Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 75 (1995)
Heft: 7-8

Rubrik: Kultur

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

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

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

Download PDF: 02.10.2025

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

Gerolf Fritsch
studierte an verschiedenen deutschen Universitäten Germanistik, Geschichte, Kunstgeschichte und Philosophie. Promotion zum Dr. phil. I; Gymnasiallehrerausbildung in Nordrhein-Westfalen. Leitende Stellung im bundesdeutschen Auslandsschuldienst; Unterricht am Bündner Lehrerseminar in Chur. Zahlreiche Aufsatz- und Buchveröffentlichungen; Mitarbeit an didaktischen Werken.

Dekonstruktion und Potentialität

Bemerkungen zur nachplatonischen Ästhetik

Nur wer im rotierenden Markt-, Konsum- und Informationsbetrieb Nischen findet, Stromstillen, kann die überlieferte Wirklichkeit der Bilder der Kunstgeschichte sowie die gegenwärtige mediengespeiste der Simulakra in einer Weise dekonstruieren, *die mit Erforschung, Erkundung und Exploration verbunden und nicht lediglich auf eine eben wieder nur medien- und sensationskonforme* Destruktion *gerichtet ist.*

Geist ist einfach, was Gehirne tun.
Marvin Minsky

In den sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Untersuchungen zur Spätantike, die *Michail Rostovzeff* in den zwanziger Jahren herausbrachte, sah man im Rückblick der Jahrhundertmitte eine Neuorientierung in der Geschichtswissenschaft. Zwar hatte *Karl Marx*, der letzte der grossen bürgerlichen Aufklärer, ein Dreivierteljahrhundert zuvor schon auf die Basisfunktion der Produktionsverhältnisse im Geschichtsprozess hingewiesen; da er diese Analysen aber mit derjenigen der Eigentumsverhältnisse verbunden hatte, wurde sein Ansatz in einer Zeit, die sich der Nation und ihren Besitztümern als der bestimmenden Antriebskraft geschichtlichen Fortschritts verschrieb, als ideologisch abgewehrt. Wer heute die Veröffentlichungen aus der französischen Historikerschule der «Annales» liest, wird über die Zumutungen und Camouflagen, die in der abgelaufenen Moderne von verschiedenen Seiten her dem Wirtschaftsgeschehen zuteil wurden, nur noch lächeln können; sie gehören zum Spektakel der verflossenen zwei Jahrhunderte, in denen der zivilisatorische Prozess sich unumkehrbar, wenn auch nicht zielbildlich (wie die vorherrschenden Geschichtskonstruktionen aus dem Quellgebiet der Aufklärung zu besagen schienen) seine Bahn bricht. *Fernand Braudel* beispielsweise beschreibt und erklärt in seinem dem kulturellen «Modell Italien» gewidmeten Band bis in funktionale Einzelheiten, wie vom Beginn der Renaissance an die Wirtschaft mit ihren Entwicklungen und ihren Veränderungen, ihren technischen Erfindungen ebenso wie mit ihren handelspolitischen Verlusten die gesamtkulturellen Verlaufsstrukturen auslöst, vorantreibt oder zurückstaut, formt und modifiziert, indem sie Basis- wie Rahmenbedingungen des gesellschaftlichen Lebens schafft und die Organisationsnetze für kulturelle Tätigkeiten vorentwirft und spannt oder auch einrollt und zusammenbrechen lässt. Braudel erklärt auch den Wechsel von der italienischen zur holländischen Dominanz im Mittelmeer- und im Transithandel zur Nordsee mit guten Gründen.

Der neue Realismus

Zur Postkutschenzeit noch hat der *Hegel* mit sicherem Blick für die Abweichungen der gesellschaftlichen Realität von den präskriptiven Vorstellungen seiner Geschichtsmetaphysik in seinen «Vorlesungen über die Ästhetik» hervorgehoben, wie die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts anderen Anschauungen folgt als die italienische Renaissancekunst; nicht mehr dem *«sinnlichen Scheinen der Idee»* ist sie verpflichtet, entsprechend der platonischen Lehre von der Repräsentanz des Urbildes in der Erscheinung, welche

die Akademie der Midiceermetropole, des Zentrums der Tauschwertsymbolik, neu verbreitet hatte; mit den Begriffen des Idealismus lassen sich die veränderten Auffassungen nicht mehr positiv fassen. Hegel umschreibt sie demzufolge negativ als Auseinanderfallen der Gegenstände und ihrer Besonderheiten *«in ihre spezifische Einzelheit und Zufälligkeit des Wechsels und der Veränderung...»*[1].

Die niederländischen Kaufleute und Seeleute, welche die italienischen, selbst die raffiniertesten unter ihnen, die Genueser, auskonkurrenzierten; die Holländer, die ihr Seereich zu gründen begannen, sie arbeiteten härter und billiger, mühevoller, schmerzlicher, sie erfanden überlegene Schiffstypen, brachten die profitablen Güter der Erde in deren Bäuche ein und genossen die Erträge in ihren Städten mit einer Art Heisshunger. Der sogenannte künstlerische Realismus der Niederländer zeigt diese befriedigte Raffgier genau; nie zuvor und nie mehr danach wurden Stillleben mit einer derart sinnlichen Präsenz gemalt, fern vom Scheinen der Idee, vielmehr handgreiflich ausgesetzt dem sinnlichen Nahgenuss, der Stillung taktiler Sehnsüchte und synästhetischer Phantasien, von Begierden, die man nur nach langem Darben und scharfen Verzichten haben kann. Diese Bilder bekunden ein Lebensgefühl, das sich um Ur- und Abbilder nicht schert, das die Dinge nimmt, wie die Genusslust sie wahrnimmt, bevor der Schatten der Vergänglichkeit, nicht irgendein ideeller Schleier, auf sie fällt. Eine avantgardistische Kunst, die den Bannkreis der platonischen Ästhetik durchbricht, als hätte es sie nie gegeben, die zeigt, worauf die Spitze des Begehrens bei diesen niederländischen Bürgern sich richtet. Die Emanzipation des Dritten Standes hat derart schon lange begonnen, bevor in Frankreich die Grosse Revolution anlief.

1 *Rudolf Burger: «Zentralperspektive. Rückblick auf eine optische Täuschung». In: Merkur, April 1993.*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Postmoderne Bewusstseinsform

Verglichen damit scheint der im Geiste *Konrad Fiedlers* gesprochene Satz *Paul Klees*, Kunst gebe nicht das Sichtbare wieder, sondern mache sichtbar, wiederum ein neues ästhetisches Paradigma zu markieren, dem allerdings die frühe Moderne schon entsprochen hätte und das sich in unserem Jahrhundert radikalisiert. Die Frage, die sich hierzu stellt, ist freilich inhaltsschwer, obwohl sie sich auf zwei Worte zusammenziehen lässt: Was denn (will sie sichtbar machen)? Um eine Neuauflage der platonischen Ideale und der Renaissanceästhetik kann es sich nicht handeln, deren «ewige Wahrheiten» und Regelkanons, vorab, wie jeder sieht, die Zentralperspektive, sind aufgegeben und gebrochen. – Die Antworten sind nicht so leicht auf einen Nenner zu bringen.

Reflexiv und experimentell sind die Toröffner der Moderne schon verfahren und Klee zumal. Die Begriffe konkret und abstrakt bleiben eine Zeitlang als Bezeichnungen für Entwicklungsrichtungen der modernen Kunst austauschbar. Mit der Erfindung der elektronischen Informationstechniken in Kriegs- und Nachkriegszeit setzt sich hingegen eine neue Existenzform menschlichen Bewusstseins durch; unser Denken vollzieht sich im Horizont von *«Immaterialien»*, um den von *Jean-François Lyotard* bei der Eröffnung des Centre Pompidou im Jahre 1985 geprägten Ausdruck zu gebrauchen. Immaterialien, das bedeutet: Das, was bisher Wirklichkeit hiess, wird zweitrangig; entscheidend für unser Weltbewusstsein wird, was die medialen Technologien konstruieren und vermitteln, die Fiktionalität einer kommunikativen Realität, die phantasmatischen Charakter hat. Wie anders als mit solchen halb pleonastischen, halb paradoxen Begriffen lässt sich unsere Bewusstseinsform treffen? Sie zeigen den Zirkel an, in dem sich unser Bewusstsein und seine Konstruktionen, die Konstruktionen unseres Bewusstseins – fiktional und technologisch – und dieses selbst sich bewegen: Bewusstseinsform der Postmoderne.

«Sich selbst vernimmt die Vernunft bei der Erfassung des Vernehmens, und das Vernehmen ist Vernehmen des Vernehmens.[2]*»* Der Satz findet sich in der «Psychologie» des *Aristoteles*. Vor zweieinhalbtausend Jahren schon kennzeichnet er die konstruktivistische Struktur menschlichen Denkens (oder des menschlichen Gehirns?). Es hat lange gebraucht, bevor sich dieser Einsicht, naturwissenschaftlich vermittelt, ein konstruktivistisches Philosophieren anschloss, das die geistige Welt, in der wir leben, nach den reflexiven Schlei-

2 *Hellmuth Benesch: «Zwischen Leib und Seele. Grundlagen der Psychokybernetik». Frankfurt am Main 1988, S. 147.*

fen und Zirkelstrukturen des sich beobachtenden Beobachters begreift.

In einer solchen Befindlichkeit nehmen sowohl Gefühle des Gefangenseins als auch Gewissheiten von Freiheitsspielräumen zu. Den linearen Zeitkonzepten nicht mehr vertrauend, dem Fluss des Lebens und dem Strom der Geschichte nicht, auf denen man selbst und die Menschheit im ganzen klaren Zielen zustrebt, fühlen wir uns umschlossen von dem, was man heute das Netzwerk der Interdependenzen nennt, einem simultanen Zeit-Raum; und gewinnen zugleich eine neue Sicherheit im Navigieren, eben weil sich uns die labyrinthisch-konstruktivistische Existenzform, die unser Bewusstsein uns aufzwingt, allmählich erhellt.

Wenn im fluktuierenden Gewebe aus Medien, Markt und Macht Fiktionalität und Realität im herkömmlichen Sinn ununterscheidbar werden, keiner mehr weiss, wo Schuss und wo Kette ist und wie der Flor entsteht, scheint die Wahrnehmung zur Falle ihrer selbst zu werden. Permanent erzeugen die Medien durch Simulation und Dissimulation, um es mit Begriffen *Jean Baudrillards* zu sagen, eine Hyperrealität der Simulakra, der Trugbilder, des Blendwerks, des Scheins, die eine *«Torsion des Sinns»* hervorrufen, uns schwindlig machen, uns den Kopf verdrehen. *«Dissuasion»* nennt Baudrillard die diese Wirkung noch verstärkende und mit den Hauptstrategien verbundene Taktik des Abwiegelns, des Widerratens und der Gegenrede[3]. Wir bewegen uns schliesslich wie in Spiegelsälen: in Verdoppelungen, Verdoppelungen der Verdoppelungen usw.

In diesen Situationen bieten die überlieferten Konzepte von Mensch und Umwelt keine genügende Orientierungshilfe mehr. Die politischen Ideologien scheitern. Religiöse Überzeugungen fragmentarisieren sich. Die *«grossen Sinnerzählungen der Moderne»* (Lyotard) klingen märchenhaft. Die Rettung könnte, so scheint es, darin bestehen, die Gewissheiten ein für allemal fahren zu lassen, die Zuversicht fester Erkenntnisse bewusst und willentlich aufzugeben und zu dekonstruieren, was keinen Sinn mehr hat und wo keiner mehr zu finden ist. Die Moderne als die letzte grosse Komposition des abendländischen Geistes – sagen wir es einmal so pathetisch –: sie ist inhaltsleer geworden, sie zerfällt vor unseren Augen – vielleicht macht es Sinn, wenn wir mithelfen, sie zu dekomponieren. Wäre das der Anfang des postmodernen Konstruktivismus?

3 Jean Baudrillard: «Agonie des Realen». Berlin 1978. Hierzu auch Verf.: «Labyrinth und Grosses Gelächter – Die Welt als ‹Durcheinandertal›. Ein Beitrag zu F. Dürrenmatts grotesker Ästhetik». In: Diskussion Deutsch, Dezember 1990.

Künstler als Vordenker

Aus dieser Sicht bewegt sich allerdings die Kunst seit dem Ende des letzten Jahrhunderts in diesem Problembereich; das will besagen, was ja keine neue Erkenntnis ist, dass zu diesem Zeitpunkt die an ein ideales Menschenbild gebundenen ästhetischen Kanons auseinanderbrechen; es soll aber zudem auch heissen, dass die Kunst der Postmoderne keinen eigentlichen Neuanfang setzt, sondern vielmehr die epochalen Fragestellungen der Jahrhundertwende in einer sich verschärfenden zivilisatorischen Situation radikalisiert. Insofern läuft die moderne Kunst von Beginn an in einem offenen Horizont auf postmoderne Konzeptionen zu, und umgekehrt nehmen diese in einer rückläufigen Schleife immer wieder die Impulse der nur scheinbar überholten künstlerischen Avantgarden auf. Avantgarden und *«Transavantgarden» (Achille Bonito Oliva)* unterscheiden sich nicht im diachronen Sinn, schon gar nicht im Sinn einer linearen Ursache-Wirkung-Folge, sie charakterisieren sich vielmehr als Phasen einer fliessenden synchronen Schleife. Nach diesem Bilde lassen sich Abdriftungen ausmachen, zum Ephemeren hin, zum Beliebigen, einfache Repetitionen, so wie die «Neuen Wilden» der Achtziger den Expressionismus repetieren, aber auch Bemühungen, in den Wirbeln der allgemeinen Kommunikation Klarsicht herzustellen und haltbare Aussagen zu gewinnen: Wo stehen wir? Wer sind wir? Woher kommen wir? Wohin gehen wir? Alles genuin philosophische Fragen, *Gauguin* hat sie schon erhoben. Was ist es, das in uns arbeitet, denkt, fühlt, produziert, phantasiert? Mit welchen Mitteln geschieht es, welchen Farben, welchen Formen, welcher Syntax, in welchen Figurationen? Die Künstler sind Denker geworden, manchmal Wissenschaftler, spätestens seit dem Jahrhundertschnitt, die Vordenker unter den Romantikern nicht zu vergessen, so wie die Philosophen und Wissenschaftler sich heute oft dem ästhetischen Design nähern und ihren

Kreationen einen ästhetischen Zuschliff geben.

In dem Jahrhundert, in dem wir den Weg von der bisher geglaubten Wirklichkeit hin zur Welt der mediengewobenen Hyperrealität der Simulakra durchschritten haben, wird letztlich zur künstlerischen Überlebensfrage, was überhaupt noch darstellbar sei – nicht etwa (nur) darstellungswert (darüber liesse sich ja noch u. U. *«endlos»* streiten, vorab über die Massstäbe, die anzuwenden wären), sondern tatsächlich darstellbar, d. h. heraushebbar aus der Flut der Fiktionen, die unsere Existenz permanent umkreist.

Das bedingt folgerichtig und zuallererst (ist man versucht zu sagen) bei jedem, der sich ernsthaft auf die Produktion von Kunst einlässt, eine (grundsätzliche) Entscheidung darüber, wie eine Position, Stellung und Einstellung zu gewinnen sei, ein konkretes Lebensverhältnis, das genügend Unabhängigkeit gewährt, um im Sinne dieser zentralen Frage zu arbeiten. Viele Künstler schaffen sich Nischen der Autonomie in den Gross- und Weltstädten (*Alberto Giacometti* wäre hierfür ein musterhaftes Beispiel) oder in umgekehrter Richtung in der abgelegenen Provinz (wie gegenwärtig etwa *Gaspare O. Melcher*, ebenfalls Schweizer, in der Provinz Livorno). Das geht nicht ohne Verzichte, vor allem materieller Art. Eine neue Weltkultur könne nur asketisch sein, hat *Carl Friedrich von Weizsäcker* angekündigt. Im Lebensstil mancher Künstler, die etwas zu sagen haben, könnte man eine Bestätigung sehen. Eine gewisse Marktunabhängigkeit bewirkt Zeitautonomie – und umgekehrt. Ohne sie gerät künstlerisches Produzieren in vielfältige Bedrängnis.

Nur wer im rotierenden Betrieb – im Markt-, Konsum-, Informationsbetrieb – Nischen findet, Stromstillen, kann die überlieferte Wirklichkeit der Bilder (der Kunstgeschichte) so wie die gegenwärtige mediengespeiste der Simulakra in einer Weise dekonstruieren, die mit Erforschung, Erkundung, Exploration verbunden und nicht lediglich auf eine eben wieder nur medien- und sensationskonforme Destruktion gerichtet ist. In dieser Hinsicht dürfte nicht zuletzt die vehemente kubistische Sequenz des Jahrhundertanfangs als prägendes Vorbild einzuschätzen sein.

Eine gewisse Marktunabhängigkeit bewirkt Zeitautonomie – und umgekehrt. Ohne sie gerät künstlerisches Produzieren in vielfältige Bedrängnis.

«Ikonoklasmus» und Dekonstruktion

Von «Ikonoklasmus» spricht der oben erwähnte Melcher und knüpft mit dem Begriff an jenen Bildersturm an, der im achten Jahrhundert das byzantinische Geistesleben erschütterte; ein Vorgang, der in verschiedenen Epochen und auch in anderen Kulturen einen Wechsel der Perspektiven und Szenarien und damit auch eine Veränderung des Realitätskonzepts, eine Um- oder Neukonstruktion ankündigt bzw. durchsetzt. Die Dekonstruktion der bislang gängigen Wirklichkeit, ihrer Werte und Verhaltensregeln, ihrer moralischen, religiösen, politischen, ästhetischen Kriterien, die Dekomposition der Bilder, in denen sie sich ausschrieb und die wiederum zu ihrer Aufrechterhaltung beitrugen, sie lösen die Figuren und Konfigurationen auf, an denen die Bedeutungen haften, die grossen epochalen Sinnerzählungen, die Mythologien und Ideologien – wozu in unserer Kultur seit den klassischen griechischen Philosophen auch der Begriff eines selbstidentischen Subjekts gehört. Ikonoklasmus, der die intra- und extrasubjektiven Inszenierungen, die der Innen- und Aussenwelt, deinszeniert, erweist sie beide als *«Inszenierung des Scheins»*[4]. Der Künstler, der auf die das ästhetische Sehen bis an die Jahrhundertwende dominierende Zentralperspektive der Renaissance verzichtet, der es dem Rezipienten überlässt, Teilperspektiven zu ermitteln, das heisst aber, ganz verschiedene Blickwinkel wahrzunehmen oder auch nicht wahrzunehmen, er unterläuft den einheitlichen Blick, der jener zweiwertigen Logik korrespondiert, in der es nur richtig und falsch gibt, keine Diskontinuitäten, keine Sprünge, keine (erlaubten) Unschärfen und Übergänge sonst; die Logik und den Blick, die seit der Antike und verschärft seit der Renaissance von Denken und Wahrnehmung her unseren Subjektbegriff bestimmten, soweit, dass sich mit dessen zunehmend als naturgegeben verstandenen, auf einem allgemeinen Konsens beruhenden Intaktheit das Kriterium der geistigen Gesundheit verband.

Zieht man aus den herrschenden Wirklichkeitskonstruktionen die tragenden Prin-

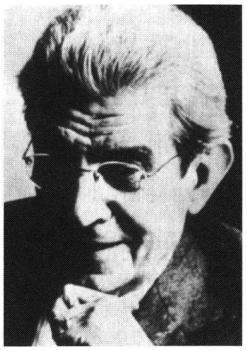
4 *Th. Meyer: «Die Inszenierung des Scheins». Frankfurt am Main 1992.*

zipien heraus – die logische Folge, den perspektivistischen Blick, das gottähnliche Subjekt, oder ganz frisch: das Dogma der rotierenden, sich als Kommunikation ausgebenden Information mit ständigem Neuigkeitswert –, so brechen diese Konstruktionen zusammen, fallen in ihre Bestandteile auseinander: Bruchstücke von Bildern und Szenarien, von Inhalt und von Sinn, von Interessen und Phantasmen, vom Schein der Macht und der Macht des Scheins: Bildersturz, Götterdämmerung ...

«The most extreme form for crushing resistance is destruction», schrieb *Emil Schumacher* einmal, *«a primitive gesture of despair and desire. The answer is not sanctify, but: exorcise; not: restore, but incorporate the act of destruction in the picture – as expression and as form.*[5]*»* Eine vortreffliche Formulierung, die genau die Funktionsweise der Dekonstruktion trifft. Insofern scheint mir dieser von *Jacques Derrida* eingeführte Begriff allerdings auch geeigneter zur Bezeichnung des gemeinten ästhetischen Akts als der Begriff *«destruction»*, Zerstörung, der das kreative Element des Vorgangs nicht angemessen wiedergibt. Ein ähnlicher Vorbehalt wäre auch gegen die historisch aufgeladene Metapher des *«Ikonoklasmus»* anzubringen. (Die von *Paul de Man* in der Literaturwissenschaft vorgenommene Anwendung des Derridaschen Begriffs bleibe hier wegen ihrer spezifischen Grenzen unberücksichtigt.)

Kunst als «offenes System»

Die Begriffe Dekonstruktion und Dekomposition umschreiben vor allem auch ein Kernstück der nachplatonischen Ästhetik: die «Offenheit». Lange bevor *Umberto Eco* in seinem Buch über das «Offene Kunstwerk» (Mailand 1962) dieser Charakteristik zur allgemeinen Geltung verhalf, hat *Julius von Schlosser* von der Jahrhundertwende an und mit besonderem Nachdruck in der Zwischenkriegszeit einen offenen Kunstbegriff entwickelt, der die platonischen geistigen Ordnungsvorstellungen in Frage zieht, Stilgesetze aufgibt, sich von *«Schönheit»* als der *«tyrannischsten aller Ideen»* absetzt und Kunst, ästhetische Zeichen auf Mitteilung hin auslegt, einen Gestus der Kundgabe, der Bildmagie und figurale Beschwörung einschliesst[6]; unter den harmonisierten Tafeln der Schönheit, so zeigt sich, rumort eine Kreativität, die sich rhythmisch und figurativ auslebt; sie befreit sich durch Dekomposition der stilgesetzlich aufgebauten Kunstwelten. Das von Schumacher gebrauchte Wort *«exorcise»* bedeutet ja zugleich: beschwören, austreiben, befreien. Von der Kunst als einer Art Beschwörung und Dämonenbannung hat, wie *André Malraux* berichtet, bekanntlich auch *Picasso* gesprochen, und auch unter diesem Aspekt hat besonders der Kubismus die ästhetischen Konzeptionen dynamisiert. – In der Geschichte der Nachkriegskunst werden dann Bezeichnungen wie abstrakter Expressionismus, Tachismus und Informel Namen für das Prinzip dieser Öffnung.



Jacques Lacan

Kunst als *«offenes System»*, das heisst freilich auch, dass es ein Missverständnis wäre, sie nach dem die elektronischen Medien beherrschenden und strukturierenden Informationsparadigma zu erklären, das ja zugleich ein ingenieurwissenschaftlich-technisches und ein sozialpsychologisches ist und als solches ein zentrales Denk- bzw. Konstruktionsmuster der gegenwärtigen Zivilisationsmaschinerie bildet, dieses möglichst allumfassenden Verbundsystems der Datenverarbeitung, einer gottähnlichen, allwissenden Geistmaschine. Allerdings ist diese Art von Vernetzung trügerisch: sie funktioniert lediglich additiv, sie produziert keine neuen Qualitäten, sie *«würfelt nicht»* (*Einstein* vom lieben Gott), macht keine Sprünge, organisiert sich nicht selbst; sie müsste denn ja auch Fehlerquellen einschliessen dürfen, gerade das aber darf oder sollte die computergestützte Technik nicht, sie darf (bislang jedenfalls) nicht fehlerfreundlich sein wie dieser technische Anachronismus, der lebendige Mensch, der ewige Versager in der Mensch-Maschine-Schnittstelle.

Der Gestus des offenen Kunstwerks ist aber gerade das: Lebendigkeit, Bewegung, Gerinnen von Bewegung, Ausfransen an den Rändern, Verdichtung im Kern; oder umgekehrt Kahlschlag im Zentrum, Ebbe, schimmernde Brandung an der Peripherie. Manchmal auch nur noch das Nichts von Weiss in Abstufungen und Nuancen, das zu einer billigen Metaphysik hin tendiert. Sicher jedoch das Gegenteil eines infor-

5 In: Colin Naylor (Editor): «Contemporary artists». Chicago and London 1989, S. 854.

6 Hierzu: Werner Hofmann: «Stil- und Sprachgeschichte: Julius von Schlossers ‹offenes System›». In: Merkur, März 1992.

mationellen Input-output-Systems: *pulsierende Potentialität.*

Paradigma «Konnektionismus»

Der theoretische Umbruch, der gegenwärtig in der Kognitionspsychologie stattfindet, kann verdeutlichen, was sich in der modernen Kunst von deren Beginn an mit zunehmender Eindrücklichkeit vollzogen hat: So wie sich diese von einem letztlich platonischen Kanon entfernt und zu einem offenen Potentialismus gelangt, so wendet sich heute die Bewusstseinspsychologie vom Paradigma der Informationsverarbeitung ab und favorisiert einen neurophysiologischen Konnektionismus, der das Denken weniger *«ratiomorph» (Egon Brunswik)* als vielmehr biomorph, als Ergebnis vielfältig-einfacher, aber fundamentaler Gehirnaktivitäten versteht; ratiomorph, das hiesse letztlich: den logischen Regeln entsprechend, die wir unserer Vorstellung vom rationalen Denken entnehmen und den Funktionsweisen des Bewusstseins unterschieben; biomorph demgegenüber meint eine Betrachtungsweise, die vom Gehirn als einem biologischen Organ auszugehen sucht. *«Geist ist einfach, was Gehirne tun»*, kann demnach *Marvin Minsky* überraschend zugespitzt formulieren[7].

Kunst ist, was Gehirne mit ästhetischen Mitteln ausdrücken, dem Spiel der Sinneswahrnehmungen, so könnte der Parallelsatz lauten. Weg von *Plato* und *Descartes*, hin zu Aristoteles und den Empiristen also auch oder genauer: schon lange in der Kunst.

Die Gegensätzlichkeit der Paradigmen sei nochmals deutlich herausgestellt: Während das Verbundsystem der elektronischen Medien den Planeten wie eine Art technischer Hirnrinde umgibt, die von lebenswirklicher Sinneswahrnehmung und Erfahrung abhebt und nach dem Sendeprinzip der *«Neuigkeit, Kürze, Verständlichkeit und vor allem Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Nachrichten untereinander» (Norbert Bolz)* arbeitet, interpretiert der Konnektionismus – wie der Name ja schon sagt – Bewusstseinsgeschehen von einem gegenteiligen Ansatz her, dem der Kontextualität; das Gehirn selbst ist *das* vernetzte Basissystem, biologisches Substrat und Matrize und zugleich Modell aller potentiellen vernetzten Systeme, die – wohlverstanden – nicht nur (im statischen Sinn) konnektionistisch strukturiert sind, sondern auch (im dynamisch – prozessualen Sinn) konnektionistisch arbeiten, produzieren, konstruieren.

Das Gehirn selbst ist das vernetzte Basissystem, biologisches Substrat und Matrize und zugleich Modell aller potentiellen Systeme.

Potentialität und Selbstorganisation

Ein solcher Ansatz ist erfahrungsnah, experimentell, reflexiv und selbstreflexiv und spekuliert nicht auf Vollkommenheit, Perfektion, Fehlerlosigkeit und Unfehlbarkeit, er kalkuliert vielmehr die kreatürliche Imperfektibilität menschlicher Gehirne ein – gerade deswegen aber auch ihre Fähigkeit zu (spontaner) Selbstorganisation. Die Gedanken, die *Walter Falk* und der «Marburger Kreis für Epochenforschung» zum Thema des Potentialismus vorgelegt haben, kommen solchen Vorstellungen schon in den siebziger Jahren recht nahe. Es wird ein vernetztes, die wissenschaftlichen Disziplinen übergreifendes Denkmodell fassbar, zu dem der Nobelpreisträger in Physikalischer Chemie *Ilya Prigogine* mit seinen Forschungen zur Thermodynamik einen ausschlaggebenden Beitrag geleistet hat, das die Neurophysiologen *Humberto Maturana* und *Francisco Varela* mit ihren Untersuchungen zur Autopoiesis (Selbstorganisation) lebender Systeme stützen und dem auch *Hellmuth Benesch'* Buch zur Leib-Seele-Problematik verpflichtet ist, in dem er eine «neuroevolutionäre Psychokybernetik» entwickelt. Er verwirft die dualistischen wie die monistischen Lösungsversuche des Problems, überschreitet dabei ebenfalls die ingenieurwissenschaftlichen Verengungen des Informationsparadigmas und konzipiert eine Triplexitätstheorie, wonach das Psychische aus dem Zusammenspiel von Aktivitäten auf den (aufsteigenden) Stufen von Träger, Muster und Bedeutung zu verstehen ist. Hierbei kann er mittels der Perspektive einer *«Neuro-Organisationstheorie»* zeigen, *«wie aus den Primitivmustern auf der Ebene der Einzelnervenzellen im Laufe der Evolutionsgeschichte die hochkomplexen rhythmischen und figuralen Interferenzmusternetze im Gesamtgehirn aufgebaut sind. Ihre überragende Vielfalt gewährt ausreichend Spielraum, um die psychischen Bedeutungen in ihrer Vielfalt aufnehmen zu können. Trotzdem setzen sie sich nur aus den zwei Grund-*

7 *Odmar Neumann: «Zum gegenwärtigen Umbruch in der Kognitionspsychologie». In: Merkur, Januar 1992.*

mustern Rhythmus und Figuration zusammen, die es bereits (der Evolutionslehre entsprechend) in den einzelnen Neurozellen gibt.» Und weiter: *«Das Nervensystem stützt sich* formal *auf zwei Trägerprozesse: Impulsleitung und synaptischer Übersprung. Mit diesen materiellen Trägerprozessen sind zwei mediale Musterbereiche mitgegeben: Rhythmus (für die Impulsleitung) und Figuration (für die synaptischen Übersprünge). Beide gemeinsam tragen nach dem Träger-Muster-Bedeutung-Prinzip die psychischen Bedeutungen»* («Zwischen Leib und Seele», 1988, S. 166).

Rhythmus und Figuration

Auf theoretischen Grundlagen wie diesen könnte man sich sogar eine allgemeine Theorie postmoderner Kunst vorstellen. Sie hätte zuallererst im Sinne von durchgehenden Basiselementen die prinzipielle Funktion und Bedeutung von Rhythmus und Figuration zu berücksichtigen. In der Musik ist die zentrale Rolle des Rhythmus natürlich seit jeher bekannt, seit langem aber auch für die sprachliche Rede, insbesondere das Sprachkunstwerk. So betont beispielsweise *Theodor Lipps* in seiner «Grundlegung der Ästhetik» (1903) die Stimmungshaltigkeit des Sprachrhythmus vor oder unterhalb näherer inhaltlicher Bestimmung. Wo kein Rhythmus ist, ist nichts, liesse sich in einer Negativformel sagen; und dies würde für alle künstlerischen Sparten gelten.

Die Konvergenz der Ergebnisse aus verschiedenen nicht-linear ausgerichteten Forschungsbereichen lässt aber bereits weitergehende Schlüsse zu. Sie eröffnet einen Horizont, der die *«Selbstorganisation»* des Universums gesamthaft einbezieht. Ihr hat der Astrophysiker *Erich Jantsch* ein wichtiges Buch gewidmet[8]. Die Muster zwischen den jeweiligen Trägern und den Bedeutungen wären demnach die universellen Transformatoren solcher Selbstorganisation auf allen Seinsstufen. Um noch einmal Benesch zu zitieren: *«Dieses Prinzip reicht von der ‹Welle› im atomaren Bereich über verschiedene physikalische Muster, über Biorhythmen und -figurationen, bis zum psychologischen Bereich in der Emotionalrhythmik und der Zeichensprache unseres ‹Geistes› und unserer kulturellen Umwelt als gemeinsames, aufstockbares kontinuierliches Musterprinzip»* (S. 162). (Wobei die rhythmischen Muster die emotionalen Bedeutungen, die figuralen Muster die mentalen auslösen.) Es wäre demnach eine kosmisch begründete Potentialität anzunehmen, die innerhalb eines universalen Ensembles die Welt verändert; Psychohistorie ginge über menschliche Geschichte hinaus, und was wir auf dem Planeten Erde tun, wäre prinzipiell nicht isoliert im kosmischen Mustergeschehen.

Künstlerische Belege dafür, dass unser Gehirn mit den Grundmustern von Rhythmik und Figuration über unerschöpfliche Möglichkeiten verfügt, Sinn und Bedeutung zu konstituieren, sind in vielfältiger Weise erbracht.

Von *Kandinsky* bis in die Gegenwart ziehen sich die Konzeptionen einer Kunst, die sich «Öffnung» zum Grundsatz gemacht hat; wenn sie derart Formen und Semantik dekomponiert und unaufhörlich und in ständigen Rekursionen mit Rhythmus und Figuration spielt, welche Sinnbrücken öffnet sie dann, welche Blickpunkte und Blickschneisen will sie vermitteln, welche Wahrnehmungssituationen? Geht es darum, auf Nichtdarstellbares zu verweisen, also eine Art ästhetischer Metaphysik zu betreiben (so wie *Nietzsche* von der Kunst als letzter Metaphysik sprach), oder eher darum, Beispiele der Selbstorganisation zu geben, zu zeigen, wie sich Wahrnehmungsspiele gestalten, um einen zu dem des oft genannten *«Sprachspiels»* äquivalenten Begriff zu benützen? Die Möglichkeiten und konzeptionellen Auffassungen reichen – mit ein paar repräsentativen Namen markiert – von *Mimmo Paladino* und *Enzo Cucchi*, welche die klassischen Figuren der künstlerischen Tradition in ein mythisch-magisches Vorfeld hin unterlaufen, bis zu Gaspare Melcher, der in stufenweiser Dekomposition jede Figur aus seinen Bildern zurückzieht, um diese nur noch aus einer intensiven gestischen und koloristischen Rhythmik und entsprechenden Konfigurationssprüngen entstehen zu lassen[9]. Wie immer man die Rolle der Kunst in der postmodernen Zivilisation einstufen mag, künstlerische Belege dafür, dass unser Gehirn mit den Grundmustern von Rhythmik und Figuration über unerschöpfliche Möglichkeiten verfügt, Sinn und Bedeutung zu konstituieren, sind in vielfältiger Weise erbracht. So gesehen gäbe es, trotz der gegenwärtigen Verengungen des Zivilisationsprozesses, keinen zureichenden Grund, das Projekt der Menschheitsgeschichte mit der Diagnose eines totalen Sinnverlustes abzusagen. ✦

8 *E. Jantsch: «Die Selbstorganisation des Universums. Vom Urknall zum menschlichen Geist». München 1982.*

9 *Diese Entwicklung war deutlich dokumentiert durch die Retrospektive im Kunsthaus Aarau 1989, neuerdings im Studion Io in Chur.*

Walter Kopp,
Dr. phil., hat in Bern Psychologie, Philosophie und mathematische Statistik studiert, ist Psychotherapeut in eigener Praxis und arbeitet in Bern. Arbeitsschwerpunkte Erkenntnistheorie und Grenzfragen der Psychologie/Philosophie.

Am Anfang war die Schrift...

An-Denken an Spuren Derridas

Jacques Derrida ist ein Zeitgenosse – und Philosophie ist ihre Zeit in Gedanken gefasst, sagt Hegel. Nur, so einfach ist es leider nicht, dass wir mit Derridas Philosophie unsere Zeit gedanklich eingefangen hätten. Der Zeit müssen wir mit und gegen Derrida selber philosophisch begegnen.

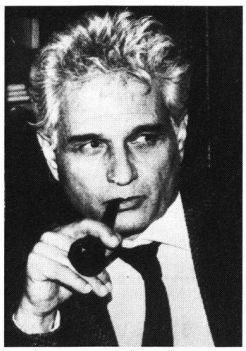
Welche der Jetzt-Zeit(en)? – Ist die Zeit nicht dabei auseinanderzufallen? Allerdings hatte *Hegel* neben der Erfahrung, dass Philosophie schon am Anfang zu reflektieren hat, was je geschichtlich ist, auch eine zweite Erfahrung gewonnen, in der Jenenser Zeit (1801–1807): Philosophie muss ihre Kategorien immer schon entwickelt haben, um mit deren Hilfe, die geistige Situation der Zeit auszudrücken. Letzteres ist ein Aufruf zur Fundamentalphilosophie, der Hegel den Namen einer Wissenschaft der Logik gab. Offensichtlich ist dies die Alternative, vor der jede Philosophie, die an die Hegel-Marxsche Tradition anknüpft, steht. Nach dem ebenfalls zeitgenössischen Philosophen *Michael Theunissen* ist es heute offen, was mehr verspricht: von der condition humaine auszugehen, von der übergeschichtlichen Situation des Menschen in seiner Welt und dann die konkrete geschichtliche Situation, in der wir stecken, in Betracht zu ziehen oder umgekehrt mit der konkreten geschichtlichen Situation zu beginnen und sie in den Rahmen der condition humaine zu stellen. Letzteres lag den Nachfahren von Hegel über *Marx* zweifellos näher.

Neues Verhältnis der Philosophie zu den Wissenschaften

Es kam allerdings mit Marx ein neues Verhältnis der Philosophie zu den Wissenschaften, in seinem Fall der politischen Ökonomie und damit auch zur Praxis auf. Da Philosophie jedoch nicht Einzelwissenschaft werden kann, sondern Reflexionswissenschaft, bzw. Metakritik, die immer auch über die Wissenschaften hinausweist, wenn sie nicht reduktionistisch vorgeht, stellt sich ihr immer das Metaphysikproblem, entweder sie betreibt Metaphysik oder kritisiert Metaphysik. Hier radikalisiert *Derrida* die Alternative in dem Sinne, dass er ausgehend vom Nicht-Identischen weiter geht als *Theodor W. Adorno* in seiner negativen Dialektik, in der die traditionelle Begrifflichkeit nicht angetastet wird. Derrida hat in diesem Zusammenhang von «Dekonstruktion» gesprochen, einem Begriff, der zu Missverständnissen und heftigen Kontroversen führte. Anfänglich wurde er in den USA im Zusammenhang mit einer literaturwissenschaftlichen Methode verwendet, mit *Paul de Man* als dessen Hauptvertreter. Anschliessend wurde er von der Architektur *(«dekonstruktivistische Architektur»)* übernommen. Die deutschsprachige Rezeption gelangte erst über die Skandalgeschichte um Paul de Man, einem engen Freund Derridas, ins Bewusstsein eines breiteren Fachpublikums. Während seine Freunde schockiert waren, war es für die Gegner der «Dekonstruktion» eine willkommene Gelegenheit, zu einer vernichtenden Kritik auszuholen. De Man hatte in den Kriegsjahren 1940–1942 in belgischen Zeitungen Artikel mit antisemitischem Inhalt publiziert. Da diese Affäre mehr oder weniger gleichzeitig mit der «Heidegger-Affäre»[1] ausbrach, geriet Derrida unter enormen öffentlichen Druck, seine moralisch-politische Haltung zu formulieren sowie die Konsequenzen für seine philosophischen Konzepte zu ziehen. In einem umfassenden Portrait von *Geoffrey Bennington* und Jacques Derrida selber, das letztes Jahr im Suhrkamp-Verlag erschienen ist und in dem Jacques Derrida vor allem über seine jüdische Familie, seine Kindheit in Algerien und über das Sterben seiner Mutter schreibt, kommt die Verarbeitung der Vorwürfe leider zu kurz.

1 *Im Zuge der Reaktion auf Victor Farias Buch «Heidegger und der Nationalsozialismus» weigerte sich Derrida, ein Interview mit ihm, in einem vom Wissenschaftler Richard Wolin herausgegebenen Buch zum «Fall Heidegger» abzudrucken, dessen Vorwort eine Kritik der Position Derridas zum Fall Heidegger enthält und verlangt den Rückzug des Buches (vgl. Zürcher «Tages-Anzeiger» vom 5. Juni 1993).*

Die Argumentationen führen sowohl an einer Rechtfertigung als auch an einer philosophischen Begründung auf vielschichtige und seltsame Weise vorbei, die wir nicht anders denn als Teil seiner Methode der Dekonstruktion begreifen können, bzw. als Beispiel für ein neues Verständnis von Text. Derrida fordert dazu auf, de Man zu lesen und immer wieder zu lesen und stellt zwei Regeln auf: Die erste bestehe darin, Achtung für den andern zu haben, womit gemeint ist, *«die Achtung des Rechtes auf Irrtum, ja auf Verwirrung, des Rechtes auf eine Geschichte, auf eine Verwandlung seiner selbst und seines Denkens, das sich nie zu Homogenem totalisieren oder reduzieren lässt»* (zit. nach *P. Engelmann*, 1990, p. 28, s. Literaturanhang). Die zweite Regel gleicht eher einer Maxime, er nennt sie «regelndes Ideal»: *«da wir gerade über den totalitären, faschistischen, nazistischen, rassistischen, antisemitischen Diskurs reden, von all den Gesten, ob diskursiv oder nicht, die der Komplizenschaft mit ihm verdächtigt werden, möchte ich das Mögliche tun und natürlich die anderen dazu einladen, um zu vermeiden, im Spiegelbild, und wäre es virtuell, die Logik des derart inkriminierten Diskurses zu reproduzieren»* (Engelmann, p. 28).



Jacques Derrida

Kein vollständig formalisierbares System

Derrida stellt nun die «de-konstruktive» Frage, ob eine *«vollständige Formalisierung»* dieser Logik und eine *«absolute Exteriorität im Hinblick auf seine Gesamtheit erreichbar»* sei: *«Gibt es eine systematische Gesamtheit von Themen, Begriffen, Philosophemen, Aussageformen, Axiomen, Bewertungen, Hierarchien, die die geschlossene und identifizierbare Kohärenz dessen ausmachen, was wir Totalitarismus, Faschismus, Nazismus, Rassismus, Antisemitismus nennen, und die niemals ausserhalb ihrer selbst erscheinen, vor allem niemals auf dem gegenüberliegenden Ufer»* (Engelmann, p. 28). Dass Derrida uns die Unmöglichkeit eines solchen Unternehmens bescheinigt, erstaunt keineswegs, ist doch spätestens seit dem Grundlagenstreit in der Mathematik bekannt, dass es nicht einmal in dieser Disziplin ein vollständig formalisierbares System gibt. *Kurt Gödel* zeigte, dass es in formalen Systemen der Mathematik unentscheidbare arithmetische Sätze gibt und dass sich arithmetische Begriffe angeben lassen, die in diesem System nicht definierbar sind. Indessen erstaunt Derridas Schlussfolgerung, nicht die Unmöglichkeit werde belegt, sondern die Verwerflichkeit: *«Das Vorhaben einer solchen formalisierenden und sättigenden Totalisierung scheint mir gerade der wesentliche Charakter jener Logik zu sein, deren Vorhaben zumindest und die ethisch-politischen Folgen entsetzlich sein können und die ich, das ist eine meiner Regeln, niemals anerkennen werde, koste es, was es wolle. 2. Aus eben diesem Grund muss man den Formalisierungsprozess und sein Programm so tiefgehend wie möglich analysieren, um die philosophischen, ideologischen oder politischen Aussagen und Verhaltensweisen, die ihm unterstehen, zu entdecken, wo sie sich auch immer befinden mögen. Die Aufgabe erscheint mir ebenso dringend wie endlos»* (Engelmann, p. 29).

Gegen eine exzessive Verschwendung von Begriffen

Sarah Kofman, die kürzlich verstorbene Philosophin, die lange mit Derrida zusammengearbeitet hat, meint, dass die Dekonstruktion eine doppelte Geste impliziere: Zum einen werden die metaphysischen Hierarchien umgekehrt, *«oben»* und *«unten»* wird vertauscht. Diese Geste wahre den alten Namen, aber verschiebe seinen Sinn. Die zweite Geste geht weiter und lasse einen neuen Begriff zutage treten. Allerdings handle es sich nicht um *«Aufhebungen»*, sondern um *«Scheineinheiten»*, Derrida nennt sie unentscheidbare Bezeichnungen. Es sind keine Haupt-Wörter *(maître-mots)* mehr, sondern Wörter, die untereinander im Austausch stehen und sich gegenseitig befruchten, und zwar in einer unendlichen Dissemination (Aussaat). Dieser Schritt bedeutet eine exzessive Verschwendung von Begriffen, die Derrida der Philosophiegeschichte von *Plato* über *Hegel, Husserl* und *Heidegger* bis *Saussure* und *Foucault* entnimmt. So das *Pharmakon* (Platon), das weder das Heilmittel noch das Gift und weder das gesprochene Wort noch die Schrift sei. Das *Supplément (Rousseau)*, das weder ein Mehr noch ein Weniger, weder etwas Akzidentelles noch etwas Wesentliches sei.

Das *gramma* («Linie», «Spur», stammt aus der Physik IV von *Aristoteles*) ist weder ein Signifikant noch ein Signifikat, weder ein Zeichen noch ein Ding, weder eine Anwesenheit noch eine Abwesenheit usw. ... In dieser Opposition bewegt sich Derrida durch das metaphysische «Feld» der Texte wie der Abenteurer durch den Urwald: mit dem Buschmesser und nötigenfalls mit dem Gewehr. Aber er macht sich auch die Liane zunutze, um sich emporzuschwingen und isst von den wilden Früchten, nicht ohne Spuren zu hinterlassen. Analog können wir die Auffassung teilen, dass sich die Metaphysik quer durch die Texte zieht und sich unscharf von der Nicht-Metaphysik abgrenzt. Es ergibt sich, was Bennington im Portrait über Derrida, mit Derrida zusammen als unvermeidliche *«Komplizität mit der Metaphysik»* bezeichnet. Eindrücklich läuft diese entlang der Dekonstruktion des Zeichens, ein Akt, dem der an der Semiotik und der Sprachphilosophie sozialisierte Leser nicht ohne ein kaltes Schaudern beiwohnen kann. Nach traditionellem Verständnis ist das Zeichen Zeichen von etwas, es verweist auf eine Sache. Für Derrida ist der Signifikant nicht materiell, obwohl er ihn als «materielle Oberfläche» (Bennington) des Zeichens gelten lässt und auch, dass das Zeichen seine Identität durch den Signifikanten erhalte. Für Derrida gibt es schlechterdings keine Signifikanten. Davon werden allerdings auch die Begriffe betroffen und alles, was mit Begriffen ausgedrückt wird. Doch finden wir an anderer Stelle des Werkes einen anderen Zugang zum Zeichen, so dass hier ein Beispiel vorliegt für die Anwendung der Dekonstruktion auf das eigene Denken.

«Mit Hilfe des Begriffs des Zeichens erschüttert man die Metaphysik der Präsenz. Von dem Augenblick an jedoch, wo man damit, wie ich es nahegelegt habe, beweisen will, dass es kein transzendentales oder privilegiertes Signifikat gibt und dass das Feld oder das Spiel des Bezeichnens von nun an keine Grenzen mehr hat, müsste man sogar den Begriff und das Wort des Zeichens zurückweisen [Gerade dazu aber ist man nicht in der Lage. W. K.]. *Denn der Ausdruck ‹Zeichen› wurde seinem Sinn nach stets als Zeichen-von, als auf ein Signifikat hinweisender Signifikant, als von seinem Signifikat unterschiedener Signifikant begriffen und bestimmt. Tilgte man die radikale Differenz zwischen Signifikant und Signifikat, müsste man das Wort für den Signifikanten selbst als einen metaphysischen Begriff aufgeben»* («Die Schrift und die Differenz», p. 425).

Der ständige Wechsel der Perspektive ist eine notwendige Voraussetzung des Dekonstruktivismus.

Wider den Vorrang der Schrift

Dass die Dekonstruktion sich nun als Methode herausschälen würde, ist eine falsche Erwartung. Konsequenterweise darf nämlich «Destruktion» keine allgemeine Methode sein, was Derrida selbst bejaht, da er den Begriff der Methode selbst dekonstruktiv analysierte. Die Dekonstruktion habe notwendigerweise von innen her zu operieren, sich aller subversiven, strategischen und ökonomischen Mittel zu bedienen. Und eher im Scherz sagte Derrida einmal, dass Dekonstruktion die Vielzahl von Sprachen voraussetze, doch meinte er damit – die Kritik *Wittgensteins* wohlweislich im Auge behaltend – nicht Privatsprachen, sondern das Individuum je überschreitende Sprachen. Der ständige Wechsel der Perspektive, als der das Sprachenargument auch gedeutet werden kann, ist eine notwendige Voraussetzung des Dekonstruktivismus, was jedoch dabei verlorengeht, ist die Verbindlichkeit und damit die Möglichkeit einer Kritik, die nicht arbiträr wird.

Doch gehen wir, um uns Derrida noch von einer andern Seite zu nähern, noch einmal zurück, um seine Auffassung der Logik, bzw. des Logozentrismus und des Textes zu inspizieren, für die es – was Derrida in seiner (t)extensiven Untersuchung zu Rousseau sagt – kein Äusseres gibt («Grammatologie», p. 274). Wir greifen zu einem Text über *Freud*, den Derrida – obwohl auch ihn der Metaphysikvorwurf zentral trifft – ausserordentlich schätzt.

«Freud oder der Schauplatz der Schrift»: Der Aufsatz, der dem Band «Die Schrift und die Differenz» entstammt, beginnt mit dem Satz:

«1. Wider allem Anschein ist die Dekonstruktion des Logozentrismus keine Psychoanalyse der Philosophie. Der Schein wird durch die Analyse einer Verdrängung und einer historischen Unterdrückung der Schrift seit Platon hervorgerufen. Diese Verdrängung stellt den Ursprung der Philosophie als episteme dar; der Wahrheit als Ein-

heit von logos und phone. Verdrängung, aber kein Vergessen; Verdrängung, aber kein Ausschluss. Freud sagt ausdrücklich, dass die Verdrängung keine äussere Kraft zurückdrängt, flieht oder ausschliesst, sondern eine innere Vorstellung enthält, die im Innern des Selbst einen Raum der Unterdrückung einzeichnet. Was hier in der Gestalt der Schrift eine Kraft darstellt – die der Rede innewohnt und ihr wesentlich ist –, wurde ausserhalb der Schrift in Schranken gehalten» («Die Schrift und die Differenz», p. 302). Nach diesem Anfangssatz übernimmt Derrida Freuds Konzept der Verdrängung, um die eingezeichnete *«Spur»* als *«missglückte Verdrängung»* der Schrift zu feiern: *«Der Verdrängung der Schrift als die Verdrängung dessen, was die Präsenz und die Bändigung der Abwesenheit bedroht»* («Die Schrift und die Differenz», p. 302). Dieser Befund zieht sich als ein zentrales Thema durch das Werk Derridas. Neben dem Logozentrismus, was heissen soll, dass die Vernunft sich selber in den Mittelpunkt rückt, das sich selbst denkende Denken, wie es bei Hegel zur Vollendung gelangt, wird der Vorrang der Schrift zum Hauptangriffsziel, so emphatisch, dass sich auch wohlwollenden Interpreten seines Werks, wie etwa *Heinz Kimmerle*, zur *«Diagnose»* verführen liessen, dass Derrida von dem Gedanken der *«Geringschätzung der Schrift, (...) gewissermassen besessen»* sei. Solche Vehemenz ist man versucht psychologisch zu deuten oder aber dem Weg zu folgen, dass hier konsequenterweise – und dem würde Derrida nicht widersprechen, obwohl sein Beruf dies widerlegt – Derridas Schreibweise nicht mehr der philosophischen Gattung zuzurechnen ist. Obwohl mir eigentlich die Deutung sympathischer ist, der Derrida (vgl. obiges Zitat) sicherlich widerspricht, dass es sich hier um eine Psychoanalyse der Philosophie handelt. Nachdem nämlich das Subjekt destruiert wurde, wird hinterrücks ungewollt und sozusagen als Rache des Objekts – die Philosophie zum Subjekt, die nun durch ihre Taten hindurch auf ihre unbewussten Motive befragt wird.

Hegel, Nietzsche, Freud, Heidegger, Lacan – Wurzeln und Marksteine

Derrida bedeutet neben Heidegger, den er bis zu seinen *Husserlschen* Wurzeln verfolgt (seine Studie, «Die Stimme und das Phänomen», bezeichnet er selbst als gewichtigen Markstein in seinem Denken), Hegel, *Nietzsche*, vor allem Freud sehr viel. Zahlreiche Interpretinnen und Interpreten siedeln Derrida in unmittelbarer Nähe zu *Lacan* an, der einen ähnlich virtuosen Umgang mit der Philosophie betrieben hat, obwohl Derrida Lacan scharf kritisiert. Insbesondere wirft er Lacan vor, dass er den Signifikanten privilegiere (Lacan sprach übrigens selber von einer Passion gegenüber dem Signifikanten) und einen transzendentalen Signifikanten (den Phallus) einführe, der den traditionellen Phallozentrismus nicht überwinde, was sich mit der feministischen Kritik an Lacan deckt. Die Sympathie gegenüber Freud rührt daher, dass dieser auf skripturale Metaphern zurückgreift, wie die Repräsentation der Psyche als Schreibmaschine (Notiz über den «Wunderblock», die Freud 1925 verfasst hat). Derrida weist auf, dass sich eine Problematik der Bahnung entwickelt, die sich zunehmend nach einer Metaphorik der geschriebenen Spur verhält. Freud ist allerdings noch in einem weiteren Punkt eine wichtige Quelle für Derrida, es betrifft den Zeitbegriff. Derrida hält die *Nachträglichkeit* als die eigentlich grosse Entdeckung Freuds, was freilich Derrida selbst sehr gelegen kommt. Hierin lässt sich Derridas Begriff der *différance* (a statt e), eine Differenz, die sich nur im Text bemerkbar macht, veranschaulichen. Es sollen damit u. a. die Verspätung und der Aufschub benannt werden, die dafür sorgen, dass der Sinn entweder nachträglich wieder hergestellt oder aber antizipiert wird. Dies wird als allgemeines Prinzip dargestellt: *«Alles fängt mit der Reproduktion an. Immer schon, das heisst Niederschlag eines Sinns, der nie gegenwärtig war, dessen bedeutende Präsenz immer ‹nachträglich›, im Nachherein und zusätzlich (supplémentairement) rekonstruiert wird»* («Die Schrift und die Differenz», p. 323). Die *différance* ist sozusagen ein Benennen. Die Wiederholung bei Freud, die Verschiebung, die Verdichtung als Mechanismen des Funktionierens unbewusster Vorgänge sind Beispiele dafür. Um dem Vorwurf, hier werde ein anderes Wort für dieselbe Sache verwendet, zu entgehen – für das Andere, das Unbewusste oder die ontologische Differenz

Die Différance ist ein Benennen. Die Wiederholung bei Freud, die Verschiebung, die Verdichtung als Mechanismen des Funktionierens unbewusster Vorgänge sind Beispiele dafür.

von Heidegger (der Unterschied des Seins zum Seienden) –, wendet Derrida den Begriff *différance* auf sich selbst an. Er unterliegt folglich selbst der *différance*. Es teilt sich selbst, ist weder Wort noch Begriff, sondern nennt die Bedingung der Möglichkeit und Unmöglichkeit aller Wörter und Begriffe. Doch real ist die *différance* nichts anderes als ein Wort oder ein Begriff, aber damit auch nicht vor seinen eigenen Wirkungen sicher. Allerdings sind hier verschiedene Ebenen im Spiel. Wenn sich etwas teilt, liegt dahinter eine treibende Kraft (wie dies Derrida selbst auch sah), die nicht selbst *différance* genannt werden kann. Ferner würde sie als eine Präsenz zu fassen sein. Die *différance* darf nicht Anfang und Ende sein, sozusagen das erste und letzte Wort der Sprache, was dem Namen *«Gott»* gleichkäme. In einem weiteren Annäherungsversuch schreibt Derrida: *«Diese ‹aktive›, in Bewegung begriffene Zwietracht verschiedener Kräfte und Kräftedifferenzen, die Nietzsche dem System der metaphysischen Grammatik überall dort entgegensetzt, wo sie Kultur, Philosophie und Wissenschaft beherrscht, können wir mithin différance nennen»* («Randgänge der Philosophie», p. 44). Der Schwierigkeiten sind kaum Grenzen gesetzt, und wir müssen uns mit der Vagheit begnügen, die letztlich nicht einmal Annahme, sondern Annahme und Verwerfung zugleich ist. Das ist es denn auch, was Sarah Kofman ausdrückt, wenn sie uns warnt, dass wir es mit einem «unheimlichen» Philosophen zu tun haben, der (gleichzeitig) Abstossung und Anziehung ausübt.

Fliessende Grenzen zwischen wahr und falsch

Es gibt kein wahr oder falsch mehr. Die ohnehin durch die Dialektik der Aufklärung sich als fliessend gezeigte Grenze zwischen Rationalem und Irrationalem fällt definitiv. Die Dimension erreicht jene der Apokalypse. Derrida nimmt selber auf kaum zu übertreffende Art und Weise in dem Aufsatz, der zugleich auf fremd-denunzierende und selbst-denunzierende Stimmen achtet, dazu Stellung: «Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie», mit einer Anspielung auf Kant, lautet der Titel: *«Haben nicht alle diese Unstimmigkeiten (différends) die Form einer Überbietung an eschatologischer Eloquenz angenommen, so dass jeder Neuansatz hellsichtiger als der andere, wachsamer und schonungsloser sein will, um aufs neue hinzuzufügen: Ich sage Euch in Wahrheit, das ist nicht nur das Ende von diesem, sondern auch und zuerst von jenem, es ist das Ende der Geschichte, das Ende des Klassenkampfes, das Ende der Philosophie, der Tod Gottes, (...) das Ende des Subjekts, das Ende des Menschen, das Ende des Abendlandes, das Ende des Ödipus, das Ende der Welt, Apocalypse now...»* («Apokalypse», p. 55). Oder auf die Spitze getrieben: *«das Ende des Endes»*. Derridas Quintessenz – und das ist typisch für ihn – besteht nicht (nur) in der Einstimmung in diesen Chor, sondern in der Frage: *«Ist das Apokalyptische nicht eine transzendentale Bedingung eines jeden Diskurses, selbst jeder Erfahrung, jeder Markierung oder jeder Spur?»* («Apokalypse» p. 72). Und in der Radikalisierung: Die Apokalypse hat schon stattgefunden. Das reale Eintreten, etwa im Overkill – so anthropozentrisch bleibt hier Derrida –, kann nicht mehr geschehen, ein Ende ohne Ende... ✦

Die Apokalypse hat schon stattgefunden. Das reale Eintreten, etwa im Overkill – so anthropozentrisch bleibt hier Derrida –, kann nicht mehr geschehen, ein Ende ohne Ende...

Jacques Derrida: «Ein Portrait von Geoffrey Bennington und Jacques Derrida». Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994.
Sarah Kofman: «Derrida lesen; Passagen». Wien 1987.
Heinz Kimmerle: «Derrida zur Einführung» Rowohlt, Hamburg 1988.
Jacques Derrida: «Die Schrift und die Differenz». Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976
Jacques Derrida: «Grammatologie». Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983.
Jacques Derrida: «Randgänge der Philosophie; Passagen». Wien 1988.
Jacques Derrida: «Apokalypse; Passagen». Graz, Wien 1985.
Peter Engelmann, (Hrsg.): «Postmoderne und Dekonstruktion». Reclam, Stuttgart 1990.

Rüdiger Görner

Portrait des Denkens

Über Rüdiger Safranskis Biographie: Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit

Eines hat die Kontroverse um Heideggers Involviertheit im Nationalsozialismus auch gezeigt: Sie reicht nicht aus, um dem Phänomen Heidegger wirklich nahe zu kommen. Eine philosophische Lebens- und Werkgeschichte war vonnöten, eine Beschreibung von Heideggers Denkzusammenhang und eine Darstellung der Entstehung seines Philosophierens aus dem Geist der Zeit – und aus dem Widerspruch zu ihr. Mit Rüdiger Safranskis Biographie[1] *ist diese Arbeit auf absehbare Zeit gültig geleistet.*

Nichts ungeheurer als die Sprache, möchte man, die hölderlinsche Übertragung der Chor-Worte in *Sophokles'* «Antigone» abwandelnd, beim Lesen der Schriften Heideggers sagen. Denn geheuer kommen einem viele seiner Wendungen nicht vor, sein *«Seyn»* und die *«Einkehr»*, zu schweigen von Sätzen wie diesen: *«Der Schmerz ist das Fügende im scheidend-sammelnden Reissen.»* Ungeheuer wirkt jedoch oft die schiere Wucht des Ausdrucks, unerhört die Art, in der Heidegger das Wort gleichzeitig mythisierte und sezierte, eine eigene *«seyns-geschichtliche»* Etymologie entwickelte und das dunkle Raunen als Mittel der Aufklärung über den Zustand des Daseins einsetzte. Doch dieses *«Ungeheuere»* beschränkte sich nicht auf philosophische Etymologie; es versuchte, denkend die Sprache zu mobilisieren, zum Handeln zu drängen und schliesslich in politische Handlung zu verwandeln.

Heideggers philosophische Mobilmachung der Sprache kulminierte in seiner berüchtigten Rektoratsrede vom 27. Mai 1933, in der er den *«nationalen Aufbruch»* feierte und den *«Wissensdienst»* neben *«Arbeitsdienst»* und *«Wehrdienst»* stellte, sowie in seinem Appell an die deutschen Studenten, der am 3. November 1933 in der Freiburger Studentenzeitung veröffentlicht wurde. Er begann mit dem Satz: *«Die nationalsozialistische Revolution bringt die völlige Umwälzung unseres deutschen Daseins.»*

Die Fakten sind hinreichend durch die Arbeiten von *Victor Farias* und *Hugo Ott* bekannt. Umstritten bleibt die prinzipielle Frage, ob dieser Aktionismus *Heideggers* eine Verirrung war oder die Folge seiner Philosophie. Liess sich dieser Denker von der Macht und dem Nationalsozialismus *«verführen»*, oder war dieses Denken nicht selbst *«verführerisch»* geworden – mittels eines Wortzaubers, dem sogar eine *Hannah Arendt* ein Leben lang erliegen konnte. Gewiss, diejenigen, die dem Sog dieses Denkens widerstanden, *Husserl* etwa und *Jaspers*, spürten, dass in Heidegger ein geradezu vulkanisch-vorsokratisches Philosophieren am Werke war, das ihn zu einem irritierenden Faszinosum machte.

Die Kontroverse um Heideggers politische Mobilisierung seines Denkens in den Jahren 1933/34 setzte bekanntlich unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges ein, als es um die Frage seiner Lehrerlaubnis ging: Hatte sich Heideggers Denken 1933 unwiderruflich kompromittiert? War von ihm ein Schuldbekenntnis zu erwarten? Die Antwort auf die letzte Frage findet sich bereits in «Sein und Zeit» (§ 58): *«Ursprünglicher als jedes Wissen ist das Schuldigsein.»* Das *«Dasein»* befindet sich in einem Zustand permanenter Schuld. Ist das jedoch nicht ein Freibrief für moralische Indifferenz?

Adorno versuchte, diese Kontroverse zeit- und kulturkritisch weiterzuführen, indem er Heideggers «Jargon» als Mittel

1 Rüdiger Safranski: Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit. Carl Hanser Verlag, München und Wien 1994.

zum Herstellen eines *«Verblendungszusammenhangs»* interpretierte, mit dem das Faschistoide dieses Denkens verschleiert werden sollte.

Heidegger hat zu alledem weitgehend geschwiegen – mit Ausnahme seines auf eigenen Wunsch erst posthum publizierten Interviews mit dem «Spiegel». In diesem Interview bestätigt er, dass er *«damals des Glaubens»* gewesen sei, *«dass in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus ein neuer und der allein noch mögliche Weg zu einer Erneuerung sich öffnen könnte»*. Die durch Farias und Ott neu angefachte und substantialisierte Kontroverse um Heideggers nazistische Vergangenheit hat Zweideutiges klären geholfen, aber auch neue Fragen aufgeworfen. Heidegger-Apologeten wie *Ernst Nolte* verweisen darauf, dass dieser Denker allenfalls als *«temporärer Nationalsozialist»*, in jedem Falle aber als antibolschewistischer «Abendländer» zu bezeichnen sei. Nolte relativiert Heideggers «Schuld» mit folgendem, durchaus bemerkenswertem Hinweis: *«Georg Lukács erzählt in seiner Autobiographie, er habe während seiner Tätigkeit als politischer Kommissar einer Armee acht Deserteure erschiessen lassen, und Ernst Bloch machte in einem Artikel zu den Moskauer Prozessen den Angeklagten zum Vorwurf, ‹Mitleid mit den Kulaken› gehabt zu haben.*[2]*»* Man könnte ein jüngst von der BBC gesendetes Interview mit dem marxistischen Historiker *Eric Hobsbawm* hinzufügen, in dem dieser (1994!) behauptet hat, die Millionen der Opfer *Stalins* hätten in der damaligen Situation dem Fortschritt gedient. Dennoch: Heideggers intellektueller Aktionismus im Jahre seines Rektorats mag mit Fehltritten anderer vergleichbar und sogar als Folge seiner Philosophie erklärbar sein; verständlich und entschuldbar ist er deswegen nicht. Die Bedenken, die Karl Jaspers gegen Heideggers ethikfernen Politismus hatte und die ihren Niederschlag in seinen Aufzeichnungen zum Verfasser von «Sein und Zeit» fanden, sind bis heute uneingeschränkt gültig.

Eines hat jedoch die Kontroverse um Heideggers Involviertheit im Nationalsozialismus auch gezeigt: Sie reicht nicht aus, um dem Phänomen Heidegger wirklich nahe zu kommen. Eine philosophische Lebens- und Werkgeschichte war vonnöten, eine Beschreibung von Heideggers Denkzusammenhang und eine Darstellung der Entstehung seines Philosophierens aus dem Geist der Zeit – und aus dem Widerspruch zu ihr. Mit *Rüdiger Safranskis* Biographie ist diese Arbeit auf absehbare Zeit gültig geleistet.

Heideggers Bindestrich-Sprache versteht sich so als Versuch, denkend zuvor ungeahnte Zusammenhänge darzustellen und sie sprachlich und graphisch zu veranschaulichen.

2 *Ernst Nolte: «Philosophisches im politischen Irrtum? Heideggers Rektorat im Umfeld der Zeitgeschichte». In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6. Dezember 1989.*

Heideggers Denkweg

Diese Biographie bemüht sich um Ausgewogenheit, ohne dass sie deswegen das Urteilen scheute. Sie zeigt Heideggers Emanzipation vom Katholizismus, seinen Weg zu *Kierkegaard* und Nietzsche, zur Phänomenologie und seiner eigenen Seins-Philosophie. Safranski bedient sich der Sprache Heideggers, um ihre stilistischen Eigenheiten zu deuten, nicht um sie zu parodieren. Heideggers Bindestrich-Sprache versteht sich so als Versuch, denkend zuvor ungeahnte Zusammenhänge darzustellen und sie sprachlich und graphisch zu veranschaulichen.

Überzeugend gelingt es Safranski, Heideggers Denkweg aufzuzeigen: Von der Seins-Philosophie zum kurzzeitigen, aber verhängnisvollen politischen Engagement, vom Widerstand gegen die Zeit im Namen der Vorsokratiker und *Hölderlins*, zum Denken über das Denken und die Sprache bis zur Hinwendung des Denkens zur Kunst («Kunst als Asyl der Philosophie»). Weitergehende Fragen wie etwa die, ob dieses Denken über die Kunst das Denken letztlich zu einer Kunstübung machte, überlässt Safranski wohlweislich seinen Lesern.

Problematisch ist der Titel dieser Biographie: «Ein Meister aus Deutschland». Problematisch nicht, weil er *Celans* «Todesfuge» entnommen ist und dies als ein jener tief ernsten, erschütternden Dichtung gegenüber despektierliches Verfahren gewertet werden könnte. (Safranski bemüht sich in seinem Kapitel über Heidegger und Celan um eine betont taktvolle Darstellung.) Nein, problematisch ist dieser Titel aus inhaltlichen Gründen. Celan nannte, wie man weiss, den Tod einen «Meister aus Deutschland». Safranski geht aber nicht so weit, Heideggers Denken hauptsächlich durch seinen Bezug zum Tode zu deuten. Der Tod als Instanz der Existenz, dies ist eine Lesart Heideggers, die Safranskis Titel suggeriert, die aber seine Biographie nicht einlöst. Eine solche

Deutung liegt freilich seit 1991 vor. *Hans Ebeling* hat in seiner Studie über «Philosophie und Ideologie» bei Heidegger dessen Denken im Totenland angesiedelt[3].

Safranski, auch hier um Ausgewogenheit bemüht, untersucht die Todesbezogenheit von Heideggers Denken im wesentlichen nur im Kontext von «Sein und Zeit», wobei er sich auf Heideggers Wort vom Tode als dem *«Sein zum Ende»* beruft. Man mag mit Einzelbewertungen Safranskis, die den Kontext von Heideggers Denken betreffen, übereinstimmen oder nicht (so stellt sich Nietzsches «Wille zur Macht» keineswegs nur, wie Safranski behauptet, als ein mit «schöpferischer Potenz» gleichgesetztes «Leben» dar, sondern als eine komplexe Einheit lebensphilosophischer und kulturkritischer Aspekte); insgesamt jedoch verarbeitet Safranski den aktuellen Stand der Heidegger-Forschung in ansprechender, das heisst *verständlicher* Weise. Er konzentriert sich mit wünschenswerter Deutlichkeit auf Heideggers wesentliche philosophische Fragen (etwa auf das drohende Verschwinden des Selbst in der Zeit und die Möglichkeiten für ein Denken, das sich «selbst» zu bestimmen versucht – angesichts dieses Verschwindens); er bespricht aber auch die kulturkritische Seite von Heideggers Philosophie, etwa dessen Hervorhebung des Unpersönlichen in der Moderne, des «Man», das sich in Beziehung setzen liesse zum Diskurs über die «Masse» (bei *Ortega y Gasset, Canetti* und *Broch*), und Heideggers Technik-Kritik, die Safranski nicht apologetisch vorstellt (wie *Silvio Vietta*[4]), sondern als Version von Heideggers Sorge-Denken.

Seitenblicke auf die literarische Rezeption ergänzen Safranskis Lebens- und Denkbild Heideggers, beispielsweise auf die «Hundejahre» von *Grass*, in denen sich eine bissige Heidegger-Parodie findet. Seltsamerweise nimmt Safranski nicht Bezug auf *Elfriede Jelineks* bemerkenswertes Stück «Totenauberg» (1991), das dem Verhältnis von Hannah Arendt zu Heidegger gewidmet ist. *(«Was für ein Aufwand, aus dem Unheimlichen wieder Heimat herauszukratzen.[5]»)*

Safranskis Heidegger-Biographie ist jedoch dazu angetan, eine andere Diskussion über diesen faszinierend-problematischen Denker anzuregen: Der junge Heidegger als Vorläufer der achtundsechziger Studentenrevolte. Kaum eine Arbeit über Heidegger hat wie diese Biographie auf dessen frühe Rebellion gegen Muff und Talare aufmerksam gemacht. Der Wandervogel auf dem Katheder, der Philosoph im Skianzug vor illustren Gästen im Davos der zwanziger Jahre – es besteht kein Zweifel daran, dass der Denker von «Sein und Zeit» als philosophischer *Radikaler* gesehen werden wollte. (Es ist eben, bei allen Unterschieden, doch kein Zufall, dass Arendt und Sartre von Heidegger eingenommen waren!) Bei der Lektüre dieser Biographie verstärkt sich unweigerlich der Eindruck, dass die Auseinandersetzung mit diesem Denker im Grunde erst begonnen hat. Safranskis Biographie kann Wichtiges dazu beitragen, dass diese Auseinandersetzung nicht nur auf Fachzirkel beschränkt bleibt. ✦

3 *Hans Ebeling: «Martin Heidegger. Philosophie und Ideologie». Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1991.*

4 *Silvio Vietta: «Heideggers Kritik am Nationalsozialismus und an der Technik». Niemeyer, Tübingen 1989.*

5 *Elfriede Jelinek: «Totenauberg. Ein Stück». Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1991.*

GEDICHT

ZUSAMMENHÄNGE

I

Und
gäbs sonst
keine

die
der wörter
blieben

II

der
art
der mühen
enthoben

wenden sie
sich

den übrigen
zu

BRIGITTA KLAAS MEILIER

Ruth Schori,
geboren 1955, arbeitete als Lehrerin an diversen Schulen, derzeit an der Berufsschule Bern. Seit 1989 Studium der Germanistik an der Universität Fribourg.

Erlöste Kunst

Vom literarischen Umgang mit Bildern: Christoph Geiser und Michelangelo Merisi da Caravaggio

Literarisches Schreiben hat sich im Laufe der Jahrhunderte immer wieder mit Werken der bildenden Kunst befasst oder sich daran entzündet. Zwischen der Absicht, ein Bild in Sprache zu übersetzen und der Verwendung eines Bildes als Stimulus für eine vom Bild unabhängige Textproduktion finden sich jene zahlreichen Zwischenformen, deren Charakteristika nur am einzelnen literarischen Werk zu erschliessen sind.

Im 1987 publizierten Roman «Das geheime Fieber» von *Christoph Geiser* spielen *Caravaggios* Bilder eine tragende Rolle. Bereits auf der ersten Romanseite begegnen die Leserinnen und Leser einem dieser berühmten Bilder, dem «Amore vincitore»; und einige Seiten später wurden sie mit dem Ich-Erzähler von der Fragebewegung nach dem Leben und Werk dieses Malers erfasst: *«(...) seine Biographie müsste man kennen, die Identität seiner Modelle...»* Auch seine Bilder müsste man kennen, denn der Roman, der mittels dreier verschränkter Erzählebenen – der Lebenswelt des Erzählers, der Lebenswelt Caravaggios und der dargestellten Welt in den Bildern – Caravaggio porträtiert, ohne dessen Biographie chronologisch nachzuzeichnen, der die Gestalt eines modernen Schriftstellers entwirft, ohne dessen Geschichte zu erzählen, präsentiert auch die Bilder, ohne sie «auszustellen».

Der Text führt alle Lesenden, welche die Bilder Caravaggios nicht präsent haben, zunächst in ein irritierendes Halbdunkel: Zwar weiss man (dank Klappentext) um die Anwesenheit der Bilder im Roman, man sieht aber bestenfalls Bildfragmente, und auch diese bleiben im Offenen, da das Halbdunkel Grenzverläufe so trefflich aufhebt, verwischt oder verzeichnet.

Bereits eine erste Leseerfahrung fokussiert die Aufmerksamkeit damit auf jenen Punkt, der in bezug auf das Problem des Text-Bild-Verhältnisses für Geisers Roman so entscheidend ist: Die Grenze, die Bilderrahmen als Chiffren für das Festste-

Michelangelo Merisi da Caravaggio lebte 1571– 1610 ein kurzes und konflikthaftes Leben. Durchblättert man seine Kurzporträts, stehen neben den Daten der Werktitel in schöner Regelmässigkeit Prozessdaten mit Bemerkungen wie «Aggression gegen...», «Beleidigung von...», «Unerlaubtes Waffentragen», wieder «Aggression» und schliesslich «Mord».
Nach frühem Tod der Eltern war Caravaggio Malerlehrling bei Peterzano in Mailand und übersiedelte anschliessend 1592/93 nach Rom. Dies sollte der einzige Ortswechsel bleiben, der nicht aus Fluchtgründen zustande kam. In Rom wurde er bekannt, ja berühmt, und hier focht er seine entscheidenden künstlerischen und privaten Kämpfe aus.
Caravaggio interessierte sich in einer jenseitsfrommen Welt für die diesseitige Wirklichkeit des Menschen und der Dinge. Das Sichtbare – auch und gerade in seiner Unvollkommenheit und Konflikthaftigkeit – wurde für ihn zum Gegenstand der Kunst. Damit war der offene Konflikt zur damaligen römischen Künstlerakademie vorprogrammiert. Deren Theorien zufolge bewirkt eine göttliche Kraft im Künstler ein inneres Bild (disegno interno), das es im Prozess zunehmender Meisterschaft als sichtbares Abbild (disegno esterno), in Reinheit und vollkommener Schönheit hervorzubringen gilt. Caravaggio sah dem gegenüber als seine Lehrmeister die Natur und das Leben und etablierte eine neue Würde – die Würde des einfachen natürlichen Menschen. Seine eigenwilligen Neuinterpretationen der mythologischen und religiösen Stoffe, seine Stilleben und Alltagsbilder wurden denn auch von offizieller Seite immer wieder missverstanden und abgelehnt, waren aber bei privaten Kunstliebhabern sehr begehrt.
1606 musste Caravaggio wegen Mordes aus Rom fliehen. Er war kurz in Neapel, dann in Malta und Syrakus. Bis 1609 blieb er in Sizilien, arbeitete an diversen Aufträgen für Kirchen und entschloss sich endlich, nach Rom zurückzukehren und um Begnadigung zu bitten. Auf dieser Reise starb er.

hende, aber auch das Wirklichkeit Konstituierende – und die Öffnung, Überschreitung oder Verschiebung der Grenzen als Bedingung der Möglichkeit von Kontakt und Bewegung.

Vertextlichung der Bilder

In diesem Spannungsfeld realisiert sich denn auch Geisers Vertextlichung der Bilder.

So nennt er beispielsweise bis auf wenige Ausnahmen keine Bildtitel. Die Aussparung erzeugt jene Grenzbereiche mit, wo die Leser zu Suchenden werden: Befasst sich ein vorliegendes Textstück mit einem Bild oder nicht? Die fehlende Markierung lässt es zu, in der Lektüre-Sukzession einen «Bildeinstieg» zu verpassen und eine Textstelle, die sich nachträglich sehr klar als zu einem Bild gehörig interpretieren lässt, zunächst einmal in einem ganz anderen Verstehens-Kontext zu orten. Der Text unterläuft damit Festgelegtes und eröffnet neue, ungeahnte Rezeptionsprozesse.

Nebst den Lesern sind auch dem Erzähler Konstruktionsräume reserviert. Zusammenhängende Bildbeschreibungen oder gar blosse Transpositionen – das heisst Übersetzungen dessen, was innerhalb eines Bilderrahmens vorkommt, in ein entsprechendes Textganzes – finden sich im Roman nicht. Immer ist da die Stimme des Erzählers, die Stimme eines reflektierenden Subjekts, das die Transposition, sei sie noch so präzise und detailliert, stört oder überschreitet.

Die Öffnung der Bildgrenzen erfolgt nun aber nicht ins Beliebige. Geisers Rekurs auf historische oder kunsthistorische Fakten – der Erzähler oder andere Figuren bringen sie in den Text ein – verankert die Bilder dezidiert im 16. Jahrhundert. Überdies manifestiert sich in der zuweilen wiederholten und korrigierenden Auseinandersetzung mit ein und demselben Bild der Respekt vor dem Widerstand des Kunstwerks: Nicht alle «Lesarten» eines Bildes sind zutreffend.

Caravaggios Gemälde haben denn gewiss keine blosse Stimuli-Funktion für eine sich autonom fortschreibende Textproduktion. Wohl geht der Text deutlich über die Grenzen dessen hinaus, was die Ikonologie festschreibt. Gleichzeitig äussert sich eine die Sichtweisen des «späten Betrachters» immer wieder befragende Achtung vor den Zeugnissen aus früherer Zeit. Die produktive Einbildungskraft ist frei und gebunden, den Bildern folgend und sie überschreitend.

Wirkung des Lichtautomats

Dass die Bilder im Text nicht betitelt und nicht «gerahmt» aufgehoben sind, bewirkt über die Irritation und deren Folgen hinaus ein zweites. Gerade durch Aussparung und durch die markiert subjektive Bildwiedergabe entsteht eine ganz enge Beziehung zu den Bildern. Die Leserinnen und Leser möchten die Bilder identifizieren, sie ganz sehen und sie selbst sehen. In diesem Sinn gelingt es der Geiserschen Erzählkunst, die Bilder aus den Museen, Galerien, Kirchen, aus den Diatheken und Bibliotheken zu den Menschen heranzuholen. Und genau dies erreicht sie noch in einem weitergehenden Sinn.

«Ein Augenblick von höchstens zwei Minuten Dauer (ich habe es natürlich nicht genau gestoppt) kostet zweihundert Lire.

Nichts; in den Innentaschen meines Kampfanzuges nichts, im Mafia-Gürtel nur dieser Geldschein mit dem telegen zurechtgemachten Porträt der reifen Künstlerpersönlichkeit, den vielen Nullen; schon wieder kein Kleingeld für den Automaten der Lichtmaschine an der Wand.

Es ist zu dunkel; eine unruhige Dunkelheit, Schatten in den Winkeln, flackernde Kerzen in den Nischen und an den Wänden der Seitenkapelle diese undeutlichen Bilder.

Caravaggio, Die Berufung des Matthäus, 1599, Rom, San Luigi dei Francesi.

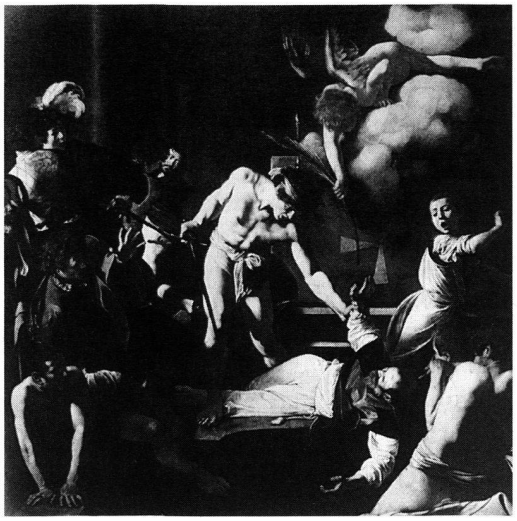
Ein Handgemenge; Körperteile, die fahl schimmern, ein schreiendes Kindergesicht löst sich aus dem Hintergrund, eine nackte männliche Gestalt im Zentrum, die erregt auf etwas einschlägt, etwas wegstösst, etwas niederringt.

Das muss der Mörder sein.

Es ist das schreiende Gesicht des Knäbleins.

Der Rest bleibt undeutlich, während ich in meiner Bank darauf warte, dass andere für mich bezahlen.»

Dies der Einstieg in jene Textsequenz, die sich mit den beiden Bildern «Die Berufung des Matthäus» und «Das Martyrium des Matthäus» befasst. Der im Zitat erwähnte Lichtautomat begründet mit seinem Ein- und Ausschalten einen textimmanenten Rhythmus zwischen Bildbetrachtung einerseits und Situationsschilderung bzw. Reflexionsmomenten andererseits: *«Figuren, die mich aus der dunklen Wand heraus anspringen, einen Augenblick lang leuchten und verlöschen.»* Der erweiterte Begriff «Figur» umfasst nun nicht ausschliesslich die gemalten Figuren in den beiden Bildern, sondern auch Denkfiguren des Erzählers, Erinnerungen, historische Informationen – ja selbst Menschen, die mit dem Erzähler in der Kirche sind, werden als Figuren wahrgenommen und dargestellt. All das, was die Aufmerksamkeit des Erzählers bindet, wird im Text zur Figur ausgestaltet und tritt dann wieder zurück, wenn das Licht des Bewusstseins auf eine andere Figur fällt.



Michelangelo Merisi da Caravaggio, Martyrium des Matthäus, 1600, Roma, San Luigi dei Francesi.

So kreist der Text in assoziativer Bewegung um die von der Situation evozierten thematischen Felder und ist doch progressiv, indem er die Bildbeschreibungen sukzessive aufbaut, indem er durch eingestreute Informationen die Darstellung der Biographie Caravaggios vorantreibt und indem er Interpretationen der Bildinhalte aus der Perspektive eines modernen, nicht-religiösen Bewusstseins versucht.

Die gemalten Kompositionen, mithin Figuren neben anderen, erscheinen im Text nicht als isolierte Gegebenheiten, sondern als Bestandteile einer übergreifenden Beziehungsstruktur. Die Bilder, der Rezipient und die Rezeptionssituation sind eine Konstellation sich gegenseitig (mit)bedingender Grössen.

Unmerklicher Szenenwechsel

Zwei Hintergrundfiguren aus dem «Martyrium» – den Jüngling mit dem Federhut und Caravaggio – führt der Erzähler im anschliessenden Textblock aus dem Bild hinaus und hinein in die Welt des 16. Jahrhunderts: *«Komm, sagt der Spada, komm jetzt und vergiss das alles.»* Die beiden besuchen eine Hure, und Caravaggio schaut zu, wie sein jugendlicher Begleiter die Frau liebt:

«Der sah sie [die unter dem Mann liegende Frau, R. Sch.] *kaum, nicht sie sah er, dieses Theater; er sah die Hand, die spitzen Spinnenfinger, die über den schutzlos preisgegebenen Rücken fingerten; die Muskeln sah er sich verkrampfen, während die kleine Hand sich plötzlich mit den Fingernägeln in den Nacken des Mannes bohrte, in den Hals, in Fleisch und Haut. Das Blut sah er aus der Halsschlagader spritzen, wie Ketchup sah er es. Den Schrei des Mannes, der noch einen Augenblick lebt, die Augen offen, diesen Schrei kann man nicht hören; schon ist die Stimme weg, die an den Leib gebunden ist, die Lungen; der Leib, vom Kopf getrennt, bäumt sich noch auf und zuckt; das Gesicht der Frau sah er, selbstsicher, streng, eine junge Heldin, die einen Augenblick verharrt im Schwerthieb, erbarmungslos, während sie angewidert auf die Sauerei blickt, die sie angerichtet hat. Das Tuch sah er, das man braucht, um nachher aufzuwischen, und das alte Weib, das in solchen Fällen immer dasteht, voller Häme, wenn es etwas aufzuwischen gibt.»*

Dieser kurze Abschnitt zeichnet eine Wende, die in ihrer Bedeutung zunächst unklar ist, eine Grenzzone, in der sich eine begonnene Erzählung zwar hinsichtlich der beteiligten Figuren fortsetzt, ein unmerklich erfolgter Szenenwechsel aber durch die zunehmende Unwahrscheinlichkeit des Erzählten immer deutlicher wird, bis schliesslich die neue Szenerie – in diesem Fall die Bildszenerie der «Enthaup-

tung des Holophernes» – unzweideutig erreicht ist.

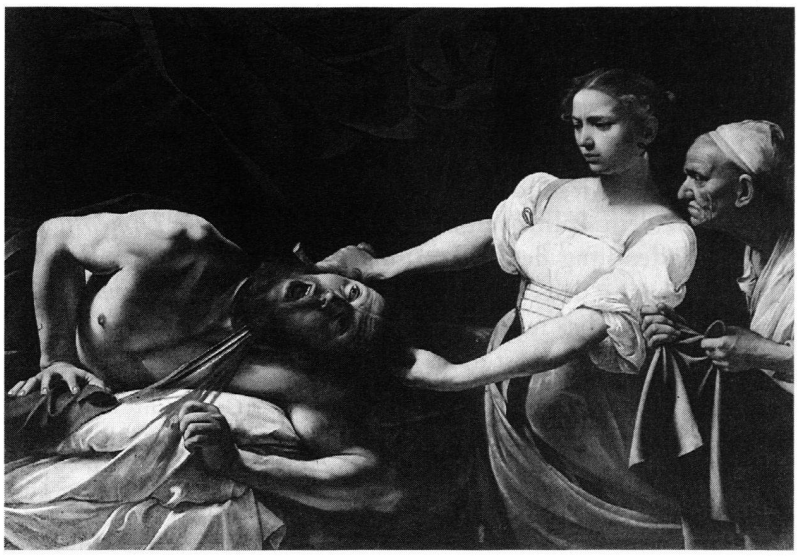
Das Bild steht nicht wie die Matthäus-Bilder im Kontext der modernen Rezeptionssituation, sondern in einem fiktiven historischen Lebenszusammenhang, der in gewisser Weise der gemalten Bildszenerie gleicht. Was der literarische Caravaggio als Zeuge eines Liebesaktes wahrnimmt, gestaltet sich in seiner Vorstellung zum Tod Holophernes durch Judith aus. Der Text präsentiert uns eine fiktionalisierte Bildgenese und bindet das Bild so in eine Entstehungsgeschichte ein.

Am weitesten vorangetrieben ist die Strategie, den Bilderrahmen durch Sprache zu sprengen, um das Kunstwerk in irgendeiner Weise mit gelebtem Leben zu kontaktieren, wo das Bild seine Grenzen verliert und sich gleichsam im Text auflöst. Narrativer Diskurs und Bildbeschreibung fallen zusammen, wenn erzählt wird, wie Caravaggio auf einem Spaziergang in den Strassen Roms sein zukünftiges Modell Lena trifft:

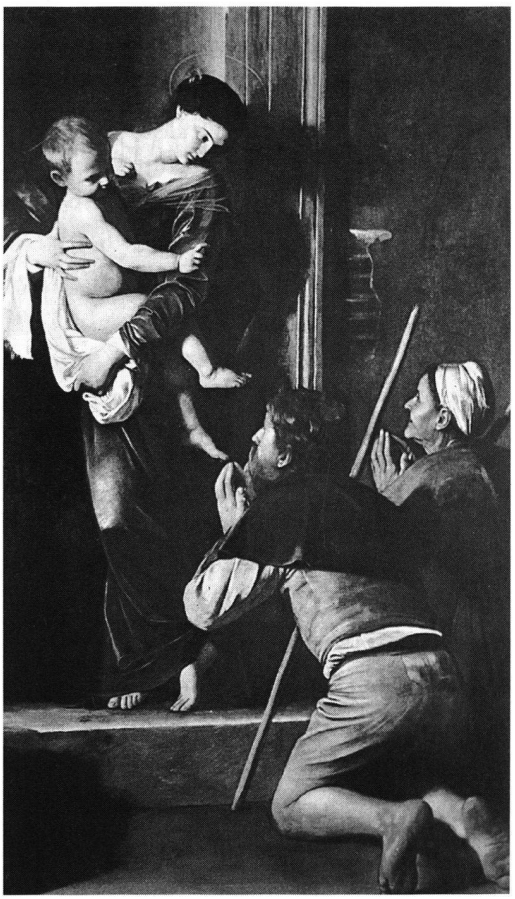
«Sie lächelt nicht; sie schaut ihn an, als blicke sie durch ihn hindurch auf einen anderen, Unsichtbaren hinter ihm.

Eine junge Frau, das Baby auf dem Arm, im Schatten des Hauseingangs, gegen den Rahmen der Tür gelehnt, geborgen, der sicherste Ort der Welt, da kann sogar die Erde beben. Hinter ihrem Leib beginnt diffus das Dunkel eines langen, unbekannten Flurs. Sehr deutlich, grell, sieht er über ihrem schwarzen hochgesteckten Haar den hellen Hick im schmutzigen Gemäuer, eine herausgeschlagene Ecke genau auf der Kante des Türpfostens.» Im Laufe der Begegnung kniet Caravaggio im Spiel mit seinem Hund vor ihr; er bittet sie *«am Boden kniend, zu ihren Füssen, wortlos, mit gespannten Brauen»,* sie malen zu dürfen: Die «Madonna von Loreto».

Christoph Geiser bringt in «Das geheime Fieber» zahlreiche Caravaggio-Bilder in den Text. Kein Bild wird wie das andere umgesetzt, und doch umspielt seine Sprache ein einziges Prinzip: Das Kunstwerk wird im Kontakt mit einer Um-Welt präsentiert.



Judith und Holofernes, 1595, Rom, Galleria Nazionale di Arte Antica.



Michelangelo da Caravaggio, Madonna von Loreto, 1603–1605, Rom, Chiesa di Sant' Agostino.

Wenn Geiser die Vielfalt der möglichen Beziehungen zwischen den Kunstwerken und deren sich stets verändernden Umwelten – seien das die Kunstrichter und Geistlichen aus dem 16. Jahrhundert oder der heutige Kunstbetrieb, seien das andere Bilder, seien das Betrachter aus verschiedenen Zeiten, sei das ein Kirchenraum oder ein «Obduktionsraum» eines Kunstmuseums – darstellt, wenn er die Bilder kompromisslos öffnet und mit dem Lebendigen und Zeitgebundenen verklammert, folgt er damit auch einem Bemühen des historischen Caravaggio.

Dieser öffnete die Bildfläche gegen vorne, gegen den Betrachter hin. Die gemalten Figuren scheinen oft in den Realraum vorzustossen, und die Betrachter sind nicht selten in die Kompositionsbewegung mit eingeschlossen: Caravaggios Kunst rückte und rückt auf den Leib.

Immer wieder verstiess Caravaggio zudem gegen das Diktat seiner Zeit, indem er eine idealische Darstellung des Menschen und der Dinge verweigerte. Seine Bilder zeigen denn nicht stilisierte, artifizielle Gestalten, sondern Menschen: Der Amor ist ein bübisch frecher Charmeur, Maria eine

schöne Frau aus dem Volk, der Hl. Matthäus ein Bauer mit derben, ungeschickten Händen. Diese dargestellten Menschen erfüllen ihr Schicksal gegen jede Kirchen- oder Kunstdoktrin. So greift beispielsweise der liegende Matthäus vergebens nach dem Palmzweig, dem Symbol für die Vollendung des Martyriums. Mag auch die Kirche den Todestag der Märtyrer als «dies natalis» feiern, bei Caravaggio bleibt Matthäus unerlöst dem Tode ausgeliefert. Das ferne Heilige oder Mythologische bekommt sinnlichen Gegenwartswert.

Die Literatur Geisers macht in derselben Bewegung einen zusätzlichen Schritt. Nicht nur das ferne Heilige, auch die ferne hohe Kunst aus dem 16. Jahrhundert schreibt sie mit indiskretem Blick in unsere Zeit und unsere Verhältnisse ein. Die Erlösung? Der behutsame Versuch einer Erlösung von Kunst gewiss.

«Ein fossiler Leib, der sich verzweifelt aus dem Stein herauszuwinden sucht, in die vierte Dimension, in die Bewegung, in die Zeit und zu den Menschen, die ihn bloss von fern bewundern.

Das wäre die Erlösung.» ✦

Geiser Christoph: «Das geheime Fieber», Nagel & Kimche, Zürich 1987.
Bonsanti Giorgio: «Caravaggio», Florenz 1984.
Guttuso Renato: «L'Opera completa del Caravaggio», Milano 1967.
Röttgen Herwarth: «Caravaggio/Der irdische Amor oder Der Sieg der fleischlichen Liebe», Frankfurt am Main 1992.

GEDICHT

Untergetaucht

Lachender Sommer im Wellenspiel blinkt.
Füsse freudig die Kühle fühlen.
Ich bin ein Tropfen,
bin Schilfhaar im Wind,
tanzender Sand und sonnenumspielt,
bin ohne Ruder,
mein Boot ging unter.

GISELA ROTHE

VOLKER WEHDEKING

EIN BRIEF VON JOHN IRVING

Von John Irvings fünfzigstem Geburtstag hatte Christian aus einem der opulent gedruckten Diogenes-Prospekte erfahren. Eine seiner Studentinnen hatte im Studienprogramm «Literaturverfilmung» gerade eine Magister-Arbeit über zwei John-Irving-Verfilmungen geschrieben, «Garp» und «Das Hotel New Hampshire». Sie hatte mit dieser genauen und gut formulierten Untersuchung in seinem Lieblingsfach den Wissenschaftler in ihm angeregt und mit Stolz erfüllt.

Also setzte sich Christian an den Schreibtisch – damals noch im dritten Stock ihres neuen Hauses mit Blick auf den grossen Balkon und ins Grüne, bevor er, als das ersehnte Kind nicht kam, den PC im unteren, kühlsten Raum aufstellte –, und bekundete dem grossartigen Autor seinen Respekt, besonders für «Owen Meany» und die Vietnam-Thematik. Auch seine Frau Marlene hatte den Roman und die pazifistische, mutige Heldenfigur des kleinwüchsigen Protagonisten mit den Initialen O. M., die an Günter Grass' Oskar Matzerath erinnerten, besonders gern gemocht. Unter anderem schrieb Christian von seiner eigenen Studentenzeit in der Ivy League und seinen eigenen Sport-Hobbies, denn mit John Irving teilte er die Neigung zum Schreiben, zur Literaturwissenschaft und, seit seiner Garmischer Jugend, zum Sport:

«In an American Literature Course about novels of the Eighties I found the discussion of *Owen Meany* particularly fascinating. Reading your and mine generation's experience as a mirror of my own Anti-Vietnam feelings and demos at Yale and the University of Kansas at Lawrence brought back a host of associations. For a well known Swiss monthly magazine, the *Schweizer Monatshefte,* I would like to write on your fruitful encounter with the novels of Günter Grass. Watching a TV interview recently about your wrestling and writing in Vienna was a special pleasure. My own sports tend toward skiing, sailing and tennis, but I like watching the wrestling matches during the Olympics. You might like to hear – as you are probably well aware off – that your novels and stories find a great deal of interest and enthusiasm also here in Germany.»

Und so war es geblieben, die Studenten hatten sich aus dem wunderbaren Erzählband «Rettungsversuch für Peggy Sneed» mit vielen sehr locker verknüpften, scheinbar wie von selbst sich entwickelnden, Gegenwartsthemen zu Campus-Lieben, Trennungsfluchten, bittersüssen Zeitsignaturen und einer abschliessenden Hommage an den grossen Menschen- und Leserfreund Charles Dickens auch in diesem Wintersemester einiges zur Analyse ausgesucht, und es war etwas dabei herausgekommen. Er sah den gut aussehenden, brünetten Studenten noch vor sich, wie er an einem der letzten Seminartreffs die dichte Story «Innenräume», die auf Englisch in «Fiction» schon vor mehr als zehn Jahren erschienen war, auf die «Epochenrelevanz» hin rezeptionsästhetisch abgeklopft hatte.

Zwei Studentinnen hatten sich mit ihm auf die Diskussion der Themen eingelassen: die Komik einer Studentinnenrache einer Margaret Brant an einem dickfelligen Machojüngling Harlan Booth, den sie nicht an sich heranliess und der nun anonym beim Frauenarzt George (aus dessen Perspektive erzählt wurde) ihren Namen hinterliess mit der Behauptung, von ihr mit einem Tripper angesteckt worden zu sein. Als der Schwindel durch den Arzt geklärt war, revanchierte sich die Margaret der Story, indem sie überall auf dem Campus, an Plakatsäulen und Autos Aufkleber anbrachte: «Harlan

Booth hat Tripper». Christians Studentinnen, die natürlich nicht alle die Erzählungen gelesen hatten, horchten nun entzückt auf und die Freude war gross, als die Passage vorgelesen wurde, wo die Empörte ihre vielen Freundinnen im Studentinnen-Wohnheim dazu gebracht hatte ein «gewaltiges, zusammengenähtes Bettuch» mit der Tripper-Botschaft über die ganze Front zu spannen: «Jeder Buchstabe war etwa einen Meter achtzig hoch und so breit wie ein Einzelbett.»

Die Geschichte hatte aber nicht nur Gelächter im Seminarraum ausgelöst; auch nachdenkliche Interpretationen gab es über die symbolisch vielschichtige Funktion eines durch den Nachbarn teilamputierten, schwarzen Walnussbaums, der die Gedanken des oft mutlosen, jungen Arztes ans eigene Kinderkriegen und einen unheilbaren Krebspatienten begleitete. Gegen seine Einsichten in die gemischten Freuden des Sex und der Ehe in einer durch Aids und Untreue gezeichneten Zeit blickt er auf den winterlich-kahlen halbierten Baum und seine schöne, schlafende Ehefrau, die er lange vernachlässigt hat – auch eine Röntgenassistentin hatte ihn abgelenkt –, und fragt sich am Ende trotzig: «Warum nicht Kinder haben?» Noch die letzte, scheinbar harmlose Beobachtung des Erzählers John Irving angesichts des laut gegen die eigene «Resignation» ausgesprochenen Gedankens hält den Ausgang offen: die Ehefrau Kit «bewegte sich, aber sie hatte ihn nicht gehört».

Auch für Christian war aus solchen Seminar- und Lektürestunden mit dem Dickens-Verehrer Irving viel herausgekommen. Um so grösser war seine Freude, als er eines Frühlingstags einen dicken siebenseitigen Antwortbrief auf gelbem Büttenpapier mit der Adresse «Dorset, Vermont» von John Irving in Händen hielt. Vier Seiten widmete Irving der frühen, jetzt distanzierteren Beziehung zu den Romanen und der Person Günter Grass', drei Seiten dokumentierten die immer wieder parallel laufenden Aktivitäten des Schriftstellers und Hochschullehrers Irving zum Sportler und Ringkampf-Lehrer. Irving hatte sich die Beziehung zu Grass auf diesen Seiten eher aus seinem System herausgeschrieben. Neben Hinweisen auf die frühe Grass-Lektüre des Wiener Studenten Irving in den Jahren 1962/63, zwischen der dann doch englisch gelesenen «Tin Drum» und der späteren Rezension über «Kopfgeburten» lagen schon erste Distanzierungen, auch wenn man sich, 1983 in New York etwa, oder auf der Buchmesse traf. Neben einigen Briefen, persönlicher Zuneigung und Anerkennung zeitweiser politischer Übereinstimmung schrieb sich Irving am Ende des Briefs immer mehr in die trennenden Eigenschaften beider Autoren hinein. Grass und er seien doch sehr verschiedene Schriftsteller, Grass ein experimentierfreudiger, auf «Originalität» versessener Rebell, er, Irving lieber ein traditioneller Realist und «Craftsman» in der Ahnenreihe des 19. Jahrhunderts, Dickens, George Eliot, Thomas Mann und Thomas Hardy bewundernd:

«I still believe that the 19th Century produced the best of the novel, and I am certainly conscious of imitating the form of the novel of the 19th Century. Plot-oriented, the passage of time, interrelated characters, things purposefully withheld from the reader, things consciously revealed for the reader's entertainment; a theatrical, populist, encompassing style. There is something about the seamlessness of novels written to that 19th Century sensibility that appeals to me; the attention to structure, to the narrative momentum, to the development of characters. These are old-fashioned aesthetic concerns... Here is a future point of comparison, or perhaps non-comparison between Grass and myself. He went to India; I appreciated his experiences there, and his Calcutta book. But I also went to India and the novel I'm now writing, which is set in India, will give the reader a very different impression than Gunter's book. It is a novel more in the fashion of something E. M. Forster would have written than a novel in the

spirit of Gunter Grass, although I think it would be fair to say that Gunter and I must have had similar experiences in India – and that regarding the horror and abjectness of India, I doubt we would be very far apart in our views. But our *writing* is very far apart, I think. And certainly the tone of voice of *A Prayer for Owen Meany* is nothing at all like the tone of voice employed in *The Tin Drum.* The voice, in Gunter's case, is really Oskar's voice; but Johnny Wheelwright is telling Owen's story, and that's a very, very different point of view.

Schon in den eiligen Dankesfloskeln, die diesen doch so wichtigen, sicher für einen Komparatisten wertvollen Abgrenzungsversuch begleiteten, konnte Christian ahnen, dass sich John Irving von seinem Grass-Bezug endgültig mit diesem Brief befreit hatte: Thank you for your letter, and your interest. If there are other questions you might have, I don't have a great deal of time, but I will try to answer briefly, if I can. I suggest, for this purpose, that modern miracle called the fax machine. Do you have one? I recommend them. Letters as fast as a phone call, but without the inconvenience of talking to someone.»

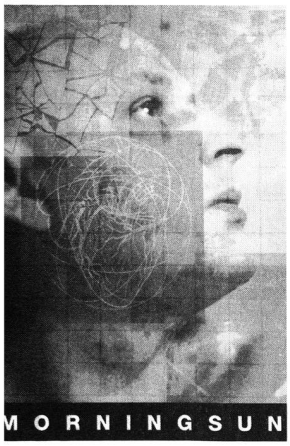
Als Christian vorschlug, den schönen Brief zusammen mit einem sorgfältigen vergleichenden Essay abzudrucken, wurde er der zupackenden Kraft und Ungeduld von Irvings Fax-Sitten teilhaftig. In Marlenes Verlag, dessen Fax Christian dem berühmten Schreiber zur Antwort vorgeschlagen hatte, traf ein eher missgelaunter Absagebrief ein; nichts mehr bitte von diesem abgelebten Thema der Komparatistik. Ein kleiner Schwinger folgte, und die ersten Ringer-Griffe des berühmten Mannes. Der neue Roman mit dem Indien-Thema erscheine vielleicht auf Deutsch frühestens 1995, es sei eine lange Romanarbeit. Im übrigen mache Christian vielleicht doch einen «Berg aus einem Maulwurfshaufen» wie man da drüben sage. Die Antwort hatte für Christian längeren Nachhall, als er dies für sich und sicher für John Irving vermutet hatte. Denn seine wissenschaftliche Integrität war ja von solchen Konsultationen des «Orakels» ganz unabhängig, wie er Irving nun schrieb. Und er habe genug weitere Aufgaben in der Zeit bis zum möglichen Interview auf der Frankfurter Buchmesse 1995: einen Band über «Die deutsche Einheit und die Schriftsteller» bei einem bekannten Stuttgarter Verlag, und Aufsätze, etwa über Hanns-Josef Ortheil, schliesslich eigene erste Erzählungen. Ortheil kam Christian hier gerade recht, denn es gab ja noch andere Absagen an die zeitweise Strategie der Grass und Enzensberger, wenn es um eine utopische Literatur nach den alten Regeln der Terrainbereitung eines gesellschaftlichen Kodex ging, ein Einwirken auf soziale und politische Verhaltensweisen. Ortheil ging hier auf andere Art neue Wege als Irving. Er hatte sich 1987 selbst von dem «Kalkutta-Programm» distanziert, wie er es bei Grass wahrnahm, als welches die «utopistische Avantgarde» der Gruppe 47, wie er sie sah, für einen Anhänger von neuem, postmodernen Schreiben und kafkaesker, «katastrophischer Moderne» am Ende einer «Kette dunklen Schreibens» erscheinen musste. Einer Kette die Hölderlin einschloss, Mallarmé, Nietzsche und Trakl, bis hin zu Celan, Beckett, in Ansätzen Handke und Bernhard und, nach Blanchot und Barthes, den Vertretern des Verschweigens, die Postmoderne eines Foucault.

Christian gefiel die handwerklich geduldige Art seines grossen Briefpartners beim Überwinden des experimentellen Engagements noch weit mehr als das Abarbeiten der sich mit der Postmoderne schwer tuenden, weil immer noch mit Neuer Subjektivität geschlagenen, deutschen Autoren am Stadtroman und an retuschierten Autobiographien. Für ihn war die Antwort an John Irving mit dem Hinweis aufs eigene Schreiben folgenreich. Man musste mit dem Gewichtestemmen anfangen und mit Wandern und Skifahren weitermachen, eine Beinarbeit, die auch Landschaften erschloss und lehrte, die Ge-

genstände der Natur (die Lehre der Sainte-Victoire) in skeptischer Liebe zu beobachten und zu verarbeiten. Am meisten aber liebte er an Irving die Geduld, in den umfangreichen Romanen den langen Atem zu behalten, wenn es um die Erzählfiguren ging. Noch die scheinbar für den Plot kaum erheblichen Nebenfiguren führte er am Romanende zu ihren eigenen, oft überraschenden Schicksalswenden. Offensichtlich fand er das Erzählen von Menschen immer lohnend und gewann dem Allzumenschlichen jede Menge aktueller Komik ab, am Ende aber etwas nachhaltig Anrührendes, in dem seine Leser sichwiederfanden. ✦

Der neue Roman JOHN IRVINGS, *«A son of the circus» ist im Herbst 1994 erschienen, Random House, Inc. N.Y. Es ist die Geschichte eines 59jährigen Kinderarztes, der in Kanada und Bombay lebt.*

VOLKER WEHDEKING: *«Die Stimme hinter dem Text. Begegnungen mit Schriftstellern», Alano, Aachen, etwa Herbst 1995.*



URS LÜTHI: *«Morningsun». 1994, Aquatinta und Photogravüre in Gelb und Schwarz, Blatt 1 eines Diptychons, Bildgrösse: 54,4 x 38,0 cm, Expl. 26/60. Graphische Sammlung der ETH Zürich. Urs Lüthi, geboren 1947 In Kriens LU, agiert seit 1970 mit den Mitteln der Körperkunst und der Photographie und kommt auf dieser Basis zu seinem eigentlichen graphischen Medium Photoreproduktion. 1980 erweiterte er seine Arbeit um Radierung und Aquatinta, zuletzt um die Heliogravüre. Er lebt in München.*

TITELBILD

MORNINGSUN

Mit der Photogravüre wird seit einiger Zeit ein früher fast nur kommerziell gebrauchter photomechanischer Druckprozess aus dem 19. Jahrhundert aufgenommen, seinerzeit zur anspruchsvollen Abbildung von Kunstwerken weit verbreitet. Das ist ein manuelles Tiefdruckverfahren, bei dem die Bildübertragung auf die Druckform photomechanisch zustande kommt; danach wird die Kupferplatte wie eine mit der Hand bearbeitete geätzt, eingefärbt und abgezogen. Ist eine Vorlage mit Tonwerten wiederzugeben – wie es das photographische Selbstporträt des Künstlers im abgebildeten Werk verlangt –, so wird die Platte zuerst, bevor sie lichtempfindlich gemacht wird, mit einem feinen Aquatinta-Grund gekörnt, denn der schafft die notwendige Voraussetzung für die Zerlegung der Halbtöne. Die Aquatintatechnik ist eine Flächenätzung, ihr charakteristisches Erscheinungsmerkmal sind die mit vielen kleinen weissen Punkten mehr oder weniger dicht übersäten dunklen Partien. Das kommt von den Harzkörnchen, die über die Platte gestäubt und durch Erwärmen aufgeschmolzen werden: Im anschliessenden Säurebad kann nur das zwischen den Stäubchen frei liegende Metall angeätzt werden und später Druckfarbe aufnehmen.

Urs Lüthis Ausdrucksmittel waren in den siebziger Jahren, ausgehend von Körperkunst-Darbietungen, die Photographie und der Offsetdruck. Dazu entdeckte er später die klassischen Tiefdrucktechniken für sich, und seit 1991 kombiniert er sie mit der Photogravüre. Lüthis Arbeiten gehören zum Einfallsreichsten auf diesem Gebiet. Nur widerstrebend wurden derartige Verfahren und Mischtechniken als originalgraphische Arbeit anerkannt, wenn sich darin die Grenzen manueller und automatischer Herstellung verwischen und man vom Ergebnis oft kaum sagen kann, wie gross der Anteil eigenhändiger Manipulation durch den Künstler daran ist. Vermisst wurde die persönliche Niederschrift, die man in solchen Hervorbringungen verloren glaubte. Inzwischen gilt: Keine Technik an sich garantiert künstlerische Echtheit, ob sie traditionell oder neu ist. Es ist der Künstler, der sie dazu tauglich oder untauglich macht. ✦

EVA KORAZIJA