete als Ethologe. Ab 1942 war er zusammen mit Wiener an den ersten Entwicklungen der Kybernetik und der Informationstheorie beteiligt.

² Siegfried J. Schmidt weist auf George Berkeley als Ahnen des Radikalen Konstruktivismus explizit hin. Vgl. Schmidt 1994, S. 13. Vgl. hierzu Berkeley (1869) 1957. Zur zustimmenden

lich „inner sensations“, reine Konstruktionen des Bewusstseins darstellen, wie kann dann ein Beobachter, der doch selbst als ein solches System konfiguriert sein soll, Kenntnis von all den vielen anderen „lebenden Systemen“ (Individuen) und ihren Denkweisen haben und sogar beurteilen, woran intersubjektive Verständigung scheitert? An diesem Punkt setzen Deleuze und Guattari mit ihrer theoretischen Auseinandersetzung des entgrenzten Subjekts an. Auch Luhmann hat dieser Problematik weitgreifende Reflexionen gewidmet. Sein soziologisch orientierter systemtheoretischer Ansatz stellt den Anspruch auf maximale Validität. Sein Systembegriff versucht alle Systeme der Realität abzudecken. Zu diesem Zweck führt er den Terminus der Emergenz ein, womit er ein Konzept benennt, demzufolge es Transformationen von Ordnungsprinzipien gibt. Es existiert folglich ein Wechsel von der Sphäre des Anorganischen zu der des Organischen, von der Sphäre des Biologischen zu Sinnsystemen. Es werden Transformationen von sogenannten Codes vorgenommen. All diese Prozesse geschehen evolutionär auf der Grundlage der Selbstorganisation, deren Ziel darin besteht, die angewachsene interne Komplexität des jeweiligen Systems zu reduzieren, woraus das „Bedürfnis“ nach neuen Ordnungsprinzipien oder Codes entsteht. In diesem Zusammenhang ist nach Luhmann „Sinn“ eine Erlungenschaft, die sowohl von psychischen als auch von sozialen Systemen benutzt wird (vgl. Luhmann 1987, S. 92).

Diese beiden Systemarten werden von Luhmann bewusst unterschieden. Sie seien in einer Koevolution entstanden und hätten sich am Sinn ausdifferenziert (vgl. Luhmann 1987, S. 141). Er vertritt die These, dass psychische Systeme im Gegensatz zu sozialen nicht-semiotisch organisiert seien. Sinn sei nicht an einen Träger, ein „Subjekt“ oder ein anderes ontisches Substrat gebunden, sondern etwas sich selbst Tragendes, denn Sinn ermögliche seine eigene Reproduktion selbstreferentiell (vgl. Luhmann 1987, S. 141). „Weder Bewußtsein noch Kommunikation ist ein Kandidat für eine solche Rolle. Erst die Form der Vernetzung, die zugleich Bedingung der Möglichkeit von Aktualität und Bedingung der Möglichkeit autopoietischer Reproduktion ist, hebt Bewußtsein bzw.

Rezeption der Erkenntnistheorie Berkeleys durch den amerikanischen Pragmatismus vgl. des Weiteren James (1898) 1994, S. 123-150.

Kommunikation ab. Nur an der Verweisung auf Anderes kann Bewußtsein sich selbst realisieren, und dasselbe gilt mit andersartigen Bezügen auch für Kommunikation. 'Träger' ist mithin, wenn man diesen Ausdruck beibehalten will, eine *Differenz* in den Sinnverweisungen, und diese Differenz hat ihrerseits ihren Grund darin, daß alle Aktualisierung von Verweisungen *selektiv* sein muß" (Luhmann 1987, S. 142). Für Luhmanns Epistemologie ist der Aspekt der Differenz konstitutiv. Ein zentrales Postulat liegt darin, Erkenntnistheorie nicht rein bewusstseinstheoretisch oder gar transzendentalphilosophisch wie bei Immanuel Kant zu fundieren, sondern in der Schlussfolgerung, dass sie in emergente Ordnungen eingebettet sein muss. Wie in der „Erfahrungswelt“ Prozesse wie Emergenz, Selbstreferenz, Entropie/Negentropie (etc.) stattfinden, so muss auch die Epistemologie wie alle Wissenschaftstheorie entsprechend angelegt sein und als selbstreferentieller Prozess überhaupt begriffen werden (vgl. Luhmann 1987, S. 651), für den als Grundvorgang derjenige des Diskriminierens „im Sinne des operativen Einführens und Handhabens einer Differenz“ (Luhmann 1987, S. 650) festzustellen sei.

Wie Derrida in 'L'écriture et la différence' (1972) achtet auch Luhmann auf das „Andere“ der Differenz, auf das „Woraufhin“ der Unterscheidung (vgl. Luhmann 1987, S. 655). Seine Gedanken erweitern die Idee einer „Kultur ohne Zentrum“, die Richard Rorty in den Mittelpunkt seiner theoretischen Abhandlungen stellt. Dieser relativiert erkenntnistheoretische Grundlagen und fordert eine konsequente Historisierung epistemologischer Problemstellungen. Rorty versucht dabei nicht Theorien und Ideologien ökonomisch, also funktionalistisch zu erklären. Sein zentraler Begriff ist der der Kultur: „Eine Kulturanthropologie (im weitesten Sinne, also einschließlich einer Geistesgeschichte) ist alles, was wir brauchen“ (Rorty 1987, S. 412). Diese Aussage grenzt sich eindeutig von Jürgen Habermas ab, der es für sinnvoll hält, die Funktionen zu bestimmen, „die Erkenntnis innerhalb lebenspraktischer Zusammenhänge hat [...], ohne den *Unbedingtheitsanspruch* der Wahrheit empiristisch zu hinterfragen“ (Habermas 1973, S. 410). Habermas' Versuche, die Transzendentalphilosophie zu transformieren, kann Rorty nicht akzeptieren, da sie seiner Ansicht nach noch dem alten Paradigma der Erkenntnistheorie als Fundamentalwissenschaft verpflichtet sind. Er übernimmt stattdessen das pragmatistische Denkmodell, wie es im

Besonderen von John Dewey entwickelt worden ist. Dieser hat die Spiegel-methaphorik der überkommenen, traditionellen Epistemologie und damit allen transzendentalen Reduktionismus aufgegeben.

In der Erkenntnistheorie gewahrt Rorty ein latent ethisches Moment: Sie wolle über Rechtfertigungsstrukturen letztlich moralisch binden (vgl. Rorty 1987, S. 416). Wie bei den Dekonstruktivisten (vgl. Derrida 1972, dazu Rorty 1987, S. 399) versucht er den „Tribunalisierungszwängen“ zu Gunsten einer Ästhetisierung reflexiver Diskurse zu entrinnen (vgl. hierzu Marquard 1981, S. 39 ff.) und bezeichnet daher die neu anzustrebende und von ihm befürwortete Philosophie als eine „bildende“ (vgl. Rorty 1987, S. 396 ff.). In Rortys beigefügtem Attribut ist die Assoziation an die „bildenden Künste“ und „Bildung“ enthalten. Seine Auffassung einer Kultur ohne Zentrum impliziert sofort den Gedanken an die üblichen Anwärter im Zentrum einer Kultur: Religion, Wissenschaft, Philosophie und Kunst. Müsste man zwischen den vier Varianten wählen, wäre man geneigt sich für die Kunst zu entscheiden - aber nur, weil der Begriff „Kunst“ der vagste unter den vier Alternativen ist. Letztendlich scheint es aber sinnvoll, sich überhaupt nicht zu entscheiden, da die beste Art von Kultur diejenige darstellt, die ihre Schwerpunkte variiert und gegebenenfalls wechselt. Fragen bezüglich der Autorenschaft einzelner Errungenschaften, ob sie nun von der Kunst, der Philosophie oder den Naturwissenschaften erreicht worden sind, würden sich erübrigen, da die kreative Entfaltung sich in einem zentrumslosen Gefüge einer sogenannten Lebenskunst offenbart.

Rortys Gedanken kommen denen Luhmanns, obwohl er nicht systemtheoretisch argumentiert, sehr nahe. Einer Kultur ohne Zentrum stellt letzterer die Idee von Systemen gegenüber, die aus einer Vielzahl gleichberechtigter Zentren bestehen. Beide sehen die Favorisierung von einzelnen Elementen in den zahlreichen gesellschaftlichen Bereichen als Gefahr und betonen den gleichberechtigten Ausgleich. Dabei unterliegt jedoch auch Rortys These, auf einer abstrakteren Ebene, einem System - dem System ohne Zentrum. Die Kunst zeichnet sich in dieser allgemeinen Systemlage dadurch aus, dass sie etwas *Neues* fast ohne Risiko produzieren kann, da sich der Kontext ständig ändert. Die Kunst scheint, aufgrund der nur vage möglichen Definierbarkeit des Begriffs ein „entlastetes

System“, geradezu ein Spiel zu sein. Die Systemtheorie stellt die Kunst als Lebensklugheit dar, die meint, unter der Belastung von Komplexität, Kontingenz und „Riskiertheit“ (Arnold Gehlen) nach systemorientierten Prinzipien handeln zu müssen. Doch auch die Kunst entgeht nicht einem Risiko, was gerade die Epoche der Postmoderne verdeutlicht. Die Kapazität des *Neuen* erschöpft sich. Es schleicht sich Langeweile ein - und Langeweile ist die Gefahr der risikolosen Entsorgung. Um dieser Gefahr zu entgehen versuchen Künstler immer wieder in zahlreichen Variationen Wirklichkeitskonstrukte *sichtbar* zu machen. Das Ergebnis ist etwas künstlich Hergestelltes, eine konstruierte Wahrnehmung: reduktiv, tautologisch und zirkulär. In dem Maße, wie die Kunst ins Leben drängt, wird das Leben zur Kunst. In dem Moment, wo sich das System Kunst öffnet, verschließt es sich auch wieder. Dabei steht die Transparenz im Zwielficht der Durchsichtigkeit und eines selbsterzeugenden Scheins. Diese Indifferenz von Aufklärung und Verschleierung ist die Basis für eine Sensibilisierung der Aufmerksamkeit. Sie geht einher mit dem Verlust der traditionellen Vorstellung von Idealen der abendländischen Kultur. Doch: „Wenn es keine Ideale mehr gibt, läßt das Interesse daran nicht etwa nach, sondern es verlegt sich auf die Manier, sie darzustellen. ‘Manier’ nannte Kant den *modus aestheticus* des Denkens. Ästhetisch ist der Modus einer Zivilisation, die von ihren Idealen im Stich gelassen worden ist. Sie kultiviert das Gefallen an deren Darstellung - und nennt sich dann Kultur“ (Lyotard 1993, S. 417).

Autopoietische Strukturen

Ende der siebziger Jahre entwickelten Maturana und Francisco J. Varela eine Theorie lebender Systeme, mit der sie versuchten, deren Organisation in Bezug auf ihren einheitlichen Charakter zu verstehen. Dabei wird lebenden Organismen einerseits eine Art von Autonomie zugeschrieben, die über gängige Vorstellungen von Selbstständigkeit und Unabhängigkeit weit hinausgeht, andererseits wird aber auch die Intensität und das Maß der Verflechtung zwischen lebenden Organismen und ihrer Umwelt radikaler als bisher betont. Die Grundidee dieser Theorie lässt sich vielleicht in folgenden Sätzen zusammenfassen: Lebende Systeme sind selbsterzeugende, selbstorganisierende, selbstreferentielle und selbsterhaltende - also autopoietische - Systeme. Die kritische Variable ihrer autopoietischen Homöostase ist die Organisation des Systems selbst. Der Ausgangspunkt war die Feststellung, „daß alles Erkennen ein Tun des Erkennenden ist und daß jedes Erkennen von der Struktur des Erkennenden abhängt. [...] Das Erkennen ist als Tun des Erkennenden in der Eigenart seines Lebendig-Seins, seiner *Organisation*, verwurzelt“ (Maturana/Varela 1987, S. 40).

Maturana und Varela haben mit ihren Forschungen den philosophiegeschichtlichen Stellenwert des 'Radikalen Konstruktivismus' entscheidend geprägt. Doch sollte in diesem Zusammenhang nicht von einer einheitlichen Theorie gesprochen werden, sondern vielmehr von einem Diskurs: Denn der Radikale Konstruktivismus stellt keine homogene Doktrin dar, sondern ist ein äußerst dynamischer interdisziplinärer Diskussionszusammenhang, der erhebliche empirische Evidenz für Giovanni Battista Vicos und Kants Einsicht beibringt, dass wir nie mit *der* Wirklichkeit an sich umgehen, sondern stets mit individuellen Erfahrungswirklichkeiten. Entscheidend für den Diskurs des Radikalen Konstruktivismus sind Themen, die vor allem im Umkreis der Kybernetik zweiter Ordnung sowie der Biologie und Psychologie entwickelt worden sind: Erwähnt seien hier Themen wie Selbstreferentialität und Selbstorganisation, organisationelle Geschlossenheit und Strukturdeterminiertheit, autopoietische Systeme und neuronale Netzwerke, Evolution, Autonomie und Kognition. Doch geht es hier nicht nur um eine einzelwissenschaftliche Modellierung dieser Konzepte, sondern ebenfalls um eine Klärung der erkenntnistheoretischen und wissenschaftstheoretischen sowie der ethischen Konsequenzen, die aus einer

retischen sowie der ethischen Konsequenzen, die aus einer konstruktivistischen Kognitionstheorie gezogen werden müssen. Biologen, Neurophysiologen und Psychologen, Philosophen und Soziologen, Sprach- und Literaturwissenschaftler, Kunstwissenschaftler und Ethnologen, Juristen und Managementwissenschaftler entwerfen bereits seit einigen Jahrzehnten auf konstruktivistischen Grundlagen neue Konzeptionen ihrer Disziplinen. Der Radikale Konstruktivismus hat sich in diesem Zusammenhang als Umwandlungsfaktor zur Entwicklung einer empirisch begründeten Alternative zum neuzeitlichen Wissenschaftspositivismus erwiesen. Er liefert Argumente für eine sinnvolle Überwindung unhaltbar gewordener europäischer Denktraditionen. Indem er alles Wissen an den Menschen und seine Handlungen bindet, Abschied nimmt von absoluten Wahrheits- und Wirklichkeitsbegriffen und Objektivität in Intersubjektivität transformiert, verweist er gleichzeitig auf unsere Verantwortung für die natürliche und soziale Umwelt, in der wir leben.

Eine autopoietische Struktur schließt den Ausdruck einer besonderen Individualität ein, einer bestimmten Autonomie gegenüber der Umwelt. Dabei findet und erhält diese Struktur die ihr eigene Form und Größe unabhängig von der sie beeinflussenden Umwelt. Je mehr Freiheitsgrade das System besitzt, desto ausgeprägter verwirklicht das System sich selbst, seine ihm eigene Struktur und Funktion. Je mehr Freiheit, desto mehr Ordnung in der Selbstorganisation! Definiert man Bewusstsein als jene Autonomie, welche ein System in der Koevolution mit seiner Umwelt gewinnt, dann besitzen sogar die einfachsten autopoietischen Systeme, wie chemische dissipative Strukturen, *Bewusstsein*. Maturanas Beschreibung der Feedback-Beziehung eines autopoietischen Systems mit seiner Umwelt als „kognitiver Bereich“ ist von dieser Erkenntnis nicht weit entfernt. Eine dissipative Struktur importiert und exportiert also die Notwendigkeiten, die ihren Erhalt und Erneuerung sichert. Für dieses Wissen benötigt sie nichts als den Bezug zu sich selbst. Aus einem anderen Blickwinkel erscheint diese Autonomie als Ausdruck einer grundlegenden „Komplementarität von Struktur und Funktion“, nach Maturana ein Gesetz der Selbstorganisation. Die sich spontan bildende Struktur entspricht ihrer Funktion - den inneren und äußeren Prozessen der Struktur - und umgekehrt. Dieser freien Formbarkeit liegt die Möglichkeit zugrunde, eine autopoietische, selbstreferentielle Balance auf der einen

Seite, jedoch auch Koevolution (die gemeinsame Evolution eines Systems mit seiner Umwelt) zu entwerfen. Die Komplementarität von Struktur und Funktion scheint auch für die Selbstorganisation im subatomaren Bereich zu gelten. Dies wird zumindest von dem durch Chew entwickelten 'Berkeley bootstrap model' (vgl. Chew 1968, S. 762-765) suggeriert, in dessen Sicht Hadronen (die einer starken Wechselwirkung unterliegenden Elementarteilchen) drei Rollen gleichzeitig spielen: als Teilchen, als Bindekräfte zwischen Teilchen und als integrale Konstituenten des Atomkerns als Ganzheit. Allgemeiner ausgedrückt kann diese grundlegende Komplementarität als Ausdruck von Prozess-Denken angesehen werden. Definierte räumliche Strukturen resultieren aus temporären dynamischen Systemen interaktiver Prozesse. Das Bedürfnis nach einer dynamischen Formulierung in Begriffen, die sich auf das System als Ganzes beziehen (wie etwa Autopoiesis), wird durch die Zirkularität dieser Prozesse betont. Wie Varela verdeutlichte, würde ein mikroskopisches Äquivalent des Verfolgens aller individuellen Prozess-Interaktionen nicht überschaubare Zeit beanspruchen (vgl. Varela 1976). Eine solche ganzheitlich-dynamische Formulierung lässt sich in Sets von variablen Spielregeln für „Spiele“ finden, die von Systemkomponenten gespielt werden.³ Dieser Aspekt spielt auch im bootstrap-Ansatz eine bedeutende Rolle. Überhaupt gleicht die Theorie der „Schnürsenkel-Philosophie“ der eines autopoietischen Systems. Bevor nun diesbezüglich näher auf die soziologisch orientierten Untersuchungen Luhmanns eingegangen wird, sind zunächst noch weitere Einblicke in Maturanas Theorie lebender Systeme notwendig.

In empirischen Untersuchungen zur Farbwahrnehmung und zur Größenkonstanz in den späten fünfziger Jahren hatten Jerome Y. Lettvin, Maturana, Warren S. McCulloch und Walter H. Pitts festgestellt, dass zwischen Außenweltereignissen und neuronalen Zuständen keine stabilen Korrelationen hergestellt werden können.⁴ Andererseits sind aber stabile Korrelationen zwischen solchen

³ Vgl. Eigen/Schuster, 1979. Ebenso Eigen/Winkler, 1975, hier S. 17: „Das Spiel ist ein Naturphänomen, das von Anbeginn den Lauf der Welt gelenkt hat: die Gestaltung der Materie, ihre Organisation zu lebenden Strukturen wie auch das soziale Verhalten der Menschen.“

⁴ Vgl. Paul F. Dell 1984, S. 149 ff. und S. 154: „Jedes lebende System hat seine eigene autonome Individualität, weil die Natur seine Struktur spezifiziert, wie es sich bei bestimmten und

Systemen nachweisbar, die innerhalb der Nervensysteme liegen: Das Nervensystem operiert offenbar als funktional geschlossenes System. Zudem ist evident, dass lebende Systeme materiell-energetisch offen sind, dass sie mit der Umwelt sowie mit anderen lebenden Systemen interagieren. Während die autopoietische Organisation im Sinne eines kausal in sich geschlossenen Zyklus' der Interaktion zwischen den einzelnen Komponenten des lebenden Systems invariant gehalten werden muss, damit das System überleben kann, ist die Struktur lebender Systeme plastisch und kann sich laufend verändern.

Durch ihr Operieren erzeugen autopoietische Systeme fortwährend ihre eigene zirkuläre Organisation, die als grundlegende Größe konstant gehalten wird. Diese Organisation kann als Netzwerk zur Produktion ihrer eigenen Bestandteile beschrieben werden. Lebende Systeme sind aufgrund dieser zirkulären Organisation selbstreferentielle und bezüglich ihrer Organisation homöostatische Systeme, die ihrer Umwelt gegenüber autonom sind. Ein lebendes System wird durch die Zirkularität der Organisation zu einer inferentiell arbeitenden Interaktionseinheit mit einem kognitiven Bereich: „Ein lebendes System ist aufgrund seiner zirkulären Organisation ein induktives System und funktioniert in prognostizierender Weise; was einmal geschehen ist, ereignet sich wieder. Seine Organisation (die genetische wie die sonstige) ist konservativ und wiederholt nur das, was funktioniert. Aus diesem gleichen Grunde sind lebende Systeme historische Systeme. Die Relevanz eines bestimmten Verhaltens oder einer Verhaltensklasse ist immer durch die Vergangenheit festgelegt“ (Maturana 1982, S. 52). Daraus ergibt sich: Organisationelle Geschlossenheit lebender Systeme bedingt ihre Autonomie gegenüber ihrer Umwelt. Lebende Systeme bewahren durch eine Stabilität ihrer Organisation eine spezifische Identität,⁵ die

allen anderen Interaktionen verhalten wird. Interaktionen spezifizieren nicht, wie sich das System verhalten wird; das System spezifiziert, wie es sich verhalten wird. [...] die Struktur des Systems spezifiziert, welche Ereignisse in seinem Medium mit ihm interagieren können und welche nicht.“

⁵ Vgl. Maturana 1982, S. 303. Maturana verwies darauf, „[...] daß Kognition als ein Phänomen des Individuums der Autopoiese des Erkennenden untergeordnet ist und daß alle kognitiven Zustände als Zustände des Erkennenden durch die Art determiniert sind, in der dieser seine Autopoiese verwirklicht, und nicht durch die Bedingungen der Umwelt, in der dies sich ereignet. Kognition ist daher ein prinzipiell subjektabhängiges Phänomen.“

von Beobachtern des Systems als Individualität interpretiert wird. Die Umwelt (= Nische), mit der das System interagieren kann, wird durch die Organisation des lebenden Systems implizit bestimmt. Die so vorausgesagte Nische - als Klassen von Interaktionen definierbar - stellt die vollständige kognitive Realität des Systems dar.

Leben als Prozess ist ein Prozess der Kognition. Das heißt: „Lebende Systeme sind kognitive Systeme“ (Maturana 1982, S. 39). Mit einem Nervensystem ausgestattete lebende Systeme erzeugen durch Selbstbeobachtung Selbstbewusstsein. Das Nervensystem erweitert den Kognitionsbereich lebender Systeme, indem es dem System Interaktionen erlaubt, durch die seine internen Zustände in relevanter Weise durch sogenannte reine Relationen, also nicht durch physikalische Ereignisse, modifiziert werden. Organismen können dadurch mit eigenen internen Zuständen so interagieren, als ob diese von ihnen unabhängige Gegenstände wären: „Sie schaffen damit das scheinbare Paradox, ihren kognitiven Bereich innerhalb ihres kognitiven Bereiches zu enthalten“ (Maturana 1982, S. 39). „Ein Nervensystem, das imstande ist, seine intern erzeugten Aktivitätszustände als verschieden von seinen extern erzeugten zu behandeln, das also imstande ist, die Ursprünge von Interaktionen zu unterscheiden, ist zu abstraktem Denken fähig“ (Maturana 1982, S. 50). Lebende Systeme werden durch die Umwelt und sich selbst deformiert - durch externe Ereignisse sind sie aber nur modellierbar und nicht steuerbar. Jede Zustandsänderung des Systems muss aufgrund der Geschlossenheit der funktionalen Organisation des Nervensystems eine weitere Zustandsänderung hervorrufen, da das Nervensystem anatomisch und funktional so organisiert ist, dass es bestimmte Relationen zwischen den Rezeptor- und Effektorflächen konstant hält. Daraus folgerte Maturana: „Verhalten ist daher ein funktionales Kontinuum, das dem Leben des Organismus durch alle seine Transformationen in seinem selbstreferentiellen Interaktionsbereich hindurch Einheit verleiht“ (Maturana 1982, S. 51). Er stellte die These auf: „Die anatomische und funktionale Organisation des Nervensystems sichert die Synthese von Verhalten, nicht eine Repräsentation der Welt“ (Maturana 1982, S. 47). Damit gleichen Verhalten und Erkennen „[...] einem Instrumentenflug, bei dem die Effektoren (Motoren, Klappen, etc.) ihren Zustand verändern, um die Werte der Meßinstrumente konstant zu halten oder zu ver-

ändern, entsprechend einer genau angegebenen Variationssequenz, die entweder festgelegt ist (durch Evolution spezifiziert) oder während des Fluges aufgrund der Flugsituation verändert werden kann (Lernen)“ (Maturana 1982, S. 51 f.). Indem ein System rekursiv Repräsentationen seiner Interaktionen erzeugt, wird es zu einem Beobachter: *„Der Beobachter ist ein lebendes System, und jede Erklärung der Kognition als eines biologischen Phänomens muß eine Erklärung des Beobachters und seiner dabei gespielten Rolle beinhalten“* (Maturana 1982, S. 35). Nach Maturana sind lebende Systeme als selbstreferentielle geschlossene Systeme „informationsdicht“ und „struktureldeterminiert“ (autonom). Sie haben keinen informationellen Input und Output; sie sind mit anderen Worten energetisch offen, aber informationell geschlossen. Das System erzeugt vielmehr selbst die Informationen, die es verarbeitet, im Prozess der eigenen Kognitionen. Durch strukturelle Koppelung sind struktureldeterminierte Systeme sowohl mit dem Medium als auch mit interagierenden lebenden Systemen verbunden. „Strukturelle Koppelung“ definierte Maturana als zwei plastische Systeme, die aufgrund ihrer sequentiellen Interaktionen strukturell gekoppelt werden, „wenn ihre jeweiligen Strukturen sequentielle Veränderungen erfahren, ohne daß die Identität der Systeme zerstört wird“ (Maturana 1982, S. 150).

Luhmann hat eine Theorie für gesellschaftliche Systeme entwickelt, die die Theorie der Autopoiese zur Grundlage nehmen, aber zu dieser trotzdem erhebliche Differenzen aufweisen. Seine Art der Auseinandersetzung scheint sehr selektiv. Deutlich wird die Problematik bei der Betrachtung der Theorie der Autopoiese durch Gerhard Roth, auf die Hans-Peter Krüger in seinen Untersuchungen ausdrücklich hingewiesen hat (vgl. Krüger 1993, S. 70-75). „Selbstorganisation“ in physikalisch-chemischen Prozessen setzt er voraus, wodurch sich Ordnung spontan bilden kann. Die Theorie der Autopoiese erklärt seiner Ansicht nach unter dieser Voraussetzung Organismen als selbstherstellende und selbsterhaltende Systeme: „Selbsterstellend“ als „zyklische Verknüpfung selbstorganisierender Prozesse“ (Roth 1986, S. 199). Als „selbsterhaltend“ gilt ein System, wenn es eine autonome Basis zur Grundlage hat und in Bezug auf seine Umwelt energetisch und materiell offen ist. Die Erhaltung des Systems ist dadurch gewährleistet, dass alle seine konstitutiven Komponenten zu jeder Zeit an den Anfangsbedingungen der Komponenten partizipieren, die zu einer spä-

teren Zeit existieren. Mit dieser zuletzt genannten Bedingung sind selbsterhaltende Systeme „immer auch selbstreferentielle Systeme, da die zirkuläre Erzeugung der Zustände der Komponenten des Systems auch die zirkuläre Erzeugung der Zustände der Komponenten einschließt. Selbstreferentielle Systeme müssen aber nicht auch selbsterhaltend sein. So ist das Gehirn [...] ein selbstreferentielles System per excellence, aber es ist keineswegs selbsterhaltend“ wie der Organismus (Roth 1986, S. 207-209). In diesem Zusammenhang fasst Krüger bei seiner weiteren Differenzierung die Begriffe „Selbsterstellung“ und „Selbsterhaltung“ als „Selbstreproduktion“ zusammen, denn alles, was sich selbst herstellt und erhält, reproduziert sich selbst. Doch diese „Selbstreproduktion“ setzt im Zusammenhang mit der Theorie der Autopoiese auch ein gewisses Maß an Reproduktion der beeinflussenden Umgebung voraus.

Michel Serres sieht diesen Aspekt skeptisch, da er eine Gefahr der Gleichschaltung verbirgt. In seiner Schrift 'Der Parasit' (1980) ist dieser als allgemeiner Operator des Zusammenhangs von Natur und Kultur bezeichnet, der jede Art von Beziehung, ob physikalischer, biologischer oder sozialer Art, betrifft. „Die da Produktion mit Reproduktion gleichsetzen, machen sich die Sache leicht. Unsere Welt ist voll von Kopisten und Nachahmern, man überhäuft sie mit Reichtum und Ruhm. Interpretieren lohnt mehr denn komponieren, eine Meinung zu einem fertigen Erbe haben lohnt mehr als ein eigenes Werk schaffen. Das Übel der Zeit ist die Überschwemmung des Neuen durch die Duplikate, der Untergang der Intelligenz im Behagen am Immergleichen. Produktion ist ohne Zweifel etwas Seltenes, sie zieht die Parasiten an, die sie auch sogleich banalisieren. Die unerwartete, unwahrscheinliche Produktion ist geschwängert mit Information, und stets machen sich die Parasiten unverzüglich darüber her“ (Serres 1987, S. 13). Nach Serres sind die Beziehungen der Menschen untereinander, gerade in Bezug auf die oben angesprochene „Selbstreproduktion“, ständig der Gefahr parasitärer Störungen ausgesetzt. Der Dritte, der die Beziehung stört, der die Vermittlung unterbricht und die Kanäle, über die materielle Güter und Informationen transferiert werden, ausnutzt, dieser Dritte ist im gleichen Sinne ein Parasit, den es auszuschließen gilt. Dies hat zur Konsequenz: Mit dieser Position umgehen, „heißt die Beziehung beherrschen. Es heißt Beziehung nur zur Beziehung selbst haben. Niemals zu den Stationen, von denen sie ausge-

hen oder zu denen sie hinführen, noch auch zu denen, durch die sie durchgehen. Niemals zu den Objekten als solchen und zweifellos auch niemals zu den Subjekten als solchen. Oder vielmehr zu diesen Punkten als Agenten, als Quellen von Beziehungen. Und eben dies ist die Bedeutung der Vorsilbe *para* in dem Wort Parasit: Er ist daneben, er ist bei, er ist abgesetzt von, er ist nicht auf der Sache, sondern auf der Beziehung. Er hat Beziehungen, wie man sagt, und macht ein System daraus. Er ist stets mittelbar und niemals unmittelbar. Er hat Beziehung zur Beziehung, er hat Bezug zum Bezug, er ist dem Kanal aufgepfropft“ (Serres 1987, S. 64 f.). Direkt im Anschluss konstatierte Serres: „Das ganze Problem des Systems liegt nun darin herauszufinden, was darin ein Punkt, ein Wesen, eine Station ist. Sie werden von einem Stern von Relationen durchquert, sie sind Kreuzungen, Verteiler, Auswahlpunkte. Analysieren ist danach nichts anderes mehr als sagen, daß diese Sache im Schnittpunkt mehrerer Folgen liegt. Und die Sache selbst ist nichts anderes als ein Beziehungskopf, als diese Kreuzung oder diese Übergänge. Sie ist nichts als Position oder Situation. Und der Parasit hat gewonnen“ (Serres 1987, S. 65).

Serres Befragung dieses Einzelnen in seiner „Selbstreproduktion“ und der paradoxen Bezeichnung als Parasit liegt in der theoretischen Nähe von Roths Erkenntnis, daß die Übertragbarkeit des Autopoiese-Konzepts auf sozial- und kulturwissenschaftliche Gegenstände von der „Umdefinition des Begriffs ‘Produktion der Komponenten’“ (Roth 1986, S. 211) abhängt. Die Produktion vereinbart immer Gedankengut des bereits Vorhandenen, sonst wäre eine Weiterentwicklung gar nicht möglich. Dies hat zur Konsequenz, daß derjenige der *neu* produziert parasitäre Eigenschaften besitzt, das heißt als Parasit die Grundlagen für seine Produktion geschaffen hat. Es ist die Frage, ob diese Form parasitärer Eigenschaften kritisch betrachtet werden muss, es sei denn sie entwickelt lediglich das, was Serres als Duplikat beschreibt, und keine neuen Ideen. Positiv ausgelegt, handelt es sich bei einer parasitären Weiterentwicklung um eine Selbstreproduktion mit weitgreifenden Perspektiven, eine Umdeutung bestehender Verhältnisse. Man muss also in diesem Sinne zwischen einem *umsetzenden* Parasiten und *ausbeutenden* Parasiten unterscheiden. Krüger bemerkte zurecht, dass bei einer Beschränkung des Autopoiese-Konzepts auf den Gedanken der Selbstreferenz, bei einer Nichtberücksichtigung des Aspekts

der Selbstreproduktion, beim Transfer außer dem Effekt der Selbstbestätigung keine Neuerungen auftreten würden. Bei den Biologen bestand die Transfer-Frage darin, ob „die *Zustände*, die die Komponenten eines autopoietischen Systems annehmen, zu *Komponenten* eines ontologisch 'nächsthöheren' Systems werden, das damit zu einem autopoietischen System zweiten Grades o. ä. wird“ (Roth 1986, S. 212).

Doch was bedeutet dann im Zusammenhang mit diesem autopoietischen System zweiten Grades „Selbstreproduktion“ im Unterschied zu einer Selbstreferenz, die innerhalb der Selbsterhaltung bereits vorhanden ist? Nun wird die Problematik offensichtlich, ob eine Übertragung auch zur Veränderung der Relationen zwischen den Begriffen führt. Bleibt der Gedanke erhalten, dass Selbstreferenz innerhalb der Selbstreproduktion erfolgt? „Dann würde Selbstreferenz weiterhin gleichsam im Dienste einer Selbstreproduktion stehen. In diesem Falle wäre Selbstreferenz dadurch unterbrochen, daß sie von Selbstreproduktion eingeschlossen wird. Anderenfalls müßte sich Selbstreferenz selber unterbrechen. Dadurch müßte sie aus sich zur Selbstherstellung und Selbsterhaltung, also zur Selbstreproduktion, übergehen. Diese zweite Art von Selbstreferenz würde also nicht mehr von einer Selbstreproduktion erhalten, die ihr vorausgesetzt bleibt wie der Organismus dem Gehirn. Diese zweite Art von Selbstreferenz würde umgekehrt ihre eigene Art von Selbstreproduktion aus sich entlassen“ (Krüger 1993, S. 71). Bei einem Nichtzustandekommen dieser zweiten Selbstreferenz würde es keine Relation zwischen Selbstreproduktion und Selbstreferenz mehr geben. Ein Bezug zu Autopoiese-Konzepten wäre dann gar nicht vorhanden.

Wie können bei einem Übertragungsversuch „Selbstreproduktion“ und „Selbstreferenz“ relationiert werden? Maturana und Varela haben gezeigt (vgl. Maturana/Varela 1987, S. 210-212 und 223-229), dass die Selbstreferenz des menschlichen Gehirns enorme Erweiterungen der Interaktionsbereiche menschlicher Lebewesen, dabei insbesondere strukturelle Koppelungen zwischen Interaktionen ermöglicht. Bei aller Skepsis der Begründer der Theorie der Autopoiese gegenüber Übertragungsversuchen auf gesellschaftliche Systeme gilt es jedoch festzuhalten: „Ist Selbstreferenz erst einmal entstanden - auf der Basis

eines funktionsspezifischen Organes, das von der unmittelbaren Selbstreproduktion des Organismus freigestellt ist, scheint auch diese zweite Relationierung zwischen Selbstreproduktion und Selbstreferenz möglich zu werden. Sie mag unwahrscheinlicher als die erste Relationierung wirken, aber die Selbstreferenz des Gehirns enthält schon eine Relationierung von Relationen neuronaler Aktivitäten“ (Krüger 1993, S. 71). Luhmann scheint nun zu versuchen, mit seiner Theorie dieses Unwahrscheinliche *wahrscheinlich* werden zu lassen. Der Bezug der Autopoiese auf gesellschaftliche Systeme erfordert also eine Umstrukturierung des Netzwerks autopoietischer Systeme in selbstreferentielle Begriffe. Luhmann folgt dabei weitgehend den reflexionsphilosophischen Anregungen von Kant und Johann Gottlieb Fichte. Die Nähe seiner „mitlaufenden Selbstreferenz“ zur ursprünglich synthetischen Apperzeption und zu dem „Ich“ Kants sind unverkennbar (vgl. Krüger 1993, S. 74). Gleiches gilt für Luhmanns Unterbrechung der Selbstreferenz und dem Verfahren Fichtes mit dem ‘Dritte[n], seiner Form nach bedingte[n] Grundsatz’ in der ‘Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre’ (1794/vgl. Fichte [1911] 1997, S. 26-30). Doch es lassen sich bei Luhmann drei wesentliche Unterschiede zur klassischen Reflexionsphilosophie feststellen: zum einen die Temporalisierung der Elemente zu Ereignissen; die Pluralisierung des einen Subjekts in eine Vielzahl von selbstreferentiellen Systemen (Leben, Bewusstsein, gesellschaftliche Systeme); und schließlich die soziologische Interpretation dieser Temporalisierung und Pluralisierung, durch die eine Umkehrung der klassischen identitätsphilosophischen Leitdifferenz möglich ist: „Identität von Identität und Differenz“ wird zur „Differenz von Identität und Differenz“. Krüger hat diese an drei Hauptdifferenzen bei Luhmann festgelegt (vgl. Krüger 1993, S. 73):

- Selbstreferenz ist nicht in einer Selbstreproduktion, von deren Bedingungen sie unterbrochen wird, enthalten. Selbstreferenz unterbricht sich vielmehr *selbst*, wodurch eine neue Art von Selbstreproduktion ermöglicht werden kann.
- Selbstreferenz, im Sinne von Selbstbeobachtung, *wird* nicht konstituiert, etwa durch strukturelle Koppelung von Interaktionen zwischen autopoietischen Systemen. Selbstreferenz unterbricht sich *selbst*, indem sie Differenzen von sich *selbst* in sich *selbst* einführt.

- Im Unterschied zu Maturana wird bei Luhmann jedes „Element“ der basalen Selbstreferenz radikal zu einem „Ereignis“ temporalisiert. Dabei ergibt sich eine Ereigniskette, in der sich Handlung an Handlung anschließen muss und der die beiden höheren Formen von Selbstreferenz (die prozessuale und die des Systems) standhalten sollen.

Die von Luhmann mobilisierten philosophiehistorischen Ressourcen untermauern die drei genannten Hauptdifferenzen zu Autopoiese-Konzepten: „Umkehrung der Relation zwischen Selbstreproduktion und Selbstreferenz, Selbstbeobachtung ohne anderen Beobachter und Temporalisierung der Elemente“ (Krüger 1993, S. 74). In Luhmanns Theorie wird von den Individuen abstrahiert. Diese Individuen können als biosozial lebende oder als soziokulturell interagierende Individuen aufgefasst werden. Luhmanns Theorie versucht den Bereich der modernen Gesellschaft in Form sozialer Systeme zu erschließen und beruft sich dabei auf Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Karl Marx, seit denen man von gesellschaftlichen „Realabstraktionen“ und „Realwidersprüchen“ wissen könne (vgl. Luhmann 1987, S. 377-382 und 585-588). Er verselbstständigt das selbstreferentielle Merkmal sich selbst reproduzierender Organismen, das heißt raumzeitlich endlicher Individuen. Für die ursprüngliche Theorie der Autopoiese ist der Bezugspunkt der Erklärung ein im biosozialen Sinne individueller Organismus, der sich selbst herstellt, sich selbst erhält und darin auf sich selbst referiert. Bei Luhmann ist dieser Sachverhalt genau umgekehrt, der paradigmatische Bezugspunkt stellt die Selbstreferenz dar, sofern sie sich selbst herstellt, erhält und damit individuiert. Zur genaueren Differenzierung der darin enthaltenen grammatischen Subjekt-Prädikat-Verkehrung bezeichnete Krüger dieses Paradigma - im Unterschied zu anderen theoretischen Erklärungsmustern für selbstreferentielle Verhaltenseigenschaften von Individuen - als das der Selbstreferentialität (vgl. Krüger 1993, S. 74 f.). Da Luhmann behauptete, dass diese Selbstreferentialität ohne einen Perspektivenwechsel mit anderen Beobachtern und Teilnehmern zustande kommt und sich erhält, bezeichnete Krüger sie, im Gegensatz zur dialektischen oder dialogischen, überhaupt kommunikationsorientierten Auffassung von Selbstreferenz in Relation zur Referenz auf Fremdes oder Anderes als die transzendente Art von Selbstreferentialität. Des Weiteren fügte er ergänzend hinzu, dass Luhmanns Paradigma das der plurali-

sierten und temporalisierten Art von transzendentaler Selbstreferentialität offenbart, da sein Erklärungsmuster, im Unterschied zur klassischen transzendentalen Tradition, im Plural und im Sinne der Verzeitlichung steht. Doch diese Gedankengänge werfen einige Fragen auf: Wie können die zahlreichen und unter Zeitdruck stehenden Selbstreferenzen untereinander koordiniert werden? In welchem Zusammenhang stehen die Intra-Beziehungen innerhalb der Selbstreproduktion einer Selbstreferentialität mit den Inter-Beziehungen zwischen verschiedenen, sich selbst reproduzierenden Selbstreferentialitäten? Ohne im Folgenden auf Luhmanns Systematik der gesellschaftlichen, insbesondere sprachlichen Kommunikation eingehen zu wollen, soll die Problematik durch seine Übertragung auf das System Kunst betrachtet werden.

Luhmann begreift die moderne Kunst als ein in historischen Prozessen ausdifferenziertes soziales System (vgl. Luhmann 1995). Im Zentrum seiner weitläufigen Analysen stehen nicht Phänomene der sinnlichen oder ästhetischen Wahrnehmung. Kunst wird vielmehr als eine bestimmte Form der Kommunikation begriffen, die zwar Wahrnehmungsvorgänge in Anspruch nimmt, in ihrer inneren Dynamik jedoch selbstständig bleibt. Wahrnehmung und Kommunikation sind in diesem theoretischen Modell unterschiedene Sphären, die im Kunstwerk auf eine spezifische Weise strukturell gekoppelt werden, ohne ihre Autonomie dabei zu verlieren. Erst als entfaltete Form der Kommunikation gewinnt die Kunst ihre gesellschaftliche Bedeutung. Mit dieser theoretischen Entscheidung wird der soziale Charakter der Kunst ins Zentrum der Analyse gerückt. Die Kommunikation durch Kunst bildet eine eigene Wirklichkeit, ein soziales System, das sich vom übrigen gesellschaftlichen Umfeld unterscheidet und durch operative Geschlossenheit auszeichnet. Luhmann verwendete im Sinne Maturanas Autopoiesis als einen Begriff, mit dem besondere Vorgänge der Selbstreproduktion von Systemen bezeichnet sind, durch die diese Systeme die Elemente, aus denen sie bestehen, selbst erzeugen und auch alle Reize, die von außen einwirken, auf der Basis der eigenen Verfahrenslogik verarbeiten.

Kunst ist in diesem Sinne selbstständig und bildet so neben Wissenschaft, Recht und Wirtschaft ein Teilsystem der funktional differenzierten Gesamtgesellschaft. Dabei muss die Ausdifferenzierung des Kunstsystems „den Sinn von

Ornamentalität verändert, vor allem 'vertieft' haben, so daß es heute nur noch auf die Formenkombination als solche ankommt" (Luhmann 1995, S. 351). Die Autonomie des Kunstsystems ist ein Produkt geschichtlicher Entwicklungen, die in der Neuzeit die überkommenen Bedingungen der Produktion und Rezeption von Kunst verändert haben. Die in vormodernen Gesellschaften praktizierte Vereinnahmung der Kunst durch Religion und Kirche wurde ausgeschieden. Damit verschwindet, wie Luhmann hervorhob, die Vorstellung der Teilhabe der Kunst an einer göttlichen Schöpfungsordnung, an einem geordneten und sinn-erfüllten Kosmos, der den Werken das Siegel absoluter Legitimität verlieh. Möglich wird die Ablösung der Kunst von der tradierten Metaphysik durch die Entfaltung reflexiver Beobachtungsoperationen. Entscheidend sind hier Beobachtungen zweiter Ordnung, das heißt solche Beobachtungen, die selbst Beobachtungen zum Gegenstand haben. Während Beobachtungen erster Ordnung Objekte der Welt thematisieren, richten sich Beobachtungen zweiter Ordnung auf die bestimmte Form, das heißt auf das „Wie“ der Beobachtungen erster Ordnung.

Der Vorgang des Beobachtens impliziert nach Luhmann die Setzung eines Unterschieds, einer Differenz, deren eine Seite bezeichnet wird, während die andere Seite stets unbezeichnet bleibt - die Beobachtung konstituiert einen markierten Sektor, den sie von einem unmarkierten Raum abhebt. Während auf diese Weise eine wahrnehmbare Einheit entsteht, bleibt der gesetzte Unterschied, der die Wahrnehmung ermöglicht und strukturiert, selbst unsichtbar; er ist, wie Luhmann im Anschluss an den Logiker George Spencer Brown feststellte, der blinde Fleck des Beobachters. Erst eine Beobachtung zweiter Ordnung kann diesen Unterschied zum Gegenstand haben. Erst sie macht sichtbar, was in der ersten Beobachtung unbemerkt wirksam ist, mit dem nicht auszuschließenden Effekt allerdings, dass auch sie selbst einen blinden Fleck mit sich führt, der ihrer eigenen Aufmerksamkeit entgeht. Im Raum der Beobachtung zweiter Ordnung wird in jedem Fall einsehbar, dass jede Unterscheidung, die die Welt in bestimmter Weise teilt und strukturiert, auf kontingenten Motiven beruht. Keine übergreifende Notwendigkeit leitet die Setzung von Differenzen, die gezogenen Grenzlinien können immer auch anders verlaufen. Hier liegt der Grund für jene Auflösung letzter Gewissheit und absolut bindender Werte, die sich in den autopoietischen Systemen notwendig vollzieht. Mit der Entstehung

autopoietischer Strukturen wird die Sphäre der Kunst radikal verzeitlicht. Besteht das System selbst bereits aus Ereignissen, die sich nur momentan konstituieren, um sofort wieder zu verschwinden und damit anschließenden Ereignissen Platz zu machen, so steht der ganze Systemablauf überdies unter dem Zwang zur stetigen Innovation. Die Forderung, stets Neues zu produzieren, das bestehende Traditionen überwindet, bestimmt die historische Entwicklung der modernen Kunst. Das System ist also notwendig bewegt, es kennt keine beharrenden Elemente und befindet sich in einer stetigen Veränderung.

Obwohl Luhmann in seinem theoretischen Modell wichtige Motive der historischen Entwicklung herausarbeitete und auf produktive Weise verknüpfte, bleibt sein Ansatz in bestimmter Hinsicht problematisch, auch wenn man seiner These, dass sich die Kunst der Moderne als ein autopoietisches System darstellen lässt, nicht widersprechen kann. Doch scheint er einige Faktoren übersehen zu haben, die die Autopoiesis der Kunst entscheidend beeinflussen. Von Bedeutung ist nicht zuletzt ein in ihrer Entwicklung immer wieder durchbrechender Traditionalismus, wenn auch aus seinem ursprünglichen Kontext gelöst und aus einem neuen, zeitgenössischen Blickwinkel betrachtet. Luhmanns Behauptung, die Kunst habe sich durch ihre Loslösung tradierter Gegebenheit erst eigene reflexive Beobachtungsoperationen entfalten können, mag zwar zutreffen, doch relativierte er die Tatsache, dass Traditionalismus in seinen unterschiedlichsten Formen wieder an Bedeutung gewinnt. So scheidet die Kunst im Verlauf ihrer neueren Geschichte keineswegs jeden Anspruch, an metaphysische oder religiöse Wahrheiten zu rühren, gänzlich aus. Die in der Ordnung der christlichen Theologie fundierten Bildprogramme verschwinden zwar in der Neuzeit schrittweise aus der vom Klerus sich emanzipierenden Kunst; der Effekt ist eine immense Erweiterung des künstlerischen Erfahrungshorizontes. Gleichwohl lässt sich unter den veränderten Bedingungen der sich etablierenden Moderne eine stetige Wiederkehr sakraler, mythologischer oder metaphysischer Themen beobachten.

Eine Schlüsselrolle spielt hier die Romantik, die Luhmann als wichtige Station auf dem Weg der Verwirklichung einer selbstreferentiellen Kunst begriffen hat, ohne dabei der anderen, nicht weniger wichtigen Seite der Romantik gerecht zu

werden, in der sich eine Wiederbelebung etwa pantheistischer Vorstellungen vollzieht. Ob man in den metaphysischen Ambitionen zahlreicher Künstler ein regressives Bedürfnis wahrnimmt, das hinter historisch erreichte Positionen zurückfällt, oder einen vitalen Impuls, der Auswege aus der bedrohlichen Sinnkrise der Neuzeit findet, in jedem Fall ist die Berücksichtigung dieses Sachverhaltes essentiell für das Verständnis der inneren Logik der ästhetischen Moderne. Die Systemtheorie zeichnet dem gegenüber das Bild einer analytisch gereinigten, primär auf Selbstreferentialität setzenden Kunst, das den empirisch beobachtbaren Entwicklungen keineswegs gerecht wird. Kaum zu übersehen ist angesichts der gesellschaftlichen Fakten, dass die Kunst nicht selten - wenn auch in eingeschränktem Maße - Funktionen übernimmt, die die Religion abdeckte. Sie stabilisiert Lebensentwürfe und kompensiert drückende Sinndefizite, die durch die Prozesse der gesellschaftlichen Rationalisierung zwangsläufig erzeugt werden.

Diese Inanspruchnahme der Kunst durch die Gesellschaft, die in die innere Logik der ästhetischen Produktion und Rezeption eindringt und deren mögliche Autopoiesis zumindest einschränkt, widerfährt ihr dabei keineswegs von außen durch dirigistische Maßnahmen externer Instanzen; sie liegt vielmehr auf der Linie einer bestimmten Form des künstlerischen Denkens selbst. Neben solchen Kompensationsleistungen vernachlässigte Luhmann auch bestimmte Strukturen des Marktes, die die Autonomie der Kunst heute untergraben. Obwohl der Kunstmarkt unbestritten einen wesentlichen Beitrag zur Loslösung der Kunst von kirchlichen und höfischen Auftraggebern leistete und über weite Strecken die Innovationsdynamik der ästhetischen Moderne nicht unbeträchtlich förderte, gewann er im letzten Jahrhundert einen bis dahin nicht gekannten Einfluss auf institutionelle Legitimationspraktiken. So erweitert die zunächst provozierende Präsentation von einfachen Alltagsobjekten im Raum der Kunst, die mit Marcel Duchamps Ready-mades begann, den Einfluss des Marktes auf kunstinterne Entscheidungsprozesse. Dieser Vorgang ist aus dem Grund leicht zu übersehen, weil die hier vordrängenden ökonomischen Kräfte mit der Definitionsmacht von kulturellen Institutionen, wie etwa Museen oder anderen öffentlichen Medien, nicht differenziert genug ineinander übergreifen. Dass sich ein Alltagsobjekt schließlich als Kunstgegenstand erfolgreich etabliert, ist nicht nur

eine Folge der Macht von Institutionen, die den exponierten Rahmen seiner öffentlichen Präsenz abgeben, sondern zugleich auch ein Produkt des Geldwertes, der für das nobilitierte Objekt auf dem Markt gezahlt wird. Ein Ready-made, dessen Preis auf dem Kunstmarkt gänzlich verfiel, würde zwar seinen Status als Kunstwerk nicht verlieren, aber den des Marktobjekts einbüßen. Ein hoher Preis ist auf jeden Fall ein Faktor der Legitimation, eine spekulative Vermutung, ob das erworbene Objekt dem Status eines Kunstwerks würdig ist. Dieses Ineinandergreifen von kultureller und ökonomischer Macht bei der Transformation von Alltagsdingen in Kunst bietet zum einen neue Horizonte, die die Selbstreferentialität steigern können; dem gegenüber besteht jedoch die Gefahr des Verlusts an Autonomie mit dem Resultat der Einverleibung in ein anderes System.

Luhmanns These, dass die Selbstnegation der Kunst - wie sie etwa im Ready-made demonstriert wird - die Autopoiesis bestätigt, lässt Fragen offen. Schafft die radikale Ausweitung des künstlerisch Erlaubten nicht vielmehr zunehmend fremden Instanzen Einfluss auf die Differenzierungsprozesse des sozialen Systems der Kunst? Pessimisten würden hier geradezu von einer fatalen Konvergenz zwischen den Innovationen der Antikunst und den Imperativen institutioneller und ökonomischer Systeme sprechen. Es besteht die Gefahr, dass die Dynamik des Kunstsystems, ihre operative Geschlossenheit, durch Operationen anderer Subsysteme der Gesellschaft unterlaufen und gesteuert wird. Daraus folgt: Gegen die idealisierenden Konstruktionen der Systemtheorie ist eine eingehende Betrachtung jener Zusammenhänge zu setzen, die für die konkrete Entwicklung der modernen Kunst entscheidend sind. Denn letztendlich sind die im Kunstsystem permanent ablaufenden Prozesse der Erzeugung von Differenzen, wie sie Luhmann detailliert schilderte, als Schauplatz von Machtkämpfen zu beschreiben, bei denen unterschiedliche gesellschaftliche Teilsysteme mit jeweils unterschiedlicher Kodierung um Dominanz ringen. Angesichts dieser Durchdringung von künstlerischer Praxis mit institutionellen und ökonomischen Kräften scheint die Idee einer Autopoiesis der Kunst, wie sie Luhmann entworfen hat, nur ein Zerrbild, das die Illusion einer *reinen* Kunst unter Bedingungen ihrer fortschreitenden gesellschaftlichen Verwertung aufrechterhält.

Was fehlt ist ein gewisses Maß an Transparenz.⁶ Die Kunst der Moderne ist nicht autonom im Sinne der Entfaltung einer nur ihr selbst zukommenden Logik des Prozessierens, sie ist vielmehr - und zwar viel differenzierter als Luhmann behauptet hat - ein exponierter Schauplatz der modernen Gesellschaft selbst. Alles, was diese Gesellschaft auszeichnet - nicht zuletzt ihre destruktiven Energien -, ist im Feld des Kunstsystems versammelt und verdichtet. Die Problematik liegt darin, dass Luhmanns Definition der Autopoiesis nicht so vielfältig ausgelegt ist wie bei Maturana. Betrachtet man die Kunst als autopoietisches System, so müssen die zahlreichen wechselseitigen Bedingungen stärker Beachtung finden. Aus diesem Grund ist es hilfreich zur Beschreibung einen Begriff zu verwenden, der den Aspekt der Wechselbeziehung mehr betont, der wissenschaftlich nicht etabliert ist, der aber trotzdem die Eigenschaften autopoietischer Systeme determiniert.

Der Künstler Jürgen Grölle schuf 1994/95 eine Serie von Gouachen, die er unter dem Obertitel 'bootstrap' präsentierte und mit der er versuchte, den Systemgedanken in seiner Arbeit zu artikulieren. Auf der Suche nach einer Ausdruckssprache, die keinen Stil favorisiert, deutete sich für ihn ein „allfälliger Verlust an Gewißheit“ an. „So wie sich im Unbewußten [...] Widersprüche zwanglos zu einem Ganzen verbinden, bilden auch scheinbare Gegensätze der Wirklichkeit eine Einheit. Letztlich geht es darum, wie Polaritäten zusammengehalten werden, welche Schatten sie auf ihr Gegenüber werfen: Ist Chaos in der Ordnung? Kann Künstliches 'natürlich' sein? Wie beeinflussen sich Rationalität und Spiritualität? Was ist das Gute am Bösen“ (Zybok 1995, o. S.)? 'bootstrap' scheint als Systembegriff geeignet, weil er im Zuge der beschriebenen Diskussion entstanden ist und die Betonung auf die Wechselbeziehung legt. Die bootstrap-Philosophie - im Rahmen der Quantenphysik entstanden - gibt nicht nur den Gedanken fundamentaler Bausteine auf, sondern akzeptiert überhaupt keine fundamentalen Einheiten irgendwelcher Art - keine fundamentalen Konstanten, Gesetze oder Gleichungen. Unterschiedliche Systeme werden als ein dynamisches Gewebe untereinander verbundener Ereignisse betrachtet. Keine der zahlreichen Eigenschaften eines Systems in diesem Gewebe ist fundamental;

⁶ Vgl. Sontag, (1982) 1995, S. 21 f. „*Transparenz* meint die Erfahrung der Leuchtkraft des Gegenstandes selbst, der Dinge in ihrem Sosein.“

alle ergeben sich aus den Eigenschaften der anderen Systeme und die folgerichtige Gesamtübereinstimmung ihrer Wechselbeziehungen determiniert die Struktur des gesamten Gewebes.

Mit dem Begriff bootstrap wird also nicht nur die Eigenschaft eines individuellen Modells bezeichnet. Er kann nur auf eine Kombination miteinander übereinstimmender Modelle angewendet werden, von denen keines fundamental im Vordergrund steht. In der Betonung der Wechselbeziehung liegt der entscheidende Unterschied zu Luhmanns Theorie. Zwar impliziert bootstrap den pluralen und temporalen Aspekt der Selbstreferenz, doch benötigt diese den Perspektivenwechsel, den Einfluss anderer Beobachter und Teilnehmer, nicht nur die des eigenen Systems. Luhmann erkennt zwar, dass vieles, was wir im Bereich der Kunst antreffen, „gar nicht als Eigenart nur der Kunst zu beurteilen ist, sondern sich, mutatis mutandis, auch in anderen Funktionssystemen findet [...]“ (Luhmann 1995, S. 217), aber er bezieht die Einwirkung des Fremdreferentiellen auf das Selbstreferentielle lediglich innerhalb eines geschlossenen Systems. bootstrap dagegen betont die Wechselbeziehung darüber hinaus auf andere gesellschaftliche Systeme, fördert im positiven Sinne die Umsetzung parasitärer Eigenschaften für eine individuelle Weiterentwicklung, die dem gesamten System nützlich ist. Erstaunlich ist auch, dass der Begriff 'bootstrapping' ursprünglich eine juristische Argumentationsweise bezeichnete, die auf das Rechtssystem der Vereinigten Staaten zugeschnitten war. Dabei werden logische Zusammenhänge hergestellt, indem Material aus gänzlich unterschiedlichen Quellen mit Hilfe von Analogien verknüpft wird (vgl. Zybok 1996, S. 10). Bei bootstrap steht eine variable Identität im Mittelpunkt. Daher ist zunächst die Betrachtung der Selbstreferenz notwendig, die dem Sachverhalt der Konstruktion von Identität zugrunde liegt.

Über die Konstruktion von Identität

Ein Bild von sich und ein Bewußtsein seiner selbst zu gewinnen, ist mit der Erkenntnis verbunden: Das bin ich - *Ich* und mein Körper. Das ist mein Wille und unteilbares Begehren. Ich bin der, den ich als *Ich* sehe, den ich als *Ich* erkenne, der, den ich als *Ich* begehre. Ist das überhaupt möglich, sich selbst zu sehen? Mich als *Ich* sehen? Sehe ich im Spiegel nicht immer schon einen anderen in einer unendlichen Distanz und unerreichbaren Ferne? Verliere ich mich nicht genau in diesem Blick? Kann ich mich als *Ich* folglich nur erblicken, indem ich mich denke, und in einem 'Seitensprung' mich als *Ich* erkenne? Das Begehren nach sich selbst stellt eine Quelle der Erkenntnis eines sich selbst erkennenden *Ich* und der untrennbaren Einheit seines Selbst dar. Damit ich mich auf mich beziehen kann, ist dieses *Ich* nicht immer bereits gegeben? Oder entwickelt sich dieses *Ich* erst in diesem Prozess? Dieser Prozess auf der Suche nach einer eigenen Identität impliziert den Umgang mit Begrifflichkeiten, ein *Erfinden* von Namen für die Dinge, die da sind. Die Antwort auf die Frage nach dem Namen, mit der Odysseus Polyphenos überlistet hat, lautete: „*Niemand* ist mein Name; denn *Niemand* nennen mich alle, meine Mutter, mein Vater und alle meine Gesellen“ (Homer 1980, S. 611).

Wo man fremd ist, wo man nicht weiß und kennt, benötigt man ein Wort. Dass, was unbekannt ist, braucht einen Namen, der das Schicksal entscheidet. Der richtige Name, die exakte Begrifflichkeit, die einen Aufschub verlangt - ein Lösungswort. Die Kennzeichnung des einen und die Möglichkeit der Unterscheidung von einem anderen, Merkmale für die Erinnerung. Und dort, wo der Name herkömmlicher Weise eine Genealogie, also eine Herkunft festlegt und deklariert, wird „Nicht-Sein“ nun zum Garanten der Errettung im namenlosen Namen - eine Rettung, die auf die Nennung des identifizierenden Namens nicht verzichten und ohne die Fixierung im Namen nicht auskommen kann, die vielmehr entschieden auf einen Namen besteht. Der Versuch der Deidentifizierung ist ein vager Versuch, der unweigerlich nur erneut im Namen enden kann. Eine Auslöschung, die wieder etwas einsetzt und so selbst das Nicht-Seiende in einen Namen fasst, welcher selbst das, was nicht ist, in einem Wort einschließt: Niemand. Mein Name wurde mir gegeben, damit ich *Ich* werde, von einem an-

deren unterschieden, also identifizierbar. Doch welche unterschiedlichen Beziehungen bezeichnet dieser Name, welche Konstellationen - *Ich* zu meiner Person, *Ich* zu anderen, *Ich* zu meinen Handlungen? In der Erzählung seiner Taten wurde Odysseus zu Odysseus, er ist durch diesen narrativ entfalteten Namen identifizierbar. Auch wenn diese mythische Reise die Selbstwerdung eines Einzelnen und darüber hinaus die Entstehung des abendländischen Subjekts beschreibt, kann dieses einzigartige Subjekt sich offenbar nicht namenlos etablieren und ohne eine eindeutige Identifikation im Namen nicht auskommen (vgl. Zybok 2000, S. 30-32).

Der einzelne, der einst dem Willen der Götter und dem ihm bestimmten Schicksal unterworfen war, wird sich und seinem Handeln gegenüber durch die Zeit verantwortlich. Die Kontinuität des Subjekts, das sich in seiner eigenen Vergangenheit sucht und sich in seinen Erinnerungen und den Erzählungen anderer erkennt, dies entspricht der Kontinuität des Handelnden, der heute für das verantwortlich ist, was er gestern tat, und dessen Bewusstsein von der eigenen Existenz und ihrer Kohärenz noch dadurch gestärkt wird, dass die Sequenz seiner Akte eine Handlungskette bildet, die seine einzigartige und kontinuierliche Karriere kennzeichnet (vgl. Zybok 2000, S. 31). Dieser kontinuierliche Lebenslauf wird diesem Namen zugeschrieben. Wer bist du und wie ist dein Name? Woher kommst du? Was hast du in deinem Namen getan? Der Name legt die Herkunft, die Gegenwart und die Zukunft eines Menschen fest, bezeichnet ihn in seinen Handlungen und im Laufe der Ereignisse bzw. der Geschichte. Wer bist du? Die Antwort ist der Mensch in seinem Namen. Er haftet mit seinem Namen. Dem Namen kann man nicht entkommen, er wird bleiben.

Zur menschlichen Tätigkeit, die eine Identität entscheidend prägt, die aber nicht direkt beobachtet werden kann, gehört Denken oder Reflektieren. Man glaubt, Gedanken oder Reflexionen aus einem Gesichtsausdruck oder einer Körperhaltung ableiten zu können. Künstler haben immer schon versucht diesen Aspekt zu visualisieren; erwähnt seien hier zum Beispiel Albrecht Dürers 'Melencolia' (1514) oder Auguste Rodins 'Der Denker' (1880/81). Oft erschließen sich Vermutungen, die sich aus den daraus resultierenden Sprechakten oder anderen Handlungen ergeben. Unklar bleibt jedoch der tatsächliche Denkprozess, eben-

so die Begriffe, die dabei verwendet werden, und das Rohmaterial, aus dem sie gebildet sind. Begriffe werden in einer Sprache durch Wörter verbunden. Dadurch können sich begriffliche Strukturen offenbaren. Sprecher einer Sprache können selber Begriffe prüfen, die sie aus der Gewohnheit beim Denken verwenden. Dies geschieht zwar nicht durch direkte Introspektion, aber dadurch, dass sich die Sprecher verschiedene verwandte Situationen vorstellen und fragen, welches Wort jetzt passen würde, wenn ich diesen besonderen Sachverhalt meiner Erfahrung beschreiben möchte. William James hat in einer Anekdote das Problem der begrifflichen Analyse lebendig veranschaulicht: „Vor einigen Jahren war ich mit einer Gesellschaft in den Bergen. Wie ich nun einmal von einem einsamen Spaziergang zurückkomme, finde ich die ganze Gesellschaft in einem heftigen philosophischen Streit begriffen. Der Gegenstand des Streites war ein Eichhörnchen - ein lebendiges Eichhörnchen, von dem man annahm, daß es sich an eine Seite eines Baumstammes anlehne. Gegenüber, auf der andern Seite des Baumes stand, so stellte man sich vor, ein Mann. Dieser Mann will das Eichhörnchen zu Gesicht bekommen und bewegt sich mit großer Schnelligkeit um den Baum herum, aber wie schnell er auch geht, das Eichhörnchen bewegt sich ebenso schnell in der entgegengesetzten Richtung, der Baum bleibt immer zwischen beiden, so daß der Mann das Eichhörnchen nicht zu sehen bekommt. Das philosophische Problem, das sich aus der Situation ergab, war nun folgendes: Geht der Mann um das Eichhörnchen herum oder nicht? Zweifellos ist, daß er um den Baum herumgeht, aber geht er auch um das Eichhörnchen herum? In der unbeschränkten Muße des Landaufenthaltes waren die Gründe für und wider bald erschöpft. Jeder hatte Partei ergriffen und blieb hartnäckig bei seiner Ansicht; die Zahl der Streitenden war in beiden Parteien gleich groß, und so appellierten, als ich kam, beide Parteien an mich, damit ich der einen oder der andern zur Majorität verhelfe. Ich erinnerte mich nun an die alte scholastische Lehre, die uns anweist, dort, wo wir einen Widerspruch finden, eine Unterscheidung zu machen, suchte nach einer und fand bald die folgende: 'Welche von beiden Parteien recht hat', sagte ich, 'das hängt davon ab, was Sie mit dem Ausdruck ‚Um das Eichhörnchen herumgehen‘, tatsächlich meinen. Wenn Herumgehen so viel heißt, als sich vom Norden des Eichhörnchens zum Osten, dann zum Süden, zum Westen und dann wieder zum Norden bewegen, dann geht der Mann um das Eichhörnchen herum, denn

er nimmt tatsächlich alle diese Stellungen nacheinander ein. Wenn Sie aber unter Herumgehen eine Bewegung verstehen, infolge deren der Mann zuerst vor dem Eichhörnchen, dann rechts von ihm, dann hinter ihm, dann links von ihm und dann wieder vor ihm zu stehen kommt, dann ist es ebenso zweifellos, daß er nicht um das Eichhörnchen herumgeht, denn durch die kompensierenden Bewegungen des Eichhörnchens kehrt es dem Manne immer seinen Bauch zu und seinen Rücken ab. Machen Sie die Unterscheidung und es ist kein Grund mehr zu weiterem Streit. Sie haben beide recht oder unrecht, je nachdem Sie 'Herumgehen' in dem einen oder dem andern Sinne auffassen“ (James [1898] 1994, S. 26 f.).

Diese Analyse der Erfahrungssituation bringt einen begrifflichen Unterschied zum Vorschein, der in der Alltagssprache verschleiert wird. Für die Gruppe um Silvio Ceccato war in den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts die Möglichkeit, solche Unterscheidungen durch die Analyse der Bedeutung von Wörtern bewusst zu machen der Ausgangspunkt für begriffliche Analysen. Ceccato hatte zudem noch eine zweite Frage formuliert, die über das Feld der Sprache hinaus zur Erforschung des Denkens selbst führte. Welche mentalen Operationen werden ausgeführt, um die gegebene Situation auf eben diese Weise zu sehen, in der man sie sieht? In diesem Zusammenhang kam es in der Linguistik zur ersten wissenschaftlich seriösen Anwendung der Methode, die der Physiker und Nobelpreisträger Percy W. Bridgman als „operationale Definition“ bezeichnet hat (vgl. Bridgman 1936). In Bezug auf die Mathematik äußerte Bridgman, dass Begriffe auch auf andere Weise konstruiert und dann mit ihnen experimentiert werden können, und zwar „[...] um festzustellen, ob die Begriffe nützlich sind. Wir haben dann immer noch eine operationale Bedeutung für unsere Begriffe. Die Operationen aber sind mentale Operationen und haben nicht unbedingt physikalische Gültigkeit [...]. Aber auch mentale Operationen unterliegen bestimmten Einschränkungen, und wenn wir diese beim Versuch, unsere Begriffe zu formulieren, überschreiten, dann kann es Schwierigkeiten geben. Vor allem müssen mentale Operationen in der Zeit ablaufen, und sie sind daher in der Zeit geordnet“ (Bridgman 1936, S. 11). Neben physikalischen Operationen beschrieb Bridgman auch Ergebnisse mentaler Operationen, gab dabei aber nicht im Einzelnen an, wie er sich deren Funktionieren vorstellte. Ceccato

nahm sich eben dieser Problematik an und entwickelte das Modell eines mentalen Verfahrens, das auf der Vorstellung einer pulsierenden Aufmerksamkeit sowie der Fähigkeit beruht, aus solchen Pulsen kombinatorische Muster zu bilden. Seine Methode bestand darin, die Sinneserfahrung als eine Art Kinofilm aufzufassen, der aus einer Abfolge von statischen Einzelbildern besteht. Wenn dieser mit größerer Geschwindigkeit vorgeführt wird, ergeben sich Begriffe wie Wandel, Bewegung, Ausdehnung, usw. (vgl. Ceccato/Zonta 1980, S. 179-182).

Mentale Operationen bilden auch einen integralen Bestandteil der Theorie des Schweizer Psychologen Jean Piaget. Für ein angemessenes Verständnis seiner theoretischen Position ist seine Unterscheidung der beiden Begriffe „figurativ“ und „operativ“, das heißt zwischen physischem Handeln und mentalem Operieren unverzichtbar. Auf den Bereich der Wahrnehmung, einschließlich der Wahrnehmung, die durch Bewegung (Kinästhesie), durch den Stoffwechsel des Organismus (Propriozeption) und die Kombination spezifischer sensorischer Daten erzeugt wird, bezieht sich die Bezeichnung „figurativ“. Zu dieser sensorischen Ebene gehört das „Handeln“, das beobachtbar ist, da es sensorische Objekte und physische Bewegung einbezieht. Piaget bezeichnete jede Abstraktion von Mustern, die aus spezifischen sensorischen oder motorischen Signalen bestehen, als „empirisch“. Jedes Resultat begrifflicher Konstruktion, das nicht mehr von spezifischem sensorischem Material, sondern durch das bestimmt wird, was ein Subjekt tut, ist im Gegensatz dazu in seiner Terminologie „operativ“. Daher sind Operationen immer mentale Operation und als solche nicht beobachtbar. Alle Resultate, die die Reflexion solcher mentaler Prozesse erzeugt, werden daher „reflexive Abstraktionen“ genannt (vgl. Fatke 1981, S. 76-85, ebenso Piaget 1961 und Piaget 1975, S. 253-309). Aus diesen Abstraktionen bildet sich ein Material, das aus Operationen besteht, die das denkende Subjekt selbst ausführt und sodann reflektiert. Hier ist eine deutliche Analogie dessen zu erkennen, was John Locke in seinem Werk ‘An Essay Concerning Humane Understanding’ 1690 die „zweite Quelle von Ideen“ genannt hat. Dieser verwendete den Begriff der Reflexion mit der Bedeutung, die seit Piaget für den kognitiven Konstruktivismus grundlegend ist. Eine „[...] Quelle von Ideen liegt ausschließlich im Innern des Menschen, und wenn sie auch kein Sinn ist, da sie mit den äußeren Objekten nichts zu tun hat, so ist sie doch etwas sehr

Ähnliches und könnte füglich als *innerer Sinn* bezeichnet werden. Während ich im ersten Fall von Sensation rede, so nenne ich diese Quelle *Reflexion*, weil die Ideen, die sie liefert, lediglich solche sind, die der Geist durch eine Beobachtung seiner eigenen inneren Operationen gewinnt. Im weiteren Fortgang [...] bitte ich demnach unter Reflexion die Kenntnis zu verstehen, die der Geist von seinen eigenen Operationen und von ihren Eigenarten nimmt, auf Grund derer Ideen von diesen Operationen in den Verstand gelangen können“ (Locke [1872] 1981, S. 109).

Descartes hatte die Verlässlichkeit der Wahrnehmungen von Farbe, Geschmack, Geruch, usw. - nach Locke sekundäre Qualitäten - in Frage gestellt. Locke war ebenso der Meinung, dass wir uns lediglich „vorstellen, daß dies auch eine Einwirkung oder ein Ebenbild von etwas in der Sonne Vorhandenem sei“ (Locke [1872] 1981, S. 157). Im Unterschied dazu werden „Größe, Gestalt, Zahl, Lage und Bewegung oder Ruhe [...] mit Recht als reale, ursprüngliche oder primäre Qualitäten bezeichnet [...], weil sie in den Dingen selbst vorhanden sind, mögen sie nun wahrgenommen werden oder nicht, und weil von ihren verschiedenen Modifikationen die sekundären Qualitäten abhängen“ (Locke [1872] 1981, S. 155). Gemeinsamkeiten zu Luhmanns Beobachtungsoperationen und deren Einteilung in Beobachtungen erster Ordnung und Beobachtungen zweiter Ordnung, die ein ähnliches Grundschema haben, sind unverkennbar. Doch Locke erklärte nicht, warum er die primären Qualitäten als weniger „vorgestellt“ auffasste als die Realität der sekundären Qualitäten. Er übernahm hier Platons Idealismus und stellte die Behauptung auf, dass es Ideen gibt, die nicht aus Erfahrung resultieren. Bezüglich der Ideen, die der Reflexion des Verstands über seine eigenen Operationen entspringen, meinte Locke, dass Relationsbegriffe immer das Ergebnis von Empfindung und Reflexion darstellen. Am theoretischen Beispiel von Ursache und Wirkung versuchte er diesen Aspekt zu erläutern: „Ebenso finden wir, daß die Substanz Holz, eine bestimmte so benannte Zusammenstellung von einfachen Ideen, durch die Anwendung von Feuer in eine andere Substanz, die wir Asche nennen, verwandelt wird, das heißt eine andere komplexe Idee, die wiederum aus einer Zusammenstellung einfacher Ideen besteht, aber ganz verschieden von der komplexen Idee ist, die wir Holz nennen. Bei diesem Vorgang bezeichnen wir das Feuer in Relation zu

der Asche als Ursache, die Asche selbst als die Wirkung. So besitzt alles, was unserer Auffassung nach dazu beiträgt oder daran mitwirkt, irgendeine einzelne einfache Idee oder eine Sammlung von einfachen Ideen [...] die vorher nicht existierten, zu erzeugen, deswegen in unserem Geist die Relation einer Ursache und wird von uns so benannt“ (Locke [1872] 1981, S. 405). Dieses Erzeugungsmuster wird für mehrere abstrakte Begriffe vorgeführt. Es enthält Sinnesempfindungen, da es mit Ansammlungen einfacher Ideen beginnt, wobei jedoch der reflexive Verstand des Beobachters benötigt wird. Denn es ist der Verstand, der die eine Ansammlung als etwas ansieht, was zur Erzeugung der anderen beiträgt oder diese vermittelt, und so eine einfache Abfolge in die Beziehung von Ursache und Wirkung verwandelt. Das entscheidende Wort in Lockes Arbeit, das Verstehen, beansprucht, dass die Konstruktion des Wissens nicht beginnen kann, bevor nicht einfache sensorische Ideen vorhanden sind, die der Verstand weiter verarbeiten kann. Erst dann bietet sich dem Verstand die Möglichkeit zu reflektieren und neue komplexe Ideen aus seinen eigenen Operationen zu abstrahieren. In diesem Zusammenhang gilt es zu beachten, dass Lockes Begriff der Erfahrung nicht nur den Erwerb von sinnlichen Ideen miteinbezog, sondern auch ihre Speicherung und darauf folgende Verarbeitung mit Hilfe von Reflexion und Abstraktion (vgl. Locke [1872] 1981, S. 404-409).

Lockes Widersprüchlichkeit bei der Beurteilung primärer Qualitäten wurde von Berkeley aufgezeigt. In seinen Schriften 'Theory of Vision' (1709) und 'Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge' (1710) formulierte er die Differenzen zu Lockes Auffassungen. Gegen die Vorstellung, dass die primären Qualitäten weniger vom Beobachter abhängen und daher „wahrer“ sind als die sekundären Qualitäten, formulierte er einen Einwand: „Ausdehnung, Bewegung, Zeit enthalten alle die Vorstellung von Sukzession und scheinen von daher für die mathematische Betrachtung geeignet zu sein. Zahl, die in Sukzession besteht, und deutliche Wahrnehmung, die ebenso in Sukzession besteht, werden als auf einmal wahrgenommene Dinge im Geist durcheinandergeworfen und vermischt. Zeit und Bewegung können nicht ohne Sukzession begriffen werden, und Ausdehnung [...] kann nicht anders begriffen werden als bestehend aus Teilen, die deutlich und sukzessiv wahrgenommen werden können“ (Berkeley [1869] 1979, S. 59). Der Ausdruck „mathematische Betrachtung“ wird verständ-

lich wenn man einschließt, dass der zitierte Paragraph die Antwort bietet, die Berkeley zuvor auf seine gestellte Frage nach der Ausdehnung gab: „Zahl nicht in Körpern. Sie ist das Geschöpf des Geistes, das völlig von seiner Betrachtung abhängt und mehr oder weniger nach Belieben des Geistes ist“ (Berkeley [1869] 1979, S. 14). Für Berkeley war es vollkommen klar, dass alles mathematische Denken aus Reflexion und Abstraktion hervorgeht. Nach seiner Erkenntnis, dass die Aufeinanderfolge keine Eigenschaft sensorischer Gegenstände sein konnte, sondern durch die Reflexion eines Subjekts über seine eigene Erfahrung abstrahiert werden musste, bezeichnete er sie als mathematischen Begriff - auch da, wo sie nicht zur Entstehung von Zahlen führte, sondern zu Begriffen wie Ausdehnung, Bewegung und Zeit.

Von Bedeutung ist dabei, dass die Merkmale, die als primär betrachtet wurden - in dem Sinne, dass sie Eigenschaften realer Objekte widerspiegeln -, von Begriffen abhängen, die aus einer Aufeinanderfolge von mindestens zwei Erfahrungsmomenten sowie einem Akt ihrer Verknüpfung gebildet werden. Die Objektivität der primären Qualitäten hat Berkeley durch den Nachweis beseitigt, dass die Argumente, die Locke gegen die sekundären Qualitäten anführte, für die primären gleichermaßen wirksam sind. Ein wesentlich stärkeres Argument scheint jedoch seine Einsicht zu sein, dass die elementaren begrifflichen Beziehungen von Ausdehnung, Bewegung, Zeit und Kausalität nicht allein durch die bloße Aufeinanderfolge von Erfahrungen geliefert werden. Die Tatsache, dass diese grundlegenden relationalen Elemente durch das erfahrende Subjekt erzeugt werden müssen, widerlegt die hauptsächlich rationalen Gründe für die Annahme, dass menschliche Erkenntnis Realität abbilden könnte, die von menschlicher Erfahrung unabhängig ist. Denn sind Ausdehnung, Bewegung, Zeit und Kausalität von der reflexiven Tätigkeit eines Subjekts abhängig, dann kann man mit menschlichen Begriffen nicht beschreiben, wie die Realität „an sich“ ist, bevor sie erfahren wird. Diese Interpretation der Aufeinanderfolge ist eine Problematik, die bei David Hume, einem weiteren so genannten britischen Empiristen, große Zweifel weckten. Er versuchte zu klären, wie wir dazu kommen, spezifische Beziehungen herzustellen: „Obgleich die Verknüpfung verschiedener Vorstellungen zu augenfällig ist, um der Beobachtung zu entgehen, sehe ich doch nicht, daß irgendein Philosoph versucht hat, alle Prinzipien der

Assoziation aufzuzählen oder zu klassifizieren; jedoch scheint dieser Gegenstand wissenswert. Für mich ergeben sich nur drei Prinzipien der Verknüpfung, nämlich *Ähnlichkeit* (*Resemblance*), raum-zeitliche *Berührung* (*Contiguity*) und *Ursache* oder *Wirkung* (*Cause or Effect*).“ (Hume [1758] 1994, S. 39). An Beispielen zeigte Hume dann, wie diese Verknüpfungen hergestellt werden. „Es gibt offenbar ein Prinzip der Verknüpfung (*conexion*) verschiedener Gedanken oder Vorstellungen des Geistes, und wenn sie im Gedächtnis oder in der Einbildungskraft erscheinen, führt eine die andere gewissermaßen methodisch und regelmäßig ein.“ (Hume [1758] 1994, S. 38).

Im Zusammenhang mit der Übertragung von Bewegung durch Impulse, „etwa beim Aufeinanderprall zweier Billardbälle“ schrieb Hume später: „Sagen wir deshalb, ein Gegenstand sei mit einem anderen verknüpft, so meinen wir nur, daß sie in unserem Denken eine Verknüpfung erlangt haben und einen Schluß veranlassen, durch den sie zu Beweisen ihres beiderseitigen Daseins werden [...].“ (Hume [1758] 1994, S. 101). An dieser Stelle ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass Locke und Hume sich mit menschlichem Verstehen beschäftigt haben und Berkeley mit menschlichem Wissen. Primär konzentrieren sich alle drei darauf, wie der rationale Verstand Wissen erwirbt und wie Wissen konstituiert wird. Wenn Hume im Kontext zur zitierten Passage von „Dasein“ spricht, dann handelt es sich um die Existenz, die Berkeley als Wahrnehmbarkeit im Bereich menschlicher Erfahrung definiert hat, und nicht um ontologisches Sein. Dies unterstreicht eine Passage, in der Hume sich mit der Frage beschäftigte, ob die Wahrnehmungen der Sinne durch externe Objekte erzeugt werden, die ähnlich sind: „Wie sollen wir diese Frage entscheiden? Durch Erfahrung natürlich, wie alle anderen Fragen gleicher Art. Hier aber schweigt die Erfahrung, und hier muß sie schweigen. Dem Geist ist nie etwas anderes verfügbar als das, was er wahrnimmt, und er kann unmöglich irgendeine Erfahrung der Verbindung dieser Wahrnehmung mit Gegenständen erreichen. Die Unterstellung einer solchen Verknüpfung findet daher keine Grundlage in unserem Denken“ (Hume [1758] 1994, S. 100). Der Glaube, dass menschliches Wissen eine absolute Realität abbilden sollte, konnte demzufolge nicht länger durch Nachdenken über die menschliche Erfahrung gerechtfertigt werden, er musste seine Begründung im

gründung im Bereich der Metaphysik finden.⁷ Die Erkenntnis, dass die Herstellung von Beziehungen unter allen Umständen ein begrifflicher Akt ist und so einen aktiven Verstand voraussetzt, der den Akt ausführen kann, war einer der Gründe, die Kant anführte, Hume habe ihn aus seinem „dogmatischen Schlummer“ geweckt (Kant [1900-45] 1989, S. 11).

Nach der historischen Rückblende, die einen Einblick zu den Ursprüngen der Gedankengänge zum Begriffspaar der mentalen Operationen geben sollte, zurück zu Piaget, Bridgman und Ceccato. Die Bedeutung mentaler Operationen wurden an den Thesen dieser drei Autoren näher betrachtet. Bridgmans Verdienst war es, die nicht-physikalischen Operationen des denkenden Subjekts zu einem legitimen Forschungsgegenstand gemacht zu haben. Dabei war für ihn die Unterscheidung des Mentalen das bedeutende Merkmal - nicht die funktionalen Details des Denkens. Für Piaget waren mentale Operationen entweder Abstraktionen (empirische, wenn von sensomotorischem Material abstrahiert wird, reflexive, wenn es um die Tätigkeit des Subjekts selbst geht) oder logische Transformationen (die die charakteristischen Relationen einer Gruppenstruktur verändern). Ceccatos Idee der sukzessiven Aufmerksamkeitspulse bietet im Unterschied zu diesen beiden Autoren ein hypothetisches Modell an, wie der Verstand operiert. Obwohl diese drei Konzeptionen untereinander nicht austauschbar sind, überschneiden sie sich in der Hinsicht, als sie sich auf die Aktivität des Geistes beziehen, der Identität ausmacht. Sie sind also durchaus miteinander vereinbar, das heißt ergänzend, da die Autoren von unterschiedlichen Analyseebenen sprechen. Bridgman klassifizierte seine Begriffe, so wie er sie antraf, Piaget prüfte ihren logischen Charakter als Elemente der Kognition und Ceccato analysierte sie aus der Sicht eines Technikers, der ein Funktionsmodell des ausgereiften Denkens errichten möchte. Die hier vorgestellten Modelle der mentalen Operationen verdeutlichen, dass die Handlungsabläufe des menschlichen Geistes entscheidend Identität in all ihrer Vielfalt an Variationen prägen.

⁷ Berkeley hat eine Metaphysik entwickelt, in der die reale Welt von Gott zusammengehalten wird. Locke und Hume hatten keine offiziellen Verbindungen zur Kirche, hegten aber auch keine Sympathie für den Atheismus. Sie versuchten in ihren Überlegungen vielmehr, ihre skeptische Auffassung rationalen Wissens mit dem überlieferten Glauben an die Offenbarung der Realität Gottes zu versöhnen. Der Radikale Konstruktivismus ist ein Weg des rationalen Denkens, er beschäftigt sich daher nicht mit metaphysischen Überlegungen, lehnt sie aber auch nicht ab.

Peter Sloterdijk betonte die Bedeutung jeder einzelnen Identität in einem größeren gesellschaftlichen Zusammenhang. Er bezeichnete diese Erkenntnis als eine entscheidende Errungenschaft der modernen Psychologie: „Die Revolution [...] erschöpft sich nicht darin, zu erklären, daß alle Menschen konstruktivistisch wohnen und daß sie ohne Ausnahme dem Beruf von wilden Innenarchitekten nachgehen, die unablässig an ihrer Einquartierung in imaginären, sonoren, semiotischen, rituellen, technischen Gehäusen arbeiten. Die spezifische Radikalität der psychologischen Wissenschaften vom Menschen manifestiert sich erst, wenn sie das Subjekt als etwas auslegen, das nicht nur sich selbst in symbolischen Ordnungen einrichtet, sondern auch von Anfang an ekstatisch in die gemeinsame Welteinrichtung mit anderen hineingenommen ist. Es ist nicht nur Designer seines eigenen, mit relevanten Objekten vollgestellten Innenraums, es muß sich immer und unvermeidlich auch als befreundetes Mobiliar, als Resonanzkörper, als feindliche Wand im Behälter der inneren Nahen und Nächsten hinstellen lassen“ (Sloterdijk 2000, S. 84). Sloterdijk sprach die Notwendigkeit der Variabilität von Identität an, eine Erkenntnis, die sich gegen Ende des 19. und im Verlauf des 20. Jahrhundert in der bildenden Kunst auf der Suche nach formaler Verfügungskraft manifestiert hat. Diese schloss auch die intensivere Auseinandersetzung mit *Inhalten* ein, die Frage nach dem Wirkungsradius von Kunst im allgemeinen.

Die aus der realen Welt in ein Kunstwerk aufgenommenen Gegenstände, das heißt ihre Konstitution, stellen dasjenige dar, was in erkenntnistheoretischer Terminologie als Inhalt bezeichnet wird. Repräsentiert die Form jedoch nichts Feststehendes mehr, ist sie die Bedingung der Auflösung der Gegenstände, insofern „die Subjektivität des Künstlers über ihrem Stoffe und ihrer Produktion steht, indem sie nicht mehr von den gegebenen Bedingungen eines an sich selbst schon bestimmten Kreises des Inhalts wie der Form beherrscht ist, sondern sowohl den Inhalt als die Gestaltungsweise desselben ganz in ihrer Gewalt und Wahl behält“ (Hegel [1832-45] 1986, S. 576). Eine Kunstform, die diesen Bedingungen entspricht, ist der Realismus. Angesichts der Vieldeutigkeit des Realismusbegriffs sind Beispiele nötig. Jean-François Millets 'Les glaneuses' (1857) vermittelt ein Erlebnis von Landschaft: das Licht des Sommertages, das Gelb des reifen Korns, den dunstig blauen Himmel. Das Realistische liegt hier

darin, dass Landschaft als Staffage der Phantasie, als englischer Garten, nicht mehr genügt. Bäuerinnen, Heuhaufen, Erntewagen gewähren Anhalt an Realität. Die nachlesenden Bäuerinnen werden mythologisiert. Armut, Erde, Stille kommen zur Erlebniskonnotation zusammen. Diesen Inbegriff realisiert die Form, indem die drei Frauen ganz in die Feldfläche hineingezogen werden; was ihren Rücken beugt, ist nicht das mühsame Suchen, sondern der Horizont; die große Linie der Zeichnung lässt sie in der Einfachheit des Feldes ruhen. Die Farbgebung blau, rot, gelb identifiziert die Frauen mit dem Grund der Erde, den Ähren und dem Himmel. Etwas anders verhält es sich mit Gustave Courbets 'Les Casseurs de Pierre' (1849). Es scheint sich gegen das an Eugène Delacroix, Jacques-Louis David und Jean-Auguste-Dominique Ingres orientierte Bewusstsein der Besucher des Salons zu wenden. Arbeit wird mit Armut gleichgesetzt. Die Arbeitenden, der Alte und der Junge haften an der Kargheit der Landschaft: Stein, Gras, Buschwerk, kein Himmel, kein Ausblick auf etwas Menschliches, im euphorischen Sinne. Dargestellt ist also auch hier die *Emotion* des Betrachters. Im Gegensatz zu Millet wird Natur als düster, schwarz gezeigt. Die Landschaft ist das Ergebnis einer kritisch zur Gesellschaft stehenden emanzipierten Form, die gegen den materialisierten Gedanken in der Kunst Delacroix' die erscheinende Materialität der Dinge setzt. Es sind Ansätze eines neuen realistischen Formbegriffs erkennbar, der von Édouard Manet über Edgar Degas bis Paul Cézanne entwickelt wurde. Die beiden Beispiele genügen schon, um zu verdeutlichen, dass der Realismus in seiner unterschiedlichsten Art ein historisches Stadium von Formgeschichte ist, mit Versuchen verschiedenster Darstellungsmöglichkeiten von Identität. Der Realismus als Aufhebung auch der prosaischesten Gegenstände in Formen bildet die leitenden Linien von Millet zu Giovanni Segantini, von Courbet zu Max Liebermann, von Adolph Menzels Szenenbild der Geburt des Eisenbahnstahls, 'Das Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen)' (1872-75), zu Constantin Meunier oder - in der konstruktivistischen Linie - zu den Arbeiterbildern Fernand Légers, die die Maschinisierbarkeit des Körpers studieren. Die Wege mögen unterschiedlich sein, doch beweisen sie den Gegenstandsverlust als Konsequenz des Realismus. Die konkurrierenden Schulen - Symbolismus und Impressionismus, Kubismus und Expressionismus - bezeichnen Stadien des Realismus. In der gegenstandslosen Kunst erscheint letztlich das, was sich im Realismus angebahnt hat: Das Subjekt ist der einzige

Inhalt geworden. Der Zwang, sich in Gegenständen der realen Welt ausdrücken zu müssen, ist abgestreift. Gesten wirken wie Erinnerungen, da der Zielpunkt der zufrieden stellenden Gegenständlichkeit fehlt. Im abstrakten Expressionismus scheint das Spiel mit den Formen, Gegenständen und Identitäten der gesellschaftlichen Welt verlorengegangen.

Die Form zerfällt und im abstrakten Expressionismus ist dieser Zerfall der Inhalt der Bilder, worin auch Zeitschicksale wiederkehren: In seinem Werk 'Portrait and a Dream' (1953) hat Jackson Pollock ein Spannungsverhältnis zwischen Abstraktion und Figuration geschaffen. Es ist bildimmanent geteilt, besitzt also diptychonale Eigenschaften. Rechts und links der ungefähr in der Mitte der Leinwand befindlichen Trennungslinie sind zwei eigenständige Darstellungen, die trotzdem in Relation zueinander stehen. Links befindet sich in den Farben schwarz und weiß gehaltenes Lineament unterschiedlicher Art, im Stil des Drip-Paintings aufgetragen, rechts ein Kopf, bei dem die Ausführung physiognomischer Formen angedeutet sind. Das linke Auge ist hier nicht vollständig ausgeführt - die Iris fehlt. Jean-Pierre Criqui hat darauf hingewiesen, dass die Darstellung des Traums, wie überhaupt die Drip-Paintings, keine Resultate des Zufalls, sondern alle Bewegungen in Pollocks Malerei geplant sind (vgl. Zybok 2000, S. 40 f.). Die Maltechnik führt man assoziativ Figürliches Erkennen kann, eine Entschlüsselung ist jedoch unmöglich. Diese Unbestimmtheit war Pollocks Absicht - seine Werke sind referentiell. Ein ähnlicher Hintergrund in der Arbeitsweise offenbart sich bei zahlreichen anderen Künstlern der Nachkriegszeit: Die Brechungen der Bilder Emilio Vedovas waren nicht Analyse, sondern Resultate von Zerstörungen, gleiches gilt für die schwarzen Lasten in den Elegiebildern Robert Motherwells, die Schlitzungen, Bohrungen, Brechungen der frühen 'concetti spaziali' Lucio Fontanas, die Skelettierungen bei Alberto Giacometti.

Die Abschaffung der Gegenstände geschieht überall, auch in der realistischen Gegenposition zur Abstraktion. Das Festhalten an Gegenständen und einer festgelegten, bestimmten Identität kann diese durch ihre Verallgemeinerung in das Gegenteil kippen. Die Vertreter des Kubismus hatten behauptet, den Gegenstand durch Auflösung zu konkretisieren. Gegenstands- und Identitätsverlust bedeutet aber, dass konkretes Ding und darzustellendes Allgemeines nicht

zusammenzubringen sind. Die Heldinnen der klassizistischen Periode Pablo Picassos sind nur allgemein, Erfindung eines Frauentyps, nicht mehr zugleich diese Frau. Aus der Erfindung, dem Allgemeinen führt kein Weg in die wiederzuerkennende Realität. Dieses Erfinden verschiedener Typen spiegelt sich auch in den Figuren Walt Disneys wider. Disney erfand die subjektlose Kontrafaktur, die nur noch verallgemeinernde Subjektivität nimmt sie auf ihre Weise voraus: die Schlächter Max Beckmanns, Karl Hofers Harlekine, Francis Bacons Figuren; das mittlere Werk von Otto Dix, noch mehr die Schreitenden und Sitzenden in der Plastik von Wilhelm Lehmbruck bis Henry Moore. Gleiches gilt für die Maskeraden bei Cindy Sherman, Sam Taylor-Wood und Tony Oursler. Es sind die inhaltlich-gegenständlichen Pendants zum gestischen Pathos der Abstraktion, charakterisiert durch eine endlos wiederholbare Struktur des erscheinenden Allgemeinen, das, weil es nicht auf die Realität zurückführbar ist, immer wieder neu hergestellt werden muss und daher nur als Serie aufgenommen werden kann. So wie die zerfallenden Formen Vedovas, so wie die erdrückenden Flächen Motherwells zwar Reales spüren lassen, so wird von Picasso, Beckmann, Hofer, Bacon und Sherman das Gesellschaftliche ontologisiert. Die Gerinnung des Konkreten zum Topos ist notwendig, weil die sich darstellende künstlerische Subjektivität über die Einzelheiten der gesellschaftlichen Realität den Überblick verloren hat. Kaum ist dies begriffen, sind auch schon die Nachfolger da: Realismus des Pop, der Arte Povera, usw. Dieser Strang lässt sich bis zur Gegenwart, über die Neuen Medien und die sogenannte Netzkunst (durch das Internet ausgelöste netzspezifische Kunst) hinaus, erweitern. Doch diese Periodenfolge darf nicht falsch verstanden werden, wollte man sie rein mechanisch ablaufen sehen. Es handelt sich nicht um einen Verfall, sondern um das Ende einer formalen Verfügungskraft.

Was zeigen uns diese künstlerischen Positionen? Sie versuchen eine Kontinuität von charakterlichen Eigenschaften darzustellen; doch was wir über diese wissen, sind Projektionen, Modellvorstellungen, die auf Realität bezogen werden. Es werden emotionale Stimmungen imitiert, die die Unmöglichkeit aufzeigen, innere Befindlichkeiten mit äußeren Relationen zu verknüpfen. Ein „Ich“ als Begehren nicht nach einer vollständigen und kohärenten Einheit in einer Synthese, sondern ein „Ich“, das sich beständig am Ort der Spaltung und der An-

dersheit als dem Raum der Identität bewegt und exponiert - „Ich“ also, als Grenze und Überschreitung, zugleich Überschneidung von Präsenz, Abwesenheit und Distanz. „Ich“ zu „mir“, nicht als Bestätigung eines festen, kontinuierlichen Kerns, die beständig wiederholt, was man annimmt und prädestiniert, sondern als eine stets offene und nicht eindeutige Beziehung, eine immer ungewisse Relation im Raum der Differenz. Das Denken von Identität wurde lange Zeit über das Vermögen zu *denken* und seine Operationen der Synthese des Mannigfaltigen und Differenten, über das *Begehren* des Subjekts nach sich selbst, nach der Einheit des Sinns und einer in der Gegenwart verbürgten Präsenz des Abwesenden sowie durch die Eindeutigkeit der Beziehungen der *Namen* und Worte zu den sie bezeichnenden Dingen hergestellt. Das Denken von Differenz wurde damit aber auch dem der Einheit oder der Synthese unterstellt. Was uns der Begriff Identität jedoch nach wie vor abverlangt, ist die Arbeit des Denkens von Differenz und Zeitlichkeit. Wenn man die einzelnen Positionen der Kunst im 20. Jahrhundert betrachtet, liegt die Annahme nahe, dass der Entwurfscharakter von Identität einer Ontologie trotzt, die das Sein festschreibt und sich allen „Fragen der Form ‘Was ist?’“ (Derrida 1997, S. 62) verwehrt. Diese Theorie der Identität, die die Frage nach Identität zugleich aufgibt, muss die Begriffe, mit denen sie arbeitet, verschieben und solchen Sätzen widerstehen, die den Entwurf durch Behauptungen wie „das ist“ relativieren sollen (zum Entwurfscharakter von Theorie, vgl. Derrida 1997, S. 43 ff.). Dieser Entwurf verweist auf eine Identität, die kaum „ist“, die sich weder im Begehren nach einem feststellbaren Sinn noch im Namen oder im Begriff feststellen lässt. Dieser Entwurf lässt vielmehr eine Identität erscheinen, die sich nie realisiert, die nie beendet sein wird und die sich für das öffnet, was kommt.

Was für Konsequenzen kann man aus diesen Gedanken ziehen, und das nicht nur für die Kunst? Identität wird durch individuelle Eigenschaften konstruiert. Nach Wilhelm Schmid ist dabei die Betonung des Individuums, das heißt der Eigenarten eines jeden Subjekt nicht zwangsläufig mit Individualismus gleichzusetzen, falls darunter die Fixierung des Individuums auf sich selbst verstanden wird. Die Stärkung der Position des Individuums und seiner Eigenständigkeit sollte nicht den Individualismus betonen, nicht dem Egozentrismus Vorschub leisten. Es geht nicht um die Betonung des Individuellen in der Masse, wie es

seit geraumer Zeit die Werbung praktiziert. War diese vor Jahrzehnten noch auf der Suche nach einem Durchschnittsgesicht, so predigt der Modeschöpfer Wolfgang Joop heute „das abweichende als Ideal“. Je individueller, desto mehr gehört man dazu (vgl. Terkessidis 1999, S. 37). Es vollzieht sich ein paradoxer Trend zum kollektiven Egotrip, der ein Ideal der Identität in der Abweichung sucht, quasi das Individuelle einer Minderheit, das sich, um Allgemeingültigkeit zu erlangen, letztendlich erneut in einem Dogma manifestiert. Dem entgegengesetzt steht die Erkenntnis, dass jede Egozentrik eine unkluge Engstirnigkeit darstellt, die die Notwendigkeit des Austauschs mit anderen und die Einbettung in eine Gesellschaft in ihrer Bedeutung für die Realisierung des individuellen Lebens verkennt. Vielmehr geht es um ein Individuum, das sich nicht von individualistischer Arroganz leiten lässt, sondern bemüht ist, sich selbst zu führen, ein reflektiertes Verhältnis zu sich selbst zu begründen, starke Beziehungen zu anderen herzustellen. Mit „Anderen“ meinte Schmid nicht diejenigen, die sich zu einer „Gemeinschaft“ zusammengeschlossen haben. Er lehnte diesen Begriff kategorisch ab, da er scharfe Grenzen zieht und am Ausschluss anderer interessiert ist. Gemeinschaft definiert ein angenehmes Wohlbefinden, das den 'Abschaum' und alles Widersprüchliche versucht auszumerzen. Sie ist nicht durchlässig für das andere, schon gar nicht für das Fremde. Letztendlich führt nach Schmid die Gemeinschaft zu einer sterilen Gesellschaft ohne Krankheitskeime, einer Gesellschaft, die mit dem Ideal der Sehnsucht nach einer heilen Welt behaftet ist.

Es stellt sich die Frage, wie ein gesellschaftliches Konzept aussehen könnte, wollte man nicht nur in Analyse und Diagnose, Negation und dem Aufzeigen von Komplexität verharren. Schmid führte in diesem Zusammenhang den Begriff der Citoyenität an. Er bedeutet: „Kohärenz zwischen Individuen. [Citoyenität] ist das 'Bindemittel' zwischen Individuen und gründet in dem Bewußtsein, daß die Gesellschaft von ihren Bürgern, die ‚Cité‘ von den ‚Citoyens‘ geformt wird und täglich neu erfahrbar ist in den Begegnungen und Verhältnissen zwischen ihnen [...]“ (Schmid 1993, S. 176). Im weiteren Verlauf schrieb er: „Citoyenität meint keine Gemeinschaftsduselei, keine 'Volksgemeinschaft' oder andere Harmoniemodelle, keine 'Identität' im Sinne eines Gleichbleibens ohne jede Veränderung - all das ist nur einer Kultur des Raums angemessen: Nur die Be-

harrung im Raum, ohne Veränderung in der Zeit, verbürgt das Immergleiche. Wenn es aber die Hysterie der Identität nicht mehr gibt, dann auch nicht die der Differenz. Der Andere, der Fremde, ist dann nicht mehr nur die Inkarnation der Differenz, sondern Träger von Ähnlichkeiten, wir begegnen in ihm einem Teil unserer selbst. [...] Die Citoyenität bedeutet, mit Widersprüchen [...] leben zu lernen und dennoch jenes Mindestmaß an Kohärenz herzustellen zu versuchen, ohne das von einer 'Gesellschaft' schwerlich zu sprechen ist und ohne welches wirklich nur von einer Ansammlung einzelner, sich bekriegender Egoismen auszugehen ist, die sich ständig in Gerichtsprozessen um das Singen des Kanarienvogels im Hinterhof erschöpfen. Die Citoyenität ist die individuelle Haltung mit Bezug auf die Gesellschaft, gewissermaßen eine 'öffentliche Haltung', mit einem Hauch von Großzügigkeit, um Würde und Stolz darin zu finden.“ Citoyenität als Vermittlungsfaktor „für Zuneigung und Abneigung, Hochschätzung und Geringschätzung kann man in einer so verstandenen Gesellschaft finden, ohne gleich zum Messer von 'Identität' und 'Nichtidentität' greifen zu müssen“ (Schmid 1993, S. 179-181).

Schmid sprach in diesem Kontext von Lebenskunst, was es bedeutet, sich und sein Leben selbst zu führen und zu gestalten, und zwar nicht nur als eine private, sondern als eine gesellschaftliche Aufgabe zu verstehen. Er bezog sich auf Foucault und band den Begriff „Macht“ im Hinblick auf Selbstführung und eigene Lebensführung ein, um die Verführbarkeit durch eine äußere Macht, welcher Art auch immer, zu unterlaufen, um dann selbst eine Macht zu erhalten und sich das Leben anzueignen, also eine eigene Identität zu schaffen, statt sich nur anderen oder anonymen Mächten zu überlassen. Hier wird von einer selbstreflexiven Macht gesprochen, einer Macht, die das Selbst auf sich selbst richtet, die in reflektierter Weise eingesetzt wird und nach außen gegen eine Bevormundung durch heteronome Mächte gewendet werden kann. „Es ist die Einführung eines anderen Machttypus, der in der Lebenskunst wirksam wird, eine Macht höheren Typs, was bedeutet, Macht über die Macht zu gewinnen, die einzig mögliche und sinnvolle 'Supermacht'“ (Schmid 1997, S. 124). Dieser Aspekt ist nicht neu, denn er wurde bereits am Beispiel einer Macht über die Macht der Lust im antiken Kynismus gelehrt, einer Macht, die den Genuss einer höheren Macht versprach. Des weiteren auch im Stoizismus am Beispiel des

Otium, das mit dem Begriff „Muße“ nur unzureichend übersetzt werden kann, denn in Wahrheit handelt es sich hier um einen Zustand der Erhabenheit über die Machtgier, anstelle der exzessiven um eine asketische Macht. Es gilt eine Kontrolle über den eigenen Machttrieb zu erlangen. „Die Selbstmächtigkeit ist keine Selbstherrschaft oder ‘Selbstbeherrschung’, vielmehr gibt es ein Spiel von Machtbeziehungen im Subjekt selbst und nicht etwa nur die einseitige, de-saströse Herrschaft eines Teils des Selbst (meist des ‘reinen Denkens’) über einen anderen Teil (meist ‘unvernünftigen Begierden’)“ (Schmid 1997, S. 126). Es handelt sich um eine Identität, die Maturana als das zu Beginn zitierte Erkennen, „als Tun des Erkennenden in der Eigenart seines Lebendig-Seins“ bezeichnete.

Im Kontext der Selbstermächtigung des Individuums formulierte Foucault den Gedanken der Ästhetik der Existenz, die er im Zusammenhang mit der Thematisierung antiker Lebenskunst reflektierte. Die Ästhetik der Existenz kann sich seiner Ansicht nach nur entfalten, wenn das Individuum seine eigene Macht einsetzt und sich dadurch Freiheitsräume schafft. Eine Existenz folglich, die als „reflektierte Kunst einer als Machtspiel wahrgenommenen Freiheit“ (Foucault [1984] 1995, S. 318) bezeichnet wird, was jedoch nicht als totalitäre Durchsetzung individueller Freiheit gegenüber anderen, sondern vielmehr in der von Maturana beschriebenen Konstitution der Feedback-Beziehung gesehen werden muss. Man kann im Hinblick auf diese Ästhetik der Kunst durchaus von einer Theorie der Kunst sprechen, denn Foucault sprach von einer kunstvoll gestalteten Existenz, bei der das Leben selbst zum Kunstwerk wird, wodurch das Individuum in seiner variablen Identität nicht mehr lediglich von außen, von religiösen, politischen oder naturgesetzlichen Autoritäten gestaltet wird. „Das Kunstverständnis, das in der Ästhetik der Existenz wirksam ist, zielt auf die strukturierende Tätigkeit (Produktionsästhetik), deren Material das individuelle Leben ist, und bezeichnet ein kreatives Verhältnis zu sich selbst. Ein besonderer Aspekt dieser Gestaltung kann die äußerliche Darstellung der Existenz sein, die Art, sie in den Augen der Anderen erscheinen zu lassen, die sie wiederum beurteilen (Rezeptionsästhetik) nach Kriterien der Stimmigkeit, Glaubwürdigkeit, Wahrhaftigkeit, der Vermittlung von Eindrücken und Anregungen etc“ (Schmid 1997, S. 128). Diese Strukturierung übernimmt das Subjekt selbst, um seinem Leben Form zu geben und eine Existenz des Maßes

Form zu geben und eine Existenz des Maßes zu gestalten. Doch warum eine Ästhetik der Existenz überhaupt realisieren?

Nun kommen wir an einen Punkt, der seit jeher zu heftigen Debatten führte: Der Aspekt der Realisierung von Schönheit. Foucault forderte, der eigenen Existenz ein „Profil einer sichtbaren Schönheit“ zu verleihen; von primärer Bedeutung ist, ihr die schönstmögliche Form zu geben: eine selbstreferentielle Arbeit an der „Schönheit seines eigenen Lebens“ (Foucault 1994, S. 671). Foucault verwandte die Ästhetik der Existenz also nicht nur als Theorie der Kunst, sondern auch als „Lehre vom Schönen“. Was ist schön? Foucault definierte diesen Begriff nicht näher, doch in der Geschichte der Ästhetik gibt es unzählige Ansichten. „Schön“ war nach Edmund Burke unter anderem die Erzeugung von Harmonie, nach Kant das, was allgemein gefällt - „schön“ war für die klassische Ästhetik die in sich geschlossene und vollendete Form eines Werks. Schmid versucht jetzt bezüglich der Lebenskunst und der Ästhetik der Existenz den Begriff neu, das heißt variabel zu bestimmen. Für ihn offenbart sich das als „schön“, was „bejahenswert“ ist. Dies ist auf die individuelle Perspektive bezogen und beansprucht keine Allgemeingültigkeit. „Die eigentliche Macht der Schönheit liegt nicht in der Perfektionierung, Harmonisierung, Glättung einer Oberfläche, sondern in der Möglichkeit der Bejahung, die hier auf die Gestaltung des Lebens bezogen wird: Das Leben so zu gestalten, daß es bejahenswert ist. Schön ist das, wozu das Individuum ‘ja’ sagen kann“ (Schmid 1997, S. 131). Außer Acht gelassen werden müssen dabei heroische Haltungen intellektueller Besserwisser und Weltenretter. Als klassisches Beispiel dienen hier die lebendigen Anschauungen im Vagabundenroman ‘Candide, ou L’Optimisme’ (1759) von Voltaire.

Auf der Suche nach einer Idee des eigenen Lebens muss Candid erkennen, dass bei der Formung einer eigenen Existenz gesellschaftlich manifestierte oder individuell gesetzte Grenzen überwunden werden müssen. Candid zog diesen Schluss unmittelbar nachdem Voltaire seinen Vorhang geöffnet hatte und sich zunächst weigerte, irgend etwas zu erklären. Schließlich tat er dies, indem er seine Protagonisten auf der Suche nach „der besten aller Welten“ zum Hause eines Greises führte. Dieser entgegnet den Besuchern, sich nicht um die Ereig-

nisse der Welt zu kümmern, nicht nach einer Erkenntnis, einer Wahrheit zu suchen, sondern vielmehr dafür zu sorgen, dass „der eigene Garten bebaut wird“, der mehrere Erkenntnisleistungen und Wahrheiten in sich verbirgt. Auch wenn Voltaires Werk als eine Abwandlung des biblischen Hiob-Mythos wie eine Mahnung zum Ausharren erscheint, wie eine Durchhalte-Parole klingt, so ist die Aussage von Candids Begleiter Pangloß zum Schluss entscheidend: „Alle Begebenheiten in dieser besten aller möglichen Welten sind miteinander verkettenet“.⁸ Gemäß dieser Erkenntnis kann die Aufmerksamkeit auf die eigene Individualität nur durch kommunikativen Austausch verstärkt werden, der auch paradox anmutende Gegebenheiten einschließt, wie sie Candid auf seinen langen Reisen erfahren hat.

Nun zurück zum Grundgedanken: Warum ein „schönes“ Leben gestalten? Der Volksmund würde antworten: „Weil man nur ein's hat.“ Eine Aussage, die auf die Sehnsucht nach der Möglichkeit, das eigene Leben voll bejahen zu können, gerichtet ist. Schmid hat einen existentiellen Imperativ formuliert: „Gestalte dein Leben so, daß es bejahenswert ist“ (Schmid 1997, S. 131). Was ist in diesem Zusammenhang Candids Erkenntnis? Dass keineswegs nur das Angenehme oder, wie es so schön heißt, „Positive“, sondern ebenso das Unangenehme und „Negative“ bejahenswert sein muss. Die Gestaltung zielt nicht nur auf eine ästhetische Perfektionierung, Harmonisierung oder Glättung, sie kennt auch das Misslingen; für Schmid ist entscheidend, ob das Leben insgesamt bejahenswert ist. Dies setzt die Erfahrung voraus, die auch Candid auf seinen Reisen erlernen musste, dass das Leben nicht nur aus Glücksmomenten besteht; Wider-

⁸ Voltaire (1783-97) 1957, S. 142 f. „Dieser gute Greis hat sich, wie mir scheint, ein Dasein geschaffen, das dem der sechs Könige, mit denen wir die Ehre zu Abend zu essen genossen haben, bei weitem vorzuziehen ist.“ - 'Größe', sagte Pangloß, 'ist nach dem einstimmigen Urteil aller Philosophen etwas sehr Gefährliches, denn schließlich wurde der Moabiterkönig Eglon von Aod ermordet; Absalon hingte sich an seinen Haaren auf und wurde von drei Wurfspießen durchbohrt. König Nadab, der Sohn Jerobeams, wurde von Baza getötet, König Ela von Zambri, Ochozias von Jehu; die Könige Joachim, Jechonias und Zedekias wurden Sklaven. Ihr wißt, wie Krösus, Astyages, Darius, Dionys von Syrakus, Pyrrhus, Perseus, Hannibal, Jugurtha, Ariovist, Cäsar, Pompejus, Nero, Otho, Vitellius, Domitian, Richard II. von England, Eduard II., Heinrich VI., Richard III., Maria Stuart, Karl I., die drei Heinriche von Frankreich, Kaiser Heinrich IV. geendet haben? Ihr wißt - - -' - 'Ich weiß auch', sagte Candid, 'daß wir unseren Garten bebauen müssen.'“

sprüche sind nicht ausgeschlossen. Es handelt sich nicht um das, was man ein leichtes Leben nennt, eher um eines, das voller Schwierigkeiten ist, die zu bewältigen sind, voller Widerstände, Komplikationen und Konflikte, die ausgehalten oder ausgefochten werden - all das, was im allgemeinen nicht zum guten Leben zählt. „Alle Strukturen, alle Systeme, alle sozialen Körperschaften, die ihre negativen und kritischen Elemente hetzen, austossen, exorzieren, bergen die Gefahr einer Katastrophe infolge Umdrehung und vollständiger Implosion, genauso wie jeder biologische Körper, der alle seine Keime, Bazillen und Parasiten, all seine biologischen Feinde hetzt und vertreibt, sich der Krebsgefahr aussetzt, d. h. der Gefahr einer sehr schnellen Reproduktion und aufzehrenden Positivität der eigenen Zellen; er läuft Gefahr, von seinen eigenen, jetzt arbeitslosen Antikörpern aufgefressen zu werden“ (Baudrillard 1989, S. 26). Es gilt sich dem vermeintlich Unangenehmen zu stellen, um es so für einen positiven Impuls einzusetzen, denn: „Erst in der Bedrängnis leuchtet das Schöne“ (Schmid 1997, S. 133). Foucaults Ästhetik der Existenz als Schönheit der Existenz und Schmid's daraus resultierender existentieller Imperativ beziehen sich auf die Entfaltung einer variablen, in Wechselbeziehungen stehenden Identität. Diese Variabilität ist von größter Bedeutung, gerade im Hinblick auf das vorangegangene Kapitel, in dem dargelegt wurde, wie diese Aspekte auf naturwissenschaftliche und gesellschaftliche System-Theorien grundlegende Einwirkungen gefunden haben.

Neu ist diese Idee nicht. Gedanken dieser Art prägten auch die unterschiedlichsten Kunstbewegungen. Im 20. Jahrhundert seien hier unter anderem die Bewegungen am Monte Verità, der Werkbund, das Bauhaus, die Hochschule für Gestaltung in Ulm, der Dadaismus und Fluxus erwähnt. Sie alle sind von einem ganzheitlichen Ideal ausgegangen, aber nur in ihren einzelnen Gruppierungen. Das Paradoxe des Ideals eines autopoietischen Systems, das Luhmann auf gesellschaftliche Systeme insgesamt, aber auch speziell auf das System Kunst zu übertragen versuchte, ist die Tatsache, dass es die Bevorzugung eines bestimmten ästhetischen Ideals aufheben möchte. Vielmehr sollen unterschiedliche Ideale gleichberechtigt nebeneinander stehen. Einen gewichtigen Einwand, den man diesem Paradoxon entgegenbringen könnte, wäre die Behauptung, dass autopoietische Systeme selbstaufhebend und die innerhalb die-

ser Systeme agierenden variablen Identitäten selbstnegierend seien. Dieser Vorwurf verdeutlicht, dass der Radikale Konstruktivismus auf der Grundlage physikalischer, chemischer und biologischer (de facto empirischer) Theorien zu der Behauptung gelangt, dass Menschen als autopoietische Systeme nur in ihren Kognitionsbereichen handeln können und die Wirklichkeit als solche überhaupt nicht erkennen. Wenn dieser Sachverhalt zutrifft, dann ist die Theorie der autopoietischen Systeme empirisch leer und für die wissenschaftliche Diskussion irrelevant. Dieser Vorwurf kann insofern entkräftet werden, als der Radikale Konstruktivismus mit einer realistischen Auffassung des Konzepts 'empirische Theorie' bzw. 'empirisches Wissen' operiert. Theorien sind demzufolge formale Systeme, die Wirklichkeit beschreiben und ihre wahren Strukturen allmählich annähern. Wird aber 'empirisches Wissen', wie bereits dargelegt, als intersubjektiv geteiltes operationales Wissen in unserem Kognitionsbereich konzeptualisiert, verschwindet die Irritation, dass empirische Theorien zu einer empirisch leeren neuen Theorie - also der Theorie autopoietischer Systeme - führen können. Das als Paradox anmutende Ideal der Auflösung von Idealisierung scheint mit dieser Argumentation entkräftet.

Im weiteren Verlauf soll auf die Ansätze ganzheitlicher Überlegungen innerhalb der Kunst näher eingegangen werden, die der Theorie autopoietischer Systeme sehr nahe kommen, aber oft an ihren selbst auferlegten manifesten Ideologien gescheitert sind. Als Grundlage ist eine kurze kritische Betrachtung der Diskussion im Hinblick einer idealistischen Ästhetik erforderlich, um das zwangsläufige Scheitern einzelner ganzheitlich ausgerichteter Denkansätze zu verdeutlichen. Die idealistische Ästhetik offenbart sich als Lösung des Subjekt-Objekt-Problems. Ist die Kunst in diesem Kontext die Offenbarung des Absoluten oder „unterhaltendes Spiel“? Die Fragestellung mündet in der Distanzierung vom Einheitsgedanken der Kunst und findet in der Negation der Autonomie der Kunst durch die Avantgarde einen vorläufigen Höhepunkt. Die historischen Avantgardebewegungen haben die Legitimationsgrundlage der idealistischen Ästhetik erschüttert. Diese Kritik eines Geltungsanspruchs zeigt sich auch in zahlreichen künstlerischen Positionen, die sich im Rahmen der idealistischen Ästhetik nicht adäquat erfassen lassen. Erwähnt seien hier die neo-dadaistischen Happenings von George Maciunas, die evokatorischen Ding-

Zusammenstellungen von Joseph Beuys, aber auch die expressiven Arbeiten von Arnulf Rainer.

Kunst als Ideal

Im Folgenden soll nun eine Eigenschaft näher betrachtet werden, die bei der Konstruktion von Identität eine prägende Funktion einnimmt: die Favorisierung von Idealen und die damit verbundene Vorstellung von deren Nutzen. Zu Beginn soll hier eine verdeckte Kontroverse zwischen Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling und Hegel stehen. Erstgenannter veröffentlichte im Jahr 1800 seine Schrift 'System des transzendentalen Idealismus', die mit dem Kapitel über die Kunst als „allgemeines Organ der Philosophie“ schließt. Schelling hat in einer kurzen Schaffensphase innerhalb der idealistischen Philosophie die Kunst zum Mittelpunkt seines philosophischen Systems gemacht. Auch wenn die Schlüsselstellung der Kunst im idealistischen Denken nur kurzen Bestand hatte, werden Probleme der idealistischen Ästhetik deutlich, die im weiteren Verlauf zu zahlreichen Diskussionen führen sollten. So bezog sich unter anderem George Lukács auf Schellings „Philosophie der Kunst“ und auch Theodor W. Adornos Ästhetiktheorie ist durch dessen Konzeption entscheidend geprägt (vgl. Bubner 1980, S. 119). Die Basis von Schellings Philosophie bildet der Begriff der intellektuellen Anschauung. Um den markanten Moment seines identitätsphilosophischen Ansatzes zu veranschaulichen ist es nützlich, den Problemstand bei Kant zu konkretisieren.

Dieser behandelte im zweiten Abschnitt seiner 'Kritik der Urteilskraft' (1790) das Problem der Teleologie, das heißt der Erklärung durch Zwecke. Eine Komplexe Erklärung von Phänomenen der Natur ist nach seinen Überlegungen nur in dem Maß möglich, wie wir sie im Experiment nachahmen können: „[...] denn nur so viel sieht man vollständig ein, als man nach Begriffen selbst machen und zu Stande bringen kann“ (Kant [1900-45] 1996, 'Urteilskraft', S. 334). Kant bezeichnete den Typus der Erklärung in Beziehungen von Ursache und Wirkung, die experimentell überprüft werden konnten, als mechanische Erklärung. Weder Organismen noch das Ganze der Natur können für ihn als Mechanismus gedeutet werden. „[...] schlechterdings kann keine menschliche Vernunft [...] die Erzeugung auch nur eines Gräschens aus bloß mechanischen Ursachen zu verstehen hoffen“ (Kant [1900-45] 1996, 'Urteilskraft', S. 364). Wir müssen das Ganze als Zweck betrachten, aus dem wir einzelne Elemente erfassen, wenn

die Strukturen von Organismen oder gar das Ganze der Natur fassbar werden sollen. Dazu ist der Rückgriff auf eine teleologische Erklärung notwendig. Vehement verwies Kant darauf, dass die Teleologie keineswegs den Beweis für die Realität der angenommenen Zwecke liefert, sondern nur den ihrer Denkbarkheit. Seine Bemühungen um eine Erfassung der Reichweite der menschlichen Erkenntnisvermögen führten zur Schlussfolgerung, der Beschränktheit menschlicher Verstandeserkenntnis ein rein hypothetisch erschlossenes Erkenntnisvermögen höherer Art entgegenzusetzen, von dem er jedoch ausdrücklich betonte, dass es dem Menschen nicht zukommt. Dieses Vermögen bezeichnete er als intuitiven Verstand, anschauenden Verstand oder auch als intellektuelle Anschauung (vgl. Kant [1900-45] 1996, 'Urteilkraft', S. 358-364).

Für Kant war die intellektuelle Anschauung, der nicht durch Begriffe vermittelte Zugriff auf den „Realgrund für die Natur“ ein Vermögen, das der Mensch lediglich denken kann, sofern er sich der Beschränkung seiner Erkenntnisvermögen bewusst wird. Im Gegensatz dazu sah Schelling die intellektuelle Anschauung als das entscheidende Organ des spekulativen Philosophierens, als „ein Wissen, wozu nicht Beweise, Schlüsse, überhaupt Vermittlung von Begriffen führen. [...] ein Wissen, das zugleich sich selbst (als Objekt) produziert“ (Schelling [1856-61] 2000, S. 38). Die intellektuelle Anschauung stellte für ihn das Vermögen dar, welches das Absolute, das Subjekt-Objekt, zugleich hervorbringt und erkennt. In der Kunst fand Schelling den Beweis, dass es jenes Vermögen tatsächlich gibt. „Diese allgemein anerkannte und auf keine Weise hinwegzuleugnende Objektivität der intellektuellen Anschauung ist die Kunst selbst. Denn die ästhetische Anschauung eben ist die objektiv gewordene intellektuelle. Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat“ (Schelling [1856-61] 2000, S. 296). Die Kunst erhält einen außerordentlich hohen Stellenwert - durch sie wird das Absolute fassbar, die Vereinigung von Subjekt und Objekt, von Freiheit und Notwendigkeit, von Natur und Geschichte. „Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im

Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß“ (Schelling [1856-61] 2000, S. 299).

Der Ausgangspunkt von Schellings Philosophie war die Aufhebung der Gegensätze, die in der Philosophie Kants als Reich der Freiheit und Reich der Notwendigkeit strikt einander entgegengesetzt sind. Hegel hat diesen Aspekt historischer Erfahrungen in seiner Jenaer Zusammenarbeit mit Schelling konkret formuliert: „Wenn die Macht der Vereinigung aus dem Leben der Menschen verschwindet und die Gegensätze ihre lebendige Beziehung und Wechselwirkung verloren haben und Selbständigkeit gewinnen, entsteht das Bedürfnis der Philosophie“ (Hegel [1832-45] 1986, Werke 2, S. 22). Soziologisch lässt sich das, was Hegel hier als Verschwinden der Macht der Vereinigung aus dem Leben bezeichnete, als das Ende der traditionellen Gesellschaft festlegen. Dieser Untergang macht den Einzelnen zu einem Individuum, dessen Handeln nicht länger in einer sinngebenden Totalität eingebunden ist. Schelling setzte mehrfach den Begriff „Bruchstück“ ein: „Durch jene einzelne Intelligenz handelt das Absolute, d. h. ihr Handeln ist *selbst* absolut, insofern weder frei noch unfrei, sondern beides zugleich, *absolut-frei* und eben deswegen auch notwendig.“ (Schelling [1856-61] 2000, S. 273). Luhmann konkretisierte diese Problematik in seiner Unterscheidung von Gesellschaft und Interaktion (die bei Hegel die Macht der Vereinigung aus dem Leben darstellt). Er betonte dabei, dass die unterschiedlichen Konstitutionsformen sozialer Systeme, in die die Menschen eingebettet sind, in einzelne psychische Systeme, das heißt auf die Differenz von personaler und sozialer Identität zurückverlagert werden. „Nur dadurch, daß Individuen diese Differenz zu handhaben wissen, entsteht über Interaktion hinaus Gesellschaft“ (Luhmann 1987, S. 551). Schellings Charakterisierung des Menschen als „Bruchstück“ erhält in Luhmanns Erläuterung der Differenz zwischen Gesellschaft und Interaktion eine neue Aktualität: „Jede Gesellschaft hat ein *für sie* problematisches Verhältnis zur Interaktion, auch dann, wenn sie interaktionsfreies und gleichwohl gesellschaftliches Handeln ermöglicht [...]. Und jede Interaktion hat ein *für sie* problematisches Verhältnis zur Gesellschaft, weil sie als Interaktion keine Autarkie im Sinne einer vollständigen Geschlossenheit des Kommunikationskreislaufs erreichen kann. Jedes Sozialsystem ist demnach durch die Nichtidentität von Gesellschaft und Interaktion mitbestimmt“

(Luhmann 1987, S. 552). Was von Hegel als das Ende der traditionellen Gesellschaft gedeutet wurde und aus dem Verschwinden von Interaktion resultiert, ist von Luhmann in einer Erweiterung des Gedankens bestätigt worden: „Anfang und Ende der Interaktion sind nur Zäsuren in der Autopoiesis der Gesellschaft. Sie dienen dazu, Strukturen zu gewinnen, die nicht mit der Gesellschaft kongruent gesetzt werden können und doch die Gesellschaft durch Einbau von Differenzen mit Komplexität ausstatten“ (Luhmann 1987, S. 553).

Für Schelling war die in diesem Zusammenhang notwendige Freiheit des Handelns, die das vereinzelte Individuum für sich fordert, mit der Notwendigkeit - der Unterwerfung unter die Naturgesetzlichkeit - nicht mehr zusammenzudenken. Er versuchte das Problem zu lösen, indem er die Geschichte als Offenbarung des Absoluten, also als Einheit von Freiheit und Notwendigkeit begriff. Nur die „Geschichte als Ganzes ist eine fortgehende, allmählich sich enthüllende Offenbarung des Absoluten“ (Schelling [1856-61] 2000, S. 273). Dies hat aber zur Folge, dass die „Spur der Vorsehung“ nicht an einem einzelnen geschichtlichen Ereignis deutlich werden kann. Auch ist angesichts der Unendlichkeit der Geschichte die darin eingeschriebene Offenbarung nicht nachvollziehbar. Denn: „[...] die Geschichte selbst [ist] eine nie ganz geschehene Offenbarung jenes Absoluten“ (Schelling [1856-61] 2000, S. 273). Schelling suchte daher einen Ort, wo sich das Absolute offenbart, und glaubte ihn in der Kunst zu finden. Nach seiner Ansicht ist in der Kunst die Einheit von freiem und notwendigem Handeln als *unser* Handeln gegeben. Künstlerische Produktion stellt einen Handlungstypus dar, der nicht in bewusstem Handeln aufgeht, sondern in dem bewusstes und unbewusstes Handeln zur Einheit kommen. Diese Einheit ist für das Bewusstsein des Produzenten nicht erfahrbar (dies würde wieder die Trennung des Vereinigten voraussetzen), sondern nur aus dem Produkt ablesbar, dessen Vollendung Abdruck jener Einheit ist. „Dieses unveränderlich Identische, was zu keinem Bewußtsein gelangen kann und nur aus dem Produkt widerstrahlt, ist für das Produzierende eben das, was für das Handelnde das Schicksal ist, d. h. eine dunkle unbekannte Gewalt, die zu dem Stückwerk der Freiheit das Vollendete oder das Objektive hinzubringt“ (Schelling [1856-61] 2000, S. 286). In der ästhetischen Anschauung, die bei Schelling den Akt der Produktion einschloss, ist der Widerspruch von Bewusstem und Unbewusstem,

von Freiheit und Notwendigkeit aufgehoben. Im Kunstwerk scheinen alle Widersprüche gelöst. Hier kommt der Mensch zur „vollkommenen Selbstanschauung“, die vom „Gefühl einer unendlichen Befriedigung“ begleitet wird (Schelling [1856-61] 2000, S. 285 f.). Im Widerspruch zwischen Freiheit und Notwendigkeit reflektiert die Philosophie die Entfremdung des Individuums gegenüber einer objektiv gewordenen äußeren Natur und einer ihm gleichermaßen fremden, von starren Normen geprägten Gemeinschaft (vgl. Habermas [1976] 1995, S. 101 ff.). Kunst wird zum Gegenstand philosophischen Interesses, da sie die Lösung von Problemen vorzugeben scheint, um die es in der Philosophie geht. Dadurch, dass die Kunst „dem Philosophen das Höchste [ist], weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet“ (Schelling [1856-61] 2000, S. 299), wird sie mit einem außerordentlich hohem Anspruch belastet, der in der Offenbarung des Absoluten liegt.

Dies bedeutet: Der Künstler wird zum Genie als Ausnahmemensch stilisiert, der das Absolute enthüllt. Es kommt schließlich zu einer Trennung von „wahrem Kunstwerk“ und „dem Produkt, welches den Charakter des Kunstwerks nur heuchelt“ (Schelling [1856-61] 2000, S. 291). Die Kunst wird zum Versöhnungsparadigma erhoben, in dem alle Widersprüche aufgehoben werden. Der Künstler wird zum Übermenschen, der Zugriff auf das Absolute hat und zugleich auch die Dichotomie von *wahrer* und *unwahrer* Kunst setzt. Umberto Eco hat diese Zweiteilung wieder aufgehoben. In seiner Theorie des offenen Kunstwerks wird der Interpret zum Mittelpunkt des Interesses. Ziel des Terminus „Offenheit“ stellt das Bestreben dar, beim Interpretieren „Akte bewußter Freiheit“ hervorzurufen. Er soll aktiver Part eines Netzwerkes von zahlreichen Beziehungsmöglichkeiten werden, durch die er seine Identität erweitert, „ohne von einer *Notwendigkeit* bestimmt zu sein, die ihm die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerks vorschreibe; doch könnte man [...] einwenden, daß jedes Kunstwerk, auch wenn es nicht als materiell unabgeschlossen erscheint, eine freie und schöpferische Antwort fordert, schon deshalb, weil es nicht wirklich verstanden werden kann, wenn der Interpretierende es nicht in einem Akt der Kongenialität mit seinem Urheber neu erfindet“ (Eco [1977] 1996, S. 31). Eco bemerkte, dass diese Erkenntnis erst in der zeitgenössischen Ästhetik durch die kritische Bewusstheit hinsichtlich der interpretativen Beziehung

erlangt worden ist. Während in der Vergangenheit Künstler von dieser Bewusstheit noch weit entfernt waren, fordern sie heute „Offenheit“, die den Anspruch des Absoluten negiert, und versuchen diese in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung zu verwirklichen.

Die Konsequenz von Schellings Denkansatz dagegen gipfelt in dem Diktum, dass es „eigentlich auch nur *ein* absolutes Kunstwerk [gibt], welches [...] in ganz verschiedenen Exemplaren existieren kann“ (Schelling [1856-61] 2000, S. 298). Schellings Kunstbegriff verdeutlicht, wie der metaphysische Anspruch, der an die Kunst herangeführt wird, Künstler und ihr Werk in einen extremen Gegensatz zur alltäglichen Lebenspraxis zwingt, indem er sie zu Vehikeln der Offenbarung des Absoluten stilisiert. Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass die objektiv gewordene intellektuelle ästhetische Anschauung als nicht-begriffliche Erkenntnis konträr zur Verstandeserkenntnis steht. Dieser ist das Absolute verschlossen, da sie sie nur das Getrennte, nicht aber die ursprüngliche Identität zu fassen vermag. „Nur der Verstand ordnet unter, in der Vernunft und in der Einbildungskraft ist alles frei und bewegt sich in dem gleichen Äther, ohne sich zu drängen und zu reiben. Denn jedes für sich ist wieder das Ganze“ (Schelling [1856-61] 1998, S. 177). Wird nun die Kunst zu dem Ort, an dem das Absolute, also Wahrheit im emphatischen Sinne sich offenbart, dann haben Kunst und Philosophie den gleichen Gegenstand. Doch wie stehen Kunst und Philosophie zueinander? Räumt man der Kunst im Sinne Schellings einen Vorrang ein, dann muss die Philosophie - und auch die Wissenschaft als Gesamtes - Kunst werden. Im anderen Fall, nach Hegels Vorstellung, hat die Philosophie einen Vorrang und Kunst wird zu einem historisch überholten Modus der Erfassung von Wahrheit. „Je weiter die Bildung gedeiht, je mannigfaltiger die Entwicklung der Äußerungen des Lebens wird, in welche die Entzweiung sich verschlingen kann, desto größer wird die Macht der Entzweiung, desto fester ihre klimatische Heiligkeit, desto fremder dem Ganzen der Bildung und bedeutungsloser die Bestrebungen des Lebens, sich zur Harmonie wiederzugeben. Solche in Beziehung aufs Ganze wenigen Versuche, die gegen die neuere Bildung stattgefunden haben, und die bedeutenderen schönen Gestaltungen der Vergangenheit oder der Fremde haben nur diejenige Aufmerksamkeit erwecken können, deren Möglichkeit übrigbleibt, wenn die tiefere ernste

Beziehung lebendiger Kunst nicht verstanden werden kann. Mit der Entfernung des ganzen Systems der Lebensverhältnisse von ihr ist der Begriff ihres allumfassenden Zusammenhangs verloren und in den Begriff entweder des Aberglaubens oder eines unterhaltenden Spiels übergegangen. Die höchste ästhetische Vollkommenheit - wie sie sich in einer bestimmten Religion formt, in welcher der Mensch sich über alle Entzweiung erhebt und im Reich der Gnade die Freiheit des Subjekts und die Notwendigkeit des Objekts verschwinden sieht - hat nur bis auf eine gewisse Stufe der Bildung und in allgemeiner oder in Pöbelbarbarei energisch sein können. Die fortschreitende Kultur hat sich mit ihr entzweit und sie *neben* sich oder sich *neben* sie gestellt, und weil der Verstand seiner sicher geworden ist, sind beide zu einer gewissen Ruhe nebeneinander gediehen, dadurch daß sie sich in ganz abgesonderte Gebiete trennen, für deren jedes dasjenige keine Bedeutung hat, was auf dem andern vorgeht“ (Hegel [1832-45] 1986, Werke 2, S. 22 f.).

Der Begriff Bildung wird bei Hegel mit Entzweiung, mit dem in der Aufklärungsphilosophie sich zeigenden Verfall der traditionellen Gesellschaft verbunden. „[...] insofern sie aber als Nebeneinander im Raum erscheint, ist die Entzweiung klimatisch; in der Form der fixierten Reflexion, als eine Welt von denkendem und gedachtem Wesen, im Gegensatz gegen eine Welt von Wirklichkeit, fällt diese Entzweiung in den westlichen Norden“ (Hegel [1832-45] 1986, Werke 2, S. 22). Die Anmerkung von der klimatischen Entzweiung dürfte sich auf den Sachverhalt beziehen, dass die Aufklärung vor allem in Frankreich und England Geltung fand. „Bestrebungen des Lebens sich zur Harmonie wiederzugebären“ betreffen Versuche, die Entzweiung aufzuheben und das Leben als sinnvolle Totalität zu deuten (zum Beispiel in der Weimarer Klassik). Das auf Mythologie gründende Versöhnungsparadigma der Kunst wird im Zeitalter der „Bildung“ aufgelöst. Die Mythologie - nach Schelling der Stoff der Kunst - verfällt der rationalistischen Kritik, die sie als Aberglaube enthüllt. Dabei wird die formale Seite der Kunst zum Gegenstand eines „unterhaltenden Spiels“. Daraus ergibt sich, dass die Kunst ihre Aufgabe, Freiheit und Notwendigkeit zu versöhnen, nur auf der Grundlage einer Religion leisten kann. Aber gerade diese Einheit von Kunst und Religion ist durch die fortschreitende Entwicklung der Kultur, vor allem durch die Mythen- und Religionskritik der Aufklärung zerstört worden. Das Re-

sultat ist ein Nebeneinander von Verstandeskultur und Kunst, jedoch einer Kunst, die nicht mehr den Anspruch erheben kann, als Versöhnungsparadigma zu fungieren. Den emphatischen Kunstbegriff, der Freiheit und Notwendigkeit miteinander versöhnt, teilte Hegel mit Schelling. Der Unterschied ihrer Positionen offenbart sich darin, dass Hegel die geschichtliche Wirkung der Aufklärung ernst nimmt, da diese die mythologische Grundlage der Kunst aufgelöst hat. Aus diesem Grund hat sie neben der Verstandeskultur nur noch eine Existenz als „unterhaltendes Spiel“. Für Hegel steht daher fest: Die Entzweiung aufzuheben ist Aufgabe der Philosophie.⁹ Mit der zur gleichen Zeit formulierten Konzeption von Hegel konfrontiert, wird in Schellings Verabsolutierung der Kunst zur Offenbarung des Absoluten ein regressives Moment erkennbar, das darin besteht, dass er im Gegensatz zu Hegel das Wahrheitsmoment aufklärerischer Kritik nicht festzuhalten vermochte.¹⁰ Dadurch ergeben sich Probleme für die Bestimmung der Kunst, der eine Funktion abverlangt wird, die sie auf der Grundlage einer durch Entzweiung geprägten, modernen Gesellschaft nicht erfüllen kann. Um die stringente Kritik an Schellings Konzeption nachzuvollziehen, muss man jedoch Hegels Diskreditierung der Kunst als „unterhaltendes Spiel“ nicht teilen. Das anhaftende regressive Moment kann vielmehr durch Ecos Theorie des offenen Kunstwerk relativiert werden, in dem Verabsolutierung aufgehoben wird. „Wir könnten auch sagen, daß der Begriff ‘offenes Kunstwerk’ das meint, was Riegl *Kunstwollen* nannte und Erwin Panofsky besser [...] als letzten und endgültigen Sinn bezeichnet, den man in verschiedenen künstlerischen Phänomenen antreffen kann, unabhängig von den bewußten Entscheidungen und psychologischen Einstellungen des Urhebers [...]“ (Eco [1977] 1996, S. 12).

Im „offenen Kunstwerk“ zeigen sich Mannigfaltigkeiten des Sinnlichen und der Anschauung. William Hogarth beschrieb in seinem 1753 erschienen Werk ‘Analysis of Beauty’ diese Vielfalt im Hinblick verschiedenartiger leidenschaftlicher Ausdrücke, die sich durch jeweils charakteristische Linienführungen in unter-

⁹ Vgl. Hegel [1832-45] 1986, Werke 2, S. 21. „[...] festgewordene Gegensätze aufzuheben, ist das einzige Interesse der Vernunft.“

¹⁰ Vgl. dazu Schellings Ablehnung „von jenen beliebten historisch-psychologischen Erklärungen der Mythologie“. Schelling (1856-61) 1998, S. 199.

schiedlichen Bewegungsabläufen zeichnerisch darstellen lassen. Er sprach von einer Grammatik des Ausdrucks, die äußere Identitätsmerkmale beschreibt. Hogarth gelang es, „einen in der ästhetischen Kritik gewonnenen Begriff zu bilden, der sich später am Ende des Jahrhunderts zum Begriff vom ‘organisch-lebendigen’ verdichtete. Für ihn kulminiert diese Vorstellung in der ästhetisch gelungenen, sublime Schönheit vermittelnden Darstellung des bewegten menschlichen Körpers“ (Gerlach 1990, S. 99). Die „Zeichen“, die sich aus diesen Linienführungen ergeben, „können entweder natürlich oder willkürlich sein,“ so Moses Mendelssohn in seiner 1757 publizierte Schrift ‘Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften’. „Natürlich sind sie, wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist. Die Leidenschaften sind, vermöge ihrer Natur, mit gewissen Bewegungen in den Gliedmaßen unseres Körpers, so wie mit gewissen Tönen und Geberden verknüpft. Wer also eine Gemüthsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Geberden und Bewegungen ausdrückt, der bedient sich der natürlichen Zeichen“ (Mendelssohn [1757] 1972, S. 48 f.). Mit seinen Gedanken traf Mendelssohn jene fundamentale Unterscheidung von natürlich respektive willkürlich funktionierenden Zeichen, die dann der Malerei und Poesie ihre Grenzen aufzeigten und so die moderne Differenz der Gattungen begründete.

Die Erkenntnis, dass Natur im Prozess des Wachsens und Vergehens eine Bewegung in uns selbst ausmacht, dass sie nicht jedes Ding in dieser Welt getrennt vom anderen seinen eigenen Namen und in der Folge seine eigene Identität haben lässt, gab Hogarth die Einsicht einer universellen Ähnlichkeit von formaler Struktur und Bewegung, „die in der einfachen geraden Linie beginnt und in der räumlich sich windenden Spirallinie gipfelt. Dieses weite Kontinuum der durch Ähnlichkeiten vermittelten Identitäten, das durch die zentralen Begriffe des 19. Jahrhunderts im Begriff *vom Leben der Biologie* und der Lehre von der Geschichte in den Blick genommen wurde, ist für Hogarth in dem idealisierten Perzept aufgehoben, dem er den Namen *line of beauty* gab“ (Gerlach 1990, S. 110). Die ‘Analysis’ basiert auf der Forderung nach „infinite variety“, nach grenzenloser Mannigfaltigkeit der Teile. Bezüglich der Loslösung der gezeichneten Linie aus ihrem rein abbildenden Funktionszusammenhang schrieb Ho-

garth: „Der beständige Gebrauch, den Mathematiker wie auch Maler von den Linien machen [...] hat zu einer Vorstellung von ihnen geführt, als ob sie wirklich auf den Formen selbst vorhanden wären“ (Hogarth [1753] o. J., S. 75). Die Linie erhält bei ihm den Status einer autonomen Entität, die völlig unabhängig sein kann von jeglicher statischen Objektgebundenheit.

Die ästhetischen Elemente bei Hogarth - ein an Johann Joachim Winckelmann orientiertes klassizistisches Schönheitsideal - sind vergleichbar mit den „Ideen partikulärer Dinge“ bei Locke, aus deren additiven Verknüpfungen sich kombinatorisch die gesamte Vielfalt komplexer Bewusstseinsinhalte bilden lässt. In diesem Zusammenhang nannte er die Gerade, die Kreislinie und die „Wellenlinie, die mehr zur Schönheit beiträgt“ als alle anderen. Aus deren „verschiedenen Verbindungen und Abänderungen“ lassen sich Hogarth zufolge „alle sichtbaren Gegenstände bestimmen und begrenzen und dadurch eine endlose Verschiedenheit der Formen hervorbringen“ (vgl. Hogarth [1753] o. J., S. 89-109). Es werden die ästhetischen Qualitäten verschiedenartig proportionierter Wellen- oder Schlangenlinien diskutiert, um sich dann für das Primat einer bestimmten „aus zwei geschwungenen entgegengesetzten Krümmungen“ bestehenden barocken ‚Linie der Schönheit‘ zu entscheiden. Er bezeichnete sie auch als „Linie der Grazie“, da sie die Macht besäße, den Objekten, mit denen sie verbunden sei, vor allem der menschlichen Gestalt „Grazie in höchstem Maße hinzuzufügen“ (vgl. Hogarth [1753] o. J., S. 89-109). William Blake, dem eine solche Selektion zutiefst als Ausdruck einer repressiven, feudalistischen Gesinnung erschien, notierte auf lapidare Weise: „Every line is the line of Beauty“. Allein der Titel von Hogarths Ästhetik war schon geeignet, Blakes Argwohn zu provozieren, erschien ihm doch die analytische Methodik geradezu als Speerspitze der lebensverneinenden zerstörerischen Energie, der „reasoning power“. Sieht man einmal von Hogarths absurder ästhetischer Bevorzugung einer bestimmten „Linie der Schönheit“ ab, dann fällt der Blick auf eine *sich selbst setzende*, auto-dynamische Fluktuationslinie. Diese verbindet sich bei Blake mit der metaphysischen Vorstellung von der Ewigkeit als frei fließender Energie und formt sich in spiraligen Windungen und in floralen Verzweigungen zu labyrinthischen Konfigurationen, einem ästhetischen Ideal, das die kreativen Impulse des Lebens verkörpert. Hogarths Reduktion bei der Beschreibung einer Grammatik des

Ausdruck auf spezielle Linien, als Formalismus zur Darstellung äußerer Identitätsmerkmale, kann als frühe Antizipation abstrakter Kunst betrachtet werden.

Im Gegensatz zur Geraden und zum Kreis wird die fließende Wellenlinie, so Hogarth, vor allem deshalb als die angenehmere empfunden, da sowohl der menschliche Geist als auch das Auge an allen Arten von Verwicklung Interesse finden. „Allegorien und Rätsel [...] vergnügen uns doch, und mit was für einen Genuß verfolgen wir den wohl geknüpften Faden eines Schauspiels oder eines Romans, in dem die Verwicklung immer weiter zunimmt“ (vgl. Hogarth [1753] o. J., S. 61). Ein knappes Jahrhundert später war eben dieser Ansatz Grundlage der verwickelten Bilderromane von Rodolphe Toepffer. Diese entstehen aus einem graphischen Strich, der aufgrund seiner „Bequemlichkeit“ außerordentlich befruchtend ist für die Erfindung. Man könnte sagen, „[...] daß [er] allein die Segel setzt und zugleich auch die Segel bläst“ (Toepffer [1845] 1982, S. 33). Die autodynamisch-flukturierende Linie entwickelt in ihrer intrinsischen Gestalt Handlungen bis in minutiöse Details hinein, quasi als Gegenentwurf aus sich selbst heraus - eine Handlung, die nichts anderes darstellt als eben diese Linie in ihrer äußeren, extrinsischen Gestalt: Ariadnefaden und Labyrinth zugleich. Dieses Verständnis von Handlung bietet eine Alternative zur klassischen Auffassung, die von einem Erzählfaden ausgeht, der chronologisch in einigen wenigen Spannungsbögen abgewickelt wird. Henry James beschrieb den Roman in seiner räumlichen Ausdehnung als einen lebendigen Organismus, der vom „unregelmäßigen Rhythmus des Lebens“ durchdrungen sei. „[Der] Roman ist ein Bild“, heißt es im Essay ‘The Art of Fiction’ (1884). Er „ist von allen Bildern das umfassendste und elastischste.“ Seine Plastizität und Elastizität seien unendlich. Gegenüber allen anderen Gattungen zeichne ihn seine „luxuriöse“ Unabhängigkeit von Regeln und Einschränkungen aus. Eine Grenze für mögliche Experimente gäbe es nicht, denn sein Gegenstand sei „das gesamte menschliche Bewußtsein“ (vgl. James [1884] 1984, S. 30 und 37).

Laurence Sternes epochalem Werk ‘Life and opinions of Tristram Shandy’ (1759-67) ist es zu verdanken, dass sich der Roman überhaupt mit dem Topos des Bewusstseins verbindet. Beim ‘Shandy’ handelt es sich um ein anarchisches Konstrukt, das sich ständig zwischen inneren und äußeren Erzählebenen

bewegt, ohne dabei eine chronologische Determination zu beachten. Der Erzählfluss verästelt sich, noch ehe er begonnen hat, in ein scheinbar richtungsloses Labyrinth aus Exkursen und Digressionen. Sterne spielte in seinem Werk gelegentlich auf zwei literarische Vorläufer an, auf Michel de Montaigne und Jonathan Swift. Letzteren rechnete auch Hogarth neben John Milton und William Shakespeare zu den drei Stützen seiner Kunst; Blake versuchte ihm in seiner Burleske 'An Island in the Moon' (um 1787) nachzueifern. Swifts 'A tale of a tub' (1704) besteht wie der 'Shandy' aus einem amorphen zentrumslosen Gefüge. Es handelt sich um eine Satire im ursprünglichen Sinn des Wortes: ein „Füllsel, Gemenge, Potpourrie“. Während jedoch die offene, heterogene Struktur der Satire eine unpersönliche, extrovertierte Ausrichtung hat, spiegelt sich in den Essays, die als literarische Gattung von Montaigne begründet wurden, die intime, richtungslose Verschlungenheit unkontrollierter Gedankenverläufe wider. Sterne bedurfte einer weiteren Anregung, um das Skizzenhafte, Fragmentarische der Essays in den größeren Zusammenhang eines „Bewusstseinsromans“ zu überführen, und er fand sie in der sensualistischen Philosophie Lockes. Wie bereits angedeutet, erweiterte dieser das menschliche Bewusstsein, das in Descartes' Philosophie noch untrennbar mit der Vorstellung einer seelischen Substanz verbunden war, die im dualistischen Widerstreit mit der Materie liegt, zu einem offenen Feld des Austauschs zwischen inneren und äußeren Relationen. Bewusstsein konstituiert sich bei Locke aus einem Zusammenspiel äußerer Erfahrung, den „sensations“, und inneren reflexiven Momenten, die sich aus den äußeren Eindrücken ableiten. Dies entspricht bei Sterne der Durchdringung von innerem Monolog und äußerer Handlung.

In seiner bereits erwähnten Abhandlung konstatierte Hume, dass das, was wir Geist nennen, nichts anderes ist als eine Ansammlung verschiedener Perzeptionen, die durch gewisse Relationen miteinander verbunden sind (vgl. Hume [1758] 1994, S. 31-40). Das Prinzip der Kausalverknüpfung, das untrennbar zur Vorstellung von Handlung steht, stellte sich nach Hume als eine Abstraktion, ein Konstrukt ohne jeglichen Wirklichkeitsgehalt heraus. Denn in den Perzeptionen zeigen sich nur Relationen der Gleichzeitigkeit und der Sukzession, keine Strukturen also, die die Annahme von Kausalität begründen könnten. In Humes System haben Perzeptionen einen eigenständigen und universellen Charakter.

Während Gottfried Wilhelm Leibniz in seiner Monadologie, die vordergründig eine relationale Wahrnehmungstheorie darstellt, mit Perzeption nur den nach außen gerichteten bewussten Zustand einer perspektivischen Einheit bezeichnete, begriff Hume hingegen darunter beides, sowohl die äußeren „Eindrücke“ als das der Wahrnehmung unmittelbar Gegebene wie auch die inneren reflexiven „Ideen“ als Nachbilder der Erinnerung oder Phantasie. Für Hume bedeutete Perzeption darüber hinaus die Gesamtheit aller Empfindungen, und dies im doppelten Sinn, also sowohl den Akt des Empfindens als auch das Objekt der Empfindung. Die Frage nach dem Subjekt der Perzeption bleibt bei ihm allerdings offen. Ernst Machs Aussagen basieren auf Humes Gedanken, wenn er in seiner ‘Analyse der Empfindungen’ von 1886 die Empfindung als den übergreifenden Baustein begriff, aus dem sowohl die materielle als auch die psychische Welt besteht. Wenn später Alfred North Whitehead davon sprach, dass bei Hume „jeder Sinneseindruck eine distinkte Existenz“ besäße, dem „eine gewisse Kraft und Lebendigkeit“ zukäme (Whitehead [1933] 2000, S. 333), dann kann das als eine direkte Anspielung auf sein eigenes System der Ereignispartikel oder „actual entities“ gewertet werden. Whitehead prägte für den expansiven Aspekt seiner Ereignispartikel den Begriff der „Prehension“ (Erfassung), da ihm ein Ausdruck wie ‘Perzeption’ „allzu eng mit der Vorstellung von Bewusstseinsvorgängen verknüpft“ war. „Außerdem hängen sie [diese Begriffe] auch noch mit der Vorstellung vom Abbildcharakter der Wahrnehmung, von der Wiedergabe der wahrgenommenen Gegenstände im Wahrnehmungsbild zusammen, die ich aufs entschiedenste verwerfe“. Den Neologismus „Prehension“ verwendete er im monadologischen Sinn als Bezeichnung „für die allgemeine Weise, in der ein Erlebensvorgang andere Dinge [...] in seinem eigenen Wesen enthalten kann. [...] In den Akten des positiven Erfassens bleibt das ursprünglich ‘Gegebene’ als ein Teil des abschließenden komplexen Objekts erhalten, das den Prozeß der Selbstgestaltung (*self-formation*) ‘erfüllt’ und zu etwas Vollständigem macht“ (Whitehead [1933] 2000, S. 414 f.).

Das Bild vom Perzeptionsfluss ist eine vitalistische Wendung der mechanistischen Assoziationstheorie, für das William James 1890 in seinen ‘Principles of Psychology’ den Begriff der ‘Stream consciousness’ prägte: „Das Bewußtsein erlebt sich selbst nicht in kleine Stücke zerlegt, Worte wie ‘Kette’ oder ‘Reihe’

beschreiben nicht genau genug wie es sich selbst in erster Linie zeigt. Es ist nichts Verbundenes; es fließt. 'Fluß' oder 'Strom' sind die Metaphern, durch die es am natürlichsten beschrieben ist" (James [1890] 1952, S. 236). Einige Jahre später bestritt James in dem Aufsatz 'Does 'Consciousness' Exist?' (1904) die Auffassung, dass der Begriff des Bewusstseins allerdings immer die Vorstellung eines kohärenten, wesenhaften Ganzen impliziert. Während konkrete Gedanken vollkommen der Wirklichkeit entsprächen und aus demselben Stoff sind wie die der Außenwelt, sei das Bewusstsein als ein Wesenhaftes nur eine Chimäre. Das Wort Bewusstsein stehe nicht für eine Entität, aber für eine Funktion (vgl. James [1912] 1976, S. 4). In den sinnesphysiologischen Arbeiten von Mach und James fand gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Versuch einer Versöhnung des mechanistisch-atomistischen Sensualismus der britischen Empiristen mit der panpsychischen romantischen Gegenreaktion statt: Während bei Locke und seinen Nachfolgern die Natur, wie Whitehead schrieb, zu einer „öden Angelegenheit“ gerät, „tonlos, geruchlos und farblos; nichts als das endlose und bedeutungslose Vorbeihuschen von Material“ (Whitehead [1925] 1988, S. 70), gehen diese Konzepte in ihren Analysen vom lebendigen Organismus als Grundlage der Wahrnehmung aus. Das organismische Paradigma, das in Blakes poetischen Visionen die Raumzeit-Korpuskeln trägt, gerät zum Bild einer lebendig begriffenen Prozessualität der Natur.

Doch zurück zu Sterne: Die Ablenkung und Zerstreuung der Aufmerksamkeit in endlos gewundene Kapriolen und Eskapaden der freien Assoziation bildet sowohl die Grundstruktur des 'Shandy' als auch sein selbstreflexives Leitmotiv. Unter expliziter Einbeziehung von Hogarths wenige Jahre zuvor erschienenen 'Analysis' griff er dessen Schönheitslinie als Abbild eines „wohlgeknüpften Fadens [...] eines Romans“ auf und synthetisierte sie mit Lockes Assoziationskette zum Diagramm seiner 'cock-and-bull-story' (aus dem franz. 'coq-à l'âne' - Gedankensprung), zur potentiell endlos fortschreitbaren Digressionslinie (vgl. Sterne [1776] 1991, S. 657). Hogarths autonome Linie war damit nicht nur mit der Struktur des frei assoziierenden Romans verbunden, sondern darüber hinaus auch ganz generell mit den labyrinthischen Verknüpfungen der Bewusstseinsakte. Sternes Einfluss auf die romantische Vorstellung vom Roman als offenem und regellosem Kompendium des Bewusstseins war enorm. Friedrich Schlegel parallelisierte in seinem 1799 erschienenen 'Brief über

Schlegel parallelisierte in seinem 1799 erschienen ‚Brief über den Roman‘ die Freude, die man bei der Lektüre von Sternes Romanen empfindet, mit dem Genuss bei der „Betrachtung der witzigen Spielgemälde“, die man „Arabeske nennt“ (Schlegel [1822-25] 1994, S. 204). Sein Begriff der Arabeske lässt sich direkt auf Hogarths Fluktuationslinie im Bild von Sternes Digressionsdiagrammen zurückführen. Im weiteren Verlauf seines Briefs bezeichnete er Arabesken als „eine wesentliche Form oder Äußerungsart der Poesie“ und neben der literarischen Form der Bekenntnisse seien sie „die einzigen romantischen Naturprodukte unsers Zeitalters“ (Schlegel [1822-25] 1994, S. 204 und 211).

Die Weiterentwicklung der autonomen flukturierenden Linie in Blakes illuminierten Büchern und Toepffers Bilderromanen, die zeitlich nicht weit auseinanderliegen, war vor allem durch die Konkurrenz der sprachlichen Elemente behindert. Formal stehen die illuminierten Bücher in der Tradition der mittelalterlichen Buchmalerei. Die Kombination von Text und Bild ist bei Blake im Gegensatz zu Toepffers Bilderromanen auf offene Relationen angelegt. Beide Medien sind zwar inhaltlich verknüpft, bewahren jedoch trotzdem ihre eigenen Identitäten, eine jeweils idealisierte Ästhetik. Blakes angewandtes drucktechnisches Umkehrverfahren der Reliefätzung, das als Verbindungselement die Textpassagen und Zeichnungen vertieft, bedeutet den Versuch, die energetisch-fließende Auffassung von Linie mit der des statisch Zeichenhaften zu harmonisieren. Doch Blake schien den Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache eine größere Präferenz einzuräumen. Dies wird dadurch deutlich, dass es der Kenntnis seiner Dichtung bedarf, um einen detaillierteren Zugang zu seinen Zeichnungen zu erhalten. Die Dichtung kann allerdings auch ohne Kenntnis der Illuminationen vermittelt werden. Der Abstraktionsgehalt erschwert es, Blakes Körperarchitekturen auf eine Ebene zu transzendieren, auf der, wie im psychologischen Gestaltbegriff, die Relationen der Räumlichkeit und Empfindungen in der Art kongruent sind, dass sie sich gegenseitig auflösen. In ‚Visionary Physics. Blakes Response to Newton‘ (1974) hat Donald Ault dargelegt, wie Blake durch eine komplizierte Montagetechnik mit Einschüben disjunktiver Passagen, die eine Diskontinuität und Überschneidung von Charakteren und Ereignissen evozieren, systematisch eine lineare, konsekutiv-kausale Erzählweise untergrub, die er als „Newtonian Narrative“ bezeichnete. Blake streute eine Vielzahl von Hypo-

thesen seiner selbsternannten Gegner aus dem materialistisch-sensualistischen Lager ein und interpretierte sie entgegengesetzt ihrer eigentlichen Absicht, um so den seiner Meinung nach engen Horizont ihrer Argumente offenzulegen. In diesem Zusammenhang haben Wahrnehmungsmodelle von Descartes, Böhme, Newton, Berkeley und Locke einen Platz in seiner zentralen Dichtung 'Milton' (1809) gefunden. Auf der Basis der Kriterien, die Schlegel anführte, kann man sie als ideale Realisation der romantischen Universalpoesie betrachten, als *den* romantischen Roman schlechthin.

'Milton' ist die visionäre Analyse eines einzigen Augenblicks in Raum und Zeit, der sich aus einer großen Anzahl sich überlagernder Wahrnehmungsschichten zusammensetzt. Das Zeichenhafte bzw. dessen Interpretation nimmt bei Blake eine große Bedeutung ein. Seine Vorstellung von der Linie als innerstes Prinzip des Lebens selbst, als Entelechie, ermöglichte Hogarths Fluktuationslinie einen Höhepunkt an Möglichkeiten: „Linie ist immer Linie“, äußerte er weiter, „selbst in ihren kleinsten Unterteilungen“ (Blake [1825] 1975, o. S.). Blake verließ dabei alle geometrischen Kategorien. Die Linie als Prinzip des Schöpferischen spielte bei ihm eine große Rolle, doch ist sie mit metaphysischen Symbolen besetzt. „Man has no Body distinct from the soul“, äußert er (Blake [1825] 1975, o. S.). Dies bedeutet: Indem die sogenannte Außenwelt völlig distanziert für eine wesenslose Illusion gehalten wird, kann eine Zeichnung, die sich auf sie bezieht, nicht die Form einer sich unterordnenden Nachahmung darstellen. Indem diese Außenwelt gleichzeitig aber auch für nichts anderes gehalten wird als die ausgeklappte Innenwelt, ist die Linie einer solchen Zeichnung konsequenter Weise genau die imaginäre Spiegelachse von innen und außen. Basis dieser Linie ist der Punkt, die „Nullte Dimension“, wie Wilhelm Busch notierte.

In der Erzählung 'Eduards Traum' (1891) versuchte sich Busch in die reine Perspektive eines Punkts zu versetzen, der seinen „Bedarf an Raum und Zeit“ selbst bestimmt, „gewissermaßen als Nebenprodukt“ (Busch 1999 [1959], S. 403). Er ging mit ihm auf eine visionäre Reise durch mehrere Dimensionen. Wassily Kandinsky schrieb diesbezüglich wenige Jahrzehnte später in seiner Abhandlung 'Punkt und Linie zur Fläche' (1926): „Die geometrische Linie ist ein unsichtbares Wesen. Sie ist die Spur des sich bewegenden Punktes, also sein

Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden - und zwar durch Vernichtung der höchsten in sich geschlossenen Ruhe des Punktes. Hier wird der Sprung aus dem Statischen in das Dynamische gemacht“ (Kandinsky [1955] 1973, 'Punkt und Linie', S. 57). Die mathematische Errechnung von solchen Übergängen in höhere Dimensionen wurde erst durch Leibniz' Integral-Rechnung möglich, die eine weitere Komponente der Infinitesimalrechnung bildet. Aus der Veränderungsrate an einem bestimmten Punkt lässt sich zum Beispiel die ganze Linie rekonstruieren, aus der Linie die Fläche und so fort. Die einzelnen augenblicklichen Veränderungsraten oder Differentiale wurden schon früh, zum Teil von Leibniz selbst mit den Zuständen seiner Monaden in Verbindung gebracht und nichts anderes als eine Monade ist nach eigenem Bekunden Buschs „denkender Punkt“ auf der Odysse durch die Dimensionen (Busch [1959] 1999, S. 403). Busch versuchte die mediale Verdoppelung, die für Blake charakteristisch war, aufzulösen. Er selbst sprach in diesem Zusammenhang von seinen Zeichnungen als Arabesken. Nach seiner Ansicht ist jede Sprache eine Bildersprache. In seiner Arbeit entzog Busch der Schrift den Vorzug, wie er bei Blake noch vorherrschend war. Hier zeigt sich eine Assoziation zu der alten Vorstellung einer Ur- und Natursprache. Ähnliche Beobachtungen einer absoluten Identität von Zeichen und Bezeichnetem vollzog Ludwig Wittgenstein: „Es ist merkwürdig, daß man die Zeichnungen von Busch oft 'metaphysisch' nennen kann. So gibt es also eine Zeichenweise, die metaphysisch ist? - 'Gesehen mit dem Ewigen als Hintergrund' könnte man sagen. Aber doch bedeuten diese Striche das nur in einer ganzen Sprache. Und es ist eine Sprache ohne Grammatik, man könnte ihre Regeln nicht angeben“ (Wittgenstein [1984] 1999, S. 556). Über eindeutige Regeln im Sinne einer Grammatik lässt sich allerdings nicht reden, sehr wohl jedoch über die grundlegende Voraussetzung, die die Struktur dieser Sprache bedingt. Es handelt sich dabei um die Vorstellung der wechselseitigen Einwirkung von Körpern durch die Prinzipien von Attraktion, Repulsion und Rotation. Eben diese Prinzipien bestimmen die Relationen der Zeichenelemente in Buschs Bildsprache.

Für die hier nun zu verfolgende Entwicklung in der bildenden Kunst ist eine einsetzende Veränderung von entscheidender Bedeutung, die eng mit dem bisher skizzierten Prozess zusammenhängt. Hatte die traditionelle Ästhetik den Künst-

ler als Nachfolger des göttlichen Schöpfers, sein Werk als ein Abbild des kosmischen Ganzen aufgefasst, so kommt es nun zu einer Emanzipation vom Nachahmungsprinzip. Dieser Prozess trug dazu bei, dass neben reflexiven auch reduktionistische Tendenzen stärker in den Vordergrund traten. Wie bisher aufgezeigt, deutet sich diese Entwicklung bereits in verschiedenen ästhetischen Theorien seit Mitte des 18. Jahrhunderts an: Angefangen bei Hogarths 'Analysis of Beauty' über Blakes illuminierte Bücher und Toepffers 'Physiognomische Studien' bis hin zu Busch. Spezifiziert machte sich diese Entwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemerkbar. Charles Baudelaire etwa begriff sich nicht mehr als *Nachfolger*, sondern als *Opponent* Gottes, der selbst als „Ärgernis“ (Baudelaire [1926] 1989, Bd. VI, S. 206)¹¹ und dessen Schöpfung als „Sündenfall“ (Baudelaire [1926] 1989, Bd. VI, S. 236)¹² begriffen wurde. Es ist daher nur konsequent, wenn Baudelaire dieser für ihn negativen Realität abstritt, zum Gegenstand künstlerischer Nachahmung zu werden: „Man lasse alles, was natürlich ist, Revue passieren, [...] und man wird nichts als Scheußlichkeiten treffen. [...] Wer wollte der Kunst die unfruchtbare Aufgabe zuweisen, die Natur nachzuahmen?“ (Baudelaire [1926] 1989, Bd. V, S. 248 und 250). Das Ideal wurde in der Ästhetisierung von Reduktion gesucht.

Weiterentwickelt findet man den von Baudelaire anvisierten Reduktionsprozess bei Stéphane Mallarmé, an dessen Werk der Zusammenhang von Reflexion und Reduktion sehr deutlich zu beobachten ist. Das Schweigen, das „Nichts“, das Mallarmé zum Ausdruck von Wahrheit deklarierte, ist der Fluchtpunkt seiner 'Poésie pure'. Das Gedicht 'Salut' (um 1893) begann er mit dem Wort „Rien“ und führte damit ein Leitmotiv ein, das im folgenden mehrfach variiert wird, bis sich das Werk abschließend selbst mit einer leeren, weißen Leinwand vergleicht.¹³ In dem Gedicht werden die Bezüge zur außerästhetischen Wirklichkeit gelockert: Zwar ist der Hintergrund einer realen Begebenheit unverkennbar, doch stellt diese lediglich einen Vorwand dar, den das Gedicht benö-

¹¹ "Gott ist ein Ärgernis, - ein Ärgernis, das etwas einbringt."

¹² "Die Theologie. - Was ist der Sündenfall? Heißt das, daß die Einheit Zweiheit geworden ist, so ist Gott von sich selber abgefallen. Mit anderen Worten: Ist die Schöpfung nicht vielleicht der Sündenfall Gottes?"

¹³ "Rien, cette écume, vierge vers/A ne désigner que la coupe; [...]/Solitude, récif, étoile/A n'importe ce qui valut/Le blanc souci de notre toile." Mallarmé (1945) 1965, S. 27.

tigt, um seine eigene Poetik darzustellen. Mallarmés Formen des Reduktionismus sind Strategien der Abgrenzung. Die 'Poésie pure' versucht nicht nur „rein“ zu bleiben, indem sie sich von der Realität und ihrer Nachahmung absondert, sondern bewirkt durch ihre hermetische Sprache auch den Ausschluss des breiten Publikums, der Masse. Mallarmé forderte „eine unbefleckte Sprache, [...] hieratische Formeln, deren fruchtloses Studium den Profanen blendet und den schicksalhaften Dulder anspornt“ (Mallarmé [1957] 1992, S. 269). Gudrun Inboden hat in diesem Kontext ähnliche Entwicklungen in der Malerei festgestellt. So hat Paul Gauguin nicht nur in seinen theoretischen Äußerungen, sondern auch in seinem programmatischen Gemälde 'D'où venons-nous? Que sommes-nous? D'où venons-nous?' (1897) sich für einen ästhetischen Reduktionismus und gegen das Mimesis-Prinzip ausgesprochen. „Die allerdings anachronistische Entwicklung [...] der nicht mehr repräsentierenden Malerei [...] geht über Monet [...] zu Manet: [...] um zuletzt zu gipfeln in Gauguins Zerstörung von rationaler Sprache und Dingwelt als Werdensprozeß des Absoluten in Gestalt neuer (nicht empirischer) Materie - wo Malerei, sich selber reflektierend, ein intellektueller Prozeß ist, 'où la Pensée réside', wie Gauguin sagen würde“ (Inboden 1978, S. 101).

Diese Entwicklung setzte sich fort bei den Fauves, im Kubismus, bei Kandinsky sowie im Suprematismus Kasimir Malewitschs. In seinen programmatischen Äußerungen vertrat letzterer einen ästhetischen Nihilismus, der in einigen Punkten auffallende Ähnlichkeiten mit den Motiven Mallarmés erkennen lässt: „Die Kunst verläßt daher ihre gegenständliche Auffassung von der Wirklichkeit und kommt dadurch zum wahren befreiten 'Nichts', [...] das nicht weiß worin, wofür und warum es wirkt, weil alle Fragen in der fiktiven Welt der Vorstellungen bleiben, die zu keinem klaren Urteil führen können“ (Malewitsch [1922] 1962, S. 192). Diese Entwicklung wurde nicht nur in den Programmschriften der Künstler reflektiert, sondern auch in den kunstphilosophischen Werken, wie etwa Wilhelm Worringers Schrift über 'Abstraktion und Einfühlung' (1908). Es scheint dem Autor auf den ersten Blick nur um ein Problem der Kunstgeschichtsschreibung zu gehen. Bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass Worringer nicht zuletzt die zeitgenössische Situation im Blick hatte. Er ergriff dabei eindeutig Partei für das Prinzip der Abstraktion. Während es sich bei den Vertretern des

Realismus um etwas naive „Diesseitsmenschen“ handle, die sich mit einer „weltfrommen Bejahung der Erscheinungswelt“ begnügen, suchen die Anhänger des von Worringer propagierten Prinzips „sich ein Bild von den Dingen zu schaffen [...], das sie [...] hinausrückt in eine Zone des Notwendigen und Abstrakten“ (Worringer [1908] 1996, S. 188). Absicht ist dabei, „die Dinge bis auf ein Mindestmaß von der Bedingtheit ihrer Erscheinungsweise und von der Verquickung mit dem äußeren unentwirrbaren Lebenszusammenhang zu entkleiden und sie auf diese Weise von allen Täuschungen sinnlicher Wahrnehmung zu erlösen“ (Worringer [1908] 1996, S. 188 f.). „Abstraktion“, so zeigt sich hier, stand bei Worringer also nicht zuletzt für eine Konsolidierung auch der ästhetischen Formensprache. So ist denn die „abstrakte“ Kunst an der Entwicklung zur Stilisierung und Linearität, aber auch an einer bewussten Distanzierung von allem „Lebendigen“ zu erkennen.

Von seinen Zeitgenossen wird die Aktualität dieses Programms sofort erkannt. Ernst Bloch zum Beispiel stützte sich bei seiner Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart ausdrücklich auf Worringers „glückliche und beziehungsreiche Darstellungen“ (Bloch [Erste Fassung 1918] 1964, S. 32), aber auch Kandinsky und Franz Marc erkannten Gemeinsamkeiten mit ihren eigenen Ideen. Dabei werden die abstrakten Künste häufig als Ausdrucksform einer höheren Erkenntnis behandelt, sie gewinnen oft genug sogar einen geradezu soteriologischen Status: „Nur wo die Täuschungen der Erscheinung und die blühende Willkür des Organischen zum Schweigen gebracht, wartet Erlösung“ (Worringer [1908] 1996, S. 188), hatte Worringer behauptet. Deutlicher noch sind diese soteriologischen Tendenzen bei Kandinsky nachzuvollziehen: Er sieht die erlösende „*Epoche des großen Geistigen*“ anbrechen (Kandinsky 1952, S. 143). In den philosophischen Theorien der modernen Kunst werden diese Gedanken weiter ausgebaut. Bloch etwa verband in seinem 'Geist der Utopie' (1918) eine substantiell pessimistische Analyse der eigenen Gegenwart mit der Vorstellung, die ästhetische Erfahrung könne jene Umkehr stützen, die zur Realisierung des Utopischen führen werde. Adorno beschrieb diesbezüglich die Entwicklung der „authentischen“ Künste als „Kontinuum der Negationen“ (vgl. Kaiser 1974, S. 144). Dabei ist entscheidend, dass Adorno diesen ästhetischen „Nihilismus“ als Hinweis auf eine ganz andere, *bessere* Wirklichkeit ver-

standen wissen wollte. Bezeichnenderweise kehren auch bei Theoretikern der Postmoderne, trotz aller Distanzierung, einige der skizzierten Topoi der klassischen Moderne wieder. Susan Sontag betonte die kultischen oder gar eschatologischen Ansprüche der modernen Kunst (vgl. Sontag [1982] 1995, S. 58 ff.). Jean-François Lyotard hob neben dem schockhaften Charakter der ästhetischen Erfahrung die Affinität von Kunst und Kult gerade für die abstrakten Künste hervor: „Das Absolute kann man also nicht darstellen. Man kann jedoch darstellen, daß es Absolutes gibt. [...] Und gerade in dieser Erfordernis indirekter, fast ungreifbarer Anspielung aufs Unsichtbare im Sichtbaren liegt der Ursprung der 'abstrakten' Malerei seit 1912“ (Lyotard 1989, S. 218).

Die Diskussion über Kunst befindet sich seit Jahren in einem Dilemma. Kurz formuliert: Zum einen bildet die idealistische Ästhetik immer noch, mit einzelnen Theoremen, den normativen Horizont kulturkritischer und kulturwissenschaftlicher Aktivität, zum anderen wird ausgehend von der Philosophie die These vom Ende der Ästhetik vertreten. Es wird dabei das Argument angeführt, diese sei, insofern sie Kunst als Vergegenwärtigung des Absoluten im Medium des sinnlichen Scheins fasse, der modernen Kunst unangemessen (vgl. Vischer 1967, S. 35 f.). Adorno hat in seiner Dialektik des Scheins diesen als *das* Wesensmerkmal von Kunst bestimmt. In einem zweiten Schritt artikulierte er die „Krise des Scheins“, um dann schließlich emphatisch für dessen Rettung einzutreten (vgl. Adorno [1973] 1995, S. 122-134, 154 ff. und 163 ff.). Im Hinblick auf die idealistische Ästhetik forderte Adorno nachdrücklich die „Beziehung auf die traditionellen Kategorien“, „weil allein die Reflexion jener Kategorien es erlaubt, die künstlerische der Theorie zuzubringen. In der Veränderung der Kategorien, die solche Reflexion ausdrückt und bewirkt, dringt die geschichtliche Erfahrung in die Theorie ein“ (Adorno [1973] 1995, S. 393). Der Gedanke scheint sich auf einen Prozess wechselseitiger Durchleuchtung von künstlerischer Erfahrung und ästhetischer Theorie zu beziehen. Adorno entzog der Kunst die Funktion als Versöhnungsparadigma realer Widersprüche, wie sie ihr in der idealistischen Ästhetik von Kant bis Hegel noch zugeteilt wurde. Doch wo zeigt sich dieser kritische Ansatz? Er lässt sich zu Beginn des 20. Jahrhundert in den avantgardistischen Bewegungen finden und liegt in dem Aufkommen reduktionistischer Tendenzen. Aber trotz dieser daraus sich ergebenden entscheidenden Umkehrung

in der ästhetischen Reflexion scheint eine Betrachtung im Kontext der Kategorien der idealistischen Ästhetik sinnvoll.

Das Argument der Verfechter einer entgegengesetzten These folgt der Überlegung, dass die idealistische Ästhetik das Kunstwerk als sinnliche Vergegenwärtigung des Absoluten, als Versöhnung von Widersprüchen erfasst. Dem entspricht weder die Moderne noch die zeitgenössische Kunst - sie sind Bruch, Einspruch, Widerspruch und der Kritik nach auch nicht mehr adäquat von Begriffen der idealistischen Ästhetik zu vereinnahmen. Mit diesem Argument wird die idealistische Ästhetik auf das Versöhnungsparadigma reduziert und somit auch nur eines ihrer Momente angesprochen. Daraus ergibt sich jedoch nicht, dass sich die idealistische Ästhetik als Ganzes für die Erfassung gegenwärtiger Kunstpraxis nicht mehr anwenden lässt. Sie ist also nicht nur Versöhnung, sondern stellt zunächst einmal Beziehungen her zwischen den realen Widersprüchen der Gesellschaft und Kunst - gerade hier liegt ihre enorme Stärke. Nichtsdestotrotz erscheinen totalitäre Annahmen, man könne Traditionsbestände jeglicher Art einfach dezisionistisch als obsolet erklären, äußerst fragwürdig und würden als solche die thematische Auseinandersetzung der vorliegenden Abhandlung hinfällig werden lassen.¹⁴ Solche Erklärungen ändern jedenfalls nichts daran, dass bisher verabsolutiert Verabschiedetes immer wiedergekehrt ist. Nicht nur Theorien, nicht nur Kunstbewegungen bestätigen eine erstaunliche Resistenzfähigkeit einzelner Kategorien der idealistischen Ästhetik. Spätestens nachdem die kunstübergreifenden Anti-Werke der Avantgardisten in die Museen eingezogen sind, ist die relative Stabilität der Institution Kunst nicht mehr zu übersehen. Eine Auseinandersetzung mit Traditionen jeglicher Art kann nicht mehr mit dem Gestus des absoluten Neuanfangs begonnen werden. Der Umgang mit der idealistischen Ästhetik sollte also in Form einer Transformation durch eine kritische Betrachtung geschehen. Eine auf dem Fundament einer idealistischen Kunstmetaphysik gestützte ästhetische Theorie darf nicht zum Ort der Offenbarung des Absoluten hypostasiert werden, aber auch nicht zum Schema individueller Rezeptionserlebnisse. An der Stelle der vermittlunglosen

¹⁴ Vgl. Werckmeister 1971, S. 64 f. Indem Werckmeister die These vertrat, philosophische Ästhetik sei letztlich das Resultat ganz persönlicher Kunsterfahrung der Autoren und damit eine Abkehr von dieser begründete, schien er das subjektive Moment zu überschätzen.

Einheit von Besonderem und Allgemeinem muss die artikulierte, kommunikative Beziehung beider stehen. Dementsprechend wird die künstlerische Produktion nicht mehr als Tätigkeit des Einzelnen erfasst, sondern als ein Typus gesellschaftlicher Arbeit. Unter diesem Aspekt soll die Idee des Gemeinsinns betrachtet werden. Dabei liegt das Interesse bei der Identität des Einzelnen im Verhältnis zur Identität des Ganzen. So stellt sich zum Beispiel das Gesamtkunstwerk – als Idee des Gemeinsinns - in seinen unterschiedlichen Formen zwar als offenes System dar, war aber in der Geschichte trotzdem immer wieder dogmatischem Gedankengut unterworfen. Es hat demnach nicht die Variabilität eines autopoietischen Systems entfalten können.

Gedanken zum Gemeinsinn

Eine Transgression von Individualität, insofern sie an die Aufhebung der gesellschaftlichen Partikularisierungstendenzen geknüpft ist, wird bereits in Friedrich Schillers Vorstellung von der „ästhetischen Bildung“ deutlich. 1793 beschrieb er in seinen 'Ästhetischen Briefen' ihr Ziel als Loslösung vom Zustand des „Egoism“, als Befreiung von „mechanischem Leben“ und „losgebundener Gesellschaft“. Dem entgegengestellt hat er - als Ideal menschlichen Lebens und Zusammenlebens - die Rückführung auf ein „organisches Leben“, das auf der Transparenz einer individuellen, idealistischen Gesetzgebung beruht (vgl. Schiller [1812-15] 2000, S. 7-123).¹⁵ „Solange der Mensch noch reine [...] Natur ist, wirkt er als ungeteilte sinnliche Einheit und als ein harmonierendes Ganzes. Sinne und Vernunft, empfangendes und selbsttätiges Vermögen, haben sich in ihrem Geschäfte noch nicht getrennt, viel weniger stehen sie im Widerspruch miteinander. Seine Empfindungen sind nicht das formlose Spiel der Vorstellungskraft; aus dem Gesetz der *Notwendigkeit* gehen jene, aus der *Wirklichkeit* gehen diese hervor. Ist der Mensch in den Stand der Kultur getreten, und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist jene *sinnliche* Harmonie in ihm aufgehoben, und er kann nur noch als *moralische* Einheit, d. h. als nach Einheit strebend, sich äußern. Die Übereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken, die in dem ersten Zustand *wirklich* stattfand, existiert jetzt bloß *idealistisch*; sie ist nicht mehr in ihm, sondern außer ihm, als ein Gedanke, der erst realisiert werden soll [...]“ (Schiller [1812-15] 1997, S. 31).

Als eine Vision von der Vereinigung der Künste, des Potentials einer Vielzahl kreativer Identitäten, formulierte Richard Wagner 1850/51 in seinen Zürcher Schriften erstmals den Begriff des Gesamtkunstwerks (vgl. Szeemann 1983, S. 16 f.). Die Idee vom Organismus ist dabei ohne Zweifel eines der ausschlagge-

¹⁵ Vgl. hierzu Gerlach 1990, S. 99. „Die Reinterpretation dieses konstruktiv-synthetischen Prinzips seit der zweiten Hälfte des 17. Jhds., die in der Deutung durch Hogarth (1753) kulminierte, führte zu merklicher Akzentverschiebung, die von einem kosmologischen Bezug zu einer ausschließlich weltimmanenten, *natürlichen* Deutung verlief. Des näheren gelang es Hogarth einen in der ästhetischen Kritik gewonnen Begriff zu bilden, der sich später am Ende des Jahrhunderts zum Begriff vom *organisch Lebendigen* verdichtete.“ Der Begriff des Organischen wurde metaphorisch von der Leitwissenschaft Biologie übernommen.

benden Motive für die Gesamtkunstwerkstendenzen im 19. und 20. Jahrhundert. Die Frühromantiker richteten den Begriff vom Organismus, in dem jedes Glied unmittelbar Symbol des Ganzen ist, gegen die Übermacht des Begriffs vom analytischen Geist. Von zahlreichen Ästhetikern der nachfolgenden Zeit wurde diese Vorstellung auf Kunstwerke übertragen. Dafür wurden Metaphern des Mechanischen herangezogen, um eine in mehrere Teilbereiche gegliederte Gesellschaftsstruktur zu beschreiben, in der sich ihre Mitglieder vom Staate entfremdet fühlen. Sie wird eben nicht als sozialer Organismus erfahren, sondern Gesellschaft und Staat werden aus einer mechanischen Ursache abgeleitet. Seit Thomas Hobbes' ‚Leviathan‘ (1651) ist die Klarheit gesellschaftlicher Strukturen verschwunden. Die mechanistische Metaphorik zeigt hierarchische Differenzen, die sich unter anderem in republikanischen, demokratischen und aristokratischen Modellen offenbaren. In Hegels ‚Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus‘ (1796/97) heißt es: Der Staat ist „etwas *Mechanisches*. [...] Wir müssen also über den Staat hinaus!“ (Hegel [1832-45] 1986, Werke 1, S. 341).

Ist Mechanismus im Gegensatz zu Organismus zu denken? Weder mittel- noch unmittelbar scheinen die Glieder des Mechanismus über die Information des Ganzen, an dem sie äußerlich partizipieren, zu verfügen. Doch es war das auf Geometrie und Mechanik basierende Denken, dem die Naturwissenschaften des 17. und 18. Jahrhunderts ihre Erfolge verdankten. Im 18. Jahrhundert entwickelte sich in diesem Zusammenhang die Biologie zur Leitwissenschaft. Der schwedische Naturforscher Carl von Linné verstand Organismus als ein aus verschiedenen Elementen zusammengesetztes Konstrukt. Er erarbeitete ein Ordnungssystem der Tier- und Pflanzenwelt. Seine Klassifizierungen bezeichnete er als „künstliches“ System. Zur Benennung der Arten führte Linné die sogenannte binäre Nomenklatur (1753/54) ein. Als erster Versuch, eine Darstellung der Entwicklung der Natur insgesamt zu entwerfen, gilt das Werk ‚Histoire naturelle‘ (1749-89) von Georges Louis Leclerc de Buffon. Sowohl Linné als auch Buffon legten trotz Priorität der Gesamtheit Wert auf die Betonung von Einzelheiten, isoliert vom Ganzen.

Johann Wolfgang von Goethe hat in verschiedenen Schriften zur Naturwissenschaft gegen diesen mechanistisch geprägten Ansatz Stellung bezogen. Vor allem drei Aspekte sind hier von Bedeutung. Aus der Position eines Dichters beteiligte Goethe sich nicht an der für die Entwicklung der modernen positivistischen Wissenschaft entscheidenden Aussonderung und Isolierung der rationalen Intelligenz von der „Gesamtheit der Geisteskräfte“ und der Ausbildung zu einer rein operationalen Vernunft. Abstraktes Denken wurde bei ihm immer wieder auf das Ganze des Lebens bezogen. Anlässlich der Erörterung des Nutzens von Theorien und Hypothesen führte Goethe diesen Gedanken näher aus: „Sei auch eine [...] Theorie, eine [...] Hypothese nur eine Dichtung, so gewährt sie schon Nutzen genug; sie lehrt uns, einzelne Dinge in Verbindung, entfernte Dinge in einer Nachbarschaft zu sehen, und es werden die Lücken einer Erkenntnis nicht eher sichtbar als eben dadurch. Es finden sich gewisse Verhältnisse, die sich aus ihnen nicht erklären lassen. Eben dadurch wird man aufmerksam gemacht, gehet diesen Punkten nach, die eben deswegen die interessantesten sind, weil sie auf ganz neue Seiten führen, und was mehr ist als alles, eine Hypothese erhebt die Seele und gibt ihr die Elastizität wieder, welche ihr einzelne zerstückte Erfahrungen gleichsam rauben. Sie sind in der Naturlehre, was in der Moral der Glaube an einen Gott, in allem die Unsterblichkeit der Seele ist. Diese erhabenen Empfindungen verbinden in sich alles, was übrigens gut in dem Menschen ist, heben ihn über sich selbst weg und führen ihn weiter, als er ohne sie gekommen wäre“ (Goethe [1887-1919] 1990, S. 218 f.).

Der Widerstreit Goethes vor allem gegen die exakten Wissenschaften Physik und Mathematik beruhte auf seiner Weigerung einer Trennung von *Erkennen* und *Leben* zu akzeptieren, die „er aus dem Grunde seines Einheitsgefühls beständig bekämpft hatte und [die] er überwunden zu haben glaubte. [...] So antwortet er denn auf die Forderungen, die von hier aus an ihn gestellt wurden, zunächst mit einer heftigen subjektiven Abwehr seiner gesamten Persönlichkeit. Er flüchtete sich vor der Mathematik in jenes höhere Gebiet, das ‚allen angehört‘ und in das sie mit all ihrer Exaktheit nicht hinaufreicht: in die Religion von ‚Idee und Liebe‘. Es ist bezeichnender Weise dieses allgemeine geistig-ethische Motiv, das er ihr in erster Linie entgegensetzt. ‚Die Mathematik vermag kein Vorurteil wegzuheben, sie kann den Eigensinn nicht lindern, den Parteigeist

nicht beschwichtigen, nichts von allem Sittlichen vermag sie“ (Cassirer 1921, S. 29. f. und vgl. hierzu Goethe [1887-1919] 1960, S. 452-457).

Die zweite Differenz, die Goethe gegenüber den herrschenden Naturwissenschaften benannte, ist die der Objekt-Isolierung, der Aussonderung eines Untersuchungsgegenstandes aus dem natürlichen Zusammenhang und seiner Vereinzelung. „Schon jetzt erklären die Meister der Naturwissenschaften die Notwendigkeit monographischer Behandlung und also das Interesse an Einzelheiten. Dies ist aber nicht denkbar ohne eine Methode, die das Interesse an der Gesamtheit offenbart. Hat man das erlangt, so braucht man freilich nicht in Millionen Einzelheiten umherzutasten“ (Goethe [1887-1919] 1990, S. 34). In den ‚Maximen und Reflexionen‘¹⁶ heißt es weiter: „Um sich aus der grenzenlosen Vielfachheit, Zerstückelung und Verwicklung der modernen Naturlehre wieder ins Einfache zu retten, muß man sich immer die Frage vorlegen: Wie würde sich Plato gegen die Natur, wie sie uns jetzt in ihrer größeren Mannigfaltigkeit, bei aller gründlichen Einheit, erscheinen mag, benommen haben“ (Goethe [1887-1919] 1960, S. 457 f.)? Seinen eigenen methodischen Ansatz und dessen Begründung legte Goethe in ‚Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt‘ (1793) dar: „In der lebendigen Natur geschieht nichts, was nicht in einer Verbindung mit dem Ganzen stehe, und wenn uns die Erfahrungen nur isoliert *erscheinen*, wenn wir die Versuche nur als isolierte Fakta anzusehen haben, so wird dadurch nicht gesagt, daß sie isoliert *seien*, es ist nur die Frage: Wie finden wir die Verbindung dieser Phänomene, dieser Begebenheiten? Wir haben oben gesehen, daß diejenigen am ersten dem Irrtume unterworfen waren, welche ein isoliertes Faktum mit ihrer Denk- und Urteilskraft unmittelbar zu verbinden suchten. Dagegen werden wir finden, daß diejenigen am meisten geleistet haben, welche nicht ablassen, alle Seiten und Modifikationen einer einzigen Erfahrung, eines einzigen Versuches nach aller Möglichkeit durchzuforschen und durchzuarbeiten. [...] Haben wir also einen solchen gefaßt, eine solche Erfahrung gemacht, so können wir nicht sorgfältig genug untersuchen, was *unmittelbar* an ihn grenzt, was *zunächst* auf ihn folgt. Dieses ist's, worauf wir mehr zu sehen haben als auf das, was sich auf ihn *bezieht*. Die *Verman-*

¹⁶ Goethe schrieb die rund 1400 Nummern der ‚Maximen und Reflexionen‘ fast ausschließlich in den letzten drei Jahrzehnten seines Lebens.

nichfaltigung eines jeden einzelnen Versuches ist also die eigentliche Pflicht eines Naturforschers. [...] Eine solche Erfahrung, die aus mehreren andern besteht, ist offenbar von einer *höhern* Art. Sie stellt die Formel vor, unter welcher unzählige einzelne Rechnungsexempel ausgedrückt werden. Auf solche Erfahrungen der höhern Art loszuarbeiten halt ich für höchste Pflicht des Naturforschers [...]“ (Goethe [1887-1919] 1990, S. 12 f.). Es wurde hier nicht auf Einzelbeobachtung, die Isolierung eines Gegenstandes durch eine spezifische Versuchsanordnung verzichtet. Für Goethe war dieser Aspekt aber nur der erste Schritt. In einem weiteren versuchte er das isolierte Phänomen und die damit gewonnene Teilerkenntnis direkt wieder in den Gesamtzusammenhang der Natur einzubauen und die Implikation für das Ganze zu erwägen. Diese Methode ist genetisch-morphologisch und steht im Gegensatz zur kausalmechanistischen der herrschenden Naturwissenschaft.

Das dritte Prinzip, das Goethes Haltung von dem Weg der modernen Naturwissenschaft trennte, betraf die Vermittlungsorgane zwischen erkennendem Subjekt und zu erkennendem Objekt. Goethe weigerte sich, Sinnesorgane und natürliche Sprache als Vermittlungsinstanzen zwischen Subjekt und Objekt zugunsten künstlicher Instrumente und Apparaturen und zugunsten eines künstlichen, logisch-semantischen Systems wie der Mathematik aufzugeben. Ein Bekenntnis zu den Sinnesorganen lässt sich etwa dem ‚Vermächtnis‘ (Goethe [1887-1919] 1990, S. 63) entnehmen:

„Den Sinnen hast du dann zu trauen,
Kein Falsches lassen sie dich schauen,
Wenn dein Verstand dich wach erhält.
Mit frischem Blick bemerke freudig,
Und wandle sicher wie geschmeidig
Durch Auen reichbegabter Welt.“

Im folgenden Aphorismus werden sie gegen künstliche Apparaturen ausgespielt: „Der Mensch an sich selbst, insofern er sich seiner gesunden Sinne bedient, ist der größte und genaueste physikalische Apparat, den es geben kann; und das ist eben das größte Unheil der neuern Physik, daß man die Experimen-

te gleichsam vom Menschen abgesondert hat und bloß in dem, was künstliche Instrumente zeigen, die Natur erkennen, ja was sie leisten kann, dadurch beschränken und beweisen will“ (Goethe [1887-1919] 1990, S. 42 f.). Goethes Betonung des Sinnlichen und sein Polemisieren gegen künstliche Versuchsanordnungen und den Gebrauch komplizierter Apparaturen verdichtet sich in dem fragmentarischen Aufsatz ‚Die Natur‘ in seinen Vorbehalten gegen Newton: „Der Newtonische Versuch, auf dem die herkömmliche Farbenlehre beruht, ist von der vielfachsten Komplikation, er verknüpft folgende Bedingungen.

Damit das Gespenst erscheine, ist nötig:

Erstens – Ein gläsern Prisma;

Zweitens – Dreiseitig;

Drittens – Klein;

Viertens – Ein Fensterladen;

Fünftens – Eine Öffnung darin;

Sechstens – Diese sehr klein;

Siebentes – Sonnenbild, das hereinfällt;

Achtens – Aus einer gewissen Entfernung;

Neuntens – In einer gewissen Richtung aufs Prisma fällt;

Zehntens – Sich auf einer Tafel abbildet;

Eilftens – Die in einer gewissen Entfernung hinter das Prisma gestellt ist.

Nehme man von diesen Bedingungen drei, sechs und eilf weg, man mache die Öffnung groß, man nehme ein großes Prisma, man stelle die Tafel nah heran, und das beliebte Spektrum kann und wird nicht zum Vorschein kommen“ (Goethe [1887-1919] 1990, S. 37 f.).

Alles andere als das Beobachtungs- und Wahrnehmungssystem der Sinne lehnte Goethe ab. Er distanzierte sich von einem logisch-semantischen Kunstsystem als Bezeichnungs- und Darstellungssystem. Seine Argumente sind nicht gegen die Mathematik als solche gerichtet. Vielmehr äußerte er, man könne „die Mathematik als die höchste und sicherste Wissenschaft ansprechen“, jedoch mit dem einschränkenden Zusatz: „Aber wahr kann sie nichts machen, als was wahr ist“ (Goethe [1887-1919] 1960, S. 452). Goethe wandte sich gegen die Mathematik als Darstellungsmittel von Naturphänomenen. Ernst Cassirer machte in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass er, wie ein Ma-

thematiker, „von der sinnlichen Erfahrung zu einer Erfahrung höherer Art“ strebe, dass er, „über das Einzelne und Besondere hinausgehend, auf eine ‚Formel‘ für die Naturerscheinungen“ ziele. „Aber der Unterschied zwischen dieser Formel und der Formel des Mathematikers liegt [...] klar zutage. Die mathematische Formel geht darauf aus, die Erscheinungen *berechenbar*, die Goethesche, sie vollständig *sichtbar* zu machen. Alle Gegensätze zwischen Goethe und der Mathematik erklären sich aus diesem *einen* Punkte heraus. Denn es ist klar, daß das Ideal der vollendeten Sichtbarkeit und das der vollendeten Berechenbarkeit verschiedene methodische Mittel verlangen und daß beide die Phänomene gleichsam unter verschiedener Entfernung und Perspektive betrachten müssen. Ein Instrument oder ein analytisches Begriffsmittel, das die Berechenbarkeit erst herstellt und gewährleistet, kann die Bedingungen der ‚Sichtbarkeit‘ – das Wort in seinem weitesten Sinne genommen – aufheben und zerstören“ (Cassirer 1921, S. 72). Führt man den Gedanken Cassirers fort zeigt sich, dass die Sichtbarkeit eines Gegenstandes nicht bloßes Akzidens ist, sondern dass sich ein Gegenstand in seiner Sichtbarkeit, in seiner Erscheinung als ein uns gegenüberstehendes *Sein* offenbart. In ‚Die Natürliche Tochter‘ heißt es (Goethe [1887-1919] 1960, Bd. V, S. 246):

„Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt?
Das Wesen, wär’ es, wenn es nicht erschiene?“

Diese Einheit von Sein und Erscheinung galt nun auch in der Wissenschaft. Von der Morphologie sagte Goethe, sie beruhe „auf der Überzeugung daß alles, was sei, sich auch andeuten und zeigen müsse. Von den ersten physischen und chemischen Elementen an bis zur geistigsten Äußerung des Menschen lassen wir diesen Grundsatz gelten“ (Goethe [1887-1919] 1990, S. 45). In dieser allgemeinen Formulierung bedeutet dies aber auch, dass die Aufhebung und Zerstörung der Sichtbarkeit eine Zerstörung gegenständlichen Seins einschließt. Für Goethe bedeutete die Mathematisierung der Welt einen Seinsverlust. Dieser Gedanke basierte nicht auf methodischen, sondern ethischen Fragestellungen. Im Hinblick auf seine Vorbehalte gegenüber der Mathematik und Naturwissenschaft führte Goethe im direkten Anschluss ethische Grundsätze aus. „Die

Natur verstummt auf der Folter; ihre treue Antwort auf redliche Fragen ist: Ja! ja! Nein! nein! Alles übrige ist vom Übel“ (Goethe [1887-1919] 1960, S. 434).

In den 'Ideen zu einer Philosophie der Natur' (1797) formulierte Schelling in diesem Zusammenhang eine ganze Reihe seiner wichtigen Prinzipien einer objektiv realen und dialektischen Naturauffassung. „Der Anfang der Natur ist überall und nirgends, und der forschende Geist findet im Zurückschreiten ebensogut als im Fortschreiten dieselbe Unendlichkeit ihrer Erscheinungen. Um diesen beständigen Wechsel zu unterhalten, mußte die Natur alles auf *Gegensätze* berechnen, mußte *Extreme* aufstellen, innerhalb welcher allein die unendliche Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen möglich war“ (Schelling [1856-61] 1971, S. 272). Gleichzeitig wurde der Gedanke formuliert, dass „Materie und Körper also [...] selbst nichts [sind] als Produkte entgegengesetzter Kräfte, oder vielmehr selbst nichts anderes, als diese Kräfte“ (Schelling [1856-61] 1971, S. 359), und dass „die Materie [...] *außer uns* wirklich [sei], und der Materie selbst, insofern sie außer uns wirklich (nicht bloß in unsern Begriffen vorhanden) ist, [...] anziehende und zurückstoßende Kräfte zu[kommen]“ (Schelling [1856-61] 1971, S. 381).

In Schellings Schrift 'Von der Weltseele' (1798) nimmt diese *objektiv naturalistische* Auffassung scheinbar gewisse Züge einer pantheistisch-vitalistischen Konzeption an; die tiefsten Ursachen des alles durchdringenden „Stroms des Lebens“, der „Weltseele“, des „Prinzips der Individuation“ und der „ursprünglichen Duplizität“ werden nicht immer völlig geklärt. In den Mittelpunkt sämtlichen Geschehens gelangt hier der ewige Kreislauf des Lebens, die Welt wird als ewiger Organismus, „in einem steten Werden“ aufgefasst. Die Tendenz zum natürlichen Pantheismus überwiegt immer noch. Schellings aus diesem Kontext resultierende Polemik gegen die chemische Physiologie ist eine gegen den mechanischen Materialismus, der das Lebendige aus toten Teilen zusammensetzt - eine Polemik unter dem Aspekt einer objektiven pantheistischen und auf die Natur eingestellten Dialektik (vgl. Schelling [1856-61] 1975, S. 547-623). „Ihr nehmt also an,“ so Schelling gegen die Materie der mechanistischen Naturwissenschaftler gerichtet, „der Grund dieser Anziehung [gemeint ist die chemische Anziehung] könne weder in der Schwere, noch auf der Oberfläche des [...] be-

wegten Körpers gesucht werden, der Grund müsse ein innerer sein und von der *Qualität* des Körpers abhängen. Allein ihr habt noch nie erklärt, was ihr unter dem *Innern* eines Körpers versteht. [...] Wie hängt denn nun diese äußere Bewegung mit einer inneren Qualität zusammen? [...] Ferner, ihr häuft Grundstoffe auf Grundstoffe: diese aber sind nichts anders, als ebensoviele Asyle eurer Unwissenheit“ (Schelling [1856-61] 1971, S. 184 f.). Auch ver helfe uns der Atombegriff nicht, ins Innere der Materie vorzustoßen: „Ihr mögt teilen ins Unendliche und kommt doch nie weiter als bis zu Oberflächen der Körper“ (Schelling [1856-61] 1971, S. 183). Ebenso mache es wenig Sinn, sich qualitätslose Atome vorzustellen, denn dann würde sofort die Schwierigkeit auftauchen nachzuweisen, wie „ein von Qualitäten völlig entblößter Körper einem andern Qualität mitteilen könne [...]“ (Schelling [1856-61] 1971, S. 185).

Zweifellos bildet den „Hintergrund für den Einsatz der Naturphilosophie Schellings [...] die Krise der von den Einzelwissenschaften benutzten mechanisch-metaphysischen Kategoriensysteme. Entdeckungen auf dem Gebiet der Biologie und Chemie lassen das nur auf Geometrie und Mechanik basierende Denken, dem die Physik des 17. und 18. Jahrhunderts ihre Triumphe verdankte, als nicht mehr ausreichend erscheinen. In den Naturwissenschaften faßt eine *historisch-qualitative* Betrachtungsweise Fuß“ (Schelling 1971, S. LVI). In der Naturphilosophie Schellings bereitete sich eine radikalere Lösung dieser Krise vor als es durch die Schaffung neuer, dialektischer Kategoriensysteme schlechthin möglich gewesen wäre. Schellings Lösung zielte auf den Mensch, Natur und Naturwissenschaft gemeinsamen *genetischen* Ursprung. Er stellte gewissermaßen die „Seinsfrage“, er wollte wissen, was das gemeinsame Prinzip ist, welches den sich dialektisch entfaltenden Zusammenhang von Mensch, Natur und Naturwissenschaft beherrscht. Aus diesem Grund kritisierte Schelling die bis dahin geschaffenen philosophischen Konzeptionen für die Begründung der Naturwissenschaft; sie stellen zwar dieses Problem, lösen es aber nur empirisch und daher falsch, oder bleiben theoretisch auf halben Weg stehen. Schellings Lösung verfehlte nun aber den Materialismus dieser Konzeptionen, so inkonsequent er auch entwickelt gewesen sein mag. Er hinterfragte die objektive Welt zugleich mit ihren subjektiven Erscheinungsweisen nach einem Prinzip, das beiden vorausliegt und dessen Erkenntnis („intellektuales Anschauen“) sel-

ber schon die Produktion von Natur und Geist ist. Kategorien des Denkens und der Anschauung bleiben so eins mit den Gestaltungen der Natur. Zwischen beiden besteht ein innerer Zusammenhang, in welchem die „Unfreiheit“ der nur auf das Äußere gehenden dualistischen Betrachtungsweisen zur „Freiheit“ aufgehoben ist.

Wie aber kann mein Erkennen frei sein, wenn es sich nur von außen der Natur nähert? Erkenntnis liegen Prämissen von Fakten zugrunde. Um Übersichtlichkeit zu ermöglichen werden dabei Grundstrukturen auf einfache Fakten reduziert. Die Prämissen sind aber einem stetigen Wandel unterworfen, aus dem sich eine Vielzahl an Fakten ergibt. Erkennen bleibt dann der oberflächlichen Tatsächlichkeit der Erscheinungen verhaftet und wird letztlich durch die sich häufenden Prämissen von Faktenmengen erstickt. Wie kann ich andererseits frei erkennen, wenn ich selber nur „leide“, das heißt, wenn mein Erkennen, wie der Materialismus lehrt, nichts anderes ist als die kausale Wirkung anderer Objekte auf mich? Erkennen bleibt mir auch so äußerlich, nicht jedoch Aktion meines eigenen Wesens. Die Unfreiheit des Erkennens zu überwinden versuchend, Erkenntnis als Freiheit zu konstituieren, negierte Schelling den Standpunkt der „Äußerlichkeit“ aller bisherigen Erkenntnistheorie. Er setzte dem den Standpunkt der Identität von Ich und Natur entgegen: „Solange ich selbst mit der Natur *identisch* bin, verstehe ich, was eine lebendige Natur ist, so gut, als ich mein eigenes Leben verstehe; begreife, wie dieses allgemeine Leben der Natur in den mannigfaltigsten Formen, in stufenmäßigen Entwicklungen, in allmählichen Annäherungen zur Freiheit sich offenbaret; sobald ich aber mich und mit mir alles Ideale von der Natur trenne, bleibt mir nichts übrig als ein totes Objekt und ich höre auf, zu begreifen, wie ein *Leben außer* mir möglich sei“ (Schelling [1856-61] 1971, S. 206). Leben steht hier für wirkende, schaffende Natur (*natura naturans*), welcher gegenüber die seiende Natur (*natura naturata*) von sekundärer Bedeutung ist. Ich muss mich also der lebendigen tätigen Natur annähern, um ihren inneren, mir wesensgleichen Zusammenhang, ihre Dynamik, ihre Qualitäten zu fassen (vgl. Recki 1996, S. 79). Dann wird auch das Äußere der Natur verständlich als das, was ständig aufgehoben und überwunden werden muss. Naturerkenntnis außerhalb des Naturzusammenhangs ist nicht möglich, seine Bewegung, die gleichzeitig die meine ist, drückt sich in dialektischen,

nicht aber in metaphysischen Bestimmungen des Denkens aus.¹⁷ Hierauf Bezug nehmend, stellte Gregory Bateson die Frage nach der Natur der Erkenntnis und konstatierte: „Ich bekenne mich zu dem Glauben, daß mein Wissen ein kleiner Teil eines umfassenderen Wissens ist, das die gesamte Biosphäre oder Schöpfung verbindet“ (Bateson [1982] 1995, S. 112). In seinem Werk ‘Geist und Natur’ (1979) versuchte Bateson zu veranschaulichen, dass Phänomene, „die wir *Denken, Evolution, Ökologie, Leben, Lernen* [...] nennen, nur in Systemen auftreten“ (Bateson [1982] 1995, S. 114). Er entwickelte eine holistische Theorie des Geistes, die „auf der Prämisse von der Differenzierung und Wechselwirkung der Teile“ (Bateson [1982] 1995, S. 116) beruht. Seine Erkenntnistheorie stützt sich auf die Annahme, dass sowohl evolutionäre Prozesse als auch Prozesse individuellen Lernens stochastische Prozesse sind. Bateson verdeutlichte, wie diese auf verschiedenen Ebenen der logischen Typisierung bewegenden Prozesse zusammenpassen und ihre Einheit (die von Geist und Natur) erforderlich ist.

Der Umstand, dass der Mensch die Natur erkennen kann, da er selbst ein Teil der Natur ist, mit seinen Händen, seinem ganzen Körper und seinem Hirn dem Naturzusammenhang angehört, ist evident für den gesamten dialektischen Materialismus. Dieser Zusammenhang besteht durch sich selbst, formt und entwickelt sich Kraft der ihm immanenten Gesetze. Versucht man nun nach dem Unbedingten, Absoluten zu fragen, so wäre dies eine Frage nach einem Zusammenhang, der seiner allgemeinen dialektischen Struktur nach durch Wechselwirkungen determiniert ist. Für Schelling aber musste die Frage nach dem „Da-

¹⁷ Wie Kant in der ‘Kritik der reinen Vernunft’ (1781) versuchte, die fundamentalen Denkbestimmungen der klassischen Newtonschen Physik als apriorische Prinzipien des Denkens überhaupt in einer Kategorientafel zusammenzustellen, formulierte Schelling in seiner Schrift ‘Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen’ (1795) dialektische Kategorien, die dem historisch-qualitativen Denken gerecht werden sollten. Während Kant davon ausging, dass Kategorien den einzelnen Denkartern immer vorgeordnet sind und in die „äußere“ Welt hineingetragen werden, ergeben sich für Schelling die Kategorien erst im Fluss des Denkens. Sie entwickeln sich im Zusammenhang und können nicht existieren ohne die von ihnen begriffenen Gegenstände. Dieser Aspekt folgt unmittelbar aus der Natur-Ich-Identität Schellings. Vgl. Kant, ‘Vernunft’ (1900-45) 1996, S. 116-125 und vgl. Schelling (1856-61) 1975, S. 42-124.

hinter“ stehen, da der „Äußerlichkeitsanspruch“ der philosophischen Leitkonzeption der zu seiner Zeit dominierenden Kategorien des Naturerkennens die Frage erzwungen hatte. Materialistisch betrachtet, gehört anstelle von Schellings Standpunkt der Identität von Ich und Natur der reale Prozess materieller Tätigkeit des Menschen in und an der Natur, in welchem gesellschaftlich vermittelt dem Menschen die Natur und seine eigene Natur fortschreitend zum Bewusstsein kommt und in welchem er seine Freiheit praktisch und theoretisch erwirbt. Schellings Naturphilosophie enthält wichtige Vorbedingungen für die wissenschaftliche Lösung dieses Problems, stellt aber selbst noch nicht die Lösung dar. Sie wurde möglich durch die Entwicklung der Naturwissenschaften, deren sich wandelndes philosophisches Selbstverständnis von Schelling, wenn auch idealistisch, gewissermaßen expliziert wurde. Die aufkommende Wissenschaft Chemie, die sich entwickelnde Biologie und die Bereicherung der Physik durch Magnetismus und Elektrizitätslehre boten sich als innerhalb des Wissens selbst geeignete Bedingungen für diese Explikation an.

Doch wie ist die Position des Einzelnen in einem organischen Gesamtgefüge zu betrachten? Wenn Schlegel die Position des Künstlers in seiner Zeit, dem „Zeitalter der Künstelei und gelehrter Nachahmung“ beschreibt, geht er in diesem Kontext von einem eher skeptischen Sachverhalt aus: „[...] eigentlich existiert jeder Künstler für sich, ein *isolierter Egoist* in der Mitte seines Zeitalters und seines Volks“ (Schlegel [1822-25] 1979, Bd. 1, S. 316 und 239).¹⁸ In der Tat wurde dieser Topos der Analyse für die gesellschaftlichen Diagnosen sowie die künstlerischen Manifeste der spätromantischen Vertreter und der modernen Avantgarden beherrschend. Ableger dieses Gedankenguts, maßgeblich beeinflusst vom deutschen Idealismus, war ein Kreis kulturkritischer Denker in der Mitte des 19. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten, die sogenannten Transzendentalisten um Henry David Thoreau und Ralph Waldo Emerson. Der Transzendentalismus wandte sich gegen das von Rationalismus und Puritanismus geprägte Denken in Staat, Kirche und Gesellschaft und suchte in der Er-

¹⁸ Noch Paul Klee ließ sich von diesen Gedanken leiten, obwohl er trotz der Gemeinschaftsbestrebungen am Bauhaus desillusioniert zugeben musste, dass die isolierte Existenzweise des modernen Künstlers im fehlenden Bezug zum Volk begründet liegt. Vgl. hierzu Klee 1949, S. 53.

kenntnis über Erfahrung und sinnliche Wahrnehmung den Einklang mit der Natur bei freier Subjektivität des Geistes (vgl. Thoreau [1929] 1979, S. 5-23). Mystizismus spielte dabei eine entscheidende Rolle. In Emersons Schriften findet sich eine Vielzahl von Schilderungen mystischen Erlebens. Von besonderer Bedeutung ist hier der Essay ‚The Over-Soul‘ (1847), der von einer Einheit aller Dinge spricht und der bereits im Titel auf die wesenhafte Identität zwischen der menschlichen Seele und einer *höheren* Realität verweist. Bereits in der eröffnenden Aussage des Essays hob Emerson den Augenblick des mystischen Innewerdens von der Alltagswirklichkeit ab und betonte einen alle anderen Lebenserfahrungen übersteigenden Realitätsgrad, gegenüber dessen Glaubensstärke alle sonstigen Momente wie vom Laster beherrscht erscheinen: „Es besteht ein Unterschied zwischen den einzelnen Stunden des Lebens, nach ihrem Gewicht und späterem Erfolge. Unter Glauben, das Gute in uns kommt nur in Momenten zu uns; das Schlechte in uns ist das Gewöhnliche, Alltägliche. Aber in jenen kurzen Momenten liegt eine Bedeutung, welche uns veranlaßt, ihnen mehr Wirklichkeit zuzuschreiben als allen anderen Erfahrungen zusammen“ (Emerson 1897, S. 82).

Emerson wusste um die Unbegreiflichkeit einer Schilderung der mystischen Alleinheitserfahrung für diejenigen, denen sie nicht zuteil wird. Dennoch sah er seine Aufgabe darin, von ihm gesammelte Hinweise auf das Gesetz der Gesetze weiterzugeben (vgl. Emerson 1897, S. 83 ff.). Emerson beschrieb den mystischen Moment als Aufhebung der das Alltagsbewusstsein eingrenzenden Barrieren von Raum und Zeit. Im Leben der alles umfassenden Seele herrscht eine ewige Gleichzeitigkeit aller Dinge und Geschehnisse: „Die Bedeutung von That-sachen und Personen für mein Denken hat mit der Zeit nichts zu thun. Und so giebt es überall einerseits eine Skala der Seele, und andererseits eine Skala der Sinne und des Verstandes. Vor den Offenbarungen der Seele schrumpfen Zeit, Raum und Natur in nichts zusammen“ (Emerson 1897, S. 87). Mit den „Anschauungsformen“ von Raum und Zeit werde auch die ihnen zugehörige Welt der Erscheinungen in Bezug auf das ewige *Einssein* der Seele relativiert. Emerson gestand ihr eine Art untergeordnete Existenzweise zu, als ein in ständiger Metamorphose befindliches Spielmaterial des *Alleinen*: „Die Dinge, die wir jetzt für feststehend ansehen, werden sich allgemach, wie reifes Obst, von unserer

Erfahrung ablösen und herabfallen. Der Wind wird sie verwehen keiner weiß wohin. Die Landschaft, Gestalten, Boston, London sind ebenso flüchtige Dinge wie irgend eine vergangene Institution, oder wie ein Hauch Dunst oder Rauch, und so ist auch die Gesellschaft und nicht minder auch die Welt. Die Seele schaut beständig voraus, eine Welt vor sich erschaffend und Welten hinter sich lassend. Sie hat kein Verständnis für Daten, Gebräuche, Personen, Eigenheiten, Menschen. Die Seele kennt nur die Seele, das Gewebe von Ereignissen ist das flutende Gewand, in das sie sich einhüllt“ (Emerson 1897, S. 87 f.).

In seinem Essay ‚Nature‘ (1836) verweist Emerson auf eine Doppelperspektive des Erlebens von Freude über das Innewerden des einen und ihrer Kehrseite einer Furcht angesichts des sich auflösenden Welt- und Ich-Bewusstseins in dem Moment, da das Selbst vollständig aus dem Beziehungsgeflecht menschlicher Bindung austritt. „Wenn ich im Zwielficht über ein kahles Stück Gemeindegewiese gehe, durch Schneepfützen, unter einem bewölkten Himmel, ohne einen Gedanken an irgendein besonderes Glück, verspüre ich vollendete Heiterkeit. Meine Freude grenzt fast schon an Furcht. Auch in den Wäldern wirft der Mensch seine Jahre von sich wie eine Schlange ihre Haut und ist, in welchem Alter auch immer, stets ein Kind. In den Wäldern finden wir immerwährende Jugend. In diesen Plantagen Gottes herrschen Anstand und Heiligkeit, vollzieht sich ein ständiges Fest, und der Festgast vermag sich nicht vorzustellen, wie er selbst in tausend Jahren all dessen müde werden könnte. In den Wäldern kehren wir zur Vernunft und zum Glauben zurück. Dort spüre ich, daß mir im Leben nichts zustoßen kann – keine Schande, kein Unglück (solange ich mein Augenlicht behalte), die die Natur nicht wiedergutmachen könnte. Ich stehe auf der nackten Erde, mein Haupt umweht von linden Lüften und erhoben in die Unendlichkeit des Raums, und alle niedrige Selbstsucht fällt von mir ab. Ich werde ganz zum durchscheinenden Auge; ich selbst bin nichts und sehe doch alles; Ströme des allumfassenden Seins durchfluten mich; ich bin Teil oder Bestandteil Gottes. Der Name des engsten Freundes klingt dann fremd und unwichtig: mit jemandem verwandt oder bekannt zu sein, Herr oder Diener, alles wird zur Nebensächlichkeit, ja zur Last“ (Emerson [1903] 1982, S. 88 f.). Der mystische Moment wird durch die Begegnung mit der Natur befördert, die den Menschen allen Ballast seiner irdischen Existenz abwerfen lässt, so dass er in den von den

Romantikern so verehrten Zustand kindlicher Empfänglichkeit zurückversetzt wird. Dadurch wird der Weg für die in der zentralen Aussage beschriebenen Ent-Subjektivierung bereitet, hier wiedergegeben durch die Metapher des „durchscheinenden Auges“ als Veranschaulichung der Kraft, die im menschlichen Erkennen – sich selbst – erkennt.

Die mystische Erfahrung der Verdrängung des vordergründigen Ego durch die umfangende überindividuelle Seele (vergleichbar mit dem Atman, dem Begriff der Seele in der indischen Philosophie) bei gleichzeitiger Aufhebung der für die natürliche Weltwahrnehmung konstitutiven Subjekt-Objekt-Spaltung führte auch in Emersons Denken zur Haltung des metaphysischen Monismus: Für den Transzendentalisten galt das Berkeleysche *esse est percipi*; die Mannigfaltigkeit des Kosmos wurde ihm zur von Gott immer neu hervorgebrachten bloßen Erscheinung, deren Oberflächenrealität vom Auge des Geistes durchschaut wird: „Denn im Lichte des Denkens ist die Welt stets Phänomen; und die Tugend ordnet sie dem Geist unter. Der Idealismus sieht die Welt in Gott. Er betrachtet den ganzen Kreis von Menschen und Dingen, von Handlungen und Ereignissen, von Land und Religion nicht als mühsam aufeinandergehäuft, Atom auf Atom, Handlung auf Handlung in einer uralten, schleichenden Vergangenheit, sondern als das eine, umfassende Gemälde, das Gott der unmittelbaren Ewigkeit zur Kontemplation durch die Seele aufgeprägt hat“ (Emerson [1903] 1982, S. 128 f.). Aus der Perspektive der in sich ruhenden „Over-Soul“ sah Emerson alle partikulären Geschöpfe miteinander in der kosmischen Identität des Gleichen mit dem Gleichen verbunden (vgl. Emerson 1897, S. 83 f.).

Ein Hauptwerk des Transzendentalismus, das die Gedankengänge Emersons bestärkt, ist Thoreaus ‚Walden – Life in the Woods‘ (1854). Es ist die Chronik einer Zeit, in der dieser sich in der Gegend um Concord in Massachusetts für zwei Jahre (1845-47) in eine Hütte an einem abgelegenen Waldsee zurückzog. „Ich bin in den Wald gegangen, weil mir daran lag, mit Bedacht zu leben, es nur mit den Grundtatsachen des Daseins zu tun zu haben und zu sehen, ob ich nicht lernen könne, was es zu lernen gibt, damit mir in der Stunde des Todes die Entdeckung erspart bleibe, nicht gelebt zu haben“ (Thoreau [1929] 1972, S. 136 f.). Thoreau wollte in der Welt seiner fünf Sinne leben. Die Landschaft in all

ihrer Vielfalt zu beobachten sah er als seinen eigentlichen Beruf. Die Erkundung der eigenen inneren Befindlichkeit spielte eine wichtige Rolle: „Ist nicht unsere Innenwelt noch ein weißer Fleck auf der Karte“ (Thoreau [1929] 1972, S. 449)? In die Zeit seines Hüttenlebens fiel auch die Nacht, die er im Ortsgefängnis von Concord verbrachte. Thoreau hatte sich geweigert, die Kopfsteuer zu bezahlen, aus Protest gegen den Krieg mit Mexiko und die Duldung der Sklaverei. Zu seinem Ärger wurde er nach einem Tag wieder freigelassen, da seine Tante für die Kautionsaufkam. Ausführlich schildert er seine Erlebnisse in seinem Aufsatz ‚Civil Disobedience‘ (1849), aus dem sich der Begriff des „Zivilen Ungehorsams“ herleitet (vgl. Thoreau [1929] 1979, S. 18 ff.).

Gesellschaftliche Relevanz fand auch Schlegels oben angesprochener Topos vom isolierten Egoisten, der in der Mitte seines Zeitalters und seines Volks steht. Dieser war verantwortlich für die Entfaltung einer Axiomatik, die von einer Rhetorik geprägt wurde, mit der sich sowohl die Sozialisten als auch die rechtsgerichteten Vertreter der völkischen Ideologie identifizierten. Unter den Sozialisten versuchte zum Beispiel Ferdinand Tönnies in seiner Schrift ‚Gemeinschaft und Gesellschaft‘ (1887), gemäß des immanenten Ausschlusscharakters der organologischen Metapher, jenen den Staat beherrschenden Mechanismus auf die gesamte kapitalistische Produktionsweise und die sie prägenden rechtlichen, also äußerlichen Beziehungen auszudehnen. Gleichzeitig aber versuchte er ihn von einem Gemeinschaftsmodell abzugrenzen, das mit Metaphern von „Gewebe“, „Organ“ und „lebendig bleibenden Keimen“ (vgl. Tönnies [1887] 1963, S. 246-255) belegt wird. Auf ähnliche Weise beschrieb William Morris das Mechanische, vor allem das Mechanische der Arbeit, das aus der „Halt- und Achtlosigkeit der Civilisation“ entsprungen war, aber von einer „neuen Kunst“ zerstört werden wird - einer Kunst nicht nur als Ausdruck der „triumphirenden und hoffnungsvollen Civilisation“, sondern auch als „Symbol und Sakrament des Mutes zum Leben“ (Morris 1902, S. 55 f.). Diesen Gedankengang Zeit seines Lebens verfolgend, formulierte Morris in einem Brief an eine Freundin am 26. März 1874 eindringlich seine Vorstellung von menschlichem Glück: „Stell Dir vor, die Menschen lebten in kleinen Landgemeinden zwischen Gärten und grünen Feldern, so daß man mit einem Spaziergang von fünf Minuten in offener Landschaft ist; stell Dir vor, sie hätten wenig Bedürfnisse, fast keine Möbel zum

Beispiel, und dächten über die (schwierige) Kunst nach, sich des Lebens zu erfreuen. Stell Dir vor, sie würden wirklich versuchen herauszufinden, was sie eigentlich wollen. Dann, so denke ich, bestünde Hoffnung, daß Zivilisation tatsächlich begonnen hat.“ (Henderson 1950, S. 62) In diesem Zusammenhang gab es immer Stimmen, die den künstlerischen Individualismus betonten, der aber nicht zwangsweise dem kollektiven Wesen konträr gegenüberstünde. Beleg dafür ist eine typische Bemerkung Hermann Muthesius' aus den Anfangsjahren des Werkbundes (1908): „Jede neue Stilentwicklung ist auf die persönliche Arbeit und die individuelle Schöpfungskraft eines oder einer Reihe von Künstlern zurückzuführen“ (Muthesius 1908, S. 21). Offensichtlich sah er keinen Widerspruch zwischen der „persönlichen Arbeit“ oder „individuellen Schöpfungskraft“ und dem kollektiven Wesen. Der Zweck des Bundes ist „die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen“ (München 1975, S. 50), heißt es in der Bundessatzung § 2. Es sollten also Bereiche, die sich bislang in einem latenten Spannungsverhältnis befanden - Kunst, Handwerk, Industrie und Handel - auf der Basis vielfältiger individueller Schöpfungskräfte vereint werden.

Seit dem Beginn der Etablierung der Technischen Hochschulen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trat vor allem der Erfinder als Ingenieur in den Vordergrund. Der Künstler musste entweder eng mit dem Ingenieur zusammenarbeiten oder sich das technische Wissen und die Fertigkeiten aneignen. Dies alles hatte in der Praxis zur Folge, dass im Werkbund die unterschiedlichsten Interessen aufeinandertrafen, die sich oft lediglich nur im Fluchtpunkt eines vagen Qualitätsbegriffs entgegen kamen: „Der Bund will [...] eine Auslese der besten in Kunst, Industrie, Handwerk und Handel tätigen Kräfte vollziehen. Er will zusammenfassen, was an Qualitätsleistung und Streben in der gewerblichen Arbeit vorhanden ist. Er bildet den Sammelpunkt für alle, welche zur Qualitätsleistung gewillt und befähigt sind, welche die gewerbliche Arbeit als ein Stück - und nicht das geringste - der allgemeinen Kulturarbeit ansehen und welche sich selbst und anderen einen Mittelpunkt schaffen wollen zur Vertretung ihrer Interessen unter ausschließlicher Geltung des Qualitätsgedankens“ (München 1975, S. 50). Doch auch im Werkbund gab es im Hinblick auf das Verhältnis

zwischen „individueller Schöpfungskraft“ und kollektivem Wesen energische Auseinandersetzungen. Als vorläufiger Höhepunkt ist die Kontroverse zwischen Muthesius und Henry van de Velde auf der Werkbund-Tagung 1914 in Köln zu betrachten. Während Erstgenannter vorrangig auf der Typisierung der maschinell hergestellten Erzeugnisse bestand, trat van de Velde für die freie Entfaltung der künstlerischen Individualität ein (vgl. München 1975, S. 85-115). Dieser Konflikt konnte, bedingt durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges, nicht weiter fortgeführt werden, sollte aber am Bauhaus seine Fortsetzung finden. Es zeigt sich hier eine Wandlung des Begriffs von Kunst, die maßgeblich von Peter Behrens, gerade in seiner gestalterischen Tätigkeit für die AEG, ihre Prägung fand. Dieser sprach von einer neuen „Industriekultur“ der Zukunft und prophezeite das Ende einer industriell produzierten Kunst „im Sinne der Kopie traditionellen Zierrats und des Material- und Handwerksurrogats. An der Stelle einer formalen und dekorativen Anpassung neuer technischer Geräte an ihre handwerklich hergestellten Vorläufer sucht[e] Behrens der neuartigen Konstruktion dieser Geräte und ihrer maschinellen Produktion den angemessenen formalen Ausdruck zu verleihen“ (Buddensieg 1979, S. 15).

In die Mechanismus-Diskussion reihten sich natürlich ebenso zahlreiche Beiträge aus der bildenden Kunst ein, wie von Léger, Malewitsch und Francis Picabia. Die ab 1915 entstandenen sogenannten „mechanomorphen Bilder“ oder „Mécaniques“ des Dadaisten der frühen Stunde, Picabia, sollten die öffentlichen Gemüter erregen. Gabrielle Buffet-Picabia schrieb 1949 rückblickend dazu: „Der heutigen Generation scheint es unbegreiflich, daß die Maschinen, welche die sichtbare Welt mit bisher unbekanntem, überraschenden und spektakulären Formen bevölkerten, solange von der offiziellen Kunst verdammt worden waren und daß sie in ihrer Materie, Form und Funktion als antiplastisch gegolten haben. Ich erinnere mich noch an die Zeit, da die rasche Vermehrung der Maschinen als Unglück angesehen wurde, da jeder Künstler dem Eiffelturm den Rücken kehren mußte als Zeichen seines Protestes gegen die architektonische Blasphemie, die sich in den Himmel erhob. Als diese seltsamen Gestalten aus Eisen und Stahl schließlich entdeckt und rehabilitiert wurden, war das ein wagemutiger und revolutionärer Akt, der aber, wäre er nicht über die beschreibende Darstellung hinausgegangen, nicht viel anders als die übliche Landschafts-

oder Stillebenmalerei geblieben wäre“ (Buffet-Picabia 1951, S. 257). Genau diese andere Bedeutung bei den Maschinen von Picabia, die sich von einer beschreibenden, realistischen Darstellung distanzierte, gilt es zu betrachten. Innerhalb seines Œuvres nimmt das Werk 'Fille née sans mère' (um 1915) eine zentrale Stellung in der Thematisierung des maschinellen Aspekts ein. Es beschreibt die Maschine zugleich als Maschine und nicht als Maschine, das heißt ihr Thema wird aufgegriffen, doch bildhaft wird sie, als eine geometrische Konstruktion, von ihrer Produktionsfähigkeit abstrahiert dargestellt, verallgemeinert. Eine poetische Umschreibung verdeutlicht dieses Paradoxon - Picabias 1918 in Lausanne erschienenes Buch 'Poèmes et Dessins de la fille née sans mère'. Überhaupt präzisiert seine literarische Entfaltung, besonders mit der Herausgabe seiner Zeitschrift '391' von 1917 bis 1924, den konzessionslosen Anspruch, veranschaulicht die Komplexität seiner Arbeit.

Die Maschinen Picabias hoben sich von der Maschinenthematik jener Zeit ab. Er verzichtete auf eine sozialkritische Attitude, wie sie teilweise bei den Bauhaus-Künstlern später auftauchte, oder die in den Manifesten des Futurismus - dem „Impressionismus der mechanistischen Welt“ (Wedewer 1967, o. S.) - propagierte „Vergötterung“ der Maschine. Seine Maschinen haben noch nicht ihre eigenen Götter, sind keine Fetische aus Metall, die wieder neue Mechanismen der Mythenbildung auslösen (vgl. Jean 1968, S. 26-30). Vielmehr repräsentieren sie ein progressives Verhältnis zur Wirklichkeit. Trotzdem wird die Maschine als Maschine abgebildet, mit den ihr zugehörigen oder entlehnten ästhetischen Mitteln. Indem sie zum Bild wird hört sie auf, die Funktion einer Maschine einzunehmen, obwohl die Darstellung unverkennbar die Züge einer Maschine trägt. Begrifflich wie stilistisch wird diese Operation durch die Vereinzelung ermöglicht. Sie bedeutet das Produkt ihrer Herauslösung aus dem vorigen Kontext. Sie scheint isoliert, alleine, ohne Landschaft, Blumenstrauß, Obstteller oder Bedienungspersonal (vgl. Düsseldorf/Zürich/ Stockholm 1984, S. XXIII).

Auf politischer Ebene wurde die Mechanismus-Debatte instrumentalisiert. Die frühromantische Mechanismus-Kritik hat nicht nur die Reaktivierung des mythologischen Projekts bei Linken wie Tönnis oder Morris geweckt; auch nicht allein

der Ultrakommunist Gustav Landauer wollte den „Zwangsverband Staat“ (vgl. Cepl-Kaufmann 1997, S. 251 ff.) und die Erosion traditioneller Bindungen, die er für die Entwurzelung und Haltlosigkeit der „vereinsamten Denker, Dichter und Künstler“ (Landauer 1911, S. 7) verantwortlich machte, überwinden. Aus dem gleichen Grund konnte Hugo von Hofmannsthal über die Jungkonservativen sagen, nicht auf Freiheit, sondern auf Bindung seien sie aus. Über die Auswirkung der romantischen Mythologie auf die Avantgarden und vor allem auf den Nationalsozialismus ist viel spekuliert worden. Man braucht nur an die Konzeption der Münchner Ausstellung 'Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst von 1790 bis 1990' aus dem Jahre 1995 erinnern. Wenn zum Beispiel in dieser Ausstellung die 'Kalenberger Bauernfamilie' (1939) von Alfred Wissel in Verbindung mit dem romantischen Ehe- und Familienideal gesehen worden ist, dann lässt sich diese schematische Analogisierung nur vermeiden, indem man die romantische Mechanismus-Kritik zugrunde legt, aus der schließlich auch die nationalsozialistische Ideologie geschöpft hat (vgl. Vitali 1995, Farbtafel 200). Als er 1939 in einer Rede das „staatlich rein formalistische Prinzip“ ablehnte, da es dem „rein volkliche[n]“ (Hitler 1978, S. 300) entgegengesetzt sei, hat sich selbst Hitler dieser Rhetorik bedient. Deutlich wurde diese Aufklärungskritik vor allem in Architektur und Städtebau. So in Heinz Wetzels 'Wandlungen im Städtebau' (1942): „Die Aufklärung hat alle Bindungen der Tradition gelöst. Bis zum Bruch mit der Tradition: [...] Die Zeit der Aufklärung ist nicht das Lebenselement, in dem Baukunst und Stadtbaukunst im Sinn der Tradition gedeihen konnten“ (Wetzel 1942, S. 35). Für viele Architekten war diese ideologische Argumentation die entscheidende Begründung, dass die Stadt als organische Gebundenheit, als gemeinsame Angelegenheit der Bürger vollständig verschwunden sei.

Der als rein äußerliche Revolution empfundene Prozess der kapitalistischen Rationalisierung wurde insbesondere von den Rechtsorientierten als Verlust von Erfahrung und Erlebnis (vgl. Michaud 1996, S. 106 f.), mehr noch als Bedrohung des Individuums verstanden - des Individuums, das eingesperrt im „Gehäuse der Hörigkeit“ (Max Weber) am Ende nur noch das „Gefühl [hat], betrogen zu sein“ (Schmitt 1925, S. 115). Deutliche Vorbehalte gegenüber der frühromantischen Theorie meldete 1919 zwar Carl Schmitts Diagnose an, doch

seine Kritik an der atomisierten, modernen Gesellschaft betonte den Kern ihrer Mechanismus-Auffassung und auch den Kern linker Kritik an den gesellschaftlichen Institutionen. Der Metapher des Mechanischen setzte er die des „großen Betriebes“ hinzu. Beide Metaphern müssen als Gegensatz aufgefasst werden zum freien und vernünftigen Willen als dem Vermögen, nach Zwecken zu handeln. Der Betrieb wird in dieser Interpretation zu einem dem Individuum grundsätzlich Fremden und Bedrohlichen, zur Inkarnation kapitalistischer Rationalität. „Dies Zeitalter hat sich selbst als das kapitalistische, mechanistische, relativistische bezeichnet, als das Zeitalter des Verkehrs, der Technik, der Organisation. In der Tat scheint der ‘Betrieb’ ihm die Signatur zu geben, der Betrieb als das großartig funktionierende Mittel zu irgendeinem kläglichen oder sinnlosen Zweck, die universelle Vordringlichkeit des Mittels vor dem Zweck, der Betrieb, der den Einzelnen so vernichtet, daß er seine Aufhebung nicht einmal fühlt und der sich dabei nicht auf eine Idee sondern höchstens ein paar Banalitäten beruft und immer nur geltend macht, daß alles sich glatt und ohne unnütze Reibung abwickeln müsse“ (Schmitt 1916, S. 63 f.). Gepaart mit einem teilweise vehementen Antikapitalismus und Antiparlamentarismus war dies die gemeinsame Rhetorik eines sowohl linken als auch rechten ästhetisch-politischen Diskurses. Denn im Grunde war auch ein Großteil der linken Künstler und Autoren beeinflusst von einem völkischen Denken, das in dem „auf fortwährend sich ablösende Augenblicksreize gerichtete[n] moderne[n] Lebenssinn“ nichts anderes erblickte als eine „Zeit der Außenkultur“, der „grundstürzende[n] Neuerungswut“ und „Dekadenz“. Die Überwindung der mechanistisch geprägten Zivilisation, als „traurige[r] Abfall“ (Heidegger [1910] 1983, S. 3) von einer naturgemäßen Ursprünglichkeit verstanden, wurde in die künstlerische Mission projiziert, die auf die schöpferische Annäherung ans Leben abzielt. In dieser Annäherung, so Julius Langbehn, trete die Erfüllung des Organischen hervor (Langbehn 1892, S. 88 und 98).

Nach Aussage des französischen Philosophen Philippe Lacoue-Labarthe hat die Interdependenz zwischen Ästhetik und Politik in der Moderne dazu geführt, das Politische für die Wahrheit der Kunst zu halten.¹⁹ Im Grunde ist dieser

Gedankengang eine Konsequenz aus einer langen philosophischen Tradition,
¹⁹ Vgl. Lacoue-Labarthe 1987, S. 114 f. „[...] aucune esthétique ou philosophie de l’art n’est à même de dénouer le lien intranchable de l’art et du politique parce que ses catégories, prati-

dankengang eine Konsequenz aus einer langen philosophischen Tradition, die bei Hegel zu ihrer pointiertesten Ausprägung gelangte. Die gestalterische Kraft der Politik liegt in diesem Sinne der *poiesis* zugrunde, ohne die eine Gemeinschaft nicht ihr Wesen erreichen kann. Doch die Problematik entwickelte sich in der im 19. Jahrhundert vollzogenen Nationalisierung von Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur, die in den beiden Weltkriegen ihren Höhepunkt fand. Der Kollektivgedanke, auf die nationale Gesellschaft beschränkt, negierte all das, was sich außerhalb der topographischen Grenzen bewegte. Die Nationalisierung besaß eine enorme Prägekraft für das Verhalten und Bewusstsein sowohl für elitäre Gruppierungen als auch für die breite Masse. „Mit den Mitteln der Gesetzgebung und der Verwaltung lenkte die Regierung nationale Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur. [...] Selbst wenn die nationalen Grenzen nie völlig dichtgemacht wurden, so schufen sie durchaus eine wirksame Scheidelinie zwischen drinnen und draußen, intensivierten den Austausch innerhalb des nationalen Territoriums und erschwerten Bezüge und Vernetzung, die diesen Raum überschritten“ (Speck 1999, S. 1039).

Führende NS-Ideologen ließen sich von dieser Tradition ästhetisch-politischer Vermengung leiten. Joseph Goebbels schrieb im April 1933 an Wilhelm Furtwängler einen öffentlichen Brief, in dem er konstatierte, dass die Politik „eine Kunst, vielleicht die höchste und umfassendste“ sei. Es gehe ihr darum, „aus dem rohen Stoff der Masse das feste und gestalthafte Gebilde des Volkes zu formen“ (Brenner 1963, S. 178 f.). Diese Rhetorik war eindeutig durch den Lebensreform-Geist vorgeprägt, was 1901 ein Kommentar zur Ausstellung der Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe verdeutlichte. Das Wesen der Kunst bestand für Alexander Koch in der Überführung des „rohe[n], ungestaltete[n] Leben[s]“ in den lebendigen Stoff (Koch 1979, S. 60). In diesem Zusammenhang teilte Adolf Behne dem Architekten die Rolle zu, die Befriedigung der Bewohnerbedürfnisse als „Hebel“ zu benutzen, um „einen neuen Menschen zu gewinnen“. Behne bekundete damit, dass „jede Kunst letzten Endes Menschenbilderei ist. Die Architektur ist es am stärksten und sichtbarsten“ (vgl. Behne 1916, S. 1-4). Bereits Friedrich Nietzsche bediente sich dieser Rhetorik,

quement toutes issues du platonisme, ont à leur départ comme présupposé, dominant dans toute la tradition, que le politique (la 'religion') est la vérité de l'art.“

als er den Vereinigungstaumel der Dionysien beschrieb: „Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden, [...] ein edlerer Thon, ein kostbarer Marmor wird hier geknetet und behauen: der Mensch“ (Nietzsche [1967] 1980, S. 555).

Spätestens seit Richard Wagner wird die Gestaltgebung der *poiesis* mit aller Deutlichkeit als Prozess der Selbstfindung und Selbstgesetzgebung des Volkes von der Mimesis ausgehend dargestellt. Der Mythos zu dieser Projektionsfläche ergab sich durch die Verherrlichung der Vorbildlichkeit des griechischen Dramas, durch die sich die Gesellschaft (als mechanisches und äußerliches Nebeneinander) in eine Gemeinschaft (als organisches Miteinander) transformieren sollte. In der Gestaltungsfunktion der Kunst konnte der Mythos seine politische und synthetisierende Kraft nur entfalten, wenn die *re-trospektive* Orientierung, also die „wahre Annäherung zum Antiken“ (Schlegel [1822-25] 1979, Bd. 1, S. 354) eines mehr oder weniger archaischen Griechenlands oder zum idealisierten Bild eines Mensch, Natur und Kunst vereinigenden Mittelalters durch eine *prospektive* Orientierung ergänzt werde. Eben an diesem Punkt habe die ästhetische Gestaltung ihre Aufgabe zu erfüllen. Deshalb meinte Nietzsche, dass ein Volk keinesfalls die „Rückkehr zu sich selbst“ finden werde, wenn es sich lediglich die „großen Hauptepochen des hellenischen Wesens“ (Nietzsche [1967] 1980, S. 110) zum Vorbild nehme. Vielmehr müsse es zur Wiedergeburt des tragischen Zeitalters beitragen. Diese Rückkehr ist zugleich ein Fortschritt, insofern der ästhetische Akt ausgerichtet ist auf die Gemeinschaftsbildung, letztlich auf die mythisch-religiös begründete gesellschaftliche Synthesis. Das Gesamtkunstwerk gipfelt also nicht in der Glorifizierung vergangener und harmonischer Zustände, da es auch an die Aufforderung gekoppelt ist, das Ideal selbst zu gestalten. In seinem Buch 'Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen' (1889) thematisierte Camillo Sitte die Zeit des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks. Doch handele es sich hier nicht nur um nostalgische Gesinnung, denn die Wiederbelebung der traditionellen Architekturformen sollte den Boden für die ästhetische Erziehung des Volkes bereiten.

Die Mimesis, sei es die eines projizierten Griechenlands oder Mittelalters, stelle ein bestimmendes Gesetz in der Konstruktion der Moderne dar. Sie sei das

Modell einer reinen Ursprünglichkeit, ein Modell der Selbstgründung,²⁰ wie bei Karl Friedrich Schinkels Projekt einer Kathedrale als „Freiheitsdom“ (1814/15). Die symbolträchtige Bedeutung der Kathedrale geht nach Georges Duby bis ins 13. Jahrhundert zurück. Seit diesem Zeitpunkt begleitet sie „den gesamten Aufschwung [...]; sie bringt die ganze tatkräftige Begeisterung zum Ausdruck, die das neue Zeitalter belebt“ (Duby [1976] 1999, S. 262 f.). Bei Schinkel sollte die Kathedrale nicht nur das friedliche Treiben der Menschen darstellen, sondern war vielmehr darauf ausgerichtet, im Sinne eines religiösen, historischen und nationalen Symbols das Einheitsstreben des Volkes auszudrücken. In seinen schriftlichen Entwürfen schrieb Schinkel: Es soll „ein lebendiges Monument in dem Volke [werden], indem unmittelbar durch die Art der Errichtung desselben etwas in dem Volke begründet werden soll, welches fortlebt und Früchte trägt“ (Schinkel 1863, S. 193). Im Auftrag König Friedrich Wilhelms III. erstellte Schinkel kurze Zeit darauf einen Entwurf für ein Denkmal der Befreiungskriege, für den Leipziger Platz vor den Toren Berlins. Nach den Worten Schinkels sollte der Denkmalsdom mit seinem Untergeschoss in ägyptischem Stil, dem an griechischen Tempelfronten orientierten Mittelgeschoss und dem gotischen Tempietto zum „Centralpunkt aller höheren Kunstbetriebsamkeit des Landes werden“ (Schinkel 1863, S. 193). Das mächtige Symbol des Domes wirkte bis in die Anfänge der Weimarer Republik, als Walter Gropius während der Eröffnung des Bauhauses, das bewusst an die Tradition der mittelalterlichen Bauhütte anknüpfte, Feiningers „Kathedrale der Zukunft“ beschwor, „die mit ihrer Lichtfülle bis in die kleinsten Dinge des täglichen Lebens hineinstrahlen“ solle (Gropius 1988, S. 73). Einige Jahre später erinnerte Oskar Schlemmer daran, dass 1918 die Mehrheit des deutschen Volkes die Kathedrale des Sozialismus errichten wollte, aber nur die Mitglieder des Bauhauses hätten sich nach der fehlgeschlagenen Revolution zum „Sammelpunkt derer [vereint], die zukunftsgläubig - himmelstürmend die Kathedrale des Sozialismus bauen wollten“ (Schlemmer 1989, S. 169 f.).

²⁰ Vgl. Bärsch 1998, S. 340. Bärsch interpretiert mit Bezug auf Alfred Rosenbergs 'Der Mythos' des 20. Jahrhunderts' (1930) und Hitlers 'Mein Kampf' (1925) die nationalsozialistische Revolution einerseits als Rückkehr zur „ursprünglichen Einheit“ und andererseits - aufgrund des „Abfalls vom Urgrund“ - als „Wiedergewinnung des Urgrundes“ durch Aufstieg und Wiedergeburt: als Revolution.

Die mittelalterliche Kathedrale hatte nach Duby als Ort der Andacht nicht nur eine religiöse Funktion. Hier trafen sich Menschen unterschiedlicher gesellschaftlicher Schichten. Die Kathedrale „war auch der Treffpunkt der Zünfte, ja der gesamten Kommune, die ihre Bürgerversammlung dort abhielt.“ Auch die Geschäftsmänner betrachteten „das Bauwerk als das ihrige. [...] Die Händler, die Tuchfarben vertrieben, spürten genau, daß ihre Macht in den Schönheiten ihrer Kathedrale einen Ausdruck fand.“ Es „flossen riesige Kapitalmengen [...]. An der Baustelle indes führten die Maurer, die Glasmaler und Steinmetzen weder die Befehle der Weinhändler noch die der Tuchverkäufer aus. Ihre Hände wurden von Gelehrten geführt“ (Duby [1976] 1999, S. 194). Der Traum von der Kathedrale, die das Volk zusammenführen und vereinen sollte, war selbst im antichristlichen Dritten Reich keineswegs ausgeträumt. Die architektonische Schöpferkraft des Mittelalters, die derartige Monumentalbauten errichten konnte, und die zudem Zeugnis von einem starken Gemeinschaftsgefühl abgab, wurde bewundert.

Selbst für den Kunsthistoriker Heinrich Lützel, einen entschiedenen Gegner des Nationalsozialismus, erzeugte diese Schöpferkraft „in ausgesprochenem Maße Kunst der Gemeinschaft: durch sie geschaffen und für sie bestehend“ (Lützel 1936, S. 252). Hitler, der sich als legitimer Erbe des *Sacrum imperium* wähnte, bewunderte sie als „Dokument des Gemeinschaftslebens“ (Hitler 1963, S. 528). Vor allem das nationalsozialistische Deutschland schwelgte in der Vision von einem Staatsdom: Dem Kölner Dom nachgebildet, am „fluß-umspülten Berg in ‘Heldenau’“ gelegen, sollte er mit seinen fünf Schiffen der größte Dom der Welt werden (vgl. Clemens-Schierbaum 1995, S. 183 f.). Die Politik als Wahrheit der Kunst, das maßgebende Modell der *poiesis*, ging aber für die Nationalsozialisten selbstverständlich über derartige Dombauvisionen hinaus. Das politische Modell der Nationalsozialisten war das Gesamtkunstwerk Deutschland. Goebbels konnte nun, gemäß dieses alle bisherigen Grenzen sprengenden Totalitätsanspruchs, den selbsternannten Architekten Hitler als „den großen Baumeister des neuen Staates“ rühmen. 1933 hatte Ernst Bergmann noch von dem nationalsozialistischen Staatsdom, dem „Nationalheiligtum der Deutschen“ geträumt. Doch bereits drei Jahre später war der Dom nur noch bloßes Symbol.

So verkündete der Kreisleiter beim Maiappell im geschichtsträchtigen Speyer: „Dieses Volk will nun zusammen einen Dom bauen und dieser Dom heißt Deutschland“ (Clemens-Schierbaum 1995, S. 185). Vor allem für die Nationalsozialisten galt, dass das Gesamtkunstwerk auf die Architektur der Gemeinschaft hinausliefere, auf eine Architektur, die über den baulichen Organismus hinausgreifend den sozialen Organismus erfasse. Durch diesen Aspekt der Universalisierung der künstlerischen Arbeit würde die genuin ästhetische Grenze überschritten: Durch die Integration des Lebens in die Kunst verbinde sich der künstlerische Prozess mit außerkünstlerischen Zielsetzungen.

Die Dadaisten und Surrealisten forderten in ihren Manifesten jene Überschreitung der ästhetischen Grenze, die sie mit ihren Aktionen erreichen wollten.²¹ Entscheidend war die Auseinandersetzung mit der Allegorie des Widerspruchs im Zusammenhang mit Fragen der Identität. Dabei war die Logik des Dada nicht lediglich die Logik des Widerspruchs, sondern die der Gleichsetzung des Satzes vom Widerspruch mit dem Satz der Identität: „ $A=A$ =nicht A, denn weil $A=A$ ist, kann A unmöglich A sein.“ Der Widerspruch ist folglich nicht dialektischer Natur, „sondern der in sich unauflösbare Widerspruch, die *contradictio in adjecto*, die Aporie“ (Roters 1977, Kapitel 3, S. 8) Diesen Gedanken entgegengesetzt stand der „Gemeinschaftswille“, der keinen Widerspruch duldet und der sich vor allem in dem Gestaltungspotential der Architektur widerspiegeln sollte. Für Gerdy Troost, die Witwe von Hitlers frühem Lieblingsarchitekten Paul Ludwig Troost, galt dies in doppelter Hinsicht; zum einen in der Gestaltung der Gemeinschaft im ästhetisch-politischen Akt, zum anderen in der Errichtung von Bauten, in denen die Gemeinschaft ihre eigene Identität findet: „Von der Gemeinschaft ausgehend und wieder Gemeinschaft gestaltend, sind diese Bauten Beispiel für die kräftezeugende Einheit eines weltanschaulich bewegten Volkes und einer aus seinem Geiste geformten Umwelt“ (Troost 1943, S. 24).

In Tauts Manifesten, der vorangegangenen Ideologie entgegengesetzt, wurde Architektur ebenfalls sowohl im wörtlichen als auch im metaphorischen Sinne

²¹ Vgl. Golyscheff/Hausmann/Huelsenbeck 1977, S. 61 f. und Breton (1924) 1986, S. 27. Die Dadaisten erwarteten von der neuen Kunst die „Neugestaltung des Lebens“, während die Surrealisten ihr die „Lösung der hauptsächlichen Lebensprobleme“ zutrauten.

verstanden: zum einen als Baukunst in der Tradition stehend, zum anderen als Entfaltung einer neuen, gemeinschaftlichen Identität. „Ich gelange immer mehr zur Überzeugung, *daß nicht allein der religiöse Bau den Höhepunkt der Architektur darstellt, sondern daß jeder Bau diese Höhe erreicht, wenn er einen Zeitgeist verkörpert, der eine sehr starke Intensität und menschliche Tiefe besitzt*“ (Leverkusen/Berlin o. J., S. 45). Von der Gemeinschaft getragen, nimmt die Architektur auch Einfluss auf die Gemeinschaft. Taut stimmte hinsichtlich dieser universellen Gestaltungsfunktion von Kunst und Architektur mit dem Dürerbund-Mitglied Karl Scheffler überein, der im neuen Baustil „umfassende, das ganze Leben revolutionierende Neugestaltungen“ (Scheffler 1913, S. 63) erblickte. Nicht zufällig diesen Gedankengängen in ideologischer Umkehrung folgend, sahen die Nationalsozialisten in den Gemeinschaftsbauten das Ideal der Architektur. Während der ‘Deutschen Architekturausstellung’ im Haus der Kunst in München wurden diese 1937 zum legitimen Erben der „frühen deutschen Dome“ stilisiert.

Wie die Frankfurter Ausstellung ‘Macht und Monument. Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950’ aus dem Jahre 1992 anschaulich belegte, übernahmen die Nationalsozialisten Tauts Modell der „Stadtkrone“ (vgl. Taut [1919] 2002). Während in der Weimarer Republik die linken Architekten in der Errichtung der Volkshäuser als Stätten für Schauspiel, Musik und Kultus das Sinnbild für die Wiedererrichtung der Volksgemeinschaft erblickten, galt der Anfang 1934 ausgelobte offene Ideenwettbewerb ‘Häuser der Arbeit’, an dem auch Gropius als Juror teilnahm, ähnlichen Zielsetzungen (vgl. Schneider 1992, S. 196 f.). Nicht nur für Berlin waren diese „Stadtkronen“ gedacht - man denke nur an Otto Ernst Schweizers Entwurf für den Spreebogen -, sondern auch für die Neugründungen von Industriestädten wie die „Stadt der Hermann-Göring-Werke“ (Salzgitter) und die „Stadt des KdF-Wagens“ (Wolfsburg). Der gesellschaftsbezogene Aspekt hat in der Architekturdebatte bis heute nicht an Aktualität verloren. Die städtebaulichen Auseinandersetzungen um Dresden oder Berlin (hier speziell in der Diskussion um den Potsdamer Platz) ließen neben einer politischen eine wirtschaftliche Repräsentanz erkennen. „Ich baue Kathedralen des Kapitalismus,“ äußerte Helmut Jahn und im Verlauf eines Gesprächs mit Nicola Kuhn heißt es weiter: „Die Aufgabe der Architektur ist es, die wesent-

lichen Eigenschaften einer Gesellschaft zu verkörpern und ins Bauliche umzusetzen. Sie reagiert auf den Zeitgeist und muß mit den entsprechenden technischen Möglichkeiten und Notwendigkeiten umgehen. Die Architektur heute soll im Unterschied zur Moderne, so glaube ich, nicht die Gesellschaft verändern, aber sie kann sie widerspiegeln und die Gesellschaft verbessern“ (Anna 1999, S. 24). Jahn betrachtet die Stadt nach den Prinzipien ihrer Architektur als Organismus, der sich flexibel immer wieder neu entstehenden Bedürfnissen anpasst. Die Stadt erscheint also als ein Konstrukt technischer, wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Komplexität, dessen Ideal einer geordneten Gesellschaft bereits seit geraumer Zeit überholt ist.

Hinsichtlich Tauts Appell an die Notwendigkeit einer universellen Gestaltungsfunktion der Architektur lassen sich etwa zeitgleich Parallelen zu Kandinskys Theorien erkennen. „Kunst, die keine Potenzen der Zukunft in sich birgt, die also nur das Kind der Zeit ist und nie zur Mutter der Zukunft heranwachsen wird, ist eine kastrierte Kunst,“ schrieb er 1912 in seinem Buch 'Das Geistige in der Kunst' (Kandinsky 1952, S. 26). Wie man einer solchen „Kastration“ entgegenwirken kann, versuchte er am Schluss seines Werkes zu erläutern. Der Weg zur Malerei, so Kandinsky, „liegt zwischen zwei Gebieten (die heute zwei Gefahren sind): rechts liegt das vollständig abstrakte, ganz emanzipierte Anwenden der Farbe in 'geometrischer Form' (Ornamentik), links das mehr reale, zu stark von äußeren Formen gelähmte Gebrauchen der Farbe in 'körperlicher' Form (Phantastik). Und zur selben Zeit schon [...] ist die Möglichkeit vorhanden, bis zur rechtsliegenden Grenze zu schreiten und [...] sie zu überschreiten, und ebenso bis zur linksliegenden und darüber hinaus.“ Jenseits dieser Grenzen befindet sich rechts: „die reine Abstraktion (d.h. größere Abstraktion als die der geometrischen Form).“ Links dagegen liegt die „reine Realistik (d.h. höhere Phantastik - Phantastik in härtester Malerei). [...] Diese Vielfalt an Möglichkeiten, die sogar über die Grenzen der Abstraktion und Realistik hinausreichen,“ wird „durch den heutigen Moment, dem Künstler zu Diensten gestellt“ (Kandinsky 1952, S. 127). Kandinsky sprach den beiden Richtungen keine jeweilige Dominanz zu, sondern stellte beide als gleichberechtigt nebeneinander.

Dieser Gedanke beruht auf der kunstübergreifenden Erkenntnis, dass menschliches Wissen nicht aus einem zentralen Kern gezogen wird, sondern aus getrennten Handlungen und Erfahrungen zusammenfließt. Diese dürfen dabei keinem dominierenden Konzept untergeordnet sein, sondern müssen als eigenständige Akzente nebeneinander bestehen bleiben. Trotzdem ist das Zusammenwachsen, sind die Wechselbeziehungen über alle Gegensätze und Grenzen hinaus notwendig. Dieser Aspekt wurde bei Kandinsky mit biblischem Pathos aktualisiert: „Heute ist der Tag der Freiheit, die nur zur Zeit einer keimenden großen Epoche denkbar ist.“ Kandinsky gibt hier zwei Pole an, die auf zwei unterschiedlichen Wegen zum gleichen Ziel führen. Für ihn war der Realismus von Henri Rousseau „die kommende Realistik in unserer Periode nicht nur gleichwertig mit der Abstraktion [...], sondern ihr identisch“ (Kandinsky 1952, S. 127). Die Zuordnungen - rechts=Abstraktion, links=Realistik - sind nicht vorbehaltlos festgelegt, dürfen nicht als ideologische Bekenntnisse missverstanden werden.

Kandinsky nahm bei der Ausbildung der abstrakten Malerei eine Schlüsselrolle ein. In seinen frühen Schriften lässt sich der Begriff „abstrakt“ kaum mit „Abstraktion“ in dem heute üblichen Wortgebrauch verbinden. An den Stellen, wo von „abstrahierten“ oder ins „Abstrakte übersetzten körperlichen Formen“ die Rede ist, verweisen die Begriffe in den „geistigen“ Bereich (Kandinsky 1952, S. 75 ff.). Kandinskys Begriff der „Abstraktion“ darf, wie Felix Thürlemann bemerkte, nicht als bloße Negation des Gegenständlichen, sondern muss als Übergang zu etwas eigenständig Neuem verstanden werden (vgl. Thürlemann 1986, S. 72). In diesem Zusammenhang wandte Kandinsky sich auch gegen die Formulierungen „gegenstandslose Kunst“ und „art nonfiguratif“, da im späteren Wortgebrauch die ursprünglich positive Sinnkomponente, das „Geistige“ verloren gegangen sei (Kandinsky [1955] 1973, S. 182 f.). Das „Abstrakte“ ist bei Kandinsky auch aus dem Grund positiv besetzt, da es neben dem Realen „in der Kunst immer vorhanden“ war (Kandinsky 1965, 'Formfrage', S. 148). Bezüglich von Werken gegenständlichen Charakters „setzt die Wahrnehmung der 'abstrakten' Dimension die Entwicklung einer besonderen Sehfähigkeit voraus, die sich der Betrachter lernend anzueignen hat“. Sie lässt sich zwei Grundprinzi-

pien zuordnen: „(1) *Auflösung* und (2) *Übersehen* des Gegenstandes“ (Thürle-
mann 1986, S. 74).

Nach Kandinskys Aussage hat jede Darstellung oder, auf das Detail bezogen, jede Form einen „inneren Inhalt“. „*Die Form ist also die Äußerung des inneren Inhalts*. Dies ist ihre Bezeichnung im Inneren. [...] *So ist es klar, daß die Formenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß*“ (Kandinsky 1952, S. 69). In diesem Kontext sprach Kandinsky vom „unbewußten“ und gleichzeitig „planmäßigen Schaffen“, die auf eine Transzendenz verweisen, die er mit den Formeln „innere Stimme“ und „innere Notwendigkeit“ beschrieb. Gemeint ist damit, dass sich der Künstler während des Schaffensprozesses durch eine individuelle Kreativität leiten lässt; den Plan, dem er bei der Arbeit gefolgt ist, entdeckt er erst nachträglich. Der „unbewußt“ und „planmäßig“ handelnde Künstler sei derjenige, der der „inneren Stimme“ folge. „Sie [die Künstlerseele] findet selbst etwas zu sagen, was dem Künstler selbst im Augenblick ganz unklar bleiben kann. Die *innere Stimme der Seele* sagt ihm auch, welche Form er braucht und von wo sie zu holen ist [...]“ (Kandinsky 1952, S. 135 f.). Es werden hier Aspekte der künstlerischen Identitätsbildung angesprochen.

Der Aspekt der Spiritualität

Im Hinblick auf die Weiterentwicklung der abstrakten Malerei bei Kandinsky stand vor allem die Suche nach einer neuen Spiritualität im Vordergrund. Daraus ergab sich ein Interesse an der Zen-Philosophie, als eine Alternative zur christlichen Weltanschauung. Das Bestreben eine andere Form von Spiritualität zum Ausdruck zu bringen, ohne sich der traditionellen christlichen Themen zu bedienen, ist erstmals bei den deutschen Malern der Romantik zu beobachten (vgl. Rosenblum 1981, S.11-68). Diese Künstler suchten eine Alternative in der Mannigfaltigkeit der Natur. Einige französische Symbolisten wie Odilon Redon fanden eine ganz andere Lösung des Problems. Sie griffen Figuren aus anderen Religionen auf, um diese mit christlichen Symbolen zu kombinieren. Dabei wurden sie durch Texte des französischen Schriftstellers Edouard Schuré inspiriert, der in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts Abhandlungen über Parallelen zwischen den verschiedenen Gründern der Weltreligionen verfasst hat. Seine Sicht leitete Schuré aus der Lehre der Theosophen ab. Eine Hauptvertreterin der theosophischen Lehre war die russische Journalistin Helena P. Blavatsky, die 1875 in den Vereinigten Staaten die ‚Theosophical Society‘ gründete. Sie hob die Übereinstimmungen zwischen den Ansichten über Kosmogonie (Weltentstehungslehre) und der Schöpfung des Menschen in den verschiedenen Weltreligionen hervor (vgl. Blavatsky [1889] 1924, S. 1-12 und 51-64). Blavatsky entnahm dabei ihre Sicht des Christentums den Vorstellungen christlicher Mystiker des 17. und 18. Jahrhunderts. Sie versuchte eine Alternative zu dem ihrer Auffassung nach zu materialistisch gewordenen Christentum und zu der Evolutionstheorie Charles Darwins anzubieten. Blavatsky stellte in ihren Schriften vor allem das geometrische Prinzip heraus, das ihrer Meinung nach in verschiedenen Religionen als Anfangspunkt des Kosmos und als Anfangs- und Endpunkt der menschlichen Entwicklung gesehen wird (vgl. Blavatsky [1889] 1924, S. 70-88). So wie die Bücher von Schuré eine Anzahl von Symbolisten dazu anregten, Protagonisten der orientalischen Religionen abzubilden, so findet man bei Künstlern mit Interesse an der Sicht Blavatskys Gemälde mit geometrischen Formen, wie unter anderem bei Kandinsky, Malewitsch oder auch Piet Mondrian.

Blavatskys Nachfolger, die sogenannte zweite Generation der Theosophen, Annie Besant und Charles W. Leadbeater, besaßen ein anderes Verständnis vom Ursprung der unsichtbaren und der sichtbaren Welt (vgl. Leadbeater/Besant [1905] 1993). Sie bezogen sich auf den Buddhismus, nach dem innere *Schwingungen* als Grundlage des Kosmos und des Lebens zu betrachten sind und betonten, der Zustand der Formlosigkeit sei das Ziel buddhistischer Meditation. Ihr Buch ‚Gedankenformen‘, 1905 in Deutschland erschienen, hinterließ bei Intellektuellen und Künstlern einen prägenden Eindruck. Bereits vor Erscheinen dieser Schrift verbreitete Rudolf Steiner, Sekretär der Theosophischen Gesellschaft Deutschlands, die Gedanken dieser beiden Theosophen. Auch Kandinsky hat sich mit verschiedenen theosophischen Theorien beschäftigt (vgl. Kandinsky 1952, S. 41 ff.). Mit dem Wissen über die Bedeutung von Schwingungen und Formlosigkeit im Unbewußten besuchte er im Sommer 1909 die Ausstellung ‚Japan und Ostasien in der Kunst‘ in München. Es waren Tuschemalereien, Holzschnitte, Plastiken, kunstgewerbliche Gegenstände und Bücher ausgestellt. Seine Eindrücke von den Tuschemalereien äußerte Kandinsky in einer Rezension in der russischen Literaturzeitschrift ‚Apollon‘: „Hier [...] findet man Landschaften in unendlicher Vielfalt und Abstraktion in Bezug auf Form, dem Gefühl des Rhythmus untergeordnet, welcher der vollkommene Eindruck eines einmaligen künstlerischen Temperaments ist. Immer wieder wird einem deutlich, dass dem, was zur westlichen Kunst gehört, eine unendliche Vielfalt von Werken aus dem Osten gegenübersteht, die aber alle nichtsdestoweniger einem einheitlichen Grundton unterworfen sind. Genau dieser einheitliche innere Grundton fehlt im Westen. In der Tat muss man leider feststellen, dass wir uns, aus Gründen, die uns verborgen bleiben, von dem Inneren zum Äußeren gewendet haben. Und doch werden wir Westliche nicht allzu lange warten müssen, bevor jener innere Klang, der auf so geheimnisvolle Weise zum Schweigen gebracht wurde, in uns wieder erwacht und aus unserem tiefsten Inneren heraus tönen wird. Unfreiwillig wird er seine Affinität zum Osten offenbaren, genauso wie im tiefsten Herzen aller Völker, die jetzt in der Finsternis des Geistes verharren, eines Tages ein Universalklang ertönen wird, den wir jetzt noch nicht hören können: den Klang des Geistes der Menschheit“ (Kandinsky 1909, S. 20 f.). Kandinsky betonte hier die seiner Ansicht nach dringende Notwendigkeit von Veränderungen in der westlichen Kunst. Er erkannte die

Faszination der Buddhisten für Schwingungen und Formlosigkeit, die er bereits bei den Theosophen kennengelernt hatte. Einflüsse durch japanische Tuschemalereien, zeigen sich in den Illustrationen zu seiner bereits erwähnten Abhandlung ‚Das Geistige in der Kunst‘.²²

Bildlich konkreter wurde Kandinskys Auseinandersetzung in der ‚Komposition VII‘ aus dem Jahr 1913. Unterschiedliches Formenvokabular breitet sich über das gesamte Bildfeld aus: Rundformen werden von linear verlaufenden, oft parallel gebündelten, konstruktiv wirkenden Flächen durchbrochen. Vor dem Beginn der Arbeit an der ‚Komposition VII‘ entstanden zahlreiche Zeichnungen, Aquarelle und Ölstudien, die er mit dem Titel ‚Zu Komposition VII‘ kennzeichnete. Die ersten drei sind Tuschezeichnungen, die einigen detaillierter ausgearbeiteten Aquarellen ähneln, andere stellen eher schematische Diagramme dar, die mit Anmerkungen in russischer Sprache ergänzt sind. Keine dieser Arbeiten ist identisch mit dem Ölbild. Kandinsky kategorisierte die Kompositionen „als sich in mir bildende Ausdrücke, welche lange und beinahe pedantisch nach den ersten Entwürfen von mir geprüft und ausgearbeitet werden [...] Hier spielt die Vernunft, das Bewußte, das Absichtliche, das Zweckmäßige eine überwiegende Rolle“ (Kandinsky 1952, S. 142). Die mehr als dreißig Studien zu ‚Komposition VII‘ lassen sich nicht in einer chronologischen Reihenfolge gliedern; sie sollen als nach Gruppen gegliederte Erkundungen gesehen werden, die letztlich zu einer Lösung führten, einem Schaffensprozess eines „unbewußt“ und „planmäßig“ handelnden Künstlers,²² Das Interesse an fernöstlichen Lehren lässt sich in der bildenden Kunst im gesamten 20. Jahrhundert beobachten. Am Anfang dieses Jahrhunderts erschienen Übersetzungen einiger orientalistischer Texte, wie die von ‚Bhagavad Gita‘. Eine Ausgabe von 1914 dieses bedeutenden Werks aus der indisch-hinduistischen Literatur wurde vom Dadaisten Hans Arp illustriert, der als Anhänger der Theosophie als einer der ersten dem Zufall eine wichtige Rolle in der westlichen Kunst beimaß. Bei den Treffen der Dadaisten-Gruppe wurden zudem mehrfach kryptisch-taoistische Texte von Lao-Tse vorgetragen. Im Hinblick auf die Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg vermerkte Michael Sullivan in seinem Buch ‚The Meeting of Eastern and Western Art‘ (1973), dass die Verwandtschaft zwischen dem freien existenzialistischen Gebahren von Pollock, Franz Kline oder Pierre Soulages und dem Zen-Buddhismus sowie Tuschemalereien zu groß sei, um reiner Zufall sein zu können. Die Liste der Künstler, in deren Werk der Einfluss fernöstlicher Spiritualität nicht zu übersehen ist, lässt sich wie ein Strang bis zur Gegenwart ziehen. So gilt es noch unter anderen Karl Otto Götz, Hans Hartung, Klein, Richard Long, Motherwell, Ad Reinhardt, Marc Tobey und Bill Viola zu erwähnen.

ßig“ handelnden Künstlers, der der „inneren Notwendigkeit“ gefolgt ist. Das Beispiel verdeutlicht, dass Kandinskys Grundlage der Arbeit nicht von einer konstanten, sondern vielfältigen Wahrnehmung geprägt war.

1913 assoziierte Kandinskys Malerfreund Paul Klee bildlich seine Gedanken. Nicht ein Wissenschaftler interpretierte, sondern ein Künstler veranschaulichte die theoretische Auseinandersetzung eines anderen Künstlers. Die Zeichnungen ‘Am Abgrund’ und ‘Verschiebungen nach rechts’ (beide 1913) können als kongeniale Veranschaulichung gedeutet werden, worauf bereits Otto Karl Werckmeister in Rezensionen hingewiesen hat (vgl. Werckmeister 1987, S. 67). In der ersten Zeichnung zeigt Klee eine nach links schwankende Person am „Abgrund“ stehend, die über die Kante eines zerklüfteten Steinbruchs hinweg zu schreiten scheint. Die Person wankt, kann jedoch ihr Gleichgewicht stabilisieren. Verfolgt sie Kandinskys Prinzip der „inneren Notwendigkeit“ auf „den verwinkelten Wegen dieses neuen Reiches, welche durch schwarze Urwälder, über unermeßliche Klüfte auf eisigen Höhen, an schwindelnden Abgründen als ein endloses Netz vor dem Pionier liegen“ (Kandinsky 1952, S. 126)? Ist der „Pionier“ bei Kandinsky die schwankende Gestalt bei Klee? Die künstlerische Problematik, die mit dieser Bildergeschichte angeprochen wird, ist erst durch ihre Gegenüberstellung mit der zweiten Zeichnung, der ‘Verschiebung nach rechts’, verständlich. In dieser figurenlosen Darstellung gerät die kubistisch aufgesplitterte Komposition in Bewegung, verschiebt sich nach rechts, was durch die in die Bildmitte rechts gesetzte Signatur betont wird. Es sind Strukturen erkennbar, die sich mit dem „endlosen Netz“ vergleichen lassen, das nach Kandinsky „vor dem Pionier“ liegt. Das Gewebe dynamisiert das kunsttheoretische Experiment der Abstraktion, das zum visuellen Ausdruck einer Flucht aus dem schematischen Gleichgewicht von „Abstraktion und Realistik“ wird (Werckmeister 1987, S. 67). Klee versuchte in den Zeichnungen kompositorische Gegensätze zu verbinden. Er war bemüht die Ordnung dem Chaos gegenüberzustellen und umgekehrt, „so daß beide an sich zusammenhängende Gruppen neben- oder übereinandergestellt in Beziehung zueinander treten; in die Beziehung des Gegensatzes, wodurch die Charaktere hüben wie drüben gegenseitig gesteigert werden“. In einem Tagebucheintrag beklagte Klee jedoch 1913: „Ob ich so etwas jetzt schon kann, ist nach der positiven Seite fraglich, negativ lei-

der mehr als fraglich. Aber der innere Bedarf wäre da. Dann wird das Können sich schon bereiten“ (Klee 1979, S. 291 f.).

Zur weiteren Erläuterung des von Kandinsky entwickelten Begriffsvokabulars ist ein Einblick in seine malereiübergreifenden Aktivitäten hilfreich. In einem Rundschreiben aus dem Jahre 1909 sprach er - als erster Präsident der 'Neuen Künstlervereinigung' in München - von einer Synthese zwischen den Erfahrungen des Künstlers in seiner inneren Welt und denen in der äußeren Welt der Sinne. Diese müssten so vereinigt werden, dass dabei alles Nebensächliche weggelassen und nur das Wesentliche zum Ausdruck käme (vgl. Dube 1983, S. 48). So begann Kandinsky unter anderem mit Bühnenwerken zu experimentieren. Bereits um 1908/09 schrieb er erste Fassungen seiner Bühnenstücke, von denen 'Der gelbe Klang' im 'Blauen Reiter-Almanach' 1912 publiziert wurde, während von einem Stück, 'Violett', nur ein kurzer Auszug mit dem Datum 1914 in der Bauhauszeitschrift 1927 erschien (vgl. Paris 1985, S. 68/69 und 140-144). Obwohl diese Bühnenkompositionen als Libretti für Opern gedacht waren, gibt es nur für 'Der gelbe Klang' eine wenige Seiten umfassende Musikpartitur, die von Thomas von Hartmann stammt. Dieser studierte seit 1908 in München bei dem als Wagner-Dirigenten bekannten Felix Mottl. Während dieser Zeit begann die Zusammenarbeit mit Kandinsky (vgl. Lankheit 1965, S. 294 f.). Hartmann wurde einer von seinen engsten Mitarbeitern, mit dem Ziel einer Synthese von Malerei, Musik und Tanz als Vorbereitung einer Kunst der Zukunft, die Oper, Ballett und Drama vereinigen sollte. Großen Einfluss auf seine Grundgedanken nahm Wagners Konzept der Oper als Gesamtkunstwerk. Gleichzeitig war es Ausgangspunkt für einen anderen, individuellen Zugang zur Bühnenkonzeption. Wagner glaubte an die Oper als Mittel zur Erneuerung und Reinigung des religiösen Bewusstseins der Massen. Von ähnlichem messianischen Anspruch getrieben, schrieb Kandinsky in seinem einleitenden Artikel zu 'Der gelbe Klang' im 'Blauen Reiter-Almanach': „Das vom Künstler richtig gefundene Mittel ist eine materielle Form seiner Seelenvibration, welcher einen Ausdruck zu finden er gezwungen ist. Wenn dieses Mittel richtig ist, so verursacht es eine beinahe identische Vibration in der Seele des Empfängers“ (Kandinsky 1965, 'Bühnenkomposition', S. 192). Diese Seelenschwingung könne intensiviert werden durch eine Synthese „1. [des] musikalische[n] Ton[s] und seine[r] Bewe-

gung, 2. [des] körperlich-seelische[n] Klang[s] und seine[r] Bewegung durch Menschen und Gegenstände ausgedrückt, 3. [des] farbige[n] Ton[s] und seine[r] Bewegung (eine spezielle Bühnenmöglichkeit)“ (Kandinsky 1965, 'Bühnenkomposition', S. 206). Eine ausgewogene Kombination dieser drei Bewegungen erzeuge eine spirituelle Bewegung, die aus einer inneren Einheitlichkeit resultiere. Es sei das Prinzip geistiger Einheitlichkeit, das aus einer inneren Notwendigkeit hervorgehe.

In 'Der gelbe Klang' versuchte Kandinsky die drei oben erwähnten Bewegungen zu vereinigen, indem er sich auf den „inneren Klang“ eines jeden Elements konzentrierte und jegliche Handlung ausschaltete, um damit alle äußeren Beziehungen aufzulösen. Diese Betonung der inneren Befindlichkeiten gegenüber aller äußeren Erscheinung von Einheit zeigt Kandinskys radikale Abkehr von Wagners Auffassung vom Gesamtkunstwerk. Er erwies ihm zwar seinen Respekt als Erneuerer des Gesamtkunstwerks, doch an anderen Stellen hat er ihn als Künstler abgelehnt, da er nur aus einer äußeren Notwendigkeit heraus schuf, wodurch die reine innere Bedeutung des Werks verloren ging (vgl. Kandinsky 1965, 'Bühnenkomposition', S. 195-202). So war Wagner für ihn der typische Opernkomponist des 19. Jahrhunderts, der das äußere Leben beschrieb, aber dabei das „kosmische“ Element vernachlässigte. Trotzdem ist für Kandinsky die Oper ein Ort des Mythos', der Utopie, des Wunderbaren, der Sinnstiftung; ihre Welt ist die der Einheit von Effekt und Affekt, das Irreale ist ihr selbstverständlich. Sie sei eine Antwort auf die universelle Entzauberung. Ihre Welt sei Bild, Gefühl, Passion, Pathos - mit der Musik als narrativer Instanz. Gegen eine stets drohende Fragmentierung, die Zufälligkeit des Chaos', werden zyklische Konstruktion und höchste Konsistenz im Detail aufgeboten. Dass gerade in der äußersten Verdichtung immer wieder neue Ambivalenzen entstehen, gehört zu den Paradoxien der Moderne und zu den Irritationen des Mediums, das Wagner auf das komplexeste problematisierte: die Zeit.²³

²³ Als literarisches Pendant ist hier der erklärte Wagnerianer Marcel Proust zu nennen. „Suche“ und „Zeit“ sind die Leitbegriffe im Titel von 'A la recherche du temps perdu' (1913-27), „Longtemps“ und „Temps“ ihr erstes und letztes Wort. Der Gebrauch vergleichbar erscheinender künstlerischer Mittel bei Wagner und Proust führte zu extrem verschiedenen Kunstwerken, obwohl beide auf die verlorene Ganzheit aus waren und nach Ordnungsprinzipien suchten.

In Bezug auf Kandinskys Betonung des „Kosmischen“ ist an dieser Stelle noch einmal ein Rückblick erforderlich: Die Frühromantiker versuchten bereits um 1800 die „partielle Mythologie“ (Schelling) des Christentums hinter sich zu lassen. Sie legten daher besonderen Wert auf die synthetisierende Funktion der „neuen Mythologie“. Schlegel sah in ihr „die allbelebende Weltseele der Bildung“ (Schlegel [1822-25] 1967, Bd. 2, S. 312 ff.),²⁴ zugleich jenes komplementäre Element, ohne das die Vereinigung von Philosophie, Kunst und Moral nicht möglich wäre. Die Isolierung der Künste und Künstler, gesellschaftliche Entfremdung, Aufklärung - all dies solle letztlich in der sinnlichen Religion überwunden werden; einer Religion, die Nietzsche als Verbindung mythischer und ritueller Momente dachte, als Verbindung der „getrennten Kunstwelten“ des Apollinischen und Dionysischen. Demnach sei die sinnliche Religion nicht nur der Versuch der Überwindung der gesellschaftlichen Legitimationskrise, sie sei vor allem die Schaffung einer neuen Synthese, nach Nietzsche das Zelebrieren des „Evangeliums der Weltenharmonie“, das Aufkommen einer „höheren idealeren Gemeinsamkeit“ (Nietzsche [1967] 1980, S. 555). Es ging um eine Erneuerung kultureller Bedürfnisse, die Kandinsky in einer Synthese der Künste suchte. Nietzsche hatte den Einsturz des transzendenten Götterhimmels verkündet. Die Substantialisierung der sinnlichen Religion war für ihn anfangs an den Bereich des Heiligen gebunden, den jedes Mitglied einer Gemeinschaft durch Teilhabe erfährt.

Was bedeutet das Heilige? Was ist mit sinnlicher Religion gemeint? Und was bedeutet in diesem Zusammenhang der Begriff Kultur? Wie wird 'Kultur' definiert? Denn: Alles scheint schon immer Kultur gewesen zu sein. Für Taut und Kandinsky war die Vollkommenheit von Kultur das Streben nach Universalität. Um dieses Ziel zu erreichen muss der Begriff 'Kultur' auch über Gegensätze definiert werden. In seiner Auseinandersetzung mit Carl Schmitt betonte Leo Strauss, dass 'Kultur' immer etwas voraussetzt, das kultiviert wird: „Kultur“ ist

²⁴ „Wir haben keine Mythologie. Aber setze ich hinzu, wir sind nahe daran eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen. [...] Die neue Mythologie [...] muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen.“

immer „Kultur der Natur“. Dies impliziert die Aspekte von Natur als äußere oder als innere Natur des Menschen sowie Kultur als sorgfältige Pflege der Natur oder Kampf gegen Natur. „Kultur“, so sagte Strauss, „ist so sehr Kultur der Natur, daß sie nur dann als souveräne Schöpfung des Geistes verstanden werden kann, wenn die Natur, die kultiviert wird, als *Gegensatz* des Geistes vorausgesetzt und *vergessen* worden ist. Da wir nun unter ‘Kultur’ vorzüglich die Kultur der *menschlichen* Natur verstehen, so ist die Voraussetzung der Kultur vorzüglich die menschliche Natur, und, da der Mensch seiner Natur nach ein animal sociale ist, so ist die der Kultur zugrundeliegende menschliche Natur das natürliche Zusammenleben der Menschen, d. h. die Art und Weise, wie sich der Mensch vor aller Kultur zu den anderen Menschen verhält. Der Terminus für das so verstandene natürliche Zusammenleben heißt: status naturalis. Man kann also sagen: Das Fundament der Kultur ist der status naturalis“ (Strauss [1988] 1998, S. 106).

Was aber ist dieser „status naturalis“? Wie ist er seinerseits zu bestimmen? Nach Hobbes war er der „status belli“ schlechthin. Diesen sah er als ein entscheidendes Identitätsmerkmal der Menschheit: Der reine Naturzustand ist der Stand des Krieges aller gegen alle, wobei zu bedenken ist, dass ein Krieg nicht nur so lange andauert „wie faktische Feindseligkeiten, sondern so lange, wie der Vorsatz herrscht, Gewalt mit Gewalt zu vertreiben“ (Hobbes [1651] 2000, S. 115). Im Naturzustand sind alle Menschen einander gleich: Weil jeder jeden töten kann! Ist keine übergeordnete Macht vorhanden, schrieb Hobbes im ‘Leviathan’, „so wäre das Leben der Menschen nebeneinander natürlich nicht bloß freudlos, sondern vielmehr auch höchst beschwerlich. Ein jeder würde von anderen ebenso hoch geschätzt sein wollen, als er sich selbst schätzt, und jeden Beweis einer Geringschätzung nach Möglichkeit, wenn nämlich keine allgemeine Macht da ist, die jeden Totschlag zu hindern vermag, rächen und bei andern durch dieses Beispiel der Rache eine höhere Achtung gegen sich zu erzwingen“ (Hobbes [1651] 2000, S. 114 f.).

Aus den Erfahrungen seiner Zeit, die durchaus beängstigende Parallelen zur Gegenwart aufweisen, bestimmte Hobbes den Menschen als gefährliches, und das heißt zugleich als durch seinesgleichen gefährdetes Wesen. Der Satz von

der naturhaften Gefährlichkeit des Menschen ist eine grundlegende Voraussetzung jeder ernsthaften Theorie des Politischen. In diesem Sinne haben die großen Staatsphilosophen des 17. Jahrhunderts - Hobbes und Spinoza - den Menschen des Naturzustands als „böse“ bezeichnet, wie die von ihren Trieben und Affekten bewegten Tiere. „Böse“ also nicht in einem moralischen Sinn, sondern *unschuldig* „böse“, da sie den Menschen von Natur aus frei, das heißt als unverpflichtet verstanden. Natürlich sind die Menschen intelligente und idealistische Tiere, was sie einerseits noch gefährlicher werden lässt, andererseits aber auch lernfähig macht. Durch Schaden können sie auch *gezähmt*, also *kultiviert* werden. Für diesen Akt ist es jedoch wichtig, dass sie wissen, dass das Einzige, was sie von Tieren unterscheidet das Wissen ist, dass sie Tiere sind. Die natürliche und darum unschuldige Bösartigkeit wurde nicht zuletzt deswegen von Hobbes hervorgehoben, damit sie überwunden oder zumindest in Latenz gehalten werden kann. Seine Bestimmung des Naturzustands war daher negierend gemeint. Die Tatsache, dass der Naturzustand ein Krieg aller gegen alle ist, soll die Umwandlung des Naturzustands aus der Lage der „misery“ motivieren: Denn in einem solchen Zustand „findet sich kein Fleiß, weil kein Vorteil davon zu erwarten ist; es gibt keinen Ackerbau, keine Schifffahrt, keine bequemen Wohnungen, keine Werkzeuge höherer Art, keine Länderkenntnis, keine Zeitrechnung, keine Künste, keine gesellschaftlichen Verbindungen; statt dessen ein tausendfaches Elend; Furcht, gemordet zu werden, stündliche Gefahr, ein einsames, kümmerliches, rohes und kurz dauerndes Leben“ (Hobbes [1651] 2000, S. 115 f.). Nun ist die Klage über die Schlechtigkeit der Welt und des Menschen ein uralter Topos der Philosophie und Prophetik. Fast immer folgt ihr ein mahnender Appell zur Ein- oder Umkehr, womit *contre cœur* eingestanden wird, dass es mit der Klage nicht so ernst gemeint war. Nur an ein Wesen, das man für verbesserungsunfähig hält, kann man moralisch appellieren. Sollte es aber verbesserungsfähig sein, müsste der negativ diagnostizierte Eingangsbe- fund überdacht werden.

Genau an diesem Diskussionspunkt setzte auch die berühmte, berüchtigte El- mauer-Rede ‚Regeln für den Menschenpark‘ im Jahr 1999 von Peter Sloterdijk an, der jegliche Formen traditioneller Humanismus-Konzepte aufgrund feststehender historischer Konsequenzen für überholt hält. Ein Grund liege darin, dass

„Humanitas nicht nur die Freundschaft des Menschen mit dem Menschen beinhaltet; sie impliziert auch immer – und mit wachsender Explizitheit –, daß der Mensch für den Menschen die höhere Gewalt darstellt“ (Sloterdijk 1999, S. 45). Für Sloterdijk kennzeichnet das „Phänomen Humanismus“, dass dieser stets von zwei „Bildungsmächten“ beansprucht worden ist, die er als „hemmende und enthemmende Einflüsse“ beschrieb. Mit Bezug auf Heidegger stellt für ihn der Faschismus zum Beispiel ein paradoxes Zusammentreffen von Hemmung und Enthemmung dar (vgl. Sloterdijk 1999, S. 17 und 31). Grundsätzlich könne diese Koinzidenz eintreten, „wenn die beiden relativen Optima der Menschenart, die kriegerische Tapferkeit einerseits, die philosophisch-humane Besonnenheit andererseits gleichkräftig in das Gewebe des Gemeinwesens [einschlagen]“ (Sloterdijk 1999, S. 53). Problematisch wird es aber dann, wenn beide „Tugenden“ spezifische Entartungen entwickeln, die erste eine militärische Kriegslust, die zweite eine realitätsferne Ausrichtung ohne produktive kritische Auseinandersetzung. Mit Blick auf die zweite Tugend äußerte Sloterdijk: „Es gehört zur Signatur der Humanitas, daß Menschen vor Probleme gestellt werden, die für Menschen zu schwer sind, ohne daß sie sich vornehmen könnten, sie ihrer Schwere wegen unangefast zu lassen. Diese Provokation des Menschenwesens durch das Unumgängliche, das zugleich das Nichtbewältigbare ist, hat schon am Anfang der europäischen Philosophie eine unvergessliche Spur hinterlassen – ja vielleicht ist die Philosophie selbst diese Spur im weitesten Sinne“ (Sloterdijk 1999, S. 47). Mit dem Ziel der Entbestialisierung der Menschheit, einer positiven Umwandlung von Identität, forderte Sloterdijk anstatt humanistisch orientierter Konzepte andere Zielrichtungen: „Daß die Domestikation des Menschen das große Ungedachte ist, vor dem der Humanismus von der Antike bis zur Gegenwart die Augen abwandte – dies einzusehen genügt, um in tiefes Wasser zu geraten. Wo wir nicht mehr stehen können, dort steigt uns die Evidenz über den Kopf, daß es mit der erzieherischen Zählung und Befreundung des Menschen mit den Buchstaben allein zu keiner Zeit getan sein konnte“ (Sloterdijk 1999, S. 43). In der Artikulation der Vision von der Zählung des Bestialischen im Menschen durch die Gentechnologie formulierte Sloterdijk einen möglichen, zukünftigen positiven Faktor dieser Leitwissenschaft und widerlegt damit zugleich Schlegels bereits erwähnte Kritik an den Naturwis-

senschaften, diese würden nicht weiter als bis zu den „Oberflächen der Körper“ vorstoßen und tiefere Einblicke missen lassen.

Zurück zu Hobbes: Dieser setzte in seinen theoretischen Gedankengängen nicht auf Moral und Agape, sondern auf Eigeninteresse. Er betonte den Individualismus, was zur Folge hatte, dass ihm jeglicher „kommunitaristischer“ Zug eher fremd war. Die Überwindung des Naturzustands mochte er auf anderem Wege erreichen: nicht wie zahlreiche politische Denker vor ihm in aristotelischer Tradition durch eine Moralisierungskampagne zur Erreichung des „summum bonum“, des „guten Lebens“, sondern durch einen Gesellschaftsvertrag zur Vermeidung des „summum malum“, des gewaltsamen Todes (vgl. Voegelin 1959, S. 245-253); durch einen Gesellschaftsvertrag, mit dem die Individuen ihre Souveränität an den Staat, den „unsterblichen Gott“ delegieren und damit zu Bürgern werden. Die Sicherung des Lebens sei Aufgabe des Staates; primär die Herstellung des „status civilis“, der die Voraussetzung jeder Kultur im engeren Sinn, also die Pflege der Künste und Wissenschaften schaffe. Letztendlich stelle der Staat bereits „Kultur“ dar. Dieser Gedanke widerspricht der bereits vorgestellten Auffassung Schmidts von der Stärkung individueller Identitäten durch die Citoyenität, deren Grundvoraussetzung ist, die Verführbarkeit des Einzelnen durch eine äußere Macht, wie sie der Staat repräsentiert, einzustellen. Ernest Gellner erinnert jedoch daran, dass Menschen immer schon in Gestalt ihrer rituellen und später doktrinär-religiösen Kulte ihre eigene politische Gemeinschaft und Kultur verehrten und damit ihre Aufrechterhaltung ermöglichten (vgl. Gellner 1990, S. 43-79). Dies geschah nicht reflexiv über die Verehrung der Kultur selber, sondern projektiv über veräußerlichte Idole. Seit dem 19. Jahrhundert stehen jedoch Lehren im Vordergrund, die versuchen Kultur einseitig zu ideologisieren: Die Politisierung des Kulturellen ersetzt die Politisierung des Religiösen. Die Adoration der Kultur als gesellschaftliches Integrations- und soziales Distinktionsmerkmal begleitet den Aufstieg der europäischen Nationalismen. Für die politische Legitimation des Nationalstaats, für das ritualisierte soziale Zusammenleben und als Halt gebende moralische Instanz für das Individuum wird nicht mehr eine transzendente Macht bemüht. Die Theorie als Ideologie dreht sich jetzt um die innerweltliche Kultur. Insofern der Religion noch Bedeutung zuerkannt wird, geschieht dies nicht mehr, weil sie den Glauben an

eine substantielle transzendente Wirklichkeit zum Inhalt hat, sondern weil ihre Lehren *funktionelle Wahrheiten* haben, und zwar als sinnliche und moralische Sinnstiftungsunternehmen. Religion wird aber somit durch andere Ideologien ersetzbar, insbesondere durch das säkulare Symbolsystem „Kultur“. Metaphysisch depotenziert, wird sie derem rituellen Bestand einverleibt. Zu diesem postreligiösen Inventar der Kultur gehört unter den bereits beschriebenen funktionellen Gesichtspunkten auch die bildende Kunst.

Entsprechend Novalis' Gleichsetzung von neuer Religion und Magie ist die sinnliche Religion untrennbar mit dem Kult der Kommunion verbunden - sie manifestiert sich in der Rückführung auf ihre ursprüngliche Bedeutung als *religio*. Entsprechend einer Erneuerung der Gesellschaft nach Maßgabe eines idealisierten christlichen Mittelalters war das Projekt des „kommunistisch-spirituale[n] Sozialismus“ (Bloch 1920, S. 253), der im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts einen großen Einfluss auf die geistige und künstlerische Elite Deutschlands ausübte. Claude-Henri de Saint-Simons Einfluß war in diesen Kreisen sicherlich nicht unbedeutender als der von Marx; ging es ihm doch in seinem Modell eines „neuen Christentums“ darum, dass die Zusammenführung der Künste unter der obersten Leitung der Architektur das Bild einer - durch die Religion - geeinten Gemeinschaft widerspiegeln sollte.²⁵ Sein Gedanke von der Bündelung der Künste speiste sich letztlich aus Schellings Idee einer Mensch und Umwelt verbindenden Mythologie, einer „sittlichen Totalität“, hervorgebracht durch das von einem Kunsttrieb ergriffene und beseelte Volk. Durch dieses mythologische Projekt erhoffte sich Schelling das „Wiedereinswerden der Menschheit“ (Schelling [1856-61] 1995, Bd. 3, S. 582), während Nietzsche den Boden für die „Religion des Lebens“ (Nietzsche [1967] 1980, S. 588), für die Aufhebung des Individuums zum „Gattungsmenschen“ (Nietzsche 1980 [1967], S. 575) bereitet sah. Diese Rückkehr wäre der „wahre“ Fortschritt, das heißt die Gestaltung der verlorenen oder zerbrochenen Gemeinschaft, die man sich als natürliche Fami-

²⁵ Vgl. Saint-Simon (1859) 1964, S. 160 f. Saint-Simon beschrieb, wie sich im „neuen Christentum“, das die „partielle Mythologie“ des alten überwindet, die einzelnen Künste zu einem kultischen Gesamtkunstwerk vereinigen. Nur in diesem zu belebenden Kultus, in dem die Prediger in Gemeinschaft mit den Dichtern, den Musikern, den Malern, den Bildhauern und den Architekten auftreten, können sich die Menschen wieder als Glieder einer Gemeinschaft empfinden.

lie, Athener Polis, Urchristentum, (mittelalterliche) Korporation, Gemeinde oder Bruderschaft vorstellte, die sich in ihren Institutionen, Kulturen und Symbolen selbst zur Darstellung brachte und so ihre enge, harmonische und untrennbare Zusammengehörigkeit manifestierte (vgl. Nancy 1990, S. 32 f.).

Das romantische Gedankengut sollte dem Menschen seine mögliche Eingliederung in ein „organisches Ganzes“ (Schelling), die mögliche Gestaltung einer organischen Gemeinschaft offenlegen. In dieser Auseinandersetzung wurde der Ausweg aus der industriellen und städtischen Gesellschaft postuliert,²⁶ die den Menschen seines individuellen und kreativen Potentials beraube. Die Wiederbelebung der Selbstverwirklichung wurde der drohenden „Entwurzelung“ gegenübergestellt. Das Individuum wurde als ein Teil des kreativen Prozesses einer höheren Lebenskraft hervorgehoben. Aus diesem Grund könne die „Vernichtung des Mythos“, der „Verlust der mythischen Heimat“ (vgl. Nietzsche [1967] 1980, S. 146 f.), nur im „höchste[n] gemeinsame[n] Kunstwerk“ (vgl. Wagner 1914, S. 127) überwunden werden. Gemeinsam deswegen, da es zunächst die Erlösung aus der egoistischen Tendenz des Zeitalters bedeute, da es die Vereinzelung der verschiedenen Künstler und Kunstgattungen aufhebe, da in ihm die Schranke zum Leben aufgehoben werde, da die gemeinsame Kunstform jener „volksgemeinschaftliche Schauplatz“ (vgl. Wagner 1914, S. 100) sei, an dem sich die Möglichkeit des „großen Bruderbunde[s]“ (vgl. Wagner 1914, S. 309) der Menschheit erweisen würde. Welche Aufgaben stellen sich dann für die Kunst? Nach Nietzsches Ansicht musste sie aus ihrer gesellschaftlichen Marginalisierung befreit werden und sich der synthetischen Leistung der Religion öffnen. Tritt die Religion als rituell-mythisches Ereignis wieder in Erscheinung, verändere sich zwangsläufig auch das Kunstwerk. Dieses sollte, laut Wagner, zur „lebendig dargestellte[n] Religion“ (vgl. Wagner 1914, S. 31) werden. Nur durch die Ausrichtung der Kunst an der sinnlichen Religion, das heißt am Mythos, ermöglichte sich auch für Landauer ein Ausweg aus der „décaden-

²⁶ ‘Arts and crafts’-Bewegung und Heimatstil hatten hier ihren Ursprung. Besonders der Heimatstil in Deutschland hegte die Hoffnung auf Wiederherstellung einer vom modernen Handwerk geprägten ständischen Gesellschaft. Hier wuchs bereits die Furcht vor der großen Industrie, der Rationalisierung und den neuen Maschinen. Deswegen hatte der Heimatstil seine Wurzeln hauptsächlich in den antikapitalistischen Strömungen, die in dem handwerklich hergestellten Haus ihr Leitbild sahen.

ce“, um schließlich eine neue Form von Gemeinschaft zu entwickeln (vgl. Laco-ue-Labarthe/Nancy 1978, S. 14). Die Künstler der modernen Avantgarde versuchten diese romantische Forderung umzusetzen - Die Brücke, Der blaue Reiter, die Bewegung am Monte Verità, die vielfältigen dadaistischen Formationen und das Bauhaus mögen an dieser Stelle als Beispiele ausreichen. Dabei sollte zunächst in den gesellschaftlichen Mikrostrukturen jene Forderung verwirklicht werden, deren Umsetzung sie sich gesamtgesellschaftlich erhofften. Eine völlig neue Funktion des Künstlers, eine andere Gesellschaft sowie die Organisation eines kommunitären Lebens wurden angestrebt.

Die erste Künstlergruppe, die Schlegels Diktum „Alle Künstler sollen zusammen- treten als Eidgenossen zu ewigem Bündnis“ (Schlegel [1822-25] 1967, S. 259) nahe kamen, waren ansatzweise die Nazarener. Um einen Zusammenhalt zu gewährleisten verfolgte unter anderem die präraffaelitische Bruderschaft die Wiederbelebung der katholischen Liturgie, eine Rückbesinnung auf das christliche Mittelalter, und agitierte entsprechend gegen jede an Einzelpersonen fixier- te Kunst als Ausdruck des bürgerlichen Zeitalters. So wurde das urchristlich- kommunistische Gemeindechristentum durch die um 1900 von Julius Hart und Landauer gegründete „Neue Gemeinschaft“ zum Prototyp: Man verstand sich in bewusster Prophetie als „Neuer Bund“. Eine Parallele findet sich auf der sportli- chen Ebene in den bereits vier Jahre zuvor von Baron Pierre de Coubertin reak- tivierten Olympischen Spielen, die bis heute den Status einer „Massenkult- Veranstaltung“ besitzen. Emotion und Spannung, intensive Selbstwahrneh- mung, Gemeinschaftsgefühl oder Verausgabung als Erfahrungen, die weit über den Alltag hinausgehen, sind Umschreibungen für den Sport, die auch im Be- reich der Künste Anwendung finden. Es werden die Grenzen körperlicher Leis- tungsfähigkeit durchbrochen, kollektive Sehnsüchte freigesetzt oder Mythen geboren. Die Identität des Einzelnen ist ein entscheidendes Element für die I- dentität einer Nation. Im Lauf ihrer über 100-jährigen Geschichte haben die o- lympischen Spiele der Neuzeit eine Breitenwirkung erzielt, die politische, öko- nomische, kulturelle, theologische, historische und pädagogische Phänomene einschließt. Geprägt werden die Spiele von so genannten olympischen Werten, die sich um den ursprünglichen, bereits in der Antike verbürgten Gedanken des

olympischen Friedens ranken. Doch was unterscheidet olympische Werte von anderen?

Bei dem Versuch eine Antwort zu finden fällt auf, dass olympische Werte unmittelbar mit einer bestimmten Praxis verbunden sind. Diese Praxis ist nicht unbedingt wichtiger als die Idee, aber die Idee ist nicht wesentlich olympisch, wenn sie ohne ihre besondere Praxis, ohne ihren Kult betrachtet wird. Über die Art des Vollzugs der olympischen Werte ließ Coubertin keine Zweifel aufkommen: Es war für ihn die Religion. Hierbei scheint es sich um eine quasi atheistische Religion zu handeln (vgl. Lenk 1964, S. 25 ff.). „Die große Triebfeder der Religionen ist die Hoffnung und nicht der Glaube“ (Coubertin 1988, S. 15). Der Ursprung aller Religionen, so Coubertin weiter, sei der „Totenkult“. Diese Art der Reduktion von Religion ist eine säkularisierte Definition, die ohne einen sich „offenbarenden“ Gott auskommt. Zu einem tieferen Verständnis dessen, was gemeint sein soll, gelangt man bei Betrachtung eines Gesamtzusammenhangs, der eine Verbindung der Religion mit einer als *Wert* gefassten Geschichtsschreibung herstellt. In einer seiner letzten veröffentlichten Äußerungen führte Coubertin diesen Gedanken aus: „Das erste und wesentliche Merkmal des alten wie des modernen Olympismus ist: eine *Religion* zu sein. Durch Leibesübungen formte der Wettkämpfer der Antike seinen Körper, wie der Bildhauer seine Statue, und 'ehrte dadurch seine Götter'. Der Wettkämpfer der Neuzeit, der gleiches tut, erhöht damit sein Vaterland, seine Rasse und seine Fahne. Ich glaube daher recht gehabt zu haben, wenn ich mit der Erneuerung des Olympismus von Anfang an versuchte, ein religiöses Empfinden wieder zu erwecken, das durch Weltmenschentum und Volksherrschaft - Kennzeichen unserer Zeit - zwar verändert und erweitert worden, dennoch aber das gleiche ist, das die jungen Griechen in ihrem Ehrgeiz, die Kraft ihrer Muskeln triumphieren zu lassen, zum Fuß des Altars des Olympischen Zeus führte“ (Coubertin 1959, S. 217 f.).

Während die antike Olympiade als Religion die „Götter ehrte“, sei die moderne Olympiade dagegen Religion ohne Gott, die den Menschen selbst „erhöht“, und zwar in seiner Eigenschaft als Angehöriger eines „Vaterlandes“. Die „Selbsterhöhung des Menschen“ solle dabei nicht der persönlichen Eitelkeit dienen.

Vielmehr stelle sie einen säkularisierten religiösen Akt dar, da der „moderne“ Mensch nicht mehr aus dem *Jenseits* gerechtfertigt werden könne, sondern dies durch die feierliche Selbstinszenierung zu übernehmen habe. Coubertin erkannte die spirituellen Bedürfnisse seiner Zeitgenossen und bediente Sindefizite nachfolgender Generationen. Im Kult der Spiele präzisierte er die Zielrichtung menschlicher Selbstdarstellung: „Denn der Olympismus gehört von Natur aus zur Geschichtsschreibung. Die Olympischen Spiele feiern, heißt, sich auf die Geschichte berufen. Sie ist es, die am besten den Frieden sichern kann. [...] Die Weltgeschichte, so wie man sie künftig lehren sollte, unter genauer Berücksichtigung ihrer genau erforschten und geographischen Verhältnisse, ist die einzige Grundlage für wahrhaften Frieden“ (Coubertin 1959, S. 223). Das Motiv der Selbstdarstellung wird hier einem Gesamtzusammenhang zugeordnet, durch den die „Erhöhung“ des Einzelnen gerechtfertigt wird. Olympismus ist Teil der Geschichtsschreibung und somit Teil einer Selbstreferentialität der Menschheit.

Solche Selbstdarstellung durfte nach Coubertin nicht der Glorifizierung einzelner Völker oder Kulturen dienen, sondern einer Weltgemeinschaft. Durch die geschichtliche Selbstbetrachtung solle eine Selbstvergewisserung erfolgen. Die Geschichtsschreibung könne diese, der individuellen Selbstdarstellung in den olympischen Spielen parallele Funktion erfüllen, wenn sie „genau erforschte“ Weltgeschichte sei, die nationenübergreifend aus der Sicht des „Weltmenschentums“ betrieben wird. Im Sinne Coubertins ist Olympismus also eine individuelle Selbstdarstellung als Teil einer erzählten globalen Selbstdarstellung („Geschichtsschreibung“).²⁷ Bereits Friedrich Ludwig Jahn, der „Turnvater“, ver-

²⁷ Vgl. hierzu Hegel (1832-45) 1961, S. 57-104. Coubertins Ansatz entspricht zunächst einer Hegelschen Sicht der Geschichte, und zwar diese als Prozess einer zu sich selbst fortschreitenden Menschheit zu betrachten. Nach dieser Ansicht könne Geschichtsschreibung als Selbstvergewisserung dieses Prozesses den Menschen über sich belehren. Hegel war davon überzeugt, dass die Menschheit auf ihrem Weg insgesamt nicht irren kann, sondern schließlich ihre geschichtlich-diesseitige Zufriedenheit erreicht; trotz Katastrophen, die als „List der Vernunft“ letztlich mit dem *Bösen* das *Gute* bewirken. In seiner Geschichtssicht spielt der Einzelne eine untergeordnete Rolle, solange er seiner subjektiven Persönlichkeit verhaftet bleibt und sich nicht dem geschichtlichen Prozess anschließt. Coubertins Olympismus ist zwar Teil einer durchaus Hegelschen weltgeschichtlich relevanten Selbstdarstellung der Menschheit, aber

suchte in seinen Theorien über die Volkserziehung in dem Werk 'Das Deutsche Volksthum' (1810) die Korrelation von Mensch und Welt durch Wortkombinationen wie „Ineinanderhineinleben“, „Sichaneinandergewöhnen“ oder „Sichlebendeinverleiben“ (Jahn [1810] 1928, S. 15) zu verdeutlichen. Das Wesen der Menschen offenbarte sich für ihn als „Weltseele“ (Jahn [1810] 1928, S. 430), als ein Innerstes, das sein Wesen im Weltbezug hat. Die Begriffe des Lebens und der Welt drücken bei Jahn einen übergreifenden Zusammenhang und die Einheit alles Seienden aus.

Coubertins Gedanken der Formation einzelner Identitäten in eine übergeordnete globale Gemeinschaft weisen autopoietische Systemmerkmale auf. Es fallen Parallelen zu Wagners Gesamtkunstwerk-Modell auf. Nicht nur der Bezug zum Hellenismus,²⁸ auch das säkularisierte Verständnis von Religion ist beiden gemein. Bei Wagner heißt es, wie oben bereits erwähnt: „Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion; - Religionen aber erfindet nicht der Künstler, sie entstehen nur aus dem Volke“ (Wagner 1914, S. 63). In weiterem Bezug zur Kunst erläuterte er: „Der künstlerische Mensch kann sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke vollkommen genügen: in jeder Vereinzelung seiner künstlerischen Fähigkeit ist er unfrei, nicht vollständig das, was er sein kann; wogegen er im gemeinsamen Kunstwerke frei, und vollständig das ist, was er sein kann“ (Wagner 1914, S. 150). Wagners Idealvorstellung vom Künstler ähnelt der Coubertins von einem Olympioniken. Letztendlich versuchten beide die „Vereinigung des Individuellen mit dem Allgemeinen“ im Höhepunkt der „vollkommensten Erscheinungen“ zu manifestieren (Wagner 1914, S. 167).

wesentliche Träger dieser Selbstdarstellung sind die einzelnen, ihre leibliche Individualität präsentierenden Personen. Im Rahmen der olympischen Bewegung wird der Einzelne in seiner Subjektivität nicht vernachlässigt, sondern steht in deren Zentrum. Mehr als Hegel berücksichtigte Coubertin die Autonomie des Menschen, der sich als Teil des großen, unpersönlichen historischen Prozesses kaum identifizieren könnte.

²⁸ Über den 'Kongreß für die Wiederaufnahme der Olympischen Spiele' in Paris (1894) schrieb Coubertin, dass sich eine Art nuancierter Erregung verbreitete, „als ob die antike Eurythmie durch die fernen Jahrhunderte hindurchklänge. Auf diese Weise sickerte der Hellenismus durch den weiten Raum.“ Vgl. hierzu Ebert 1980, S.149.

Am ehesten wurde dieses menschenvereinende Moment jedoch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den theatralischen Kulturveranstaltungen spürbar. Es vereinten sich jene suggestiven Künste, die massenwirksam mit Stimmungsarchitekturen inszeniert wurden. Sie verfolgten den von Taut beschriebenen „Weg der Künste [...], die Sinne des Menschen ganz zu fassen [...]“ (Taut [1929] 1965, S. 148). Da die utopischen Entwürfe ein großes Maß an Unmöglichkeit zur Realisierung offenbarten, scheiterten die meisten Projekte. Dies galt etwa für Fidus' Vorhaben, einen Tempel zur Wiederbelebung der „großen Kultur- und Kultuskunst“ (vgl. Szeemann 1983, S. 252) zu errichten. Dies trifft auch auf Harry Graf Kesslers Plan zu, einen gigantischen Festspielplatz als Denkmal für Nietzsche zu errichten, bestehend aus einem Tempel und einem riesigen Stadion mit einer überragenden Apollo-Statue. Tausende sollten in diesem öffentlichen Raum Platz finden, der vorgesehen war für Kunst, Tanz, Theater und sportliche Wettkämpfe. Kessler fand für dieses Jahrhundert-Projekt immerhin die Unterstützung von André Gide, Anatole France, Walther Rathenau, Gabriele d'Annunzio und Herbert George Wells. Es wurden aber auch zahlreiche Projekte realisiert, die dem, was man als Gesamtkunstwerk imaginierte, sehr nahe kamen - das „Theater der Fünftausend“ in Berlin muss hier zweifelsfrei erwähnt werden, das durch Archaik und Monumentalität und durch die suggestive Inszenierung von Farb- und Lichteffekten beeindruckte. Bereits 1913 äußerte Max Reinhardt die Idee von einem Theater mit Zuschauerraum und Bühne, das sich „möglichst dem antiken Theater annähert“. Lediglich „in einem solchen Theater wäre das große antike Drama wieder möglich, aber auch die alten Mysterien“ (Reinhardt 1989, S. 189 f.). Das Publikum sollte sich durch die Aufhebung der Trennung von der Bühne als Gemeinschaft empfinden. Diese Art von Massentheater galt als Kultstätte. Hier vereinte und steigerte man die Emotionen der Menschen, ein Ort, an dem die Bildung einer menschenvereinenden Gemeinschaft par excellence vorgeführt wurde. Wie Behrens anmerkte, gab es keine abwartenden Zuschauer, sondern nur „Mitkünstler“, „Teilnehmer an einer Offenbarung des Lebens“ (Behrens 1904, S. 15 f.).

Einiges von der Naturmystik der Lebensreformierten lässt sich bei den dionysischen Ausdruckstänzen auf dem Monte Verità erahnen - einem Berg über Ascona am Lago Maggiore. Der 'Berg der Wahrheit' ist ideales Beispiel für die im

19. Jahrhundert zunehmenden Versuche, soziale Nachteile der individuellen künstlerischen Isolation durch Eigeninitiative auszugleichen. Harald Szeemann hat 1980 eine umfangreiche Ausstellung über die Summe der dort ansässigen Ideologien organisiert, eine sogenannte „lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie“ (München 1980, S. 4). Die individualistischen Kooperationen am Monte Verità lassen Verbindungen zu später einsetzenden Bewegungen, etwa dem Dadaismus, erkennen. Inmitten der verunsichernden Innovationsschübe der industriellen Zivilisation, des beschleunigten Wandels von Werten, Inhalten und Formen, bemühten sich einige Künstler um eine Konsensbildung. Sie rückten, wenn auch oft nur probeweise und vorübergehend, lokal und mental zusammen, verbanden sich aus freiem Entschluss mit Gleichgesinnten zu Systemen persönlicher Beziehungen, in denen das gemeinschaftliche Leben und Arbeiten, zumindest aber der kollegiale Austausch über künstlerische Anschauungen und berufliche Probleme eine besondere Qualität erhielten. Im Vordergrund stand eine durch Wechselbeziehung geprägte Weiterentwicklung der eigenen Identität.

Die Ergebnisse derartiger Bemühungen waren zahlreich und vielgestaltig, zudem hinsichtlich ihrer Form, ihrer Zwecke und ihres Nutzen nicht immer eindeutig. Es lassen sich einige Grundtypen ausmachen, die in ihrem Anspruch jene geschilderte Ambivalenz des Künstlers zwischen Solitarismus und Sozialisation zu meistern versuchten und die im Verlauf des 20. Jahrhunderts Modellcharakter besaßen. So schrieb Vincent van Gogh 1888 an seinen Freund Emile Bernard einen Brief, in dem er annahm, dieses Bemühen werde „der gegenwärtigen Malerei zu ihrem vollkommsten Ausdruck verhelfen [...], die Kraft eines einzelnen Individuums überschreiten“. Infolgedessen sei damit zu rechnen, dass zukünftige Meisterwerke „wahrscheinlich durch Gruppen von Menschen geschaffen werden, die sich zusammentun, um eine gemeinsame Idee auszuführen“. Van Gogh beschrieb Erfahrungen, die er in enger Zusammenarbeit mit Paul Gauguin in Arles durchlebt hatte. Er suchte die künstlerische Erfüllung in sozialer Verbindung mit Gleichgesinnten. Im Brief tastete er das Pro und Contra dieses Weges ab, den er generell für notwendig hielt, doch führte die Auseinandersetzung mit Gauguin in eine persönliche Katastrophe. Er ahnte die Gefahr des Scheiterns in der Beziehung - eine Erfahrung, die nach ihm einige

Künstlergruppen ertragen haben. Es gäbe „Grund genug,“ äußerte van Gogh, „um den mangelnden Korpsgeist bei den Künstlern zu bedauern, welche einander kritisieren, verfolgen, glücklicherweise ohne einander vernichten zu können“ (Uhde-Bernays 1956, S. 929). Hier sprach er, über sein zwischen Einsamkeit und Freundschaftssehnsucht schwankendes Schicksal hinaus, Grundfragen kreativer Existenz an: Inwieweit kann, darf und soll der kreativ Schaffende sich in Leben und Arbeit mit Gleichgesinnten verbinden? Auf welche Weise vermag er seinen Wunsch nach kreativer Sozialisation in Einklang bringen mit dem Bedürfnis, das Werk vor allem als persönliche Aussage zu formulieren? Wieviel Gemeinschaftsbindung verträgt der ausgeprägte Individualcharakter? Wie sind Vor- und Nachteile für jeden verteilt, der sich mit Gleichgesinnten zu jenen von Van Gogh erhofften „Gruppen“ oder gruppenähnlichen Verbindungen gesellt?

„Was nottut, ist eine Liga all derer, die sich dem Mechanismus entziehen wollen, eine Lebensform, die der Verwendbarkeit widersteht. Orgiastische Hingabe an den Gegensatz alles dessen, was brauchbar und nutzbar ist“ (Ball 1947, o. S.). Hugo Ball zitierte hier 1913 aus Rathenaus Schrift 'Kritik der Zeit'. Wenn er von seiner „grenzenlosen Liebe zum Anderssein“ schrieb, dann verweist das auf Ähnlichkeiten zur Frankfurter Schule. In Absetzung zum „schlechten Bestehenden“ bezeichneten Adorno, Max Horkheimer und Herbert Marcuse das „Andere“, das immer am Horizont des Möglichen erscheine, ohne feste Gestalt anzunehmen. In den „Negerversen“, Simultan- und Lautgedichten, in den Trommelrhythmen - in all dem, was die Dadaisten vor allem an zeitlichen, also situationsabhängigen Schöpfungen vorführten, verdichtete sich dieses „Andere“ als Signal, das sich einer inhaltlichen Bestimmung entzieht, das den Menschen repräsentiert, der etwas anderes verlangt als das „schlechte Bestehende“. Die den Dadaismus inspirierenden Quellen sind vor allem am Monte Verità zu suchen. Doch während für einen Teil der Dadaisten, wie für Hans Arp, Emmy Hennings und Sophie Taeuber, der 'Berg der Wahrheit' eine inspirierende Funktion eingenommen hatte, markierte er für Ball den Bruch mit der Dada-Bewegung. Seine kritische Haltung war in deren dogmatischen Ansätzen der Manifeste begründet. Als Ball im Juli 1916 das erste Mal für einige Zeit ins Tessin zog, war das die erste Etappe seiner „Flucht aus der Zeit“. Er berichtete: „[...] ich antworte ihnen, daß ich mich in den taubstummen Kuhhirten verliebt

habe und deskriptive, zeichnerische Dinge suche, um mir 'reale Garantien' zu schaffen für meine Gegenwart" (Ball 1947, o. S.). Wenig später schrieb er Tristan Tzara: „Ich habe ein anderes System jetzt. Ich will es anders machen. Ich bin noch viel mißtrauischer geworden. Ich erkläre hiermit, daß aller Expressionismus, Dadaismus und andere Mismen schlimmste Bourgeoisie sind. Alles Bourgeoisie, alles Bourgeoisie. Übel, übel, übel“ (Ball/Hennings 1978, S. 97 f.).

Nach Eberhard Roters war Balls Verhalten symptomatisch für die gesamte Dada-Bewegung. Denn die „Pose ständigen Oszillierens der schöpferischen Selbstentladung infolge von autogen gesteuertem Dauerkurzschluß war selbstverständlich auf lange Sicht nicht durchzuhalten, [...] erstens hatte der durch die Zerstörung der alten Syntax begonnene Befreiungsakt der Kunst zur Entdeckung neuer Strukturmuster geführt, die der Entwicklung in der Folgezeit neue Perspektiven vorschoben, zweitens sahen sich die Dadaisten aus dem Standpunkt der kalkulierten Aporie des Schöpferischen selbst zum Weiterdenken herausgefordert, und da sie Individualisten waren, folgten sie dem in unterschiedliche Richtungen“ (Roters 1977, Kapitel 3, S. 11). Diesem Standpunkt entgegengesetzt waren die eher „antiindividualistisch“ orientierten Positionen des bereits geschilderten „gruppenspezifischen“ Bund-Gedankens, die unter anderem in der durch den Jugendstil geprägten Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe, der Wiener Werkstatt und dem Werkbund zur Geltung kamen.

In ihrer 1906 publizierte Schrift 'Monte Verità. Wahrheit ohne Dichtung' kritisierte Ida Hofmann die „Hohlheit des gesellschaftlichen Lebens“. Sie suchte den Ausbruch aus ihrer Umgebung, dem Milieu der Industriellen, und gründete mit Gesinnungsgenossen um die Jahrhundertwende die Kolonie am Monte Verità. Für mehr als ein Vierteljahrhundert war der 'Berg der Wahrheit' im Tessin Treffpunkt der extremsten Charaktere ihrer Zeit gewesen - von ul-tralinken Revolutionstheoretikern bis hin zu esoterischen Weltverbesserern, von elitären Bohemiens bis hin zu präfaschistischen Künstlern. In diesem landschaftlichen wie klimatischen „Mikroparadies“, dessen geologische Beschaffenheit eine magnetische Anomalie darstellte, entwickelte sich vor der Jahrhundertwende bis zum Beginn des zweiten Weltkrieges ein südlich gelegenes „Künstlerpara-

dies“ für Nordländer (vgl. München 1980, S. 5 f.). Fragen der Ästhetik wurden jedoch kaum theoretisiert, es gab keine Schriften oder Manifeste zur Kunst. Nur vereinzelt äußerte sich Hofmann zu Fragen der Kunst. Bedeutender erschien ihr die Kritik an zeitgenössischer Kunst: „Ist ‚Stilleben‘ z. B. ‚Kunst‘? Bedeutet es nicht viel mehr das Abbild der heutigen Verwendung der Kunst und der meisten ihrer Erzeugnisse: ein künstliches Zusammentragen verschiedener, auf günstigste Wirkung berechneter Objekte in gefälliger Anordnung“ (Hofmann-Oedenkoven 1906, S. 41)?

Hofmann glaubte einerseits an „Künstlergenies“, war also in ihrer Auffassung dem Geniekult des 19. Jahrhunderts verhaftet, andererseits vertrat sie eine damals avantgardistische Meinung: „In jedem Menschen schlummert ungeahntes ‚Können‘ nach ‚allen‘ Richtungen hin“ (Hofmann-Oedenkoven 1906, S. 42). – Genau dies meinte Joseph Beuys, als er davon sprach, dass jeder Mensch ein Künstler sei. Mit dieser Aussage wollte er nicht ausdrücken, „jeder Mensch sei ein Maler oder ein Bildhauer.“ Vielmehr glaubte er, „daß jeder Mensch kreative Fähigkeiten besitze, die erkannt und ausgebildet werden müssen“ (Stachelhaus 1988, S. 79). Nach Hofmann wäre das Kriterium künstlerischer Qualität erreicht, „wenn den Gebrauchsgegenständen, den Bauten, innen und außen gleich ursprünglich eine dem persönlichen Geschmack des Erbauers entsprechende gefällige Form, Farbe oder Haltung gegeben wird“. Im Zentrum ihrer wenig reflektierten Kunstanschauung stand das Ideal der „freien, unbezahlten, nicht als Massenprodukt“ entstandenen Kunst. Ziel war letztendlich das Gesamtkunstwerk, nicht das einzelne Kunstwerk als isoliertes „Stilleben“: „[...] so wird sie [die Kunst] erst dann Göttliches in sich führen und göttlich wirken, wenn sie in das tägliche Leben der Menschen hineingetragen wird, wenn sie nicht mehr als Luxusgegenstand für Wohnungen, den Verhältnissen der Bewohner entsprechend als Qualität Ier, Iler oder Iller Güte zur Deckung von Fehlern, zur Füllung der Leere dient [...]“ (Hofmann-Oedenkoven 1906, S. 42). Diese Synthese von Leben und Kunst offenbarte sich besonders in den jährlichen Sommerfestspielen am Monte Verità. So erinnerte sich auch der Schweizer Künstler Jakob Flach an diese „Zusammenfassung aller Künste und des unnennbaren Geistes, der darüber schwebt als Symbol des Lebens, [...] um durch eine anmutige Verschmelzung von Bewegung, Musik, Farbe, Rhythmus und Verzückerung in einer entsprechend mitsingenden Landschaft und

entsprechend mitsingenden Landschaft und Naturstimmung *das* jubelnd auszudrücken [...]“ (Flach 1960, S. 18).

Ähnlich mochte es den Teilnehmern der nationalsozialistischen Theogonien ergangen sein. Man versuchte mit aufwendigen theatralischen Inszenierungen die mystische Ekstase der Mitwirkenden vorzubereiten (vgl. Vondung 1971, S. 153). Hildegard Brenner schrieb 1963 in diesem Kontext in ihrem Buch 'Kunstpolitik im Nationalsozialismus': „Mit 'Rumoren aus den Gräbern' meldete sich das Reich der Toten, gespenstisches Flüstern, zischende Laute, Stimmen, noch unartikuliert [...]. Dazu wurde die obligate Effektapparatur von Musik, farbigen Lichtkegeln, Geräuschkulisse in Bewegung gesetzt.“ Die Chöre umfassten „weit über tausend Männer, Frauen und Mädchen“ (Brenner 1963, S. 102 f.). Die nationalsozialistischen Theogonien trieben die Mobilisierung der Sinne bis zum äußerten und lösten auf historisch tragische Weise das ein, was Viking Egge- lings und Raoul Hausmanns 'Zweite präsentistische Deklaration' (1923) ver- langte: „Wir fordern die Erweiterung und Eroberung aller unserer Sinne“ (Egge- ling/Hausmann [1923] 1995, S. 300). Es ist offenkundig: Einander entfremdete Mitglieder der Gesellschaft sollten durch die Gestaltungskraft des theatralischen Kultus zu einer organischen Gemeinschaft „neuer Menschen“ zusammenkom- men, und zwar durch die Reaktivierung der Religion als rituelles Ereignis. Inten- siver spürt man diese suggestive Emphase, vergegenwärtigt man sich die pro- phetisch wirkenden Reden von Goebbels, in denen er die der Aufklärung zuge- schriebenen Dekadenzerscheinungen von „Zersplitterung und Parteigeist“ durch das „große Befreiungswerk“ und das messianisch beschriebene „neue Reich“²⁹ zu überwinden versuchte.

²⁹ Vgl. Goebbels 1992, S. 113. In dieser Rhetorik offenbarte sich der Überschneidungspunkt einer rechten und linken Ideologie, die beidemal von einer anti-parlamentarischen und gegen- aufklärerischen Welle getragen wurde. Er artikulierte sich in der Rückführung der Künste auf die naturhaft-völkischen Kräfte; in der Betonung einer organizistischen Rhetorik bis hin zu den Abgründen einer „Blut-und-Boden-Ideologie“; in dem Hang zur Mystik, die Worringers Erkennt- nis folgte, die neue Kunst hänge mit der Mystik zusammen, die das Transzendente dem Men- schen näherbringt; in der Ablehnung der vorherrschenden technizistisch-materialistischen Ge- sinnung; in dem Glauben an die Überwindung von Maschinen-Staat und funktionsunfähigen Parteien zugunsten einer übergeordneten Einheit; in dem Misstrauen gegenüber einer genauen Analyse der Klassengesellschaft und am Festhalten an den undifferenzierten Begriffen von Volk

Angesichts dieser Rhetorik ist in der Tat das 'Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus' nicht weit. Zumindest die frühen Reden von Goebbels vermittelten eine mystische Kommunikation zwischen Redner und Zuhörer - ähnlich dem liturgischen Wechselspiel zwischen Führer und Chor während der Nürnberger Reichsparteitage. In einer Tagebuchnotiz erscheint Goebbels als ein Redner, der mit Begriffen christologischer Heilserwartung seine Zuhörer beschrieb, die wie ein taumelndes Heer von Bacchanten sich erlösungsgierig nach dem Führer sehnten: „Wenn ich in Essen oder Düsseldorf oder Elberfeld spreche, dann ist das für mich wie Feiertag. Da ist Leben, da ist Rhythmus, da pulst Leidenschaft in Freund und Feind, [...] da wächst man über die engen Maße menschlichen Könnens hinaus und wird Prediger, Apostel, Rufer im Streit. Und dann vollzieht sich das Wunder: aus dem wilden, johlenden, schreienden Haufen werden Menschen, Menschen aus Fleisch und Blut, Menschen, die innerlich so denken und fühlen wie wir, nur gequälter, zerfurchter, mit einem bis ins Gigantische gestiegenen Hunger nach Erlösung“ (Safranski 1993, S. 146 f.). Die hier beschriebenen Menschen werden wie Larven dargestellt, die sich mit aller Macht aus ihrem Kokon befreien wollen. An diesem Selbstzeugnis lässt sich die Vorstellung der Nationalsozialisten von ihrer „neuen“ und „wahren Religion“ (vgl. Bärsch 1998, S. 254 und 334) ermessen, und zwar als Miteinbeziehung christologischer Vorstellungen in ihre Weltanschauung und als Rücknahme der „Entzauberung der Welt“ (Max Weber), das Kennzeichen der Moderne. „Mit Hilfe der Resakralisierung des Volkes“ haben sie insofern versucht, „die Welt wieder zu verzaubern“ (Bärsch 1998, S. 363). Dieser religiösen Inszenierung von Politik stand ein italienischer Geistesverwandter in nichts nach. In der Zeit nach dem ersten Weltkrieg, in der Zeit des philosophischen Extremismus, als die mythen-geschwängerte Politik unter deutschen Intellektuellen besonders en vogue war, gab es kaum jemanden, der sich von den Reden Benito Mussolinis gestört fühlte. Im Gegenteil, sie wurden eher als Verkündigung einer „neuen Politik“

und Gemeinschaft; in der Ablehnung der Waren- und Handelsgesellschaft sowie der Verachtung des „unproduktiven“ Finanzkapitals; in der Kritik an der Großstadt, die dem Volk Verderben und Tod bringe (Tönnies); schließlich in der romantischen Überhöhung der Schöpfung (als 'creatio' und 'poiesis'), der Sehnsucht nach „einem Volk von Wollenden und Werkenden“ (Landauer).

wahrgenommen: „Jede Revolution schafft neue Formen, neue Mythen und Riten. [...] Die Demokratie hat dem Volksleben den ‘Stil’ genommen: das heißt eine Linie des Verhaltens, die Farbe, die Macht, das Malerische, das Unerwartete, das Mystische; im ganzen all jenes, was im Gemüte der Massen zählt. Wir spielen die Leier auf allen Saiten: von der Gewalt bis zur Religion, von der Kunst bis zur Politik“ (Mussolini 1963, S. 438, vgl. hierzu auch Nolte 1963, S. 326). Ähnliche Formulierungen lassen sich bei Stalin finden, die Boris Groys ausführlich in seinem ‘Gesamtkunstwerk Stalin’ thematisiert hat (vgl. Groys 1996).³⁰ Es scheint es an dieser Stelle sinnvoller, auf ein anderes Denken im Streben nach Ganzheitlichkeit einzugehen, die dem Wagnerischen Gesamtkunstwerkmodell entgegengesetzt eine Dialektik des Zufalls integrierte. Die Problematik der Ideologisierung und der variantenreichen Interpretationsmöglichkeiten in unterschiedlichen politischen Systemen führte zu anderen Interpretationen der Gesamtkunstwerksidee, die zunächst im Dadaismus zu beobachten waren, aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg in mehreren Strömungen zu Geltung kommen sollten. Man war vermehrt an einer Stärkung von individuellen Identitäten in den einzelnen gesellschaftlichen Systemen interessiert.

³⁰ In seinem Essay versuchte Groys den Mythos zu widerlegen, dass die gesamte russische Avantgarde als unschuldiges Opfer der stalinistischen Kultur zu betrachten ist. Er durchleuchtete Einzelpositionen und analysierte dabei das Verhältnis von Avantgarde und Sozialistischem Realismus sowie von Avantgarde und totalitärer Kultur.

Situationistische Initiativen

Eine Bewegung, die sich politischen Repressionen erfolgreich widersetzte, war Fluxus. Das Antikunst-Konzept von Marcel Duchamp, dessen Entfaltung mit seinem ersten Ready-made 'Roue de Bicyclette' (1913), der ersten dadaistischen Geste überhaupt begann, hat in den 60er Jahren eine Vielzahl neuer Kunstformen angeregt. Sein Zugriff auf den trivialen Alltag fand in der Pop Art bei Andy Warhol, Claes Oldenburg und Richard Hamilton (unter anderen) eine Fortsetzung. Die Abrissbilder der Décollagisten Raymond Hains und Mimmo Rotella (unter anderen) stehen formal zwar noch in der Nachfolge des Tachismus, sind aber Realitätsfragmente im Sinne der duchampschen Ready-mades. Bereits 1936 hatte sich Duchamp mit der Idee einer „Schachtel im Koffer“ beschäftigt - dem tragbaren und auf Anfrage vervielfältigbaren Objekt. Seit 1945 hatte er wiederholt Duplikate seiner Werke anfertigen lassen und 1967 gab es schon etwa vierzig Reproduktionen, mehr als noch existierende Originale. Die Aura des Einmaligen führte er auf diese Weise ad absurdum und ermöglichte damit die Idee der multiplizierten Kunst für alle, die Objekteditionen und Siebdrucke der 60er Jahre. So sind auch Piero Manzoni's „Künstlerscheiße“, die Müll-Akkumulationen und die zertrümmerten Konsumgüter der Nouveaux Réalistes zu verstehen, die auf die Entauratisierung des Kunstgegenstandes zielten. Sigmar Polkes Parodien von 1966 auf die abstrakte Malerei schlugen dieselbe Richtung ein. Duchamps Entgrenzung des Kunstwerks führte Mitte der 50er Jahre zur Verschmelzung von bildender Kunst und Musik durch John Cage, Karlheinz Stockhausen, Maurizio Kagel und Nam June Paik, zur Verknüpfung mit Poesie durch Robert Filliou und George Brecht, zum Eingriff der Künstler in die Natur und in den Raum, wie in der Land Art und in den Rauminstallationen geschehen. Prägnante Höhepunkte dieser Verschmelzungsprozesse waren die Fluxus-Veranstaltungen zu Beginn der 60er Jahre, die eindeutig ihren Ursprung in der Dada-Bewegung hatten (vgl. Köln 1979).

Zur selben Zeit, in der Duchamp großen Einfluss ausübte, wurde er gleichzeitig auch Zielscheibe heftiger Angriffe. Seine offen zur Schau gestellte Distanz zur Gesellschaft, seine Systemkritik, die lediglich kunstintern geblieben war, wurde zum Ärgernis der neuen Kunstgeneration. Nachdem Duchamps Arbeit Akzeptanz von öffentlichen Einrichtungen erhalten hatte, als sie Einlass in die sakra-

len Sphären des Museums fand und von bürgerlichen Intellektuellen akzeptiert werden konnte, geriet er in scharfe Kritik, da sich außer dem Formenvokabular der Avantgarden durch sie nichts verändert hatte. Wollte Kunst eine neue Autonomie, musste man ihre gesellschaftliche Funktion neu definieren, vorhandene Distributions- und Vermittlungsstrukturen sollten in Frage gestellt werden. In diesem Sinne ersetzte Beuys Duchamps Prinzip der Antikunst durch sein Konzept von der „Sozialen Plastik“. Am 11. Dezember 1964 schrieb er im Landesstudio des ZDF in Düsseldorf während einer Fernsehaufzeichnung auf eine große weiße Tafel den Satz: „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet.“ Diese Aktion besaß einen programmatischen Akzent. „Der Satz über Duchamp ist sehr schillernd und ambivalent. Er enthält Kritik an Duchamps Anti-Kunstbegriff und ebenso an seinem späteren Verhalten und dessen Kultivierung, als er die Kunst aufgab und nur noch dem Schachspiel und der Schriftstellerei nachging. Nebenbei hatte sich Duchamp gegenüber Fluxuskünstlern sehr negativ geäußert, indem er vorgab, sie brächten keine neuen Ideen, er hätte alles schon vorweggenommen. In diesem konkret auf Duchamp bezogenen Rahmen spielt auch die Interpretation des Schweigens hinein, wie sie von Ingmar Bergman in dessen gleichnamigem Film [‘Das Schweigen‘, 1963] gesetzt worden ist. So gesehen enthält der Satz eine komplexe Assoziationsbreite. Man kann ihn natürlich auch als Rätsel belassen, da er zu viele verschiedene Impulse in sich vereinigt. Hervorstechend ist jedoch die Mißbilligung von Duchamps Anti-Kunstbegriff“ (Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 70). Beuys forderte folglich nicht die Entgrenzung oder die Öffnung des Kunstwerks, sondern die Ausdehnung des Kunstbegriffs. Er erweiterte seine künstlerische Tätigkeit, indem er 1967 die ‘Deutsche Studentenpartei’, 1971 die ‘Organisation für Direkte Demokratie’ und ein Jahr später die ‘Freie Internationale Universität’ gründete.

Duchamps Anti-Kunstbegriff war ein wichtiger Bestandteil des Dadaismus. Auch wenn er als Reizfigur in der Fluxus-Bewegung galt, so wurde zumindest die Nähe zu Dada nicht geleugnet. Man berief sich nicht auf Duchamp, Kurt Schwitters oder George Grosz, versuchte sich jedoch auf Vortragsabenden in einer „Manifest-Kunst“ - eine Tradition des Dadaismus. Bei den aktiven Musikern der Fluxus-Gruppe wurden zu Beginn durchaus Bezüge zu Dada akzeptiert und gesehen. Paik, Brecht, Dick Higgins (unter anderen) führten am 16. Juni 1962 unter

dem Titel „Neo-DADA“ eigene Stücke in den Düsseldorfer Kammerspielen auf. Der Begriff wurde hier von Künstlern erstmals verwendet. George Maciunas, selbsternannter Führer der Fluxus-Bewegung, hielt auf dem Sommerfest der Galerie Parnass in Wuppertal am 9. Juni 1962 zwischen Aufführungen von Cage und Benjamin Patterson eine Einführung zu dem Thema ‚Neo-Dada in New York‘ (Köln 1970, o. S.). Sowohl Fluxus als auch Dada haben von Anfang an versucht, sich aus einer wissenschaftlichen und mystischen Umklammerung zu lösen. Brecht schrieb 1964, dass Fluxus schlecht verstanden werde, weil man ihn mit Bewegungen oder Gruppen vergleicht, deren Mitglieder gewisse Prinzipien oder Ansichten gemeinsam haben. Es sei nie der Versuch unternommen worden, über die Ziele und Methoden von Fluxus eine Übereinstimmung zu erzielen.

Es haben sich Menschen mit vergleichbaren Ansichten zusammengefunden, die sich einig waren, dass die Grenzen der Kunst viel weiter gezogen sind, als die Überlieferung es glauben machen wollte. Diesen Gedankengang vollzogen ebenfalls die Dadaisten. Auch sie schlossen sich aus diesen Überlegungen heraus zu einer Gruppe zusammen, die sich aber nicht wie Fluxus in einer flexiblen, offenen sondern manifestartigen Form institutionalisiert hatte. Rivalitäten zwischen den Künstlern finden wir sowohl bei Fluxus als auch bei Dada, die Widersprüchlichkeiten der Aussagen ebenso. Auch sind unterschiedliche Künstlertypen anzutreffen, jene die fast apolitisch arbeiteten oder jene, die das politische Extrem suchten. Wenn man die Überlegungen John Heartfields und Grosz' zum Beispiel mit dem kulturpolitischen Manifest 'Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture' (Wiesbaden 1983, S. 105) von Henry Flynt und Maciunas aus dem Jahre 1965 vergleicht, so sind die formulierten politischen Aussagen, auch wenn Heartfield und Maciunas überzeugte Kommunisten waren, sowohl bei Dada als auch bei Fluxus - die Jahre des Vietnam-Kriegs, die 68er-Bewegung - unpolitisch zu verstehen, da „alle Aktivitäten gerade in dem Bruch mit den Traditionen, [...] versucht haben, weltweit interdisziplinäre Performances“ durchzuführen (Ronte 1992, S. 145).

Wenn Fluxus heute mehr sein soll als die dubiose Aktualität einer unwiederbringbaren Vergangenheit, so kann man sagen, dass diese Bewegung sich in eine praktische Lebensform verflüchtigt hat, die sich nur aus einer Vielfalt von

Identitäten, die sie praktizieren, verstehen lässt. Diese Lebensform befindet sich jenseits aller Streitigkeiten um die Identität von Kunst und Leben. Vielleicht liegt hier der Grund, dass Fluxus die einzige Kunstbewegung des 20. Jahrhunderts ist, die immer noch existiert. Der fruchtbare Widerstreit von Individuum und Kollektiv, von Ego und Non-Ego, der in Fluxus vielfach vorhanden war und ist, setzt sich fort in einer Vielzahl von Lebensführungen, von denen jede auf ihre Weise exemplarisch ist und die untereinander durch ein großes Netz von Freund-, aber auch Feindschaft verbunden sind. Bestes Beispiel für die Verflüchtigung in praktische Lebensformen war der politische Aktionismus des langjährigen litauischen Präsidenten Vytautas Landsbergis, ein Freund von Maciunas, der sich 1962 von Litauen aus aktiv an Fluxus beteiligte. Er gründete die offizielle Oppositionspartei Litauens mit dem Namen 'Sajudis', was übersetzt „Fluxus“ bedeutet. Diese Partei überwand die kommunistische Regierung. Sie war der Anfang für den späteren Zerfall der Sowjetunion. Trotz der großen Worte über Revolution in den Schriften von Dada, des Surrealismus usw. ist Fluxus - wie peripher auch immer - die erste Kunstbewegung, die eine politische Wende vollzogen hat. Noch nie zuvor hatte eine Künstlerpartei über eine Regierung gesiegt. „Kannst du dir vorstellen,“ äußerte Paik in einem Interview mit Florian Matzner, „daß dieser kleine Bursche aus Litauen es mit der großen Sowjetunion aufnahm - und der Vorsitzende von Fluxus George Maciunas war ein Kommunist! [...] was für eine großartige IRONIE“ (Berger 1996, S. 121). In diesem Fall erfolgte eine Umkehrung des Wunschdenkens einzelner politischer Strömungen der Vergangenheit: nicht Politik als höchste Kunst, sondern Kunst als höchste Politik. Vielleicht ist 'Sajudis' die Erkenntnis, dass bei aller Diskussion um Moral und Ästhetik die einzelne Handlungslähmung nicht generalisiert werden darf. Die Fesseln des Faktischen können nur in der Bereitschaft zur kommunikativen Erneuerung gelöst werden. Wer sich selbst, wenn auch zurecht, als Opfer begreift, wer diese Selbstdefinition in der Praxis zur allgemeinen Handlungsunfähigkeit verlängert, der hat als Subjekt der Geschichte abgedankt und überlässt denjenigen das Feld, die im Sinne ihrer Machterhaltung an der Entfaltung von utopischen Entwürfen von jeher desinteressiert waren.

Fast parallel formierte sich eine Bewegung, die viele der bisher erwähnten Motive verbindet. Auf der Basis des politisierten Surrealismus gründeten unter anderem Guy Debord, Asgar Jorn und Pinot-Gallizio die Situationistische Interna-

tionale (S. I.) , der von 1959 bis 1961 auch die Münchener Gruppe SPUR angehörte (vgl. Ohrt 1997). Es ist umstritten, inwieweit die Situationisten 1968 die Pariser Studentenunruhen geprägt haben. Roberto Ohrt zufolge ist jedoch sicher, dass zwei Jahre zuvor der Situationistischen Internationale nahestehende Studenten mit ihrem Pamphlet 'Das Elend der Studenten' die Revolte vorbereiteten (vgl. Ohrt 1997, S. 7-14). Dieses Elend spiegelte sich unter anderem in der HfG Ulm, einer unkonventionellen Schule und Derivat des Bauhauses wider. Wie das Bauhaus 1933, so wurde auch diese kreative Werkstatt auf politischen Druck hin geschlossen. Es ist schon mehr als eine historische Ignoranz, dass ein ehemaliger NS-Richter, der damalige Ministerpräsident von Baden-Württemberg Hans Filbinger, in einem zynischen Wortlaut, der dem der nationalsozialistischen Propaganda sehr ähnelte, zur Schließung der HfG am 5. Dezember 1968 verkündete: „Wir wollen etwas Neues machen, und dazu bedarf es der Liquidation des Alten“ (Lindinger 1991, S. 25). Kein Wunder, dass dieser Akt der „Liquidation“, der sich bereits Jahre vorher ankündigte, den Unmut der Studenten nach sich zog. Man sympathisierte mit den Situationisten.

Beziehungen zur S. I. pflegte auch das Atelier Populaire des Beaux-Arts, das ab Mai 1968 politische Plakate produzierte, die die Ästhetik der Situationisten programmatisch aufnahmen (vgl. Ohrt 1997, S. 7-14). Kreative Richtlinien gab es bereits Jahre vorher: Rainer Kunzelmann gründete 1963 die Subversive Aktion als Persiflage einer politischen Vereinigung unter dem Motto „Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern“. Sie war nicht nur Vorläufer der Kommune I, der neben Kunzelmann auch Fritz Teufel und Rainer Langhans angehörten, sondern nahm mit ihren happeningartigen Aktionen auch die sogenannte Spaßguerilla vorweg. Über seinen Freund Rudi Dutschke geriet einiges an situationistischer Philosophie auch in den SDS und damit in die außerparlamentarische Opposition. Debord war in seinem Denken von André Breton ebenso beeinflusst wie von Jean-Paul Sartre. Er studierte wie Baudrillard bei dem französischen Philosophen Henri Lefèbvre, dessen Kritik des Alltagslebens eine materialistische Verbindung von Denken und alltäglichem Handeln versuchte. Die Situationisten verfügten über Anhänger in vielen Ländern. In Großbritannien ließ zum Beispiel Malcolm McLaren in seine Initiativen - die Gründung eines Kleiderladens mit Vivienne Westwood in der Londoner Kingsroad und der ‚Sex Pistols‘

- situationistisches Gedankengut einfließen. Ab 1975 wurde der Laden Mittelpunkt einer neuen Subkultur - des Punk (vgl. Richard 1996, S. 182).

Die Situationisten begriffen die gesellschaftliche Wirklichkeit als eine Maschine, die Entfremdung produziert. Massenmedien, Werbung, vor allem aber den Städtebau erkannten sie als Regulatoren, die das Begehren des Einzelnen unbemerkt steuern. Nach Marx vollzieht sich Entfremdung nicht nur durch Lohnarbeit, sondern vor allem auch in der Sprache und durch die öffentlichen Bildwelten. Für die Situationisten gilt der urbane Raum nicht als neutrales Gefäß von Aktionen, sondern als ein Medium, das mit dem Einzelnen in einem spannungsvollen Wechselverhältnis von Einfluss und Gestaltung steht (vgl. Dauvé 2000, S. 111-148). Die Herrschaft des Spektakels schaffe eine umfassende Phantasmagorie, in der der Einzelne seine fremdbestimmten Lebensentwürfe und Ziele nicht mehr erkennen könne. Die Kunst, deren Werke zu Konsumartikeln geworden seien, hätten sich zu einem Teil dieses gesellschaftsweiten Entfremdungsmechanismus entwickelt. Um diesem entgegenzuwirken, müssten Strategien entwickelt werden, die sich dem Einfluss der Massenkommunikation entziehen. Das könne nur geschehen, wenn sich die Kunst in konkreten Situationen verwirkliche. Die Schaffung solcher Situationen wurde zum zentralen Anliegen des Situationismus. Definiert wurde die Schaffung von Situationen als „Aufbau einer vorübergehenden Mikroumgebung und eines Satzes von Ereignissen für einen einzigen Moment im Leben einiger Personen“. Situationen sollten als kleine Skandale Anstöße liefern. Ärger, Entrüstung oder Ablehnung waren als Katalysatoren willkommen. Die situationistische Kunstproduktion arbeitete mit der Methode der Entwendung. Sie nutzte dazu populäre Quellen wie Fotoromane, Comics, Filme und Kitsch. Die spielerische Taktik suchte nach Gesten, die in den Sog des entgegengesetzten Sinns und des Missverständnisses gerieten. Es ging um die Verweigerung totalitärer Annahmen von Ideologien. Dazu Debord: „Selbst der Teil der im eigentlichen Sinn ideologischen Arbeit im Dienst des Systems läßt sich nur noch als Anerkennung eines ‘epistemologischen Sockels’ begreifen, der jenseits jedes ideologischen Phänomens stehen will. Die materialisierte Ideologie ist ebenso namenlos wie ohne aussprechbares geschichtliches Programm. Das heißt mit anderen Worten, daß die Geschichte *der Ideologien* zu Ende ist“ (Debord [1967] 1996, S. 182).

Das „Ende der Ideologien“ bedeute jedoch nicht, dass es eine Gesellschaft ohne Ideen geben kann und diese folglich wie eine Maschine funktioniert. „Es gibt keine Diktatur der sozialen Verhältnisse, die uns fernsteuert ohne Reaktion und Reflex von unserer Seite hervorzurufen. Eine solche Diktatur wäre eine sehr partielle Vorstellung von der ‚Barbarei‘. Eine Beschreibung vollkommen totalitärer Gesellschaften ([George] Orwells *1984* oder der Film *THX 1138*), die nicht berücksichtigt, daß alle Gesellschaften, sogar die repressivsten, das Eingreifen und das Handeln der Menschen zu ihrer Entwicklung voraussetzen, ist falsch. Jede Gesellschaft [...] lebt von diesen Spannungen, auch wenn sie Gefahr läuft, von ihnen zerstört zu werden. Die Kritik der Ideologie leugnet weder die Rolle der Ideen noch die der kollektiven Aktion bei ihrer Propagierung“ (Dauvé 2000, S. 114 f.). Da die ständige Gefahr einer Vereinnahmung der Energien durch das System bestand, war die Konstruktion von Situationen - wie Gegenstrategien der Entwendung, Zweckentfremdung, Umkehrung, Verdrehung - ein Verhalten an der Grenze, wie sie sich in den künstlerischen Auseinandersetzungen von Künstlern wie Werner Büttner, Martin Kippenberger, Alber Oehlen oder der Künstlergruppe Die Langheimer (Robert Hartmann, Werner Reuber, Ulrike Zilly) findet. Letztere formulieren in der Aufarbeitung historischer Themenfelder in ihren Aussagen keine Mahnungen, sondern entlarven durch ironische Gesten totalitäre Haltungen eines jeden Betrachters. In ihrem Holzschnitt-Zyklus ‚Hoch vom Himmel‘ sind Engel dargestellt, die mit dem Attribut der *Unschuld* begleitet werden (vgl. Zybok 1994, o. S.), ergänzt durch Auszüge aus den Tagebüchern von Albert Speer während der Kriegsgefangenschaft. Banale alltägliche Äußerungen verschleiern die historischen Konsequenzen, in die dieser Mann verwickelt war; hinter der vermeintlichen Harmlosigkeit verbirgt sich Gewalt und Unterdrückung. In der künstlerisch gestalteten Vergegenwärtigung ideologischer Positionen können sich Die Langheimer selber erblicken - sie sprechen über die eigene Person, bewältigen Realität, indem sie sich mit dem zu Verurteilenden identifizieren. Es gilt: Wenn wir etwas zu sagen haben, sollten wir über den Barbaren in uns selbst sprechen, nicht über die anderen. Die große heroische Haltung der Besserwisser, der Weltenretter, der Aufgeklärten, der Unverdächtigen erklärt die Künstlergruppe für gegenstandslos. Die vermeintlich intellektuelle Elite stellt genau das Problem dar, gegen das sie sich mit ihrem Lamento zu Wehr setzen wollen. Eine eigene Weltanschauung ergibt sich erst durch eine

kritische Auseinandersetzung mit anderen, der *Selbstzweifel* ist dann aber wichtiger Ausgangspunkt zur individuellen Weiterentwicklung. Selbstkritik - nach Schmid (vgl. hierzu das Kapitel ‚Über die Konstruktion von Identität‘) die Sichtbarmachung eigenen Leistungsvermögen -, das Anzweifeln der eigenen Weltanschauung, das ist der entscheidende Schritt. Dann ergibt sich auch die Möglichkeit der kritischen Betrachtung anderer Weltanschauungen und die Möglichkeit des Wandels der eigenen Identität.

Abweichung vom Selbstverständlichen

Die Medienflut macht Bilder allgegenwärtig. Es scheint, als ob die meisten Erfahrungen anhand von Bildern gemacht werden. In die mittelalterliche Sprache übersetzt bedeutet Bild 'imago'. Dessen Intension reicht von dem „Zutreffenden“, „Gehörigen“ und „Entsprechenden“ bis hin zu „Gleichkommendes“ und „Ähnelndes“. Aus dem Wort 'Bild' ergeben sich viele Zusammensetzungen wie Bildhauer, Bildwerk, Standbild, Götzenbild oder - als Ausdruck von Gesamtheit - Weltbild. „Wer nach dem Bild fragt,“ so Gottfried Boehm, „fragt nach Bildern, einer unübersehbaren Vielzahl, die es fast aussichtslos erscheinen lässt, der [...] Neugier einen gangbaren Weg zu weisen. Welche Bilder sind gemeint: gemalte, gedachte, geträumte? Gemälde, Metaphern, Gesten? Spiegel, Echo, Mimikry?“ (Boehm 2001, S. 11). Dieser Fragenkatalog lässt uns auch die Definition von Hans Belting verstehen: „Der Begriff 'Bild' im landläufigen Gebrauch deckt alles und nichts ab, und das sind wir auch von dem Begriff 'Kunst' gewöhnt“ (Belting [1990] 2000, S. 9).

Bilder sind Bestandteil von Wirklichkeitserfahrungen und verdichten sich zu dem, was auch als Weltanschauung bezeichnet werden kann. Die allgemein bekannteste, zweifellos aber auch wenig präzise Deutung des Begriffs 'Weltanschauung' ist wohl die, dass wir es hier mit dem Inbegriff der Resultate metaphysischen Denkens zu tun haben. Metaphysik wiederum ist diejenige philosophische Disziplin, welche die Formen des Welterkennens zu einer Gesamtsicht zusammenfügt. Weltanschauung repräsentiert jedoch nicht nur ein Ergebnis metaphysischen Denkens, sondern hat durchaus recht unterschiedliche Ursprünge und Tendenzen, wie es Karl Jaspers oder Herman Nohl betonten. Jaspers unterschied drei verschiedene Formen von Weltbildern - das sinnlich-räumliche, das seelisch-kulturelle und das metaphysische (vgl. Jaspers 1971, S. 154-216) -, aus welchen eine spezifische Wirklichkeitserkenntnis bzw. Lebensstrategien und Wertungen hervorgehen. Nohl differenzierte ebenfalls zwischen drei Typen von Weltanschauungen, die denen Jaspers' im Prinzip entsprechen: den Naturalismus, den objektiven Idealismus und den subjektiven Idealismus (vgl. Nohl 1920, S. 16). Bei aller unterschiedlichen Gewichtung wird Weltanschauung aber immer als eine sowohl auf das Wissen um den Kosmos

gerichtete Auffassung als auch Wertungen, Lebensgestaltungen und umfassende Erkenntnisse betrachtet (vgl. Meyer 1966). Die jeweiligen Einzelpositionen unterliegen – gemäß der bootstrap-Philosophie – keiner verabsolutierten Kritik. Die individuellen Standpunkte der Vergangenheit und Gegenwart haben ihre Eigenständigkeit und Existenzberechtigung – auch wenn sie überholt scheinen. Das Subjekt hat die Pflicht sich bei Bedarf gegen Thesen zu stellen, nonkonform zu denken. Die verschiedenen Standpunkte bzw. Einzelphänomene besitzen somit eine Wertigkeit, die in einem Gesamtgefüge miteinander in Relation gebracht wird, ohne dass dabei ein Bereich favorisiert wird. bootstrap ist demnach eine Gesamtphänomenologie!

Aus den bisherigen ideologischen Positionen der einzelnen weltanschaulichen Formen wird ersichtlich, dass fundamental unterschiedliche Vorannahmen die Sicht auf die Welt bestimmen: einerseits eine materialistisch-naturalistische Sicht, die vor allem Einzelaspekte der Welt in den Blick nimmt, andererseits eine 'pantheistische', die die Einheit von Körper, Geist und Natur hervorhebt und schließlich eine, die sich um die Unabhängigkeit des Geistes von der Natur durch den Primat des Geistes zentriert. An den unterschiedlichen philosophischen Auffassungen der Bestimmung von Individuum und Welt lässt sich die besondere Bedeutung weltanschaulicher Prämissen leicht verdeutlichen.

Dass auch die Kunst von solchen weltanschaulichen Grundlagen her zu deuten ist, versuchte Nohl in seiner Schrift 'Die Weltanschauungen der Malerei' (1908) zu verdeutlichen, die sich aber durchaus auf *Bilder* im allgemeinen ausdehnen ließe. Nach Nohl bestimmen die verschiedenen 'Welten' und Wirklichkeiten in den Bildern grundsätzlich auch die seelische Haltung des Betrachtenden. Gleichwohl zeige sich in den Bildern auch Gemeinsames: „ihre Wahrheit auf Grund allgemeinsten Prinzipien“ (Nohl 1920, S. 8). Die Gegensätze seien zwar zeitlos, aber ihr Erscheinen sei historisch bestimmt und geformt als „Wahrheit einer Erkenntnis“. Laut Nohl sind objektive Wahrnehmungswerte 'Wirkungswerte', die sich nicht nur gegenseitig beeinflussen, sondern die sich auch je nach der Einstellung des Betrachters verändern können. Lebenserfahrung und Gefühl stellen dabei Beziehungen her, die die intellektuelle Entwicklung der Wahrnehmung entscheidend mitbestimmen. Die Kunst erwachse folglich aus dieser „Lebens-

einheit des sichtbaren Daseins“ und wirke auf die „seelische Totalität des Beschauers“. Erlebnis und Darstellung können daher ebensowenig getrennt werden wie Erlebnis und Erfahren des Kunstwerkes. Der Prozess der „Sehdurchbildung“ als „innerliches Malen“ bilde eine Einheit mit der Realität des Bildes, welches als „höchste Stufe der jeweiligen Geschichtsentwicklung [...] den eigenen Sinn seiner Realität“ erhalte und sowohl „Deutung und Dasein, Abstraktion und höhere Wirklichkeit zugleich, Repräsentant und vollendete Erscheinung“ sei (Nohl 1920, S. 21 f.). Insofern erfassen wir in der Betrachtung des Bildes „die Sichtbarkeit in einem Lebensverhältnis, das sich in der Darstellung entwickelt“ (Nohl 1920, S. 22). Wesentlich an den Ausführungen Nohls scheint wohl seine Auffassung, dass nicht die Epoche allein bestimmend für Weltanschauungen ist, sondern dass jede Epoche gleichzeitig verschiedene Weltanschauungen im Kunstwerk sichtbar werden lässt. Diese sind insofern individuell, als der Künstler nur seine eigene und subjektive Weltanschauung in sein Werk einbringt.

Nohls These kann in einem Satz zusammengefaßt werden: „*der einen sichtbaren Welt gegenüber sehen wir die [Künstler] drei verschiedene Standpunkte einnehmen, die ihre Wurzel letztlich in einem metaphysischen Realitätsgefühl dreifacher Art haben und zu drei ganz verschiedenen Bildgestaltungen führen, von denen jede, bis ins Einzelne anders organisiert, eine eigene Ästhetik hat*“ (Nohl 1920, S. 39). Bereits die Motivwahl und die künstlerische Ausführung geben nach Nohl Aufschluss über die Haltung des Künstlers zur Wirklichkeit. Während sich der personale Idealismus vor allem mit der göttlichen oder heroischen Erscheinung befasse, konzentriere sich der Naturalismus auf die Darstellung von Alltagsszenen. Der objektive Idealismus suche diejenigen Motive auf, die eine Vermittlung zwischen Physis und Geist herstellen. In der Bildorganisation zeigt sich nach Nohl deutlich der Unterschied in der Logik der Bildgestaltung. Das Einzelne immer in der Beziehung auf das Ganze zu sehen oder aus ihm zu entwickeln sei Kriterium für monistische Auffassungen, was in der Geschlossenheit der Proportionen und in der Harmonie der Farben bis hin zur Verschmelzung der sich widersprechenden Töne oder in der Auflösung aller Formen im Licht sichtbar werde. Nichts weise in der Gestaltung über den Rahmen hinaus: „[...] die Öffnung in die Ferne, die so konstruiert ist, daß das Auge

nach Erfassung des konkreteren Bildinhalts in ihr zur Ruhe unendlicher Auflösung kommt, die Führung des Lichts, das nicht von außen hineinfällt, sondern im Bild enthalten ist und dort sinnvoll sich auslebt [...]“ (Nohl 1920, S. 42 f.). Der Naturalismus hingegen vermittle den Eindruck eines ‘Ausschnitts’, der sich eher auf das Flüchtige, Vergängliche und Augenblickliche der Wirklichkeit richte. Dies zeige sich daran, dass jeder Schein von Komposition und Konstruktion vermieden werde, um den Eindruck des Zufälligen und Momentanen zu erreichen. Einfallendes Licht vermittle den Eindruck, etwas Ausschnitthaftem und Zufälligem gegenüberzustehen, ein Moment, das mit der Zufälligkeit der Haltungen und Gebärden korrespondiere. Dieser direkte Bezug der Einzelercheinungen auf die Wirklichkeit offenbare die Lebendigkeit naturalistischer Kunst und sei Ausdruck ihrer die Lebensbeziehungen implizierenden Weltauffassung.

Der personale Idealismus lässt nach Nohl die Beziehung zwischen Figur und Umgebung verschwinden. Die überhöhte Gestalt isoliere sich, beherrsche den Raum und wolle aus sich heraus verstanden werden. Die Tektonik verweise auf diese ‘Erhöhung’ und anstelle der absoluten Beziehung auf ein Ganzes „ist die absolute Forderung einer vollkommenen inneren Durchbildung getreten. [...] an die Stelle des pantheistischen Lebens tritt der personale Gott“ (Nohl 1920, S. 49). Die Zufälligkeit des Augenblicks verschwindet hier zugunsten der Ewigkeit und Vollkommenheit der Erscheinung in ihrer Beziehung auf die absoluten Werte menschlichen Geistes. Dies zeige sich unter anderem auch an dem überlebensgroßen Maßstab der Formen, der Nähe oder Ferne des Bildes, dem Verhältnis von Ruhe und Bewegung, Licht und Farbe sowie der Lage des Augenpunktes im Gegensatz etwa zum Naturalismus oder Pantheismus (vgl. Nohl 1920, S. 60). Ein Symbolisches liege in der Intensität der Empfindung, die nur aus der Gebärde spreche; dieses Symbolische verweise auf das Ideal als Vollkommenheit der Erscheinung.

Schließlich sind für Nohl auch die Wirkungen (bezogen auf Maßstab, Funktion des Augenpunktes, Ruhe/Bewegung und Nähe/Ferne des Bildes sowie in Bezug auf Licht und Farbe) der einzelnen Gestaltungstypen auf den Betrachter interessant: „[...] die Form unserer Einfühlung in sie ist im Kern verschieden“ (Nohl 1920, S. 62). Die pantheistische Bildform ziehe den Betrachter in sich

hinein (bewirkt durch Raumweite, Horizontale, Harmonie der Farbe und „geistig“ wirkendes Licht); Kunstwerk und Betrachter würden zu einer Einheit. Die idealistische Bildgestalt halte auf Distanz (bewirkt unter anderem durch die Überhöhung, die vertikale Bildführung, die Ferne, Ruhe und Erhabenheit sowie das kosmische Licht). Der Naturalismus vermittele ein Gefühl gesteigerter Realität, die den Betrachter nicht aufnehme, sondern die ein reales Gegenüber ausdrücke. Nohls Ausführungen, so fragwürdig sie aus heutiger Sicht auch erscheinen mögen, verdeutlichen den Versuch, über die „Kunststiltypisierung“ hinaus auf verbindende und trennende Momente der jeweiligen Stilrichtungen aufmerksam zu machen und nach Begründungen für die individuellen Blickrichtungen auf die Welt zu suchen.

Die von Nohl beschriebene „naturalistische Weltauffassung“ hat als eigenständige Konstante nicht an Bedeutung verloren. Es gibt Zeiten, wo sie eine dominante Stellung einnimmt und Zeiten, wo ihr weniger Aufmerksamkeit zukommt. Wir sehen zwar in der Kunst weiterhin Ausschnitte einer *gelebten* Welt, aber ihr Charakteristikum ist in der Avantgardebewegung nicht mehr lediglich die Behandlung realer Situationen, sondern besteht darin, dass ein bestimmtes Handlungsmoment ausgewählt wird. Einem bestimmten Umfeld enthoben, ergeben zahlreiche gegenwärtige Positionen einen neuen Zusammenhang mit dem Ziel, bestimmte Strukturen der Realität aufzudecken. In der Begegnung mit der sichtbaren, ihm vertrauten Realität sieht der Betrachter sich einer darin bereits angelegten zweiten Realitätsebene gegenüber. Diese irritiert und stellt die erste Realitätsebene zur Diskussion. So wird Realität, wie etwa bei Ilja Kabakow oder Bruce Nauman, zum Medium einer bestimmten Intention. Man kann hier also von der Dekonstruktion der Realität durch sie selbst sprechen. Anders als die Naturalisten versucht diese Form künstlerischer Auseinandersetzung das Bewusstsein von Realität mehr zu irritieren, sie nicht als gegeben hinzunehmen. Das Zufällige und scheinbar Nebensächliche erhält eine stärkere Akzentuierung, wobei das Ausschnitthafte sich in einen umfassenderen Sinnzusammenhang fügt. Die Modernität einer weltanschaulichen Auffassung wird nicht nur durch neue bildnerische Ausdrucksqualitäten charakterisiert, sondern erlaubt auch variierte Aussagen in einer ganz neuen Sicht auf die Wirklichkeit.

Die von Nohl entwickelte Kategorie der „naturalistischen Weltauffassung“ scheint folglich nicht an Relevanz verloren zu haben, sondern vielmehr integraler Bestandteil der anderen beiden Typen zu sein, des „objektiven Idealismus“ und „subjektiven Idealismus“. In Anlehnung an Nohls Deutungen dieser beiden Typen soll nun im Folgenden versucht werden, einige Beispiele der Nachkriegskunst in den Blick zu rücken. Es wird sich zeigen, dass sie zeitgemäß, begrifflich umgedeutet werden müssen. Obwohl Nohl für seine Gestaltungstypen in der Kunst eine strenge Unterscheidung vorgenommen hat, ist eine Überschneidung oder Annäherung der beiden Typen möglich. Es sollte überdacht werden, ob ein bestimmter Künstler immer nur einem dieser Gestaltungstypen verpflichtet war bzw. ist. Denn: Weltanschauungen sind wie die eigene Identität veränderbar, entsprechend der Einflüsse, die das Individuum im Laufe seines Lebens aufnimmt. Wenden wir uns nun exemplarisch einigen Künstlern zu. Dass die Vielfalt künstlerischer Gestaltungen der Gegenwart, der Pluralismus der Auffassungen und auch die zu beobachtende Unsicherheit in Bezug auf eine dezidierte Stellungnahme zur *Welt* gewisse Probleme durch eine solche Deutung mit sich bringen, versteht sich von selbst. Die Komplexität der sich in der Gegenwart zeigenden Weltanschauungen führt zu einer Akzentverschiebung innerhalb der oben erörterten Typen. Menschen werden fremd-geleitet, das heißt sie werden durch äußere Einflüsse geprägt, die dann in einem inneren Monolog zur Gestaltung von individueller Identität führen. Vielleicht läge es nach allen bisherigen Gedankengängen nahe, in der Kunst vor allem eine Form des „subjektiven Idealismus“ zu suchen. Seine Bedeutung liegt in einer „Erhöhung“ im Sinne einer Vergeistigung, in der Transzendenz und auch - jedoch aus einer anderen Wahrnehmungsperspektive betrachtet - in der „Erhöhung“ spezifischer Momente der Wirklichkeitswelt.

Diese Art der Steigerung erweist sich zunächst als Form eines Personenkultes bis hin zum Fetischismus, etwa als Idealisierung eines Massenidols (Beispiele hierfür sind unter anderem die Arbeiten Andy Warhols oder Roy Lichtensteins), wobei allerdings auf die geistige Dimension des personalen Idealismus verzichtet wird. Nach Roland Barthes kann hier von einer „anonymen Ideologie“ einer bourgeois Gesellschaft gesprochen werden, die alle Konsumenten dieser Ideologie dazu nötigt, die tradierten Kulturformen dieser Gesellschaft zu wahren

und zu benutzen. Letztendlich werden diese „anonymen Ideologien“ einer Gesellschaft wieder einverleibt (vgl. Barthes [1964] 1996, S. 126 f.). Kritikpunkt einer Avantgardebewegung ist folglich nicht der Status der Bourgeoisie, sondern lediglich ihre Ausdrucksweise. „Nicht daß sie diesen Status unbedingt billigt, aber sie klammert ihn aus. So heftig auch die Provokation ist, letztlich übernimmt sie doch den verlassenen Menschen, nicht aber den Entfremdeten Menschen, und der Verlassene Mensch ist letzten Endes doch noch der Ewige Mensch. Diese Namenlosigkeit der Bourgeoisie wird noch deutlicher, wenn man von der eigentlichen bürgerlichen Kultur zu ihren verbreiteten, popularisierten, angewandten Formen übergeht, zu dem, was man die öffentliche Philosophie nennen könnte, jene, aus der die alltägliche Moral gespeist wird, die zivilen Zeremonien, die weltlichen Riten, kurz, die ungeschriebenen Normen für die Lebensbeziehungen in der bürgerlichen Gesellschaft“ (Barthes [1964] 1996, S. 126 f.).

Es zeigt sich eine Typisierung als Antwort auf eine alles materialisierende Diesseitigkeit, auf die formelhaften, schrillen Klischees des Massengeschmacks und sein „triviale[s] Vokabular eingängiger Zeichen und Bilder, zum raschen Verbrauch bestimmt wie die Produkte und Ideologien, die sie vertraten“ (Honnef 1989, S. 30). Warhols verschiedene Porträts (Marilyn Monroe, Liz Taylor, etc.) offenbaren symptomatische Züge eines kollektiven öffentlichen Bewusstseins. Sein Gespür für die „modischen Launen“ seiner Zeit veranlasste ihn zweifellos dazu, die allgemeine Idealisierung dieser Personen mit den Mitteln der Kunst zu betonen. Für die amerikanische Öffentlichkeit besaß zum Beispiel Marilyn Monroe eine geradezu legendenhafte „überirdische Existenz“, welche in ihrer Eigenart die Hoffnungen und Wünsche des Bürgers auf der Straße personifizierte (vgl. Honnef 1989, S. 11). Betrachtet man das Porträt 'Marilyn' (1964), so zeigt sich in den leicht nach unten blickenden Augen, ihrer sorgfältig ondulierten blonden Frisur, dem distanzierten Lächeln durchaus eine vergleichbare Darstellung wie sie weiter oben als typisch für den personalen Idealismus beschrieben wurde: Die Betonung des Monumentalen und Herausragenden wird durch die Person der offensichtlich verehrungswürdigen Filmschauspielerin charakterisiert, die durch die Eigenart ihrer Darstellung den Betrachter auf Distanz hält. Der Eindruck des Seriellen steigert im Verlust der Individualität die Funktion als

Idol. Durch das für die meisten Menschen Außerordentliche ihrer Stellung in der Gesellschaft ist diese Figur isoliert. Insofern steht ihre Gestalt für dasjenige Moment, welches für den absoluten Wertmaßstab der westlichen Gesellschaft gehalten wird: der persönliche Erfolg.

In der Betrachtung des objektiven Idealismus lassen sich keine Akzentverschiebungen feststellen. Metaphysisches Denken trifft in der technologisch-rationalistischen Grundstimmung der Gegenwart weiterhin auf Interesse – erwähnt seien an dieser Stelle gruppenspezifische Bewegungen wie Sekten (zum Beispiel Scientology) und esoterische Strömungen. In der bildenden Kunst gibt es vermehrt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein größeres Interesse an metaphysischen Aspekten: Mark Rothko hat seine monochromen Farbfelder als Idee verstanden, welche ein Einheitsprinzip ausdrückt. Der Betrachter seiner immateriellen Bilder „hat das Gefühl, quasi selbst im Bild zu stehen“, dessen großes Format „Intimität“ erzeuge: Es ziehe den Betrachter ins Bild hinein und es verleihe seiner Kunst die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik, „die nahezu vollständig den Sinn des Seins selbst in sich aufnimmt, indem sie den Hörer und seine Welt in sich vereint“ (Compton 1988, S. 26).³¹ Treffend in diesem Zusammenhang erscheint eine Formulierung Barnett Newmans über Künstler wie Rothko, Hans Hofmann, Ad Reinhardt, Theodore Stamos und Clyfford Still: Es handele sich bei ihnen nicht um Abstrakte (vgl. Gosztonyi 1970, S. 119 ff.), auch wenn ihr Stil dem, was man abstrakt nennt, entspricht. Sie schafften eine der Wirklichkeit angelehnten abstrakte Welt in einer Kunst des Absoluten, über die man nur in metaphysischen Begriffen sprechen könne.³² Bei diesen „Colourfield Painters“ (Clement Greenberg) „wird das Farbfeld zu einem stillen, doch sehr intensiven Ausdruck ihres Weltgefühls [...] Die Sinnlichkeit der Farbe bei Rothko, die so fein, so transparent aufgetragen ist und die langsam geheimnisvolle Tiefen eröffnet - das ist vielleicht eine unerwartete Konzeption des Heroismus, die aber in einer Zeit des oberflächlichen Materialismus darum bemüht ist, das Wesentliche auszuloten [...]“. Weiter heißt es: „In unserer Welt

³¹ Parallelen finden sich unter anderem auch bei Klein, der seine philosophische Rückbindung in seiner Beschreibung des 'International Klein Blue' (IKB) darlegt.

³² Newman hat sich ferner in seinem Aufsatz 'Das Erhabene hier und jetzt' (1948) zum Metaphysischen geäußert und es auf die Kunst angewandt.

der Unruhen und Umstürze sprechen die Colourfield Painters vom Sein“ (Ferrier 1990, S. 518 f.). Der These Nohls folgend, dass Kunst auch Weltanschauung ist und sich diese auch in den Bildformen zeigt, stellt sich die Frage, was diese Erkenntnis zu deren ästhetischer Erfahrung beiträgt. Dabei scheint eine Antwort wesentlich zu sein: Während die kunsthistorische Erkenntnis über ein Werk *Wissen* vermittelt, gibt die weltanschauliche Deutung Aufschluss über die Hintergründe und Zusammenhänge der Genese von Künstler und Werk.

Für Panofsky kann ein „Phänomensinn des Kunstwerks“ nicht allein aus der „vitalen Daseinsform“ gewonnen werden, sondern ergibt sich aus einer Kenntnis von geschichtlichen Darstellungsmöglichkeiten. Ein vorwissenschaftliches Wissen um den Inhalt habe weniger Bedeutung, da dieses rein „zufällig“ sei. Für Lorenz Dittmann sind das „Wissen um das Ganze der Geschichte und das darin je Darstellungsmögliche, das System der künstlerischen Grundprobleme und ihm entsprechend das System der kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe“ aber bereits entscheidende Fixpunkte „für die Beschreibung des anschaulich Gegebenen“ (Dittmann 1979, S. 336). Dittmann kritisierte Panofskys Abtrennung der vitalen Daseinserfahrung „von einer Sphäre, die durch Kulturüberlieferung geformt sei“. Sie sei „irreal“, denn: „Kultur ist des Menschen ‘zweite Natur’“ (Dittmann 1979, S. 336). Mit dem Verweis auf die anthropologische Forschung konstatierte Dittmann: „Die ‘unmittelbare Daseinserfahrung’, die ‘optische Anschauung’, die ‘Tast- und Bewegungswahrnehmung’ sind entscheidend von der kulturellen Überlieferung geprägt, sind keineswegs ein naturhaftes, ungeschichtliches Substrat, auf das Kultur nur ‘aufgestockt’ ist“ (Dittmann 1979, S. 336 f.). Er beschrieb Panofskys Kultur- und Bildungsbegriff als „intellektualistische Konstruktion“, da für ihn die Kenntnis von Bedeutungen lediglich durch „literarisches Wissen“ vermittelt wird. „Aber selbst menschliche Bewegung, Wahrnehmung und Ernährung sind ja geformt von Kulturbedeutungen.“ Diese werden nicht durch „literarisches Wissen“ ergänzt, „sondern prägen den Menschen durch das vorbildgebende Leben der Älteren von früh an bis in seine Physis. Eine nur literarisch hinzugewußte Kultur, die nicht die Wirklichkeit des Lebens gestalten könnte, wäre ganz ohnmächtig, ja eigentlich sinnlos, da Kultur gerade die Formung dessen, was nicht sie selbst ist, sein muß: nämlich Formung, Ausbildung der Natur“ (Dittmann 1979, S. 337). Die Genese von Künstler

und Werk wird dabei, in Bezug auf den Aspekt Wirklichkeit, als spezifische Sicht auf diese Welt herausgestellt. Oder mit den Worten Deweys ausgedrückt: „Die genannten Identitäten sind Teile, die in der Substanz eines Kunstwerks selber individuelle Ganzheiten bilden“ (Dewey [1958] 1998, S. 237). Kunst erweitert damit die Perspektive und den Horizont des Betrachters in der Gegenüberstellung mit unterschiedlichen Blickrichtungen und Haltungen zur Welt. Die beiden Typen „subjektiver Idealismus“ und „objektiver Idealismus“ werden somit von einer weiteren Dimension geprägt: von der Ästhetik der Erfahrung. Dieser Aussage liegt die Einsicht zugrunde, „daß wir selbst *in* der Geschichte stehen und in den überlieferten Inhalten die *Wahrheit für uns* finden müssen“ (Dittmann 1979, S. 338). Denn das „historische Bewußtsein, das Überlieferung verstehen will,“ so Hans-Georg Gadamer „muß in Wahrheit die eigene Geschichtlichkeit mitdenken. In Überlieferungen stehen [...], schränkt nicht die Freiheit des Erkennens ein, sondern macht sie möglich“ (Gadamer [1960] 1990, S. 366 f.).

Doch einen Aspekt unterschlug Nohl bei seiner Typenfestlegung. Jede Form von Idealismus ist eine Konstruktion und lässt sich nicht eindeutig festlegen. Die Variabilität von Idealismus wird durch Nohls Begrifflichkeit nicht hervorgehoben. Jeder Mensch gestaltet sein Leben nach Idealen. Dies zu betonen, wie Nohl in seinen beiden Wortpaaren, ist überflüssig. Um die Wandelbarkeit von Idealen und somit auch von Identität zu betonen, scheint es daher sinnvoller, nicht vom „subjektiven Idealismus“ und „objektiven Idealismus“, sondern vielmehr vom „subjektiven Konstruktivismus“ und „objektiven Konstruktivismus“ zu sprechen. Zur Konkretisierung hier nun noch einmal zwei Beispiele in einer direkten Gegenüberstellung: Beuys künstlerische Auseinandersetzung ist biographisch bestimmt, was unter anderem an der Auswahl der Materialien belegt werden kann, und muss dem Typus des „subjektiven Konstruktivismus“ zugeordnet werden. Die Kriegserlebnisse und -begegnungen, die schwere Verwundung und anschließende Genesung bei den Tataren, durch Filz und Fett symbolisiert, sind Belege dafür. (vgl. Stachelhaus 1988, S. 26). Insgesamt prägen persönliche Erfahrungen das gesamte Werk von Beuys. Aus der Erkenntnis der starken Wechselbeziehung von Erfahrungen und den Bedenken gegen „ein zu einseitiges Wissenschaftsverständnis“ (Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 41) führen die subjektiven Konstruktionen in ihrer Summe schließlich zum „erweiterten

Kunstbegriff“. Beuys' Aktionen, die das Publikum miteinbezogen, waren hierfür entscheidendes künstlerisches Ausdrucksmittel. „Die Aktionsabläufe [...] mit ihrer intensiven, sehr konzentrierten Handlungsdichte rufen eine neue Form von Provokation und Initialanstoß hervor. Nicht Materialisation oder provokative Destruktion [...] als bewußtseinserweiternder Prozeß, sondern die Findung innovativer Schlüsselerlebnisse [...] wird als Endziel intendiert“ (Adriani/Konnertz/Thomas 1973, S. 70).

Beuys Arbeit ist von einem substantiellen Denken geprägt. In diesem Punkt liegt die Differenz zum Werk von Polke, dessen künstlerische Sicht dem Typus des „objektiven Konstruktivismus“ zugewiesen werden muss. Wie Martin Hentschel versucht hat nachzuweisen, liegt seine Fähigkeit in multivalenten und heterogenen Ausdrucksweisen, „die sich gegenseitig in Frage [...] stellen und aufzuheben vermögen“ (Hentschel 1991, S. 410). Im Gegensatz zu Beuys führe bei Polke die Suche nach einem „metaphysischen Substrat in dieser Heterogenität“ in eine Sackgasse. Barbara M. Reise analysierte besonders im Frühwerk Polkes einen Balanceakt zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlich-Banalen, der aus der Vielzahl unterschiedlicher bildnerischer Ausdrucksmittel resultierte (vgl. Hentschel 1991, S. 2). Daraus ergibt sich die vielzitierte Widersprüchlichkeit, Inkonsequenz, Sprunghaftigkeit usw. Hentschel hat in seiner Dissertation 'Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986' (1991) versucht, das Movens solcher Heterogenität herauszuarbeiten. Er kam zu dem Schluss, dass die Vielfalt der von Polke geführten künstlerischen Dialoge eine große Zahl möglicher Spielräume eröffnet, „von deren Heterogenität die Konturen dessen, was die Kohärenz der Arbeiten [...] ausmacht, selbst affiziert werden. Die Modalität ironischer Anverwandlung schlägt so gesehen in Selbstironie um, eine Form von Selbstironie, die den Gesichtspunkt der Heterogenität und Relativität aller Anschauungsformen auch der eigenen Künstlerperson zumißt“ (Hentschel 1991, S. 439). Hentschel stellte in diesem Kontext einen Bezug zu der Arbeit 'Der Menschenkreis (Photokreis) I' (1968) her, die für die Selbstreflexion des Künstlers aus dem Grund signifikant ist, da Polke sie „als Brennpunkt heterogener und unvereinbarer Temperamente darstellt.“ Ein Auge richte sich auf die „gegebene Wirklichkeit“, das andere auf weitere „mögliche Welten“, die den ersten Blick relativieren (Hentschel 1991, S. 439 f.). Dies ist

ein Sachverhalt, der dem objektiven Konstruktivismus zugeordnet werden muss, da nicht eine Sichtweise vor einer anderen favorisiert wird, sondern alle „Blicke“ objektiv nebeneinander stehen.

Doch wie verhalten sich diese Gedanken im Hinblick auf die Ästhetik digitaler Bildwelten und ihrer Kunstformen? Seit Platon die Kunst als Schein bzw. Erscheinung - im Gegensatz zur Erkenntnis der Ideen als einziger Realität - bestimmt hat, wurde in der ästhetischen Reflexion vermehrt versucht, Aussagen über den Wirklichkeitsbezug der Kunst, ihren Wahrheitsgehalt und ihre Wirkung zu formulieren. Wesentlich zur Bestimmung des Phänomens Kunst trägt das subjektive Weltbild des jeweiligen Interpreten bei. Dies begründet einerseits die Vielfalt von Aussagen, andererseits führt es aber auch immer wieder zu Kontroversen, dogmatischen Positionen und Verwirrungen. Ein Kunstwerk stellt modallogisch eine Behauptung dar. Erst durch die Wahrnehmung als ein Kunstwerk wird es als solches erkannt. „Es gibt keine adäquate Bezeichnung dafür. Als belebendes und beseelendes Moment ist es der *Geist* des Kunstwerks. Es ist seine Wirklichkeit, wenn wir das Kunstwerk für sich selbst als wirklich ansehen und nicht als ein realistisches *Beweisstück*. Es ist der besondere Stil, in dem das einzelne Werk gestaltet wird und Ausdruck findet, und dieser Stil drückt ihm den Stempel der Individualität auf“ (Dewey [1958] 1998, S. 224). Nach Dewey kann die Summe von Eigenschaften eines Kunstwerks nur über eine „gefühlsmäßige Intuition“ erfasst werden. „Der Organismus, der das Kunstwerk in toto ausmacht, ist aber keineswegs vom Organismus der Teile oder der einzelnen Glieder verschieden. Er bildet die Teile als Glieder [...]“ (Dewey [1958] 1998, S. 223). Ungehindert von festgesetzten Regeln legt ein Kunstwerk mehrere Aspekte von Erfahrung offen, die durch metaphorische Ausdrucksweisen ermöglicht werden. Nach Ernst H. Gombrich entspringt die Möglichkeit metaphorischer Ausdrucksweisen „der unbegrenzten Plastizität des menschlichen Geistes, seiner Fähigkeit, neue Erlebnisse als Modifikationen von vorhergegangenen wahrzunehmen und zu assimilieren, und seiner Eigenschaft, in den verschiedenartigsten Phänomenen Parallelen zu sehen und sie untereinander zu vertauschen. Ohne diesen ständigen Prozeß der Substitution gäbe es weder Sprache noch Kunst noch überhaupt Kultur“ (Gombrich 1978, S. 264). So ist Kunst, laut Dewey „eine Art Voraussage, wie sie nicht in Tabellen und

Statistiken anzutreffen ist, und sie gibt Möglichkeiten, menschliche Beziehungen zu verstehen, die nicht in Regel und Vorschrift, Ermahnung und Verwaltung anzutreffen sind“ (Dewey [1958] 1998, S. 402).

Platon hat die empirische Realität von der der Ideen getrennt und damit einen Wirklichkeitsbegriff etabliert, der sich im Gegensatz zur geläufigen Auffassung von Wirklichkeit auf eine andere Bewusstseinssebene richtet. Das digitale Zeitalter scheint Platons Auffassung zu bestärken, dass Kunst Schein und Erscheinung sei und dass wir in der Begegnung mit ihr mehreren Wirklichkeits- und Wahrheitsebenen gegenüberstehen. Die zweite Möglichkeit ist die Revision seiner Auffassung, wenn also die „Scheinwirklichkeit“ des digitalen Erlebnisses an die Stelle des Tatsächlichen, als empirische Realität oder gar als Identität von Ideenwelt und konstruierter Welt verstanden, tritt. Das Tatsächliche wird dann als solches gar nicht mehr bewusst erfahren, sondern das Künstlich-Fiktive. Zur Konsequenz hat dies, dass das Immaterielle sich nicht nur denken, sondern in der digitalen Ästhetik sogar darstellen lässt. Doch auf welcher Ebene ist das Fiktive der digitalen Bildwelten anzusiedeln? Welche Bedeutung erhält es für das Weltbild des Menschen und seine Erfahrung von ästhetischen Phänomenen? Nach Paul Virilio leben wir in einer Zeit der Geschwindigkeit, des schnellen Verlaufs aller Ereignisse, in einer Zeit, deren Charakter von Computern und virtuellen Räumen des Cyberspaces gekennzeichnet ist. Die auf dem Hintergrund der digitalen Vernetzung als Motor des technologischen Fortschrittgedankens und Fundament einer neuen Einstellung zur Realität entwickelte künstliche Welt mit den ihr eigenen Möglichkeiten der Überwindung von Zeit und Raum bewegt sich in enormem Tempo im Bereich des Fiktiven. Als Nachteil wird von zahlreichen kritischen Stimmen angegeben, dass der Mensch irgendwann durch diese Einflüsse nicht mehr in der Lage sein wird, Fiktion und Realität auseinanderzuhalten. Baudrillard äußerte sogar die Befürchtung, dass die Erde insgesamt kein wirklicher Planet sei, sondern nur die Reklame für einen anderen Himmelskörper. Platons Unterscheidung zwischen Realität und Schein, zwischen Idee und bloß Seiendem, zwischen dem Denken des Immateriellen und seiner nun möglichen Darstellung muss in einem neuen Kontext reflektiert werden, um den Standort des Menschen den neuen Gegebenheiten entsprechend bestimmen zu können.

Betrachtet man nun naturwissenschaftliche Forschungsergebnisse, ergeben sich Einblicke, die ein Wechselverhältnis vom *Scheinbaren* und *Realen* offenbaren. Als Beispiel möge hier die Konstellation von Materie und Antimaterie dienen. Zu Beginn 2002 ist es Wissenschaftlern am CERN (European Organization for Nuclear Research) in der Nähe von Genf angeblich zum ersten Mal gelungen Antimaterie einzufangen. Antimaterie, als Gegenpart zur Materie, existierte bisher nur als Fiktion, sie ist nicht „greifbar“ gewesen. Wohl aber weiß man, dass sie beim Urknall vorhanden war. Nach dem Standardmodell der Teilchenphysik gehört zu jedem Elementarteilchen grundsätzlich ein Antiteilchen, das bei gleicher Masse entgegengesetzte Vorzeichen besitzt. Antimaterie verhält sich zu Materie wie ein Spiegelbild - äußerlich ähnlich, doch „charakterlich“, das heißt in der Ladung genau entgegengesetzt. Beim Aufeinandertreffen von Antimaterie und Materie wird enorme Energie freigesetzt. Beim Urknall waren Teilchen und Anti-Teilchen in gleicher Zahl vorhanden. Kommen diese ungleichen „Zwillinge“ in Kontakt, verstrahlen sie zu reiner Energie. Dieser Prozess, der beide Teilchen „auflöst“, wird als Annihilation oder Paarvernichtung bezeichnet. In Form von Gammastrahlung, also elektromagnetischen Wellen entsteht ein „Energieblitz“. Potentiell ergibt sich hier die Möglichkeit einer effektiven, bisher nicht realisierbaren Energieerzeugung (vgl. Spiegel Online 2002).

Nach dem Urknall hat sich die Materie durchgesetzt, während es in der vom Menschen beobachtbaren Umgebung unserer Galaxis keine Antimaterie mehr gibt. Dies bedeutet aber nicht, dass in weit entfernten Bereichen Materie und Antimaterie nicht noch existieren können. Sollte dies der Fall sein, dann wäre das Weltall symmetrisch angeordnet. Dieser Gedanke ist aber reine Spekulation, da es bisher lediglich gelang die Dominanz der Materie nachzuweisen. Das Prinzip, das diese Asymmetrie (die sogenannte schwach Linkshändigkeit) erzeugte und der Materie die „Oberhand“ gewährte, wird als ‘Charge Parity’, kurz CP-Verletzung bezeichnet. Sie bewirkt die Dominanz der Materie gegenüber der Antimaterie. Der CP-Verletzung verdanken wir unsere Existenz, sie ermöglichte die Entstehung des Universums in seiner jetzigen Konstellation. Den Wissenschaftlern am CERN ist es gelungen eine Fiktion „sichtbar“ zu machen, die andere Konstellationen offenlegt. Sie haben zwischen dem Denken des Imma-

teriellen und seiner möglichen Darstellung einen neuen Kontext mit variablen Wahrnehmungsanforderungen reflektiert (vgl. Spiegel Online 2002).

Die Auseinandersetzung mit Fiktion und Realität bestimmt zunehmend auch die individuellen Lebenswelten. So bedienen sich Künstler der digitalen Medien und stellen an den Betrachter ständig wandelbare Wahrnehmungsanforderungen. Das Leben und Selbstverständnis des Menschen scheint sich zu ändern: ob überwiegend positiv oder negativ ist dabei erst einmal nebensächlich - ein Umdenken wird jedenfalls intensiv propagiert. Im Bereich der Ästhetik werden Anforderungen gestellt, die die traditionellen Vorstellungen des Umgangs mit ästhetischen Phänomenen erweitern. Die digitale Ästhetik - hier eingegrenzt auf die Computer-Simulation - ist eine Darstellungsform, die sich technischer Mittel bedient.³³ Die mit Computer-Technik konstruierten künstlichen Bildwelten unterscheiden sich dabei nur marginal von traditionellen ästhetischen Objekten, insofern das Visionäre so in Realität umgesetzt wird, dass der Betrachter Realität und Fiktion nicht mehr unterscheiden kann. Was sind virtuelle Wirklichkeiten überhaupt und welche Bedeutung haben sie für den Menschen?

„Vor unseren ungläubigen Augen beginnen alternative Welten aus den Computern aufzutauchen: aus Punktelementen zusammengesetzte Linien, Flächen, bald auch Körper und bewegte Körper. Diese Welten sind farbig und können tönen, wahrscheinlich können sie in naher Zukunft auch betastet, berochen und geschmeckt werden. Aber das ist noch nicht alles, denn die bald technisch realisierbaren Körper, wie sie aus den Komputationen emporzutauchen beginnen, können mit künstlichen Intelligenzen [...] ausgestattet werden, so daß wir mit ihnen in dialogische Beziehung treten können“ (Flusser 1991, S. 147). Diese von Vilém Flusser beschriebenen Welten sind synthetische, mit Hilfe des Computer geschaffene. Seine Prophezeiungen sind bereits zum Teil eingetreten. Der Mensch kann in diese von ihm entworfenen virtuellen Welten eintauchen, an ihnen partizipieren und sie ständig verändern. Die alternativen Welten sind keine Gegebenheiten wie die uns umgebende Welt, sondern künstliche, denen wir aufgrund ihrer Unkalkulierbarkeit misstrauen. Aus der Distanz betrachten wir

³³ Der Begriff 'digital' bezeichnet vereinfacht gesprochen das binäre System, also die Zerlegung von Daten in die Ziffern 1 und 0 in elektronischen Maschinen.

sie als Schein. Flusser kennzeichnete diesen Zustand wie folgt: „Wir sind nicht mehr Subjekte einer gegebenen objektiven Welt, sondern Projekte von alternativen Welten. Aus der unterwürfigen subjektiven Stellung haben wir uns ins Projizieren aufgerichtet. Wir werden erwachsen. Wir wissen, daß wir träumen“ (Flusser 1991, S. 157).

Cyberspace ist der Ort, an dem alles denkbar wird, selbst vierdimensionale Körper. Er ist ein Ort der Imagination, an dem man Möglichkeiten verwirklicht, die in der Realität kaum möglich sind. Von diesen imaginären Welten werden Sinne und Intellekt gleichermaßen affiziert. Dabei wird sowohl ein *Außen* als auch ein *Innen* verwirklicht. Indem man in diesen Welten handelt, inszeniert man alternative Welten und somit sich selber (vgl. Flusser 1991, S. 156 f.); subjektive und objektive Konstruktionen wechseln sich ab. Aus den sich ergebenden Möglichkeiten eines Wachtraums, einem Wunschdenken, einer Phantasie - als Modi der Selbstreferenz und Selbstbeobachtung - gestaltet der Mensch konkrete Wirklichkeiten und wird dadurch zum Zentrum des Entwurfs. Der Unterschied zwischen Schein und realer „Wahrheit“ *scheint* zu verschwinden, denn das, „was von unseren Sinnen [...] zu Wahrnehmungen, dann zu Gefühlen, Wünschen und Erkenntnissen komputiert worden ist, sowie die Sinne selbst, sind reifizierter (zur Wirklichkeit erhobene [...]) Komputationsprozesse“, in denen ein tatsächlich sinnlich erfahrbares Gegenüber erscheint (Flusser 1991, S. 157 f.). In diesem Zusammenhang kann man von einer *Entwirklichung* des Wirklichen sprechen. Diese hat jedoch eine neue immaterielle Wirklichkeit zur Folge. Wie bereits erwähnt, geht es dabei nicht nur um das Denken des Immateriellen, sondern um tatsächliches Darstellen und wahrnehmendes Erfahren des Immateriellen. Das Immaterielle ist ein Konglomerat aus entmaterialisierter, wahrgenommener Materie und immaterieller Form, was bedeutet, dass der Erfahrung und Erkenntnis keine Materie zugrunde liegt; sie konstituieren die selbstgeschaffene Realität. Die latente Aktualität einer solchen Wahrnehmung hatte sich bereits in einigen spontanen Formulierungen des frühen 19. Jahrhunderts verdeutlicht, ohne dass allerdings die Malerei oder Bildhauerei solche Einsichten hätten praktisch verwirklichen können. So fasst Heinrich von Kleist seine Empfindungen vor Caspar David Friedrichs 'Mönch am Meer' (1808-10) in

die Metapher „[...] als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“ (Kleist [1904/05] 1952, S. 437).

Zeit und Raum transzendieren die gewohnte Vorstellung. Zahlreiche Schichten des visuellen und zeitlichen Wahrnehmungsfeldes sind charakteristisch für die Komplexität der virtuellen Wirklichkeit, die alle bisherigen Wahrnehmungsmuster nicht außer Kraft setzt, sondern erweitert, wie Peter Weibel in seinem Aufsatz 'Transformationen der Techno-Ästhetik' (1991) ausführlich geschildert hat. „Betrachten wir einflußreiche Ästhetiken der letzten zwei Jahrhunderte, dann fällt auf, daß sie auf einer Ontologie des Bildes aufgebaut sind, auf einem statischen Seinsbegriff, welcher a priori das Wesen der Medienkunst, besonders des bewegten Bildes, negiert bzw. ausschließt, nämlich dessen Dynamik, dessen Immaterialität und dessen Zeitform. Zeitform eines dynamischen Systems zu sein, ist die Seinsform der Medienkunst. Statt auf einem statischen Seinsbegriff baut die Techno-Kunst auf einem dynamischen (interaktiven) Zustandsbegriff auf. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei gleichfalls erwähnt, daß klassische Kunst und Medienkunst sich einen gemeinsamen semantischen Raum teilen und zwar, mengentheoretisch gesprochen, als Durchschnitt“ (vgl. Weibel 1991, S. 205). Das bereits erwähnte Misstrauen gegenüber dem „digitalen Scheinerzeugnis“, das sich auf die Künstlichkeit der vom Menschen entworfenen alternativen Bildwelten und ihre Wirkung bezieht, wird von den Apologeten der neuen Technologien vor allem auf das alte, subjektive, linear und geschichtlich denkende Bewusstsein gegenüber dem *Neuen* zurückgeführt. Der Aspekt des *Neuen*, der in den alternativen Bildwelten zur Erscheinung kommt, sei mit tradierten Kategorien wie „objektiv wirklich“ oder „Simulation“ nicht mehr zu fassen (Flusser 1991, S. 158 f.).³⁴ Insofern diese Welten aber als „schön“ oder „vielschichtig“ empfunden werden, insoweit sind sie auch Realitäten (Flusser 1991, S. 158 f.). Aus diesem Grund bedeutet Wirklichkeit „Darstellung“ dieses Vielschichtigen als prozesshaftes Geschehen, mit dem Welt erschlossen wird. Eine virtuelle Wirklichkeit ist etwas, das nur als elektronisches Bild existiert, und das außer der notwendigen Hardware sonst keine konkrete materielle Grundlage besitzt.

³⁴ Flusser verwies auf die gemeinsame Wurzel von 'Schein' und 'schön'.

In der digitalen Ästhetik stehen Kunst, Wissenschaft und Technik in einer sich gegenseitig befruchtenden Wechselwirkung. Dies bedeutet: Einerseits wandelt sich das Kunstverständnis durch die fortschreitenden Technologien, andererseits ist die Technik nicht mehr lediglich funktionales Medium, sondern stellt die Möglichkeiten bereit, die zu künstlerischen Innovationen führen. Indem sie experimentieren und unkonventionelle, innovative Wege aufzeigen, sind Künstler folglich zugleich Anwender wie auch Anwendungsentwickler und Innovateure.³⁵ Die technokulturelle Entwicklung wird zum Gegenstand der unterschiedlichsten Kunstformen. Kritisch betrachtet wird Kunst vorrangig zu einem Demonstrationzentrum dieser neuen Technologien. Andererseits könnte die digitale Ästhetik zu einer „zweiten Aufklärung“ - also zur von Heinrich Klotz bereits heraufbeschworenen „Zweiten Moderne“ (vgl. Klotz 1996) - führen und bei verantwortungsvollem Umgang die Informationstechnologie transparenter gestalten. Dabei ist die digitale Ästhetik nicht nur eine Transformation, sondern vielmehr eine Transgression der uns bislang bekannten Kunstformen. Sie markiert eine Form neuzeitlichen Wahrnehmens, das ein breites Spektrum von Eindrücken und Erfahrungen zum Inhalt hat. Bezeichnet man die digitale Ästhetik in ihrer Eigenschaft als interaktive Kunstform als experimentelle Kunst oder als Prozesskunst, so liegt darin der Hinweis auf die Erweiterung der Ausdrucksskala durch das Medium der Computer-Technologie. Durch den evokativen Charakter digitaler Bildwelten wird der Anwender immer wieder zur Betätigung angeregt und die Grenzen zwischen Betrachten und Handeln lösen sich auf, indem man in den Prozess der Gestaltung selbst hineinsteigt.

Zwar bewegt sich die Phantasie in einem illusionären Raum, doch gestaltet sie durchaus reale und dem Bewusstsein zugängliche Ergebnisse. Eine daraus resultierende Gefahr der Desorientierung zeigt sich darin, dass die Erfahrung einer absoluten Gewissheit nicht möglich ist. Statt dessen offenbart sich eine dynamische Ungewissheit sich ständig wandelnder Formen. Phantasien und

³⁵ Amerikanische Forschungsstätten verfolgen zunächst keine künstlerischen Ziele; sie stehen vielmehr im Dienste unter anderem der Raumfahrtforschung und wenden in diesem Zusammenhang ihre Erkenntnisse auch auf den ästhetischen Bereich an. Zu erwähnen sei hier vor allem das Zentrum der amerikanischen Forschung auf dem Gebiet der neuen Technologien, das Massachusetts Institut of Technology (MIT), das Erfolge vorzuweisen hat, die uns vielleicht noch als Visionen erscheinen mögen.

Wunschvorstellungen können in der digitalen Ästhetik konkretisiert werden. Der Übergang der künstlerischen Gestaltung in die Bewegung ist ein wesentliches Merkmal der neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Diesen Aspekt kennt man zwar bereits von Film und Video, er erhält aber hier eine andere, umfassendere Dimension. Während Film und Video das Reale der Bewegung repräsentieren, wird es im synthetischen Bild simuliert und somit auch in erfahrungsfremde Sinnzusammenhänge eingebunden. Die Bewegung in der Simulation wird in verschiedenen zeitverbundenen Ebenen vollzogen: als Bewegung von Bild zu Bild (narrativ), als Bewegung im Bild (synergetisch), als Bewegung senkrecht zur Bildebene (Wahl des Ausschnitts), als Bewegung auf den Rahmen des Bildes bezogen (ohne Bildschirmbegrenzung) und als strukturelle Bewegung (unter anderem vom Konkreten zum Abstrakten) (vgl. Preikschat 1987, S. 140). Der Euphorie angesichts dieser Ausdrucksmöglichkeiten sind allerdings auch Bedenken gegenüberzustellen. So verzichtet die digitale Ästhetik auf die Dialektik von Bewegung und Ruhe, die ein Gemälde oder eine Skulptur besitzen. Dieses Spannungsfeld fehlt im Bewusstsein des Anwenders des Medienwerks. Es werden zahlreiche Perspektiven verfolgt, die eine intensive Betrachtung nur schwer ermöglichen. Dies geschieht dadurch, dass das synthetische Bild die Erscheinung des Realen zu überschreiten scheint, indem es alle seine Facetten in der Bewegung zugleich zur Darstellung bringt. Zudem wird suggeriert, dass der Benutzer selbst unter realen Bedingungen an dieser imaginären Welt teilnimmt und sich in ihr bewegt. Sucht das digitale Kunstwerk also damit wirklich seinen Ausdruck im Aktivismus? Oder wird nicht vielmehr eine Illusion von Aktivismus vermittelt? Denn jeder Bildschirm hat seinen Rahmen, der als Illusionsgrenze fungiert. Durch die Perzeption fällt der Blick auf das Dargestellte, wobei die sich daraus ergebene Illusion sprachlich noch nicht fixiert ist. Ein Illusionsbruch ist folglich immer gegenwärtig. Der Übergang von einer Vorstellung zur nächsten ist dabei fließend. Wenn ich mich als Betrachter auf eine Illusion einlasse, hat dies Konsequenzen: Der eigene Körper wird außer Acht gelassen. Die individuelle Identität wird nicht mehr unbedingt als Einheit wahrgenommen, der Betrachter kann schizoide Eigenschaften entwickeln.

Durch die Ausdrucksvielfalt an Illusionen ermöglicht die digitale Ästhetik wechselnde Perspektiven. In den individuellen Projektionen gehen Medienrealität

und Umwelt ineinander über. Folglich ist das Medienwerk von immaterieller, flüchtiger Beschaffenheit, das den Anwender immer wieder aktiviert. Die reichhaltige Anzahl von Informationen, die sich dabei aufdrängen, ist jedoch meist redundant. Sie werden nicht wahrgenommen, sind Bestandteil der Vielfalt in der Umwelt, sind Dekorationen. „Die integrative Vernetzung von Apparaturen mit unterschiedlicher Funktion erlaubt nicht nur auf der Produktions-, sondern auch auf der Distributionsebene ganz andere, neuartige Nutzungs- und Wirkungsmöglichkeiten. Das Werk verliert endgültig seinen Unikatcharakter. Es kann zu jeder Zeit in nicht zu unterscheidender Qualität abgerufen und verändert werden, so dass es seine Ausschließlichkeit verliert. Die tradierten Begriffe, wie Wahrheit, Original, Werk oder Autor können zur Beschreibung der digitalen Ästhetik nicht vorbehaltlos übernommen werden. Indem diese auf einem dynamischen Zustandsbegriff aufbaut, kann man Momente wie die Dynamik des bewegten Bildes (das Prozessuale), das Immaterielle und die neuen Formen von Raum und Zeit nicht mehr mit traditionellen Begriffen erfragen. Sie müssen durch solche ersetzt werden, die unter anderem das Dynamische, Prozessuale, Relative und Partikulare, das Reproduzierbare, die Simulation, das Kollektiv und die Virtualität des Medienwerks charakterisieren“ (Weibel 1991, S. 242) – bootstrap ist zum Beispiel einer dieser Begriffe, der diesem Gedankengang entspricht. Ob die durch digitale Medien veränderte sinnlich-körperliche Wahrnehmung auch zur Veränderung des Welt- und Menschenbildes führt, wird sich noch zeigen. Es ist jedoch unabdingbar, dass sich die Relativität der digitalen Bildwelten, ihre Dynamik und Unbegrenztheit auf Erfahrungen und Haltungen auswirken. Eine Begegnung mit Kunst verlangt nicht mehr lediglich nach meditativer Ruhe und innerem Dialog, sondern mehr noch nach Aktivität. Ist die digitale Ästhetik nicht ein Indiz für eine neue Sicht auf die Welt und für die Infragestellung all dessen, was Platon mit seiner Differenzierung der geistigen und empirischen Welt ausdrücken wollte? Auf jeden Fall wird die Frage, ob Kunst als Schein der empirischen Wirklichkeit und mithin als „Schein des Scheins“ (als zweite Ebene der Realisierung der Ideen) zu betrachten ist, zukünftig weiter diskutiert werden müssen.

Horst Bredekamp hat in diesem Zusammenhang in seinem Aufsatz 'Der Leviathan und das Internet' (1997) einen kritischen historischen Vergleich angestellt.

Dazu müssen wir noch einmal auf Hobbes' bekannte Schrift zurückgreifen. Wie bereits angesprochen, herrscht im Naturzustand allein der Einzelne, der sich bedenkenlos entfalten kann. Da er jedoch durch die Existenz eines anderen, durch dessen anders lautende Bedürfnisse eingeschränkt ist, besteht das Leben aus einem Wechselspiel von Vorteilsnahme und Gegenwehr: aus einem unablässigen Bürgerkrieg. Hobbes zufolge bringt das Fehlen allgemein gültiger Regeln auch den frühen Tod. Um dieser Tatsache entgegenzuwirken erfand Hobbes den Staat als ein schreckenerregendes Monster, den Leviathan, dem die Machtgelüste eines jeden einzelnen Individuums übertragen werden. In dieser auf eine Gesellschaft ausgerichteten Vertragsbindung wird auf das individuelle Interesse verzichtet, also auf die einzelnen Weltanschauungen, und alle Gewalt dem Staat übertragen. „Auf diese Weise werden alle einzelnen eine Person und heißen *Staat* oder *Gemeinwesen*. So entsteht der *große Leviathan* oder, wenn man lieber will, der *sterbliche Gott*, dem wir unter dem ewigen Gott allein Frieden und Schutz zu verdanken haben. Dieses von allen und jedem übertragene Recht bringt eine so große Macht und Gewalt hervor, daß durch sie die Gemüter aller zum Frieden unter sich gern geneigt gemacht und zur Verbindung gegen auswärtige Feinde leicht bewogen werden. Dies macht das Wesen eines Staates aus, dessen Definition folgende ist: *Staat ist eine Person, deren Handlungen eine große Menge Menschenkraft der gegenseitigen Verträge eines jeden mit einem jeden als ihre eigenen ansehen, auf daß diese nach ihrem Gutdünken die Macht aller zum Frieden und zur gemeinschaftlichen Verteidigung anwende*“ (Hobbes [1651] 2000, S. 155 f.). Dafür wird jedem Einzelnen im Gegenzug ein langes Leben gewährt und in der Anerkennung des Souveräns die Entfaltung der bürgerlichen Individualität.

Hobbes hat seinen Leviathan als Uhrwerk beschrieben. Dass er ihm jedoch im kryptisch formulierten Beginn die Züge eines biomechanischen Automaten verliehen hat, dessen Gliedmaßen und Organe durch Menschen gebildet werden, die wie ein Schuppenpanzer die Haut ersetzen, wirkt eher etwas befremdend, zumal er im Gegensatz zur Descartschen Automatentheorie mit höherer Vernunft und Seele versehen ist. „Der große Leviathan (so nennen wir den Staat) ist ein Kunstwerk oder ein künstlicher Mensch – obgleich an Umfang und Kraft weit größer als der natürliche Mensch, welcher dadurch geschützt und glücklich

gemacht werden soll. Bei dem Leviathan ist derjenige, welcher *die höchste Gewalt* besitzt, gleichsam die Seele, welche den ganzen Körper belebt und in Bewegung setzt [...].“ (Hobbes [1651] 2000, S. 5). Bredekamp weist darauf hin, dass gerade diese Leibmetaphorik in den vergangenen Jahren das Interesse auf sich gezogen hat, vor allem im Hinblick auf das kommunikationstechnische Pendant, das Internet mit dem Cyberspace. „Allein eine Anfrage an eine der bekannteren Suchmaschinen wie dem Netguide wirft 1402 Programme, Texte und Bilder aus, die den Leviathan im Titel führen, um sich mit dessen Macht und Ausdehnung zu vergleichen. Offenbar sind der Hobbesche Leviathan und das Internet nicht nur darin zu vergleichen, daß sie beide als menschengeschaffene Gebilde neue Gemeinschaften erzeugen, sondern daß sie ähnliche Probleme aufwerfen: Wie und aus welchen Gründen entsteht Gemeinschaft, welcher Preis ist für diese Civitas zu zahlen, und welchen Nutzen bringt sie“ (Bredekamp 1997, S. 42)?

Das Internet scheint, so Bredekamp, die Grundbestimmung des Staatsautomaten zu erfüllen, das als künstliches Wesen mit dem Menschen zu kommunizieren vermag. „Seiner Größe und seinem Wachstum nach ist es derart exponentiell und jedem Erfahrungshorizont des Menschen enthoben, daß es ebenfalls divine Züge annimmt; wenn der Leviathan ein *sterblicher Gott* ist, dann ist das Netz die bildlose Form des *alter deus*“ (Bredekamp 1997, S. 42). Das Internet wird oft - dem Hobbeschen 'artificial animal' gemäß - als ein künstliches Wesen beschrieben, als eine bioelektronische Umwelt, ja sogar als ein Ökosystem. In seinen Ausführungen kommt Bredekamp zu dem Schluss, dass Leviathan und Internet - bei aller Ähnlichkeit - gegensätzliche Extreme darstellen: „Während der Leviathan in der Konkretisierung im Bild und in der Handlung seine Bestimmung findet, erfüllt sich das Internet - zumindest in der Rhetorik seiner Apologeten - in der Überwindung alles Körperlichen. Indem das Internet, wie in einem Gegenbild zum Leviathan, angeblich die Fesseln der Materialität abstreift, tilgt es auch die Regeln und Gesetze, insofern diese nur soweit existieren, als sie sich in Körpern verwirklichen“ (Bredekamp 1997, S. 43).

Die Benutzer bleiben auf sich selbst bezogen. Sie entscheiden über ihren Kontakt. Durch die Netzstruktur sind sie verbunden wie die Menschen auf und im

Körper des Leviathan, aber sie richten sich nicht aus. Bredekamp sieht im Bereich der biomechanischen Welt neben allem Enthusiasmus eine Gefahr, da hier Millionen von Menschen an jener Restitution des vorstaatlichen Naturzustandes arbeiten, „in dem die Regellosigkeit die Regel war“. Das Internet stellt eine enorme Macht dar, und dies vor allem auf einer individuellen Ebene. Aber seine Physis des Immateriellen scheint nur dazu eingesetzt zu werden, um „jenen Naturzustand herbeizuführen, gegenüber dessen historischen Vorläufer Hobbes den Leviathan errichtet sehen wollte“. Hobbes hätte nach Ansicht von Bredekamp seine analytische Freude an diesem „Anti-Leviathan“ gehabt, „denn in seiner künstlichen Naturfreiheit läßt [das Internet] bereits die Anzeichen eines virtuellen Kampfes aller gegen alle erkennen. Wer sich in seine Fangnetze begibt, dem ist der Informationsfluß nur ein Vorwand, in eine Arena einzutreten, in der sich der Kampf aller gegen alle als eine Gegenwelt zur müden Tagtäglichkeit, aber auch als Bedrohung ereignet“ (Bredekamp 1997, S. 44). Hobbes Beschreibungen der „personae“ im wölfischen Naturzustand scheinen Ähnlichkeiten zum *Leben* im Internet aufzuweisen, die da, wie bereits erwähnt, lauten: einsam, kümmerlich, roh und kurz (vgl. Hobbes [1651] 2000, S. 116). Das Internet entpuppt sich folglich auch als Plateau der Angst, was sich nicht zuletzt aus der ursprünglich lediglich militärischen Nutzung erklären lässt. Die Möglichkeit der absoluten Kontrolle verbreitet Misstrauen. „Plätzchen“ (*cookies*) der entlegensten Server werden schon heute den lern- und sehwillingen Computern zum ‘Verzehr’ angeboten, um diese in ihren Bewegungen und ihrer Abfragefrequenz zu erfassen. Falls vergiftete *cookies* differenzierte Abfrageprogramme (*malicious agents*) verbergen, werden sie, sensiblen Heftpflastern gleich, zu Seismographen des Innenlebens. Es wird nicht lange dauern, bis sich Psychiater derartiger Sonden zu bedienen versuchen, um über die Bewegungen der Tasten und Mäuse das Unterbewußtsein [Unbewußte] der Benutzer analysieren zu können. Alte Vorstellungen, daß hinter jeder Spitze der Sehpyramide das Auge Gottes lauert, das auf dem Sehstrahl des Menschen in dessen Auge hineinzugleiten vermag, mögen hier ebenso Urstände feiern, wie Nietzsches Bild vom Malstrom, der um so stärker den Betrachter anzublicken beginnt, je intensiver dieser in ihn hineinsieht“ (Bredekamp 1997, S. 45).

Das Internet mit seinen Möglichkeiten und Gefahren, die Bredekamp hier im Kontext zum Leviathan zu analysieren versuchte, sind aber keine neuen Phänomene in der gesellschaftlichen Entwicklung, vielmehr scheinen sie sich in der „biomechanischen Welt der elektronischen Kommunikation“ zu verdichten wie nie zuvor. Die Betonung einer individuellen Identität ist ein Slogan, der im gesamten 20. Jahrhundert immer wieder zu hören war. Nur sind die Bestrebungen nicht unbedingt konträr ausgerichtet. Das Individuum versucht seine Authentizität und Autarkie in einer variablen Civitas zu etablieren. Es geht nicht um die Errichtung eines Anti-Leviathan, eher um eine Verstärkung der Beziehung verschiedener Identitäten zur Stärkung des Gemeinwesens. Luhmanns Analysen autopoietischer Systeme in den einzelnen gesellschaftlichen Ebenen und Foucaults „Ästhetik der Existenz“ sind dafür ebenso ein Beleg wie Schmidts Ausführungen seines Konzepts der Citoyenität und die bereits geschilderte Suche zahlreicher Künstler nach formaler Verfügungskraft. Schmidts existentieller Imperativ „Gestalte dein Leben so, daß es bejahenswert ist“ beschreibt Entwicklungen in der Kunst, die noch einmal dazu auffordern, den Kunstbegriff in seiner bereits seit den 60er Jahren erweiterten Form neu zu überdenken. Das von Paolo Bianchi thematisierte Stichwort lautet: Lebenskunstwerk (vgl. Bianchi 1996). Es geht um neue bzw. eine Verschiebung der Wertigkeiten in der Kunst. Mit der Ästhetik des Lebenskunstwerks wird ein Akt der Abwendung von dem bereits traditionellen, vieldiskutierten Aspekt von Kunst und Leben vollzogen, um eine neue, produktive Zuwendung zu ermöglichen. Das bedeutet, dass die Sehnsucht nach einer Einheit von Kunst und Leben im Sinne einer Lebenskunst sich in der Differenz von Kunst und Leben offenbart. Es geht folglich nicht um eine Versöhnung nach der Formel Kunst=Leben, sondern um die Reflexion durch Differenz - anything goes, ohne dogmatische Festlegung. Unter Berücksichtigung dieses Gedankens, einer Idee, die von einer variablen Identität spricht, lösen sich Gegensätze von Kunstschaffen und Lebenswirklichkeit zugunsten von erweiterten Schnittstellen im Bereich der Kunst, Musik, Literatur, Mode, Design, Technik, Wissenschaften und Wirtschaft auf.

Im Sinne des Radikalen Konstruktivismus gelesen, werden diese „jetzt weniger als emphatische Gegenentwürfe, als utopische Korrektive, als großartige Mythen, nicht als phantastische Entschädigungen für fundamentale Mängel ver-

standen, sondern als *selbstverständliche, alltägliche Demonstrationen der Irritation und (Neu-) Konstruktion von Wirklichkeit*“ (Scheffer 1992, S. 7). Das heißt nicht, dass wir entdecken, wie „die Welt und die Künste“ beschaffen sind. Vielmehr ist entscheidend: „Wir entdecken nicht die ‘Realität’ oder ihre ästhetische Gegensatzung, sondern die eigenen Wirklichkeits-Konstruktionen, die eigenen ‘Selbstbeschreibungen’.“ Nicht nur in den Künsten, so der Vorschlag des konstruktivistischen Literaturtheoretikers Bernd Scheffer, sondern „in allen Lebensbereichen geht es um neue Unterscheidungen, um ‘schöpferische’ Beschreibungen, um (Neu-) Konstruktionen von Wirklichkeit.“ In ‘Wissenschaft und Kunst’ (1984) hat Paul Feyerabend im Zusammenhang mit dieser Art von Wahrnehmung die zentrale Frage gestellt, was man nun als Wirklichkeit gelten lässt. Er resümierte, dass zum Beispiel „ein Haus ist, was es ist“, hinterfragt aber gleichzeitig: „Was ist es?“ Wie es sich der Bewohner vorstellt oder der Architekt? Diese Wahrnehmungsdifferenzen ermöglichen verschiedene Aktivitäten bei verschiedenen Menschen „und wiederum ganz verschiedene bei dem Haushund, der Ratte, der Bettwanze, dem Storch auf dem Dach“ (Feyerabend 1984, S. 81). Es geht um eine Lebenspraxis, „in der es fortlaufend auch auf ‘kreative’ Konstruktion von Wirklichkeit ankommt“ (Scheffer 1992, S. 14). Nach Hans Ulrich Reck ist dabei die Problematisierung des Realen nur durch die anerkannte „Realität des Imaginativen“ möglich. „Denn nur imaginativ lassen sich wirkliche und mediale Realität unterscheiden. Beide gehen aus der Bestimmtheit des Irrealen durch (immaterielle) Wahrnehmung hervor“ (Reck 1991, S. 42). Im Rahmen dieser Konstruktion wird der Aktionsradius vom Einzelnen definiert und revidiert. „Der Mensch als Medium ist der Mensch in seinen Darstellungsfähigkeiten, in seiner Selbstdarstellung,“ schrieb Gerhard Johann Lischka. „Ohne irgendeine Form kann man nicht von Medium sprechen, auch nicht vom Medium Mensch. Womit alle Möglichkeiten, das Leben zu gestalten, in der Fähigkeit der Formgebung stecken. Welche Formen gestaltet werden können, hängt davon ab, wie spielerisch, bewußt oder unbewußt wir mit ihnen umgehen können“ (Lischka 1997, S. 54 f.).

Das Lebenskunstwerk resultiert aus einer anderen Ordnung, der Ordnung des bootstrap, einer Kultur der Eigenverantwortlichkeit in Kombination mit Interaktionen, die diese Selbstreferentialität konstituieren. Dabei soll nicht interpretiert ,

sondern ge- bzw. erlebt werden. Leben leben und leben lassen. „Leben realisiert sich darin, wie Menschen sich gegenseitig zu leben erlauben und ermöglichen“ (Lischka 1997, S. 59). Die Quintessenz daraus lautet, um noch einmal Maturana zu bemühen: „Wir erzeugen daher buchstäblich die Welt, in der wir leben, indem wir sie leben“ (Maturana 1982, S. 269). Es geht dabei nicht um Selbstverwirklichung, sondern um eine Etablierung der eigenen Identität, mit allen Irrtümern und Enttäuschungen. Nach dem Prinzip des bootstrap gibt es in der Lebenskunst keine objektive Erkenntnis und folglich keine kulturelle Einheit im Hinblick auf den Traum nach Ganzheitlichkeit. „[...] dieser Wunsch wiederum ist begründet dadurch, daß wir die Menschen sind, die wir sind.“ Eine kulturelle Einheit im Sinne eines Gesamtkunstwerks ist für Maturana „kein Problem der Erkenntnis, sondern ein Problem des Gebrauchs der Erkenntnis, daher ein ethisches Problem“ (Maturana 1982, S. 310). Im Gegensatz zum Gesamtkunstwerk sind die Auswirkungen im Lebenskunstwerk nicht elitär, sondern egalitär ausgerichtet, nicht totalitär, sondern arbiträr orientiert. Autopoietische Strukturen sind prägendes Element der Lebenskunst. Das Gesamtkunstwerk hingegen gibt es nicht, „es ist ein Traum, eine Fiktion, eine Metapher“, äußerte Wolfgang Lange. „Ungeachtet dessen ist die Utopie von einer im Dienste des Mythos veranstalteten Fusion der Künste bis heute virulent. Vom Symbolismus und Jugendstil der Jahrhundertwende angefangen, über die avantgardistischen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts bis hin zu Unternehmungen zeitgenössischer Künstler wie Beuys, Nitsch oder Syberberg begegnen immer wieder Versuche, den Wagnerschen Traum in die Tat umzusetzen. Das Ergebnis dieser Anstrengungen aber ist - jedenfalls im Bereich der 'hohen Künste' - eher mager. Nichts als Projekte und Entwürfe, Ansätze, Skizzen und Bruchstücke, Zeugnisse eines fortlaufenden Scheiterns, wie die von Harald Szeemann 1983 arrangierte Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* unfreiwillig demonstriert hat. Wenn die Wagnersche Utopie überhaupt irgendwo realisiert worden ist, dann in der [...] Kulturindustrie. [...] wo anders als in Hollywood hat das von Wagner erträumte 'Kunstwerk der Zukunft' das Licht der Welt erblickt“ (Lange 1994, S. 273 f.)?

Das Gesamtkunstwerk hat sich zu zahlreichen Ismen formiert. Das Lebenskunstwerk stellt keinen Ismus dar, sondern offenbart sich in der Haltung vielfäl-

tiger Querdialoge mit unbegrenzten Ausdrucksmöglichkeiten. Man mag es als eine der von Nicolaus Sombart heraufbeschworenen Mega-Utopien bezeichnen, deren Zeitalter er trotz mannigfacher Diskussion bezüglich des Endes der Utopie angebrochen sieht (vgl. Sombart 1997, S. 146-158). Die Ideologie des Gesamtkunstwerks geht vom Selbstverständlichen aus, das Lebenskunstwerk ist die Abweichung vom Selbstverständlichen, da individuell gestaltet. Die These der Variabilität in der Philosophie des bootstraps lässt sich als theoretisches Fundament einsetzen, demzufolge man denjenigen, der sein Leben als Lebenskunstwerk gestaltet, als bootstrapper bezeichnet. Wo alle glauben, Verständigung komme durch identische Repertoires zustande, zeigt ein bootstrapper, dass Kommunikation nicht nur auf Einverständnis beruht, sondern vor allem auf Abweichungen. Es handelt sich um eine Art Balanceakt, dem ein produktiver Regelverstoß folgt. Durch Abweichung wird eine Voraussetzung zur Problematisierung geschaffen. Das Selbstverständliche wird problematisiert, indem gezeigt wird, dass das vermeintlich Selbstverständliche nur aufgrund von Vereinfachungen selbstverständlich ist. Letztendlich geht es um die Abweichung vom Selbstverständlichen.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1995

Adriani, Götz/Winfried Konnertz/Karin Thomas, *Joseph Beuys*, Köln 1973

Anna, Susanne (Hrsg.): *Archi-Neering. Helmut Jahn - Werner Sobek*, Ausst.Kat. Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Ostfildern-Ruit 1999

Bärsch, Claus Ekkehard: *Die politische Religion des Nationalsozialismus. Die religiösen Dimensionen in den Schriften von Dietrich Eckart, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg und Adolf Hitler*, München 1998

Ball, Hugo: *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1947

Ball, Hugo/Emmy Hennings: *Damals in Zürich*, Zürich 1978

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1996

Bateson, Gregory: *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*, Frankfurt am Main 1995

Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. V, hrsg. von Friedhelm Kemp/Claude Pichois, München/Wien 1989

Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. VI, hrsg. von Friedhelm Kemp/Claude Pichois, München/Wien 1989

Baudrillard, Jean: *Paradoxe Kommunikation* = um 9. Schriftenreihe Kunstmuseum Bern, hrsg. von Gerhard Johann Lischka, Bern 1989

Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2000

- Behne, Adolf: *Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashause gewidmet*, in: *Kunstgewerbeblatt. Neue Folge*, 1915/16, 27. Jahrgang, Heft 1. Oktober, Leipzig 1916, S. 1-4
- Behrens, Peter: *Feste des Lebens. Eine Betrachtung des Theaters als höchstes Kultursymbol*, Leipzig 1904
- Berger, Ute/Michael Berger (Hrsg.): *Mr. Fluxus. Ein Gemeinschaftsportrait von George Maciunas 1931-1978*, Wiesbaden 1996
- Berkeley, George: *Eine Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis*, hrsg. von Alfred Klemmt, Hamburg 1957
- Berkeley, George: *Philosophisches Tagebuch*, hrsg. von Wolfgang Breidert, Hamburg 1979
- Beuys, Joseph: *Krawall in Aachen - Interview mit Joseph Beuys*, in: *Kunst* 4, Oktober/November 1964, S. 95-97
- Bianchi, Paolo (Hrsg.): *Lebenskunstwerke (LKW)*, Kunstforum International, Bd. 142, Oktober-Dezember 1998
- Blake, William: *The Marriage of Heaven and Hell*, München 1975
- Blavatsky, Helena P.: *Der Schlüssel zur Theosophie*, Leipzig 1924
- Bloch, Ernst: *Vom Anbruch gemeinsamer Meinungen*, in: *Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung*, hrsg. von Alfred Wolfenstein, Berlin 1920, S. 252-258
- Bloch, Ernst: *Geist der Utopie. Erste Fassung. Faksimile der Ausgabe von 1918*, Werkausgabe Band 16, Frankfurt am Main 1985

- Boehm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*, in Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 2001, S. 11-38
- Bredenkamp, Horst: *Der Leviathan und das Internet*, in: *InterAct! Schlüsselwerke Interaktiver Kunst*, Ausst.Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Ostfildern 1997, S. 41-47
- Brenner, Hildegard: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus* = rowohlts deutsche enzyklopädie, hrsg. von Ernesto Grassi, Reinbek bei Hamburg 1963
- Breton, André: *Die Manifeste des Surrealismus* = rowohlts enzyklopädie, hrsg. von Burghard König, Reinbek bei Hamburg 1986
- Bridgman, Percy W.: *The Nature of Physical Theory*, Princeton University Press 1936
- Bubner, Rüdiger: *Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos*, in: Burkhardt Lindner/W. Martin Lüdke (Hrsg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main 1980, S. 108-137
- Buddensieg, Tilmann: *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG (1907-1914)*, Berlin 1979
- Buffet-Picabia, Gabrielle: *Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp (1949)*, in: *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, hrsg. von Robert Motherwell, New York 1951, S. 253-267
- Busch, Wilhelm: *Eduards Traum*, in: *Wilhelm Busch. Sämtliche Werke*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Hochhuth, München 1999, S. 402-441
- Ceccato, Silvio/Bruna Zonta: *Linguaggio, consapevolezza, pensiero*, Mailand 1980
- Cepl-Kaufmann, Gertrude: *Gustav Landauer im Friedrichshagener Jahrzehnt und die Rezeption seines Gemeinschaftsideals nach dem I. Weltkrieg*, in: Hanna

- Delf/Gert Mattenklott (Hrsg.): *Gustav Landauer im Gespräch. Symposium zum 125. Geburtstag* = *Conditio Judaica* 18. Studien und Quellen zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte, hrsg. von Hans Otto Horch, Tübingen 1997, S. 235-278
- Chew, Geoffrey F.: *“Bootstrap“: A Scientific Idea?*, in: *Science*, 23 August 1968, Vol. 161, No. 3843, S. 762-765
- Clemens-Schierbaum, Ursula: *Mittelalterliche Sakralarchitektur in Ideologie und Alltag der Nationalsozialisten*, Weimar 1995
- Coubertin, Pierre de: *Olympische Erinnerungen*, hrsg. von Carl Diem, Frankfurt am Main 1959
- Coubertin, Pierre de: *Die gegenseitige Achtung*, hrsg. vom Carl-Diem-Institut e. V., Sankt Augustin 1988
- Dauvé, Gilles: *Kritik der Situationistischen Internationale*, in: Roberto Ohrt (Hrsg.): *Das Grosse Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst*, Hamburg 2000, S. 111-148
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, hrsg. von Klaus Bittermann, Berlin 1996
- Deleuze, Gilles/Michel Foucault: *Der Faden ist gerissen*, Berlin 1977
- Deleuze Gilles/Felix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main 1977
- Dell, Paul F.: *Von systemischer zur klinischen Epistemologie. I. Von Bateson zu Maturana*, in: *Zeitschrift für systemische Therapie*, Heft 7, Jahrgang 2, Okt. 1984, S. 147-171
- Derrida, Jacques: *Marges de la Philosophie*, Paris 1972

Derrida, Jacques: *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen*, Berlin 1997

Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main 1998

Dittmann, Lorenz: *Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie*, in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, Bd. 1, Köln 1979, S. 329-352

Dube, Wolf-Dieter: *Der Expressionismus in Wort und Bild*, Genf/Stuttgart 1983

Duby, Georges: *Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980-1420*, Frankfurt am Main 1999

Düsseldorf/Zürich/Stockholm: *Francis Picabia*, Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf/Kunsthaus Zürich/Moderna Museet Stockholm, Köln 1984

Ebert, Joachim (Hrsg.): *Olympia. Mythos und Geschichte moderner Wettkämpfe*, Wien 1980

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1996

Eggeling, Viking/Raoul Hausmann: *Zweite präsentistische Deklaration. Gerichtet an die internationalen Konstruktivisten*, in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, hrsg. von Wolfgang Asholt/Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar 1995, S. 300/301

Eigen, Manfred/Peter Schuster: *The Hypercycle. A principle of Natural Self-Organisation*, Berlin/Heidelberg/New York 1979

Eigen, Manfred/Ruthild Winkler: *Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall*, München/Zürich 1975

Emerson, Ralph Waldo: *Essays*, Leipzig 1897

Emerson, Ralph Waldo: *Die Natur*, in: ders.: *Die Natur. Ausgewählte Essays*, hrsg. von Manfred Pütz, Stuttgart 1982, S. 83-142

Fatke, Reinhard (Hrsg.): *Jean Piaget über Jean Piaget. Sein Werk aus seiner Sicht*, München 1981

Ferrier, Jean-Louis: *Dumont's Chronik der Kunst im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Jean-Louis Ferrier, Köln 1990

Feyerabend, Paul: *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt am Main 1984

Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlagen der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer*, Hamburg 1997

Flach, Jakob: *Ascona. Gestern und heute*, Zürich/Stuttgart 1960

Flusser, Vilém: *Digitaler Schein*, in: Florian Rötzer (Hrsg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt am Main 1991, S. 147-159

Foucault, Michel: *Dits et Ecrits*, IV, Nr. 350, Paris 1994

Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit. Zweiter Band. Der Gebrauch der Lüste*, Frankfurt am Main 1995

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik I = Gesammelte Werke*, Bd. I, Tübingen 1990

Gellner, Ernest: *Pflug, Schwert und Buch. Grundlinien der Menschheitsgeschichte*, Stuttgart 1990

Gerlach, Peter: *Proportion. Körper. Leben. Quellen, Entwürfe und Kontroversen*. Köln 1990

- Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924-1945*, hrsg. von Ralph Georg Reuth, Band 1: 1924 - 1929, München/Zürich 1992
- Goethe, Johann Wolfgang: *Dramatische Dichtungen. Dritter Band*, Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. V, Hamburg 1960
- Goethe, Johann Wolfgang: *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*, Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. XII, Hamburg 1960
- Goethe, Johann Wolfgang: *Schriften zur Naturwissenschaft. Auswahl*, hrsg. von Michael Böhler, Stuttgart 1990
- Golyscheff, Jefim/Raoul Hausmann/Richard Huelsenbeck, *Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?* In: *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*, hrsg. von Karl Riha, Stuttgart 1977, S. 61/62
- Gombrich, Ernst H.: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Frankfurt am Main 1978
- Gosztanyi, Alexander: *Der Mensch in der modernen Malerei*, München 1970
- Gropius, Walter: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 3, hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich, Berlin 1988
- Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München/Wien 1996
- Habermas, Jürgen: *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt am Main 1973
- Habermas, Jürgen: *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt am Main 1995

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Stuttgart 1961

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Frühe Schriften*, Werke 1, Frankfurt am Main 1999

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Jenaer Schriften 1801-1807*, Werke 2, Frankfurt am Main 1986

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt am Main 1986

Heidegger, Martin: *Abraham a Sankta Clara. Zur Enthüllung seines Denkmals in Kreenheinstetten am 15. August 1910*, in: ders.: *Denkerfahrten 1910-1976*, hrsg. von Hermann Heidegger, Frankfurt am Main 1983, S. 1-3

Henderson, Philip (Hrsg.): *The letters of William Morris to his family and friends*, London/New York/Toronto 1950

Hentschel, Martin: *Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986*, Diss., Bochum 1991

Hitler, Adolf: *Reden und Proklamationen 1932-1945*, Bd. 1, hrsg. von Max Domarus, Wiesbaden 1963

Hitler, Adolf: *Rede am 10. Februar 1939 in Berlin an die Truppenkommandeure des Heeres*, in: Jost Dülffer/Jochen Thies/Josef Henke (Hrsg.): *Hitlers Städte - Baupolitik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Köln/Wien 1978, S. 289-313

Hobbes, Thomas: *Leviathan. Erster und zweiter Teil*, Stuttgart 2000

Hofmann-Oedenkoven, Ida: *Monte Verità. Wahrheit ohne Dichtung*, Lorch (Württemberg) 1906

Hogarth, William: *Analyse der Schönheit*, Dresden/Basel o. J.

Homer: *Elias und Odyssee*, Eltville 1980

Honnef, Klaus: *Andy Warhol. 1928-1987. Kunst als Kommerz*, Köln 1989

Houellebecq, Michel: *Elementarteilchen*, Köln 1999

Hume, David: *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*, Stuttgart 1994

Inboden, Gudrun: *Mallarmé und Gauguin. Absolute Kunst als Utopie*. Stuttgart 1978

Jahn, Friedrich Ludwig: *Das Deutsche Volksthum* = Quellenbücher der Leibesübungen, Band 3, hrsg. von Max Schwarze/Wilhelm Limpert, Dresden 1928

James, Henry: *Die Kunst des Romans. Essays zur Literatur*, Hanau 1984

James, William: *The Principles of Psychology*, hrsg. von Mortimer J. Adler = Great Books of the Western World, Band 53, hrsg. von Robert Maynard Hutchins, Chicago/London/Toronto/Genf 1952

James, William: *Does 'Consciousness' Exist?*, in: *The Works of William James*, hrsg. von Frederick H. Burkhardt, Band 3: *Essays in Radical Empiricism*, Cambridge, Mass./London 1976

James, William: *Der Pragmatismus. Ein neuer Name für alte Denkmethode*n, hrsg. von Klaus Oehler, Hamburg 1994

Jantsch, Erich: *Die Selbstorganisation des Universums*, München/Wien 1992

Jaspers, Karl: *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin/Heidelberg/New York 1971

Jean, Marcel: *Geschichte des Surrealismus*, Köln 1968

Kaiser, Gerhard: *Benjamin, Adorno. Zwei Studien*. Frankfurt am Main 1974

Kandinsky, Wassily: *Brief aus München*, in: *Apollon*, 03.10.1909, S. 19-20

Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952

Kandinsky, Wassily: *Über die Formfrage*, in: *Der blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky/Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965, S. 132-188

Kandinsky, Wassily: *Über Bühnenkomposition*, in: *Der blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky/Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965, S. 189-208

Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zur Fläche*, Bern 1973

Kandinsky, Wassily: *Essays über Kunst und Künstler*, Bern 1973

Kanitscheider, Bernulf: *Vorwort. Philosophische Reflexionen über Chaos und Ordnung*, in: Hans Otto Peitgen/Hartmut Jürgens/Dietmar Saupe (Hrsg.): *Chaos. Bausteine der Ordnung*, Hamburg 1998, S. 1-33

Kant, Immanuel: *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, hrsg. von Rudolf Malter, Stuttgart 1989

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1996

Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, Bd. 1, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1996

Klee, Felix (Hrsg.): *Tagebücher von Paul Klee 1898-1918*, Köln 1979

Klee, Paul: *Über die moderne Kunst*, Bern 1949

Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*, Zweiter Band, hrsg. von Helmut Sembdner, München 1952, S. 437/438

Klotz, Heinrich (Hrsg.): *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München 1996

Koch, Alexander (Hrsg.): *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler=Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, Nachdruck, Darmstadt 1979

Köln: *happening & fluxus*, Ausst.Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1970

Köln: Michael Compton, *Mark Rothko - Die Themen des Künstlers*, in: *Mark Rothko - 1903-1970. Retrospektive der Gemälde*, Ausst.Kat. Museum Ludwig, Köln 1988, S. 9-46

Krüger, Hans-Peter: *Perspektivenwechsel. Autopoiese, Moderne und Postmoderne im kommunikationsorientierten Vergleich*, Berlin 1993

Kurzweil, Ray: *The Age of Spiritual Machines. When Computer Exceed Human Intelligence*, New York 1999

Lacoue-Labarthe, Philippe/Jean-Luc Nancy: *L'absolu littéraire. Théorie et la littérature du romantisme allemand*, Paris 1978

Lacoue-Labarthe, Philippe: *La fiction du politique. Heidegger, l'art et le politique*, Paris 1987

Landauer, Gustav: *Aufruf zum Sozialismus*, Berlin 1911

Langbehn, Julius: *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig 1892

Lange, Wolfgang: *Gesamtkunstwerk Madonna*, in: Hans Günther (Hrsg.): *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos* = Bielefelder Schriften zu Lingu-

istik und Literaturwissenschaft, Band 3, hrsg. von Jörg Drews/Dieter Metzger, Bielefeld 1994, S. 273-291

Lankheit, Klaus: *Die Geschichte des Almanachs*, in: *Der blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky/Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965, S. 253-304

Leadbeater, Charles W./Annie Besant: *Gedankenformen*, Freiburg 1993

Lenk, Hans: *Werte, Ziele, Wirklichkeit der modernen Olympischen Spiele*, Schorndorf bei Stuttgart 1964

Leverkusen/Berlin: *Die Gläserne Kette. Visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut 1919-1920*, Ausst.Kat. Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich/Akademie der Künste Berlin, Bergisch Gladbach o. J.

Lindinger, Herbert (Hrsg.): *ulm ... Die Moral der Gegenstände. Hochschule für Gestaltung 1953-1968*, Berlin 1991

Lischka, Gerhard Johann: *Schnittstellen. Das postmoderne Weltbild*, Bern 1997

Locke, John: *Versuch über den menschlichen Verstand*, Bd. I: Buch I und II, Hamburg 1981

Lützel, Heinrich: *Die christliche Kunst Deutschlands*, Bonn 1936

Luhmann, Niklas: *Die Soziologie und der Mensch*, in: *Neue Sammlung*, Vierteljahrszeitschrift für Erziehung und Gesellschaft, hrsg. von Hellmut Becker (et al.), 25. Jahrgang/Heft 1, Januar/Februar/März 1985, S. 33-41

Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1987

Luhmann Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995

- Lyotard, Jean-François: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989
- Lyotard, Jean-François: *Anima Minima*, in: Wolfgang Welsch (Hrsg.): *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993, S. 417-427
- Malewitsch, Kasimir: *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt*, hrsg. von Werner Haftmann, Köln 1962
- Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes*, hrsg. von Henri Mondor/G. Jean-Aubry, Paris 1965
- Mallarmé, Stéphane: *Sämtliche Dichtungen. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften*. München/Wien 1992
- Marquard, Odo: *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981
- Maturana, Humberto R.: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit. Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie = Wissenschaftstheorie. Wissenschaft und Philosophie, Bd. 19*, hrsg. von Siegfried J. Schmidt/Peter Finke, Braunschweig/Wiesbaden 1982
- Maturana, Humberto R./Francisco J. Varela: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens*, Bern/München 1987
- Maturana, Humberto R.: *Kognition*, in: Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt am Main 1996, S. 89-118
- Mendelssohn, Moses: *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, 1757*, in: Bengt Algot Sörensen (Hrsg.): *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert = Ars poetica - Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst*, hrsg. von August Buck (et al.), Frankfurt am Main 1972

Meyer, Hans: *Abendländische Weltanschauung*, 5 Bde., Paderborn/Würzburg 1966

Michaud, Eric: *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris 1996

Morris, William: *Kunsthoffnungen und Kunstsorgen*, Bd. 5: *Die Aussichten der Architektur in der Civilisation*, Leipzig 1902

München: *Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund*, Ausst.Kat. Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für Angewandte Kunst, München 1975

München: *Monte Verità - Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, Ausst.Kat. Museum um Villa Stuck, München, Mailand 1980

Mussolini, Benito: *Dal malinconico tramonto liberale all'aurora fascista della nuova Italia (4 ottobre 1922)*, in: *Opera omnia di Benito Mussolini. Dalla conferenza di Cannes alla marcia su Roma (14 gennaio 1922 – 30 ottobre 1922)*, hrsg. von Edoardo Susmel/Duilio Susmel, Bd. XVIII, Florenz 1963

Muthesius, Hermann: *Wirtschaftsformen im Kunstgewerbe. Vortrag, gehalten am 30. Januar 1908 in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft in Berlin*, in: *Volkswirtschaftliche Zeitfragen. Vorträge und Abhandlungen*, hrsg. von der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft in Berlin, Heft 233 (Jahrgang 30, Heft I), Berlin 1908

Nancy, Jean-Luc: *La communauté desoeuvrée*, Paris 1990

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. I, München/Berlin/New York 1980

Nohl, Herman: *Die Weltanschauungen der Malerei*, in: *ders.: Stil und Weltanschauung*, Jena 1920, S. 3-83

- Nolte, Ernst: *Der Faschismus in seiner Epoche. Die Action française. Der italienische Faschismus. Der Nationalsozialismus*, München 1963
- Ohr, Roberto: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg 1997
- Paris: *Kandinsky - œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*, Kat. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1985
- Piaget, Jean: *Les mécanismes perceptifs. Modèles probabilistes, analyse génétique, relations avec l'intelligence*, Paris 1961
- Piaget, Jean: *Die Entwicklung des Erkennens III. Das biologische Denken. Das psychologische Denken. Das soziologische Denken*, Gesammelte Werke - Studienausgabe, Bd. 10, Stuttgart 1975
- Preikschat, Wolfgang: *Video: Die Poesie der Neuen Medien*, Weinheim/Basel 1987
- Reck, Hans Ulrich: *Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien = Epistēmata - Würzburger wissenschaftliche Schriften/Reihe Philosophie*, Bd. 91, Würzburg 1991
- Recki, Birgit: *Das produktive Leben: Über die ästhetische Faszination der Natur*, in: Jörg Zimmermann (Hrsg.): *Ästhetik und Naturerfahrung = exempla aethetica 1*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1996, S. 77-86
- Reinhardt, Max: *Leben für das Theater. Schriften und Selbstzeugnisse*, Berlin 1989
- Richard, Birgit (Hrsg.): *Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex*, Kunstforum International, Bd. 141, Juli-September 1998
- Ronte, Dieter: *Dada/Fluxus*, in: *Fluxus-Virus 1962-1992*, Ausst.Kat. Galerie Schüppenhauer, Köln 1992, S. 144-147

Rorty, Richard: *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main 1987

Rosenblum, Robert: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*, München 1981

Roters, Eberhard: *Mouvement Dada*, in: *Tendenzen der Zwanziger Jahre - 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977*, Ausst.Kat. Neue Nationalgalerie/Akademie der Künste/Große Orangerie des Schlosses Charlottenburg zu Berlin, Berlin 1977, Kapitel 3, S. 1-11

Roth, Gerhard: *Selbstorganisation und Selbstreferentialität als Prinzipien der Organisation von Lebewesen*, in: Hans Jörg Sandkühler/Hans Heinz Holz (Hrsg.), *Die Dialektik und die Wissenschaften = Dialektik 12. Beiträge zu Philosophie und Wissenschaften*, Köln 1986, S. 194-213

Safranski, Rüdiger: *Wieviel Wahrheit braucht der Mensch?* Frankfurt am Main 1993

Saint-Simon, Claude-Henri de: *Œuvres de Saint-Simon*, Reprint, Bd. VII, Aalen 1964

Scheffer, Bernd: *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*, Frankfurt am Main 1992

Scheffler, Karl: *Die Architektur der Großstadt*, Berlin 1913

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Frühschriften. Eine Auswahl in zwei Bänden*, hrsg. von Helmut Seidel/Lothar Kleine, Erster Band, Berlin 1971

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Ausgewählte Werke. Schriften von 1794-1798*, Darmstadt 1975

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Ausgewählte Schriften 1804-1806*, Bd. 3, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt am Main 1995

- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart 1998
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *System des transzendentalen Idealismus*, hrsg. von Horst D. Brandt/Peter Müller, Hamburg 2000
- Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Stuttgart 1997
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, hrsg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2000
- Schinkel, Karl Friedrich: *Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, hrsg. von Alfred Freiherr von Wolzogen, Dritter Band, Berlin 1863
- Schlegel, Friedrich: *Studien des klassischen Altertums* = Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 1, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn/München/Wien 1979
- Schlegel, Friedrich: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)* = Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn/München/ Wien 1967
- Schlegel, Friedrich: *Kritische und theoretische Schriften*, Stuttgart 1994
- Schlemmer, Oskar: *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften*, hrsg. von Andreas Hüneke, Leipzig 1989
- Schmid, Wilhelm: *Was geht uns Deutschland an?*, Frankfurt am Main 1993
- Schmid, Wilhelm: *Die individuelle 'Ästhetik der Existenz', ausgehend von Foucault*, in: Susanne Anna (Hrsg.): *Standort Deutschland - Ein interdisziplinärer Diskurs zur deutschen Situation*, Ausst.Kat. Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Heidelberg 1997, S. 124-133

- Schmidt, Siegfried J.: *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*, Frankfurt am Main 1994
- Schmitt, Carl: *Theodor Däublers „Nordlicht“. Drei Studien über die Elemente, den Geist und die Aktualität des Werkes*, München 1916
- Schmitt, Carl: *Politische Romantik*, München/Leipzig 1925
- Schneider, Romana: *Volkshausgedanke und Volkshausarchitektur*, in: *Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950. Reform und Tradition*, hrsg. von Vittorio Magnago Lampugnani/Romana Schneider, Ausst.Kat. Deutsches Architektur-Museum, Frankfurt am Main, Stuttgart 1992, S. 185-199
- Serres, Michel: *Der Parasit*, Frankfurt am Main 1987
- Sloterdijk, Peter: *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Frankfurt am Main 1999
- Sloterdijk, Peter: *Sphären - Mikrosphärologie. Band I. Blasen*, Frankfurt am Main 2000
- Sombart, Nicolaus: *Verlorene Utopien - Denkmodelle des 20. Jahrhunderts*, in: Susanne Anna (Hrsg.): *Standort Deutschland. Ein interdisziplinärer Diskurs zur deutschen Situation*, Heidelberg 1997, S. 146-159
- Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main 1995
- Speck, Ulrich: *Der lange Abschied vom Vater Staat*, in: *Merkur - Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, hrsg. von Karl Heinz Bohrer/Kurt Scheel, Heft 11, November 1999, 53. Jahrgang, S. 1035-1046

Spiegel Online: *Ausgebremst: Forscher fangen erstmals Antiatome* (23. Februar 2002), unter: <http://www.spiegel.de/archiv/>

Stachelhaus, Heiner: *Joseph Beuys*, Düsseldorf 1988

Sterne, Laurence: *Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy*, München/Zürich 1991

Strauss, Leo: *Anmerkungen zu Carl Schmitt. Der Begriff des Politischen*, in: Heinrich Meier: *Carl Schmitt, Leo Strauss und „Der Begriff des Politischen“*. Zu einem Dialog unter Abwesenden, Stuttgart 1998, S. 97-125

Sullivan, Michael: *The Meeting of Eastern and Western Art*, London 1973

Szeemann, Harald: „Vorbereitungen“, in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Ausst.Kat. Kunsthaus Zürich/Städtische Kunsthalle Düsseldorf und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf/Museum moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, Aarau/Frankfurt am Main 1983, S. 16-20

Taut, Bruno: *Die Stadtkrone*, Neuausgabe hrsg. von Manfred Speidel, Berlin 2002

Taut, Bruno: *Rußlands architektonische Situation*, in: *El Lissitzky - 1929 - Rußland: Architektur für eine Weltrevolution* = Bauwelt Fundamente 14, hrsg. von Ulrich Conrads, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1965, S. 147-153

Terkessidis, Mark: *Ich bin (m)ein Unterschied*, in: *Die Zeit*, 11. März 1999

Thoreau, Henry David: *Walden oder Hüttenleben im Walde*, Zürich 1972

Thoreau, Henry David: *Leben ohne Grundsätze. Eine Auswahl aus seinen Schriften*, Stuttgart 1979

- Thürlemann, Felix: *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern 1986
- Toepffer, Rodolphe: *Essay zur Physiognomie*, hrsg. von Karl Riha, Siegen 1982
- Tönnies, Ferdinand: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Darmstadt 1963
- Troost, Gerdy (Hrsg.): *Das Bauen im neuen Reich*, Bayreuth 1938
- Uhde-Bernays, Hermann (Hrsg.): *Künstlerbriefe über Kunst*, München 1956
- Varela, Francisco J.: *Not two, not one*, in: *Co-Evolution* 5, 1976
- Vischer, Friedrich Theodor: *Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik = Theorie 1*, hrsg. von Hans Blumenberg (et al.), Frankfurt am Main 1967
- Vitali, Christoph (Hrsg.): *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*, Ausst.Kat. Haus der Kunst München, Stuttgart 1995
- Voegelin, Eric: *Die Neue Wissenschaft der Politik. Eine Einführung*, München 1959
- Voltaire: *Candid - oder die beste der Welten*, Stuttgart 1957
- Vondung, Klaus: *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*, Göttingen 1971
- Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Dritter Band, hrsg. von Wolfgang Golther, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart 1914
- Wedewer, Rolf: *Francis Picabia*, in: *picabia*, Ausst.Kat. Städtisches Museum Schloß Morsbroich Leverkusen, Bergisch Gladbach 1967, o. S.

- Weibel, Peter: *Transformation der Techno-Ästhetik*, in: Florian Rötzer (Hrsg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt am Main 1991, S. 205-246
- Werckmeister, Otto Karl: *Von der Ästhetik zur Ideologiekritik*, in: ders.: *Ende der Ästhetik. Essays über Adorno, Bloch, das gelbe Unterseeboot und der eindimensionale Mensch*, Frankfurt am Main 1971, S. 57-85
- Werckmeister, Otto Karl: *Rezensionen - Jim M. Jordan, Paul Klee and Cubism/Richard Verdi, Klee and Nature*, in: *Kunstchronik*, 40. Jahrgang, Heft 2, München Februar 1987, S. 63-74
- Wetzel, Heinz: *Wandlungen im Städtebau. Vortrag, gehalten anlässlich der Gaudangung des NSBDT Fachgruppe Bauwesen am 21. September 1941 in Stuttgart = Bauen und Planen der Gegenwart III*, Stuttgart 1942
- Whitehead, Alfred North: *Wissenschaft und moderne Welt*, Frankfurt am Main 1988
- Whitehead, Alfred North: *Abenteuer der Ideen*, Frankfurt am Main 2000
- Wiener, Norbert: *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, New York/Paris 1948
- Wiesbaden: *1962 WiesbadenFLUXUS 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, Ausst.Kat. Museum Wiesbaden (et al.), Berlin 1983
- Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewißheit - Bemerkungen über die Farben. Über Gewißheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt am Main 1999
- Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Dresden 1996
- Zybok, Oliver: *Hoch vom Himmel*, in: Die Langheimer, *Hoch vom Himmel. Engel aus Asche und Feuer*, Mappe mit 24 Holzschnitten und Begleitheft, Wuppertal 1994

Zybok, Oliver: *Schatten*, in: Jürgen Grölle, *Schatten*, Ausst.Kat. Galerie Epikur, Wuppertal 1995, o. S.

Zybok, Oliver: *BOOTSTRAP*, in: „... , ...“ - *Ein Symposium auf der Insel Icaria (24.08. - 08.09.1995)*, Wuppertal 1996, S. 10-14

Zybok, Oliver (Hrsg.): *Von Angesicht zu Angesicht. Mimik - Gebärden - Emotionen*, Leipzig 2000

LEBENS LAUF

Persönliche Daten:

Name: Oliver Zybok
Geburtsdatum: 4. Januar 1972
Geburtsort: Wuppertal
Familienstand: ledig

Schulbildung:

09/82 – 06/91 Gymnasium Am Kothen, Wuppertal - Abschluss: Abitur
12/91 – 02/93 Zivildienst beim Deutschen Roten Kreuz, Wuppertal

Studium und Ausbildung:

04/93 – 06/98 Studium der Kunstgeschichte (Hauptfach), Geschichte (1. Nebenfach), Neueren Deutschen Literaturgeschichte (2. Nebenfach) an der RWTH Aachen und den Universitäten Köln und Bonn - Abschluss: 'Magister Artium' mit der Note 'gut'
09/96 – 05/98 Studentische Hilfskraft bei Prof. Dr. Peter Gerlach an der RWTH Aachen
06 – 11/97 Aufenthalt in Paris - Anfertigung der Magisterarbeit, Recherchen für Prof. Dr. Peter Gerlach im Archives Nationales, Vertiefung der Sprachkenntnisse

Beruflicher Werdegang:

10/92 – 09/98 Freier journalistischer Mitarbeiter bei der Westdeutschen Zeitung, Düsseldorf
09/93 – 12/97 Freier Mitarbeiter bei der Galerie Epikur, Wuppertal

02/96 – 03/99	Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Städtischen Museum Leverkusen Schloss Morsbroich
01/97 – 01/99	Freie kuratorische Tätigkeit am M. K. Ciurlionis National Museum of Art, Kaunas (Litauen), u. a. Aufbau einer Sammlung von Papierarbei- ten deutscher Nachkriegskünstler (mit E. M. Kentner)
seit 03/99	Aufbau der Privatsammlung Hans Georg Lobeck, Wuppertal
04/99 – 09/01	Kustos und Kurator am Städtischen Museum Leverkusen Schloss Morsbroich
10/01 – 06/02	Kurator am Museum für Angewandte Kunst Köln
seit 04/02	Lehrauftrag an der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Institut für Kunstpädagogik - Fachbereich Neue Medien
seit 07/02	Kurator im Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf
seit 09/03	Lehrauftrag an der University of Helsinki, Academy for Fine Arts
Sprachkenntnisse:	Englisch in Wort und Schrift, Französisch und Italienisch
EDV-Kenntnisse:	Microsoft Word, Excel, Word Perfect, Power Point, Adobe Photoshop