

Zu diesem Buch

Gesten als Ausdruck einer Freiheit zu entziffern – das versucht sowohl die Phänomenologie wie auch die Geschichtsphilosophie. Doch geht die Geschichtsphilosophie davon aus, daß sich die Freiheit in der Zeit ereignet, und zwar in einer ganz spezifischen Zeit: der linearen. Erst auf dem Boden dieser Hypothese verschafft sie sich Zugang zu einem Phänomen wie der Geste. Die Phänomenologie dagegen versucht, so voraussetzungslos wie möglich vorzugehen. Sie nimmt ihren Ausgang von der konkreten einzelnen Geste. Und genau dies ist Flussers Verfahren, das, was sich in Gesten bekundet und zeigt, ohne historische oder ideologische Vor-Urteile »aufzuschließen«: strikte Arbeit an den Phänomenen.

Der Autor

Vilém Flusser, geboren 1920 in Prag, gestorben 1991, emigrierte 1939 über London nach São Paulo. 1959 wurde er Dozent für Wissenschaftsphilosophie, 1963 Professor für Kommunikationsphilosophie an der Universität São Paulo. Zahlreiche Gastprofessuren in Europa und den USA. Vilém Flusser lebte zuletzt in Robin/Südfrankreich. In deutscher Sprache liegen u. a. vor: *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), *Ins Universum der technischen Bilder* (1985), *Krise der Linearität* (1988), *Angenommen* (1989), *Nachgeschichten* (1990). Im Fischer Taschenbuch Verlag erschien 1992 *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* (Bd. 10906).

VILÉM FLUSSER

Gesten

Versuch einer Phänomenologie

FISCHER TASCHENBUCH VERLAG

FISCHER WISSENSCHAFT

Ungekürzte Ausgabe
Veröffentlicht im Fischer Taschenbuch Verlag GmbH,
Frankfurt am Main, Oktober 1994

Lizenz Ausgabe mit freundlicher Genehmigung des
Bollmann Verlags, Bensheim
© Bollmann Verlag Bensheim und Düsseldorf 1991 und 1993
Druck und Bindung: Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
ISBN 3-596-12241-4

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

INHALT

ERSTES KAPITEL	
Geste und Gestimmtheit	7
ZWEITES KAPITEL	
Jenseits der Maschinen	19
DRITTES KAPITEL	
Die Geste des Schreibens	32
VIERTES KAPITEL	
Die Geste des Sprechens	41
FÜNFTES KAPITEL	
Die Geste des Machens	49
SECHSTES KAPITEL	
Die Geste des Liebens	71
SIEBTES KAPITEL	
Die Geste des Zerstörens	79
ACHTES KAPITEL	
Die Geste des Malens	86
NEUNTES KAPITEL	
Die Geste des Fotografierens	100
ZEHNTES KAPITEL	
Die Geste des Filmens	119
ELFTES KAPITEL	
Die Geste des Maskenwendens	125

Geste und Gestimmtheit

Einübung in die Phänomenologie der Gesten

AUS GRÜNDEN DER HÖFLICHKEIT und auch aus anderen Gründen soll ein Schriftsteller seine Begriffe bestimmen. In diesem Essay werde ich das für den Begriff der »Geste«, aber nicht den der »Gestimmtheit« tun. Ich hoffe, daß der Leser diese Ungehörigkeit entschuldigen wird. Ich habe vor, eine Unkenntnis der Bedeutung von »Gestimmtheit« vorzutäuschen, und indem ich Gesten betrachte, versuche ich herauszufinden, was man mit jenem Wort sagen will: eine Art phänomenologischer Anstrengung, um durch die Beobachtung von Gesten hindurch die »Gestimmtheit« zu überraschen.

Ich werde mit dem Versuch beginnen, für die Dauer des vorliegenden Aufsatzes das Wort »Geste« zu bestimmen. Ich glaube, daß viele Leute darin übereinstimmen werden, Gesten als Bewegungen des Körpers und im weiteren Sinn als Bewegungen der mit ihm verbundenen Werkzeuge zu betrachten. Aber viele werden auch darin übereinstimmen, daß man nicht alle jene Bewegungen so nennen kann. Die Peristaltik der Gedärme oder die Verengung der Pupillen stellen, auch wenn sie Bewegungen des Körpers sind, nicht das dar, was man sagen will, wenn man »Geste« sagt. Man versteht darunter spezifische Bewegungen. Man kann diese Art von Bewegungen als »Ausdrucksweisen einer Intention« beschreiben. Das ergibt eine schöne Definition: »Die Gesten sind Bewegungen des Körpers, die eine Intention ausdrücken«. Aber sie ist nicht sehr zweckdienlich. Denn man müßte die »Intention« bestimmen, die ein zweifelhafter Begriff ist, der das Problem der Subjektivität und der Freiheit nach sich zieht und der uns gewiß Schwierigkeiten bereiten

würde. Doch kann die Art körperlicher Bewegungen, die »Geste« genannt wird, auch methodologisch bestimmt werden, was die erwähnten ontologischen Fallstricke zu vermeiden hilft. Zum Beispiel so: Zweifellos können, als These formuliert, alle Bewegungen des Körpers durch die Aufzählung ihrer Ursachen erklärt werden. Jedoch für einige dieser Bewegungen befriedigt uns eine derartige Erklärung nicht. Wenn ich meinen Arm hebe und jemand erklärt mir, dies sei das Resultat physikalischer, physiologischer, psychologischer, sozialer, ökonomischer, kultureller und sonstiger Ursachen, werde ich seine Erklärung akzeptieren. Aber ich werde nicht damit zufrieden sein. Denn ich bin davon überzeugt, daß ich meinen Arm hebe, weil ich es will, und daß ich ihn trotz aller unzweifelhaft realen Ursachen nicht heben würde, wenn ich es nicht wollte. Darum ist das Heben meines Arms eine »Geste«. Hier also die Definition, die ich vorschlage: »Die Geste ist eine Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt«. Und ich bestimme »Zufriedengestelltsein«: das ist jener Punkt in einem Diskurs, von dem an jede weitere Diskussion überflüssig wird.

Diese Bestimmung soll den Gedanken nahelegen, daß der die Gesten betreffende Diskurs nicht bei kausalen Erklärungen stehenbleiben darf, denn sie erreichen nicht die Spezifität der Gesten. Die kausalen (im strengen Sinn des Wortes »wissenschaftlichen«) Erklärungen sind selbstverständlich unerläßlich für das Verständnis der Gesten; aber sie bringen es nicht hervor. Sie reichen nicht aus, um die Gesten, diese spezifischen körperlichen Bewegungen, die wir vollziehen und um uns herum beobachten, zu verstehen. Man muß sie auch richtig interpretieren können. Wenn jemand mit seinem Finger auf ein Buch zeigt, wird man diese Geste nicht durch die Kenntnis aller ihrer Ursachen begreifen können. Um sie zu verstehen, muß man ihre »Bedeutung« kennen. Genau das tun wir andauernd, sehr rasch und wirkungsvoll. Wir »lesen« die Gesten, von den geringfügigsten

8 Bewegungen der Gesichtsmuskeln bis zu den gewaltigsten

Bewegungen jener »Revolutionen« genannten Körpermassen. Ich weiß nicht, wie wir das zuwege bringen. Ich weiß aber, daß wir über keine Theorie der Interpretation von Gesten verfügen. Das ist jedoch kein Grund, darauf auch noch stolz zu sein, beispielsweise auf unsere mysteriöse »Intuition« zu pochen. Beim Fallen von Steinen hatte man in vorwissenschaftlichen Zeiten die Stimmung, zu wissen, worum es geht. Aber erst wir, die wir über eine Theorie des freien Falls verfügen, durchblicken die Sache. Wir benötigen eine Theorie der Interpretation von Gesten.

Die sogenannten Human- bzw. Geisteswissenschaften scheinen diese Theorie liefern zu wollen. Aber tun sie es? Sie stehen im Bann der Naturwissenschaften, und so geben sie uns immer bessere und vollständigere Kausalerklärungen. Zweifellos sind diese Erklärungen nicht ebenso streng wie die der Physik und Chemie und werden es vielleicht nie sein, aber nicht das macht sie unbefriedigend. Der wenig zufriedenstellende Aspekt der Wissenschaften vom Menschen liegt in ihrem Zugang zum Phänomen der Geste. Sie betrachten sie bloß als Phänomen und nicht auch als kodifizierte Sinngebung. Und selbst wenn sie den interpretativen Charakter der Geste zugeben (das, was man früher ihre »geistige Dimension« nannte), unterliegen sie dennoch der Tendenz, die Geste auf Kausalerklärungen (auf das, was man einst »Natur« nannte) zu reduzieren. Sie tun das, um das Recht zu haben, sich »Wissenschaften« zu nennen, aber eben das hindert diese Disziplinen (Psychologie, Soziologie, Ökonomie, die historischen Fachrichtungen, die Linguistik) daran, eine Theorie der Interpretation der Geste auszuarbeiten.

Sicher, es gibt jene neuere Forschungsdisziplin mit ihrer rasch wachsenden Masse an Erkenntnissen, die man »Kommunikationsforschung« nennt und die spezialisiert zu sein scheint, so eine interpretative Theorie zu erarbeiten. Die semiologische Eigentümlichkeit dieser Disziplin, die in Gegensatz zum phänomenologischen Charakter der anderen »Geisteswissenschaften« steht, scheint ein Anzeichen zu sein, daß die Kommunikationsforschung sich mit den glei-

chen Phänomenen beschäftigt wie die anderen »Wissenschaften vom Menschen«, jedoch unter deren symbolischem Aspekt. In der Tat, Wörter wie »Code«, »Botschaft«, »Gedächtnis«, »Information« kommen im Diskurs der Kommunikationsforschung häufig vor, und es sind für die Interpretation typische Wörter. Doch kommt es dann zu einem merkwürdigen und, wie ich glaube, nicht immer bemerkten Vorgang. Diese semiologischen Wörter gehen von der Kommunikationsforschung zu den kausalen Disziplinen über und ändern ihre ursprüngliche Bedeutung. So haben wir Begriffe wie »genetischer Code«, »unterschwellige Botschaft«, »geologisches Gedächtnis« und andere mehr. Und danach kehren diese Begriffe in die Kommunikationsforschung zurück, aber da sie explikativ geworden sind, taugen sie nicht mehr zur Interpretation. Es scheint, daß die Kommunikationsforschung, die als eine semiologische Disziplin begonnen hat, in ihrer modischen Tendenz, »wissenschaftlich« zu werden, sehr schnell explikativ wird.

Ich fasse das Vorhergehende zusammen: Eine Weise der Definition von »Geste« besteht darin, sie als eine Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs aufzufassen, für die es keine zufriedenstellende Kausalklärung gibt. Um die so bestimmten Gesten verstehen zu können, muß man ihre »Bedeutungen« aufdecken. Genau das tun wir fortwährend, und es macht einen beachtlichen Aspekt unseres alltäglichen Lebens aus. Aber wir haben noch keine Theorie der Interpretation von Gesten und sind auf eine empirische, »intuitive« Lektüre der Welt der Gesten, jener um uns her kodifizierten Welt, eingeschränkt. Und das bedeutet, daß wir hinsichtlich der Angemessenheit unserer Lektüre über keine verlässlichen Kriterien verfügen. Das muß man bei dem nun erfolgenden Versuch, die Gesten zu lesen, um an ihnen die Gestimmtheit zu entdecken, im Gedächtnis behalten.

Die hier vorgeschlagene Definition der Geste setzt voraus, daß es sich dabei um eine symbolische Bewegung handelt. Wenn mir jemand in den Arm sticht, werde ich ihn

bewegen, und diese Reaktion wird einem Beobachter die Aussage erlauben, daß die Bewegung meines Arms einen Schmerz »ausdrückt« oder »artikuliert«, den ich verspürt habe. Es wird eine kausale Verkettung zwischen Schmerz und Bewegung geben und eine physiologische Theorie, um diese Verkettung zu erklären, und der Beobachter wird im Recht sein, die Bewegung als Symptom des Schmerzes anzusehen, den ich erlitten habe. Eine derartige Bewegung wird angesichts der vorgeschlagenen Definition keine »Geste« sein, denn der Beobachter wird sie in zufriedenstellender Weise erklärt haben. Aber ich kann meinen Arm auch auf spezifische Weise emporwerfen, wenn mir jemand hineinsticht, und auch diese Handlung erlaubt dem Beobachter die Aussage, daß die Bewegung meines Arms einen Schmerz »ausdrückt« oder »artikuliert«, den ich verspürt habe. Doch diesmal gibt es keine bruchlose Verkettung von Ursachen und Wirkungen zwischen dem Schmerz und der Bewegung. Eine Art Keil drängt sich in die Verkettung ein, eine Kodifizierung, die der Bewegung eine spezifische Struktur aufprägt, so daß sie für diejenigen, die den Code kennen, als angemessen gilt, um die »Bedeutung« von Schmerz mitzuteilen. Diese Kenntnis des Codes, und nicht eine Theorie, gibt dem Beobachter das Recht zu sagen, daß die Bewegung den Schmerz »ausdrückt«, den ich empfunden habe. Meine Handlung stellt den Schmerz dar, sie ist sein Symbol, und der Schmerz ist ihre Bedeutung. So eine Bewegung ist nach Maßgabe der vorgeschlagenen Definition eine »Geste«, denn keine der dem Beobachter zur Verfügung stehenden Theorien wird diese Bewegung zufriedenstellend erklären. Selbstverständlich kann man behaupten, daß eine derartige Bewegung immer das Symptom von etwas anderem sei (zum Beispiel der Kultur, in der sie kodifiziert wurde), aber das ist nicht der Grund, weshalb man sie eine Geste nennt. Eine Geste ist sie, weil sie etwas darstellt, weil es sich bei ihr um eine Sinnggebung handelt.

Man wird bemerkt haben, daß die Verben »ausdrücken« und »artikulieren« im vorangegangenen Absatz in unter- 11

schiedlichem Sinn gebraucht wurden. In der reaktiven Bewegung meines Arms meldet sich der Schmerz, und in diesem Sinne ist es zu verstehen, daß sich der Schmerz durch die Bewegung zum Ausdruck bringt. In der aktiven Bewegung meines Arms stelle ich den Schmerz dar, und in diesem Sinne ist es gemeint, daß ich etwas durch meine Geste ausdrücke. Halten wir ganz nebenbei fest, wie die Sprache bei der Beschreibung der zweiten Bewegung die Verwendung des Wortes »ich« geradezu aufzwingt und wie sie diese Verwendung bei der Beschreibung der ersten Bewegung nahezu ausschließt. Doch seien wir nicht allzusehr von dieser idealistischen Tendenz der Sprache beeindruckt. Ich werde nunmehr die Verwendung der Wörter »ausdrücken« und »artikulieren« auf deren zweite Bedeutung beschränken und sagen, daß Gesten das ausdrücken und artikulieren, was sie symbolisch darstellen. Ich werde so vorgehen, weil ich die These verteidigen möchte, daß »Gestimmtheit« die symbolische Darstellung von Stimmungen durch Gesten ist. Kurz gesagt, ich werde zu zeigen versuchen, daß Stimmungen (was auch immer dieses Wort heißen mag) sich durch eine Mannigfaltigkeit körperlicher Bewegungen äußern können, daß sie sich aber durch ein »Gestimmtheit« genanntes Gebärdenspiel ausdrücken und artikulieren, weil sie so dargestellt werden.

Kein Zweifel, ich werde Schwierigkeiten haben, an meiner These festzuhalten. Dafür gibt es einen doppelten Grund. Der eine ist in der Tatsache begründet, daß es beim konkreten Phänomen schwierig ist, zwischen Aktion und Reaktion, Darstellung und Äußerung zu unterscheiden. Zum Beispiel: ich sehe Tränen in jemandes Augen. Welches Kriterium habe ich, um sagen zu können, daß es sich dabei um die Darstellung einer Stimmung (um ein kodifiziertes Symbol) und nicht um dessen Äußerung (um ein Symptom) handelt? Im ersten Fall »agiert« die beobachtete Person eine Stimmung, ist sie Handelnder. Im zweiten Fall »reagiert« sie auf eine Stimmung, ist sie Erleidender. Aber sie kann beides zugleich sein, oder sie ist das eine, und ich kann irrtümlich das andere

12 herauslesen. Der zweite Grund für meine Schwierigkeiten ist

die Unklarheit des Wortes »Stimmung«, das eine weite und schlecht bestimmte Region abdeckt, die von der Sinnesempfindung über die Emotion und Sensibilität bis zur Idee reicht. Wenn ich daran festhalten will, daß Gestimmtheit die Art ist, wie Stimmungen durch Gesten ausgedrückt werden, muß ich zuvor schon die Bedeutung von »Stimmung« kennen, aber ich kann sie nicht kennen, ohne dem Begriff Gewalt anzutun. Was zu einer Zirkularität führt: um mich der Bedeutung von »Stimmung« anzunähern, muß ich Gesten interpretieren.

Trotz allem, meine Schwierigkeiten sind nicht so groß, wie sie auf den ersten Blick erscheinen. Wenn ich eine andere Person betrachte und sie gestikulieren sehe, verfüge ich dennoch über ein Kriterium, um zwischen Reaktion und Geste, zwischen der Äußerung einer Stimmung und ihrem kodifizierten Ausdruck zu unterscheiden. Dieses Kriterium ist die Tatsache, daß ich mich im anderen wiedererkenne und daß ich durch Introspektion weiß, wann ich eine Stimmung passiv äußere und wann ich sie aktiv darstelle. Selbstverständlich kann ich mich beim Wiedererkennen und bei der Introspektion täuschen, aber das Kriterium ist vorhanden. Und was das Wort »Stimmung« betrifft, so kann ich zwar seine Bedeutung nicht kennen, doch weiß ich, daß es etwas anderes als »Vernunft« bezeichnet. Und da ich die Bedeutung von »Vernunft« ungefähr kenne, ist solch eine negative Kenntnis von »Stimmung« ausreichend. Ich kann folglich mit meiner Betrachtung der Gestimmtheit als der in Gebärdensprache umgesetzten Stimmungen fortfahren.

Die beiden Brennpunkte, um die sich die Betrachtung in elliptischer Form zu drehen hat, sind also »symbolische Darstellung« und »etwas anderes als Vernunft«. Woraus folgt, wenn ich spezifische Gesten als etwas interpretiere, das anders als die Vernunft ist, stehe ich der Gestimmtheit gegenüber. Aber ist der vorstehende Satz nicht eine Beschreibung der Erfahrung der Kunst, so daß in dieser Betrachtungsweise »Kunst« und »Gestimmtheit« ineinander übergehen? Wenn ich ein Kunstwerk betrachte, interpretiere ich es dann nicht

als erstarrte Geste, die symbolisch etwas darstellt, das anders als die Vernunft ist? Und ist nicht der Künstler jemand, der etwas »artikuliert« oder »ausdrückt«, das die Vernunft (Wissenschaft, Philosophie usw.) nicht oder nicht in der gleichen Weise artikulieren kann? Nun, ob ich in annähernd romantischer Manier zustimme, daß Kunst und Gestimmtheit ineinander übergehen, oder ob ich dies in annähernd klassischer Manier zurückweise – es besteht kein Zweifel, daß die Gestimmtheit eine ästhetische Frage aufwirft und keine ethische, erst recht keine epistemologische. Die Frage lautet nicht, ob das Darstellen einer Stimmung lügnerisch ist, und noch weniger, ob eine dargestellte Stimmung wahrheitsfähig ist, sondern ob sie den Betrachter berührt. Wenn ich akzeptiere, daß Gestimmtheit in Gebärde verwandelte Stimmung ist, bin ich nicht mehr hauptsächlich an der Stimmung, sondern an der Wirkung der Geste interessiert. So wie sie sich in Symptomen äußern und wie ich sie in der Introspektion erlebe, werfen die Stimmungen ethische und epistemologische Probleme auf. Die Gestimmtheit dagegen stellt formale, ästhetische Probleme. Die Gestimmtheit löst die Stimmungen aus ihrem ursprünglichen Kontext heraus und läßt sie ästhetisch (formal) werden – in Form von Gesten. Sie werden »künstlich«.

An diesem Punkt wird der Leser einwenden können, daß ich da auf einem langen Umweg zu einer sehr banalen Schlußfolgerung gelangt bin. Meine vorgetäuschte Unkenntnis der Bedeutung von »Gestimmtheit« hat mich von Beginn an darauf verpflichtet, zu verschweigen, daß Gestimmtheit künstliche Stimmung bedeutet, was auszusprechen mir selbst wie dem Leser unnütze Schwierigkeiten erspart hätte. Doch der Einwand des Lesers wäre ein Irrtum. Es ist eines, den zweifelhaften Gemeinplatz zu bemühen, daß Gestimmtheit artifizielle Stimmung sei, und etwas ganz anderes, über die Betrachtung der Bedeutung von Gesten zu diesem Schluß zu kommen. Der Unterschied liegt im Gebrauch der Worte »künstlich« bzw. »artifizuell«. Wenn ich schlicht sage, daß Gestimmtheit artifizielle Stimmung ist, laufe ich Gefahr,

nicht zu bemerken, daß die Gestimmtheit, indem sie Stimmungen artifiziell macht, in Wirklichkeit eine der Methoden ist, durch die der Mensch versucht, seinem Leben und der Welt, in der er lebt, Sinn und Bedeutung zu geben.

Wenn mir jemand in den Arm sticht und wenn ich mit einer Bewegung meines Arms darauf reagiere, ist das ein absurder, bedeutungsloser Prozeß (zumindest sofern der Stich nicht selber eine Geste von jemandem war, die dem Prozeß eine Bedeutung verleiht). Doch wenn mir jemand in den Arm sticht und ich ihn mit einer kodifizierten Geste hochreiße, wird der Prozeß mit Bedeutung aufgeladen. Durch meine Geste entreiße ich den Schmerz seinem absurden, bedeutungslosen und »natürlichen« Kontext, und durch seine Einzeichnung in den kulturellen Kontext habe ich den Schmerz artifizialisiert. In diesem Beispiel war der Schmerz »real«, obwohl die Geste ihn wahrscheinlich übertrieben hat. Aber das ist nicht sehr wichtig. Wesentlich ist die Artikulation des Schmerzes, sein symbolischer Ausdruck den anderen gegenüber. Eben dieser symbolische Aspekt, und nicht die »reale« Anwesenheit oder Abwesenheit des dargestellten Schmerzes, macht aus der Geste eine artifizielle Stimmung. In der Tat insistiert Fernando Pessoa darauf, daß der »reale« Schmerz schwieriger symbolisch darstellbar ist als ein imaginärer und deshalb den Dichter stärker herausfordert: *O poeta e fingidor que finge tao perfeitamente que finge ate a dor que deveras sente* (Der Dichter ist ein Schwindler, der so perfekt schwindelt, daß er sogar jenen Schmerz erschwindelt, den er tatsächlich fühlt). Eben dieser erschwindelte, darstellende, symbolische Charakter der Gestimmtheit, eben diese »Artifizialität« verleiht den Stimmungen (seien sie real oder imaginär) und damit dem Leben Bedeutung. Wenn man die Formulierung vorzieht: die Gestimmtheit »vergeistigt« die Stimmungen durch deren Formalisierung in symbolischen Gesten. In diesem Sinn ist es zu verstehen, daß die Stimmungen in der Gestimmtheit artifiziell werden.

Das »Gekünstelte« an den dargestellten Stimmungen ist 15

zunächst ein ästhetisches Problem. Das stimmungshaften Gebärdenspiel verleiht der Welt und dem Leben eine ästhetische Bedeutung. Wenn wir die Gestimmtheit kritisieren wollen, müssen wir das anhand ästhetischer Kriterien tun. Die Skala der Werte, die als Richtmaß dient, darf weder zwischen Wahrheit und Irrtum noch zwischen Wahrheit und Lüge hin- und herpendeln, sondern muß dies zwischen Wahrheit (Echtheit) und Kitsch tun. Ich glaube, daß diese Unterscheidung wesentlich ist. Wenn ich eine gefühlsbetonte Geste beobachte, zum Beispiel die eines schlechten Schauspielers in einem schlechten Stück, die die Stimmung der väterlichen Liebe mitteilen möchte, werde ich sie »nicht wahr« nennen. Doch wäre es unverschämt, sie einen »Irrtum« oder eine »Lüge« zu nennen. »Nicht wahr« ist sie im Sinn des »schlechten Geschmacks«, und sie wird auch dann unwahr bleiben, wenn der Schauspieler wirklich ein liebender Vater ist. Für wesentlich halte ich die Unterscheidung aufgrund der Mehrdeutigkeit, die das Wort »Wahrheit« in sich birgt. In der Epistemologie heißt »Wahrheit« Übereinstimmung mit dem Wirklichen, in Ethik und Politik besagt sie Festhalten an sich selbst (Treue), dagegen bedeutet »Wahrheit« in der Kunst Treue gegenüber dem gehandhabten Material. Ganz offensichtlich ist es kein Zufall, daß dasselbe Wort diese drei Bedeutungen abdeckt: sie alle haben an dem teil, was man »Redlichkeit« nennt. Aber es kann sehr gut der Fall sein, daß eine gefühlsbetonte Geste epistemologisch und moralisch redlich, jedoch ästhetisch unredlich ist, wie die Geste des schlechten Schauspielers. Und es kann sehr gut sein, daß eine gefühlvolle Geste epistemologisch und moralisch unredlich und ästhetisch redlich ist, wie im Fall der Geste, welche die den Griechen nachempfundene Bildhauerkunst der Renaissance zum Ergebnis hatte. In diesem Fall muß man sie als »wahr« beurteilen. Auf der Skala der Gestimmtheit muß Michelangelo einen Punkt ganz nah in Richtung der »Wahrheit« und ein Schauspieler in einem Hollywood-Schinken einen Punkt hart an der Grenzmarke zum

auf die Wirklichkeit der Stimmung, die sie ausdrücken, noch auf ihren guten Glauben an diese Stimmung.

Doch muß man sich an diesem Punkt daran erinnern, daß jedes Urteil mangels einer Theorie der Interpretation von Gesten empirisch und »intuitiv« bleibt. Ohne eine solche Theorie gibt es keine objektive und nicht einmal eine intersubjektive Kunstkritik, die statistisch gesehen erheblich wäre, und ehe diese Theorie existiert, gilt: »De gustibus non est disputandum«. So daß der Kitsch des einen Beobachters für einen anderen durchaus wahre Gestimmtheit sein kann. Und wenn man das Fehlen einer Theorie dieser Art durch irgendeine Quantifizierung der Wahrheit der Gestimmtheit umgehen will (zum Beispiel indem man sagt, daß sie desto wahrer sei, je mehr Beobachter sie bewege), dann werden wir feststellen müssen, daß die Gestimmtheit Pavarottis wahrer ist als die Byrons. Und doch gibt es eine Art Intuition, die bekräftigt, daß Pavarotti sich auf der Skala der Gestimmtheit an einem Punkt befindet, der näher am Kitsch liegt als Byron. Die Informationstheorie (dieser zaghafte Schritt in Richtung auf eine Theorie der Interpretation von Gesten) bestätigt diese Intuition.

Wir sind nicht auf die mathematischen Feinheiten dieser Theorie angewiesen (die meiner Ansicht nach zu einem großen Teil das Ergebnis der Anstrengung dieser Theorie ist, »wissenschaftlich« zu werden), um das Problem zu verstehen. Die Theorie besagt, daß eine Geste desto weniger Kitsch ist, je mehr Information sie enthält, und außerdem, daß die durch eine Geste übermittelte Informationsmenge an den Code der Geste geknüpft ist. Diese Behauptung hat eine wichtige Implikation. Je mehr Information eine Geste enthält, desto schwieriger ist es offenbar für einen Empfänger, sie zu lesen. Je mehr Information, desto weniger Kommunikation. Folglich, je weniger eine Geste informiert (je besser sie kommuniziert), desto leerer ist sie und desto angenehmer und »hübscher«, denn sie erfordert wenig Anstrengung, um gelesen zu werden. So liefert die Informationstheorie einen mehr oder weniger objektiven Maßstab für das Faktum, daß

die stimmungsreichen Gesten der Fernsehserien die »Mas- sen« tief bewegen. Doch ist es wichtig zu notieren, daß die Informationstheorie viel besser beim Kitsch funktioniert als bei der wahren Gestimmtheit. Sie kann die Banalität des Kitschs messen, doch angesichts der Originalität wahrer Kunst scheint sie ebenso empirisch zu sein wie unsere »Intuition«. Keinesfalls kann sie die Intuition in der Kunst- kritik ersetzen und noch weniger eine Theorie der Interpre- tation bereitstellen.

Gleichwohl gibt es einen Punkt, durch den diese Theorie uns helfen kann: den des »Leeren« und des »Vollen«. Ich habe behauptet, daß die Gestimmtheit eine Methode ist, die den Stimmungen Bedeutung gibt, indem sie diese sym- bolisiert. Was die Informationstheorie nahelegt (und wo- durch sie tatsächlich ein Schritt in Richtung auf eine Theorie der Interpretation wird), ist der Gedanke, daß ein Symbol, welches eine Stimmung ausdrückt, mehr oder weniger leer sein kann und daß die Meßskala der Gestimmtheit von der Fülle zur Leere, von der unausschöpfbaren Bedeutung zur leeren Geste geht. Am einen Ende der Skala gibt es die maje- stätischen und wenig zahlreichen Gesten, deren Bedeutung auch durch Jahrtausende noch nicht ausgeschöpft ist. Am anderen Ende gibt es jene Vielzahl leerer Gesten, die wir machen und um uns herum beobachten und die versuchen, die unseren Stimmungen durch die majestätischen Gesten vorgegebene »ursprüngliche« Bedeutung auszuschöpfen. Die Stimmung der Freundschaft zum Beispiel wird symbo- lisch durch die Geste von Castor und Pollux und durch den Händedruck ausgedrückt, die eine ein volles Sein, der andere dagegen fast jeder Bedeutung entleert. Auf ähnliche Weise, so vermute ich, kann eine Kritik der Gestimmtheit (und ganz einfach der Kunst) weniger subjektiv werden und eines Tages – sicherlich sehr mühsam – zu einer Interpretation nicht nur des Kitschs, sondern auch jener großen Momente gelangen, durch welche die Menschheit ihren Leiden und Handlungen eine Bedeutung gibt.

Jenseits der Maschinen

(Und noch immer diesseits der Phänomenologie
der Gesten)

UM ARBEITEN ZU KÖNNEN, muß man voraussetzen, daß die Welt nicht so ist, wie sie sein soll, und daß man sie ändern kann. Solche Hypothesen werfen Probleme auf. Die Ontologie befaßt sich mit den Problemen, wie die Welt ist, die Deontologie damit, wie sie sein soll, und die Methodologie damit, wie man sie ändern kann. Diese Probleme verschränken sich. Man kann weder wissen, daß die Welt nicht so ist, wie sie sein soll, ohne zu wissen, wie sie ist, noch kann man wissen, daß die Welt ist, wie sie ist, ohne zu wissen, wie sie sein soll. Auch kann man weder wissen, daß die Welt nicht so ist, wie sie sein soll, ohne zu wissen, daß sie veränderbar ist, noch kann man wissen, daß sie veränderbar ist, ohne zu wissen, wie sie ist. Woraus folgt: keine Ontologie ohne Deontologie und Methodologie, keine Deontologie ohne Ontologie und Methodologie, keine Methodologie ohne Ontologie und Deontologie.

In illo tempore, in dem Augenblick, da der Mensch begonnen hat zu arbeiten, waren diese drei Aspekte der Arbeit ungeschieden. Die ontologische, ethische und technische Seite der Magie, obwohl für uns sichtbar, waren für den Zauberer selbst nicht unterscheidbar. Genau dann, wenn die Dreiteilung sich aufzwingt, bricht die Geschichte im strengen Sinn des Wortes hervor. Die Geschichte kann als Entfaltung dieser Dreiteilung begriffen werden. Während ihrer ersten Phase (der Antike und dem Mittelalter) betont die Geschichte das Sein-Sollen der Welt, das heißt, man arbeitet, um einen Wert zu verwirklichen – ethisch, politisch, religiös, praktisch, kurz: »in gutem Glauben«. Während ihrer zweiten Phase (der Neuzeit) betont sie die Entdeckung des Seins

der Welt, das heißt, man arbeitet epistemologisch, wissenschaftlich, experimentell und theoretisch, kurz: »ohne Glauben«. Während ihrer dritten Phase (der Gegenwart) betont die Geschichte die Methode, das heißt, man arbeitet technisch, funktional, effizient, strategisch und kybernetisch, kurz, »voller Zweifel«, »verzweifelt«. Während der ersten Phase herrschen die zweckorientierten Fragen (»wozu?«), während der zweiten die kausalen Fragen (»warum?«) und während der dritten Phase die formalen Fragen (»wie?«). Die Geschichte bietet uns also drei Modelle der Arbeit: die klassische (engagierte) Arbeit, die moderne (forschende) Arbeit und die gegenwärtige (funktionale) Arbeit.

Die Mehrheit der Menschheit arbeitet nicht. Sie dient der Arbeit der anderen als Werkzeug. In ihrer Entfremdung will sie weder wissen, wie die Welt ist, noch wie sie sein soll, und selbst der Gedanke, daß man die Welt verändern könnte, kommt ihr nicht. Sie nimmt nur passiv an der Geschichte teil: sie erleidet sie. Was die arbeitende Minderheit angeht, so ist sie immer und überall zugleich engagiert, forschend und funktional, denn diese drei Momente der Arbeit greifen ineinander. Die drei hier vorgeschlagenen Phasen der Geschichte sind nur schematisch, und die drei Modelle der Arbeit werden nie in ihrer Reinheit verwirklicht. Aber es handelt sich um ein zweckdienliches Schema und um adäquate Modelle, denn sie eröffnen eine Perspektive auf die sogenannte »Krise der Werte«.

Ehe wir diese Perspektive analysieren, gilt es ein Vorurteil des gesunden Menschenverstands aus dem Weg zu räumen, wonach man arbeitet, um »Bedürfnisse zu befriedigen«. Wir sind in dieser Weise »Tiere«, und als solche bedürfen wir einiger Dinge, um zu überleben. Diese Dinge lassen sich zum Beispiel in Kalorien quantifizieren. Wäre die Arbeit eine nach Befriedigung dieser Bedürfnisse strebende Tendenz, dann könnte man von einer Zielsetzung beim Arbeiten sprechen: man arbeitet, um Bedürfnisse zu stillen, und hernach nicht mehr. Aber das geht nicht. Tiere arbeiten nicht, sondern stillen ihre Bedürfnisse, ohne die Welt zu verändern.

Schweizer beispielsweise arbeiten längst nach Befriedigung aller biologischen Bedürfnisse und allem Überfluß zum Spott. Demnach ist Arbeiten eine Geste, ein widernatürlicher Ausdruck des Versuchs, Werte zu verwirklichen und Wirklichkeiten zu verwerten.

Die durch die drei Modelle der Arbeit eröffnete Perspektive ist demnach die folgende: In der Vorgeschichte (während der magischen Arbeit) standen die Werte fraglos fest; in der klassischen und mittelalterlichen Periode (während der engagierten Arbeit) mußte man sich zwischen Werten entscheiden; in der Neuzeit (während der Arbeit der Forschung) war die Frage der Werte außer Kraft gesetzt; und in der Gegenwart (in der Zeit der technischen Arbeit) wird die Frage nach den Werten zum Nonsens. Diese Perspektive, dieses Schema sollen im folgenden analysiert werden.

In der Vorgeschichte standen die Werte fraglos fest, denn der Wert ist ein Maßstab, und um das Messen befragen zu können, muß man der zu messenden Sache gegenüberstehen. Nun ist aber, was durch Werte zu messen ist, wie die Welt sein soll, und in der Magie ist der Mensch mitten in ihr. Ebenso wie die Welt, die er bearbeitet, ist er »vom Müssen erfüllt« (»voller Götter«), und sein Leben wird durch die »Gesetze« des Tabus und der Tabuverletzung, das heißt durch Regeln des Sollens bestimmt. Die Frage der Werte, »was soll ich tun?« kann also nicht gestellt werden. Die einzige Frage, die sich – dann aber in aller Heftigkeit – stellt, lautet, »was geschieht, wenn ich nicht tue, was ich tun soll?« Die Werte waren unbezweifelbare »Gegebenheiten«, denn es gab zwischen Mensch und Wert keine Distanz. Das Sollen befand sich nicht vor, in oder über dem Menschen, sondern der Mensch stand im Sollen.

Die Frage »was soll ich tun?« erhebt sich vor der Menschheit erst, wenn der Mensch aus dem Sollen »vertrieben« wird. Nun, das ist die historische Frage. Die historische Existenz ist problematisch, denn sie ist verpflichtet, nach dem Sollen zu fragen, das Problem der Werte zu stellen. Sie ist verpflichtet, Gesetze, Imperative und Rechtssysteme zu for-

mulieren, religiös und politisch zu leben. Kurz gesagt, sie ist »zur Arbeit verdammt«, und sie arbeitet, um »das Gute« zu tun.

Man ist verleitet zu meinen, daß das Schätzen der Werte (die praktische Vernunft) und das Schätzen des Soseins (die reine Vernunft) einander implizieren. Tatsächlich kann man vom Beginn der Geschichte an in der Arbeit der Babylonier oder Ägypter theoretische Elemente unterscheiden, und die Behauptung, daß die Griechen die Urheber der Theorie seien, ist eine Folge der Einengung des Theoriebegriffs. Aber die Theorie im modernen Sinn, das heißt jene Geste, die bewußt das Schätzen der Werte ausschaltet und sich auf das Schätzen des Soseins beschränkt, taucht erst im 15. Jahrhundert in Italien auf. Es handelt sich um eine Geste, die die praktische von der theoretischen Arbeit trennt, indem sie die Epistemologie von der Tyrannei der Religion befreit. Sie setzt das »Gute« in Anführungszeichen und trennt es vom »Wahren«. Und eben diese spezifisch moderne abendländische Theorie schneidet die Geschichte mitten entzwei.

Die zu bearbeitende Welt wird durch diese Geste in zwei Bereiche zertrennt: den Bereich der Werte (die Gesellschaft), in dem nach dem »Wozu?«, und den Bereich der Gegebenheiten (die Natur), in dem nach dem »Warum?« zu fragen ist. Infolgedessen gibt es zwei »Kulturen«, eine für jeden Bereich der Welt: die wissenschaftliche und die humanistisch genannte Kultur. Die neuzeitliche Geschichte beginnt mit der Scheidung zwischen Sollen und Sein, zwischen Politik und Wissenschaft, und sie ist durch den Fortschritt der Wissenschaft in Richtung Politik, durch die fortschreitende Invasion des Bereichs der Werte durch den Bereich der Gegebenheiten gekennzeichnet. Die Frage, »was soll ich tun?« stellt sich die Neuzeit hindurch in Form von politischen und religiösen Kriegen sowie in der Form ideologischer Kämpfe, jedoch die Frage, »warum tue ich, was ich tue?« zwingt sich in Form soziologischer, psychologischer, ökonomischer und politologischer Theorien der ersten Frage

22 immer eindeutiger auf. Je weiter die Neuzeit vorwärtsrückt,

desto schwieriger wird die Fragestellung »welcher Wert?« und desto mehr zwingt sich die Frage auf, »was ist ein ›Wert‹?« Der Imperativ verwandelt sich in eine Funktion: Aus »du sollst nicht stehlen!« wird, »falls du stiehst, wanderst du ins Gefängnis.«

Eine derartige methodologische Schizophrenie, in der eine Hälfte des Bewußtseins die andere verschlingt und in der die theoretische Arbeit sich gegen die praktische durchsetzt, führt seit dem 19. Jahrhundert in die Richtung einer Technisierung der Arbeit. Wenn Politik und Wissenschaft sich trennen, installiert sich die Technik, und wenn der ontologische Aspekt der Arbeit sich von deren deontologischem Aspekt trennt, triumphiert der methodologische Aspekt. Die Fragen »wozu?« und »warum?« reduzieren sich auf die Frage »wie?«. Die Konsequenzen dieses Vorgangs sind noch immer unabsehbar, obwohl der Triumph der Methode bereits die industrielle Revolution, die bürgerliche Arbeitsmoral, die faschistische Verherrlichung der Tat und die marxistische Philosophie der Arbeit als Gegengifte aus sich sekretiert hat. Denn jetzt erst wird deutlich, daß der Sieg der Methode zwingend ist.

Denn jetzt erst beginnt man das Ergebnis der Abdrängung des »Guten« und »Wahren« durch das »Effiziente« wahrzunehmen. Man sieht es in brutalen Formen wie Auschwitz, den Atomwaffen und den diversen Technokratien. Aber man sieht es vor allem in subtileren Formen des Denkens wie der strukturalen Analyse, der Kybernetik, der Spieltheorie und der Ökologie. Das heißt, man beginnt zu sehen, daß da, wo das Interesse sich von der Politik und Wissenschaft auf die Methode verlagert, jede auf Werte gerichtete Fragestellung »metaphysisch« im abwertenden Sinn des Wortes wird, genau wie jede Frage nach der »Sache selbst«. Die Ethik wie die Ontologie werden zu sinnlosen Diskursen, denn die von ihnen gestellten Fragen weisen keine Methoden auf, die Antworten ermöglichen. Und wo es keine die Antwort fundierende Methode gibt, hat die Frage keinen Sinn.

Strenggenommen ist also alle Arbeit unmöglich geworden. Denn wenn die Frage »wozu?« keinen Sinn hat, wird die Geste des Arbeitens absurd. In der Tat wird gegenwärtig die Arbeit im klassischen und modernen Sinn durch das Funktionieren ersetzt. Man arbeitet nicht mehr, um einen Wert zu verwirklichen, und auch nicht mehr, um eine Wirklichkeit zu verwerten, sondern man funktioniert als Funktionär einer Funktion. Diese absurde Geste kann nicht ohne eine Betrachtung der Maschine verstanden werden, denn tatsächlich funktioniert man als Funktion einer Maschine, die als Funktion des Funktionärs funktioniert, der wiederum als Funktion eines Apparats funktioniert, welcher als Funktion seiner selbst funktioniert.

Maschinen sind Gegenstände, die hergestellt werden, um den Widerstand der Welt zu besiegen, auf den die Arbeit stößt. Dazu sind sie »gut«. Der paläolithische Pfeil ist dazu gut, ein Rentier zu töten, der neolithische Pflug dazu, die Erde zu bearbeiten, und die klassische Windmühle dazu, das Getreide in Mehl zu verwandeln, denn das Rentier muß getötet, die Erde bearbeitet und das Getreide zu Mehl gemahlen werden. Kein Problem bei alledem: die Maschinen sind gemacht, um Probleme zu lösen, nicht um andere Probleme aufzuwerfen.

Nun werden aber die Maschinen in der Neuzeit problematisch, das heißt zum Gegenteil dessen, was sie sein sollen, und das ist der Grund, weshalb sie das Interesse auf sich ziehen (definitionsgemäß kann eine interessante Maschine nicht gut sein, denn ihrer Definition nach ist das Interesse an einer guten Maschine auf die Sache gerichtet, zu der sie gut ist). Tatsächlich werden die Maschinen aus zwei unterschiedlichen Gründen problematisch. Der erste Grund ist mit dem plötzlichen Interesse für Ursachenfragen, das heißt mit der Forschung verknüpft. Die theoretische Arbeit im modernen Sinn (die das Sosein abschätzende Geste) resultiert aus Maschinen des Typs »Teleskop« (den sogenannten »Beobachtungsinstrumenten«), die problematische Maschinen sind.

24 Denn sie sind zu etwas gut (zum Beispiel dazu, die Gebirge

auf dem Mond zu sehen), nur hat das Wort »gut« seine Bedeutung geändert: man kann nicht sagen, daß die Gebirge auf dem Mond im gleichen Sinn gesehen werden müssen, wie das Getreide zu Mehl gemahlen werden muß. Der zweite Grund, weshalb die Maschinen in der Neuzeit problematisch werden, hängt mit dem Umstand zusammen, daß sie selber zu Forschungsobjekten werden. Man fragt sich, »warum funktioniert eine Maschine?« und nicht nur, »wozu ist sie gut?« Eine solche Umkehrung der Einstellung zur Maschine führt zu einem doppelten Ergebnis: zum einen nimmt man sie als System wahr, das als Modell der Welt dienen kann, und zum anderen entdeckt man ihre theoretischen Konstruktionsprinzipien. Das erste Ergebnis, das heißt die verschiedenen mechanistischen Anschauungen des Weltalls, läßt die Maschinen problematisch werden, weil es schwierig ist, hinsichtlich der Welt-Maschine zu fragen, wozu sie gut ist. Und das zweite Ergebnis, der theoretische Umgang mit den Maschinen, die Erfindung neuer Maschinen und die industrielle Revolution, läßt die Maschinen problematisch werden, weil sie immer interessanter werden. Kurz gesagt, während der Neuzeit werden die Maschinen problematisch, weil sie die Frage des Wertes aufwerfen, anstatt einen Wert zu verwirklichen.

In Anbetracht der Scheidung zwischen Wissenschaft und Politik, die die Neuzeit kennzeichnet, hat das durch die Maschinen aufgeworfene Problem zwei Gesichter. Auf seiten der Wissenschaft geht es darum, durch Entdeckung ihrer Motive die Arbeit zu legitimieren und folglich Maschinen zu schaffen, die in der Lage sind, jeden beliebigen Arbeitstypus zu realisieren. Auf seiten der Politik geht es um die Frage: »Wer soll die Maschinen besitzen?« Diese beiden Seiten des durch die Maschinen aufgeworfenen Problems erklären den – für unseren Standpunkt merkwürdigen – Optimismus, der die Neuzeit prägt. Es ist die Zeit des »Glaubens an den Fortschritt«. Man wird schließlich Maschinen bauen können, die in allen Bereichen die menschliche Arbeit ersetzen werden, und der Mensch wird »frei« sein. Die Maschinen werden die 25

Sklassen der Zukunft sein und die gesamte Menschheit in dem Sinn das Subjekt der Geschichte, als sie von entfremdeter Arbeit befreit sein wird. Die Maschinen werden Eigentum der gesamten Menschheit sein und jeder Mensch allen anderen gleichgestellt. Die »Klassen« – das heißt die Aufteilung der Menschheit in jene, die Maschinen besitzen, und jene, die ihnen dienen – werden absterben, und es wird dann eine Gesellschaft ohne Klassen geben. Dieser Optimismus nimmt sich von unserem Standpunkt her merkwürdig aus, denn uns, den Bewohnern des ausgehenden 20. Jahrhunderts und der Automation, scheint es evident zu sein, daß die von den modernen Maschinen gestellte Frage der Werte jede optimistische Interpretation ausschließt, und das zumindest seit der industriellen Revolution am Ende des 18. Jahrhunderts.

Denn spätestens mit der industriellen Revolution hätte man begreifen müssen, daß das Programm, »sich von der Arbeit zu befreien«, die Frage »wozu?« unabweisbar macht, und daß die Frage, »wer soll die Maschinen besitzen?« die andere Frage nach sich zieht, »um was damit zu tun?« – und daß diese beiden Fragen deshalb keine sehr guten Fragen sind. Tatsächlich mündet die industrielle Revolution sehr schnell in Ballungen von Maschinen ein, die synchronisiert und als komplexe Rückkoppelungen zusammengeschaltet sind, in »Apparate« also, und der Apparat zeigt sehr schnell, daß man die Maschine neu denken muß. Das 19. Jahrhundert und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts waren optimistisch, denn sie haben sich geweigert, die Maschine im Begriff des Apparats auf radikale Weise neu zu denken, mit der einzigen Ausnahme jener Technik, die über Fließband und Rationalisierung des Arbeitsprozesses zur Vollautomation geführt hat.

Im vorindustriellen Verhältnis steht die Maschine zwischen dem Menschen und der vom Menschen bearbeiteten Welt. Sie ist ein »Attribut« des Menschen im juristischen, aber auch im logischen Sinn. Der Mensch kann während seiner Arbeit eine Maschine durch eine andere ersetzen. Das

heißt, im vorindustriellen Verhältnis ist der Mensch die Konstante und die Maschine die Variable. Im industriellen Verhältnis befindet sich der Mensch während seiner Arbeit in der Maschine und die bearbeitete Welt hat ihren Ort jenseits des Horizonts (in der »Metaphysik«). Im logischen Sinn ist der Mensch ein Attribut des Apparats, denn er kann während der Arbeit durch einen anderen Menschen ersetzt werden, obwohl es im juristischen Sinn immer noch menschliche Eigentümer der Maschine gibt. Im Verhältnis »Maschine/Mensch« ist gerade die Maschine die Konstante und der Mensch die Variable, was den Begriff des »Eigentums« selbst problematisch werden läßt: Kapitalist wie Proletarier werden gleichermaßen von der Maschine in Besitz genommen, wenn auch in unterschiedlicher Weise. Sich befreien soll also heißen, sich von der und nicht durch die Maschine zu befreien, und die Frage, »wer soll die Maschine besitzen?« bedeutet folglich: »Gibt es jemanden oder gibt es etwas jenseits der Maschine?« Eben das hätte man eigentlich sofort nach der industriellen Revolution begreifen müssen.

Sicherlich, jetzt ist ein solches Kafkasches Verständnis des Apparats evident geworden, und das Fortdauern des modernen und fortschrittlichen Optimismus (sei es in Form des Liberalismus, sei es in Form des Sozialismus) hat etwas Rührendes bekommen. Denn wir haben die existentielle Erfahrung einer Umkehrung des vorindustriellen Verhältnisses »Mensch/Maschine« gemacht: wir funktionieren während unserer Aktivitäten (der »Arbeit«) genauso wie bei unseren Freizeitbeschäftigungen (dem »Konsum«) als Funktionen zahlreicher Apparate. Wir wissen aus schmerzlicher Erfahrung, daß eine Veränderung seines rechtlichen Status den ontischen Status des Apparats nicht ändert (ein Staats- oder Parteiapparat besetzt in bezug auf den Menschen die gleiche Position wie ein von Rechts wegen »privater« Industriepapparat), und wir wissen auch, daß der Zustand des Befreit-seins von der Arbeit durch die Maschine nicht gleichbedeutend damit ist, das Subjekt der Geschichte zu sein, sondern daß er vielmehr bedeutet, in Form des Konsums als Funk-

tion des Apparats zu funktionieren. Aber das ist nicht alles: wir haben in bezug auf den Apparat noch weitaus beunruhigendere Lektionen gelernt.

Wir haben gelernt, daß wir ohne den Apparat und außerhalb des Apparats nicht leben können: nicht nur, weil der Apparat uns die körperlichen und »geistigen« Mittel zum Überleben bereitstellt, ohne die wir verloren sind, da wir vergessen haben, wie man ohne sie leben kann, und auch nicht nur, weil er uns vor der Welt schützt, die er verbirgt, sondern vor allem, weil der Apparat die einzige Rechtfertigung und die einzige Bedeutung unseres Lebens geworden ist. Es gibt nichts jenseits des Apparats, und jede über ihn hinausgehende, jede ontologische oder ethische Spekulation, das heißt jede Infragestellung der Funktion und des Funktionierens ist »metaphysisch« geworden und hat ihren Sinn verloren. (Das eben war gemeint, als ich oben von »verzweifelt« gesprochen habe.)

Unsere Abhängigkeit vom Apparat hindert uns daran, in Hinsicht auf Apparate zweckorientierte oder kausale Fragen zu stellen. »Wozu ist Frankreich da?« oder »warum Industrialisierung?« (um nur zwei sehr typische Beispiele von Apparaten zu nehmen) sind theoretisch mögliche, aber existentiell falsche Fragen, denn sie setzen eine Transzendenz gegenüber den Apparaten voraus, über die wir nicht verfügen. Wir sind darauf beschränkt, allein funktionale Fragen zu stellen, denn »leben« heißt für uns, im Apparat und als Funktion des Apparats zu funktionieren. Deshalb hat es keinen Sinn, »sich vom Apparat zu befreien«. Jenseits des Apparats gibt es nichts zu tun. Als These formuliert: Der Apparat kann alles machen, und alles, was der Mensch außerhalb des Apparats machen kann, kann der Apparat besser. Der fortschrittsgläubige Optimismus malt sich aus, daß die Maschine als Sklavin den Menschen für schöpferische Tätigkeit befreien wird. Nun ist aber »Schöpfung« ein durch die Informatik quantifizierbarer Begriff, er ist es dank kybernetischer Apparate, und man kann zeigen, daß die Maschine viel schöpferischer als gleich welcher Mensch werden kann,

wenn sie durch einen Menschen oder durch eine andere Maschine entsprechend programmiert wird. Wenn »sich von der Maschine befreien« heißen soll, was auch immer in einem Raum jenseits der Maschine zu machen, handelt es sich dabei um die Aufforderung zur Unzulänglichkeit. Und wenn »sich von der Maschine befreien« heißen soll, nichts mehr zu machen, handelt es sich um die Aufforderung zum Konsum, die im Programm der Apparate enthalten ist. Und diese zweite Interpretation ist synonym mit: »sich durch die Maschine befreien«. Kurz, jenseits der Maschine gibt es nichts zu tun, denn die Arbeit im klassischen und modernen Sinn ist absurd geworden. Wo der Apparat sich installiert, bleibt nichts mehr übrig als zu funktionieren.

Man kann auf verschiedene Weise funktionieren. Mit persönlichem Einsatz: man liebt den Apparat, als dessen Funktion man funktioniert (das ist der gute Funktionär, der Karriere macht). In Verzweiflung: man dreht sich innerhalb des Apparats im Kreis, bis man sich zurückzieht (das ist der Mensch der Massenkultur). Mit einer Methode: man funktioniert innerhalb des Apparats, auch wenn man seine Funktionen durch innere Rückkoppelung und Zusammenschaltung mit anderen Apparaten ändert (das ist der Technokrat). In Protesthaltung: man verabscheut den Apparat und versucht ihn zu zerstören, ein Versuch, der vom Apparat rekuperierte und in sein Funktionieren transformiert wird (das ist der Terrorist). Hoffnungsvoll: man versucht den Apparat langsam zu demontieren, um ihn zu durchlöchern, das heißt, man versucht die Quantität des Funktionierens zu verringern, um die »Lebensqualität« zu steigern, die automatisch zu einer neuen Funktion des Apparats wird (das sind die Umweltschützer, die Hippies usw.). Es gibt noch andere Weisen, wie man funktionieren kann. Aber keine entkommt der Tatsache, daß die Geste des Arbeitens jenseits der Maschine absurd geworden ist, denn die Frage der Werte hat ihren Sinn eingebüßt.

Zu Beginn dieses Essays habe ich behauptet, daß es keine Methodologie ohne Ontologie und Deontologie gibt. Das 29

heißt, es gibt keine Technik (keine Kunst im weiten Sinn) ohne Wissenschaft und Politik. Nun hat aber die Geschichte der Menschheit (und spezifischer des Abendlandes) zunächst die drei Aspekte der Arbeit getrennt und danach eine Scheidung zwischen Wissenschaft und Politik etabliert. Das führte dazu, daß die Technik sich die Wissenschaft und die Politik einverleibt und daß die Methodologie das Sein wie auch das Sollen verschlungen hat. Auch noch soviel nostalgischer Aufwand kann nach dem Triumph der Funktion die »Wirklichkeit« und den »Wert« nicht wiederherstellen. Die Relation, das Feld, das Ökosystem, die Gestalt, die Struktur treten endgültig an die Stelle von Objekt und Prozeß, Dialektik und Projekt. Der Begriff des »Wahren« und ebenso der des »Guten«, sie sind beide endgültig in die schwarze Kiste des *nonsense* gepackt worden. Das epistemologische ebenso wie das ethische Denken, sie sind beide endgültig durch das kybernetische, strategische Denken und durch die Programmanalyse ersetzt worden. Die Geschichte ist zu Ende.

Denn wenn die Methode das Sein und das Sollen und wenn die Technik die Wissenschaft und die Politik sich einverleibt, frißt sich das Absurde ein. Die Methode um der Methode willen, die Technik als Ziel in sich und *l'art pour l'art*, also das Funktionieren als Funktion einer Funktion – das ist das nachgeschichtliche Leben ohne Arbeit. Es ist nachgeschichtlich, weil die Geschichte der Prozeß ist, in welchem der Mensch die Welt verändert, damit sie so wird, wie sie sein soll, und wenn die Arbeit zum Stillstand kommt, bleibt auch die Geschichte stehen. Und die Arbeit hört auf, wenn es keinen Sinn mehr macht, danach zu fragen, wie die Welt sein soll. Sie hört auf, wenn der Apparat sich festsetzt: nicht weil der Apparat »für uns arbeitet«, sondern weil der Apparat die Welt in einer Weise verändert, die die Frage unmöglich macht, wie sie sein soll. Der Apparat ist das Ende der Geschichte, ein Ende, das immer schon von allen Utopien vorhergesehen wurde. Es ist die von der Arbeit befreite

gebene Existenz, es ist die konsumierende und kontemplative Existenz. Die Fülle der Zeiten. Wir existieren darin. Oder doch beinahe. Aber wir erkennen die Utopien nicht wieder in unserer Situation. Denn obwohl wir bereits jenseits der Maschinen stehen, sind wir immer noch unfähig, uns ein Leben ohne Arbeit und ohne Bedeutung vorzustellen. Jenseits der Maschinen stehend, stehen wir in einer unvorstellbaren Situation.

Die Geste des Schreibens

ES HANDELT SICH DARUM, ein Material auf eine Oberfläche zu bringen (zum Beispiel Kreide auf eine schwarze Tafel), um Formen zu konstruieren (zum Beispiel Buchstaben). Also anscheinend um eine konstruktive Geste: Konstruktion = Verbindung unterschiedlicher Strukturen (zum Beispiel Kreide und Tafel), um eine neue Struktur zu formen (Buchstaben). Doch das ist ein Irrtum. Schreiben heißt nicht, Material auf eine Oberfläche zu bringen, sondern an einer Oberfläche zu kratzen, und das griechische Verb *graphein* beweist das. Der Schein trägt in diesem Fall. Vor einigen tausend Jahren hat man damit begonnen, die Oberflächen mesopotamischer Ziegel mit zugespitzten Stäben einzuritzen, und das ist der Tradition zufolge der Ursprung der Schrift. Es ging darum, Löcher zu machen, die Oberfläche zu durchdringen, und das ist immer noch der Fall. Schreiben heißt immer noch, Inskriptionen zu machen. Es handelt sich nicht um eine konstruktive, sondern um eine eindringende, eindringliche Geste.

Wir sind uns dessen nicht bewußt, denn diese Geste wird für uns von dichteren Schichten als der Gewohnheit überdeckt. Schreiben ist mehr als eine eingewöhnte Geste, es ist beinahe eine Fähigkeit, mit der wir geboren werden. Es gibt Zentren in unserem Hirn, die die Geste des Schreibens kontrollieren, so wie es Zentren für die Kontrolle der Atmung gibt. Nur daß das Schreiben nicht in unserem genetischen Programm enthalten ist wie der Bau von Nestern im genetischen Programm der Vögel. Deshalb handelt es sich beim Schreiben um eine Geste. Der Beweis: es gibt Analphabeten, die keine Monster sind wie im Fall von Vögeln, die keine

Nester bauen können, und doch bilden sie die Mehrheit der Menschheit. Die Unterscheidung zwischen genetischem und kulturellem Programm ist schwierig, denn der Mensch bewohnt die Kultur ähnlich wie das Tier die Natur. Dennoch muß man es tun: man muß die Gesten von den durch die Natur konditionierten Bewegungen unterscheiden, denn es handelt sich dabei um die Freiheit.

Um schreiben zu können, benötigen wir – unter anderen – die folgenden Faktoren: eine Oberfläche (Blatt Papier), ein Werkzeug (Füllfeder), Zeichen (Buchstaben), eine Konvention (Bedeutung der Buchstaben), Regeln (Orthographie), ein System (Grammatik), ein durch das System der Sprache bezeichnetes System (semantische Kenntnis der Sprache), eine zu schreibende Botschaft (Ideen) und das Schreiben. Die Komplexität liegt nicht so sehr in der Vielzahl der unerlässlichen Faktoren als in deren Heterogenität. Die Füllfeder liegt auf einer anderen Wirklichkeitsebene als etwa die Grammatik, die Ideen oder das Motiv zum Schreiben.

Die Geste des Schreibens gehorcht einer spezifischen Linearität. Dem abendländischen Programm entsprechend beginnt sie in der linken oberen Ecke einer Oberfläche; sie rückt bis zur rechten oberen Ecke vor; um auf die linke Seite zurückzukehren, springt sie genau unter die bereits geschriebene Linie und fährt fort, auf diese Weise vorzurücken und zu springen, bis sie die rechte untere Ecke der Oberfläche erreicht hat. Es handelt sich dabei um eine offensichtlich »akzidentielle« Linearität, um ein Produkt der Zufälle der Geschichte. Andere Strukturen dieser Geste sind möglich und wurden auch tatsächlich durch andere Kulturen realisiert. Ich denke nicht nur an Schriften, deren Struktur völlig anders ist wie im Fall der ägyptischen Hieroglyphen oder der chinesischen Ideogramme. Ich denke an die arabische Schrift, die der Spiegel der unseren ist, und an die archaische griechische Schrift, die in umkehrbaren Serpentinien vorrückt. Diese Struktur unserer Geste des Schreibens wurde ihr durch akzidentielle Faktoren wie den Widerstand der Tontafel gegen den zugespitzten Stab, die Konvention des

lateinischen Alphabets und den Zuschnitt des Papiers in Form von Blättern aufgezwungen. Gleichwohl ist es diese Struktur, die eine ganze Dimension unseres Seins innerhalb der Welt in eine Form bringt (in-formiert). Als historische, logische, wissenschaftliche und progressive Form füllen wir sie aus, als eine Form auch, die infolge des spezifisch linearen Charakters unserer Geste des Schreibens unumkehrbar ist. Einen einzigen Aspekt dieser akzidentiellen Struktur zu ändern, zum Beispiel durch den Vorschlag, wie bei den Achäern in umkehrbarer Weise zu schreiben, wäre gleichbedeutend damit, unsere Seinsweise in der Welt zu ändern.

Die Schreibmaschine ist ein Werkzeug, das zugleich für das Anfertigen der dargestellten Linien und als Gedächtnisstütze für bestimmte Aspekte der Geste des Schreibens programmiert ist. Sie läuft von links nach rechts, sie springt, sie klingelt, wenn sie in der Ecke ankommt, aber sie speichert auch die Zeichen des Alphabets in ihren Tasten. Sie ist also die Materialisierung einer ganzen Dimension der westlichen Existenz im 20. Jahrhundert, und eine phänomenologische Analyse der Schreibmaschine wäre eine gute Methode der Selbsterkenntnis. Ein verbreiteter Irrtum ist der Glaube, daß die Maschine die Freiheit der Geste »einschränkt«. Man ist freier, wenn man tippt, als wenn man mit einem Füller schreibt: nicht nur weil man schneller und mit geringerer Anstrengung schreibt; sondern weil die Maschine besser als der Füller das Überschreiten der Regeln der Geste gestattet, und zwar genau deshalb, weil sie die Regeln augenfällig macht. Die konkrete Poesie, dieses Bestreben, die Schrift zweidimensional zu machen, ist eigentlich nur mit der Maschine möglich. Die Freiheit liegt nicht in der (auch mit einer Füllfeder möglichen) Mißachtung der Regeln, sondern in deren (mit einer Maschine möglichen) Veränderung.

Die Füllfeder ist immer noch ein zugespitzter Stab wie in Mesopotamien, wenngleich er nicht mehr einkratzt, sondern Tinte hinzufügt. Die Schreibmaschine dagegen ähnelt eher dem Klavier. Man wird sagen wollen, daß die Füllfeder mehr

Maschine schlägt mit ihren Hämmern auf die Oberfläche, und das Tippen ist somit eine eindringendere, in spezifischer Weise graphische Geste als das Schreiben mit einer Füllfeder. Schreiben ist eine der Phänomenalisierungen des Denkens. Auf einer Maschine zu tippen ist eine offenkundigere Form des Denkens als das Schreiben mit einer Füllfeder, einem Stück Kreide oder einem Bleistift. Es ist die kennzeichnendste Geste des Schreibens.

Vergleichen wir drei Beispiele. Wenn ein Schimpanse auf einer Schreibmaschine herunklopft, wählt er keine Tasten. Der Text, den er schreibt, wird akzidentiell sein. Wenn die Typistin tippt, wählt sie die Tasten in bezug auf einen vorher existierenden Text. Der Text, den sie schreibt, wird konditioniert sein. Der Schimpanse schreibt nicht: er hämmert. Die Typistin schreibt nicht: sie ist eine Schreibmaschine für einen anderen. Auf der Maschine zu schreiben ist eine Geste, durch die besondere Tasten in Abhängigkeit von bestimmten orthographischen, grammatikalischen, semantischen, informatischen, kommunikologischen und sonstigen Kriterien ausgewählt werden – in der Absicht, einen Text zu produzieren. Möglicherweise wird durch den Gebrauch des *word processor* das Denken zu noch höheren Artikulationen vordringen. Wenn man die authentische Geste des Schreibens auf der Maschine beobachtet, kann man diese Kriterien zwar nicht unmittelbar, aber doch deren Äußerungen beobachten. Man sagt dann, daß man »sieht«, wie jemand denkt. Die Introspektion gestattet es, jenen ideologischen Begriff des »Denkens« aufzubrechen und dabei exakter zu machen.

Wer schreibt, drückt etwas aus. »Ausdrücken« ist ein relativer Begriff. Er bedeutet, »von irgendwo gegen etwas drücken«. In diesem Sonderfall ist die Bedeutung ersichtlich: wer schreibt, drückt die mit Buchstaben versehenen Hämmer der Schreibmaschine gegen ein Blatt Papier. Aber »ausdrücken« heißt auch: von innen andrängen. Diese Bedeutung ist bei der Geste des Schreibens weniger offensichtlich. Aber die Introspektion gestattet die Aussage, daß der Schreibende eine in ihm verborgene Virtualität durch zahlreiche widerständige

Schichten drückt. Hier zu fragen, »welche Virtualität?« ist eine schlecht gestellte Frage, denn diese Virtualität wird sich nur im geschriebenen Text realisieren. Der Text ist die dem Schreibenden vorher nicht bekannte Antwort. In der Tat ist die Geste des Schreibens die Antwort auf die Frage: »Was beabsichtigt man auszudrücken?«

Besser ist die Frage, wie die Schichten beschaffen sind, die man durchdringen muß, um die Tasten der Maschine drücken zu können. Man kann die Literaturkritik nach diesem Kriterium einteilen: in die dumme, die fragt, »was will er sagen?« und die kluge, die fragt: »Durch welche Hindernisse hindurch hat er gesagt, was er eben gesagt hat?« Diese Hindernisse sind zahlreich, und unter ihnen gibt es einige, die der Schrift vorausgehen. Sie haben mit rhythmischen und gestalthaften Regeln zu tun, die sich gegen die auszudrückende Virtualität auflehnen und ihr bestimmte Strukturen aufzwingen. Doch erst nach der Durchdringung dieser Schichten, erst dann, wenn die Virtualität auf den Widerstand der Wörter stößt, entschließt man sich zu schreiben. Davor kann die auszudrückende Virtualität ebensogut auf eine andere Geste hindrängen, die der musikalischen Komposition oder die der Malerei zum Beispiel. Wenn es ums Schreiben geht, muß man also mit der Beschreibung des Widerstands der Wörter beginnen.

In meinem Gedächtnis gibt es Wörter. Sie sind nicht nur Instrumente, um die auszudrückende Virtualität aufzusaugen, ihr sozusagen eine tippfähige Form zu geben. Die Wörter sind Einheiten, die schwingen und ein Eigenleben haben. Sie haben ihren Rhythmus, ihre Harmonien, ihre Melodien. In ihren Wurzeln bergen sie die uralte Weisheit der ganzen Geschichte, deren Erbe ich bin. Sie projizieren einen ganzen Parameter von Konnotationen. Ich kann also unter den Wörtern in meinem Gedächtnis nicht frei diejenigen auswählen, die zu der auszudrückenden Virtualität »passen«. Ich muß zunächst einmal auf sie hören.

In meinem Gedächtnis gibt es Wörter aus verschiedenen
36 Sprachen. Sie sind nicht bedeutungsgleich. Jede Sprache be-

sitzt eine eigene Atmosphäre und ist folglich ein Universum für sich. Es ist ungenau zu sagen, daß ich die in meinem Gedächtnis gespeicherten Sprachen beherrsche. Sicher, ich kann übersetzen, und in diesem Sinn transzendiere ich sie alle. Und ebenfalls in diesem Sinn kann ich die Sprache wählen, in der ich schreiben möchte. Aber in einem anderen Sinn sind es die Sprachen, die mich beherrschen, mich programmieren und transzendieren, denn jede von ihnen wirft mich in ihr eigenes Universum. Ich kann nicht schreiben, ohne zunächst diese von den Wörtern und den Sprachen über mich ausgeübte Herrschaft anzuerkennen. Im übrigen steht sie an der Wurzel meiner Entscheidung für die Geste des Schreibens.

Die Macht der Wörter ist so groß, daß jedes Wort ohne mein Wissen eine ganze Kette anderer Wörter hervorruft. Ein ganzes Gesindel von Wörtern kann sich gegen mich erheben und gegen die Tasten der Maschine andrängen. Eine solche *écriture automatique*, ein solcher »Bewußtseinsstrom« ist eine Verführung und eine abzuwehrende Gefahr. Es ist schön, in den Strom der Wörter einzutauchen, ihn von innen durch die Finger, über die Tasten der Maschine und gegen das Blatt Papier fließen zu lassen, um die ganze musikalische Schönheit der Wörter, ihren Reichtum an Konnotationen und die Weisheit der Generationen zu bewundern, die sie geprägt haben. Aber ich verliere mich in dem Strom, und die Virtualität, die darauf drängt, in die Maschine getippt zu werden, löst sich auf. Noch einmal, schreiben heißt, sich der magischen Macht der Wörter zu überlassen und dabei doch eine gewisse Kontrolle über die Geste zu bewahren.

Diese Dialektik zwischen Wort und Ich, zwischen dem, was die Wörter sagen, und dem, was ich schreiben will, nimmt eine gänzlich andere Form an, wenn ich den Entschluß fasse, zu sprechen anstatt zu schreiben. Wenn ich spreche, erlegen mir die Wörter phonetische Regeln auf, und wenn ich sie ausspreche, werden sie zu tönenden Körpern und Schwingungen in der Luft. Dies ist eine andere Linearität als die des Schreibens. Es ist also ungenau zu sagen, daß die Schrift die Aufzeichnung der gesprochenen Sprache ist.

Die Transkription eines Tonbands ist kein geschriebener Text. Die Dialektik in der Geste des Schreibens spielt zwischen den Wörtern einer *sotto voce* geflüsterten Sprache und mir. Es handelt sich um eine Dialektik zwischen mir und den Wörtern, die noch in der Virtualität verharren. Eben das macht die Schönheit des Schreibakts aus: er realisiert die Wörter. Schriftsteller sein heißt nicht notwendig, auch Redner zu sein. Ein Barde ist kein Dichter. Gegen die Schrift lehnen sich die Wörter in anderer Weise auf als gegen die Rede.

Meine Arbeit beginnt erst nach meiner Entscheidung, geflüsterte Wörter in Form von Buchstaben der Schreibmaschine zu artikulieren. Zunächst muß ich die Wörter so ordnen, daß das erst nur verschwommen Gedachte zum Ausdruck kommt. Verschiedene Ordnungen zwingen sich auf. Die logische Ordnung: und ich überzeuge mich davon, daß das Auszudrückende sich dagegen wehrt, logisch geordnet zu werden. Man muß das Auszudrückende zurechtschneiden. Sodann die Ordnung der Grammatik: und ich überzeuge mich davon, daß die beiden Ordnungen nicht immer übereinstimmen. Ich fange an, mit beiden Ordnungen zu spielen, und gehe so vor, daß das Auszudrückende zwischen den Widersprüchen von Logik und Grammatik gerade noch durchrutscht. Danach die Ordnung der Orthographie: und ich entdecke die Wunder des alphabetischen Codes. Die Funktion der Kommas, der Fragezeichen, die Möglichkeit, Absätze zu machen, Zeilen zu überspringen, und die schöne Möglichkeit der sogenannten »Rechtschreibfehler«. (Frage: Ist ein bewußtes Vergehen gegen Regeln ein Fehler?) Gewiß, all diese Entdeckungen mache ich mit meinen Fingern auf den Tasten der Maschine und mit dem automatischen Verschieben des Blatts in der Maschine. Das Auszudrückende drückt sich im Verlauf dieses Spiels aus: es realisiert sich. Deshalb entdecke ich im Verlauf des Schreibens überrascht das, was ich schreiben wollte.

Es ist falsch zu sagen, daß die Schrift das Denken fixiert. Schreiben ist eine Weise des Denkens. Es gibt kein Denken, das nicht durch eine Geste artikuliert würde. Das Denken

vor der Artikulation ist nur eine Virtualität, also nichts. Es realisiert sich durch die Geste hindurch. Strenggenommen kann man nicht denken, ehe man Gesten macht. Die Geste des Schreibens ist eine Geste der Arbeit, dank derer Gedanken in Form von Texten realisiert werden. Ungeschriebene Gedanken zu haben heißt eigentlich, nichts zu haben. Wer sagt, daß er seine Gedanken nicht auszudrücken vermag, der sagt, daß er nicht denkt. Worauf es ankommt, ist der Akt des Schreibens, der gesamte Rest ist mythisch. In der Geste des Schreibens ist das sogenannte stilistische Problem kein Zusatz, es ist das Problem schlechthin. Mein Stil ist die Art, wie ich schreibe, das heißt, er ist meine Geste des Schreibens. *Le style, c'est l'homme.*

Es gibt eine ganze Reihe von Gesten, durch die sich »Denken« ausdrückt. Aber das Schreiben mit der ihm eigenen Geradlinigkeit und der ihm innewohnenden Dialektik zwischen den Wörtern geraunter Sprachen und der auszu-drückenden Botschaft nimmt eine Sonderstellung unter allen Denkgesten ein. Es ist das »offizielle Denken« des Abendlandes, das sich in dieser Geste äußert. Die Geschichte beginnt strenggenommen mit dem Auftauchen der Geste des Schreibens, und das Abendland ist die Gesellschaft geworden, die durch Geschriebenes denkt. All das ist im Begriff, sich zu verändern. Das offizielle Denken einer immer bedeutenderen Elite äußert sich in der Programmierung kybernetischer Datenbanken und Rechenanlagen, die eine andere Struktur haben als die Geste des Schreibens. Und die Massen werden durch die Codes technischer Bilder programmiert und in diesem Sinn wieder zu Analphabeten (der Systemanalytiker braucht nicht zu schreiben, der Computer funktioniert ohne Alphabet, und der Massenmensch hat es nicht nötig zu lesen, das Fernsehen informiert ihn ohne Buchstaben). Die Geste des Schreibens ist im Begriff, eine archaische Geste zu werden, durch die sich eine Seinsweise äußert, die durch die technische Entwicklung überholt ist.

Man kann gegenüber dieser Entwicklung einen optimistischen Standpunkt einnehmen. Die Geste des Schreibens ist 39

tatsächlich eine ärmliche, primitive, wenig effiziente und kostspielige Geste. Das Alphabet ist in seinem Repertoire wie in seiner Struktur ein begrenzter Code für ein selbstbewußtes Denken. Überdies hat die Inflation geschriebener Texte die Geste entwertet: jeder ist Schriftsteller, das macht nicht mehr viel her. Und es ist offensichtlich geworden, daß die Probleme, die sich vor uns auftun, es erforderlich machen, sie durch sehr viel raffiniertere, exaktere und reichere Codes und Gesten als die des Alphabets zu denken. Man muß in Form des Video, in analogen und digitalen Modellen und Programmen, in multidimensionalen Codes denken. Schreiben ist also weder wirksam noch als Äußerung einer Existenz wertvoll. Es ist Zeit, daß man das eingesteht und die Konsequenzen daraus zieht, beispielsweise in den pädagogischen Programmen der Grundschulen.

All das ist wahr. Und doch gibt es diejenigen, die sich nicht zu dieser Wahrheit durchringen können. Archaische Existenzen, in denen die Wörter der geflüsterten Sprachen mit derartiger Stärke und Verführungskraft laut werden, daß sie der Versuchung nicht widerstehen können, sie zu schreiben. Natürlich wissen sie, daß es sich um eine lineare, jämmerlich eindimensionale Geste handelt. Aber sie sind unfähig, eine solche Armut zu empfinden. Für sie sind die Sprachen und deren Virtualität dermaßen reich, daß alle Literaturen der Welt noch kaum begonnen haben, sie ans Licht zu bringen, und beim Schreiben für sie von *arte povera* keine Rede sein kann. Sie wissen, daß Schreiben nicht mehr der Mühe wert ist. Sie tun es trotzdem. Ihr Motiv besteht weder darin, die anderen zu informieren, noch darin, das kollektive Gedächtnis zu bereichern, obwohl sie das behaupten könnten. Das ist absurd: sie können nicht besonders gut leben, ohne zu schreiben, denn ohne das Schreiben hat ihr Leben nicht viel Sinn. Für diese archaischen Existenzen gilt: *scribere necesse est, vivere non est.*

Die Geste des Sprechens

DIE KOMPLIZIERTEN ORGANE im und um den Mund, wie Zunge, Gaumen und Lippen, so bewegen, daß die umgebende Luft auf eine Weise schwingt, die zu »Sprache« genannten Systemen kodifiziert wurde – das wäre die Geste des Sprechens? Ist es tatsächlich so, daß spezifische Organe zum Sprechen »verwendet« werden, etwa wie man den Magen zum Verdauen verwendet? Oder vielmehr so, daß man diese Organe zum Sprechen etwa wie Füllfedern zum Schreiben verwendet, was hieße, daß sich diese Organe im Verlaufe der Menschwerdung in Funktion des Sprechens entwickelt haben? Basiert die sprachschaffende Konvention auf den Sprachorganen, oder haben sich diese Organe dank der Konvention ausgebildet, oder, noch anders, bedingten sich die Genese der Konvention und die anatomische Entwicklung des Mundes gegenseitig? Hat etwa das Sprachzentrum im Gehirn die sprachschaffende Konvention und die dafür verwendeten Organe »verwirklicht«, oder hat sich umgekehrt dieses Zentrum erst aus der Praxis des Sprechens entwickelt? Und da ja die Sprachorgane im Kontext des ganzen Körpers betrachtet werden müssen (zum Beispiel in Funktion des Brustkorbes) und das Gehirnzentrum der Sprache im Kontext des ganzen Gehirns (zum Beispiel in Funktion des Schreibzentrums), ist etwa der ganze Körper der Produzent der Sprachkonvention, also des sogenannten »Geistes«? Oder müssen der gesamte Körper und die Sprachorgane im besonderen als Synthese von Materie und Geist angesehen werden, als in ihrer historischen Entwicklung wechselseitige Überprüfung der Sprachkonvention und des Säugetierorganismus? So daß die Behauptung möglich würde, man 41

könne jedem Organ, etwa dem Daumen, ansehen, daß er einem sprechenden Säugetierkörper angehöre? Und umgekehrt, jeder Sprachkonvention, auch der formalsten wie der symbolischen Logik, sei anzusehen, daß sie von einem daumentragenden Säugetier getroffen wurde? Muß man also sagen, daß kein anderes Säugetier sprechen kann, weil seine Stimmbänder nicht so gebaut sind, wie sie es sein müßten, oder muß man im Gegenteil sagen, daß die Stimmbänder beim Menschen so sind, wie sie sind, weil spezifische Funktionen der Sprachkonvention (zum Beispiel logische Funktionen) sie so geformt haben? So daß die Frage entstünde, warum andere Tiere nicht sprechen oder ob sie nicht doch sprechen, aber so, daß wir sie nicht »verstehen können«, weil ihre Stimmbänder (oder Antennen oder Pseudopodien) von Konventionen einer anderen Art (von einem anderen Geist) geformt wurden? Kurz und gut, ist die Geste des Sprechens vom Körper her, vom Geist her, von der Biologie her, von der Geschichte her, von der Phonetik her, von der Semantik her, vom Sprecher her, vom Gesprochenen her, ist das Wort vom Sprechen her, ist das Sprechen vom Wort her zu fassen?

Kauerte man sich hin, um das Wort in dem Moment zu erwischen, wo es aus dem Mund dringt, versuchte man es zu kauen, bevor es ausgespuckt wird (und das hieße ja, die Geste des Sprechens zu erfassen), dann würde man merken, daß man immer eine Sekunde zu spät kommt. Das Wort hat sich irgendwo irgendwie vor dem Aussprechen und hinter dem Mund geformt, wiewohl knapp vorher und knapp dahinter, und nicht irgendwo irgendwann in den weiten Gefilden der ewigen Ideen oder der Geschichte der Menschheit. Sagen wir es so: Das Wort hat sich irgendwo im Kopf knapp vor der komplizierten Bewegung der Sprechorgane geformt. Und dort also wäre die Geste des Sprechens zu suchen. Es ist daher wahrscheinlich überhaupt keine gute Frage, von wo aus man versuchen soll, das Wort zu erwischen (ob von der Wissenschaft her oder vom Erlebnis), sondern es selbst muß aussagen, von woher es heischt, erwischt zu werden. Das Wort zu Wort kommen lassen, so wie es sich hinter dem Mund und

vor dem Aussprechen formt. Allerdings vermag alles leichter zu Wort zu kommen als das Wort selbst.

Rilke sagt vom Propheten, daß er Worte speie wie ein Vulkan Steine und daß er dies tue, weil es nicht die eigenen Worte sind, die er aussagt. Es läßt sich aber behaupten, daß es so etwas wie »eigene« Worte überhaupt oder fast überhaupt nicht gibt und daß, wenn man spricht, man immer besessen ist von den Worten anderer. Und da diese anderen wiederum von Worten anderer besessen sind, wenn sie sprechen, kann man behaupten, man sei, wenn man spricht, kurz und gut von Worten besessen. Versucht man also, das Wort zu Wort kommen zu lassen, dann sagt es von sich, daß der Mensch nicht spricht, sondern daß er gesprochen wird, und daß nicht gewisse Menschengruppen eine spezifische Sprache sprechen, sondern daß jede Sprache sich eine Menschengruppe ausbildet. Das zu Wort gekommene Wort läßt nicht zu, dieses Verhältnis zwischen Wort und Mensch zu dialektisieren, um etwa zu sagen, Worte machen Menschen und Menschen machen Worte. Wenn man versucht, das Wort knapp hinter dem Mund und vor dem Aussprechen zu fassen, dann sagt es: im Anfang war das Wort und das Wort war im Sprecher und das Wort war der Sprecher. Man kann diese Aussage des Wortes selbstverständlich wissenschaftlich und philosophisch zerreden und aus dem so entstandenen Brei verschiedene Psychologien, Sprachphilosophien und Kommunikationstheorien kochen (welche ausgezeichnet schmecken können). Aber in diesem Fall liegt der Beweis des Kuchens eben nicht im Essen. Denn wenn man zum Wort zurückkehrt, so wie es spricht, bevor man es ausspricht, dann sagt es immer wieder und unmißverständlich: ich bin die Wohnung des Seins, ich bin das Brot der Gottheit, ich bin der Anfang, *logos*. Setzt man sich also hinter die Stimmbänder und vor den Augenblick des Aussprechens, um die Geste des Sprechens zu erwischen, dann sieht man das Wort strahlen, obwohl man weiß, daß die Stimmbänder und das Aussprechen dieses Strahlen zum Erlöschen bringen werden. Und daher führt seltsamerweise die Betrachtung des Sprechens

zuerst einmal zur Frage nach dem Schweigen. Schweigen ist selbstredend nicht Stille, sondern es ist jene Geste, welche das Wort aufhält, bevor es in den Mund kommt. Schweigen heißt, daß das Wort zu Wort kommt, statt in den Mund zu kommen. Man muß, wenn man die Geste des Sprechens erfassen will, zuerst die des Schweigens betrachten, denn im Schweigen kommt das Wort zu Wort und zum Strahlen. Um die Geste des Sprechens zu erfassen, muß man lernen zu schweigen.

Aber auf die Dauer läßt sich das Wort nicht verschweigen. Es drückt gegen den Mund, um ausgesprochen zu werden. Man spricht nicht so sehr, weil man »etwas zu sagen hat«, sondern weil das Wort die Mauer des Schweigens durchbricht. In der Gegenwart allerdings ist diese Grundtatsache des Sprechens in Vergessenheit geraten. Die Tore der Worte haben sich sperrangelweit pathologisch geöffnet, und die Logorrhöe des Geredes überschwemmt die Gegend. Man redet, weil man verlernt hat zu sprechen, und man hat es verlernt, weil es nichts zu verschweigen gibt: die Worte haben ihre Strahlen verloren. Es muß in anderen, früheren Situationen, vor der Inflation des Wortes, ein Gewicht des Sprechens gegeben haben, einen Ernst der Geste des Sprechens, oder, wie man vielleicht sagte, ein Messen des Wortes, ein maßvolles Sprechen, wie man es noch bei Bauern und einsam Lebenden antrifft, bei welchen das Sprechen sich noch als ein Brechen des Schweigens und nicht als ein Zerreden der Stille auswies. Dieses ursprüngliche Gewicht der Geste des Sprechens, und nicht die leichtfertige Geste des Geredes, gilt es hier zu fassen. Also nicht die allorts beobachtbare Bewegung der Mundorgane, welche die Luft auf Marktplätzen, in TV's und Vortragshallen zum Vibrieren bringt, sondern die weit seltenere Geste, bei welcher Worte unwiderruflich aus dem Bereich der Betrachtung in den Bereich des Zusammenseins mit anderen gelangen.

Die Unterscheidung zwischen dem dialogischen und dem diskursiven Wort, welche für die Analyse des Gesprächs so wichtig ist, kann bei der Beobachtung der Geste des Spre-

chens nicht getroffen werden. Das Wort rückt, beim Durchbrechen der Wand des Schweigens, aus dem Bereich der verfügbaren Worte in den Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen, ohne daß es dabei einen Sinn hätte, nach der Struktur dieser Beziehungen zu fragen. Der Sprechende richtet zwar sein Wort an einen Kontext, er redet nie ins Leere, und in dem Sinne ist sein Sprechen immer Anrede, Aussprache, also dialogisch. Aber die Worte, die er formuliert, bilden Ketten, sie sind aus syntaktischen und semantischen Gründen ineinander verhakt, und in diesem Sinn ist die Geste des Sprechens immer eine diskursive Geste. Wahrscheinlich ist der Unterschied zwischen Dialog und Diskurs erst im Gewebe der menschlichen Beziehungen, im politischen Raum, zu treffen und im Augenblick des Sprechens noch in der Schwebe: der Sprechende ist, wenn er spricht, noch für Diskurs und Dialog disponibel. Aber eine andere Unterscheidung ist nötig, nämlich die zwischen den beiden Räumen, welche von der Wand des Schweigens getrennt waren, bevor sie die Geste des Sprechens zu einer mit Worten verbundenen Einheit verwandelt.

Der Innenraum des Sprechenden, knapp hinter den Stimmbändern und knapp vor dem Aussprechen, kann nicht als ein Privatraum aufgefaßt werden, weil er von Worten gefüllt ist, welche ihrem Wesen nach einen öffentlichen Charakter haben und aus der Öffentlichkeit stammen. Ebenso wenig aber kann dieser Raum als eine Art *topos uranikos* angesehen werden, in welchem zeitlose Ideen nach logischer Ordnung aufbewahrt sind, denn er ist zwar von Worten gefüllt, aber diese Worte verwirklichen sich erst und werden in diesem Sinne Ideen, wenn sie ausgesprochen werden. Am ehesten ließe sich der Innenraum als eine Art kybernetisches Gedächtnis beschreiben, wenn dabei nicht die Gefahr bestünde, ihn mit einem Computer zu vergleichen und ihn daher ins Gehirn zu versetzen. Objektiv, das heißt anatomisch und physiologisch betrachtet, hat dieser Raum mit dem Gehirn und überhaupt mit der Körperstruktur des Sprechenden sehr vieles gemeinsam, aber wenn man ihn so

sieht, kann man ihn nicht erfassen. Denn was ihn charakterisiert, ist eine ganz eigenartige Dialektik der Freiheit. Verfügbare Worte drängen sich dort auf, in Funktion des Außenraums gewählt zu werden, und zugleich drückt die Wand des Schweigens auf sehr komplexe Weise in die Gegenrichtung. Man nennt dieses Schattenreich der gedrängten und drängenden Worte gewöhnlich den Raum des Denkens, aber es besteht bei dieser Terminologie die Gefahr, die unmittelbare Verbindung dieses Raums mit dem Gehirn zu vergessen.

Und doch läßt sich angesichts dieses Raums fragen: wie denkt man im Augenblick des Aussprechens, also sozusagen am äußeren Rand des Denkraums? Denn es ist klar, daß man dort anders denkt als irgendwo in seinen versteckten Winkeln und Spalten. Vereinfachend läßt sich sagen: »Denken« in dieser Grenzsituation heißt Worte wählen, welche spezifische Probleme des Außenraumes erfassen sollen, um sie zu erledigen. So vereinfacht ist diese Behauptung zwar nicht aufrechtzuerhalten, aber sie erlaubt, den Außenraum des Sprechenden, in dessen Funktion er seine Worte wählt, ins Auge zu fassen. Es ist ein Raum, der von Problemen und von anderen Menschen angefüllt ist, aber es wäre falsch, ihn mit »Welt« gleichzusetzen. Der Sprechende spricht nicht in die Welt hinein, sondern er spricht über die Welt zu anderen. Sprechen ist der Versuch, die Welt zu überspringen, um zum anderen zu kommen, aber so, daß dabei die Welt in den Sprung aufgenommen wird, eben »besprochen«. Sprechen ist nicht der Versuch, die Welt auszuklammern, um zum anderen zu kommen, sondern sie in Worte zu fassen, um zum anderen zu kommen. Der Sprechende faßt die Welt in Worte, die er an andere richtet. Also ist der Außenraum des Sprechenden eine in Worte faßbare Welt, hinter welcher andere Welten stehen. In Funktion dieses ganz eigenartigen Raumes, des Raumes faßbarer Probleme und erreichbarer anderer, kurz des politischen Raumes, wählt der Sprechende seine Worte. So »denkt« er.

Die Wahl allerdings kann nicht als ein Angleichen von
46 verfügbaren Worten an bevorstehende Probleme aufgefaßt

werden, also als *adaequatio intellectus ad rem*, und jedes mechanische Modell, sei es aristotelisch, kartesisch oder wie immer, muß aufgegeben werden. Die Geste des Sprechens zeigt, daß es sich nicht um ein Betasten von Problemen mit Worten handelt, oder um den Versuch, Probleme in Wörterkisten (»Kategorien«) einzufangen. Der Sprechende ist nicht ein Jäger von Problemen, der Wörterfallen aufstellt, oder ein Fischer der Welt im Netz aus Worten, so sehr uns das auch ein großer Teil der traditionellen Philosophie glauben machen wollte. Der Sprechende ist im Gegenteil auf der Suche nach anderen; seine Worte sind Tentakeln in Richtung anderer, und obwohl diese Worte in Funktion von Problemen gewählt werden, so ist ihre vorzügliche Absicht, von anderen verstanden zu werden. Also ist das Denken des Sprechenden eine *adaequatio intellectus ad intellectum*, und seine Absicht ist nicht, irgendeine »objektive« Wahrheit einzufangen, sondern ein intersubjektives Verstehen zu ermöglichen. Zwar werden die Worte in Funktion der Probleme gewählt, aber das Kriterium der Wahl ist nicht nur das Problem, sondern ebenso die Verständlichkeit der Worte. Die Geste des Sprechens ist nicht nur eine epistemologische, sondern auch eine ästhetische Geste.

Erst wenn man bedenkt, daß der Sprechende mindestens ebensowohl in Funktion der Worte denkt wie in Funktion der Probleme, daß er nicht nur Worte den Problemen anpaßt, sondern mindestens ebenso die Probleme an Worte, daß er nicht nur die Wahrheit aussagen will, sondern mindestens ebensowohl den anderen erreichen, kurz, erst wenn man bedenkt, daß der Sprechende lebendig denkt und nicht wie ein wissenschaftlicher Computer, kann man die Komplexität der Wortwahl erfassen. Und man kann an dieser Wahl mindestens zwei begrenzende Faktoren erkennen: Probleme, die sich weigern, in Worte gefaßt zu werden, und Worte, die sich weigern, ausgesprochen zu werden. Man begegnet also mindestens zwei Formen des Schweigens. Die eine ist vom Typ des unsäglichen Problems, von dem Wittgenstein sagt: Worüber man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen. 47

Und die andere vom Typ jenes unaussprechbaren Wortes, von dem die Bibel sagt: Du sollst Seinen Namen nicht umsonst in den Mund nehmen. Nennen wir sie etwa das epistemologische und das ästhetische Schweigen. Und man kann auch mindestens zwei Typen unterscheiden, das Schweigen zu brechen: das verantwortungslose und das schamlose Sprechen: das, welches spricht, worüber man nicht sprechen kann, und das, welches spricht, worüber man nicht sprechen soll – die beiden Formen, die Anerkennung der menschlichen Begrenztheit zu verweigern, die beiden Exzesse der Freiheit. Andererseits aber läßt sich sagen, daß eben darin das Motiv des Sprechens bestehe: unsägliche Probleme auszusprechen und unsagbare Worte zu sagen, um die Grenzen der menschlichen Bedingtheit weiter hinauszuschieben und den Raum der menschlichen Freiheit zu erweitern.

Die Geste des Machens

DIE SYMMETRIE UNSERER HÄNDE ist so, daß man die linke Hand in eine vierte Dimension drehen müßte, um sie mit der rechten Hand in Übereinstimmung zu bringen. Da diese Dimension den Händen nicht wirklich zugänglich ist, sind sie dazu verurteilt, sich endlos zu spiegeln. Gewiß, wir können uns ihre Übereinstimmung vorstellen, die durch ein komplexes Manipulieren mit Handschuhen oder durch einen Filmtrick herbeigeführt wird. Aber wenn wir das tun, werden wir von einem Taumel ergriffen, der dem philosophischen Taumel nahekommt. Denn die Entgegensetzung unserer beiden Hände ist eine der Bedingungen des Menschseins, und wenn wir uns ihre Kongruenz vorstellen, so stellen wir uns vor, die menschliche Grundverfassung überschritten zu haben. Dennoch können wir sie gewissermaßen übersteigen: Wir können eine Geste machen, durch welche die beiden Hände zur Übereinstimmung gelangen. Sicherlich wird das nicht die »leere« Geste sein, eine Hand mit der anderen zu ergreifen. Diese Geste bestätigt den Gegensatz der beiden Hände. Aber wir können versuchen, die beiden Hände in einem Hindernis, in einem Problem oder in einem Gegenstand kongruieren zu lassen. Diese »volle« Geste ist die Geste des Machens. Diese Geste drückt von zwei Seiten auf den Gegenstand, damit die beiden Hände einander treffen können. Unter diesem Druck ändert der Gegenstand seine Form, und diese neue Form, diese der gegenständlichen Welt aufgeprägte »Information«, ist eine der Weisen, die menschliche Grundverfassung zu überschreiten. Denn es ist eine Methode, die beiden Hände im Gegenstand zur Übereinstimmung zu bringen.

Die Wörter, die wir verwenden, um diese Bewegung unserer Hände zu beschreiben – »nehmen«, »greifen«, »begreifen«, »fassen«, »handeln«, »hervorbringen«, »erzeugen« – sind zu abstrakten Begriffen geworden, und wir vergessen oft, daß die Bedeutung dieser Begriffe von der konkreten Bewegung unserer Hände abstrahiert wurde. Das läßt erkennen, wie sehr der Prozeß unseres Denkens von unseren Händen durch die Geste des Machens und durch den Druck geformt ist, den die Hände auf die Gegenstände ausüben, um sich miteinander zu treffen. Wenn wir uns ein Wesen vorstellen, das ebenso denkfähig ist wie wir, aber keine Hände hat, stellen wir uns ein gänzlich anderes Denken als das unsere vor. Nehmen wir einmal an, der Krake verfüge über ein dem unseren vergleichbares Gehirn. Niemals aber wird er begreifen und weder definieren noch kalkulieren können, denn das sind Aspekte der Bewegungen unserer Hände (außer er würde mit seinen Fangarmen handähnlich gestikulieren). Um zu verstehen, wie wir denken, muß man unsere Hände anschauen: die Finger, und wie der Daumen sich den anderen Fingern entgegengesetzt; wie die Fingerspitzen sich berühren; wie die Hand sich als Handteller öffnet und als Faust schließt; wie eine Hand sich der anderen entgegengesetzt.

Es reicht nicht aus, zu sagen, daß die Welt »in der Reichweite der Hand« liegt, um unsere Position in der Welt zu beschreiben. Wir haben zwei Hände. Wir umfassen die Welt von zwei entgegengesetzten Seiten, und deshalb ist die Welt wahrnehmbar, begreifbar, faßbar und behandelbar. Wir umfassen sie nicht von acht Seiten wie der Krake. Dank der Symmetrie unserer in einem Gegensatz zueinander stehenden Hände ist die Welt für uns »dialektisch«. Wir können uns einbilden, daß die Welt anthropomorph ist. Aber diese Einbildung ist nicht »praktisch« (»gut für die Hände«), denn wir können sie nicht »erfassen«, »begreifen«, »etwas damit machen«. Für uns hat die Welt zwei Seiten: eine gute und eine schlechte, eine schöne und eine häßliche, eine klare und eine dunkle, eine rechte und eine linke. Und wenn wir die

50 Ganzheit erfassen, so erfassen wir sie als Kongruenz zweier

Gegensätze. Eine solche Ganzheit ist das Ziel der Geste des Machens.

Die Geste des Machens ist durch die Struktur unserer Hände genötigt, die Ganzheit (die »Perfektion«) anzustreben, aber sie ist auch dazu gezwungen, sie niemals zu erreichen. Denn die Symmetrie unserer Hände gestattet nicht ihre Kongruenz im bloß dreidimensionalen Raum der gegenständlichen Welt. Wir können eine vierte Dimension »hinter« die Welt projizieren, um ein Modell für eine Geste vollkommenen Machens zu haben: »Gott als Schöpfer«. Ein Schaffender, dessen beide Hände in der »Transzendenz« der von ihm gemachten Welt vollkommen kongruieren. Das platonische Kugeltier ist unbegreiflich. Doch braucht man keine spezielle theologische Untersuchung anzustellen, um zu erkennen, daß ein derartiges Modell selber das Produkt einer Geste des menschlichen Machens ist. Und so sind alle Modelle: Produkte unserer beiden Hände. Man kann sich der Geste des Machens also nicht mit einem Modell nähern, ohne in einen Zirkelschluß zu geraten. Man muß diese Geste ohne Modell beobachten. Das heißt, man muß eine phänomenologische Anstrengung unternehmen. Und das ist nicht einfach, denn wir selbst sind die Geste des Machens. Es gilt, eine Anstrengung auf sich zu nehmen mit dem Ziel, uns selbst als Machende zu beobachten, als *homines fabri*. Wir müssen Marsbewohner werden.

Der Marsbewohner würde wahrscheinlich beim Beobachten unserer Hände einen größeren Ekel empfinden als wir, wenn wir die Bewegung von Spinnen beobachten. Unsere Hände sind fast nie in Ruhe: es sind fünfbeinige Spinnen, die nie aufhören, auf und in der Welt zu tasten, zu berühren, zu hantieren und zu trommeln. Angewidert wird der Marsbewohner Wesen auf der Erde antreffen, die unseren Händen vergleichbar sind: Wahrnehmungsorgane, Angriffs- und Verteidigungswaffen, Kommunikationsmittel. Aber er wird nichts antreffen, das ebenso hungrig, beständig auf der Hut und im Absprung ist wie unsere Hände. Diese ekeleregende Form, auf der Welt zu sein, ist ausschließlich menschlich.

Unter dem Gesichtspunkt der Ordnung, der Harmonie, der Perfektion, unter einem nichtmenschlichen Gesichtspunkt also, sind die Hände Ungeheuer, denn ihre unersättliche Gier, ihre aktive Neugierde ist für jede Ordnung subversiv. Tatsächlich sind die Hände innerhalb der Ordnung der Dinge Agenten der Provokation und Subversion, sie haben die Natur unterwandert, um sie zu zersetzen, und als wider-natürlich sind sie widerwärtig, eben nicht geheuer. Und ganz offensichtlich sind die Hände eine der Weisen, wie wir, die Menschen, in der Welt sind. Wir Menschen müssen in allen übrigen Tieren Ekel erregen (außer vielleicht in Hunden).

Unsere Hände bewegen sich fast ständig. Wenn wir die Linien, die die Hände kreuz und quer ziehen, aufnehmen könnten, zum Beispiel auf einem Videoband, hätten wir das Bild unseres In-der-Welt-Seins. Und tatsächlich verfügen wir über so ein Video: die Kulturwelt. Das ist eine Welt, in der die von unseren Händen durchmessenen Bahnen über Jahrtausende hinweg fixiert wurden, wenn auch modifiziert durch den Widerstand, den die gegenständliche Welt den Bewegungen unserer Hände entgegengesetzt. Und das ist, gewiß, von uns aus gesehen das Sinnbild der Schönheit.

Die Geste des Machens ist von einer Komplexität, die der Beschreibung spottet. Aber aus didaktischen Gründen kann man die Geste in einfache Phasen zerlegen. In solcher Vereinfachung stellt sich die Geste des Machens annähernd so dar: Die beiden Hände strecken sich nach der Welt der Gegenstände aus. Sie ergreifen einen Gegenstand. Sie entreißen ihn seiner Umgebung. Sie drücken von zwei Seiten auf den Gegenstand. Sie verändern seine Form. Die Vereinfachung besteht in der alleinigen Konzentration der Aufmerksamkeit auf die Hände. Denn sicherlich ist der ganze Körper an der Geste des Machens beteiligt (und auf einer anderen ontologischen Ebene auch der »Geist«, falls man nicht umhin kann, ihn ins Spiel zu bringen), doch wird die vereinfachende Aufmerksamkeit nur die Hände beleuchten und alles andere in der diffusen und abgedunkelten Randzone des Sehfeldes belassen.

Zunächst also strecken sich die Hände nach der Welt aus, die Arme geöffnet, die Finger gespreizt, die Handflächen einander zugewandt. Wir kennen diese Geste. Es ist die Geste des Empfangs, der Aufnahme, der Öffnung auf die Zukunft hin. Man kann sie »die Geste der Wahrnehmung« nennen. Doch lassen wir uns nicht von ihrem freundschaftlichen und ergebenen Aussehen täuschen: Die Wahrnehmung ist keine unbefleckte Empfängnis. Sie ist eine gewaltsame, aktive Geste. Sie tut der Welt Gewalt an, denn sie teilt die Welt in ein Gebiet zwischen den beiden Handflächen (das sie annimmt) und in ein anderweitiges Gebiet (das sie zurückweist). Sie wirkt auf die Zukunft ein, denn sie öffnet einen Kanal, durch den bestimmte Ereignisse fließen können, während andere ausgeschlossen werden. Sie ist eine Geste der Trennung, eine im Kantischen Sinn »kategoriale« Geste. Sie empfängt die gegenständliche Welt in den durch die Geste der Wahrnehmung eröffneten Kategorien.

Wenn sie ihr Aktionsfeld bestimmt haben, gehen die Hände daran, sich aufeinander zuzubewegen, bis sie durch irgend etwas aufgehalten werden. Zweifellos gibt es überall etwas, denn die gegenständliche Welt ist »voll« davon. Selbst wenn es nur die Luft ist, durch die die Hände streichen. Doch wenn irgend etwas den Händen keinen erheblichen Widerstand leistet, wenn die Hände es ohne viel Anstrengung durchdringen oder vertreiben können, wird es von den sich regenden Händen verachtet. Es ist dann kein Gegenstand für sie. Denn es handelt sich um eine imperialistische, um eine Herrschergeste, die die Welt verachtet und sie in Besitz nimmt, falls sie nicht widersteht. Diese Welt besteht aus Mücken, die die Hände bei ihrem aufeinander Zukommen beiseite fegen.

Es kommt vor, daß diese Hände im Verlauf ihres Wegs auf kein Hindernis stoßen; sie werden »nichts« wahrgenommen haben. Das wird eine »leere« Geste sein. Aber es geschieht auch, daß die Hände auf etwas stoßen, das sie an der Fortsetzung ihrer Bewegung hindert. Dann gibt es zwei Möglichkeiten. Die Hände können sich zurückziehen oder darauf

bestehen, sich treffen zu wollen. Bei der ersten Möglichkeit werden wir es mit der Geste der Furcht, der Flucht, des Entkommens oder der Geste des Widerwillens, des Ekels zu tun haben, und diese Geste gehört nicht zum Thema der vorliegenden Untersuchung. Dagegen sind hier die Hände im alternativen Fall zu beobachten. Sie fangen an, den Gegenstand mit den Fingerspitzen zu berühren, sie folgen seinem Umriß, wiegen sein Gewicht auf den Handflächen (erwägen ihn), geben ihn von einer Hand in die andere (überlegen ihn). Das ist die »Geste des Begreifens«. Es handelt sich dabei nicht (ungeachtet der Behauptungen unserer wissenschaftlichen Tradition) um eine »reine« Geste »objektiver« Beobachtung. Es ist wahr, die Hände sind nicht am Gegenstand selbst interessiert, den sie begreifen; sie »spielen damit«, und das ist eine spezifisch menschliche Bewegung. Gleichwohl verfolgen die Hände ein Interesse: sie wollen sich treffen. Sie sind nicht am Gegenstand »an sich« interessiert, gewiß, aber der Gegenstand interessiert sie als »Problem«, als Hindernis. Die Geste des Begreifens ist nicht »rein«, sie ist nicht kontemplativ. Sie ist »praktisch«, hat eine Absicht, wie übrigens alle Gesten. Es gibt kein reines Begreifen; die »reine« Wissenschaft ist ein Mythos.

Die Geste des Begreifens ist praktisch. Sie braucht in bezug auf den Gegenstand nicht alles zu begreifen. Das wäre ein absurdes Ziel. Die Hände können nie alle Seiten eines Gegenstands begreifen, denn jeder Gegenstand besitzt unter einem praktischen Gesichtspunkt eine Unzahl von Seiten. Deshalb ist der Gegenstand »konkret«; die praktische Unzählbarkeit seiner Seiten macht ihn einzigartig und unvergleichbar. Aber die Hände sind nicht auf die Absurdität einer Totalerkenntnis des Gegenstands angewiesen, um einander treffen zu können, ihnen genügt es, die Seiten zu begreifen, die für dieses Zusammentreffen zählen: die Seiten, von denen aus eine Durchdringung des Gegenstands möglich zu sein scheint. Die Hände konzentrieren sich demnach auf solche Seiten. Das ist die »Geste des Verstehens« (*cum-prae-tendere*). Tatsächlich ist das die Geste, die den Gegenstand

mit bereits früher begriffenen Gegenständen vergleicht. Zwar stimmt es, daß der Gegenstand in seiner Konkretion unvergleichbar ist. Aber er ist durch einige seiner Seiten verallgemeinerbar. Die Tradition spricht von Klassifikation, von Induktion, von fortschreitender Verallgemeinerung. Diese Begriffe erwecken den Eindruck, daß es sich dabei um eine logische, mathematische, formale und abstrakte Aktivität handelt. Wenn man vergißt, daß die Bedeutung dieser Begriffe von der Geste des durch die Hände vorgenommenen Verstehens abstrahiert worden ist, wird aus dem Verstehen tatsächlich eine Bewegung des »Geistes«. Aber wenn wir uns auf die Hände in ihrer Bewegung rund um den Gegenstand zurückwenden, wenn wir sie zu Worte kommen lassen, können wir beobachten, wie sehr es sich hier um eine konkrete Bewegung handelt. Aus dem »Verstehen« wird dann wieder ein »zusammen Begreifen«, ja sogar ein gemeinsames Ergreifen verschiedener Gegenstände, um sie durchdringen zu können.

Ein Gegenstand wird praktisch verstanden, wenn die Hände beginnen, ihn zu durchdringen. Sicher gibt es unverständliche Gegenstände. Es gibt Gegenstände, die zeigen den Händen, die sie durchdringen wollen, daß sie praktisch undurchdringlich sind. Solche Gegenstände eignen sich nicht für die Geste des Machens. Wenn das geschieht, vollführen die Hände ganz andere Gesten, die nicht zum Thema dieses Essays gehören. Aber es ist geboten, sich immer wieder dessen bewußt zu bleiben, daß es Unbegreifliches gibt und daß unsere Hände nicht alles begreifen können. Es gibt für die Geste des Machens Grenzen: das Unverständliche.

Jedoch die ungeheure Mehrheit der Gegenstände um uns herum ist verständlich, und durch ihre Bewegungen vermehren die Hände ständig diesen Bereich der Welt. Sie spielen mit noch nicht verstandenen Gegenständen, um sie zu verstehen. Sie sind in »kurioser« Weise auf das »Merkwürdige« versessen, kurz, sie sind neugierig. Gewiß gibt es in unserer Tradition sehr vornehme Spekulationen zu diesem Thema: Die Neugier unserer Hände ist die Stimmung, in der unsere 55

Hände mehr und mehr von der Welt Besitz ergreifen. Doch wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf die konkrete Bewegung unserer Hände konzentrieren, fällt die Erklärung ihrer Neugier weniger vornehm aus. Die Hände wollen einander treffen, denn so ist ihre Symmetrie. Aber sie können es nicht, denn auf ihrem Weg gibt es Gegenstände. Sie sind also durch ihre Gestalt selbst zum allmählichen Verständnis, zur fortschreitenden Eroberung der Welt genötigt. Die Neugier unserer Hände ist eine der Bedingungen, die uns auferlegt sind.

Jetzt ist zu beschreiben, wie sich die Hände bewegen, nachdem sie ihren Gegenstand verstanden haben. Aber an diesem Punkt stellt sich uns eine Schranke in den Weg. Denn wir vergessen nicht, daß wir gerade dabei sind, die Bewegung unserer eigenen Hände zu beschreiben. Und an diesem Punkt haben wir das Gefühl, daß ein »inneres« – wir wissen nicht, von wo aus hereinspielendes – Motiv sich auf die Geste auswirkt, um sie zu verändern. Es ist intellektuell redlich, diese Schranke anzuerkennen, die uns verpflichtet, unsere Aufmerksamkeit von den Händen auf das »Innere« zu verlagern. Wir können hoffen, daß wir nach dieser Abschweifung sehr rasch wieder zu den Händen zurückkehren werden.

Das Gefühl ist folgendes: Nachdem sie den Gegenstand verstanden haben, scheinen die Hände zu wissen, wie der Gegenstand sein soll. Da haben wir jetzt einen sehr wenig zufriedenstellenden Satz. Jedes Wort daran ist zweifelhaft. Wer ist dieses geheimnisvolle Wesen, welches »weiß«? Was heißt hier »wissen«, wenn nicht gar »verstanden haben«? Und welcher Art ist diese Unterscheidung zwischen »Sein« und »Sollen«, zwischen Wirklichkeit und Wert? Offenkundig gibt es in unserer Tradition eine verbreitete und unendbare (doch wenig befriedigende) Diskussion zu diesem Thema. Aber haben wir diese Diskussion nicht in dem Moment eliminiert, da wir alle Modelle in Klammern gesetzt haben? All das ist wahr, aber die Macht unserer Hände über unsere Gedanken ist so stark, daß wir auf redliche Weise

und Objekt«, »Wirklichkeit und Wert«, »Materie und Form« nicht entkommen können. Der alte Zirkelschluß »die beiden Hände« schnappt zu, und man kann ihm auf redliche Weise nicht entschlüpfen.

Formulieren wir das ungewisse Gefühl in »manuellen« Begriffen: der verstandene Gegenstand wird zwischen den beiden Händen verstanden. Die linke Hand hat verstanden, was der Gegenstand ist, das heißt, sie hat den Gegenstand mit anderen Gegenständen verglichen. Und die rechte Hand hat verstanden, was der Gegenstand sein soll, das heißt, sie hat den Gegenstand mit einer Form verglichen. Gewiß werden im vorigen Satz die Begriffe »linke Hand« und »rechte Hand« in einer metaphorischen Weise verwendet, und es handelt sich nicht um eine Beschreibung oder Beobachtung. Trotzdem gibt es zwischen linker und rechter Hand eine beobachtbare Differenz. Hoffen wir, daß die metaphorische Sprechweise diese beobachtbare Differenz in gewisser Hinsicht wiedergibt. Nennen wir, metaphorisch gesprochen, die linke Hand die der »Praxis«, die rechte Hand die der »Theorie«, und sagen wir, daß die Bewegung, durch die die beiden Hände sich treffen wollen, der Versuch ist, die Theorie in die Praxis umzusetzen und die Praxis theoretisch zu stützen: eine Bewegung, durch die der Gegenstand verwandelt wird, damit er wird, wie er sein soll. Die beiden Hände werden sich treffen, wenn der Gegenstand so geworden ist, wie er sein soll, und wenn das Sollen objektiv und gegenständlich, der Gegenstand wertvoll und der Wert Gegenstand geworden ist. Da haben wir also die »vierte Dimension«, in die die Hände sich wenden müssen, wenn sie zur Übereinstimmung gelangen wollen: die Dimension der Werte. Die angestrebte Ganzheit findet sich im Bereich der Werte.

Nachdem sie ihren Gegenstand verstanden haben, beginnen also die beiden Hände damit, ihm einen Wert oder eine Form aufzuprägen. Die linke Hand versucht den Gegenstand in die Form zu zwingen und die rechte Hand versucht die Form auf den Gegenstand zu pressen. Das ist die »Geste der Wertung«. Die beiden Hände haben sich auf irgendeine

Weise über die diesem Gegenstand entsprechende Form geeignet. Sie haben verstanden, daß der Gegenstand »Leder« gut für die Form »Schuh« paßt und daß die Form »Schuh« gut für den Gegenstand »Leder« ist. Die Wertung ist eine wägende Geste, wobei die beiden Hände Waagschalen sind, die Sein und Sollen wertend erwägen.

Sicherlich kann die Geste auch im umgekehrten Sinn vor sich gehen. Die Hände können den einer Form entsprechenden Gegenstand auswählen. Die Tradition sagt uns, daß es sich dabei um zwei verschiedene Gesten handelt. Wenn eine Form als Funktion eines Gegenstands ausgewählt wird, so sagt man, daß es sich um eine technische Geste handle, als Folge der »wertfreien« wissenschaftlichen Forschung. Wenn ein Gegenstand dagegen als Funktion einer Form ausgewählt wird, so sagt man, daß es sich um eine künstlerische Geste handle, um Design. Aber die Tradition übertreibt den Unterschied zwischen Technik und Kunst, zwischen der Geste des Erzeugens von Schuhen und der Geste des Designs von Schuhformen. Die Wahl einer Form hinsichtlich eines Gegenstands und die Wahl eines Gegenstands hinsichtlich einer Form implizieren einander, denn es handelt sich genau um die Dialektik zwischen Theorie und Praxis, und es ist nicht sehr wesentlich, ob die anfängliche Betonung auf der Form oder auf dem Gegenstand liegt. Die Geste des Machens geht mit solcher Schnelligkeit vom Gegenstand zur Form und von der Form zum Gegenstand über, daß eine anfängliche Unterscheidung zwischen einer technischen und einer künstlerischen Bewertung uninteressant wird. Die Tradition trennt die Kunst von der Technik ohne Rechtfertigung durch die Beobachtung. Allerdings, denkt man formal, verwendet man zum Beispiel einen Plotter, dann gewinnt die Form Oberhand über die Praxis, so daß der Satz der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts *form follows function* wie ein Handschuh umgedreht wird und nun *function follows form* lauten muß.

58 Wenn der Gegenstand bewertet ist, beginnen die beiden Hände also damit, ihn zu »informieren«, seine Form zu ver-

ändern. Sie tun ihm Gewalt an, sie erlauben ihm nicht, so zu sein, wie er ist. Sie verneinen den Gegenstand. Sie bejahen sich dem Gegenstand gegenüber. Jene Negation und diese Affirmation der Hände in bezug auf den Gegenstand ist die »Geste des Herstellens«. Sie entreißt den Gegenstand seinem Umfeld. »Herstellen« heißt, den Gegenstand aus einem in einen anderen Kontext zu stellen, ihn ontisch zu verändern. Es heißt, ihn aus einem negierten Kontext (der Welt, die so ist, wie sie nicht sein soll) herauslösen und in einen affirmierten Kontext (die Welt, die so ist, wie sie sein soll) stellen. Die Geste der Herstellung ist eine Geste, die die gegenständliche Welt verneint, denn sie behauptet, daß die gegenständliche Welt falsch, schlecht und häßlich ist. Die Welt hindert die Hände ja daran, sich zu treffen. Darum sind unsere Hände Ungeheuer: sie behaupten durch ihre Geste der Herstellung, daß die Welt, in der sie sich vorfinden, falsch, schlecht und häßlich ist – es sei denn, daß etwas mit ihr angestellt wird. Und eben diese Monstrosität ist unsere menschliche Weise, in der Welt zu sein.

In allen der Geste der Herstellung vorhergehenden Phasen der Geste des Machens war der Gegenstand einfach nur da, passiv, stumm, taub, dumm, »griffbereit«. Diese Passivität und Dummheit ist genau die Art und Weise, in der die gegenständliche Welt da ist: es ist ihr Sein als Gegenstand. Aber plötzlich, unter dem Druck der Herstellung, beginnt der Gegenstand zu reagieren. Er wehrt sich dagegen, in ein Produkt verwandelt zu werden, er widersetzt sich seiner Vergewaltigung. Er wird tückisch. Ein »rohes« Material. Die Hände verabscheuen ihn. Folglich wird der Gegenstand verabscheuungswürdig. Diese Roheit des Gegenstands verletzt die Hände, die ihm Gewalt antun, und aufgrund dieser Verletzungen ändert sich die Geste des Herstellens. Die Hände spüren den Widerstand des Rohmaterials und reagieren mit Verletzungen. Das ist die »Geste des Untersuchens«. Durch diese Geste wird das Material vernommen, sogar durchdrungen, und die Hände entdecken im Material seinen Widerstand gegen den Wert, der ihm aufgezwungen wird.

Die Beobachtung der Geste des Machens zeigt den Unterschied zwischen Verstehen und Untersuchen auf. Wir verstehen die Welt, wenn wir Gegenstände vergleichen, und wir untersuchen die Welt, wenn wir sie durchdringen, um die Gegenstände mit unseren Werten zu vergleichen. Die Gegenstände zu untersuchen heißt, sie dazu zu provozieren, dem Druck der Hände Widerstand zu leisten und sie so zu zwingen, ihre inneren Strukturen zu enthüllen. Die Welt zu untersuchen ist eine spätere Phase der Geste des Machens. Zunächst muß man verstehen, um sodann untersuchen zu können. Die Hände befinden sich auf der Oberfläche der Gegenstände, wenn sie sie verstehen, und in ihnen, wenn sie sie untersuchen. Untersuchen ist also tiefgreifender, aber auch weniger objektiv als Verstehen. Wenn man untersucht, ist man drinnen, man ist in den untersuchten Gegenstand verstrickt.

Es ist wahr, in der Untersuchung durchdringt man nur die Gegenstände, die man macht. Aber das zieht nicht den Schluß nach sich, daß dieses untersuchende Begreifen nur eine Funktion der Praxis wäre. Im Gegenteil, untersuchen heißt versuchen, die Theorie im Inneren des Gegenstands mit der Praxis kongruieren zu lassen. Die Geste des Untersuchens ist nicht so frei wie die Geste des Verstehens. Es ist eine beständig durch den gegenständlichen Widerstand verletzte, also beständig von der beabsichtigten Richtung abgelenkte Geste. Infolgedessen ist untersuchen weniger objektiv als verstehen, jedoch stellt sich der Gegenstand in der Geste des Untersuchens als vielsagender heraus. Um zu untersuchen, muß man etwas machen, und das impliziert eine Theorie und eine Praxis. Die mechanische, theorielose Handhabung von Gegenständen läßt uns diese nicht begreifen, so wie wir sie nicht durch eine »reine« Theorie untersuchen können, die nicht ins Werk gesetzt wird. Weder der Arbeiter in einer Fabrik, dem die theoretische Hand durch die Arbeitsteilung abgetrennt wurde, noch der »reine« Theoretiker mit seiner amputierten praktischen Hand werden ihren

60 Gegenstand untersuchen. Das ist dann die »Entfremdung«.

Der Widerstand, den das Rohmaterial dem Druck der Herstellung leistet, ist in Grad und Art von einem Gegenstand zum anderen verschieden. Gegenstände wie Glas zerbrechen unter dem Druck, andere wie Watte absorbieren ihn, indem sie ihn schlucken, andere wie Wasser schlüpfen zwischen den Fingern durch und wieder andere wie Marmor enthüllen verborgene Mängel. Jeder Gegenstand hat seine ihm eigene Tücke, mit der er die Anstrengung der Hände enttäuscht, ihm einen Wert aufzuzwingen. Jeder Gegenstand erfordert eine andere Strategie und Methode. Es gibt Gegenstände, mit denen brutal umgegangen werden muß, es gibt andere, die man lieblosen, und wieder andere, die man täuschen muß. In dem Maße, wie die Hände ihren Gegenstand untersuchen, entdecken sie die Strategie der Formgebung. In dem Maße, wie der Gegenstand die Hände verletzt, gibt er seine Schwäche, sein Geheimnis preis. Und wenn die Hände dieses Geheimnis untersuchen, wenn sie begreifen, wie der Gegenstand zu verändern ist, ändert sich ein weiteres Mal ihre Geste. Das ist die »Geste des Erzeugens«. Die Hände können jetzt dem Gegenstand einen Wert aufzwingen, sie können ihn bis in seinen Kern durchdringen, um sich zu treffen und miteinander zu kongruieren.

An diesem Punkt unserer Beschreibung der Geste des Machens tritt eine neue Schwierigkeit auf: das Problem der Spezialisierung, der Teilung der Arbeit. Jeder Gegenstand erfordert eine spezifische Strategie, folglich ist die Geste des Erzeugens für jeden Gegenstand verschieden, und das in einem Grade, daß die verschiedenen Gesten des Erzeugens unvergleichbar zu sein scheinen. Aber es genügt, einen einzigen Typus dieser Geste zu beobachten, um die Struktur aller Gesten des Erzeugens wahrzunehmen. Die Abertausende von Zweigen des Baumes der Spezialisierung sind in jeder Geste des Erzeugens als Struktur gegenwärtig. Man braucht den Händen nicht dabei zu folgen, wie sie sich in ihrem Streben nach »Ganzheit« an dieser Unmenge von Zweigen entlang bewegen, um den Baum zu sehen. In negativer Bestimmung ist er in jeder individuellen Geste gegenwärtig, wenn

man nur gut hinschaut. Denn einen Gegenstand zu erzeugen heißt auch, keinen anderen zu erzeugen. Es ist eine Geste der »Entscheidung«.

Nachdem sie ihren Gegenstand untersucht und dessen Geheimnis entdeckt haben, können die Hände auch ihr eigenes Geheimnis begreifen: ihre eigene Geschicklichkeit und ihr Geschick im Verhältnis zu diesem Gegenstand. Wir kennen Redewendungen wie, »das ist etwas für mich«, oder aber, »das da ist nix für mich«. Denn das bedeutet es im Grunde, einen Gegenstand untersucht und begriffen zu haben. Wenn die Hände begriffen haben, daß der Gegenstand nichts für sie ist, lassen sie ihn in einer Geste der Enttäuschung und sogar der Verzweiflung fallen, damit andere Hände auf einem anderen Zweig des Baumes ihn ergreifen können. Doch wenn die Hände begriffen haben, daß der Gegenstand für sie geeignet ist, sind sie glücklich und beginnen ihn zu verarbeiten. Jede Geste des Erzeugens ist also der Beweis dafür, daß die Hände durch Ausschluß der anderen Gegenstände ihren bestimmten Gegenstand gefunden haben. Im Ausschluß ist der ganze Baum negativ gegenwärtig.

Die Geste des Erzeugens gründet darin, eine »Stimme« gehört zu haben, der »Berufung« zu folgen. Das ist ein weiterer vornehmer Begriff. Die Beobachtung der Geste des Erzeugens hat den Vorteil, diesen Begriff zu entmystifizieren. Die Berufung ist kein Appell einer geheimnisvollen Stimme, die von irgendwoher ans Ohr dringt, um die Wahl dieses bestimmten Gegenstands zu veranlassen und ihm einen Wert aufzuprägen. Es gibt keinen speziell edlen Gegenstand wie etwa den musikalischen Klang oder die Leinwand eines Malers. Die Entdeckung der Berufung ist das Resultat des Kampfes der Hände gegen die Tücke des Gegenstands – jedes beliebigen Gegenstands. Es geht schlicht um die Entdeckung, daß jedes Paar Hände von jedem anderen Paar Hände verschieden ist und daß manche Hände fähiger zum Erzeugen von Schuhen, andere wieder zum Erzeugen von Dichtung sind, daß Schuster ein ebenso nobler Beruf

62 ist wie Dichter. Jedes Paar Hände hat seine spezielle Art und

Weise, sich in der Welt zu regen, und nichts daran ist ganz besonders vornehm. Gleichwohl entdeckt die Beobachtung der Geste des Erzeugens, wenn die Berufung entmystifiziert ist, deren entscheidende existentielle Bedeutsamkeit. Man kann konkret beobachten, wie verloren die Hände in der Welt herumfahren, wenn sie »ihren« Gegenstand nicht finden. Wenn die Hände keinen Gegenstand finden, dem sie eine Form eindrücken, einen Wert aufprägen können, hat die Welt für die Hände buchstäblich keinen Wert. Sie können einander nicht treffen, und ihre Bewegung ist absurd. Gewiß, sie können erfassen und verstehen und bewerten und herstellen und untersuchen, aber sie erfassen und verstehen und bewerten und untersuchen nichts anderes, als daß die Welt nicht die ihre ist. Doch in dem Moment, in dem die Hände ihren Gegenstand finden, wird ihre Bewegung bedeutungsvoll. Sie wird zur Geste des Erzeugens. Von nun an werden die Hände für einen zu verwirklichenden Wert eingesetzt. Sie haben ihre Berufung gefunden.

Es ist also sehr gut möglich, die Struktur jeder Geste des Erzeugens zu beschreiben, indem man eine einzige beobachtet. Der Gegenstand wird als den Händen zugehöriges Rohmaterial begriffen und von der praktischen Hand festgehalten, während die theoretische Hand, die den Wert hält, auf den Gegenstand drückt, um ihn zu informieren. So drängen die beiden Hände aufeinander zu, um im verwirklichten Wert übereinzustimmen. Sicherlich, der Gegenstand ändert sich während dieses Prozesses, aber auch der Wert, die Form, die Idee werden verändert. Angesichts der hartnäckigen, hinterhältigen Gegenwehr des ungeformten Gegenstands sieht sich die theoretische Hand zur Angleichung der Form genötigt, die sie dem zu modellierenden Gegenstand aufprägen will. Diese beständige Neuformulierung der Form unter dem Gegendruck des Gegenstands ist die »Geste des Schaffens«. In dieser Weise drücken die Hände der gegenständlichen Welt neue Formen auf.

Die Beobachtung zeigt, daß neue Formen immer schon unter dem Druck der gegenständlichen Abwehr ausgearbei-

tet wurden. Sie entspringen nicht einer tiefen Inspiration, wie es die romantische Tradition möchte, sie entsteigen nicht fertig gerüstet dem Haupt von Zeus wie Pallas Athene. Sie gehen allesamt aus der Schockerfahrung zwischen schon etablierten Formen und dem Widerstand eines spezifischen Materials hervor. »Originelle Ideen zu haben« heißt nicht, schöpferisch zu sein. Das Schaffen ist die Erarbeitung von Ideen während der Geste des Machens. Die Hände sind ebensowenig schöpferisch, wenn sie gewaltsam bereits fertige Ideen, also Stereotypen, einem ad hoc vorbereiteten Material aufprägen, wie das bei der industriellen Produktion der Fall ist. Die Hände sind allein dann schöpferisch, wenn sie genötigt sind, während ihres Kampfes mit einem Rohmaterial, das sie soeben begriffen haben, neue Ideen, also Prototypen, auszuarbeiten.

Die industrielle Anfertigung, die unsere Epoche kennzeichnet und die eine Vergewaltigung des zur Informierung durch Stereotypen ad hoc vorbereiteten Materials ist, ist deshalb kein schöpferisches Erzeugen. Doch die in Laboratorien erzeugten Prototypen sind in Wahrheit ebensowenig schöpferisch, denn das sind virtuelle Stereotypen. In der Industriegesellschaft befindet sich das schöpferische Tun in einer Krise.

Der Grund dafür ist wahrscheinlich ein tiefsitzendes Vorurteil, das die abendländische Kultur kennzeichnet: das platonische Vorurteil. So nämlich sah Platon die Geste des Machens: die beiden Hände bewegen sich an zwei verschiedenen Orten. An einem dieser beiden Orte (dem *topos uranikos*) existieren ewige, unveränderliche Ideen. Am anderen Ort (der *physis*) gibt es die veränderlichen Gegenstände. In der Geste des Machens nimmt die eine Hand eine dieser unveränderlichen Ideen, die andere einen dieser veränderlichen Gegenstände, und beide Hände nähern sich einander. Das Ergebnis ist die Umformung des Gegenstands und der Idee. Aber da sich die »wahre« Idee nie verändern kann, ist die Idee, die aus der Geste des Machens hervorgeht, nur eine

64 »falsche« Idee. Sie ist bloß eine Meinung (*doxa*). Platon hat

deshalb, als guter Großgrundbesitzer, die schmutzige und vulgäre Geste des Kunst-Machens (*techne*) zurückgewiesen. Für ihn war das ein Verrat an den wahren Ideen. Und dieses Vorurteil gegen die Geste des Machens, das im Grund ein Vorurteil gegen das Schaffen ist, begleitet uns bis heute.

Wenn wir die konkrete Geste des Schaffens beobachten, können wir sehen, wie sehr Platon bei seiner kultivierten Weigerung, sich die Hände schmutzig zu machen, einer Täuschung unterliegt. Wir können beobachten, daß die Ideen nicht im Himmel magaziniert sind, um von der Philosophie betrachtet zu werden, sondern daß die neuen Ideen andauernd mitten im Kampf der Theorie gegen die rohe, widerständige Welt auftauchen. Diese Beobachtung ist evident, und dennoch hält sich das platonische Vorurteil hartnäckig. Die marxistische Analyse der Arbeit beispielsweise scheint es überwunden zu haben, aber in Wirklichkeit spukt auch in ihr das Gespenst des zu betrachtenden platonischen Himmels fort, diesmal in der Form der »materialistischen Dialektik«. Vielleicht wird man dieses Vorurteil nie überwinden und das Schaffen nie gänzlich befreien können, denn diese »dialektische Ideologie« wird uns durch die Symmetrie unserer Hände aufgezwungen.

Durch die Geste des Schaffens finden die Hände also neue Formen und prägen sie den Gegenständen auf. Das ist ein Kampf. Es kann vorkommen, daß den Händen, die menschlich und folglich schwach, anfällig und leicht verletzbar sind, in diesem Kampf die Zerstörung droht. Wenn dieser Fall eintritt, können die Hände natürlich aufgeben oder sich ergeben. Das ist eine schreckliche Geste, und leider kennen wir sie gut – diese Enttäuschung des schöpferischen Tuns, des Einsatzes für etwas durch die brutale Stupidität der Welt. Gleichwohl steht den bedrohten Händen eine Alternative offen. Sie können sich vor dem widerspenstigen Gegenstand vorläufig zurückziehen und in dessen Umgebung nach etwas suchen, das sie stärken könnte, um ihn dann von neuem anzugreifen. Diese Alternative einer Erkundung in der Nähe des Gegenstands mit dem Ziel, auf ihn zurückzukommen, ist

die »Geste des Werkzeugmachens«. Diese Geste macht etwas Nebensächliches, um zum ursprünglichen Gegenstand zurückzukehren. Eine zweideutige und gefährliche Geste.

In bestimmtem Sinn verbirgt sich die gesamte Problematik der Geste des Machens in dieser Phase ihres Verlaufs. Die Hände verzichten auf ihren ursprünglichen, ihren »eigentlichen« Gegenstand. Sie bewegen sich in seinem Umfeld, in der gegenständlichen Welt, um einen anders beschaffenen Gegenstand zu finden: einen Gegenstand, der in gewisser Hinsicht »wie eine Hand«, aber weniger verwundbar ist. Zum Beispiel einen Stein (der wie eine Faust ist) oder einen Ast (der wie ein Finger ist). Gewiß sind der Stein und der Ast sehr viel weniger komplex als die Faust oder der Finger, aber zum Zerbrechen oder Durchstoßen sind sie viel wirkungsvoller. Die Hände entreißen solche Gegenstände ihrem objektiven Kontext und verwenden sie sodann gegen diesen Kontext. Die auf diese Weise verwendeten Gegenstände verwandeln sich in vereinfachte und wirksamere Verlängerungen der Hände. Zu diesem Zweck erfassen, verstehen, untersuchen und erzeugen die Hände eben diese Gegenstände, um sie anschließend gegen den ursprünglichen Gegenstand zu verwenden. Die durch die Widerspenstigkeit des ursprünglichen Gegenstands unterbrochene Geste des Machens kann jetzt fortgesetzt werden, denn die mit Werkzeugen ausgerüsteten Hände sind weniger verwundbar geworden.

Die Zweideutigkeit und die Gefahr eines solchen Ausflugs an den Ort des Werkzeugmachens gründen in dem Umstand, daß der Prozeß der Anfertigung von Werkzeugen selber eine Serie von Gesten des Machens ist. Er ist selber eine Bewegung, durch die die Hände in einem Gegenstand übereinstimmen wollen, eine Bewegung, durch die die Hände ihre Berufung finden können. In diesem Sinn ist ein Werkzeugmacher ganz wie jeder andere Schaffende. Er ist ebenso schöpferisch wie der Schuster und der Maler. Aber in einer solchen Behauptung lauert ein gefährlicher Widerspruch. Denn ein Werkzeug ist kraft seines ontologischen

66 Status kein Gegenstand, der »in-formiert« werden muß. Es

ist ein Gegenstand, der dazu dient, andere Gegenstände in Form zu bringen. Mehr noch, um Werkzeuge herzustellen, muß man in einem praktisch unendlichen Regreß andere Werkzeuge herstellen. Und noch dazu beschäftigen die Werkzeuge und die Werkzeuge der Werkzeuge die Hände und nehmen sie in einem Maße in Anspruch, daß sie ihren ursprünglichen Gegenstand vergessen. Der Ausflug an den Ort des Werkzeugmachens kann also jahrhundertlang dauern (wie im Fall der Neuzeit) und der ursprüngliche Gegenstand hinter dem Horizont des Aktionsfelds der Hände verschwinden. Das ist die Situation der industriellen Gesellschaft von heute: ihre Aufmerksamkeit wird durch das Herstellen von Werkzeugen und von Werkzeugen für Werkzeuge in Bann gehalten, und der ursprüngliche Gegenstand der Geste des Machens bleibt vergessen.

Aber warum ist das eine Gefahr? Wenn das Herstellen von Werkzeugen wie jedes beliebige andere Machen auch ist, wenn die Hände in dieser Geste ihre Berufung finden und durch diese Geste miteinander übereinstimmen können – warum soll man dann überhaupt zwischen anfänglichen und abgeleiteten Gegenständen unterscheiden? Die Antwort lautet: weil die mit Werkzeugen ausgerüsteten Hände nicht so sind wie die nackten Hände. Das Werkzeug ist eine Simulation der Hände, und die mit Werkzeugen ausgestatteten Hände sind Simulationen von Werkzeugen. Um die Wirkung dieser Metamorphose der Hände durch die Werkzeuge zu begreifen, ist es nötig, auf die anfängliche Beschreibung der Geste des Machens zurückzukommen.

Es ist eine beherrschende und imperialistische Geste, die die Welt der Gegenstände verneint. Aber es gibt nichts im ethischen Sinn Falsches an dieser Geste. Sie ist gegen die Welt der Gegenstände gerichtet, und diese Welt hat keinen Wert. Erst durch die Geste des Machens wird diese Welt »wertvoll«. Es sind die Hände, die dieser Welt Werte aufprägen. Und die nackten Hände können mit den Fingerspitzen, den Handflächen und mit ihrer ganzen Sinnlichkeit den Unterschied zwischen einem Gegenstand und einer Person spüren.

Ein Gegenstand ist hart, passiv, einfach nur da, wogegen eine Person den Händen antwortet, die diese Person an deren eigenen Händen berühren. Die Hände können eine Person nicht fassen, denn eine Person antwortet der Geste des Erfassens durch ihre eigene entsprechende Geste. So können sich die Hände im anderen wiedererkennen, und diese Geste des Händereichens ist nicht dasselbe wie eine Geste des Machens. Natürlich können sich die Hände irren und eine Person für einen Gegenstand halten. Sie können den anderen verdinglichen, sie können ihn vergewaltigen, um ihn greifen zu können. Aber im Prinzip regen sich die nackten Hände innerhalb der gegenständlichen Welt durch die Geste des Machens und innerhalb der sozialen Welt durch davon verschiedene Gesten.

Die mit Werkzeugen ausgestatteten Hände jedoch besitzen nicht die Sinnlichkeit der nackten Hände. Sie können einen Gegenstand nicht von einer Person unterscheiden. Alles ist behandelbar geworden, machbar. Die Personen sind Gegenstände geworden: man kann sie verstehen, sie untersuchen, sie erzeugen, und man kann sie sogar zu Werkzeugen machen, um andere Produkte zu erzeugen. Für die mit Werkzeugen versehenen Hände, die ihren ursprünglichen Gegenstand vergessen haben, gibt es keine soziale Welt mehr. Ihre Geste des Machens ist apolitisch und unethisch. In den mit Werkzeugen bewaffneten Händen herrscht ein seltsamer Solipsismus: Sie sind allein auf der Welt, sie können andere Hände nicht mehr anerkennen. Und das ist gefährlich; denn wenn es keinen anderen gibt, wird das Machen eine absurde Geste. Die Gefahr in der Geste des Werkzeugmachens liegt also darin, den ursprünglichen Gegenstand und damit auch die Differenz zwischen einem Gegenstand und einer Person zu vergessen.

Wenn der ursprüngliche Gegenstand nicht vergessen wird, kehren die Hände, mit Werkzeugen versehen, zu ihm zurück, um seinen Widerstand zu brechen. Sie können jetzt bis zu seinem Kern vordringen und dort zur Übereinstimmung gelangen. Das ist ein komplexer Prozeß. Das Werk-

zeug dringt mit den Händen in den Gegenstand ein. Unter dem Druck der Hände und des Werkzeugs ändert sich der Gegenstand. Die ihm aufgeprägte Form, der Wert, ändert sich nicht nur infolge der Widerspenstigkeit des Gegenstands, sondern auch durch die Form des Werkzeugs. Am Ende wird das erzeugte Produkt weniger durch die Hände als durch das Werkzeug geprägt sein. Die schließlich verwirklichte Form wird ein Spiegel der ursprünglich beabsichtigten Form, der Widerspenstigkeit des Gegenstands und der Arbeit des Werkzeugs sein. Das Ergebnis wird also kein Werk der Hände mehr sein. Jedoch wird im Gegenstand eine neue, eine »vierte Dimension« erscheinen: die Dimension des Wertes. Die beiden Hände können in dieser Dimension miteinander kongruieren. Diese Geste, in der die Hände zum ursprünglichen Gegenstand zurückkehren, um ihn schließlich doch zu durchdringen, ist die »Geste der Verwirklichung«.

Betrachten wir das Ergebnis der Geste des Machens: ein Werk, von dessen Aspekten zwei offensichtlich sind. Zum einen, ein Gegenstand ist »wertvoll« geworden. Zum anderen, die Hände haben sich »verwirklicht«, ein Wert ist objektiv geworden. Doch gibt es einen dritten Aspekt des Werks: eine Niederlage. Nicht nur, weil der Gegenstand nicht so geworden ist, wie er sein sollte, und weil der ursprünglich beabsichtigte Wert nicht realisiert wurde, sondern auch, weil die beiden Hände nicht »vollkommen« zur Übereinstimmung gelangt sind. Der erste Grund für die Stimmung der Niederlage, in die das fertige Werk getaucht ist (der Grund, den Platon als »Verrat an der wahren Idee« betrachtete), ist eher theoretisch: die ursprünglich beabsichtigte Form war nur eine Ideologie. Aber der zweite Grund wiegt existentiell schwer. Die beiden Hände kommen im Gegenstand unendlich nah aufeinander zu, aber ihre vollkommene Übereinstimmung wird nie erreicht. Es handelt sich um eine Grenzsituation. In keinem Moment kann man sagen, daß das Werk vollendet ist. Es gibt immer eine Distanz, so unendlich klein sie auch sein mag, die die beiden Hände im Gegenstand

trennt. Die Integration der Hände in den Gegenstand, die »Ganzheit« also, entzieht sich immer. Im Sinne der Vorstellung eines »gänzlichen Fertigseins« ist das Werk nie vollkommen. Die Geste des Machens ist eine unendliche Geste.

Aber trotzdem endet sie. Sie endet, wenn die Hände sich vom Gegenstand zurückziehen, ihre Handteller in einem weiten Winkel öffnen und den Gegenstand in den Kontext der Kultur gleiten lassen. Wir kennen diese Geste. Es ist die Geste des Opfers, der Resignation und des Gebens: die »Geste des Darreichens«. Diese Geste machen die Hände nicht, wenn sie mit dem Werk zufrieden sind, sondern wenn sie wissen, daß jede Fortsetzung der Geste des Machens für das Werk ohne Bedeutung wäre. Die Hände stellen ihr Werk aus, wenn sie nicht mehr fähig sind, es vollkommener zu machen. Die Geste des Darreichens ist eine Geste der Resignation.

Aber das ist nicht alles. Gewiß, sie ist die letzte Phase der Geste des Machens und doch von den anderen Phasen gänzlich verschieden. Die Geste des Machens ist eine Geste des Hasses. Sie grenzt ab, schließt aus, vergewaltigt, verändert. Die Geste des Darreichens hingegen ist eine Geste der Liebe. Sie schenkt, gibt etwas preis, sie bietet sich dar und gibt sich hin. Indem sie ihr Werk überreichen, bieten sich die Hände den anderen dar. Sie veröffentlichen ihr Werk, machen es publik. Die Geste des Darreichens ist eine politische Geste. Es ist die Geste der Öffnung. Die Geste des Machens endet durch die Öffnung der Hände für die anderen. Von ihrem Abschluß her gesehen ist die Geste des Machens also eine Geste der Liebe den anderen gegenüber. Die Ganzheit, die die Hände im Gegenstand suchen, ohne sie jemals finden zu können, ist eine Geste enttäuschter Liebe. Es ist eine spezifisch menschliche Geste. Sie sucht die menschliche Grundverfassung zu überwinden und endet über die Resignation in der Liebe.

Die Geste des Liebens

DIE BEIDEN GEFAHREN, zwischen denen eine Phänomenologie der Geste des Liebens hindurchschiff, Sensationalismus und Prüderie, können wahrscheinlich nicht verhütet werden, tauchen die Fragestellung jedoch sofort in ein dieser Geste eigentümliches Klima. Denn sie zeigen, daß die Decken, welche diese Geste dem Blick verbergen, nicht, wie bei den meisten anderen Gesten, aus Gewohnheit gewoben sind, sondern aus Repressionen. Die meisten Gesten beachten wir nicht, weil wir Gewohntes nicht betrachten, und darum erscheinen sie uns, wenn wir uns auf sie konzentrieren, als neu und überraschend. Aber die Geste des Liebens sehen wir nicht, weil sie durch sozialen Druck ins Private, also laut Definition des Privaten ins Unsichtbare, abgedrängt ist, und wenn sie durch Gegendruck ins Öffentliche sickert, dann erscheint sie eben als kontestierende Geste, was selbstredend ihren Charakter ändert, der ja mit Exhibitionismus und Ostentation nichts zu tun hat. Es handelt sich also bei der Geste des Liebens um eine jener wenigen Gesten, welche etwa wie Fahنشwingen und Säbelrasseln überall auf Plakaten, in Zeitschriften und TV-Programmen direkt oder indirekt zu sehen sind und bei denen es die Aufgabe der Phänomenologie ist, den sie verdeckenden Exhibitionismus abzutragen. Nur ist bei der Geste des Fahنشwings dieser Exhibitionismus das Motiv der Geste. Sie ist in ihrem Kern pornographisch, und die Aufgabe der Phänomenologie ist es, diesen exhibitionistischen Kern hinter der exhibitionistischen Pose offenzulegen. Während bei der Geste des Liebens der Exhibitionismus, dem wir gegenwärtig weit mehr als dem des Fahنشwings ausgesetzt sind, als eine 71

Verfremdung zur Geste hinzukommt und die Aufgabe der Phänomenologie es ist, durch Entpornographierung den Kern der Geste, der in Gefahr ist verloren zu gehen, herauszustellen.

Jede Betrachtung der Geste des Liebens hat von der Allgegenwart ihrer direkten oder indirekten Abbildung in unserer Umgebung auszugehen. Wir wandern geradezu unter Bildern dieser Geste, das heißt, unsere kodifizierte Welt ist ein Sexshop, der sich von den spezialisierten Geschäften dadurch unterscheidet, daß er die Geste als Lockmittel und Instrument zum Verkauf nichtsexueller Waren verwendet. Diese Pansexualisierung unserer Codes (alles, auch Benzin und Katzenfutter, hat auf Plakaten und in Vitrinen sexuelle Konnotationen) gehorcht einer Dialektik, die zwar mit der Geste des Liebens wenig zu tun hat, aber selbstredend auf komplizierten Bahnen auf diese Geste zurückwirkt. Die Sexualisierung der Codes ist ursprünglich eine Reaktion auf viktorianische Prüderie, negiert sich aber selbst so schnell, daß sie einerseits ständige Steigerung, andererseits ständige Rekodifikation erfordert, um nicht in ihr Gegenteil, in abgestumpfte Entsexualisierung zu verfallen. Im Unterschied zu den meisten anderen Gesten erlaubt nun die Geste des Liebens wenige Variationen (trotz der sich vermehrenden Positionen), eine Tatsache, die sicherlich zum Verständnis der Geste beiträgt. Man kann zum Beispiel auf unterschiedlichste Arten schreiben oder schwimmen oder singen, aber nicht ebenso reichhaltig lieben. Und das ist ein Problem für die Sexualisierung der Codes, denn um nicht in ihr dialektisches Gegenteil zu verfallen, müssen diese Codes immer neue Variationen der Geste erfinden. Derartige Steigerungen und Rekodifikationen der Geste führen ihrerseits immer weiter vom Wesentlichen dieser Geste ab, nämlich weg vom konkreten Erleben und hin zum Techno-Imaginären, und die Botschaften, die wir empfangen, bekommen sexuelle Konnotationen, welche mit Liebe im konkreten Sinn kaum noch in Zusammenhang stehen. Per Feedback hat das auf die

Die Geste selbst wird techno-imaginär, das heißt technisch, imaginativ und kodifiziert, also eine Frage der Kunst, welche wissenschaftliche Theorien mit handwerklicher Erfahrung verbindet. Man kann sogar behaupten, daß die Geste des Liebens eine der wenigen Gesten ist, bei der die große Masse zugleich wissenschaftliche Theorien und angesammelte Erfahrung verwendet. Und dadurch geht die Fähigkeit zu lieben verloren.

Man kann natürlich versuchen, diesen ganzen Komplex der sexualisierten Codes bei der Betrachtung der Geste des Liebens auszuklammern, um sich auf die Geste selbst zu konzentrieren, so wie sie im eigenen Erleben vorkommt. Aber ein solcher Versuch muß scheitern, denn es ist unmöglich, das eigene Erlebnis vom sozialen Programm zu trennen. Es wird immer wieder betont, daß die Geste des Liebens von derjenigen der Fortpflanzung klar zu trennen ist und daß die Pille insbesondere der Frau erlaubt, diese Trennung durchzuführen, um so, endlich, auch die echte Geste des Liebens durchführen zu können. Das ist richtig, aber nicht alles. Ebenso wichtig ist die Unterscheidung zwischen der sexuellen Geste und der Geste des Liebens, bei der das kodifizierte Programm, nach dem wir leben, eine große Rolle spielt. Brutal kann man sagen, daß wir für die Geste der Fortpflanzung und für die sexuelle Geste, nicht aber mehr für die Geste des Liebens programmiert sind. Wenn wir sie trotzdem hier und da durchführen können, so geschieht das immer wieder sozusagen als eigene Entdeckung und steht in schroffem Gegensatz zum pansexuellen Programm der Kultur, in der wir leben.

Die Schwierigkeit, die Geste des Liebens aus ihrer Verstrickung mit der sexuellen und der reproduzierenden Geste zu lösen, ist nicht nur auf die Komplexität der konkreten Tatsache der Geste selbst zurückzuführen, sondern hat vor allem einen sprachlichen Grund. Das Wort »Liebe« wird meistens ungenau auf alle drei dieser Gesten angewendet, denn wir haben, mit der Fähigkeit zu lieben, auch die Fähigkeit, die Liebe genau zu denken, verloren. Die Griechen zum Beispiel unterschieden zwischen Eros, Philia, Charisma, Empatheia und

einer Reihe weiterer Begriffe der Liebe, während wir höchstens zwischen geschlechtlicher und ungeschlechtlicher Liebe unterscheiden, und durch diese Unterscheidung den Begriff der Liebe erst wirklich verwässern. Denn wenn gesagt wird, die sexuelle Revolution führe zur sogenannten »freien Liebe«, oder wenn *make love, not war* und damit der Orgasmus statt des Patriotismus ein politisches Programm wird, handelt es sich um eine Identifikation von Sexualität und Liebe, die nicht bewußt wird. Daß eine solche Identifikation ein Irrtum ist, wird nicht nur im konkreten Erlebnis deutlich: man kann sexuelle Erlebnisse ohne Liebeserlebnisse haben, und umgekehrt vielleicht auch Liebeserlebnisse ohne sexuelle. Der Irrtum der Identifikation wird aber auch klar, wenn man den kodifizierten Charakter der sexuellen Geste betrachtet, welcher geradezu jede Geste des Liebens ausschließt. So techno-imaginär ist nämlich die sexuelle Geste geworden, daß für viele der Phallus zum phallischen Symbol wird. In einem solchen hochkodifizierten Universum der Sexualität ist für die Liebe kein Raum geblieben, und die Geste des Liebens muß sich gegen die Geste der Sexualität behaupten. Vielleicht ist diese kulturelle Situation nicht einzigartig in der Geschichte (man denke an die Liebesgedichte Catulls), aber sie ist für die gegenwärtige Lage bezeichnend.

Trotz der Notwendigkeit, Sexualität von Liebe zu unterscheiden, kann jedoch die enge Verbindung beider Kontexte nicht gezeugnet werden. Tut man das nämlich (und das geschieht auf beiden Seiten, sowohl der moralisierend-impotenten, zum Beispiel in Westernfilmen, als auch der kommerziell-pornographischen, zum Beispiel in Reklamen für Kühlschränke), dann gehen beide, Sexualität und Liebe, verloren. Denn aus der Sexualität wird dann, getrennt von aller Liebe, jene lächerlich mühselige mechanische Bewegung, die in pornographischen Filmen gezeigt wird und an schwere Arbeit erinnert. Und aus der Liebe wird dann, getrennt von aller Sexualität, jene süßliche Verlogenheit, die eben so wenig mit wahrer Liebe zu tun hat wie das Hersagen von Glaubensartikeln mit wahren Glauben. Es ist eben als eine für unsere

gegenwärtige Situation charakteristische Tatsache hinzunehmen, daß wir die Geste der Fortpflanzung aus dem Kontext herauslösen können, dies aber bei der Geste des Liebens trotz Überkodifizierung der sexuellen Geste nicht ebenso funktioniert. Mit anderen Worten, um authentisch Liebe zu machen, müssen wir sexuelle Gesten vollführen, obwohl diese Gesten durch Techno-Imagination der Geste des Liebens widersprechen. Und das ist eine weitere Art zu sagen, wir seien im Begriff, die Fähigkeit zu lieben zu verlieren.

Man kann gegen das Vorgebrachte einwenden, daß es sich dabei um theoretische, nicht um phänomenologische Betrachtungen handelt und daß in der Geste selbst kein Zweifel über das Lieben bestehen kann. Die theoretisch unmögliche Trennung von Liebe und Sexualität wird, so läßt sich sagen, konkret erlebt, und zwar eben als sexuelle Liebe. Es existiert ein Augenblick des Überschlagens, der mit dem Orgasmus zusammenhängt, aber auf einer ganz anderen Seinsebene liegt, und in dem man im anderen vollkommen aufgeht, ohne sich dabei selbst zu verlieren, und genau dieser Augenblick ist die Liebe. Das Überschlagen in den anderen, welches aus »ich« und »du« ein »wir« macht, erscheint, von der Seinsebene der Liebe aus, als ein Höhepunkt, der dank des Orgasmus, also sexuell, erreicht wird, jedoch vorher und nachher ganz ohne Sexualität zwei Menschen aneinander bindet. Die Geste des Liebens erscheint, so gesehen, als eine Geste, die sich der Sexualität bedient, etwa wie die Geste des Malens sich des Pinsels bedient. Nicht daß etwa der Pinsel für das Malen nicht ausschlaggebend wäre; er charakterisiert das Malen, und ohne Pinsel ist Malen leeres Gerede. Und doch existiert der Pinsel nicht auf derselben Seinsebene wie das Malen. Das, so lautet der Einwand, ist zwar theoretisch schwer zu fassen, aber konkret selbstverständlich.

Dieser Einwand ist nicht haltbar. Wenn nämlich die Ausführung theoretisch statt phänomenologisch zu sein schien, dann ist das auf die weitgehende Theoretisierung des konkreten Aktes der Geste des Liebens selbst zurückzuführen. Wenn wir Liebe machen, dann sehen wir uns sozusagen dabei

zu, wie auch bei allen anderen unseren Gesten. Dieser theoretische, ironische Abstand ist für Gesten, für menschliches Dasein überhaupt, charakteristisch. Doch hat dieser Mangel an Naivität bei der Geste des Liebens einen ganz anderen Charakter als bei allen anderen Gesten. Bietet er dort kritischen Abstand und kann zum Perfektionieren der Geste führen, wirkt er hier, bei der Geste des Liebens, die ja die Geste des Aufgehens im anderen ist, vernichtend. Vielleicht ist, was unter »Erbsünde« zu verstehen ist, dieser kritische Abstand zum Lieben. Jedenfalls hat aber jede phänomenologische Betrachtung der Geste des Liebens vor allen anderen diesen theoretischen Aspekt zu berücksichtigen und gewinnt daher selbst theoretischen Charakter. Man kann so die Geste des Liebens wesentlich als eine Geste des Umschlagens der Theorie bezeichnen. Es ist jene Geste, bei der sich der Mensch am peinlichsten seiner theoretischen Verfremdung bewußt wird, und zugleich jene, dank derer er am erfolgreichsten versucht, diese Verfremdung zu überwinden. Was eine umständliche Art ist zu sagen, die Geste des Liebens sei diejenige, in der man am konkretesten in der Welt ist und die darum eine zentrale Position im Leben einnimmt.

Seltsam ist, daß man die Geste des Liebens überhaupt nicht als eine Körperbewegung beschreiben kann. Versucht man es, merkt man nämlich plötzlich, statt dessen die sexuelle Geste beschrieben zu haben. Andererseits ist jeder Versuch, das konkrete Erleben dieser Geste zu beschreiben, ebenfalls zum Scheitern verurteilt. Denn versucht man sich daran, so merkt man plötzlich, statt dessen ein mystisches Erlebnis beschrieben zu haben. Natürlich läßt sich diese Schwierigkeit in der Art umgehen, wie Yogabücher das tun, also sagen, die sexuelle Geste sei die Technik des mystischen Erlebens. So eine Behauptung dient aber nur dazu, das Mißtrauen gegen die Yogabücher zu bestärken, und nicht, dem Verständnis der Geste des Liebens näherzukommen. Denn durch das Erlernen der Technik der sexuellen Geste kommt man nicht zur Liebe, sondern entfernt sich höchstens von ihr. Analog ließe sich schließen, daß die Erleuchtung wahr-

scheinlich nicht die Folge perfekter Yogatechnik sein kann. Doch gibt die Unmöglichkeit einer Schilderung der Geste zu denken.

Wahrscheinlich verhält sich das Problem so: Der Mensch ist ein instinktarmes Wesen, und daher kann er gestikulieren, eben Bewegungen machen, für die er genetisch nicht programmiert ist. Selbstredend gibt es aber auch beim Menschen instinktives Verhalten, wenn es auch weitgehend kulturell unprogrammiert wird. Die auffälligste unter derartigen Verhaltensweisen ist die sexuelle, so auffällig, daß ein großer Teil der Psychologen meint, alles Verhalten darauf zurückführen zu können. Der sexuelle Instinkt beim Menschen wird kulturell unter anderem zur sexuellen Geste unprogrammiert, und diese Geste kann mechanisch beschrieben werden. Außerdem aber baut der Mensch ein ganzes Programm auf diesem Instinkt auf, welches wir aus den psychologischen, psychoanalytischen und ähnlichen Schriften kennen. Dieses Programm wiederum führt zu ganz andersgearteten Gesten, die ebenfalls mechanisch beschrieben werden können. Und doch ist der Mensch kein gänzlich programmiertes Wesen. Er kann sich gehenlassen und in der Gelassenheit jedem Programm entrinnen. Solche Gelassenheit ist keine Geste, sondern eine Passivität, kein Tun, sondern ein Lassen. Mechanisch ist eine derartige Situation schwer zu beschreiben. In der Geste des Liebens wird nun solche Gelassenheit, solche Passion zur Tat, zur Aktion, und das ist es wahrscheinlich, was es unmöglich macht, durch Beschreibung der Geste zu ihrem Wesen vorzudringen.

Wenn man also die Geste des Liebens nicht beschreiben kann, weder als Körperbewegung noch als inneres Erleben, ohne dabei das Wesentliche an ihr zu verlieren, so läßt sich doch eben diese Unmöglichkeit als Methode zur Erkenntnis der Geste verwenden. Es läßt sich nämlich sagen, daß das wesentliche bei der Geste des Liebens das sexuelle Erleben als Mystik und die Mystik als sexuelles Erleben ist. Mystik ohne Sex ist nicht Liebe, und alle Sexualisierungen, seitens einer Heiligen Theresa zum Beispiel, können nicht darüber

hinwegtäuschen. Wie wir aber aus eigener Erfahrung wissen, ist auch Sex ohne Mystik keine Liebe. Daraus ist zu schließen, daß die Pansexualisierung unserer Welt nur die eine Seite des Prozesses des Verlustes unserer Fähigkeit zur Liebe ist. Die andere Seite ist die drohende Panmystifizierung unserer Welt. Demnach wäre zu fordern, den Sex zu mystifizieren und die Mystik zu sexualisieren, um zum konkreten Erlebnis zu finden.

Aber das wäre natürlich Unsinn. Denn charakteristisch für die Geste des Liebens ist ja gerade, daß man sie nicht wollen kann, da sie in die Aufgabe des Willens mündet. Man muß sich, wie die englische Sprache andeutet, in die Liebe fallen lassen. Die Geste des Liebens ist nicht im Programm einbegriffen, sondern führt aus dem Programm heraus und kann daher selbst nicht programmiert werden. Seltsamerweise bedeutet das aber nicht, daß die Geste häufiger Folge eines Sichgehenlassens als Folge eines Sichdisziplinierens wäre. Denn die Geste des Liebens ist an Beschränkungen, an das, was »Treue« genannt wird, gebunden. Doch würde eine Betrachtung dieser Beschränkungen über das hier gestellte Thema hinausgehen.

Das unsere Situation kennzeichnende Verschwimmen von Sexualität und Liebe erschwert, die authentische enge Beziehung zwischen beiden Kontexten zu sehen. Wir sind von techno-imaginären Codes zu sexuellen Gesten programmiert, die wir oft mit den Gesten des Liebens verwechseln. Da die sexuelle Inflation das Geschlecht entwertet, wird, infolge dieser Verwechslung, auch die Geste des Liebens entwertet. Und da wir die zur Gelassenheit nötige Naivität immer mehr verlieren, immer technischer, imaginärer und kritischer werden, so haben wir Schwierigkeiten, zum Wesen der Geste des Liebens vorzudringen. Das ist individuell und sozial tragisch. Denn die Geste des Liebens ist diejenige, dank derer wir im anderen aufgehen und so unsere Verfremdung überholen. Ohne die Geste des Liebens ist jede kommunikative Geste ein Irrtum. Oder, wie man früher gesagt hätte: Sünde.

Die Geste des Zerstörens

GESTEN SIND KÖRPERBEWEGUNGEN, in denen sich das Dasein äußert. Man kann aus ihnen lesen, wie der Gestikulierende in der Welt ist, und zwar kann man das, weil der Gestikulierende überzeugt ist, seine Bewegungen freiwillig auszuführen, obwohl er weiß, daß sie, wie alle Bewegung, bedingt sind. Angaben von Ursachen (kausale Erklärungen) befriedigen ihn nicht. Selbst wenn ich alle Ursachen aufzählen könnte, die bedingen, daß ich Pfeife rauche, wäre ich überzeugt, statt dessen Gummi kauen zu können. Wenn ich frage, warum ich Pfeife rauche, frage ich nicht nach den Ursachen (nach kausalen, wissenschaftlichen Erklärungen), sondern nach meinem Motiv (meinem Beweggrund). Kausale Erklärungen »lesen« die Welt, in der wir da sind; Erklärungen der Beweggründe »lesen« die Art, wie wir da sind. Beweggründe, und daher Entscheidungen, liegen außerhalb der Kompetenz der Wissenschaften. Und eben der Umstand, daß Gesten wissenschaftlich nicht befriedigend erklärt werden können, erlaubt, aus ihnen das Dasein zu »lesen«.

Die Frage, die die Geste des Zerstörens aufwirft, ist die nach dem Bösen. Es ist nicht die wissenschaftliche Frage, ob es einen Zerstörungswillen gibt, sondern die unwissenschaftliche nach Gesten, bei denen der Zerstörungswille frei als Motiv gewählt wurde. Nicht also dem »sogenannten Bösen«, sondern dem Bösen im eigentlichen, im ethischen Sinne gilt diese Frage.

Der Umstand, daß die Frage in deutscher Sprache gestellt wird, ist Hindernis und Hilfe zugleich. Das Deutsche ist zwar eine der westlichen Sprachen, aber nicht im gleichen Grad wie viele andere an lateinische Wurzeln gebunden.

»Zerstörung« und »Destruktion« meinen nicht genau dasselbe, und diese Differenz erschwert und bereichert unseren Dialog. »Destruktion« meint eher Abbau und Entstellung als Zerstörung, und »Zerstörung« eher Desobstruktion als Destruktion. Denn »Zerstörung« verneint das Stören, und Destruktion verneint das Stellen. Nur wenn Störendes mit Hergestelltem gleichgesetzt würde, könnte man »Zerstörung« mit »Destruktion« übersetzen. Die Frage, ob und inwieweit das Böse mit Zerstörung und ob und inwieweit mit Destruktion zu tun hat, soll hier an zwei konkreten Beispielen erläutert werden.

Ein Gefangener stößt an die vier Wände seiner Zelle (und stößt sich an ihnen), wenn er in ihr im Kreis geht. Dieses Stoßen kann, selbst wenn es violent sein sollte, nicht als Geste angesehen werden; ebenfalls nicht verzweifelte Faustschläge gegen die Wände, selbst wenn unter ihnen eine davon zusammenbrechen sollte. Bei derartigen Bewegungen handelt es sich eher um von dem Zusammenstoß mit den Wänden bedingte Reflexe. Sollte sich der Gefangene aber entschließen, die Wände auf Fugen hin zu untersuchen, um sie womöglich zu durchbrechen, dann muß diese Bewegung eine zerstörerische Geste genannt werden, selbst wenn sie ohne Wirkung auf die Wände bliebe. Nicht also die Wirksamkeit unterscheidet Gesten von anderen Bewegungen, sondern die Tatsache, daß sich in ihnen eine Entscheidung äußert, daß sie Phänomene der ethischen Wirklichkeitsebene sind, Äußerungen des Daseins. Kurz, daß sie »motiviert« sind.

In diesem Fall handelt es sich um die Entscheidung, diese Wände stören mich und, obwohl es wahrscheinlich unmöglich ist, sollen sie zerstört werden. Diese Entscheidung ist das Motiv der Geste. Das ist theoretisch aus ihr ersichtlich. Man sieht, die zerstörerische Geste ähnelt der Geste der Arbeit. Arbeit ist eine Geste, deren Motiv in dem Entschluß liegt, etwas anders zu machen, als es ist, weil es nicht ist, wie es sein soll. Zerstörung wie Arbeit beschließen, daß etwas nicht ist, wie es sein soll. Zum Unterschied von der Arbeit beschließt die Zerstörung aber nicht, es anders zu machen, sondern es

abzuschaffen. Sie verneint nicht das Sosein ihres Objekts, sondern das Objekt überhaupt als Störung. Man könnte daher glauben, daß Zerstörung radikaler sei als Arbeit. Das wäre ein Irrtum. Sie ist weniger radikal, denn ihr Entschluß reicht nicht bis an die Wurzeln des Nicht-Sein-Sollens. Sie besitzt kein Modell des Sollens. Arbeit ist revolutionär. Sie ersetzt, was nicht sein soll, durch etwas, das sein soll. Zerstörung ist nicht revolutionär: sie verneint zwar, aber nicht dialektisch. In der zerstörerischen Geste äußert sich ein Dasein, das weniger radikal in der Welt ist als jenes, das sich in Arbeitsgesten artikuliert.

Im gegebenen Beispiel fallen Zerstörung und Destruktion zusammen. Denn um die Wände zu zerstören, muß der Gefangene die Steine, aus denen sich die Wände zusammensetzen, abbauen. Die Wände stören ihn, weil sie auf eine bestimmte Art und Weise aus Steinen zusammengesetzt sind, um ihm (oder jedem anderen zwischen ihnen Eingesperreten) die Freiheit zu nehmen. Aber obwohl es sich bei seiner Geste gleichermaßen um Zerstörung wie um Destruktion handelt, hat man nicht gerade das Gefühl, es hier mit etwas Bösem zu tun zu haben. Es geht nichts Böses vor, weil die Absicht der Geste über Zerstörung und Destruktion hinausweist (nämlich auf die Befreiung aus der Zelle). Das Motiv der Geste ist Zerstörung der Wände mit der Absicht, sich zu befreien. Daß diese Geste nicht böse ist, ist nicht aus ihr selbst, sondern aus der sie transzendierenden Absicht ersichtlich.

Nun zur zweiten der beiden exemplarischen Gesten. Angenommen sei ein Schachspieler, der sich in hoffnungsloser Spielsituation befindet. Verliert er die Nerven und stößt er in seiner Nervosität das Brett um, so ist dies nicht als zerstörerische Geste aufzufassen. Es ist eine von Nervenanspannung bedingte Bewegung. Entschließt er sich jedoch, das Brett umzuwerfen, um einer absehbaren oder gewöhnlichen Niederlage zu entgehen, muß von einer zerstörerischen Geste gesprochen werden. Charakteristisch für diese Geste ist, daß sie ein »Zug« im Schachspiel ist und nicht, wie das nervöse Umwerfen, ein zum Spiel hinzukommendes Akzidens, ein

»Unfall«. Die zerstörerische Geste ist kein »Betriebsunfall« (wie der Nazismus keiner war), sondern ein ethisches Phänomen: eine »motivierte« Bewegung. Nicht Zufall und nicht Notwendigkeit (von denen wir wissen, daß sie auf der gleichen Wirklichkeitsebene liegen), sondern Freiheit ist die Stimmung, in der sich ethische Phänomene wie die zerstörerische Geste ereignen.

Das Umwerfen des Brettes ist ein »Zug« innerhalb des Schachspiels: eine der Gesten, die innerhalb des Universums des Spiels gemacht werden können. Aber es ist ein »Zug« gegen Regeln. Der Zerstörer ist also nicht jemand, »der nicht mehr mitspielt«, sondern jemand, der sich entschlossen hat, gegen Regeln weiterzuspielen. Nur dieser Entschluß erklärt, daß ihn die Regeln stören. Spielte er nämlich nicht mehr mit, dann könnten sie ihn nicht stören. Er entschließt sich, die störenden Regeln zu zerstören (das Brett umzuwerfen und der absehbaren Niederlage zu entgehen), eben weil er bei diesem Entschluß mitten im Spiel steht.

In diesem Beispiel fallen Zerstörung und Destruktion auseinander. »Destruieren« heißt Regeln abschaffen, wonach sich Dinge ordnen, so daß diese Dinge auseinanderfallen. Nichts dergleichen geschieht beim Umwerfen des Schachbretts. Es schafft die Schachregeln nicht ab, sondern bestätigt sie geradezu, indem es sie nicht befolgt (sie zerstört; wie ein Dieb das Gesetzbuch bestätigt). Zerstörer (Barbaren) sind nicht notwendig destruktive Geister. Im Gegenteil können sie konstruktiv wirken. Als die Germanen das Römische Reich zerstörten, haben sie seine Regeln (seine Strukturen) in andere Bereiche (zum Beispiel den der Kirche) übertragen. Hätten destruktive Geister (zum Beispiel die Zyniker oder Epikuräer) gesiegt, das Reich wäre zwar nicht zerstört, aber es wäre destruiert worden. Zerstörer zerstören Störendes, Destrukteure destruieren Strukturen. Zerstörer sind Diebe, nicht Leugner des Gesetzbuchs wie Destrukteure. Zerstörer sind frustrierte Konservative. Destrukteure sind frustrierte Revolutionäre.

verlieren. Sein Motiv ist das Vermeiden der Niederlage durch regelwidriges »Ziehen«. Seine Absicht ist, das Spiel zu unterbrechen, es zu zerbrechen. Er wirft das Brett »absichtlich« um, und gerade deshalb ist seine Geste nicht böse, nicht diabolisch, obwohl »diabolisch« (von griechisch *diabolein*) »auseinanderwerferisch« bedeutet. Böse wäre erst, wenn jemand ein Brett umwürfe, an dem zwei ihm unbekannte und ihn nicht interessierende Spieler säßen. Das Motiv einer solchen Geste bestünde in der Entscheidung, ein uninteressantes Spiel zu zerstören. Es wäre eine absichtslose Geste. Das Motiv dazu wäre »rein« (im kantischen Sinne eines »interesselosen Wohlgefallens«). Denn was eine solche Geste stört und zum Zerstören motiviert, wäre nicht eine gegebene Spielsituation, und wären ebenfalls nicht, wie beim Destruieren, die Regeln des Spiels, sondern die Tatsache, daß hier ein geregelter Vorgang vor sich geht. Der Entschluß bedeutete nicht: »diese Regeln stören« und auch nicht: »diese Regeln sind falsch«, sondern: »dieses Spiel stört, weil es geregelt ist«. Also nicht: »hergestellt, aber störend« und auch nicht: »falsch hergestellt, daher störend«, sondern: »hergestellt, daher störend«. Das wäre »pure Bosheit«. Sie ist selten, weil sie unmenschlich, nämlich unabsichtlich ist. Eine Geste mit reinen Motiven.

Der Mensch ist zwar vollständig in der Welt, aber so, daß er der Welt gegenübersteht. Die Welt ist ihm als Umwelt Objekt. Das gestattet ihm zu gestikulieren: als Subjekt zu handeln. Die Grundtendenz der Welt ist entropisch. Als Ganzes geht sie, so das zweite thermodynamische Prinzip, einer immer größeren Wahrscheinlichkeit entgegen. Sie deformiert sich immer mehr, sie wird immer chaotischer, denn Form ist ein unwahrscheinlicher, prekärer Ausnahmezustand. Nicht die Ausnahme bestätigt die Regel, sondern die Regel ist die Ausnahme, die den wahrscheinlichen Zufall bestätigt. Diese Tendenz zur Wahrscheinlichkeit (in der Zufall notwendig wird), ist die »objektive Zeit«, und dank ihrer (zum Beispiel dank des Zerfalls radioaktiver Elemente) kann man Zeitabschnitte »objektiv« messen.

Als innerweltliches Wesen ist der Mensch dieser entropischen Tendenz unterworfen (zum Beispiel muß er sterben). Aber als Subjekt, als ethischer Agent, steht er dieser Tendenz entgegen. Er verneint sie, indem er um sich herum Regeln aufstellt und Dinge ordnet: indem er »herstellt«. Die hergestellte Gegenwelt (die »Kultur«) ist unwahrscheinlich. Was man »menschlichen Geist« nennt, ist diese Unwahrscheinlichkeit. Das Hergestellte befreit, weil es das zufälligerweise Notwendige vom Menschen weg gegen den Horizont schiebt, und weder Zufall noch Notwendigkeit lassen ja Entscheidungen zu. Aber das Hergestellte stört zugleich, weil es den Entscheidungsspielraum auf regelgeleitete Parameter einschränkt. Weil Hergestelltes stört, gibt es Zerstörer. Und weil Hergestelltes unwahrscheinlich ist und daher auch anders gestellt werden könnte, gibt es Destruktoren. Das ist menschlich: die Absicht ist Freiheit.

Der Entschluß: »hergestellt, daher störend« aber ist unmenschlich. In ihm verbündet sich der menschliche Geist mit dem Ungeist der Welt und verrät die Verschwörung des menschlichen Geistes gegen den Ungeist. Er tut es aus reinen Motiven, denn er kann dabei keine Absicht verfolgen. Außerhalb des Hergestellten, im Wahrscheinlichen, im zufälligerweise Notwendigen, ist nichts »abzusehen«. Das ist diabolisch: pure Bosheit.

Die Betrachtung der zerstörerischen Geste erlaubt, die Frage nach dem Bösen zu stellen. Sie erlaubt, der Falle zu entgehen, die von jenen gestellt wird, welche behaupten, Zerstörung und Destruktion seien boshaft. Man kann solche Moralisten ruhig verachten. Denn ihr Entschluß ist: »hergestellt, daher gut«. Sie verteidigen nicht den Geist, sondern den im Hergestellten erstarrten Geist, also die Leiche des Geistes. Im Grunde besagt ihr Entschluß: »Zerstörung und Destruktion sind böse, weil sie mich stören«. Zerstörung und Destruktion aber sind nicht böse, solange mit ihnen eine Absicht verfolgt wird. Zerstörung mit Absicht ist frustrierter Konservatismus, Destruktion mit Absicht ist frustrierte Revolution. Wenn sie zusammenfallen, ergibt das frustrierte

Arbeit. Aus solchen Gesten kann man ein frustriertes, also ein oberflächliches, unradikales, »unechtes« Dasein herauslesen. Derartige Zerstörung und Destruktion sind »falsch« (unecht), aber nicht böse. Sie werden sogar »richtig«, wenn sie zu Phasen einer echten Arbeitsgeste werden. Denn Arbeiten heißt immer auch Zerstören und Destruieren. Es ist eine schwierige, aber wichtige Aufgabe, falsche Zerstörung und Destruktion von echten, revolutionären Arbeitsgesten zu unterscheiden: zum Beispiel eine Ruine von einem abgebrochenen Haus oder einen Skeptiker von einem Wissenschaftler, der eine These umwirft.

Aber die Betrachtung der zerstörerischen Geste erlaubt auch, der Falle der Verharmlosung des Bösen zu entgehen, die von jenen gestellt wird, welche alles relativieren. Auch solche Immoralisten kann man ruhig verachten, denn sie selbst verachten die Würde des Menschen, indem sie seine Fähigkeit zur Bosheit mißachten. Es gibt, wenn auch selten, die Geste der reinen, absichtslosen Zerstörung und Destruktion, den Verrat am Geist (an der Gestalt, an der Freiheit) aus reinen Motiven. Aus solchen Gesten kann man das Dasein als Gegenwart des Bösen in der Welt herauslesen; als das echte, radikale Böse. Es gibt den »Teufel«.

Wenn Zerstörung und Destruktion mit Absicht geschehen, wenn sie »pragmatisch« sind, sind ihre Motive »unrein«, und daher nicht »pure Bosheit«. Und was nicht pure Bosheit ist, ist überhaupt keine, sondern frustrierte Suche nach Freiheit. Wenn sie aber absichtslos, aus »reinen Motiven« geschehen, dann sind sie böse, was selten ist, weil es unmenschlich ist (wie leider auch »reine Güte«). Und dann sind sie fürchterlich.

Die Geste des Malens

SIEHT MAN EINEM MALER bei seiner Tätigkeit zu, so glaubt man, einen Prozeß zu beobachten, bei welchem sich auf eine im Grunde undurchschaubare Weise verschiedene Körper (etwa der des Malers und seiner Werkzeuge, Malfarben und eine Leinwand) so bewegen, daß dabei »zum Schluß« ein Gemälde herauskommt. Allerdings hat man dabei, wie gesagt, das Gefühl, den Prozeß nicht durchschaut zu haben, und projiziert daher hinter die beobachteten Bewegungen eine weitere unsichtbare Bewegung eines unsichtbaren Körpers, etwa die »Absicht des Malers« oder seine »Idee des zu malenden Gemäldes«. Eine solche Anschauung der Maltätigkeit, welche als ein Beispiel für die okzidentale Weltanschauung überhaupt dienen kann, führt zu den bekannten Erklärungsversuchen der angeblich beobachteten Phänomene, bei denen die Schwierigkeit darin besteht, das Angleichen der »Idee« ans »Gemälde«, des »Subjekts« ans »Objekt« (oder wie immer man dieses berüchtigte dialektische Paar nennen will) zu erklären. Es beginnt allerdings der Verdacht immer stärker zu werden, daß es sich hier um keine echte Schwierigkeit handelt, sondern daß die Frage schief gestellt wurde, weil das zu erklärende Phänomen vielleicht gar nicht richtig angeschaut wurde: der Verdacht, daß man beim Zusehen der Maltätigkeit nicht tatsächlich sieht, was man zu sehen glaubt. Das ist eine kühne Behauptung. Es würde demnach genügen, sich einmal die Maltätigkeit richtig anzuschauen, um das von Jahrhunderten und von Religionen, Philosophien und Ideologien geheiligte Problem »Seele-Leib« oder »Geist-Materie« zu überwinden? Ja, es würde genügen, wenn es gelänge. Die Frage ist nur: wie kann man

sich überhaupt irgend etwas richtig ansehen? Kann man sich überhaupt etwas außerhalb irgendeiner Weltanschauung anschauen? Sieht man nicht immer nur, was man zu sehen glaubt? Zuerst also schien die Forderung, sich einmal die Maltätigkeit richtig anzusehen, bevor man darangeht, sie zu erklären, eine banale Selbstverständlichkeit zu sein, und jetzt scheint sie Unmögliches zu fordern. Die Wahrheit liegt in der Mitte. Es ist zwar sehr schwierig, die Ereignisse nicht so zu sehen, wie es die uns beherrschende Weltanschauung verlangt, aber nicht unmöglich. Es gibt Methoden, bei der Beobachtung Vorurteile auszuklammern, selbst wenn diese Vorurteile sehr tief im Beobachter sitzen. Daß es solche Methoden gibt und daß man sie gegenwärtig allorts anwendet, ist ein Symptom der Krise, in der sich die okzidentale Weltanschauung befindet.

Was man sieht, wenn man der Maltätigkeit zusieht, sind synchronisierte Bewegungen, nämlich die »Geste des Malens«. Elementar gesprochen: »etwas« bewegt sich. Sobald man aber versucht, dieses »Etwas« zu benennen, kommt man in Schwierigkeiten. Man sieht nicht, wie der Maler seinen Körper bewegt: das glaubt man nur zu sehen. Man sieht nicht den Körper des Malers und noch weniger den ihn bewegenden Maler. Man sieht einen bewegten Körper, den man etwa »Hand-Pinsel« nennen könnte, und einen anderen, den man den »rechten Fuß« nennen könnte, und man sieht, wie diese beiden Bewegungen durch Vermittlung anderer, nicht näher zu benennender Körper, koordiniert werden. Wir glauben zwar zu sehen, daß Hand und Fuß »zusammengehören« und der Pinsel erst später dazu kam, aber das glauben wir zu sehen, weil wir glauben, es zu wissen. Tatsächlich sehen wir, daß Hand und Pinsel »zusammengehören« und der Fuß sich in Funktion der Verbindung »Hand-Pinsel« bewegt, also wie ein Werkzeug. Wir erlauben uns aber nicht, dies zu sehen, weil wir es besser zu wissen glauben. Nicht der Fuß, so glauben wir zu wissen, sondern der Pinsel ist das Werkzeug des unsichtbaren Malers. Der Fuß, so glauben wir zu wissen, ist ein Organ seines Körpers. So kommt man nicht weiter.

Das erste, was wir tun müssen, um die Geste des Malens tatsächlich zu sehen, ist auf einen Katalog der sich in der Geste bewegenden Körper zu verzichten. Ein solcher Katalog ist nämlich »metaphysisch« in dem Sinn, Körper vorauszusetzen, die sich irgendwo außerhalb der Geste befinden und sich erst dann in ihr bewegen. Das ist einzusehen, wenn man versucht, irgendeinen Katalog vorzuschlagen, und danach, ihn anzuwenden. Zum Beispiel diesen: (1) der Körper des Malers, (2) ein Pinsel, (3) eine Tube mit Ölfarbe, (4) eine Leinwand. Man unterscheide folgende Phasen der Geste: (a) »Der Maler öffnet die Tube.« Man sieht zwei Hände, einen Stöpsel, eine hervorquellende Farbe und eine Reihe an der Geste nur indirekt beteiligter Körper. Die Hände, der Stöpsel, die Farbe sind im Katalog nicht vorgesehen, und die vorgesehenen Körper zerfallen. (b) »Der Maler gibt etwas Farbe auf den Pinsel.« Man sieht einen »Hand-Pinsel-Farbe« zu nennenden Körper, der im Katalog nicht vorgesehen ist, und am Horizont der Situation Körper, die bestenfalls als Reste der vorgesehenen angesehen werden könnten. (c) »Der Maler tupft auf die Leinwand.« Zentrum der Situation ist die Pinselspitze auf einem Punkt der Leinwand, und um dieses Zentrum herum bemerken wir eine Reihe äußerst komplexer Bewegungen, bei denen es aussichtslos ist, Körper unterscheiden zu wollen. Der vorgeschlagene Katalog ist mehr als zwecklos. Er ist zwecklos, weil er nicht erlaubt, die einzelnen Phasen der Geste zu analysieren (sie in Körper aufzulösen). Und er ist mehr als zwecklos, weil er in die Beobachtung Elemente hineinprojiziert, welche die beobachtete Geste in Formen zu zwingen versuchen, die nicht aus ihr selbst ersichtlich sind. Es zeigt sich, daß jede Liste von Körpern ein Katalog von Begriffen ist, die der Beobachter in die Geste hineinsieht, bevor er sie ansieht. Eine Liste von Vorurteilen. Nicht nur der unsichtbare Maler, sein unsichtbarer Geist und seine unsichtbare Absicht sind solche ideologischen Vorurteile, auch sein scheinbar sichtbarer Körper, sein Pinsel und seine Leinwand. Will man die Geste des Malens tatsächlich sehen, muß

wegten Körpern aufgeben: angesichts der westlichen Tradition kein leichtes Unterfangen. Dann erst kann man beginnen, die Geste nach ihrer Gestalt, das heißt in ihren tatsächlich beobachtbaren Phasen, zu analysieren.

Versucht man dies, so wird man von der Tatsache überrascht, daß es sich bei der Geste des Malens ganz offensichtlich um eine bedeutungsvolle Bewegung handelt, im Sinne einer Bewegung, welche auf irgend etwas deutet. Selbstredend glaubt man im Vorhinein zu wissen, worauf die Bewegung deutet, nämlich auf das zu malende Gemälde. Nennt man sie nicht deshalb die »Geste des Malens«? Aber wenn man die Geste genau beobachtet, stellt man fest, daß ein solches Wissen nicht in die Beobachtung hineingetragen wird, wie etwa die Begriffe von Körpern in sie hineingetragen werden, sondern die Bedeutung der Geste wird aus jeder ihrer Phasen ersichtlich. Jede einzelne Phase weist auf das zu malende Gemälde und wird dadurch sinnvoll. Der Sinn des Öffnens der Farbtube ebenso wie der Sinn der Bewegung des rechten Fußes ist das zu malende Gemälde. Es ist nicht nötig, die Fertigstellung des Gemäldes abzuwarten, um zu wissen, daß die Geste auf es deutet. Das Gemälde ist sozusagen als Tendenz in jeder einzelnen Phase der Geste und in der Geste als ganzer enthalten. Das Gemälde verleiht der Geste ihre Gestalt, denn diese Gestalt ist ein Deuten auf das Gemälde. Das stellt man fest, nicht weil man es vorher annahm, sondern weil es einem sozusagen ins Gesicht schlägt. Und man stellt es fest, nicht erst nachdem man die Geste zerlegt hat, sondern sobald man sie sich ansieht. Daher muß jede Analyse der Geste von der Tatsache ausgehen, daß es sich bei ihr um eine bedeutungsvolle Bewegung handelt.

Damit ist der Analyse eine Methode vorgeschrieben. Bewegungen, welche auf etwas deuten, können nicht durch ein Aufzählen ihrer Ursachen verstanden werden. Kausale Erklärungen, welche die Bewegung mit voraufgegangenen Bewegungen in Verbindung bringen und zeigen, wie sie aus ihnen entstanden ist, erklären nicht, worauf die Bewegung deutet. Um sie zu verstehen, muß man das Ziel der Be-

wegung kennen. Man muß Erklärungen haben, welche die Bewegung mit ihrer Zukunft in Verbindung bringen. Die Bedeutung der Geste, das zu malende Gemälde, ist die Zukunft der Geste, und aus dieser Zukunft muß man die Geste erklären, will man sie verstehen. Kausale (wissenschaftliche) Erklärungen sind dabei zwar dienlich, aber ungenügend. Erklärt man die Geste des Malens kausal (etwa physikalisch, biologisch, physiologisch oder soziologisch), dann hat man sie zwar als eine Bewegung erklärt (etwa vom Typ »fallender Stein« oder »kriechender Wurm«), aber nicht als das, was sie ist, nämlich als Geste des Malens. Denn als bedeutungsvolle Bewegung, die sie ist, wird die Geste zwar durch das Aufzählen ihrer Ursachen erschöpfend, aber nicht zufriedenstellend erklärt: sie ist eine »freie« Bewegung. »Frei« eben im Sinn von: erst aus ihrer Bedeutung, ihrer Zukunft, zufriedenstellend erklärbar. Davon muß man also ausgehen: daß es sich hier um eine freie Bewegung handelt, um einen Griff aus der Gegenwart in die Zukunft, eben um eine Geste.

Jede Analyse der Geste muß eine Bedeutungsanalyse sein, soll sie das treffen, was man tatsächlich sieht, wenn man die Geste ansieht. Ihre Methode muß die einer Entzifferung sein, einer Zerlegung der Geste in ihre Bedeutungselemente. Man wird etwa von einer spezifischen Phase der Geste zu sagen haben, sie bedeute einen Pinselstrich auf der Leinwand, von einer zweiten, sie bedeute den Widerstand der Leinwand gegen den Strich, und von einer dritten, sie bedeute die Überwindung dieses Widerstandes. Natürlich wird man diese drei Phasen auch als Bewegungen von Körpern beschreiben können, etwa als Pinselbewegung, Bewegung der Leinwand und des von der Leinwand zurücktretenden Fußes. Aber eine solche Beschreibung ähnelt der Beschreibung des Buchstaben »O« als Kreis und des Buchstabens »X« als Kreuz bei einer Textanalyse. Für eine der Geste angemessene Analyse besteht diese aus Bedeutungselementen (»Buchstaben«), und die Aufgabe der Analyse ist das Entziffern (Dekodifizieren) der Geste. Derartige semiologische

90 Analysen unterscheiden sich von kausalen Analysen vor al-

lem durch die Einstellung des Analysierenden dem Analysierten gegenüber. Ein kausal analysiertes Phänomen wird für den Analysierenden zu einem Problem, das durch Aufzählen seiner Ursachen erklärt ist. Ein semantisch analysiertes Phänomen wird für den Analysierenden zu einem *Enigma*, einem Rätsel, das durch Entzifferung gelöst wird. Doch wird diese Einstellung im Fall der Geste des Malens dem Analysierenden von der Geste selbst aufgezwungen. Er muß die Geste als *Enigma* ansehen, weil kausale Analysen nicht zu ihrer Erklärung ausreichen. Die Tatsache aber, daß die Geste nicht nur problematisch, sondern auch enigmatisch ist und daß ihr enigmatischer Aspekt nicht nur Folge einer willkürlichen Einstellung des Beobachters ist, sondern ihm aufgezwungen wurde, besagt nichts anderes, als daß es sich bei der Geste um eine freie Bewegung handelt.

Beginnt man, die Geste zu entziffern, um ihr *Enigma* zu lösen, wird man feststellen, daß es verschiedene Ebenen gibt, auf denen sie »lesbar« ist, und daß sich diese Ebenen hierarchisch ordnen lassen. Zum Beispiel ist die Ebene mit der Bedeutung »Pinselstrich« jener untergeordnet, deren Bedeutung »Farbkomposition« ist. Das *Enigma* der Geste des Malens kann auf verschiedenen semantischen Ebenen gelöst werden, und jede Ebene ergibt eine andere »Lesart«. Je mehr Ebenen es dem Analysierenden zu unterscheiden gelingt, und je besser es ihm gelingt, diese Ebenen zu koordinieren, desto reicher wird die Bedeutung der Geste. Das ist ein Charakteristikum der semantischen Methode: sie erlaubt dem Phänomen, seine Bedeutung in der Analyse zu entfalten. Es wird in der Analyse immer dichter. Auch das unterscheidet semantische von kausalen Analysen. Man analysiert Probleme, um sie durchschaubar zu machen und sie so aus dem Weg zu räumen. Gelöste Probleme sind keine Probleme mehr. Man analysiert *Enigmen*, um in sie einzudringen. Gelöste *Enigmen* bleiben. Das Ziel der Analyse der Geste des Malens ist nicht, das Problem des Malens aus dem Weg zu räumen. Es besteht vielmehr darin, in das *Enigma* des Malens immer tiefer einzudringen, um es immer reicher erfahren zu können.

Daher ist die Analyse der Geste des Malens nicht selbst eine von außen kommende Geste, die sich auf die des Malens richtet. Vielmehr ist sie selbst ein Element der zu analysierenden Geste. Die Geste des Malens ist eine auto-analyisierende Bewegung. Man kann an ihr eine Bedeutungsebene beobachten, auf welcher sie sich selbst analysiert. Spezifische Phasen der Geste, zum Beispiel ein spezifisches Zurücktreten von der Leinwand oder ein spezifischer Blick, bedeuten Selbstkritik, Autoanalyse. Man braucht keine metaphysischen Begriffe wie »den Geist des Malers«, welcher irgendwie über der Geste schwebt, um diese Phasen zu erklären (wiewohl solche Begriffe tief in unseren Denkgewohnheiten wurzeln und unsere Beobachtungen verzerren). Sie sind aus der konkreten Gestalt der Geste selbst ersichtlich. Die selbstkritische Ebene der Geste ist derart mit allen ihren übrigen Bedeutungsebenen koordiniert, daß sie in ihrer Gesamtheit davon durchtränkt ist. In diesem Sinn ist jede Phase der Geste autoanalytisch. Die Geste ist nicht nur ein Griff aus der Gegenwart in die Zukunft, sondern auch ein Vorwegnehmen der Zukunft in die Gegenwart hinein und deren Rückentwurf in die Zukunft: eine ständige Kontrolle und Reformulierung ihrer eigenen Bedeutung.

Das heißt, die Analyse der Geste zeigt dem Analysierenden, daß er sich in die Geste selbst versetzen muß, will er ihr *Enigma* lösen. Das Verständnis der Geste muß ein Selbstverständnis sein. Auch das besagt nichts anderes, als daß es sich bei der Geste um eine freie Bewegung handelt. Denn Freiheit kann nicht durch äußere Beobachtung von Phänomenen, sondern nur durch eigenes Engagement verstanden werden. Will man die Geste des Malens analysieren, um sie zu verstehen, dann muß man sich selbst an ihr engagieren.

Auch wenn jede echte Analyse der Geste in sie einzudringen hat, um sie und damit sich von innen heraus zu entfalten, so beinhaltet eine solche Analyse doch auch Aspekte, welche die Geste »transzendieren«. Es gibt eine Bedeutungsebene, auf welcher es möglich wird, die Geste des Malens in einem
92 breiteren »Kontext«, nämlich dem aller beobachtbaren Ge-

sten zu lesen, die in ihrer Summe die »Geschichte« sind. Selbst diese Ebene aber ist nicht eigentlich der Geste äußerlich. Denn nicht nur befindet sich die Geste innerhalb der Geschichte, sondern umgekehrt auch die Geschichte innerhalb der Geste, und dies nicht nur im kausalen, sondern auch im semantischen Sinn der Geste als einer historischen Bedeutung. Wenn das aber wahr ist, dann ist die Analyse der Geste, die ja selbst eine historische Bewegung ist und eine historische Bedeutung hat, auch auf dieser »Leseebene« von der zu analysierenden Geste durchdrungen und durchdringt sie. Diese Feststellung ist eins der Ziele dieses Essays: zu zeigen, daß es wenig Sinn hat und nur zu Verwirrungen führt, will man an Gesten ein »Außen« von einem »Innen« unterscheiden; daß für ein Verständnis von Gesten der Verzicht auf solche Unterscheidungen die erfolgversprechendere Strategie ist.

Zu Beginn wurde von einer okzidentalischen Weltanschauung gesprochen. Damit war gemeint, daß wir die Tendenz haben, die Phänomene der Welt, in die wir eingetaucht sind, als synthetische Prozesse anzuschauen, als ein Zusammenkommen von Elementen, die vorher irgendwie gesondert vorhanden waren: zum Beispiel Wasser als einen Prozeß, bei dem Wasserstoff und Sauerstoff zusammenkommen; oder die menschliche Geste als eine Synthese von Geist und Körper; oder die Geste des Malens als ein Zusammenkommen von einem Maler und seinen Materialien; oder die Analyse der Geste des Malens als ein Zusammentreffen eines Analytikers und einer Geste. Und es wurde eingangs behauptet, daß es gegenwärtig immer schwieriger wird, diese Tendenz aufrechtzuerhalten, weil es immer offensichtlicher wird, daß eine solche Ansicht zu unlösbaren (und daher wahrscheinlich falschen) Dichotomien führt. Allerdings ist es ebenso schwierig, diese Tendenz aufzugeben, weil sie so tief in unseren Denkgewohnheiten wurzelt, daß wir uns ihrer bei unseren Beobachtungen der Phänomene gar nicht bewußt sind.

Wenn wir Wasser beobachten, dann sehen wir nicht das Ineinandergreifen von Wasserstoff- und Sauerstoffatomen, sondern Wasser. Diese Atome sind das Resultat unserer Ana-

lyse, kommen also »nach« dem Wasser. Sie sind Extrapolationen »aus« dem Wasser. Das bedeutet nun nicht, daß es nicht Situationen gibt, in denen wir diese Atome für sich oder ihre Synthese zu Wasser beobachten können. Aber es bedeutet, daß in der konkreten Situation »Wasser« diese Atome nur einen abstrakten Horizont bilden, nachträgliche »Erklärungen« des konkreten Phänomens »Wasser« sind. Doch wird diese unsere Tendenz zum »Zergliedern« und daher Abstrahieren des konkreten Phänomens noch weit deutlicher, wenn wir unsere Aufmerksamkeit Phänomenen wie der menschlichen Geste widmen. Was wir sehen, ist nicht das Zusammenwirken von Körper und Geist, sondern eine Geste, und es kann bezweifelt werden, ob es Situationen gibt, in denen wir konkret einen Körper ohne Geist (der Leichnam sei hier ausgeklammert) oder einen Geist ohne Körper beobachten können. Geist und Körper sind Extrapolationen aus dem konkreten Phänomen »Geste«, nachträgliche »Erklärungen«, und zwar der Körper nicht weniger als der Geist, und sie bilden nur einen abstrakten, »theoretischen« Horizont der konkret beobachteten Geste. Dann aber projizieren wir diesen nachträglichen Horizont in die Geste selbst hinein und glauben auch noch, ihn konkret zu sehen.

Wenn wir die Geste des Malens beobachten, sehen wir nicht irgendein geheimnisvolles Zusammenschweißen von Maler und Material in einem Prozeß, bei dem als Synthese ein Gemälde »herauskommt«, sondern die Geste des Malens. »Maler« und »sein Material« sind Worte, mit denen wir die Geste erklären, und nicht umgekehrt: wir beobachten nicht, wie die Bedeutungen dieser Worte zusammenkommen. »Maler« und »sein Material« kommen nach der Geste, werden aber zu Vorurteilen, weil wir sie in die Beobachtung hineinprojizieren. Das bedeutet selbstredend nicht, daß Herr X nicht auch konkret außerhalb der Geste des Malens beobachtet werden könnte. Aber es bedeutet, daß er außerhalb der Geste nicht als Maler zu sehen ist. Es bedeutet nicht, daß sein Pinsel nicht ein Gegenstand ist, der sich auch in anderen

94 Situationen beobachten ließe. Aber es bedeutet, daß er nur in

der Geste des Malens als »der Pinsel des Malers« zu sehen ist. Herr X und der Pinsel sind Haken, an die verschiedene Namen gehängt werden können, je nach der Situation, in der sie beobachtet werden, um sie zu »erklären«. Außerhalb aller Situationen sind sie »leere Begriffe«, Formen, Ideen, Virtualitäten von Situationen, oder wie immer wir diese Vorurteile nennen wollen. Wirklich werden sie erst innerhalb einer Situation, und innerhalb der Geste des Malens werden Herr X als Maler und der Gegenstand Pinsel als sein Pinsel wirklich.

Eine solche Ansicht läßt sich nur schwer mit der Tradition der westlichen Weltanschauung vereinbaren, dagegen aber mit der konkreten Erfahrung. Fragt man einen Maler, dann wird er wahrscheinlich behaupten, er fühle sich nur innerhalb der Geste des Malens als wirklicher Maler. Nur wenn er einen Pinsel hält und einer Leinwand gegenübersteht (oder: wenn ihn ein Pinsel hält und eine Leinwand ihm gegenübersteht), lebt er wirklich, wird er sagen. Und Fragen wie die, warum er malt und warum er diese Farbe wählt, werden ihm sinnlos erscheinen. Denn man kann sie ebensogut umdrehen und fragen, warum er vom Malen, von dieser Farbe hier gewählt wurde. Weder hat er das Malen erwählt, in jenem metaphysischen Sinn, in dem ihm »vor dem Malen« verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung gestanden hätten, noch ist das Malen seine »Berufung«, in jenem metaphysischen Sinn, wonach irgendein Ruf vom Pinsel oder der Leinwand an ihn ergangen wäre. Denn es gibt nicht so etwas wie einen Maler, der von außen her das Malen wählen könnte, oder so etwas wie einen Pinsel, der nach einem Maler rufen könnte. Das sind Metaphern. Die Tatsache ist (wie übrigens alle Tatsachen) einfach: Es gibt die konkrete Geste des Malens, und in ihr »verwirklichen« sich Maler und Pinsel.

Eine solche Beschreibung der Geste des Malens klingt mystisch, falls man unter »Mystik« das Verschwimmen von Subjekt und Objekt in der konkreten Wirklichkeit verstehen will. Es scheint mit dem übereinzustimmen, was die Zen-Buddhisten meinen, wenn sie vom »Einswerden« des Schützen mit Pfeil und Bogen, des Menschen mit der Blume im

Ikebana, des Teetrinkens mit dem Tee und der Tasse in der Tee-Zeremonie sprechen. Tatsächlich betont ja das Zen ebenso wie die Methode der Phänomenologie das konkrete Erleben der Phänomene. Und doch ist nichts Mystisches an dem Versuch, die abstrahierenden Vorurteile aus der Beobachtung der konkreten Welt auszuklammern. Die fernöstliche Weltanschauung ist synkretistisch, ästhetisch und führt unter anderem zum mystischen Welt-Erleben. Die westliche ist analytisch, rational, und sie führt zu immer weiterer Abstraktion, zur Entfernung vom Konkreten. Die phänomenologische Methode ist ein Versuch, den konkreten »Boden« wiederzufinden, von dem das westliche Denken ausgeht, um es vor Verfremdung zu retten. Sie steht also gegen die westliche Tradition, weil sie auf ihre Wurzeln zurückgeht. Und doch bleibt sie, eben deshalb, völlig auf dem Boden des Westens. Dieser ihr okzidentaler Charakter wird klar, wenn man versucht, mit dieser Methode das enigmatische Klima der Freiheit zu untersuchen, in welchem die Geste des Malens ganz konkret vor sich geht.

Malen ist, wie gesagt, eine offensichtlich »intentionale« Bewegung, sie deutet von der Gegenwart auf die Zukunft. Herr X wird in ihr wirklich, und zwar als Maler, weil er in ihr zu einem Greifen nach einer Zukunft wird, nämlich nach einem zu malenden Gemälde. Er wird wirklich, er »lebt«, denn er deutet auf etwas: das Gemälde ist die Bedeutung seines Lebens, und zwar wird er auf diese Weise wirklich für sich selbst, denn die Geste des Malens ist eine auto-analysierende, also »selbstbewußte«, Geste. Aber er wird auch wirklich für den Beobachter: Weil der Beobachter sich selbst innerhalb der Gesten, in denen er sich verwirklicht, als ein derartiges Greifen erkennt, erkennt er sich in der von ihm beobachteten Geste des Malens wieder, und dieses Wiedererkennen ist die Weise, in der er erkennt, daß ein Maler wirklich mit ihm in der Welt ist. Auf diese Weise ist die Geste des Malens die Art, wie Herr X wirklich wird, für sich selbst und für die anderen, die mit ihm in der Welt sind.

Formulierung der Tatsache zu sein, daß sich Herr X dessen bewußt ist, wirklich zu sein, und daß sich die anderen dessen bewußt sind, daß Herr X wirklich da ist. Tatsächlich ist die Formulierung kompliziert und linkisch, aber nur, weil sie gezwungen ist, die linkischen, komplizierten und metaphysischen Begriffe wie »Bewußtsein«, »Geist«, »Seele« und so weiter zu umgehen, welche den Zugang zu den einfachen Tatsachen versperren. Die Tatsachen sind diese: Wir sind Gesten. Dabei stoßen wir auf Ereignisse, auf die Welt, in der wir gestikulieren, die durch uns gestikuliert und die wir »meinen«. Die meisten dieser Ereignisse sind bedeutungslos im Sinn von: kausal zufriedenstellend erklärbar. Solchen bedeutungslosen Ereignissen können unsere Gesten Bedeutung verleihen. Aber einige dieser Ereignisse haben Bedeutung, deuten auf die Zukunft, und das heißt auf uns: denn wir sind ihre Zukunft. Diese Ereignisse sind die Gesten der anderen, in denen wir uns selbst wiedererkennen. All dies ist einfach und selbstverständlich, wird aber kompliziert, weil wir das Selbstverständliche durch metaphysische Ursachen wie Bewußtsein oder Geist erklären wollen.

Wir sind nicht allein in der Welt und wissen davon, weil rings um uns die Gesten der anderen auf uns deuten. Dieses Deuten ist eine Tätigkeit und zugleich ein Vorwegnehmen des Getanen. Die Grammatik erschwert die Formulierung des Umstands, daß Bedeutung »haben« und Bedeutung »geben« synonym sind. Aber die Betrachtung der Geste des Malens umgeht die grammatikalische Hürde. Das zu malende Gemälde ist die Bedeutung, welche die Geste »gibt«, indem sie es macht, und »hat«, indem sie es vorwegnimmt. Der Maler verwirklicht sich in der Geste, weil darin sein Leben jene Bedeutung bekommt, welche sie gibt, und sie gibt sie durch Pinselstriche, Fußbewegungen, Augenblinzeln, kurz, durch die Bewegung des Deutens. Die Bewegung des Deutens ist nicht selbst »Arbeit«, sondern der Entwurf der Arbeit. Und doch zielt die Bewegung des Deutens auf ein Verändern der Welt und hat es zur Folge. Der Maler wird in der Geste des Malens wirklich, weil sein Leben darin auf ein

Verändern der Welt abzielt. Es zielt auf das zu malende Gemälde und durch es hindurch auf die anderen, die mit dem Maler da sind: auf die Zukunft. Denn was auf die Geste des Malens zukommt, ist die Analyse der Geste, das heißt die Gegen-Bedeutung. Dieser Dialog der Gesten, dieses Ineinandergreifen heißt eben, die Welt zu verändern, für den anderen in der Welt zu sein. Denn »Welt« ist ja nicht ein objektiver Kontext von »Gegenständen«, sondern ein Kontext ineinandergreifender konkreter Ereignisse, von denen einige Bedeutung haben, indem sie sie geben. Befreit man sich von der objektivierenden Weltanschauung des Westens durch die Beobachtung einer Geste wie der des Malens, dann sieht man, wie »Bedeutung haben«, »Bedeutung geben«, »die Welt verändern« und »für den anderen da sein« vier verschiedene Formulierungen sind, um den gleichen Umstand zum Ausdruck zu bringen.

All dieses aber ist nichts anderes als der Versuch, von der Freiheit zu sprechen. Frei sein heißt eben: Bedeutung haben, sie geben, die Welt verändern, für den anderen da sein, kurz, wirklich leben. Freiheit ist nicht eine Funktion der Wahl im Sinn von: je mehr Optionen, desto größer die Freiheit. Der Maler ist in der Geste nicht freier, wenn er »weiß«, daß er auch Dieb oder Lokomotivführer sein könnte. Freiheit ist nicht das Gegenteil von Bedingtheit nach dem Schema: je weniger innere und äußere Bedingungen, desto größer die Freiheit. Der Maler ist in der Geste nicht freier, wenn er die ihm vom Pinsel oder von seiner Leber gesetzten Grenzen überschreitet. Freiheit ist selbstanalytisches Deuten auf die Zukunft. Die Geste des Malens selbst ist eine Form der Freiheit. Der Maler hat keine Freiheit, er ist in ihr, denn er ist in der Geste des Malens. Frei sein ist synonym mit wirklich da sein. Die Beobachtung der Geste erlaubt, das konkrete Phänomen der Freiheit zu sehen. Erst nachträgliche Erklärungsversuche unterscheiden an ihm ontologische, ästhetische und politische Dimensionen. Konkret ist die Freiheit unteilbar: sie ist die Form, durch die wir erkennen, daß andere mit uns in der Welt sind.

Die Bedeutung der Geste des Malens ist das zu malende Gemälde. Von ihm war in diesem Essay wenig die Rede, weil hier die Absicht verfolgt wurde, die Aufmerksamkeit auf die Geste selbst zu richten. Selbstredend ist das zu malende Gemälde in der Geste vorweggenommen, und das gemalte Gemälde ist die erstarrte, gefrorene Geste. Gäbe es eine allgemeine Theorie der Gesten, eine semiologische Disziplin, welche gestatten würde, Gesten zu entziffern, dann wäre Kunstkritik nicht, wie heute, eine Sache der Empirie oder der »Intuition« oder ein kausales Wegerklären der ästhetischen Phänomene, sondern eine exakte Analyse der zu Gemälden erstarrten Gesten. In Ermangelung einer solchen »Choreographie« ist es vielleicht die bessere Strategie, die Geste selbst zu beobachten, so wie sie sich konkret vor uns, und daher in uns, ereignet: als ein Exempel der Freiheit. Es bedeutet zu versuchen, die Welt mit neuen Augen anzusehen, ohne die Brille der objektivierenden und abstrahierenden Vorurteile, die uns von unserer Tradition aufgesetzt wurde. Dann »scheint« die Welt wieder, sie leuchtet im Glanz der konkreten Phänomene.

Die Geste des Fotografierens

OHNE ZWEIFEL ist die Erfindung der Fotografie revolutionär zu nennen, denn sie ist eine Methode, welche auf einer zweidimensionalen Oberfläche Subjekte zu fixieren sucht, die in einem vierdimensionalen Zeit-Raum existieren. Diese Methode ist in dem Sinn revolutionär, daß sie den Subjekten – im Gegensatz zur Malerei – erlaubt, selber auf einer Oberfläche eingeprägt zu werden. Eine Fotografie ist eine Art »Fingerabdruck«, den das Subjekt auf einer Oberfläche hinterläßt, und nicht eine Darstellung wie in der Malerei. Das Subjekt ist die Ursache der Fotografie und die Bedeutung der Malerei. Die fotografische Revolution kehrt das traditionelle Verhältnis zwischen dem konkreten Phänomen und unserer Idee des Phänomens um. In der Malerei bilden wir laut dieser Tradition selbst eine »Idee«, um das Phänomen auf eine Oberfläche zu bannen. In der Fotografie dagegen erzeugt das Phänomen seine eigene Idee für uns auf einer Oberfläche. In der Tat, die Erfindung der Fotografie ist eine verspätete technische Lösung der theoretischen Auseinandersetzung zwischen dem rationalistischen und dem empiristischen Idealismus.

Die englischen Empiristen des 17. Jahrhunderts dachten, daß die Ideen sich uns in der Weise von Fotografien einprägen, während ihre rationalistischen Zeitgenossen meinten, daß die Ideen wie Gemälde von uns entworfen werden. Die Erfindung der Fotografie hat den Beweis erbracht, daß die Ideen im Sinn beider Denkrichtungen funktionieren. Sie ist zu spät gekommen, um noch eine Auswirkung auf die philosophische Diskussion haben zu können – in Anbetracht der
100 Tatsache, daß man im 19. Jahrhundert die wechselseitige

Implikation der in den beiden Richtungen tonangebenden Ansichten mehr oder weniger allgemein akzeptierte. Das ist ein Beispiel dafür, wie die Technologie der Theorie hinterherhinkt. Gleichwohl ist diese Erfindung revolutionär, sofern sie die Diskussion der Differenz zwischen einem »objektiven« und einem »ideologischen« Denken allein auf der Ebene der Technik gestattet. Die Fotografien gelten dabei als »objektive« und die Gemälde als »subjektive« oder »ideologische« Ideen, die wir im Verhältnis zu den uns umgebenden konkreten Phänomenen haben. Das ist ein Beispiel dafür, wie die Technologie die Theorie hervorbringt. Tatsächlich beginnen wir erst jetzt, mehr als hundert Jahre nach der Erfindung der Fotografie, uns der theoretischen Möglichkeiten zu vergewissern, die sich aus dem Vergleich zwischen Fotografie und Malerei ergeben.

Wenn wir die Tatsache anerkennen, daß Fotografien durch die Phänomene verursacht werden, wogegen Gemälde die Phänomene anzeigen (das heißt sie bedeuten), können wir den Unterschied zwischen kausalen und semiologischen Erklärungen analysieren. Danach sind die Fotografien erklärt, wenn man die elektromagnetischen, chemischen und sonstigen Prozesse kennt, die ihre Ursachen sind, und die Gemälde sind »erklärt«, wenn man die in ihnen zum Ausdruck kommende »Intentionalität« durchschaut. Doch hat der vorliegende Essay nicht die Absicht, in die Diskussion dieses Problems einzutreten, trotz seiner Faszination. Der Grund dafür ist folgender: Sowohl die Fotografie als auch die Malerei gehen aus sehr komplexen und widersprüchlichen Bewegungen hervor. Es gibt im Akt des Malens objektive und im Akt des Fotografierens subjektive Phasen, und zwar in einem Ausmaß, daß die Unterscheidung zwischen Objektivität und Subjektivität mehr als problematisch wird. Wenn wir die Unterscheidung zwischen Malerei und Fotografie vornehmen wollen, und das müssen wir, wenn wir unser Verhältnis zur Welt verstehen wollen, müssen wir allererst die beiden Gesten untersuchen, die Fotografien und Gemälde hervorbringen.

Die Untersuchung der Geste des Fotografierens scheint ein vorbereitender Schritt zu sein, der für das Studium der Fotografie selbst und deren Vergleich mit der Malerei notwendig ist. Und genau das beabsichtigt der vorliegende Essay zu leisten.

Sobald wir jedoch die Gesten eines Fotografen zu beschreiben versuchen, um sie zu untersuchen, verblüfft uns eine seltsame Tatsache. Was wir tun, scheint ein Versuch, diese Gesten – wenngleich im metaphorischen Sinn – zu »fotografieren«. Eine Fotografie ist die zweidimensionale »Beschreibung« einer Geste, sofern wir unter »Beschreibung« die Übersetzung aus einem Kontext in einen anderen Kontext verstehen. Die Fotografie eines Pfeife rauchenden Mannes ist die Beschreibung seiner Geste des Rauchens durch die Übertragung der Geste aus vier in zwei Dimensionen. Ihre Elemente sind durch die Geste selbst (vereinfacht gesagt, durch das Licht, das die Körper ausstrahlen, die sich im Akt des Rauchens bewegen) »manipuliert«. Die mit der Maschine getippte Beschreibung eines Fotografen hingegen ist aus Elementen (den Lettern der Schreibmaschine) zusammengesetzt, die in keinerlei Kausalbeziehung zu der von ihnen beschriebenen Geste stehen. Deshalb irren wir uns, wenn wir uns zu dem Glauben verleiten lassen, daß wir beim Schreiben über das Subjekt der Geste des Fotografierens in gewisser Hinsicht, wenngleich nur in metaphorischem Sinn, eben dieses Subjekt fotografieren würden. Als Modell für unsere Beschreibung der Geste des Fotografierens muß die Fotografie also verworfen werden. Und das ist bemerkenswert; denn es ist ein Beispiel dafür, wie die Werkzeuge unser Denken zu formen drohen. Zuerst erfinden wir die Fotografie als Werkzeug eines »objektiven« Sehens, und danach versuchen wir die Fotografie selbst durch das fotografische Sehen hindurch zu betrachten. Die beklemmende Herrschaft, die das Werkzeug auf unser Denken ausübt, findet auf vielen Ebenen statt, und einige darunter sind weniger offensichtlich als andere. Wir dürfen den Werkzeugen nicht erlauben, im Sattel zu sitzen und uns zu reiten. Im vorliegenden Fall dürfen wir die

Geste des Fotografierens nicht so zu betrachten versuchen, als ob wir sie fotografieren würden, sondern müssen sie so ins Auge fassen, als ob uns nichts an ihr bekannt wäre und wir sie ganz naiv zum ersten Mal sähen, wenn wir herausbekommen wollen, was dabei »wirklich« abläuft.

Obwohl das ganz einfach zu sein scheint, ist es doch ein schwieriges Unterfangen. Was wir vor uns haben, ist eine schlecht definierte Situation. Sagen wir, ein Salon. Ein Mann sitzt auf einem Stuhl und raucht eine Pfeife. Dann gibt es noch einen anderen Mann in dem Raum, der einen Apparat hält. Alle beide verhalten sich auf ungewöhnliche Weise, wenn wir unter »gewöhnlich« verstehen wollen: einem Salon angemessen. Der Pfeife rauchende Mann scheint diese nicht des Rauchens wegen zu rauchen, sondern aus einem anderen Grund. Obwohl es uns schwer fällt, Gründe dafür zu nennen, scheint uns doch, daß er das Rauchen »spielt«. Hingegen macht der Mann mit dem Apparat einen sehr eigenartigen Rundgang. Liegt die Beschreibung dieses Gangs in unserer Absicht, wird aus ihm für uns der Mittelpunkt der Szene und aus dem Raucher die Erklärung der Runde, die der Mann mitten auf der Bildfläche dreht. Das ist bemerkenswert, denn es zeigt, daß die Situation nicht so sehr durch die Beziehungen der sie bildenden Elemente, sondern durch die Absicht, die Intention des Forschers strukturiert wird. Es handelt sich also nicht um eine »objektive« Beschreibung, sofern wir damit eine vom Standpunkt des Forschers unabhängige Beschreibung meinen. Ganz im Gegenteil, die hier beschriebene Situation wird durch den Forscher »eingestellt«. Aber das Wort »eingestellt« ist natürlich ein fotografischer Begriff, der beweist, wie schwierig es ist, das fotografische Modell während der Beobachtung beiseite zu lassen. Das impliziert, daß Fotografien keine »objektiven« Beschreibungen sind. Versuchen wir dieses Bild im Gedächtnis zu behalten und das fotografische Modell von neuem zu vergessen.

Mittelpunkt der Situation ist der Mann mit dem Apparat, der sich jedoch bewegt. Es ist indes befremdend, von einem Mittelpunkt zu sagen, daß er sich im Verhältnis zu seiner 103

Peripherie bewege. Wenn sich ein Mittelpunkt bewegt, tut er das relativ zum Beobachter, und die gesamte Situation bewegt sich dann mit. Wir müssen folglich einräumen, daß das, was wir sehen, wenn wir dem Mann mit seinem Apparat zuschauen, eine Bewegung der gesamten Situation ist, die auch den auf seinem Stuhl sitzenden Mann umfaßt. Dieses Zugeständnis fällt schwer, da wir zu glauben gewohnt sind, daß jemand sich nicht bewegt, wenn er sitzt, und da wir gewohnt sind, das zu glauben, meinen wir, es zu sehen.

Tatsächlich sehen wir, daß, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf den Mann auf seinem Stuhl konzentrieren, die Situation zum Stillstand kommt, und in ihr bewegt sich der Mann mit dem Apparat; wenn wir unsere Aufmerksamkeit hingegen auf den Mann mit seinem Apparat konzentrieren, gerät die Situation in Bewegung, und der Mann auf seinem Stuhl ist innerhalb einer beweglichen Situation der unbewegliche Teil. Was unter anderem den Gedanken nahelegt, daß die kopernikanische Revolution das Resultat eines Wechsels des Standortes ist und nicht ein »wahreres« Sehen als das vom ptolemäischen System nahegelegte. Mit anderen Worten, der Mann mit dem Apparat bewegt sich nicht, um den besten Standort zum Fotografieren einer feststehenden Situation zu finden (obwohl er denken mag, daß er das tut). In Wirklichkeit sucht er nach einem Standort, der am besten seiner Intention entspricht, eine bewegliche Situation zu fixieren.

Dennoch besteht folgendes Problem: Der Mann mit seinem Apparat befindet sich nur für uns, die wir ihn beobachten, im Mittelpunkt der Situation, jedoch nicht für sich selber. Er glaubt sich außerhalb der Situation, denn er beobachtet sie. Für ihn ist der Mann auf dem Stuhl Mittelpunkt der Situation, denn er steht im Zentrum seiner Aufmerksamkeit. Und auch wir, die wir uns in dem Raum befinden und den Mann mit dem Apparat beobachten, bilden für ihn einen Teil dieser Situation. Das könnte uns zu dem Glauben verleiten, daß es sich um zwei verschiedene Situationen handelt. Eine Situation, in welcher der Mann mit seinem Apparat den

104 Mittelpunkt bildet und wir ihn transzendieren, und eine

andere Situation, in welcher der Mann auf seinem Stuhl den Mittelpunkt darstellt und in die wir einbezogen sind. Zwei unterschiedliche, aber einander durchdringende Situationen. In Wirklichkeit handelt es sich jedoch um eine einzige Situation. Wir können dies feststellen, weil wir die Möglichkeit haben, uns von unserer Beobachterrolle zu lösen und uns selber als einen Teil der Situation zu betrachten, und der Mann mit dem Apparat kann das ebenso. Wenn wir dessen Gesten beobachten, können wir in der Tat bemerken, daß bestimmte seiner Bewegungen gleichsam Griffe hinter sich selbst sind.

Diese Sicht auf uns selbst in einer Situation (dieses »reflexive« oder »kritische« Sehen) ist charakteristisch für unser In-der-Welt-Sein: wir sind in der Welt und sehen es, wir »wissen« davon. Aber um es noch einmal zu sagen: es gibt darin nichts »Objektives«. Die Geste, mit der wir uns aus der Befangenheit in einer Rolle lösen und die genauso dem Mann mit dem Apparat offensteht, bleibt bezogen auf einen »Ort«, von dem aus wir angeben können, daß wir ein und dieselbe Situation zweifach erleben. Dieser »Ort« ist die Grundlage für einen Konsens, für das intersubjektive Erkennen. Wenn wir selber und der Mann mit dem Apparat uns auf dieser Grundlage begegnen, sehen wir die Situation nicht »besser«, wir sehen sie nur intersubjektiv und wir sehen uns intersubjektiv.

Der Mann mit dem Apparat ist ein Mensch, das heißt, daß er nicht einfach in der Situation steht, sondern ihr gleichfalls reflektiert gegenübersteht. Wir wissen, daß es sich um einen Menschen handelt, und das nicht nur, weil wir eine Form sehen, die wir als menschlichen Körper identifizieren. Wir wissen es ebenso und in noch bezeichnenderer Weise, weil wir Gesten sehen, die sehr klar eine auf den Mann auf dem Stuhl gerichtete Aufmerksamkeit, aber auch die reflexive Distanz zu ihr »anzeigen«. Wir erkennen uns in diesen Gesten wieder, weil es unsere eigene Seinsweise in der Welt ist. Wir wissen, daß es sich um einen Menschen handelt, weil wir uns in ihm wiedererkennen. Unsere Identifizierung eines 105

menschlichen Körpers ist ein sekundäres Element dieses unmittelbaren und konkreten Wiedererkennens. Wenn wir bloß dieser Identifizierung Vertrauen schenken, könnten wir uns täuschen. Wir könnten ja eine kybernetische Maschine sehen, die menschliche Gesten simulieren würde. Aber unser Wiedererkennen in einer Geste kann nicht getäuscht werden. Nur deshalb, weil wir uns selber in ihr wiedererkennen, handelt es sich um eine menschliche Geste.

Weil der Mann mit dem Apparat ein Mensch ist und niemand existiert, den man einen »naiven Menschen« nennen könnte (das ist ein Widerspruch in sich), kann es folglich keine »naive Fotografie« geben. Der Mann mit seinem Apparat weiß, was er macht, und wir können es wahrnehmen, wenn wir seine Gesten beobachten. Deshalb ist es notwendig, seine Gesten in philosophischen (reflexiven) Begriffen zu beschreiben. Jede andere Beschreibungsweise wäre unbeholfen, da sie die reflexive und selbstbewusste Essenz der Geste nicht erfassen würde. Das gilt für jede menschliche Geste, aber es trifft insbesondere auf die Geste des Fotografen zu. Die Geste des Fotografen ist eine philosophische Geste, oder anders gesagt: Seitdem die Fotografie erfunden wurde, ist es möglich geworden, nicht bloß im Medium der Wörter, sondern auch der Fotografien zu philosophieren. Der Grund dafür ist, daß die Geste des Fotografierens eine Geste des Sehens, also dessen ist, was die antiken Denker *theoria* nannten, und daß daraus ein Bild hervorgeht, das von diesen Denkern *idea* genannt wurde. Im Gegensatz zur Mehrzahl der anderen Gesten ist die Geste des Fotografierens nicht direkt darauf aus, die Welt zu verändern oder mit den anderen zu kommunizieren, sondern zielt darauf ab, etwas zu betrachten und das Sehen zu fixieren, es »formal« zu machen. Das vielzitierte marxistische Argument, wonach die Philosophen sich darauf beschränken, die Welt zu erklären (soll heißen, sie zu betrachten und darüber zu plaudern), wogegen es darauf ankomme, sie zu verändern – dieses Argument ist nicht sehr überzeugend, wenn es auf die Geste des Fotografierens angewendet wird. Die Fotografie ist das Er-

gebnis eines Blicks auf die Welt und gleichzeitig eine Veränderung der Welt, eine neuartige Sache. Dasselbe gilt für die traditionelle Philosophie, obwohl die Ideen, die sich aus ihr ergeben, nicht ebenso greifbar wie Fotografien sind. Die Greifbarkeit der Fotografie ist unzweifelhaft ein Moment, das sie den Ergebnissen der traditionellen Methoden in der Philosophie überlegen macht.

Was der Mann mit dem Apparat anstellt, ist eine so komplexe Geste, daß sich wahrscheinlich eine exakte Zerlegung in einzelne Phasen verbietet. Dies ist auch gar nicht meine Absicht, denn für meine Zwecke genügt es zu sagen, daß man dabei drei Aspekte unterscheiden, aber nicht voneinander trennen kann. Ein erster Aspekt ist die Suche nach einem Standort, nach einer Position, von der aus die Situation zu betrachten ist. Einen zweiten Aspekt bildet die Manipulation der Situation, um sie dem gewählten Standort anzupassen. Der dritte Aspekt betrifft die kritische Distanz, die den Erfolg oder das Scheitern dieser Anpassung zu sehen gestattet. Ganz offensichtlich gibt es einen vierten Aspekt: die Betätigung des Auslösers. Aber dieser Vorgang steht in gewisser Hinsicht außerhalb der wirklichen Geste, denn er ergibt sich mechanisch. Weiterhin gibt es noch die komplexen elektromagnetischen, chemischen und mechanischen Techniken im Inneren des Apparats und das gesamte Verfahren des Entwickelns, des Vergrößerns, des Retuschierens, die allesamt in einem Bild kulminieren. Aber obwohl diese Techniken einen entscheidenden Einfluß auf das Ergebnis der Geste haben und ihre Analyse faszinierend ist, befinden sie sich außerhalb der Situation, die wir gegenwärtig beobachten. Wir beabsichtigen nicht, Fotografien zu analysieren, wofür eine Analyse jener Techniken unerlässlich wäre, sondern uns liegt an der Betrachtung der Geste des Fotografierens, so wie wir sie im Salon beobachten können.

Die drei erwähnten Aspekte der Geste sind nicht in derselben Weise offensichtlich und haben innerhalb der Geste nicht dieselbe Bedeutung. Der erste Aspekt der Geste, die Suche nach einem Standort, ist der auffälligste, und es könnte

der Eindruck entstehen, daß die beiden anderen ihm untergeordnet wären. Doch bringt eine aufmerksame Prüfung an den Tag, daß ihr zweiter Aspekt, die Manipulation der Situation, deren Betrachtung beabsichtigt ist, sie noch stärker als Geste kennzeichnet. Obwohl er nicht so offensichtlich wie der erste Aspekt ist und obwohl es vom Fotografen nicht so leicht zugegeben wird, steuert gerade die Manipulation die Suche nach dem Standort. Was den dritten, den selbstkritischen Aspekt betrifft, so kann er dem Beobachter nicht als entscheidend erscheinen, und doch wird eben dieser Aspekt das Kriterium an die Hand geben, um die »Qualität des Bildes« zu beurteilen.

Was soeben über die Geste des Fotografierens gesagt wurde, kann mit einigen Abwandlungen gleichermaßen über die Geste des Philosophierens gesagt werden. Wenn wir diese Geste untersuchen, werden wir vermutlich dieselben drei Aspekte entdecken, die in ähnlicher Weise aufeinander bezogen sein werden. Womit gesagt sein soll, daß Fotografieren eine Geste ist, die philosophische Einstellungen in einen neuen Kontext übersetzt. In der Philosophie wie in der Fotografie ist die Suche nach einem Standort der offensichtliche Aspekt. Die Manipulation der zu belichtenden Szene wird nicht immer leichthin zugestanden, aber gleichwohl charakterisiert sie die verschiedenen Bewegungen in der Philosophie, und der selbstkritische Aspekt ist derjenige, der uns zu beurteilen erlaubt, ob die Manipulation gelungen ist oder nicht. Der Eindruck, daß die Geste des Fotografierens eine philosophische Entwicklung im Rahmen des Industriezeitalters ist, verstärkt sich noch, wenn wir diese drei Aspekte möglichst präzise beobachten.

Die Suche nach einem Standort fällt an den Körperbewegungen des Fotografen auf. Doch wenn man sein Handeln mit dem Apparat beobachtet, tritt eine weniger offensichtliche Dimension hervor. Der Standort, den der Fotograf sucht, ist ein Punkt innerhalb des Zeit-Raums. Der Fotograf stellt sich die Frage, von wo aus und für wie lange er das Bild-

bannen versucht. Den Mittelpunkt des Motivs bildet in unserem Beispiel ein Mann, der Pfeife rauchend in einem Salon auf einem Stuhl sitzt. Dieser Satz ist selber eine Beschreibung der Situation, so wie sie von einem bestimmten Standort aus gesehen wird, nämlich dem eines Beobachters, der von irgendeinem metaphysischen Kran über den Salon gehievt und aus der Zeit, in der das Ereignis stattfindet, herausgehoben wurde. Die Gesten des Fotografen zeigen, daß er nicht glaubt, ein solcher Standort sei erreichbar, und selbst wenn er es wäre, dann nur durch eine geheimnisvolle Evidenz, die ihm vor allen anderen Standorten den Vorzug gäbe. Tatsächlich zeigen diese Gesten, daß er den besten Standort hinsichtlich jener Situation nicht kennt und meint, jede Situation erlaube mancherlei Standorte und deren »Qualität« hänge sowohl von der Situation selbst als auch von der Absicht des Beobachters ab. Konkret muß, wenn ich genau den Augenblick auf der Fotografie festhalten will, da der Rauch aus der Pfeife steigt, ein ausgezeichneter Blickwinkel existieren, der mir durch die »Gestalt« der Pfeife aufgedrängt wird. Wenn ich dagegen auf der Fotografie den Ausdruck des Genießens festhalten will, wie ihn der Geschmack des Tabaks auf dem Gesicht des Rauchers auslöst, muß es einen vom ersten verschiedenen, vorzüglichen Blickwinkel geben, der aber gleichermaßen von der »Gestalt« der Situation aufgefordert wird. Der Fotograf muß demnach ein Ziel haben, um die Situation wahrzunehmen, ehe er einen guten Standort suchen kann. Allerdings zeigt die Beobachtung seiner Gesten, daß diese Ansicht theoretisch ist in Anbetracht dessen, daß er im Verlauf seiner Suche sein Ziel in jedem Moment ändern kann. Er wollte den aus der Pfeife steigenden Rauch fotografieren und wurde, während er nach einem passenden Blickwinkel dafür suchte, durch den Ausdruck auf dem Gesicht des Rauchers überrascht. In der Tat spielt sich hier eine doppelte Dialektik ab: zum einen zwischen Ziel und Situation und zum anderen zwischen den unterschiedlichen Gesichtspunkten auf die Situation. Die Gesten des Fotografen zeigen die Spannung dieser beiden intervenierenden Dialektiken. Mit anderen 109

Worten, die Geste des Fotografierens, die eine Bewegung der Positionssuche ist und eine innere wie äußere Spannung enthüllt, welche die Suche vorantreibt – diese Geste ist die Bewegung des Zweifels. Die Geste des Fotografen unter diesem Aspekt zu beobachten heißt der Entfaltung des methodischen Zweifels zuzusehen. Und dieser ist die philosophische Geste par excellence.

Die Bewegung setzt sich in dem fort, was wir für gewöhnlich die vier Dimensionen des Zeit-Raumes nennen. In einer ersten Dimension nähert sich der Fotograf der Situation und entfernt sich von ihr. In einer zweiten Dimension betrachtet der Fotograf die Situation unter verschiedenen horizontalen und in einer dritten unter verschiedenen vertikalen Blickwinkeln. In einer vierten Dimension schließlich manipuliert der Fotograf seinen Apparat, um die Situation mit unterschiedlichen Längen der »Belichtung« zu erfassen. Die vier Dimensionen überlagern sich auf sehr komplexe Weise, und die Zeitdimension hat einen sich von den anderen abhebenden Charakter, da sie die Bedienung des Apparats mit einschließt.

Die vier Dimensionen überschneiden sich, die Suche des Fotografen scheint eine verschwimmende, schwer zu fassende Bewegung innerhalb des Zeit-Raumes zu sein. Dennoch kann eine detailliertere Beobachtung aufweisen, daß es in diesem Zeit-Raum so etwas wie Barrieren gibt, über die der Fotograf während seiner Suche springen muß, als ob der Zeit-Raum situativ in einzelne Felder eingeteilt wäre. Eines von ihnen für die Vogel-, ein anderes für die Froschperspektive, ein Feld, um aus dem Augenwinkel zu schauen, ein weiteres, um ganz archaisch mit weit aufgerissenen Augen den Blick auf etwas zu richten. Es hat den Anschein, daß es kein stufenloses Gleiten zwischen der Nah- und der Panorama-Aufnahme gibt, sondern nur einen Übergang vom einen ins andere der voneinander verschiedenen Felder. Das trennt die fotografische Geste vollständig von der kinematografischen; die Kamera »fährt« nicht. Diese Geste ist aus

aus Entscheidungen zusammengesetzt. Die Suche des Fotografen ist eine Serie abrupter Entscheidungsvorgänge. Der Fotograf durchzieht den Zeit-Raum, der aus verschiedenen Bereichen des Sehens, aus verschiedenen »Weltanschauungen« also, und aus Hindernissen besteht, die diese Sehfelder trennen. Der Quantencharakter der Geste des Fotografierens (die Tatsache, daß es sich dabei um eine *clara et distincta perceptio* handelt) macht ihre Struktur als eine philosophische Geste aus, wogegen die Geste des Filmens diese Struktur auflöst. Der Grund für diese Differenz ist offensichtlich technischer Natur: Der Fotograf schaut – ebenso wie der Philosoph – durch einen »kategorialen« Apparat und verfolgt damit das Ziel, die Welt als eine Serie distinkter Bilder (bestimmbarer Begriffe) zu erfassen. Der Filmemacher schaut durch einen »prozessualen« Apparat, mit dem Ziel, die Welt als einen Strom ununterscheidbarer Bilder (unbestimmbarer Begriffe) einzufangen. Diese »technische« Differenz zwischen den beiden Apparaten ist für die Differenz in der Strukturierung der beiden Gesten verantwortlich. Die Aussage, daß der Fotoapparat eine Erweiterung und Verbesserung des menschlichen Auges sei, ist also nur eine Redensart. In der fotografischen Geste wird der menschliche Körper derart mit dem Apparat zusammengeschweißt, daß es nahezu sinnlos ist, einem von beiden eine besondere Funktion zuweisen zu wollen. Wenn man das Instrument als einen Körper bestimmt, der in Abhängigkeit von einem menschlichen Körper bewegt wird (wenn man sagt, daß innerhalb der Beziehung »Mensch/Werkzeug« der menschliche Körper konstant und das Werkzeug variabel sei), dann ist es nahezu sinnlos, den Apparat als das Werkzeug des Fotografen zu bestimmen. Genauso adäquat wäre die Behauptung, daß der Körper des Fotografen bei der Suche nach einem Standort das Werkzeug des Fotoapparats sei. Die Beobachtung der Geste des Fotografierens erlaubt, die Umkehrbarkeit dieser Beziehung in einem spezifisch para-industriellen Kontext konkret zu sehen. In der Automobilindustrie impliziert der Umstand, daß der Arbeiter eine

Funktion der Maschine wird, tatsächlich den Verlust seiner selbst (seiner Würde als eines freien Wesens), kurz Selbstentfremdung. Bei der Geste des Fotografierens dagegen impliziert der Umstand, daß der Fotograf sich dem Apparat anpassen, beispielsweise seinen Standort je nach der Skala des »Timing« seines Apparats bestimmen muß, gerade keine Selbstentfremdung, im Gegenteil, der Fotograf ist frei, und das nicht trotz, sondern wegen der zeitlichen Determination des Apparats.

Wenn man sich darauf einläßt, die Gesamtheit an Werkzeugen »Kultur« zu nennen, muß man zugeben, daß sich die Geste eines Arbeiters in einer Fabrik in einem anderen Kontext abspielt als die eines Fotografen. Was die sozialistischen Revolutionen als Ziel anstreben müßten, wäre also die Beseitigung aller Gesten vom Typus des Arbeiters aus unserem kulturellen Umfeld. Es besteht kein Zweifel, daß der bisher untersuchte Aspekt der fotografischen Geste, die Suche nach einem Standort, eine äußerst gründliche Beobachtung erfordern würde, um völlig erfaßt zu werden. Für den Zweck des vorliegenden Essays genügt es zu sagen, daß es sich um eine Serie von theoretischen Entscheidungen handelt, die auf die Prüfung der Situation bezogen sind, daß die Geste folglich die konkrete Bewegung des methodischen Zweifels ist und daß ihre Struktur sowohl durch die betrachtete Situation als auch durch den Apparat wie durch den Fotografen in einer Weise bestimmt wird, die jede Isolierung eines einzelnen der genannten Faktoren verbietet. Gleichwohl handelt es sich um eine Bewegung der Freiheit, denn die Geste ist eine Serie von Entscheidungen, die nicht trotz, sondern wegen der bestimmenden Kräfte getroffen werden, die dabei im Spiel sind.

Um den zweiten Aspekt – den der Manipulation – zu betrachten, müssen wir alle objektive Erkenntnis vergessen, die wir über den Akt des Fotografierens besitzen. Diese Erkenntnis besagt, daß es im Salon Objekte gibt, darunter auch einen Mann, der auf einem Stuhl sitzt und Pfeife raucht.

112 Diese Objekte seien »Phänomene« in dem Sinn, daß sie im

Experiment optisch bewiesen werden können, denn sie reflektieren die auf sie einfallenden Lichtstrahlen. Was der Mann mit dem Apparat anstelle, sei der Versuch, diese Strahlen einzufangen, um auf einem empfindlichen Filmmaterial spezifische chemische Änderungen hervorzurufen. Eine derartige objektive Beschreibung, die man »wissenschaftliche Beobachtung« nennen kann, reduziert die Geste des Fotografierens auf eine Operation im Labor. Sie ist zu vergessen, nicht weil sie »falsch« wäre, sondern weil sie nicht das erfäßt, was wir von der Geste sehen.

Der Mann mit dem Apparat ist nicht auf der Jagd nach reflektierten Lichtern, sondern er wählt unter einem ihm verfügbaren Parameter spezifische Lichtstrahlen aus. Und er wählt sie nicht passiv wie ein Filter aus (obwohl man sogar bezweifeln kann, daß ein Filter passiv ist). Er greift aktiv in den optischen Prozeß ein. Bestimmte Bündel von Strahlen schließt er aus, zum Beispiel indem er die Vorhänge ein wenig zuzieht. Er dreht seine Objekte so ins Licht, daß sie bestimmte Strahlen und keine anderen reflektieren (er sagt zum Beispiel: »Lachen!«). Er führt seine eigenen Lichtquellen ein (zum Beispiel Blitzlichter). Er taucht die Situation in die Farben seiner Wahl. Er manipuliert den Apparat mit Spezialfiltern. Er wählt ein Filmmaterial, das geeignet ist, bestimmte Lichtstrahlen einzufangen und andere abzuwehren. Das Bild, das aus dieser Operation hervorgeht, wird nicht die Wirkung von Strahlen sein, wie sie durch die Objekte reflektiert worden wären, wenn der Fotograf nicht da gewesen wäre. Dennoch wird es die Wirkung von Strahlen, die von den Objekten reflektiert worden sind, und in diesem Sinne objektiv sein. Man kann sich fragen, ob das nicht der einzige wirkliche Sinn des Begriffs »objektiv« ist. Denn alles in allem ist das, was sich während der Operationen im Labor (während der wissenschaftlichen Beobachtung) abspielt, nicht sehr verschieden von dem, was bei der Geste des Fotografierens geschieht, und in diesem Sinne zweifeln wir nicht an der Objektivität der Fotografie. Wir zweifeln an einem bestimmten Sinn des Begriffs Objektivität in der Wissenschaft.

Natürlich ist das Problem in der Fotografie komplexer als in der Wissenschaft (außer vielleicht in der Anthropologie), besonders wenn es sich darum handelt, Personen zu fotografieren. Das Objekt reagiert auf die Manipulation, denn es ist kein wirkliches Objekt, sondern jemand, der mit dem Fotografen dieselbe Situation teilt. Zwischen dem Fotografen und seinem Bildmotiv etabliert sich ein komplexes Gewebe aus Aktion und Reaktion (aus Dialog), obwohl die Initiative natürlich auf seiten des Fotografen liegt und der fotografierte Mensch der geduldig (oder auch ungeduldig) Wartende ist. Auf dessen Seite führt dieser zweifelhafte Dialog zu jener Mischung aus Befangenheit und Exhibitionismus (dem Produkt des Umstands, der Mittelpunkt einer objektivierenden Aufmerksamkeit zu sein), die eine »aufgesetzte Haltung« zur Folge hat (der Wartende erschwindelt das Motiv). Das führt auf seiten des handelnden Fotografen zu jener seltsamen Empfindung, zugleich Zeuge, Ankläger, Verteidiger und Richter zu sein, einer Empfindung des schlechten Gewissens, die sich in seinen Gesten widerspiegelt. Deshalb versucht er, sein Motiv in einem unbewachten Moment zu überraschen, um es in ein Objekt zu verwandeln. In Anbetracht dessen, daß Fotografieren ein Scheindialog ist, erschwindelt auch er das Motiv. Die Geste des Fotografierens ist eine Kunstform.

Doch die Tatsache, daß der Fotograf die Situation manipuliert und das Motiv erschwindelt, bedeutet nicht, daß die Fotografie kein objektives Bild ergeben würde. Sie besagt noch weniger, daß er ein objektiveres Bild erhalten würde, wenn er auf Manipulation verzichtet hätte, und auch nicht, daß die Reaktion des »Motivs« auf seine Manipulation durch den Fotografen irgendwelchen Einfluß auf die Objektivität der Fotografie hätte. Sie bedeutet im Gegenteil, daß eine Situation zu beobachten heißt, sie zu manipulieren, oder anders gesagt, die Beobachtung verändert das beobachtete Phänomen.

Gleichermaßen gilt, daß eine Situation zu beobachten
114 heißt, eben dadurch verändert zu werden, die Beobachtung

verändert den Beobachter. Wer die Geste des Fotografen betrachtet, braucht weder Heisenbergs Unbestimmtheits-Theorem noch die psychoanalytischen Theorien zu kennen, er sieht das konkret. Der Fotograf kann nicht anders, als die Situation zu manipulieren, seine bloße Anwesenheit ist eine Manipulation. Und er kann nicht vermeiden, durch die Situation modifiziert zu werden, die bloße Tatsache, sich darin zu befinden, hat ihn verändert. Die Objektivität eines Bildes (einer Idee) kann gar nichts anderes als das Ergebnis der Manipulation (der Beobachtung) irgendeiner Situation sein. Jede Idee ist insofern falsch, als sie das von ihr Erfasste manipuliert, und in diesem Sinn ist sie »Kunst«, das heißt Fiktion. Dennoch gibt es in einem anderen Sinn wahre Ideen, nämlich dann, wenn sie das von ihnen Betrachtete wirklich erfassen. Das wollte Nietzsche vielleicht sagen, als er behauptete, daß die Kunst besser sei als die Wahrheit.

Der Fotograf kann nicht umhin, die Situation zu manipulieren, denn seine Suche ist eng mit dieser Manipulation verbunden. Suche und Manipulation sind zwei Aspekte ein und derselben Geste. Aber der Fotograf wird das nicht immer sofort zugeben. Er wird sagen, daß einige seiner Fotografien Situationen wiedergeben, die weder manipuliert noch überhaupt manipulierbar sind, zum Beispiel Landschaften. Er wird zugestehen, daß Porträtfotos immer das Resultat einer Manipulation sind, weil das fotografierte Subjekt die Gegenwart des Fotografen spürt und darauf reagiert (zumindest so, daß es überrascht wurde, weil es zuvor nichts von dieser Gegenwart wußte). Er wird aber behaupten, daß Landschaften die Anwesenheit des Fotografen nicht bemerken. Dennoch irrt er sich. Als Beispiel können hier die Fotografien im Bereich der archäologischen Forschung angeführt werden. Ganz offensichtlich bedeutet es eine klare und eindeutige Manipulation, wenn man Infrarotstrahlen benutzt, um die Formen einer archäologischen Schicht hervortreten zu lassen. Dennoch ist es eine Tatsache, daß bei Sonnenuntergang aufgenommene Fotografien Formen enthüllen, die im Licht des Mittags nicht wahrnehmbar sind, und das scheint keine

Manipulation zu sein. Mittag und Sonnenuntergang scheinen Bestandteile einer gegebenen Situation zu sein. Aber die Wahl, dem Sonnenuntergang vor dem Mittagslicht den Vortritt zu geben, stellt eine Manipulation des Faktums der Landschaft dar, da ja die Landschaft durch diese Wahl einer Absicht dient. Jede Fotografie ist ein Porträt in dem Sinn, daß jede Situation »sich dessen bewußt« zeigt, fotografiert zu werden. Auch unter diesem Gesichtspunkt gleicht das Fotografieren dem Philosophieren; man kann keinen Standort wählen, ohne die Situation zu manipulieren, auch wenn einige Philosophen das nicht zugeben wollen.

Der dritte Aspekt der Geste, derjenige der Selbstkritik, steht in Zusammenhang mit dem, was man in der Philosophie »Reflexion« nennt. Das ist offenkundig ein der Optik entlehnter und dadurch selbst eng mit der Fotografie verknüpfter Begriff. Die Kamera besitzt einen Spiegel, und wenn ihn der Fotograf betrachtet, so sieht er, wie das Bild sein könnte. Er sieht die möglichen Bilder und wählt bei diesem futurologischen Sehen unter den verfügbaren Bildern das seine aus. Er verwirft alle sonst möglichen Bilder außer einem und verbannt infolgedessen alle anderen möglichen Bilder, außer diesem einen, in den Bereich der verlorenen Virtualitäten. Auf diese Weise erlaubt uns die Geste des Fotografierens konkret zu sehen, wie die Wahl als Projektion in die Zukunft funktioniert. Diese Geste ist ein Beispiel für die Dynamik der Freiheit. Denn sie zeigt, daß die Kritik (die Anwendung von Maßstäben auf Möglichkeiten) diese Dynamik der Freiheit verkörpert.

Doch ist es nur eine der Bedeutungen des Begriffs »Reflexion«, ein Spiegel zur Beurteilung der Möglichkeiten der Zukunft zu sein. In einer anderen Bedeutung ist die »Reflexion« ein Spiegel, um uns selbst zu sehen, wenn wir unsere Entscheidungen treffen. Ich weiß nicht, ob es Kameras mit solchen Spiegeln gibt, aber es wäre einfach, sie zu konstruieren. Denn einige der Bewegungen des Fotografen vermitteln den Eindruck, als ob er sich in einem derartigen

116 Spiegel betrachten würde. Dank dieses Spiegels (sei er nun

materiell oder immateriell) sieht er sich beim Fotografieren. So bezieht er sich selbst mit in die Situation ein.

Die Geste des Fotografierens zeigt konkret, um welche Art des Sehens es sich dabei handelt. Sie ist nicht mit jener Ansicht zu verwechseln, wie sie die Verwendung eines Selbstauslösers wiedergibt. Die Geste des Fotografierens zeigt den Fotografen nicht als passives Objekt (wie es die anthropologischen Wissenschaften tun). Sie spiegelt das aktive Subjekt (wie es das Ziel einiger Philosophien ist). Solche Spiegel müssen – sofern sie existieren – die Kontrolle nicht nur über den Fotografen, sondern auch über die Geste des Fotografierens selbst gestatten. Die Selbstbeherrschung ist eine andere Form der Freiheit.

In der abendländischen Tradition und speziell seit Kant werden wir (und das mit gutem Grund) vor einer Reflexion als reiner Spekulation gewarnt. Denn der Spiegel, von dem ich spreche, erlaubt in endloser Aufeinanderfolge die Konstruktion anderer Spiegel, die sich ineinander reflektieren und daher einen unergründlichen Abgrund auf tun. Dieser Abgrund kann eine selbstmörderische Anziehungskraft ausüben, doch würde die Geste des Fotografierens dadurch nicht kontrollierbarer. Die Geste verliert ihre Bedeutung, indem sie sich im Abgrund verliert. Im Gegensatz zu anderen Kulturen und aus Gründen, die unter anderem mit der Art und Weise zu tun haben, wie wir unsere Spiegel aufstellen, sind wir Abendländer am Fotografieren interessiert. Darum ist unser Problem nicht die fort dauernde Reflexion, sondern die Entscheidung, an welchem Punkt wir unsere Reflexion anhalten müssen, um zur Handlung überzugehen. Obwohl wir den Abgrund (das »Nichts«) kennen, wollen wir ihn nicht für sich selbst betrachten, sondern um besser fotografieren zu können. Für uns ist die Reflexion eine Strategie und keine Selbstpreisgabe. Der Moment, da der Fotograf aufhört, in den reflektierenden Spiegel (sei er real oder imaginär) zu schauen, ist der Moment, der sein Bild charakterisieren wird. Wenn er zu früh aufhört, wird das Bild oberflächlich sein. Hört er zu spät auf, wird das Bild verworren und ohne Inter-

esse sein. Es wird durchdringend und enthüllend sein, wenn der Fotograf einen guten Moment gewählt hat, um seine Reflexion über sich selbst abzubringen. Deshalb bildet die Reflexion einen Bestandteil der Suche des Fotografen und seiner Manipulation, sie ist die Suche nach sich selbst und eine Manipulation seiner selbst. Tatsächlich gehört die Suche eines Standorts zur Suche nach sich selbst und die Manipulation der Situation zur Manipulation seiner selbst. Und umgekehrt. Was aber für die Fotografie gilt, gilt auch für die Philosophie und ganz einfach für das Leben. In der Fotografie jedoch wird das konkret deutlich: wir können es sehen, indem wir die Geste beobachten.

Diese Überlegungen sind keine ausgeführte phänomenologische Beschreibung der Geste des Fotografierens, sie legen lediglich den Gedanken nahe, daß eine derartige Beschreibung nützlich sein könnte. Aber sie genügen zumindest, um in einem spezifischen Kontext bestimmte Fragen zu stellen. Beispielsweise die, worin die ontologische und epistemologische Differenz zwischen Fotografieren und Malen besteht. Welche Wirkung – wenn es eine gibt – hat die Erfindung der Fotografie auf die Malerei gehabt, und welchen Einfluß wird sie in der unmittelbaren Zukunft haben? Welche Wirkung – wenn es eine gibt – hat die Erfindung der Fotografie auf die Philosophie gehabt, und ist die »Hyperrealismus« genannte Bewegung eine künstlerische oder eine philosophische? Kann man in der Tat nicht sagen, daß dank der Fotografie (aber nicht nur ihretwegen) die Unterscheidung zwischen Kunst und Philosophie durcheinandergeraten ist? Welche Auswirkung hat die Erfindung der Fotografie auf das wissenschaftliche Denken (und nicht nur auf die wissenschaftliche Methode) gehabt? Welcher Art ist der Zusammenhang der Fotografie mit neueren und verwandten Methoden des Sehens (wie Diapositiven, Filmen, Videostreifen und Hologrammen)? Kurz und gut, die hier vorgelegten Betrachtungen reichen aus, um Fragen hinsichtlich der Fotografie formulieren zu können, die das Herz des Problems erreichen: die Fotografie als eine Geste des Schauens, der *theoria*.

Die Geste des Filmens

DIE HERAUSFORDERUNG, nach der fotografischen die filmische Geste zu untersuchen, stellt ein methodologisches Problem: ich habe weit öfter Gelegenheit, Fotografen als Filmer zu beobachten, und kann selbst im Notfall fotografieren, hatte aber eine Filmkamera kaum je selbst in Händen. Andererseits habe ich Filme viel intensiver als Fotografien betrachtet, habe mich mit einzelnen Filmen intellektuell auseinandergesetzt und glaube, im Film das gegenwärtige Kunstmedium par excellence sehen zu müssen. Da meine Lage eines fotografierenden Amateurs und filmischen kritischen Rezipienten für viele Menschen gilt, gebe ich in diesem Fall ausnahmsweise die Methode auf, mich in den Gestikulierenden zu versetzen, um seine Geste zu erfassen. Ich werde im Gegenteil versuchen, aus der Betrachtung der Rezeption die Geste des Filmens herauszuschälen.

Es ist banal, im Kino die archetypische Gebärmutter zu sehen, jene fensterlose Höhle, die zugleich Geburt und Tod bedeutet, wengleich die auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Kino und Platons Höhle mit den bewegten Schatten an der Wand so stark ist, daß man unfähig ist, Platons Mythos zu lesen, ohne an Filme zu denken. Trotz der Banalität des Archetypisierens also gibt die Tatsache, daß Platon der erste Filmkritiker war, zu denken.

Weniger banal, doch ebenso bedeutend, ist der Vergleich zwischen Supermärkten und Kinos. Beide sind Basiliken vom Typ des Pantheons in Rom, und sie gehen auf die zweifache Funktion der Basilika als Markthalle (Supermarkt) einerseits und Kirche (Kino) andererseits zurück. Die Markthalle hat einen weiten, offenen Eingang und einen schmalen . 119

schwierigen Ausgang, ist also eine Falle, wohingegen das Kino einen schmalen Eingang hat, vor dem sich Schlangen bilden, während sich sein Ausgang periodisch sperrangweit öffnet. Ein anderer Unterschied ist der pseudo-platzartige Charakter des Supermarktes und der pseudo-theatralische des Kinos. Der Supermarkt ist kein Marktplatz, weil die Muße zum Dialogisieren fehlt, und das Kino ist kein Theater, weil die Szene zweidimensional ist und kein Feedback zwischen Drama und Zuschauer gestattet. Und doch ist die Tatsache, daß man Filme in Basiliken zeigt, also in kirchenähnlichen falschen Theatern, die neben falschen Marktplätzen stehen und bei denen man ein Opfer bringen muß, um hineinzukommen, aus denen man aber periodisch ausgespien wird, für die Rezeption des Films sehr wichtig.

Man sitzt also in dunkler Höhle auf kartesischen, das heißt geometrisch angeordneten und arithmetisch nummerierten Stühlen und betrachtet riesige Schatten, die sich auf leuchtender Höhlenwand laut sprechend und großsprecherisch bewegen. Hoch über den Köpfen und weit hinten im Rücken befindet sich eine Maschine, welche diese Schattengötter an die leuchtende Wand wirft. Man weiß von dieser *Laterna magica*, weil sie manchmal nicht funktioniert, weil man sie in Miniaturausgabe von Diapositiven her kennt und weil man selbstredend über die Filmtechnik informiert ist. Trotzdem dreht man aber nie den Kopf nach hinten, um sich, wie der Gefesselte bei Platon, zur Wahrheit zu wenden. Man ist vom Kinoprogramm und von den übrigen Programmen, welche die Massenkultur ausmachen, dazu programmiert, die scheinhaften Götter an der Wand für wahrscheinlich zu nehmen. Die Tatsache, daß der Film die Kunstform der Gegenwart ist, ist also nicht nur aus ihm selbst zu erklären, sondern unsere ganze Kultur programmiert uns dazu, ihn als Schein des Wahren zu akzeptieren.

Es genügt nicht zu sagen, daß auf der Leinwand Schatten von Szenen zu sehen sind, wie im malayischen Schatten-theater, sondern die vierdimensionale Szene wird auf der
120 Leinwand visuell auf drei Dimensionen (die beiden der

Oberfläche und die dritte des Filmabspulens) reduziert, während die Lautsprecher die auditiven Dimensionen inszenieren. Daß man im Kino in Ton gebadet wird, während man dem Bild gegenüber sitzt, ist eine Tatsache, die vom Schlagwort »audiovisuell« verborgen wird. Aber nicht dies ist das Entscheidende und radikal Neue, nämlich »Techno-Imaginäre«, am Film, sondern die Tatsache, daß die Zeitdimension der dargestellten Szene durch das Abspulen des Bandes dargestellt wird. Erst das läßt auf das Wesentliche der filmischen Geste schließen. Es ist jene Geste, welche Bänder erzeugt, die die historische Zeit darstellen sollen. Die Geste, mit der der Filmapparat bewegt wird, ist also nur vorbereitend und provisorisch, gewissermaßen vorfilmisch. Ihre Absicht ist, lange Bänder mit Fotografien und Schallspuren zu füllen. Diese Bänder erst sind das Material, mit dem die eigentliche filmische Geste, die Geste des Schneidens und Klebens, zu tun hat. Man kann diese Geste so bestimmen: sie behandelt mit Schere und Klebstoff Bänder, welche Spuren von Szenen sind, um ein Band zu erzeugen, das in höhlenartigen Basiliken die Geschichte, das heißt die historische Zeit vorstellt.

Auf diese Geste, und nicht auf das Manipulieren des Filmapparates, ist demnach das Augenmerk zu richten. Nicht als ob dieses Manipulieren gleichgültig wäre: es ist im Gegenteil wichtig, denn es liefert das Rohmaterial des Filmens. Es sind an ihm alle Probleme der fotografischen Geste wiederzuerkennen, wenn auch auf andere Weise: das Problem des Standpunktes, das der Manipulation der Szene und das der Selbstreflexion. Nur fällt die Wahl des Standpunktes weniger quantitativ, also weniger »klar und distinkt« aus, weil der Filmapparat erlaubt zu schwanken (*er travelled*). Die Manipulation der Szene ist komplexer und daher bewußter, das heißt, der Film akzeptiert sich etwas bereitwilliger als die Fotografie als Kunstform. Zudem wird die Selbstreflexion durch Arbeitsteilung dialogischer und kollektiver. Im allgemeinen läßt sich jedoch sagen, daß trotz dieser Veränderungen die Manipulation des Filmapparates nur die fotografische Geste im Dienst

der filmischen Geste ist, die sich insofern ändert, als sie jetzt eben im Dienst von etwas anderem steht.

Zur Verfügung stehen dadurch lange Bänder von Fotografien, jedes mit einer Schallspur, welche in einem Projektionsapparat das Auge betrügen können und auf eine solche barocke Weise elysische Schatten auf die Leinwand zaubern. Das ist das filmische Datum. Das Faktum, das die filmische Geste daraus erzeugt, ist eine Geschichte, nicht im Sinn von »Anekdote« (obwohl sie das auch kann), sondern im Sinn von »Geschehen«. Mit Schere und Klebstoff erzeugt diese Geste ein Band, das als ganzes und synchronisch ein Sachverhalt, abrollend und diachronisch hingegen ein Prozeß ist. Der Filmemacher steht dem Bandmaterial gegenüber, und aus dieser Transzendenz heraus komponiert er Sachverhalte, welche im Kino als Prozesse erscheinen werden. Für ihn fallen also, wie für Gott, Anfang und Ende zusammen, aber mehr als Gott kann er einzelne Phasen des Prozesses umstellen, kann den Ablauf des Prozesses verlangsamen und beschleunigen, kann Phasen oder den gesamten Prozeß zurücklaufen lassen, kann schließlich den gesamten Prozeß als im Kreis laufendes Band zur ewigen Wiederkehr verschlingen. Nicht nur also unterscheidet er, wie Gott, zwischen formaler Transzendenz (schöpferischer Komposition) und existentieller Immanenz (Erleben des Ablaufs), sondern er kann, was Gott nicht kann, den Ablauf des Prozesses selbst in Zeitrichtungen außerhalb der strahlenförmigen Linearität umlenken.

Geschichte hat einen doppelten Sinn: »Geschehen« und »Geschehenes erzählen«. Es scheint, daß an der filmischen Geste nichts außerordentlich Neues ist: sie erzählt vom Geschehen. Immer schon, jedenfalls mindestens seit Homer und der Bibel, hat der Erzähler mit Schere und Klebstoff das Band des Geschehenen komponiert, wie heute noch der Redakteur einer jeden Zeitung, und die filmische Geste zeigt dieses Wesen des Erzählens nur ein wenig klarer. Aber das ist ein Irrtum: der Filmemacher erzählt nicht, und das Wort »erzählen« (französisch: *raconter*, englisch: *to tell*) beweist dies.

»Erzählen« heißt, das in der Vergangenheit Zusammenge-
zählte neu zählen und dabei natürlich möglicherweise neu
ordnen. Der Filmemacher kann dies selbstredend auch tun,
und dann ist seine Geste tatsächlich nichts Neues, sondern
Hollywood-Kitsch oder Wochenschau. Aber er kann auch
noch nicht dagewesene Phänomene auf noch nicht dagewe-
sene Art kombinieren und dann ablaufen lassen. Das heißt
nicht nur Gewesenes oder möglich Gewesenes erzählen,
sondern möglich Gewesenes jetzt ablaufen lassen: die Zu-
kunft vorwegnehmen, nicht als Utopie oder Science-fiction,
sondern als gegenwärtiges Geschehen. Er kann also Ge-
schichte dem ersten und nicht nur dem zweiten Sinn nach
machen. Nicht nur Geschehenes (Mögliches und Wirkli-
ches) erzählen, sondern (allerdings als Trompe-l'œil auf einer
Höhlenwand) geschehen machen.

Das ist eine noch nie dagewesene Geste. Für den histori-
schen Menschen (Juden, Römer und Griechen, kurz
Okzidentalern) ist die Geschichte nur von innen heraus,
durch Engagement an ihr, zu verändern. Darum nannten die
Römer Geschichte *res gestae*, »gemachte Sachen«. Die histo-
rische Erzählung ist selbst ein solches Engagement, eine ge-
machte Sache. In der filmischen Geste jedoch wird Ge-
schichte von außen und oben her gemacht, ist also nicht *res
gestae*, sondern *res gerentes*. Zwar kann dann der so entste-
hende Film selbst wieder als gemachte Sache, und also als
Engagement an der Geschichte, betrachtet werden, und doch
ist die Geste, aus der er entsteht, formal transzendent im Ver-
hältnis zur Geschichte, eine metageschichtliche Geste vom
Typ des »historischen Materialismus«, Nietzsches »ewiger
Wiederkehr als des Willens zur Macht« oder neopositivisti-
scher und strukturalistischer Geschichtsanalyse. Nur ist die
filmische Geste eben weit konkreter als solche Analysen,
denn ihr Werkzeug ist das Filmband und nicht der Begriff,
und ihr Werk ist nicht ein Diskurs von Gedanken, sondern
von auf die Leinwand geworfenen Schatten.

Die Frage stellt sich, wieso der Filmemacher dies tun
kann, dagegen der epische Dichter, der Historiograph oder 123

der Schreiber von Science-fiction nicht. Es ist die Frage nach dem Unterschied zwischen linearen und zweidimensionalen Codes. Lineare Codes werden gelesen, das heißt, ihre Bedeutung wird begriffen. Oberflächencodes dagegen werden durch Imagination entziffert. Die traditionellen Oberflächen, inklusive der Fotografie, sind unbewegt, »anekdotisch«, und in diesem Sinn vorgeschichtlich. Die linearen Codes bestehen aus punktierten Elementen, zum Beispiel Buchstaben oder Zahlen, und analysieren prozessuell das Geschehen, »erzählen«, und sind daher geschichtlich. Der Film ist der erste Code, bei dem sich Oberflächen bewegen, ein Diskurs von Fotografien, nicht von Zahlen. Er ist, da er »geschieht«, ebenso geschichtlich, wie Zahlen es sind, und, da er aus Oberflächen besteht, ebenso imaginär, vorgeschichtlich, wie traditionelle Flächen es sind. Dadurch entsteht ein neues Entziffern: die Bilder des Films bedeuten nicht wie die traditionellen Bilder eine szenische Wirklichkeit, sondern sie bedeuten Begriffe, welche Szenen bedeuten. Im Film wird nicht, wie im traditionellen Bild, ein Phänomen dargestellt, sondern eine Theorie, eine Ideologie, eine These, welche Phänomene bedeuten. Daher erzählt der Film nicht Geschehen, sondern stellt Geschehen vor und macht es vorstellbar: er macht Geschichte. Allerdings eben drei Schritte vom konkreten Phänomen entfernt.

Es gibt heute zwei Geschichtesebenen: die vierdimensionale des täglichen Lebens und die dreidimensionale der kartesischen Basiliken. Ein kompliziertes Feedback verbindet die beiden Ebenen, aber die Tendenz geht dahin, die dreidimensionale Ebene, als Trompe-l'œil, das sie ist, der vierdimensionalen, an der man sich stößt, die einen Widerstand leistet, vorzuziehen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß zukünftig die existentiell bedeutende Geschichte vor Zuschauern auf Wänden und TV-Schirmen abrollen wird statt im Zeit-Raum. Das wäre wirklich Nachgeschichte. Darum ist der Film die »Kunst« unserer Zeit und die filmische Geste die des »neuen Menschen«, eines uns nicht unbedingt sympathischen Wesens.

Die Geste des Maskenwendens

ES GIBT EINE GANZE REIHE von Gesten in Verbindung mit Masken, zum Beispiel die Geste des Maskendesigns, die der Wahl unter verfügbaren Masken, die des Maskierens, die des Maskentragens und die des Maskenabnehmens (und zwar sowohl des Abnehmens der eigenen Maske wie auch der eines anderen). Jede einzelne dieser Gesten verdiente genau untersucht zu werden, da die Maske die materialisierte Rolle ist, die wir den anderen gegenüber spielen, und (da wir uns im Spiegel des anderen sehen) zugleich die Rolle, die wir uns selbst vorspielen. Und doch sind alle diese Gesten im Vergleich zum Umdrehen der Maske und ihrer Betrachtung von der falschen Seite aus gewissermaßen uralte, und in diesem Sinn längst durchdachte Phänomene. Das Maskendesign ist zum Beispiel von Mythologen, die Wahl unter verfügbaren Masken von Pädagogen, das Maskieren von Psychologen, das Maskentragen von Soziologen, das Herunterreißen der Masken anderer von Gesellschaftskritikern und das Abnehmen der eigenen Maske von Beichtigern wiederholt untersucht worden, und diese Untersuchungen begleiten die Maskerade der Geschichte als Entmythisierungsversuche, wobei sie selbst eine Art Maskentanz zweiten Grades auführen. Aber die Geste des Maskenwendens ist wahrscheinlich eine derjenigen, die in der Vergangenheit nicht beobachtet wurden, denn ihre Untersuchung ist erst in relativ junger Literatur, und dort nur implizit, zu finden. Das Herangehen an Masken von der »falschen« Seite aus ist eine Betrachtung des Phänomens von einem Standpunkt aus, der früher nicht eingenommen wurde.

Man kann die These, wonach das Maskenwenden eine für 125

die Gegenwart charakteristische Geste ist, am Beispiel des Karnevals in Rio zu illustrieren versuchen. Bei diesem (übrigens in vielen Hinsichten beachtenswerten) Beispiel gibt es, grob gesprochen, drei Typen von Gesten: die der Teilnehmenden, die der kritischen Beobachter und die der Maskenwender. (Wobei natürlich jeder in der Lage ist, alle drei Typen von Gesten durchzuführen.) Die Teilnehmenden tanzen maskiert auf der Straße und haben die Stadt in eine riesige Maske verwandelt. Die kritischen Beobachter sitzen auf den Tribünen und werden die Preise für die besten Masken an die Tänzer verteilen. Die Maskenwender haben Ferien, denn zu Karneval sind die Ministerien für Planung, Kommunikation und Tourismus, in denen der Karneval programmiert wird, geschlossen. Daher sind die Maskenwender entweder in Teresopolis in den Bergen, um dem Karnevalstrubel zu entkommen, oder, was für die Zukunft noch bezeichnender sein dürfte, sie benutzen die Ferien vom Maskenwenden, um selbst ein wenig mitzutanzten.

Das Verhältnis der Maskierten zu den Kritikern ist, wie gesagt, seit Jahrtausenden untersucht worden. Es ist das Verhältnis des Akteurs zum Publikum, der Praxis zur Theorie, der Politik zur Kontemplation, kurz das historische Verhältnis. Selbstredend tanzt der Maskierte im Karneval in Funktion der Tribüne: er ist Prinz oder Indianer oder Marsbewohner für den preisverteilenden Kritiker und ist nicht, wie der prähistorische Tänzer, Kanguru für sich selber. Und doch ist die Primärmotivation des Tänzers nicht der Preis, und beim Tanzen wird er den Kritiker vergessen. Zwar wird er sich nicht prähistorisch mit seiner Maske identifizieren, aber er wird auch die Rolle des Kritikers nur insoweit auf sich selbst übertragen, als der kritische Abstand zwischen der Maske und ihm ein Aspekt seines Tanzens selber wird. Was den Kritiker betrifft, der auf der Tribüne zusieht, so wird er der Versuchung widerstehen müssen; vom Tanzrhythmus mitgerissen zu werden, auf die Straße hinunterzusteigen und sich am Karneval, im Kostüm des Kritikers, zu beteiligen. Dieses komplexe dialektische Verhältnis zwi-

schen Tänzer und Kritiker wirkt im Karneval von Rio zwar besonders verwirrend, weil sich das Maskieren hier sozusagen an der Grenze zwischen Vorgeschichte und Geschichte ereignet (zwischen Afrika und Europa, zwischen religiösem Fest und Theater), bleibt aber doch im Grunde das »historische« Verhältnis, von dem zum Beispiel der historische Materialismus handelt.

Jedoch kann das Verhältnis zwischen den Maskenwendern einerseits und den Tänzern und Kritikern andererseits nicht in solchen historischen Kategorien erfaßt werden. Der Beamte im Kommunikationsministerium ist nicht im Raum und in der Zeit des Karnevals; zum Beispiel programmiert er gerade den Karneval des kommenden Jahres und wartet dafür auf das Feedback des diesjährigen. Für ihn ist der Karneval vorbei, längst bevor er anfängt, und zwar nicht, weil er voraussieht, was dabei geschehen wird. Er weiß selbstverständlich nicht, welche Maske den Preis bekommen oder ob eine Tribüne zusammenstürzen wird, aber solche Daten interessieren ihn gar nicht. Der Maskenwender ist kein Futurologe. Für ihn ist der Karneval vorbei, sobald er programmiert ist, und zwar ist er »vorbei« nicht im historischen Sinn von »vergangen«, sondern im Sinn von »verfügbar«. Daher existiert der Maskenwender weder für Tänzer noch Kritiker: er steht außerhalb ihres Horizontes. Zwar wissen beide, daß ihr Karneval programmiert wurde, daß er weder spontan geschieht noch einem zyklischen Rhythmus folgt, sondern von einem Systemropriiert wurde, daß er »animiert« ist, und sie beschwerten sich beide, falls das Programm nicht klappt und etwa Geld fehlt oder die Autobusse nicht zur Verfügung stehen. Aber sie beschwerten sich eben, weil dann das Programm sichtbar wird: es soll unsichtbar bleiben. Für den Maskenwender hingegen existieren Kritiker und Tänzer nicht als Gesprächspartner, als »andere«, sondern als Elemente der umgewandten, »Karneval« genannten Maskerade. Der Maskenwender beeinflusst den Tänzer nicht in seinen Gesten, er läßt ihm die sogenannte historische Freiheit, denn er ist kein Maskenerzeuger. Und er beeinflusst den Kritiker

nicht in seinen Urteilen, er läßt ihm die sogenannte Gewissensfreiheit, denn er ist kein Maskenabnehmer. Er läßt dem Maskierten die historische und dem Theoretiker die Gewissensfreiheit, weil er an beiden nicht interessiert ist: sie sind »vorbei« im Sinn von »verfügbar«. Wenn ein Karnevalsprogramm die Freiheit des Tänzers oder des Kritikers schmälert, dann ist das ein Programmfehler, der behoben werden muß. Denn Freiheitsrepression führt zu Kontestation und kann den programmierenden Maskenwender nur stören.

Die Geste des Maskenwenders geht von außen an die Maske heran, aber nicht wie die Hand des Trägers an seinen Handschuh, um in ihn zu schlüpfen, und auch nicht wie die Hand des Handwerkers an Handschuhleder. Das Umdenken des Handschuhs hat die Absicht, den Handschuh von nicht zugänglichen Seiten aus zu betrachten, und nicht, ihn als Handschuh zu verwenden. Wenn es sich nicht um Handschuhe, sondern um eine Maske handelt, mag man zwar einwenden, daß das Verwenden einer Maske nicht als Maske, sondern zum Beispiel in Funktion eines Systems als Geste des Demaskierens anzusehen ist: es zeigt, was der Karneval ist, wenn er entmythologisiert wird. Man mag darüber hinaus einwenden, daß bei einer solchen Geste das System maskiert wird, um selbst wiederum in einer weiteren Geste demaskiert werden zu können. Aber derartige Einwände tragen zum Verständnis der Geste wenig bei. Sie betrachten sie nämlich vom Standpunkt der Maskerade aus, und nicht vom Standpunkt dessen, der sie ausführt. Selbstverständlich ist das Umdrehen der Maske vom Standpunkt der Maskerade aus eine theatralische und wahrscheinlich eine sehr wirksame Geste, und derjenige, welcher die Maske umdreht, ein Schauspieler, vorausgesetzt er befindet sich auf einer Bühne. Aber die Tatsache, daß der Beamte im Kommunikationsministerium irgendeine Rolle spielt und daß der umgewandte Karneval bei diesem Maskentanz zur umgewandten Maske wird, hat mit der Geste seiner Programmierung nichts zu schaffen. Der Abstand nämlich, von dem aus der Karneval programmiert wird, ist genau derselbe, von dem aus das Kommunika-

tionsministerium programmiert wird und von dem aus das Programm programmiert wird, innerhalb dessen Ministerien programmiert werden. Es ist kein kritischer Abstand, sondern ein Heraustreten aus dem historischen Ereignis. Darum erfordert er auch keine weiteren Schritte zurück, um selbst überwunden zu werden. Hat man eine einzige Maske umgewandt, dann sind sie alle, wie immer ihre Hierarchie aussieht, als Nicht-mehr-Masken verfügbar geworden. Das heißt, versucht man die Geste des Maskenwendens mit historischen Kategorien als Handlung auf einer Bühne zu fassen (sie zum Beispiel aus politischen, ökonomischen oder kulturellen Motiven zu erklären), dann geht das Wesen dieser Geste, nämlich das Nicht-Theatralische an ihr, verloren.

Diese Schwierigkeit sei an einem anderen Beispiel erläutert. Ich trage eine papierene Maske. Durch ihre Löcher sehe ich die anderen. Nehme ich sie ab und betrachte sie von außen, dann sehe ich, wie mich die anderen gesehen haben. In diesem Sinn ist das Abnehmen der Maske Selbsterkenntnis. Nehme ich sie aber ab und betrachte sie von innen, dann sehe ich eine graue Oberfläche, die an verschiedenen Stellen in die dritte Dimension hineinragt. Die politischen, kulturellen und ästhetischen Aspekte der Maske befinden sich alle auf ihrer äußeren, jetzt nicht sichtbaren Seite. Was ich nun sehe, ist sozusagen die Maske in ihrem negativen ethischen Aspekt: so soll sie nicht gesehen werden, und dieses »Verbot« kann der Innenseite der Maske angesehen werden. Nur bringt dieser Anblick meine ethischen Kategorien ins Wanken. Ich sehe die »falsche«, unerlaubte Maskenseite, und dabei ist die andere Seite, die »echte«, das falsche Gesicht, in dem mich die anderen zu erkennen glauben. Demnach ist die »falsche« Seite der Maske die echte, denn sie macht den Schwindel offensichtlich. Und doch ist diese Dialektik der Maske eine »negative Dialektik«, denn die graue Oberfläche der Maske, die ich betrachte, ist ja nur ihre negative Seite. Darum ist die Erkenntnis, die ich beim Maskenwenden gewinne, ethischer und politischer Natur, aber in einem Sinn, der Ethik und Politik überschreitet: ich befinde mich beim

Maskenwenden jenseits von Gut und Böse. Das Wesen der Geste ist das Überschreiten des Theaters, also der Bühne, des Aktes, der Handlung, und es ist eine der ganz wenigen Gesten, in der sich die untheatralische, nachhistorische Daseinsform äußert.

Man wird einwenden, daß die innere Seite der Maske ja nicht erst beim Maskenwenden sichtbar wird, sondern daß der Maskendesigner sie nicht nur auch sieht, sondern sie ebenfalls allererst herstellt. Und dieser Maskendesigner ist ja nicht nur historische Existenz (etwa der Designer des Harlekin in der Renaissance oder des Supermann in der Gegenwart), sondern bereits prähistorische Existenz (etwa der afrikanische Maskenschnitzer oder der orientalische Märchen-erzähler). Wie kann dann noch die Maskenwendung als post-historische Geste angesehen werden? Aber der Einwand ist nicht stichhaltig. Der Maskendesigner, sei er nun Schnitzer, dramatischer Autor, Bühnendekorateur oder Gesetzgeber, erzeugt zwar die innere Seite der Maske, aber er tut es in Funktion der äußeren und richtet seine Aufmerksamkeit daher nicht auf die innere Seite, selbst wenn er hinschaut. Erst das Wenden der Maske macht diese Seite als solche sichtbar. Obwohl der Maskendesigner eine Technik zur Ausarbeitung der Maskeninnenseite hat (die zum Beispiel bei Shakespeare beinahe zur Perfektion gerät) und man also meinen könnte, er kenne die Innenseite genau (er wisse genau, wie zum Beispiel Falstaff von innen aussieht), nimmt er diese Seite als solche gar nicht wahr. Was er sieht, wenn er versucht, seine Technik des Maskendesigns zu betrachten, ist nicht die Innenseite der erstellten Maske, sondern die Außenseite seiner eigenen Rolle als Maskendesigner. Er sieht nicht Falstaff von innen, sondern den Bühnenautor Shakespeare von außen. Und daran ändert sich auch unter der Bedingung nichts, daß man Falstaff und Shakespeare als übereinanderliegende Masken ein und derselben Person sieht.

Diese seltsame Unfähigkeit, von der Maske zurücktreten zu können, die erst mit dem Maskenwenden überwunden wird, kann an einem weiteren Beispiel demonstriert werden.

Wenn in der fünften französischen Republik jemand zum Präsidentengewählt wird, so schlüpft er in eine relativ locker anliegende Maske, denn sie ist neu und man kann sich erinnern, wie sie aus älteren Masken, zum Beispiel aus der Maske des Präsidenten der vierten Republik, der amerikanischen Republik, aus Fetzen verschiedener klassischer Masken zusammengeflickt wurde. Alte Masken, bei denen der Erzeuger vergessen ist, zum Beispiel die des Familienvaters, sitzen viel fester. Daher kann der Präsident von seiner Maske zum Beispiel in der dritten Person sprechen (»der Präsident hat beschlossen ...«), was der Familienvater nicht kann. Aber obwohl die Präsidentenmaske neu ist und obwohl sie eine Collage ist wie eine afrikanische Maske und man daher durch ihre Ritzen darunterliegende Masken beobachten kann, ist ihre Innenseite nicht nur dem Publikum und dem Akteur, sondern auch ihren im Publikum und auf der Bühne verstreuten Designern unsichtbar. Denn während sie die Masken entwarfen, trugen sie selbst Masken, zum Beispiel von Legislatoren, was ihnen nicht erlaubte, aus ihren Rollen zu fallen, um die Innenseite dessen zu sehen, was sie machten. Erst das Umwenden der Präsidentenmaske macht die graue Innenseite sichtbar, und zwar gar nicht so sehr in der Hinsicht, woraus und wozu sie gemacht ist, sondern vor allem, welches das Programm ist, innerhalb dessen sie entworfen wurde. Beim Wenden der Maske wird nicht nur ihre Funktion innerhalb des Dramas und ihre Genese sichtbar (diese Aspekte sehen auch die Maskendesigner dank ihrer Praxis), sondern vor allem das, was man eleganterweise ihre »Struktur« nennt. Sobald man aber der Struktur ansichtig wird, werden Funktion und Genese der Maske uninteressant, sind sie »vorbei«, denn man befindet sich dann außerhalb des Theaters und außerhalb der Geschichte. Nicht in dem Sinne »außerhalb« wie der Drahtzieher beim Marionettentheater (denn er ist ja an der Handlung beteiligt), sondern außerhalb wie jemand, der Puppen rezyklieren will, um sie zu etwas anderem (zum Beispiel zur Papiererzeugung) zu verwenden.

Beim Wenden der Maske hört sie auf, Maske zu sein, und 131

wird zu einem Gegenstand, der manipuliert wird. Man kann natürlich versuchen, diese ontologische Verwandlung auf die Eliminierung der semantischen Dimension der Maske zurückzuführen, aber es ist leichter, bei der Phänomenologie der Geste zu bleiben. Das Umwenden der Maske verändert ihren Ort: sie ist nicht mehr vor dem Gesicht, sondern unter den Händen. In allen traditionellen Gesten in Verbindung mit Masken ist die Maske entweder vor mir und daher zwischen mir und den anderen, oder sie soll vor mir sein beziehungsweise nicht sein, und in diesem Sinn sind diese Gesten historisch; sie betreffen die Zukunft. Bei der Geste des Maskenwendens dagegen stehe ich über der Maske, ich habe sie überschritten, sie ist vorbei, und das bedeutet, daß die Geste Zukunft »vorwegnimmt«, in Vergangenheit umwendet.

Daher ist diese Geste in noch radikalerer Weise als die Geste des Filmens nachgeschichtlich. Die Geste des Filmens schneidet und klebt eine Geschichte, um sie zu erzeugen. Die Geste des Maskenwendens nimmt alle Geschichte vorweg, indem sie sie von der »falschen« Seite her anschaut, nämlich von jener Seite, von der aus sie keinen Sinn hat. Aber nicht so wie Salomon oder Diogenes oder wie Buddha, die alle Masken durchschauen und dann von der »Eitelkeit« aller Geschichte überzeugt sind. Salomon, Diogenes und Buddha sind bloß enttäuschte Akteure und Regisseure. Vielmehr so, daß sie erlaubt, alle verwirklichten und noch möglichen Geschichten zu programmieren. Die Geste des Maskenwendens ist die Geste des Spielens mit Geschichte und nicht mehr die des Rollenspiels in der Geschichte.

Das soll selbstredend nicht heißen, daß wir mit dieser Geste aufgehört hätten, Masken zu tragen und Rollen zu spielen. Alle dramatischen Regeln der Ökonomie, der Soziologie und der Politik gelten auf der Bühne der Geschichte weiter. Doch gelten sie anders als früher, nämlich als Spielregeln, nicht mehr als Gesetze. Die Masken, die wir über Masken und unter Masken tragen, sitzen anders als früher: als umwendbare Masken. Zum Beispiel hat sich die Frage der

nach Seele und Körper, nach Idee und Materie. Nicht mehr steht zur Debatte, »was bin ich unter allen Masken?« – also die sogenannte Zwiebelfrage. Vielmehr erscheint das, was früher »ich« genannt wurde, jetzt als jener ideologische Haken, an den die Masken mit ihrer Innenseite gehängt werden, genau wie die Maske als jene ideologische Außenseite erscheint, von der aus das »Ich« betrachtet wird. Zum wirklichen Identifikationsproblem wird die negative Dialektik zwischen Innen- und Außenseite der Maske. Was wiederum bedeutet, daß, obwohl wir weiterhin Masken tragen und Rollen spielen, obwohl also die Geschichte und die Geschichten weitergehen, doch das historische In-der-Welt-Sein sich seinem Ende nähert. Zwar leiden wir weiterhin an der Geschichte und handeln in ihr, aber wir können uns nicht länger wie früher an und in ihr engagieren, da wir alle Rollen in ihr umwenden können: mit ihr spielen können.

Mit der Geste des Maskenwendens geht aller Sinn der Geschichte verloren; jedoch nicht notwendigerweise der Sinn des Lebens. Im Gegenteil kann das Spielen mit der Geschichte selbst zur Sinngebung werden. Zwar ist in den Ministerien, welche den Karneval programmieren, von dieser Sinngebung vorläufig nicht viel zu merken. Aber die Geste des Maskenwendens erlaubt, genau betrachtet, dahinter die Geste der Sinngebung zu erkennen.

Die Geste des Pflanzens

IM GEGENSATZ ZU dem Eindruck, den man bei oberflächlicher Betrachtung gewinnt, handelt es sich um eine wider-natürliche, also im radikalen Sinn »perverse« Geste. Ihre Perversität, die darin besteht, daß sich bei ihr das Dasein in sein Gegenteil verwandelt, und die Umstülpung dieser Perversität in der sogenannten ökologischen Bewegung zwingt geradezu zum Aufnehmen dieser Geste im Gefolge derjenigen des Maskenwendens. Die These, die ich hier vertreten möchte, besagt, daß der Standpunkt, von dem aus Masken umgewandt werden, derselbe ist wie derjenige, auf dem die Ökologen stehen: jener Standpunkt, den man gewinnt, wenn man die Geschichte überschreitet.

Wie bei den meisten der uns täglich begegnenden Gesten ist es keine geeignete Strategie zu ihrer Erkenntnis, sie ins Gedächtnis zu rufen. Denn sie ist von der Gewohnheit zuge- deckt (obwohl wir ja als Städter selten selbst pflanzen), und diese Gewohnheit erlaubt dem Gedächtnis nicht, das Wesen der Geste auszumachen. Beim Pflanzen kommt noch hinzu, daß es sich, was bei anderen Gesten nicht so der Fall ist, um eine mit Mythen, Allegorien und Metaphern beladene Geste handelt, daß also bei ihr die Gewohnheit ins »Übergewöhnliche« umgeschlagen ist, eben um das Wesen der Geste desto besser ideologisch zu verhüllen. Eine geeignete Strategie ist daher der Versuch, sich in jene Lage zu versetzen, in der sich jene befanden, für welche die Geste neu war, also in die Lage der neolithischen Pflanzer. Nicht nur weil bei diesem Versuch das Wesentliche der Geste durch ihre damalige Neuheit sichtbar werden könnte, sondern auch weil es ja eine der 134 Thesen dieser Untersuchungen ist, daß neue Gesten eine

neue Daseinsform zum Ausdruck bringen. In der Geschichte gibt es kaum einen kritischen Punkt, der besser als das Aufkommen der Geste des Pflanzens im späten Mesolithikum diese These bekräftigen könnte.

Versucht man jedoch, sich in die Lage zu versetzen, in der sich ein Jäger und Sammler entschließt, mit einem Stock Löcher in die Erde zu graben, Grassamen hineinzustopfen, die Löcher wieder zuzumachen und dann monatelang zu warten, um zu sehen, was dabei herauskommt, dann kann man die Perversität dieser Geste kaum fassen. Selbstredend muß man, um dieses Erlebnis zu haben, alles zu vergessen versuchen, was diese perverse Geste später »normalisierte«, also die gesamte Geschichte. Die Perversität, die Umkehrung des Daseins in sein Gegenteil, wird erst erlebbar, wenn bei der Betrachtung der Geste in ihrer Ursprünglichkeit alle ökonomischen, sozialen und politischen Erklärungen ausgeklammert werden, wenn man also die Geste des neolithischen Pflanzens nicht vom zwanzigsten Jahrhundert, sondern vom Paläolithikum aus betrachtet. Die Möglichkeit dazu verdanken wir dem posthistorischen Standpunkt, der in der Gegenwart zugänglich wurde, genauer einem seiner Aspekte: dem ökologischen Standpunkt.

Der Jäger und Sammler, wie wir ihn in vielleicht dekadenter Form im Amazonasgebiet und in vielleicht deprimierter Form im eigenen Inneren beobachten können, ist ein Hersteller von Fallen, ein »Fänger«. Er baut Gestelle, in denen sich Ponies, Rentiere oder Urvieh verfangen, und Körbe, in die Beeren, Wurzeln oder Eier hineingeworfen werden. Betrachtet man diese grundlegende Geste genauer, so erkennt man, daß es sich um ein Flechten von Netzen handelt, denn Fallen und Körbe können als die Maschen eines Netzes angesehen werden, das diese Menschen um sich werfen. Alle übrigen Arbeitsgesten, das Erzeugen von Waffen wie das Schleifen von Feuersteinen, das Malen wie das Begraben, können als Variationen des Netzflechtens, eben des Jagens und Sammelns, aufgefaßt werden. Die Grundstimmung eines sich in solchen Gesten manifestierenden Daseins ist die des Lauerns.

Sowohl Jäger wie Sammler leben auf dem Sprung, in der Stellung des Anspringens der Beute, und der Unterschied zwischen Jagen und Sammeln, zwischen dem Fangen von Tieren und Fangen von Pflanzen, der als ursprüngliche Arbeitsteilung zwischen Mann und Frau gilt, erscheint als Unterschied im Rhythmus des Lauerns. Dabei ist wichtig festzuhalten, daß das Lauern des Menschen genau umgekehrt zu dem des Raubtiers ist. Das Raubtier beschleicht die Beute, um sie zu überraschen. Der Mensch stellt Fallen und läßt sich von der Beute überraschen. Das Raubtier lauert in der Natur und als Natur und lauert auch auf den Menschen, weil der Mensch sich in nichts für das Raubtier von anderer Beute unterscheidet. Der Mensch lauert der Natur auf, weil er selbst nicht in ihr ist, und unterscheidet daher, von außen und während des Stellens der Fallen, zwischen Rentieren und Kühen, zwischen Beeren und Eiern. Um Fallen zu stellen, also um zu existieren, muß er klassifizieren, also »ek-sistieren«.

Das klassifizierende Lauern auf Tiere durch Männer und das klassifizierende Lauern auf Pflanzen durch Frauen kennzeichnen beinahe die gesamte Zeit, während derer sich der Mensch auf der Erde befindet. Ein paläolithischer Existenzphilosoph würde vielleicht folgende Daseinsanalyse vorschlagen: Menschen sind Wesen, welche zum Unterschied von allen anderen der Natur von außen auflauern, und zwar durch zwei Methoden: die männliche, die der Zoologie, und die weibliche, die der Botanik. Was aber so ein Existenzphilosoph nicht wissen kann, ist, daß eine derartige menschliche Existenz nur möglich ist, falls und solange der Natur aufgelauert werden kann, solange sie Tundra ist. Der Mensch ist ein widernatürliches Wesen, er existiert, weil er sich in der Tundra der Tundra gegenüber befindet. Als gegen Ende des Vorhandenseins von »Menschen«, also etwa vor zehntausend Jahren, die Bäume um ihn herum zahlreicher werden und die Tundra beginnt, sich in Taiga zu verwandeln, kann und muß der Mensch nicht mehr »existieren«. Er kann nicht mehr, denn im Wald ist es schwer, Netze zu bauen, also zu klassifizieren; und er muß nicht mehr, denn im Wald kann

sich der Mensch ernähren, ohne der Natur aufzulauern zu müssen. Es ist die Ambivalenz des Baums, daß er ermöglicht, in den Schoß der Natur zurückzukehren, aber auch, daß er eben nicht jene Natur ist, der gegenüber der Mensch Mensch ist. Existentiell ist die Natur Gras und der Mensch Grasfresser, ein von den Naturphilosophen, Existenzialisten und Ökologen nicht zur Genüge gewürdigter Umstand.

Dafür ist aber dieser Umstand von mesolithischen Denkern genau gewürdigt worden. Der Einbruch des Baums in die Welt eröffnete drei Strategien, die wir erst jetzt beginnen, werten zu können. (Wie kann man dann hoffen, schon jetzt zu erkennen, welche Strategien der Einbruch der Maschine in die Welt eröffnet?) Die erste Strategie: mit dem Baum, im Baum und vom Baum leben, und so zu einer vorexistentiellen Situation (ins Paradies) zurückkehren. Die zweite Strategie: dem Baum ausweichen, den Tieren in die weichende Tundra folgen und so versuchen, weiter zu existieren. Die dritte Strategie: sich dem Baum entgegenstellen, ihn abbrennen oder fällen, um dem Gras wieder Platz zu machen und weiter zu existieren. Keine der Strategien hat zum Erfolg geführt, aber die Niederlage hatte drei verschiedene Formen. Die Anerkennung des Baums führte nicht ins Paradies, sondern zu den sogenannten »primitiven« Kulturen. Das Ausweichen vor dem Baum führte nicht zur Fortsetzung des Jagens, sondern zur Viehzucht durch Hirten. Und der Widerstand gegen den Baum führte ebenfalls nicht zur Fortsetzung des Jagens, sondern zur Agrikultur, also zu unserer eigenen Existenzform. Wie sich die Gesten des Tundrajägers in die Gesten des Fischers am Amazonas und des Hirten in der Taiga transformierten, ist eine faszinierende Frage. Aber das Thema hier ist, wie sich diese Gesten umstülpen, um zur Geste des Pflanzens zu werden.

Die Geste des Pflanzens ist, wie die Alten wußten, wir aber vergaßen, die Overtüre zur Geste des Wartens. Nach dem Bedecken des Samens mit Erde setzt man sich hin und wartet. Das lateinische *colere*, von dem *cultura* abgeleitet ist, bedeutet nicht nur »ernten«, sondern ebenfalls »pflegen«, 137

das heißt aufmerksam warten, behütend erwarten, und *agricultura* ist nicht nur Pflanzen und Ernten, sondern vor allem eifersüchtig und geizig Bewachen. Das scheint ein Lauern zu sein, wie beim Jagen und Sammeln, ist aber ein perverses Umdrehen des Lauerns. Denn es handelt sich dabei nicht, wie beim Lauern, um ein Netzeknüpfen und Fallenstellen, um überrascht zu werden, sondern um das Inszenieren eines Prozesses, der notwendigerweise zum beabsichtigten Resultat führt. Eine gute Jagd ist ein unvorhersehbares Glück, eine schlechte Jagd das Normale. Eine Mißernte hingegen ist ein unvorhergesehenes Unglück. Das Umstülpen des Lauerns ins Warten, der Spannung in Gelassenheit, der Todesangst in Vorsorge, das heißt das Umstülpen des Unvorhersehbaren ins Notwendige ist das Wesentliche an der Umstülpung des Jagens und Sammeln ins Pflanzen. Und wie man weiß, ist das Pflanzen die Wurzel des Besitzens und des Kriegführens, also des Wartens in dem Sinne, auf Eigenem zu beharren.

Um pflanzen zu können, genügt es nicht, wie verharmlosende Erklärungsversuche behaupten, beobachtet zu haben, wie »zufällig« verstreute Grassamen um das Jagdlager herum zu sprießen beginnen. Man muß sich schon entschlossen haben, den Wald zu verneinen, ihn zu roden. Nicht nur Grabstock und Pflug, mindestens ebenso Feuer und Axt gehören zu den Werkzeugen des Pflanzens. Das merkt man in den Tropen (und vielleicht in der sibirischen Taiga), hat es aber hypokritischerweise in den Gebieten, wo Wälder keine Feinde mehr sind, vergessen. Pflanzen heißt Löcher graben, um die Natur zu zwingen, widernatürlich (»kulturell«) zu werden, und diese Löcher sind jene Stellen, an denen früher Bäume standen. Kurz, Pflanzen heißt Bäume ausreißen, um in den entstehenden Lücken Gras wachsen zu lassen. Daran ändert nichts, daß in der Spätzeit nicht nur Gräser, ja selbst Bäume angepflanzt werden, sondern es zeigt nur, inwieweit das Wesen des Pflanzens durch Gewohnheit und Mythisierung verdeckt wurde. Die Römer wußten, was Agrikultur

ins Haus (*domus*), also durch Vergrößerung des Umkreises der Erde (*orbis terrarum*). Daher sind für die Römer nicht nur Kultur, Imperialismus und Domination synonym mit der Geste des Pflanzens, sondern ebenso die Geste des Ordnen (*legislatio*), denn die ordentlichen Reihen des gepflanzten Grases verwandeln Unerwartetes in Notwendiges, Lauern in Warten, und die wahren Pflanzler sind Legionäre (wie noch im 19. Jahrhundert die Kolonialmächte wußten, für die Kolonisierung mit Kultivierung und Pflanzler mit Legionären synonym waren). Das Erkennen dieser Grundeinstellung der Geste des Pflanzens, nämlich Löcher graben, um das Unvorhergesehene notwendig zu machen, ist wichtiger für die Geste als alle ihre sexuellen, mythischen, ökonomischen, sozialen und politischen Konnotationen.

Beim Pflanzen handelt es sich demnach um ein Umstülpen nicht nur des Jagens und Sammelns, sondern auch der Natur, und zwar so, daß die später sogenannten Naturgesetze in Richtung menschlicher Absicht umgedreht werden. Daß dieses Umwenden gelingt, daß Weizen nach botanischen Gesetzen zum Zweck der Bäckerei wächst und Flugzeuge nach aerodynamischen Gesetzen zum Zweck des Tourismus fliegen, ist ein seit dem Neolithikum bestehendes Wunder. Selbstredend ist im Verlauf der letzten Jahrtausende das Pflanzen technischer geworden, weil ja der theoretische Abstand dazu immer zunahm. Man pflanzt mit Maschinen, düngt chemisch, verändert biologisch die Pflanzen und greift in den Rhythmus des Reifens (des Wartens) ein, indem man zum Beispiel in Japan zum Pflanzen sich drehende, künstlich beleuchtete Kisten verwendet. Aber im wesentlichen ist dies alles in der ursprünglichen neolithischen Geste des Pflanzens enthalten, nämlich in dem Entschluß, die Natur in ihrer eigenen Gesetzlichkeit gegen die Natur selbst zu wenden und so die menschliche Existenz nicht nur mehr, wie beim Jagen, gegen die Natur zu behaupten, sondern auch die Natur zur Verleugnung ihrer selbst zu zwingen. Die Geste des Pflanzens ist eine gewaltige und gewaltsame Geste.

Dank der Geste des Pflanzens also lebt der Mensch seit 139

dem Neolithikum in einer künstlichen Welt, das heißt in einer Taiga, welche eigengesetzlich gezwungen wird, Tundra zu werden. Er existiert in und gegen die Tundra, und um zu existieren, verwandelt er Taiga in Tundra. Es ist nicht einfacher, die Worte »Tundra« und »Taiga« durch die Worte »Natur« oder »Kunst« zu ersetzen, denn so pervers ist die Geste des Pflanzens bezüglich Welt und Existenz, so umgestülpt hat sie Mensch und Welt, und so verworren sind dank ihrer die ontologischen Begriffe geworden, daß wir Gegebenes von Gemachtem, Natur von Kunst nicht mehr unterscheiden können.

In diesem Kontext ist die ökologische Bewegung zu sehen, also jene Tendenz, welche gegenwärtig von außen in die Politik eindringt, um sie zu verwirren, in absehbarer Zukunft aber zu sprengen. Scheinbar handelt es sich bei dieser nachgeschichtlichen Bewegung um den Versuch, die Natur vor der Verpestung durch die Technik (das heißt der Geschichte) zu retten, und dadurch eine Erstickung der Menschheit durch ihre eigenen Exkreme zu verhüten: um ein Umdrehen der Geschichte also in die umgekehrte Richtung. Da aber der Begriff »Natur« nicht mehr faßbar ist, da es zum Beispiel keinen Sinn hat, Stein für natürlicher als Beton anzusehen, oder Mineralwasser für natürlicher als Coca-Cola, nennt sich diese Bewegung nicht romantischerweise »Zurück zur Natur«, sondern strukturellerweise »Wissenschaft vom Verhältnis« (*oikos*). Was sie aber tatsächlich ist, kann aus Schlagworten wie *pitié pour nos forêts* und *sauvez la mer* ersehen werden. Sie befürwortet das Pflanzen von Bäumen (*jour de l'arbre*) und die Bekämpfung von roten Algen. Zum radikalen Verständnis dieser Bewegung genügen darum weder biologische noch ökonomische Argumente, sondern man muß versuchen, ihre existentielle Einstellung zu erfassen.

Es ist eine Bewegung gegen die Verwandlung der Taiga in Tundra, also gegen den seit dem Neolithikum unternommenen Versuch, die Bäume zu fällen und zu verbrennen. Da durch Gewohnheit und Mythisierung das Wesentliche an der

leicht, daß die ökologische Bewegung ein Umstülpen der Geste des Pflanzens bedeutet. Der Pflanzler will Gras anstelle von Bäumen, nicht weil er Kultur anstelle von Natur will, sondern weil er jene Natur wiederherstellen will, gegen die er im Paläolithikum existiert hat. Der Ökologe hingegen will Bäume anstelle von Gras (oder anderen technischen Produkten), nicht weil er Kultur anstelle von Natur will, sondern weil er jene Natur wiederherstellen will, dank derer das Neolithikum gegen die Natur gekämpft hat. Der Pflanzler fällt Bäume, um Gras zu pflanzen, um das Gras reißen und ernten zu können: er existiert gegenüber Gras und braucht Gras, um zu existieren. Der Ökologe reißt Gras aus, um Bäume zu pflanzen, und sieht den Kreislauf »Baum-Gras-Baum-Gras« aus dem Abstand eines Wesens, das nicht mehr angesichts von Gras existiert, sondern angesichts des eigenen Grasensens.

Das erlaubt, die Transzendenzen in den Blick zu nehmen, die in den jeweiligen Gesten zum Ausdruck kommen. Jagen und Sammeln sind Gesten, die die Lebenswelt transzendieren, in der sich der Mensch befindet. Es sind Gesten, welche die Welt in Netze katalogisieren, um sie einzufangen. Pflanzen ist eine Geste, welche das Jagen und Sammeln transzendiert, indem es die Welt so manipuliert, daß sie erlaubt, gesammelt zu werden. Ökologie ist eine Geste, welche das Pflanzen transzendiert, indem sie es von außen betrachtet, um ihm eine »Strategie« aufzusetzen. Der Pflanzler ist ein umgestülpter Sammler, der Ökologe ein umgestülpter Pflanzler. Der Bauer ist ein umgekehrter Nomade, der Ökologe ein umgekehrter Bauer. Der Jäger ist prähistorisch, der Bauer ist Gründer und Träger der Geschichte, der Ökologe ist nachgeschichtlich. Der Jäger macht Kataloge der unvorhersehbaren Welt (Netze). Der Bauer zwingt die Welt in eine Ordnung (bestellt Felder). Der Ökologe betrachtet die Welt als Verhältnis (als *oikos*). Die Transzendenz des Jägers ist inhaltlich, die des Bauern formal, die des Ökologen kybernetisch.

Die Geste des Pflanzens ist die historische Geste. Sie ist dramatisch, ein Akt, ein Agieren. Darum nannten die Römer 141

das Feld *ager* und die Tätigkeit des Pflanzens *agricultura* (gepflegtes Agieren). Diese Geste hat sich im Verlauf der Geschichte wiederholt verändert, und ihre Metamorphosen sind so groß, daß wir ihre ursprüngliche Form kaum mehr erkennen können. Aber gegenwärtig beginnt sie, sich in ihr Gegenteil, nämlich in Bäumepflanzen, in Ökologie, zu verwandeln. Ein *Oikos* ist das Gegenteil von einem *Ager*, nämlich ein Feld nicht des Agierens, sondern des Sich-Verhaltens. In dieser umgestülpten Geste ist der Mensch als Existenz nicht mehr Subjekt (Akteur) einem Objekt gegenüber, sondern er ist Programmator eines Kontextes von Relationen. Die Geste desjenigen, der Mitleid für unsere Wälder fordert, anstatt sie zu hassen, ist die Geste des Übersteigens der Geschichte. Also eine jener Gesten, die auf eine existentielle Krise schließen lassen: der Ökologe existiert anders als der Pflanzer. Kurz, er existiert nicht mehr politisch, sondern eben ökologisch.

Die Geste des Rasierens

DIE WERKZEUGE DES FRISEURS sind Miniaturen der Werkzeuge des Gärtners, und seine Gesten können daher mit denen des Gärtners verglichen werden. Tut man dies, dann stellen sich einige Fragen, welche bei näherer Betrachtung tief in das existentielle Problem der Gegenwart vordringen können. Zum Beispiel: Ist Gärtnern eine Art Kosmetik, eine Art Schönheitspflege der erweiterten menschlichen Haut? Oder ist umgekehrt die Kosmetik eine Art Gärtnern, eine Art Verkünstelung der natürlichen Umgebung des Menschen? Mit anderen Worten, ist der Rasen eine Art Bart oder der Bart eine Art Rasen (wobei selbstredend beide Möglichkeiten positiv beantwortet werden können)? Anderes Beispiel: Ist die Geste des Gärtners dem Rasen gegenüber eine die Natur alterierende Geste (das heißt, ist für den Gärtner der Rasen, was für den Friseur der Kunde ist)? Oder ist im Gegenteil die Geste des Friseurs dem Bart gegenüber eine rektifizierende Geste (das heißt, ist für den Friseur der Kunde, was für den Gärtner das Gras ist)? Letztes Beispiel: Da beide Gesten dem äußerst problematischen Phänomen der Mode unterworfen sind, kann man von kosmetischen Moden (zum Beispiel der Länge der Haare und des Bartes) auf urbane Tendenzen schließen (zum Beispiel auf jene zur Suburbanisation und zur *résidence secondaire*) oder umgekehrt von der urbanen auf die kosmetische Mode, oder soll man ein *tertium comparationis*, zum Beispiel einen »Zeitgeist« oder eine »materialistische Dialektik«, bemühen? Dieser Typ von Fragen, welche von der Ähnlichkeit zwischen elektrischem Rasierapparat und Rasenmäher oder von der Ähnlichkeit zwischen der bartstutzenden und strauchstut-

zenden Geste herausgefordert werden (und man kann eine ganze Reihe von Fragen solchen Typs formulieren), zielt im Grunde auf die Fragwürdigkeit des Begriffs der Haut, jenes undefinierbaren Niemandslandes, das zur Bestimmung der Zone zwischen Mensch und Welt benutzt wird. Die Tatsache, daß Rasieren und Gärtnern als dermatologische Gesten aufgefaßt werden können, zeigt, wie beiderseits permeabel die Haut ist und wie sie trotz ihrer Permeabilität eine Hürde zwischen Mensch und Welt darstellt.

Wenn man die Barthaare betrachtet, so wie sie nach dem Rasieren im Apparat enthalten sind, dann kann man sich ontologischer Reflexionen schlecht erwehren. Die Barthaare haben durch die Geste des Rasierens ihren ontologischen Ort gewechselt; vorher waren sie ein Teil meines Körpers, jetzt sind sie ein Teil meines Apparates. Nun ist das Verändern des ontologischen Ortes kennzeichnend für die Geste der Arbeit. »Arbeiten« bedeutet, aus einem Ding etwas anderes zu machen, zum Beispiel aus etwas Natürlichem etwas Künstliches. Dementsprechend wäre die Geste des Rasierens eine Arbeitsgeste. Doch hat sich bei der Geste des Rasierens die Ortsveränderung nicht auf ein Ding, sondern auf den Gestikulierenden selbst bezogen; man muß sie also als eine Arbeit an sich selbst bezeichnen. Sobald man dies aber tut, erkennt man, daß man so am Wesen der Geste vorbeigeht. Einerseits nämlich kann von jeder Arbeitsgeste behauptet werden, sie verändere den Gestikulierenden, zum Beispiel macht die Geste des Schusterns aus dem Gestikulierenden einen Schuster. Bei der Geste des Rasierens handelt es sich jedoch nicht um diesen Typ von Selbstveränderung. Andererseits gibt es Gesten, deren Ziel es ist, sich selbst zu verändern, zum Beispiel die Geste des Lesens oder des Reisens. Aber beim Rasieren handelt es sich weder um die Veränderung eines Dinges der Welt noch um die Veränderung des Gestikulierenden selbst, sondern um die Veränderung der Haut zwischen dem Gestikulierenden und seiner Welt. Also weder um eine Arbeitsgeste im engeren Sinne noch um eine rituelle Geste, sondern um eine, die zwischen Arbeit und

Ritus liegt, und man kann sie die dermatologische Geste nennen; oder, falls man in diesem Wort die Wurzel »Kosmos« noch erkennt, eine kosmetische Geste.

Durch das Rasieren sind die Barthaare, die früher ein Teil meines Körpers waren, zu einem Teil meines Rasierapparates geworden. Aber da es sich um eine dermatologische Geste handelt, das heißt um eine, welche im Niemandsland zwischen Mensch und Welt vor sich geht, ist die ontologische Veränderung der Barthaare durch das Rasieren problematisch. Einerseits ist es fraglich, ob die Barthaare tatsächlich je ein Teil meines Körpers waren oder ob sie nicht vom Körper ausgeschieden wurden, ohne abzufallen, und das Rasieren nicht gerade die Absicht hat, dieses Ausscheiden zu vollziehen. Andererseits kann man den Rasierapparat als eine Verlängerung des Körpers betrachten (wenn man »Werkzeug« als künstliches Körperorgan definiert), und von diesem Standpunkt aus haben die Barthaare beim Rasieren ihren ontologischen Ort nicht verändert. Sie wurden einfach von einem Ort des Körpers an einen anderen Ort des Körpers übertragen, wobei der gesamte Körper irgendwie als Apparat angesehen wird, der vom Gestikulierenden manipuliert wird. Schließlich läßt sich die Ansicht vertreten, wonach die Veränderung der Barthaare durch das Rasieren darin besteht, daß sie aus der organischen Welt (Körper) in die mechanische (Rasierapparat) übertragen wurden, und dann entsteht das unlösbare Problem, die Organologie der Barthaare aus ihrer Struktur, ihrer Funktion, ihrer ontologischen Stellung zu bestimmen. Alle diese Schwierigkeiten zeigen, daß es sich beim Rasieren um eine Geste im unbestimmbaren Zwischenbereich handelt.

Will man sich von dieser Schwierigkeit befreien, muß man die Geste selbst zu Wort kommen lassen. Nur dann verschwinden ideologische Vorurteile vom Typ »ich habe einen Körper« oder »ich bin ein Körper«. Da die Geste sich gegen den Gestikulierenden selbst wendet, da er in ihr zugleich Agent und Patient ist, macht man, sie zugleich ausführend und erleidend, eine seltsame, da eben nicht dialektische Er-

fahrung. Man erfährt, wie die Hand den Apparat über die Haut führt und wie die Haut vom Apparat geschabt wird, ohne daß diese beiden Erfahrungen, gleich dem Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, in Widerspruch zueinander treten würden. Das eben heißt »Grenzerfahrung« (von der, in ganz anderem Kontext, die Mystiker zu reden versuchen). Es wäre leicht, aber unfruchtbar, diese Doppelerfahrung physiologisch (zum Beispiel neurologisch) erklären zu wollen. Denn das Wesentliche an dieser Geste ist nicht die biologisch erklärbare Bewegung, sondern eben die existentielle Ambivalenz, zugleich zu handeln und ein Handeln zu erleiden. Nimmt man diesen Aspekt ernst, dann stößt man auf das Phänomen des Schmerzes.

Man ist verleitet, vereinfachend folgendes zu sagen: sobald es weh tut, hört man auf, sich zu rasieren. Das heißt, Handeln und Leiden müssen im Gleichgewicht bleiben, und dies wäre das Erleben des Zwischenbereiches, der »Haut« genannt wird. Aber man weiß, daß eine solche Behauptung falsch ist. Erstens unterscheidet sich das Rasieren vom Tätowieren oder von plastischen Hautoperationen dadurch, daß es im Prinzip nicht weh tut, weil es nicht tief in die Haut eindringt. Rasieren ist eine epidermatologische, an der Oberfläche der Haut spielende Geste, und der Schmerz ist bei ihr kein kontrollierender Horizont, sondern ein Unfall. Zweitens allerdings rasiert man sich, wie man sich auch tätowieren läßt oder eine plastische Operation unternimmt, aus einer Motivation heraus, die Schmerzen in Kauf nimmt. Man rasiert sich, obwohl man Gefahr läuft, Schmerzen zu haben, aber normalerweise vermeidet man diese Schmerzen. Deshalb kann das Phänomen des Schmerzes nicht eine begrenzende Rolle bei dieser Geste spielen. Dennoch ist klar, daß Rasieren und Schmerz irgendwie zusammenhängen.

Um diesen Zusammenhang aufzudecken, kann man nicht auf die Intensität des Schmerzes verweisen und etwa sagen, je intensiver der Schmerz sei, desto tiefgreifender sei auch das Vordringen der Geste von der Welt aus ins Innere desjenigen, der das Handeln erleiden muß. Mit anderen Worten, Rasie-

ren sei eine oberflächliche Selbstanalyse, und das merke man, weil es im Prinzip nicht weh tue. Das läßt sich aus verschiedenen Gründen nicht behaupten und wieder sind die neurologischen dabei die am wenigsten interessanten. Viel interessanter ist, daß Rasieren ja das Gegenteil von Selbstanalyse ist (und das trotz des Rasierspiegels, in den man hineinschaut), daß man sich ja nicht rasiert, um sich zu erkennen, sondern um sich zu verändern (ein anderer zu werden, als man ist), und daß es weh tun kann, nicht weil es irrtümlicherweise tief eindringen kann, sondern obwohl es nicht eindringt, sondern im wesentlichen zudeckt.

Man kommt dem Phänomen des Schmerzes beim Rasieren näher, wenn man über Blut nachdenkt. Kommt beim Rasieren Blut zum Vorschein, und sei es nur in Form einer Hautirritation, dann hat man das Gefühl, das Gegenteil vom Ziel des Rasierens erreicht zu haben. Der Schmerz ist also beim Rasieren nicht, was er sonst ist. Normalerweise versucht man, den Schmerz zu vermeiden, weil er das Gegenteil der Absicht aller Gesten ist (also dessen, was man das »Glück« nennt). Beim Rasieren versucht man nicht, den Schmerz zu vermeiden (man nimmt ihn in Kauf), sondern man versucht, das Bluten zu vermeiden. Tatsächlich ist aller technischer Fortschritt beim Rasieren nicht auf Schmerzvermeidung, sondern auf Vermeidung des Blutens ausgerichtet. Der Schmerz ist beim Rasieren ein Symptom des Blutens, ein Zeichen, daß man sich falsch rasiert hat. Er ist nicht das Gegenteil der Absicht der Geste, sondern nur ein Symptom für das Gegenteil dieser Absicht. Wenn es weh tut, hört man auf, sich zu rasieren, nicht weil man den Schmerz, sondern weil man das Bluten fürchtet, und in diesem Sinn kontrolliert der Schmerz das Rasieren.

Damit ist das Wesentliche an der Geste des Rasierens zum Vorschein gekommen. Zwar handelt es sich selbstredend um eine Geste, welche Barthaare vom Gesicht entfernt, aber nicht, um das Gesicht unter den Haaren sichtbar zu machen. Sie bedeutet nicht ein Öffnen des Gesichtes der Welt gegenüber. Ebenso wenig ist es eine Geste, welche versucht, die

Welt dem Gesicht zugänglicher zu machen, um etwa den Wind besser zu spüren. Denn läge darin die Absicht der Geste, dann wäre eine irritierte Gesichtshaut, eine Haut, bei der das Innere nahe an die Welt heranrückt, das Ziel des Rasierens. Rasieren ist im Gegenteil ein Entfernen der Barthaare, um desto mehr die Grenze zwischen Mensch und Welt zu betonen. Rasieren macht nicht das Gesicht, sondern die Haut sichtbar, und das heißt, es macht die Grenze zwischen Mensch und Welt sichtbar. Die Barthaare werden entfernt, nicht weil sie das Gesicht verdecken und damit die Kommunikation zwischen Mensch und Welt erschweren, sondern weil sie den Unterschied zwischen Mensch und Welt verwischen. Man rasiert sich, nicht um mit der Welt in Verbindung zu treten, sondern um sich von ihr zu distanzieren und sich ihr gegenüber zu behaupten. Dies erreicht man, indem man die Haut aufdeckt, die Mensch und Welt trennt. Wenn die Jungen Bärte tragen, dann nicht, um sich zu verstecken, sondern im Gegenteil, um den Unterschied zwischen Ich und Welt im Zweifel zu belassen. Bärte sind abgelehnte Identifikationsversuche.

Das Gesagte eröffnet ein weites Feld zum Studium der verschiedenen Bartformen, die somit nicht als Masken, sondern als Löcher in Masken angesehen werden müssen. Dieses Gebiet ist faszinierend, weil es einen ungewöhnlichen Zugang zur Philosophie der Geschichte und der Mode eröffnet (der rasierte Caesar und der bärtige Jesus) und weil es erlaubt, Parallelen zwischen Bärten und Brüsten (also der *women's lib*) zu erforschen. Leider ist dieses Feld zu weit, um hier ausgesprochen werden zu können. Festzuhalten ist aber die Ambivalenz jeder grenzbetonenden Geste, und diese Ambivalenz wird beim Rasieren mit besonderer Klarheit ersichtlich.

Wenn ich die Haut betone, also den Unterschied zwischen mir und der Welt, dann definiere ich Welt und Ich, und das heißt, ich stehe über beiden und gegen beide. Denn »definieren« heißt ja negieren, nämlich sagen, was etwas nicht ist. Beim Rasieren gehe ich gegen das Ich vor, mache es klei-

ner, und zwar nicht, weil ich Haare entferne, sondern weil ich den Unterschied gegenüber der Welt betone. Der Rasierapparat ist ein Instrument zum Verkleinern des Ich, zur Definition. Das ist es, was die Haut verspürt, während sie rasiert wird. Doch gehe ich beim Rasieren auch gegen die Welt vor, mache sie kleiner, und zwar, obwohl ich die Barthaare in sie hineintransportiere. Ich mache sie kleiner, weil ich mich, mit Ausnahme der Haare, aus ihr herausziehe. Der Rasierapparat ist ein Instrument zum Verkleinern der Welt, zur Definition. Das ist es, was die rasierende Hand spürt, wenn sie das Ich aus der Welt herausschneidet, um die Welt zu bestimmen. Beim Rasieren schneide ich jeden Morgen die »Nabelschnur« durch, welche jede Nacht versucht, zwischen mir und der Welt in Form von Barthaaren den Unterschied zu verwischen.

Die Ambivalenz des Rasierens besteht in dem Umstand, daß es sich um eine Geste handelt, welche zwar klärt und unterscheidet (eine *clara et distincta perceptio* des Menschen und der Welt anstrebt), aber eben deswegen sowohl den Menschen wie die Welt verkleinert. Umgekehrt gesagt, die Ambivalenz des Rasierens besteht darin, an der Haut, also im Niemandsland, engagiert zu sein. So ein Engagement ist möglich, weil die Haut permeabel ist, das heißt erlaubt, von innen und von außen, als Agent und als Patient, erlebt zu werden. Aber diese Permeabilität der Haut ist nicht dialektisch (beim Rasieren besteht kein Unterschied zwischen dem Erleben der Hand und der Haut), und daher ist das Engagement an der Haut ein statisches und in diesem Sinn reaktionäres Beharren auf trennenden Strukturen. Die Geste des Rasierens ist die Geste des formalistischen Rationalismus, eine klassische, unromantische und antirevolutionäre Geste. Zwar kann man natürlich nicht sagen, daß, wer sich rasiert, Faschist ist, aber man kann sagen, daß, wer Faschist ist, unmöglich einen Vollbart tragen kann.

Von hier aus wird es möglich, den Vergleich zwischen der Geste des Friseurs und des Gärtners, des Kosmetikers und des Urbanisten und (warum nicht?) des *social engineer* und

des Ökologen wieder aufzunehmen. Es sind Gesten, die weder die Absicht haben, die Natur zu vermenschlichen (Kultur zu schaffen), noch den Menschen zu naturalisieren (die Natur für den Menschen zu retten), sondern das Grenzgebiet zwischen Mensch und Welt, die »Haut«, zu betonen und zu erweitern. Es sind dermatologische Gesten. Der Gärtner, der Urbanist und der Ökologe arbeiten an der Haut, in der Haut und für die Haut, denn der Garten, die Vorstadt und der »gerettete« Wald sind Haut, die zwischen Mensch und Welt immer dichter wächst und wuchert. Gärtner, Urbanisten und Ökologen sind Kosmetiker. Sie wollen nicht ein In-der-Welt-Sein des Menschen, sondern ein »kosmetisches« Dasein, das heißt ein ästhetisches Dasein im schlechten Sinn des Wortes. Es sind Friseure, welche Unkraut, Pollution und Betonbauten abrasieren, um den Unterschied zwischen Mensch und Welt zu verbreitern.

Man kann behaupten, daß wir im Begriff sind, in ein kosmisches, das heißt kosmetisches Zeitalter zu schreiten: in eine Epoche, in welcher Mensch und Welt immer kleiner werden und die Haut zwischen Mensch und Welt, die sogenannte Umwelt (*environment*), immer kosmischerer Proportionen annimmt. Aber man kann ebenfalls behaupten, daß es bereits Tendenzen gibt, sich diesem Abrasieren jeder Verbindung zwischen Mensch und Welt wie Bärten und ihren Äquivalenten entgegenzustellen. Die kosmetische Welt ist die Welt der Mode, das heißt der Moderne. Daher gibt es nichts Moderneres als Ökologie, Environment, Lebensqualität, kurz als Rasieren. Aber vielleicht geht eben das Moderne, das heißt die Neuzeit und die Geste des Rasierens, einer Krise entgegen. Der vorliegende Essay will dies nicht behaupten, sondern als Vorschlag unterbreiten.

Die Geste des Musikhörens

DIE GESTE DES SEHERS ist durch Mythos und Tradition so stark stilisiert worden, daß man im Fernsehen und auf Reklamen täglich und überall beobachten kann, wie sie zur Pose wurde (zum Beispiel die Pose des energisch die Sterne fixierenden Staatsmannes). Die Geste des Denkers ist durch Rodin zu einem Klischee geworden. Die Geste des Hörers hingegen scheint auf den ersten Blick nicht ebenso stereotypisiert zu sein, obwohl sie der des Sehens und des Denkens verwandt ist, insoweit es sich nämlich nicht um eine Bewegung, sondern eine Stellung des Körpers handelt. Wirft man jedoch vom Standpunkt der Gestik einen Blick auf mittelalterliche Ikonographie, dann begegnet man der Geste des Hörens als einem der zentralen Themen. Sie ist die Gebärde Marias bei der Empfängnis, die Gebärde des Befruchtetwerdens durch das Wort (*logos*). Maria »empfängt«, das heißt, sie hört eine Stimme. Es ist belehrend zu beobachten, wie sich die Geste mit Einbruch der Renaissance ändert. In der Gotik ist es die Geste der überraschten, gerufenen, in der Renaissance die der entschlossenen, horchenden Maria. Wenn es um das Hören von Musik geht, ist die Renaissancegeste für uns von Bedeutung, dann muß man Ghirlandaio und nicht Giotto betrachten.

Und doch sind sofort Bedenken anzumelden. Musik wird anders gehört als Stimmen, die sprechen (*logoi*). Bei sprechenden Stimmen hört man entziffernd, man »liest«, und darum können Taube von den Lippen ablesen. Bei Musik können sie das nicht. Maria hört lesend, und das eben meint »konzipieren«: sie empfängt begreifend. Beim Musikhören gibt es zwar auch ein Entziffern, denn Musik ist kodifizierter 151

Ton, und darum ist die musikalische Botschaft ebenso logisch wie die der *logoi*. Aber es ist kein »semantisches Lesen«, kein Entziffern einer kodifizierten Bedeutung. Was entziffert wird, wenn Musik gehört wird, darüber ist man sich trotz jahrhundertelanger Diskussion nicht einig geworden. Eigentlich müßte man dies aber an der Geste des Musikhörens selbst erkennen können. Dazu kann zwar Marias Geste der Empfängnis, wie sie in der Renaissance malend konzipiert worden ist, als Ausgangspunkt dienen, denn Musikhören ist Horchen. Aber man muß im Gedächtnis behalten, daß Maria eben nicht Musik hört, selbst wenn bei der Empfängnis geigenspielende Engel im Himmel die Botschaft begleiten sollten. Bestenfalls könnte man sagen, daß Maria einen musikalischen Grenzfall darstellt, nämlich daß sie ein »Lied« hört.

Gibt man dies zu, beginnt die Verwirrung. Angenommen, Maria hört bei der Empfängnis ein Lied. Dann würde die Geste des Hörens vom Lied abhängen, dem man zuhört. Die Geste, mit der man die Marseillaise oder ein Lied der Rolling Stones hört, ist doch anders als die Geste Marias, und würde man die Marseillaise marienartig empfangen, oder würde Maria bei der Empfängnis marschieren, dann wäre die musikalische Botschaft irgendwie falsch empfangen worden. Was aber für das Hören von Liedern gilt, muß für das Hören von Musik im allgemeinen ebenso gelten können. Die Geste des Hörens ist doch eine andere bei Kammermusik als bei Kinomusik, eine andere bei elektronischer Musik als beim Musizieren mit der Mundharmonika. Hat man aber zugegeben, daß diese Geste von der Botschaft abhängt, die man empfängt, etwa wie die des Fangens vom geworfenen Gegenstand, dann stellt sich die Frage, ob es überhaupt einen Sinn hat, von einer Geste des Musikhörens im allgemeinen zu sprechen.

Nach einiger Überlegung wird sich diese Verwirrung jedoch legen. Denn eben daß die Geste des Musikhörens von der empfangenen Botschaft so stark abhängt (und zwar nicht

ren »Kanal« nennt), erlaubt und fordert zugleich, nach dem allen diesen Gestenformen gemeinsamen Kern zu suchen. Eben weil man Opern anders hört als indische Ragas, und Opern in der Television anders als von Schallplatten, muß man fragen, worin eigentlich die Zuordnung dieser besonderen Formen des Hörens zu so etwas wie Musikhören im allgemeinen ihre Berechtigung findet. Denn irgend etwas scheint ja die Geste des Hörens einer Oper in der Television und einer Raga von einer Schallplatte ganz wesentlich von anderen Hörgesten zu unterscheiden, selbst wenn diese Gesten in der Nachbarschaft der musikhörenden zu liegen scheinen. Das Hören einer Oper in der Television steht dem Hören einer Raga von einer Schallplatte näher als dem Hören einer Sportveranstaltung in der Television oder einer politischen Diskussion von einem Tonband. Auf den – allem Hören von Musik – gemeinsamen Kern, und nicht auf die auffallenden Unterschiede zwischen einzelnen Formen des Musikhörens, muß sich unsere Aufmerksamkeit richten.

Wenn man bedenkt, daß die Geste des Musikhörens so weitgehend von der empfangenen Botschaft abhängt wie kaum eine andere rezeptive Geste (daß sich das Hören von Opern in der Television weit mehr vom Hören der Marseillaise bei einer politischen Versammlung unterscheidet als das Lesen eines Romans vom Lesen eines politischen Pamphletes), dann liegt es nahe, folgende Hypothese aufzustellen: Das Hören von Musik ist eine Geste, die sich der empfangenen Botschaft anpaßt, und eben daß sie ihre Form von Botschaft zu Botschaft wechselt ist das Wesentliche und allen diesen Formen Gemeinsame und macht sie zu Gesten des Musikhörens. Die Renaissancegeste der empfangenden Maria bestätigt diese These: Maria horcht, und das heißt gehorcht, sie schmiegt sich der zu empfangenden Botschaft an.

Das provoziert aber mindestens zwei Einwände. Erstens ist, wie schon gesagt, die Geste des Musikhörens keine Körperbewegung, sondern eine Körperstellung, selbst wenn diese Stellung nicht starr ist. Es handelt sich also nicht, wie beim Fangen, um den Versuch, aktiv in den Prozeß des Emp-

fangs einzugreifen. Selbstredend kann man gelegentlich beobachten, wie beim Hören der Fuß den Takt schlägt oder die Lippen zu pfeifen scheinen, aber in diesen Fällen handelt es sich, wie bei geflüstertem Lesen, um eine naive Abfuhr einer im wesentlichen internen Spannung. Also kann von einem Anschmiegen an die Botschaft im gewöhnlichen Sinn, wie beim Fangen oder Tanzen, nicht gesprochen werden. Zweitens aber ist es kennzeichnend für akustische Botschaften, daß sie nicht eigentlich empfangen, sondern weitergeleitet werden. Der menschliche Körper ist für Schallwellen permeabel, und zwar so, daß ihn diese Wellen in Schwingung versetzen, daß sie ihn ergreifen. Zwar gibt es im Körper spezifische Hörorgane, welche die akustischen Schwingungen in andere, zum Beispiel elektromagnetische Schwingungen übertragen, aber Musik bringt nicht nur den Hörnerv, sondern den ganzen Körper zum Schwingen. Also kann von einer Anpassung an die Botschaft nicht die Rede sein, wo doch die Botschaft selbst dem Hörer ihre Form aufprägt.

Trotz diesen beiden Einwänden kann die Hypothese aufrechterhalten werden, wonach die Geste des Hörens im wesentlichen ein Anpassen des Körpers an eine akustische Botschaft ist und wonach sie sich darin von anderen Gesten unterscheidet; und zwar nicht nur, weil sie von den beiden Einwänden nicht widerlegt wird, sondern seltsamerweise auch, weil diese beiden Einwände überhaupt erst zeigen, worum es sich beim Hören als Anpassung an Schallwellen handelt. Darum soll jetzt jeder der beiden Einwände etwas eingehender untersucht werden.

Das Musikhören ist eine Körperstellung, das heißt eine innere Spannung, die sich lockert, also selbst verneint, wenn sie sich als Bewegung äußert. Darin ist die Geste des Musikhörens mit der Habrachtstellung oder der Verteidigungsstellung eines Boxers vergleichbar. Wie der Gardesoldat nicht niesen kann, ohne dabei die richtige Stellung einzubüßen, so kann der Musikhörende nur dann gut zuhören, wenn er sich »konzentriert«, das heißt, seine Muskeln und

desoldat und Boxer einerseits und Musikhörendem andererseits besteht darin, daß Gardesoldat und Boxer nicht auf Empfang eingestellt sind, sondern auf Handlung. Das heißt, sie konzentrieren sich von innen nach außen. Der Musikhörende dagegen konzentriert sich eigentlich gar nicht, sondern er konzentriert die ankommenden Schallwellen ins Innere seines Körpers. Das bedeutet, beim Musikhören wird der Körper Musik und die Musik wird Körper.

Dementsprechend ist die Geste des Musikhörens eine Körperstellung, in der sich die Musik verkörpert. (Charakteristischerweise kann dabei nicht mehr Handlung von Leidenschaft, Aktion von Passion, also Musik von Körper unterschieden werden.) Der Einwand, wonach sich der Hörende der Botschaft nicht anpassen kann, weil er in passiver Stellung ist, ist damit behoben. Da der Hörende beim Hören selbst die gehörte Musik ist, da sein »Selbst« die Musik ist, heißt, sich der Musik anzupassen, eben selbst Musik zu werden. Worum es sich dabei handelt (und daß hier in keiner Weise in Romantik verfallen wird), zeigt die Betrachtung des zweiten Einwandes.

Der menschliche Körper ist für Schallwellen permeabel, aber nicht in der gleichen Weise wie für Röntgenstrahlen. Ohne auf physikalische Einzelheiten eingehen zu müssen, ist klar, daß Schallwellen, wenn sie durch den Bauch gehen, dort andere Effekte herbeiführen als Röntgenstrahlen. Man spürt sie, man weiß, daß man sie erleidet. Dieses wissende Erleiden heißt im Griechischen *pathein*. Der Empfang von Musik im Bauch (und in der Brust, im Geschlecht, im Kopf, kurz in allen zur Schwingung disponierten Körperteilen) ist Pathos, und sein Effekt ist Empathie in die Botschaft. Dieser pathetische Charakter ist buchstäblich nur für akustische Botschaften wahr, für alle anderen gilt er nur metaphorisch. Beim Hören von Musik wird der Mensch in ganz physischem (nicht in übertragenem) Sinn von der Botschaft »ergriffen«, er ist in Empathie mit ihrem Pathos. (Man kann dabei selbstredend an Pan und Orpheus denken, aber ebensogut an Aerodynamik.)

Doch ist die Sache nicht ganz so einfach. Erstens schwingt wahrscheinlich die Leber anders als die Sinushöhle, zweitens ist die Leber auf andere Weise als die Sinushöhle mit dem Nervensystem in Verbindung, und drittens gibt es eben einen auf Empfang von Schallwellen spezialisierten Hörnerv. Demnach ist die Empathie in die Botschaft ein komplizierter Vorgang. Kompliziert vor allem dadurch, daß nicht nur ein kybernetisches Feedback zwischen den einzelnen Körperschwingungen entsteht, sondern auch, und hauptsächlich, weil im normalen Sprachgebrauch dieses komplizierte pathetische Erleben mit Verben wie »fühlen«, »wünschen«, »träumen«, »denken«, mit Substantiven wie »Glück«, »Liebe«, »Sehnsucht«, »Schönheit«, »Ordnung« benannt wird. Kurz, die Sache mit der Permeabilität des menschlichen Körpers für Schallwellen ist nicht so einfach, weil sie als Glück, mathematische Ordnung und Schönheit erlebt wird.

Kein Erlebnis zeigt so sehr wie das Hören von Musik, daß »Geist«, »Seele« oder »Intellekt« Worte sind, die körperliche Prozesse benennen. Dabei ist das Hören von Musik nicht etwa ein sogenannter »Grenzfall«. Man kann nicht sagen, daß das Musikhören eine Art Massage ist (etwa wie Diathermie), wobei eine Art Geist stimuliert wird. Im Gegenteil, im Musikhören, in dieser akustischen Massage, wird eine der höchsten Formen, wenn nicht überhaupt die höchste Form von Geist, Seele, Intellekt empfangen, und zwar so, daß in dieser akustischen Massage der eigene Geist und derjenige des Senders der Botschaft übereinkommen. Daher wäre eine Untersuchung des Musikhörens vom physiologischen und neurologischen Standpunkt wahrscheinlich eine gute Methode, Vorgänge vom Typ »logisches Denken«, »schöpferische Imagination« oder »intuitives Verstehen« von ihrer körperlichen Seite aus zu begreifen.

Faßt man die beiden erwähnten Einwände gegen die These zusammen, wonach das Musikhören im wesentlichen eine Geste ist, bei der sich der Körper der Botschaft anschmiegt, so läßt sich sagen: Die beiden Einwände zeigen, was »Körper« und »Anschmiegen« in diesem Kontext bedeuten. Beim

Musikhören wird der Körper Musik, und zwar entspricht seine jeweilige Körperstellung in ihrer internen Spannung eben jener Musik, die er im Begriff ist zu empfangen. Und er kann diese Stellung einnehmen, weil er auf äußerst komplexe Art darauf eingestellt ist, im Pathos dieser Musik mitzuschwingen. Diese komplexe Art des Körpers mitzuschwingen nennt man in anderen Kontexten »Fühlen«, »Denken«, »Wünschen«. Anders und radikaler gesagt, das Musikhören ist eine Geste, bei der durch akustische Massage der Körper zu Geist wird.

Diese Vergeistigung des Körpers durch Akustik (ein mit keinem anderen körperlichen Vorgang vergleichbarer Prozeß) ist im einzelnen vollkommen undurchsichtig; sie ist, kybernetisch gesprochen, eine sogenannte »schwarze Kiste«. Es ist daher unmöglich, daß ein Komponist sich etwa folgendes vornimmt: Ich werde die Speicheldrüsen der Hörer so zum Schwingen bringen, daß sie die geometrische Struktur der Fuge, und damit einen logischen Aspekt der Welt überhaupt, denkend und fühlend erfassen. Oder, ich werde die Mundhöhlen der Hörer so zum Schwingen bringen, daß sie die allmenschliche, allumfassende Liebe denkend erleben. Aber obwohl weder Bach noch Beethoven so haben komponieren können, war es doch ihre Absicht, eben diesen Effekt im Hörer zu provozieren. Sie handelten kybernetisch: sie behandelten *input* und *output* der schwarzen Kiste »Körper«. Sie fütterten sie mit Schwingungen, welche Logik und Liebe als *output* haben, ohne sich um die Vorgänge im Inneren des Körpers zu kümmern: Daher ist die Beschreibung des Musikhörens als akustische Massage keine Desakralisation des Geistes. Im Gegenteil, sie zeigt erst richtig das Geheimnis des Geistigen im allgemeinen und der Musik im besonderen: die geheimnisvolle Dunkelheit im Inneren der schwarzen Kiste. Erst wenn man Musik auf Akustik zurückführt und den Geist auf Nerven und Muskeln, erblickt man das Geheimnis des Pathos, das orphische Mysterium, den pythagoreischen »Lehrsatz«: die Harmonie, wonach Musik und Mathematik als *peri-pathein* und *em-* 157

pathein jene Kunst (*techne*) sind, welche zur Weisheit der Schönheit und Güte führt, zur *sophia* der *kalokagathia*.

Musikhören ist eine Geste, in der sich der Körper auf die *mathesis universalis* einstellt. Er kann dies, weil die akustischen Schwingungen die Körperhaut nicht nur durchdringen, sondern sie dabei zum Mitschwingen bringen. Die Haut, jenes Niemandsland zwischen Mensch und Welt, wird dadurch aus Grenze zu Verbindung. Beim Musikhören fällt die Trennung zwischen Mensch und Welt, der Mensch überwindet seine Haut oder, umgekehrt, die Haut überwindet ihren Menschen. Die mathematische Schwingung der Haut beim Musikhören, die sich dann auf die Eingeweide, aufs »Innere« überträgt, ist »Ekstase«, ist das »mystische Erlebnis«. Es ist die Überwindung der Hegelschen Dialektik. Beim Musikhören findet der Mensch sich selbst, ohne die Welt zu verlieren, und er findet die Welt, ohne sich selbst zu verlieren, indem er sich selbst als Welt und die Welt als sich selbst findet. Denn er findet sich selbst und die Welt nicht als Widerspruch zwischen Subjekt und Objekt, sondern als »reines Verhältnis«, nämlich als akustische Schwingung. Erst im Musikhören erlebt man physisch, konkret, nervlich, buchstäblich, was die Wissenschaft meint, wenn sie von »Feld« und von »Relativität« spricht. Man erlebt, wie im akustischen Feld (das ein Spezialfall des Gravitationsfeldes ist) Mensch und Welt in der reinen Relation, also relativ zueinander, eins werden, »pure Intentionalität«, um mit Husserl zu sprechen. Darum ist das Musikhören das »absolute« Erlebnis, nämlich das Erlebnis der Relativität von Subjekt und Objekt im Feld der *mathesis universalis*.

Musikhören ist die Geste, welche die Haut überwindet, indem sie sie aus Grenze in Verbindung verwandelt. Es ist die Geste der Ekstase. Möglicherweise gibt es andere ekstatische Gesten. Zum Beispiel kann man wahrscheinlich chemisch, durch Drogen, oder mechanisch, durch Yogaturnen, den Körper zu Gesten zwingen, in denen er sich selbst überwindet. Und sicherlich gibt es auch Techniken, durch Autosuggestion körperliche Vorgänge zu provozieren, die zu Ek-

stase führen. Die Heilige Theresa ist wahrscheinlich so ein Beispiel. Aber Musikhören ist doch von anderer Sorte. Wenn ich *Radio France* einschalte, um *France Musique* zu hören, dann vollführe ich eine ganz profane, ganz technische, ganz öffentliche (unhermetische) Geste. Und wenn ich mich richtig einstelle, kann ich das ekstatische Erlebnis haben. Gerade weil die Geste so profan, so technisch, so öffentlich ist, weil es Musikschulen gibt und musikalische Animationen und Happenings, gerade darum ist die Musik das allergrößte, das heiligste Geheimnis. Sie hat nicht nötig, sich zu verbergen, sie ist in ihrer großartigen, superkomplexen Einfachheit, in der mathematischen Einfachheit, dunkel. Wie der Tod und das Leben. Denn sie ist Leben im Tod und Tod im Leben. Um das zu wissen, muß man nicht Schopenhauer gelesen haben. Um das zu wissen, muß man nur versucht haben, richtig Musik zu hören.

Die Geste des Pfeifenrauchens

WAS PFEIFENRAUCHER von Pfeifennichtrauchern am grundsätzlichsten unterscheidet, ist ihre außerordentliche Abhängigkeit von Taschen. Mindestens ist eine Tasche für den Tabaksbeutel, eine für die Pfeife, eine für das Feuerzeug, eine für den Putzer des Pfeifenkopfs und eine für den Draht zum Säubern des Mundstücks nötig, jedoch sind weitere Reservetaschen, zum Beispiel für eine zweite Pfeife, für Zündholzschachteln und für Drähte unterschiedlicher Härte und Biegung geboten. Diese Taschen können nicht beliebige Formen haben und an beliebigen Stellen der Kleidung angebracht werden. Der Tabaksbeutel zum Beispiel hat sich in einer tiefen Hosentasche zu befinden, denn er braucht Wärme, die Pfeife muß in einer äußeren Brusttasche stecken, denn ihr Kopf muß nach unten zeigen und das Mundstück zutage liegen, und das Feuerzeug muß in einer rechten inneren Rocktasche griffbereit sein, um mit der linken Hand (die rechte hält die Pfeife) bequem erreicht zu werden. Was also den Pfeifenraucher vom Pfeifennichtraucher am grundsätzlichsten unterscheidet, ist seine außerordentliche Abhängigkeit von einer spezifischen Kleidung. Trotzdem wäre es verfehlt, von einer Arbeitskleidung zu sprechen und zu glauben, man könne den Pfeifenraucher an seinen Kleidern erkennen. Denn die Geste des Pfeifenrauchens ist keine Arbeit, sondern, wie noch zu zeigen ist, das Gegenteil von Arbeit, nämlich Muße. Und die Kleidung des Pfeifenrauchers ist als solche nicht erkennbar, weil es das Wesen der Taschen ist, verborgen zu sein und zu verbergen. Es entsteht daher folgende Frage: Wenn das Pfeifenrauchen (a) die Abhängigkeit des Rauchenden von Umständen erhöht und in diesem Sinn

seine Freiheit herabsetzt, (b) eine komplexe Geste ist, ohne, wie eine Arbeit, etwas zu »leisten«, und (c) den Rauchenden nicht »auszeichnet« (außer im Augenblick des Rauchens selbst durch die im Mund gehaltene Pfeife), warum rauchen manche Menschen Pfeife? Diese Frage hat eine für eine ganze Klasse von Fragen paradigmatische Form. Zum Beispiel kann man in ihr »Pfeifenrauchen« durch »Malen« oder »Geigespielen« ersetzen. Dieser »Klassencharakter« der Frage, welcher zeigt, daß das Pfeifenrauchen zu einer Klasse von Gesten gehört, und zwar zu einer sehr fragwürdigen Klasse, erklärt auch, warum die Geste des Pfeifenrauchens zum Thema dieser Betrachtung gewählt wurde.

Man kann an diese Frage von verschiedenen Standpunkten aus herangehen. Man kann zum Beispiel versuchen, sie historisch zu erklären, und etwa mit der Entdeckung Amerikas beginnen. Oder man kann versuchen, ihr soziologisch auf den Leib zu rücken, und etwa mit Begriffen wie »soziale Schicht« und »Kulturkreis« operieren. Oder man kann versuchen, neurophysiologische Begriffe wie »Wirkung von Alkaloiden auf das Nervensystem« zur Erklärung heranzuziehen, genauso gut aber auch psychologische Begriffe wie »Phallus- und Vaginasymbolik«. Alle diese Erklärungsversuche (und ihre Zahl ist ebenso groß wie die der verschiedenen Natur- und Kulturwissenschaften) haben gemeinsam, die Ursache des Pfeifenrauchens angeben zu wollen. Aber kausale Erklärungen treffen nicht das Wesen einer Geste. Wenn ich frage, warum rauche ich Pfeife, dann meine ich nicht Ursachen, die mich bedingen, Pfeife zu rauchen. Ich meine das Motiv meines Rauchens. Ich bin nämlich überzeugt, daß ich ebensogut nicht Pfeife rauchen könnte, und es ist diese Überzeugung, die mich fragen läßt, warum ich rauche. Dieser Unterschied zwischen Ursache und Motiv, zwischen bedingter Bewegung und Geste macht, daß kausale Erklärungen, so richtig sie sein mögen, am Gemeinten der Frage vorbeigehen. Der Standpunkt, von dem aus die Frage beantwortet werden muß – soll das in ihr Gemeinte getroffen werden –, ist jener, von dem aus gewählt wird und Entschei-

dungen getroffen werden. Denn die Frage meint: Warum habe ich mich entschieden, ausgerechnet Pfeife zu rauchen, anstatt, was ich ebensogut könnte, Kaugummi zu kauen? Nicht also wissenschaftliche Untersuchung, sondern Einfühlung in das »Wesen« der Geste ist zur Beantwortung der Frage geboten.

Nimmt man einen solchen Standpunkt ein, dann wird als erstes deutlich, daß jeder Versuch, das Pfeifenrauchen zu »rationalisieren«, Resultat eines völligen Mißverständnisses dieser Geste wäre. Selbstredend lassen sich Pfeifen konstruieren, welche nie verstopfen; oder kombinierte, leichter zu benützende Pfeifenputzer; oder Beutel, in denen Pfeife, Tabak und Putzer bequem und raumsparend aufbewahrt werden können. All diese und weitere *gadgets* sind übrigens käuflich erhältlich. Aber sie würden die Geste des Pfeifenrauchens buchstäblich vernichten. Dies beweist, daß das Motiv des Pfeifenrauchens nicht nur das tatsächliche Rauchen, also das Einsaugen von Tabakrauch sein kann, wie es vielleicht beim Zigarettenrauchen der Fall ist, und daß der Pfeifenraucher nicht im selben Verhältnis zum Nikotin steht wie der Zigarettenraucher. Es läßt sogar vermuten, daß das tatsächliche Einsaugen von Tabakrauch zum Teil nur Vorwand ist für die komplexe Geste, die ihm vorangeht und ihm folgt, und daß das Motiv zum Pfeifenrauchen mindestens ebenso sehr in dieser komplexen Geste zu suchen ist wie im tatsächlichen Rauchen. Dabei drängt sich ein Vergleich auf. Ist nicht der Unterschied zwischen Pfeifenrauchen und Zigarettenrauchen mit dem zwischen Teetrinken beim Frühstück und Teetrinken bei der japanischen Tee-Zeremonie zu vergleichen? Der Vergleich läßt, insofern er zutrifft, ahnen, daß es sich beim Pfeifenrauchen um eine weitgehend rituelle Geste handelt. Natürlich befindet sich das Pfeifenrauchen nicht auf derselben »sakralen« Ebene wie die Tee-Zeremonie (von rituellen Gesten während der katholischen Messe oder dem Regenzauber ganz zu schweigen). Und doch, die Tatsache, daß man es nicht »rationalisieren« kann, ohne es zu vernichten, deutet darauf, daß es sich um eine rituelle Geste handelt.

Versucht man nun als zweites, von einem solchen Standpunkt der Einfühlung aus den Ritus des Pfeifenrauchens zu beschreiben (also jener Geste, von der wir jetzt wissen, daß eine kausale Erklärung nicht ihre Motive trifft, weil sie eine Geste, und daß jede Rationalisierung sie vernichtet, weil sie ein Ritual ist), dann stellt man überrascht fest, daß es keine allgemeine Norm gibt, nach der sich Pfeifenraucher verhalten. Das heißt nicht nur, daß jeder Pfeifenraucher seine eigene, für ihn charakteristische Art ausgearbeitet hat, seine Pfeife zu manipulieren, sondern auch, daß jeder Pfeifenraucher bereit ist, diesen seinen Stil in einer Diskussion mit anderen Pfeifenrauchern zu begründen und zu verteidigen. Diese Beobachtung ist überraschend, weil sie der ersten Beobachtung scheinbar widerspricht. Denn ist es nicht ein Kennzeichen von rituellen Gesten, daß sie stereotyp (das heißt vorgeschrieben und starr) sind und daß daher jeder überall und immer die gleichen Bewegungen ausführen muß, wenn er sie durchführt? Und bedeutet die Bereitschaft zur Diskussion und Begründung des eigenen Stils nicht, daß jeder Pfeifenraucher glaubt, seine Geste »rationalisiert« zu haben, was laut der ersten Beobachtung eben nicht möglich ist, ohne das Pfeifenrauchen zu vernichten? Sollte also die erste Beobachtung falsch und das Pfeifenrauchen doch keine rituelle Handlung sein?

Bedenkt man jedoch den Widerspruch, der hier zutage getreten ist, so bekommt man das Gefühl, daß er einem den Zutritt zum Verständnis des Pfeifenrauchens (und des Rituals überhaupt) nicht nur nicht versperrt, sondern geradezu eröffnet. Denn was man bei diesem Widerspruch vor sich hat, ist die unlösbare Verquickung von Theorie und Praxis, so wie sie nur im Ritus und in keiner sonstigen Handlung der Fall ist. Was nämlich Gesten wie das Pfeifenrauchen kennzeichnet, ist einerseits, daß sie vollkommen unpraktisch sind, in dem Sinne, keine Leistung zu beabsichtigen, und andererseits, daß sie vollkommen praktisch sind, in dem Sinne, keine theoretische Basis zu haben. Daher gibt es bei dieser Art von Gesten nicht jene Dialektik zwischen Theorie und

Praxis, wie sie die Analyse der Arbeitsgesten zutage fördert, sondern eben jene unlösbare Verquickung, wie sie der Widerspruch offenlegt, auf den wir gestoßen sind. Daß das Pfeifenrauchen vollkommen unpraktisch ist, zeigt sich in diesem Widerspruch als ein Streit von Meinungen (*doxai*) hinsichtlich der besten Art, Pfeife zu rauchen, wobei allen Streitenden klar ist, daß es sich um subjektive Stellungnahmen handelt, denn wo keine Leistung beabsichtigt ist, kann es keine objektiv beste Methode des Rauchens geben. Und daß das Pfeifenrauchen vollkommen praktisch ist, zeigt sich in diesem Widerspruch im Auftreten unterschiedlicher Rauchstile, also ästhetischer, nicht erkenntnistheoretischer Verschiedenheiten derselben, theoretisch nicht greifbaren, also doch stereotypen Handlung. Mit anderen Worten, die Diskussion ist völlig theoretisch und hat auf die theoriefreie Geste des Rauchens keine Auswirkung, und was das Seltsame ist, will sie auch gar nicht haben. Trotzdem entsteht sie, wo und wann immer Pfeifenraucher zusammenkommen, weil nämlich die Theoriefreiheit des Rauchens angesichts seiner völligen Praxisferne für die Raucher selbst eine Art von Skandal darstellt.

Wie gesagt, das Pfeifenrauchen ist eine profane Geste. Die völlig wirkungslose theoretische Diskussion zwischen den Pfeifenrauchern hinsichtlich der unterschiedlichen Rauchstile ist daher in ein Klima von lächelnder gegenseitiger Toleranz getaucht. Da das Rauchen ja profan ist, also das Grundsätzliche des Daseins nicht berührt, gibt jeder Raucher dem anderen zu, dabei auf seine Weise selig zu werden. Wobei er selbstredend davon überzeugt bleibt, die seine sei die rechte, aus dem einzigen hier triftigen Grund, daß es jene Praxis ist, die ihn selig macht. Blickt man jedoch von dieser völlig wirkungslosen theoretischen Diskussion einer nicht theoretisierbaren Geste auf andere Riten (zum Beispiel auf die der jüdischen Kaschruth), bei denen es sich um existentiell Grundsätzliches, nämlich Sakrales, handelt, dann ändert sich das Klima. Wir stehen dann jenem erbitterten und unnachgiebigen Meinungsstreit gegenüber, wie ihn zum Beispiel

viele Talmudkommentare illustrieren. So kann gerade aufgrund seiner Profanität und der damit einhergehenden Harmlosigkeit das Pfeifenrauchen als ein Modell zum Verständnis der Diskussionen von Riten innerhalb einer Orthodoxie dienen. Soll man den Tabak in den Pfeifenkopf zuerst fest und dann locker drücken, erscheint als Frage vom gleichen Typ wie jene andere, ob man ein Ei essen soll, das am Samstag gelegt wurde. Es sind zugleich völlig theoretische Fragen, in dem Sinn, daß sie ganz losgelöst von einer beabsichtigten Leistung, und völlig untheoretische Fragen, in dem Sinn, daß sie ganz auf eine Praxis gerichtet sind. Das zeigt, daß solche Diskussionen den Ritus nicht »rationalisieren« können und auch nicht wollen, sondern daß sie »ästhetisch« sind im etymologischen Sinn dieses Wortes, nämlich mit Erleben zu tun haben. Und es zeigt, daß die Vernunft, die bei solchen Diskussionen ins Spiel kommt, weder eine theoretische noch eine praktische ist, sondern eine ganz spezifische, wie das nur bei Diskussionen von Riten der Fall ist. Im Jüdischen nennt man sie *pilpul*. Diese unlösbare Verquikung von Theorie und Praxis im Ritus, bei der die Theorie untheoretisch und die Praxis unpraktisch wird, anstatt daß, wie bei der Arbeit, die Theorie praktisch wird und die Praxis theoretisch, war bereits im Widerspruch zwischen der ersten und zweiten Beobachtung hinsichtlich der Geste des Pfeifenrauchens zutagegetreten.

Obwohl das Pfeifenrauchen eine stereotype Handlung ist, weil es nicht »rationalisierbar« ist und auf keine Leistung abzielt, hatten wir gesagt, raucht jeder Pfeifenraucher auf seine eigene, für ihn charakteristische Weise. Die Frage, auf die es hier ankommt, ist selbstverständlich, was mit dem Begriff »Stereotyp« gemeint ist. Versteht man unter einer »stereotypen Handlung« eine Geste, deren jede einzelne Phase mehr oder weniger »vorgezeichnet« ist, dann ist es klar, daß es sich beim Pfeifenrauchen nicht um eine stereotype Verhaltensweise handeln kann. Aber in diesem Sinn ist überhaupt keine Geste stereotyp, denn der Begriff des Gestikulierens beinhaltet bereits jene typisch menschliche Überzeugung, frei-

willig zu handeln, und diese Überzeugung erfordert eine Plastizität innerhalb der Struktur der Gesten. Stereotype Handlungen in diesem engen Sinn sind besser an Tieren als an Menschen zu beobachten (zum Beispiel beim Bientanz, beim Werben der männlichen Fische um Weibchen oder beim Nestbau der Vögel), und wenn man solche Verhaltensweisen an Menschen beobachtet, dann haben sie oft einen pathologischen, zwangsneurotischen Charakter. Das Pfeifenrauchen ist nicht von jener Art, und wenn man Bientanz oder ein zwangsneurotisches Manipulieren von Polstern ein Ritual nennt, so begeht man einen ontologischen Irrtum. Stereotype Handlungen im engen Sinn sind Phänomene einer Seinsebene, für welche die Naturwissenschaft kompetent ist, und Rituale sind Phänomene einer anderen Seinsebene, für welche die Kompetenz der Naturwissenschaft nicht ausreicht.

Versteht man jedoch unter »stereotyper Handlung« eine Geste, deren allgemeine Struktur feststeht und die ausgeführt wird, um diese allgemeine Struktur zu verwirklichen, und nicht, um einen über die Struktur hinausweisenden Zweck zu verfolgen, dann allerdings ist das Pfeifenrauchen eine stereotype Handlung. Was nämlich das Wort »stereotyp« jetzt meint, ist die Tatsache, daß es Gesten gibt, die weitgehend Selbstzweck sind und für die wir Modelle besitzen. Wenn wir in diesem Sinne stereotyp gestikulieren, dann tun wir dies nicht, wie bei der Arbeit, um die Welt zu verändern oder, wie bei der Kommunikation, um anderen eine Botschaft zu übermitteln, sondern um innerhalb eines uns von einem Modell gebotenen Parameters Bewegungen auszuführen. Und genau das tun wir, wenn wir Pfeife rauchen. Es schließt nicht aus, daß wir dabei die Welt verändern (zum Beispiel Tabak verbrennen) und anderen etwas mitteilen (zum Beispiel den Geruch des Tabaks). Es wäre aber ein Irrtum zu glauben, daß Weltveränderung und Kommunikation, welche Aspekte jeder Geste sind, stereotype Gesten wie das Pfeifenrauchen »erklären«, und dieser Irrtum versperrt den

ist nicht »erklärt«, wenn man ihn als Methode zum Erzeugen von Regen ansieht, und auch nicht, wenn man behauptet, er sei eine Kommunikationsmethode einer gegebenen Gesellschaft, sondern man kommt ihm nur näher, wenn man erkennt, daß er eine Handlung ist, die ein verfügbares Modell verwirklicht. Es ist nichts Grundsätzliches über den Regenzauber gesagt, indem man ihn mit anderen Methoden von Regenerzeugung oder von Kommunikation vergleicht, sondern nur, indem man andere stereotype Gesten, zum Beispiel das Pfeifenrauchen, zum Vergleich heranzieht. Dann nämlich wird klar, daß es sich dabei grundsätzlich um eine Frage nach dem Stil, um eine ästhetische Frage handelt. Es wird klar, daß das Ritual ein ästhetisches Phänomen ist.

Das eben Gesagte ist eine gewagte Behauptung, denn es widerspricht beinahe allem, was uns hinsichtlich des Ritus in der Fachliteratur gesagt wird. Die Behauptung muß dennoch gewagt werden, weil die Betrachtung des Pfeifenrauchens sie geradezu aufzwingt. Versucht man nämlich, sich in die Geste des Pfeifenrauchens von ihrem ethischen Aspekt aus (also dem Einsaugen des Tabakrauchs) einzufühlen, dann verliert man das Charakteristische an dieser Geste, und dieses Charakteristische ist eben das Rituelle. Also kann der »ethische« Aspekt (zum Beispiel das Regenmachen oder das Verwandeln der Hostie in den Leib Christi) nicht der für den Ritus entscheidende Aspekt sein, und die beim Ausführen des Ritus angeblich verfolgte Absicht (zum Beispiel Jagderfolg oder Reinigung) muß im Gegenteil als ein Aspekt angesehen werden, der das Wesentliche am Ritus verdeckt, als ein rationalisierender Vorwand, der allerdings den meisten Riten immanent ist. Wenn man sagt, man rauche Pfeife, um Tabakrauch einzusaugen, dann »glaubt« man, was man sagt – und dasselbe gilt für die Behauptung, man kommuniziere in der Kirche, um den Leib Christi zu genießen, und man wasche sich rituell die Hände, um sie sauber zu halten –, aber trotz der Gutgläubigkeit solcher Behauptungen ist man dabei im Irrtum. In Wirklichkeit raucht man Pfeife und kommuniziert in der Kirche und wäscht sich rituell die Hände, um in-

nerhalb eines verfügbaren Verhaltensmodells eine Geste zu vollführen. Und das sieht man am Pfeifenrauchen besser als an anderen stereotypen Gesten, weil es sich um einen profanen, also von Ideologie relativ freien Ritus handelt.

Das führt zu folgender Überlegung: je absichtsfreier eine Geste ist, je weniger sie eine Absicht verfolgt, die außerhalb ihrer selbst liegt, desto »reiner« ist sie als Ritus. Man kann diese Absicht, welche die rituelle Geste transzendiert, ihren »magischen« Aspekt nennen. Das Magische am Ritus des Regenzaubers ist die Absicht, Regen zu erzeugen, und am Ritus der Kommunion, die Hostie in den Leib Christi zu verwandeln. Sieht man die Frage so, dann erscheint die Magie eben nicht als ein dem Ritus innewohnender Aspekt, sondern im Gegenteil als eine Verfälschung des »reinen« Ritus. Dann kann man verstehen, warum die jüdischen Propheten so violent alle Magie bekämpften: Sie wollten den »reinen«, absichtlosen Ritus, die unpraktische Praxis. Und das Judentum erscheint dann als der teilweise mißglückte Versuch, ein Modell für Gesten im »reinen« Ritus, also ein Leben der unpraktischen Praxis, zu entwickeln.

Damit ist allerdings noch immer nicht das Wesentliche am Pfeifenrauchen und am rituellen Leben überhaupt getroffen. Es gerät erst dann in den Blick, wenn man bedenkt, daß es sich im wesentlichen um ein ästhetisches Phänomen handelt. Die Behauptung, Pfeifenrauchen und rituelle Gesten überhaupt seien ästhetische Phänomene, ist vor allem gewagt, weil sie die Frage nach der Kunst in ein ungewöhnliches Licht rückt. Nicht, als ob wir nicht daran gewöhnt wären, den rituellen Aspekt am sogenannten künstlerischen Schaffen zu betonen: die romantische Kunstauffassung und alles *l'art pour l'art* ist ja, in gewissem Sinn, ein Verständnis des künstlerischen Tuns als eine Art Ritus. Das Ungewöhnliche an der Behauptung ist nicht, daß sie beinhaltet, Kunst sei eine Art Ritus, sondern umgekehrt, daß sie impliziert, daß Ritus eine Art Kunst sei. Sie besagt nicht, wie in der Romantik oder beim *l'art pour l'art* der Fall, daß es eine rituelle

anderem im künstlerisch tätigen Leben äußert. Sie besagt vielmehr, daß es eine ästhetische Daseinsform gibt, das künstlerische Leben, und daß sich dieses Leben in verschiedenen Gesten, darunter auch in rituellen äußert. Nicht die Kunst ist eine Art von Ritus, sondern der Ritus eine Kunstform. Nicht gibt es zum Beispiel eine jüdische Kunst, die sich in Literatur, Musik, aber auch in Riten äußert, und außerdem eine jüdische Philosophie und Ethik, sondern, im Gegenteil, das ganze Judentum, als rituelles Dasein verstanden, ist eine Kunstform neben anderen rituellen Lebensformen, und ein Aspekt dieser Kunstform sind die jüdische Philosophie und Ethik, welche drohen, das Wesentliche am Judentum, nämlich das Ästhetische, zu überlagern. Das zu behaupten ist ungewöhnlich und gewagt, weil die Kunst so als eine Daseinskategorie aufgefaßt wird, innerhalb derer sich Phänomene wie Riten, Musik, Malerei, Dichtung ereignen. Nicht also wird wie gewöhnlich behauptet, das künstlerische Leben sei eine der Lebensformen, neben der das politische Leben, das wissenschaftliche Leben oder das religiöse Leben stehen, oder gar, das künstlerische Leben sei irgendwie dem religiösen untergeordnet (Kierkegaard), sondern es wird ungewöhnlicherweise behauptet, das religiöse Leben, soweit man darunter ein rituelles Leben versteht, sei eine der Arten der künstlerischen Lebensform. Diese ungewöhnliche Behauptung bedeutet kein Sakralisieren des künstlerischen Lebens, sondern im Gegenteil eine Desakralisation des Ritus, denn sie wurde bei der Betrachtung des profanen Pfeifenrauchens gewonnen.

Selbstredend setzt das eben Gesagte voraus, daß man sich nach der Bedeutung von Worten wie »Kunst« und »Religion« fragt. Denn vielleicht liegt ja der ganze Unterschied zwischen der eben gewagten Behauptung, die Religion (als rituelles Leben) sei eine Art Kunst, und den geläufigeren Behauptungen hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst und Religion in der Definition dieser beiden Begriffe. Ob es sich um einen nur verbalen oder aber um einen Bedeutungsunterschied handelt, kann erst entschieden werden, wenn die Ge-

ste des Pfeifenrauchens, welche ja den Ausgangspunkt für die gewagte Behauptung bot, durch Betrachtung erhellt wurde. Denn aus einer solchen Betrachtung muß ersichtlich werden, was hier mit »Kunst« und »Religion« gemeint ist.

Kehren wir also zu unserer ursprünglichen Frage zurück: Warum rauchen manche Menschen Pfeife, wiewohl es sich um eine Geste handelt, die weder etwas »leistet« (wie Arbeit), noch irgendwie »auszeichnet« (wie Kommunikation)? Um uns einer Antwort anzunähern, sollten wir unsere Aufmerksamkeit auf den Umstand richten, daß diese Fragestellung implizit drei Arten von Gesten unterscheidet, nämlich Arbeitsgesten, Kommunikationsgesten und Gesten vom Typ »Pfeifenrauchen«, die als »rituelle Gesten« bestimmt wurden. Nimmt man an, daß sich das Dasein in der Welt als Gestikulieren äußert, dann impliziert die Fragestellung, man könne vom Gestikulieren her drei Lebensformen unterscheiden: das arbeitende, das kommunizierende und das rituelle Dasein. Eine derartige Klassifikation stimmt weder mit der erwähnten kierkegaardschen (ästhetisches, ethisches, religiöses Leben) überein noch mit der platonischen (ökonomisches, politisches, theoretisches Leben), so wie sie von Hannah Arendt ausgearbeitet wurde. Doch ist diese Divergenz nicht allzu ernst zu nehmen. Denn es handelt sich ja hier nur um eine phänomenale Klassifikation, und tatsächlich führt ein jeder von uns alle drei Typen von Gesten ständig aus, und jeder Typ besitzt auch Aspekte der beiden anderen. Wir sind, mit anderen Worten, da, indem wir uns immer zugleich gegenüber der Welt (Arbeit), den anderen (Kommunikation) und uns selbst stilisieren (Ritus). Die in der Fragestellung implizierte Klassifikation ist also keine zu verteidigende These, sondern eine Werkhypothese.

Die Frage, warum manche Menschen Pfeife rauchen, ist ein Spezialfall der Frage, warum rituelle Gesten ausgeführt werden, und beinhaltet außerdem die Frage, warum speziell diese Geste statt einer anderen rituellen ausgeführt wird. Die Antwort auf diese beiden Aspekte der Frage scheint auf der Hand zu liegen: aus »reinem Vergnügen«. Manche Menschen

rauchen Pfeife, weil sie ausgerechnet an dieser Geste Vergnügen finden. Es freut sie, andere Gesten, zum Beispiel das Schreiben eines Aufsatzes oder die Unterhaltung mit einem Freund, zu unterbrechen, um ihre Pfeife auseinanderzunehmen, mit einer alten Nagelschere den Pfeifenkopf zu putzen, dann mit einer Haarnadel den Pfeifenstiel zu durchbohren, die beiden Teile wieder zusammensetzen, den Pfeifenbeutel aus der Tasche zu ziehen, den Tabak zwischen den Fingern zu zerbröseln, ihn behutsam in den Pfeifenkopf zu stopfen, die Pfeife zwischen die Zähne zu klemmen, mit einem speziell dafür konstruierten Feuerzeug langsam rotierend den Tabak zum Glimmen zu bringen, den Tabakrauch in die Mundhöhle zu saugen und dann zur unterbrochenen Geste des Schreibens oder der Unterhaltung zurückzukehren. Es freut sie, ihre Aufmerksamkeit zwischen der jetzt fortgesetzten Geste und der des Pfeifenrauchens zu teilen, und es freut sie, daß durch diese Teilung der Aufmerksamkeit die Geste des Schreibens oder der Unterhaltung in die spezifische Stimmung des Pfeifenrauchens getaucht wird. Es freut sie, daß das Pfeifenrauchen, diese doch der anderen untergeordnete Geste, von ihnen fordert, das Schreiben und die Unterhaltung immer von neuem zu unterbrechen. Es freut sie, daß sie, nach Beendigung des Rauchens, die Pfeife ausklopfen müssen, den Pfeifenstiel durchblasen müssen und die Pfeife zwischen den Händen wiegen müssen, damit sie auskühlt, um in der Brusttasche aufbewahrt werden zu können. Es freut sie, in einer Art von Vorfreude, daß sie in Spezialgeschäften zwischen verschiedenen Pfeifenformen und verschiedenen Tabakqualitäten auswählen können, und es freut sie, daß sie besondere Pfeifenformen (zum Beispiel kurze gebogene) und besondere Tabaksorten (zum Beispiel kleingeschnittene bittere) bevorzugen können. Es freut sie, daß sie sich eine Pfeifensammlung anlegen können und daß sie darin zwischen täglich benutzbaren und für feierliche Augenblicke geeigneten Pfeifen unterscheiden können. Die Liste dieser Freuden, die alle »klein« sind, kann lange fortgesetzt werden, und diese Länge erklärt, warum, trotz der

»Kleinheit« der Freuden, für manche Menschen das Pfeifenrauchen eines jener Vergnügen im Leben ist, auf die sie ungerne verzichten würden.

Diese etwas langatmige Antwort auf die Frage (langatmig, weil sie versucht, meinen eigenen Stil des Pfeifenrauchens zu beschreiben) ist allerdings vollkommen unzureichend. Denn anstatt tatsächlich zu antworten, wirft sie eine ganze Reihe neuer Fragen auf. Zum Beispiel nur: Warum macht das Putzen des Pfeifenkopfes Vergnügen, wo es sich doch um einen ausgesprochen unappetitlichen Vorgang handelt? Oder, warum macht es Vergnügen, das Schreiben und die Unterhaltung zu unterbrechen, wo man doch eher am Fortführen dieser Arbeit und Kommunikation interessiert ist? Und grundsätzlich, was meint man, in diesem Fall, mit dem Wort »Vergnügen«, wo es sich doch sichtlich um eine belastende Geste, um eine Art Laster handelt? Ist denn das Wesen von Laster nicht Passion, also Leiden? Und leidet man etwa nicht, wenn die Pfeife verstopft ist oder der Tabak ausgeht? Ganz zu schweigen von der Tatsache, daß die Gesundheit unter dem Pfeifenrauchen leidet? Wie ja, laut einer etwas utilitaristischen Moral (die aber typischerweise die offizielle ist), der Mensch überhaupt unter jedem Laster leidet? Es wäre völlig aussichtslos, dieses hier auftauchende Fragenbündel beantworten zu wollen, ohne dabei in jene kausalen Erklärungen zu verfallen, die als inkompetent für das Verständnis der Geste des Pfeifenrauchens aus dieser Überlegung ausgeschlossen wurden. Man muß daher die Sache ganz anders anpacken, soll die hier gebotene, völlig unzureichende Antwort etwas befriedigender ausfallen.

Das Pfeifenrauchen macht Vergnügen, nicht aus diesen oder jenen speziellen Ursachen und nicht trotz diesen oder jenen spezifischen Gegengründen, sondern weil es eine Geste ist, in der man sich »auslebt«. Mit diesem zwar geläufigen, aber schwer zu fassenden Wort ist das Wesen des Pfeifenrauchens getroffen. »Ausleben« heißt ja nicht nur, überschüssige Lebensenergie nutzlos zu verpuffen, obwohl es dies auch meint. Dieses »auch« kann am Pfeifenrauchen be-

obachtet werden. Aber Ausleben heißt zudem, die eigene, ganz spezifische und mit keiner anderen vergleichbare Existenz aus sich selbst hinauszuprojizieren. Auch diese Bedeutung des Wortes »ausleben« wird aus der Betrachtung des Pfeifenrauchens ersichtlich. Wichtig ist dabei die Erkenntnis, daß die Verben »sich ausleben« und »sich gehen lassen« nicht etwa synonym, sondern antonym sind. Wenn man sich gehen läßt, verliert man sich selbst in strukturlosen Bewegungen, die keine Gesten mehr sind, eben weil man sie nicht »freiwillig« ausführt. Wenn man sich auslebt, erkennt man sich selbst gleichsam von außen und gewinnt sich dadurch, denn dann vollführt man für einen selbst spezifische Gesten. Diese Antinomie zwischen »sich gehen lassen« und »sich ausleben« wird am Pfeifenrauchen sichtbar, denn wenn man Pfeife raucht, dann bewegt man sich in Funktion von spezifischen »frei gewählten« Gegenständen, also innerhalb eines begrenzenden Parameters, auf eine die eigene Existenz bezeugende Weise. Das eben macht Vergnügen: freiwillig und absichtslos innerhalb eines dazu gewählten Parameters sich selbst zu bezeugen; sich selbst an seinem Stil zu erkennen; und dann alle übrigen Gesten (zum Beispiel die des Schreibens und die der Unterhaltung mit einem Freund) in diesen Stil zu tauchen. Vielleicht kann man von hier aus den bekannten Satz erfassen, daß der Stil der Mensch sei. Mit anderen Worten, das Pfeifenrauchen ist eine Geste, die erlaubt, sich auszuleben, das heißt, sich im eigenen Stil in der Welt zu finden. Und das ist mit der Antwort gemeint, es mache Vergnügen.

Diese Art von Vergnügen kann nur als »ästhetisch« bestimmt werden, und man kann daher sagen, was mit dem Wort »Kunst« gemeint war, als davon gesprochen wurde, die rituelle Geste sei ein Phänomen des künstlerischen Lebens. Mit dem Wort »Kunst« gemeint ist jede Geste, durch die sich das Dasein »auslebt«, indem es sich freiwillig und absichtslos innerhalb eines dazu gewählten Parameters selbst bezeugt. Das »künstlerische Leben« ist daher jene Lebensform, bei der es auf den Stil ankommt, in welchem Gesten ausgeführt

werden. Das »künstlerische Leben« lebt nicht, um die Welt zu verändern, oder um mit anderen in der Welt zu sein, sondern um sich selbst in der Welt zu finden. Die Geste des Pfeifenrauchens ist ein schönes Beispiel für diese Art von Leben, weil in ihr nicht, wie bei den meisten anderen Gesten des »künstlerischen Lebens« (zum Beispiel beim Tanzen oder beim Beten), die Weltveränderung oder die Suche des anderen ins Gewicht fallen, vielmehr kaum eine Rolle spielen. Diese ihre ästhetische Reinheit verdankt die Geste, wie noch zu zeigen sein wird, dem Umstand, daß sie profan ist.

Wenn vom künstlerischen Leben die Rede ist, denkt man gewöhnlich nicht an Gesten wie Pfeifenrauchen, sondern weit eher an Gesten wie Laute schlagen, fotografieren oder Gedichte schreiben. Warum wohl? Wenn das künstlerische Leben jene Lebensform ist, in der man sich »auslebt«, dann sollte man doch, wenn von ihm die Rede ist, gerade an Gesten wie Pfeifenrauchen denken? Die Ursache für das Verkennen des Wesens des künstlerischen Lebens ist in der Entwicklung zu suchen, die der Begriff »Kunst« in der okzidentalen Geschichte erfahren hat. Im Westen ist »Kunst« zu einer Art Arbeit geworden, die, wie jede Arbeit, auf ein Werk abzielt. Sie ist sogar zu der höchsten Art Arbeit geworden, weil von ihr erwartet wird, »schöpferisch« zu sein, das heißt, »neue« Werke herzustellen. Zugleich aber ist im Westen »Kunst« zu einer Art Kommunikationsmethode geworden, die, wie jede Kommunikation, den anderen etwas mitteilt. Sie ist sogar zu der höchsten Weise von Kommunikation geworden, weil von ihr erwartet wird, »originell« zu sein, das heißt, neue Information mitzuteilen. Aufgrund dieser Entwicklung ist das Wesentliche an der Kunst, nämlich eben das »ästhetische« Sichausleben, in den Hintergrund getreten, und darum denkt man, wenn von Kunst die Rede ist, gewöhnlich nicht an Gesten wie Pfeifenrauchen. Mit anderen Worten, die historische Entwicklung des Westens hat das Wesen des künstlerischen Lebens in Vergessenheit geraten lassen. Die Betrachtung jedoch zum Beispiel der Negerkunst kann dieses Wesen wieder in Erinnerung bringen.

Es läßt sich nämlich behaupten, daß die Gesten, welche im Schwarzen Afrika und Amerika als Ausdruck des künstlerischen Lebens angesehen werden, also etwa Trommeln, Tanzen und Maskenschnitzen, weit eher an unser Pfeifenrauchen als an unser Malen erinnern. Was geschieht, wenn zum Beispiel eine Maske geschnitzt wird, kann so beschrieben werden: Der Schnitzer hat zum Ausführen seiner Geste ein spezifisches Material, spezifische Werkzeuge und ein spezifisches Vorbild zur Verfügung. In diesem Sinn ist seine Geste »stereotyp«. Er versucht nun nicht etwa, wie ein westlicher Bildhauer, mit neuem Material oder neuen Werkzeugen zu experimentieren oder sein Vorbild zu »überholen«, sondern er versucht im Rahmen des gegebenen Materials, der gegebenen Werkzeuge und des gegebenen Vorbilds seine spezifische Eigenart zum Ausdruck zu bringen. Die Negerkunst ist also nicht, wie wir manchmal zu glauben geneigt sind, eine statische, starre Wiederholung von Formen, sondern es kommen in ihr, vielleicht mehr als in der westlichen Kunst, individuelle Stile zum Ausdruck. Und dies vielleicht deshalb, weil die Modelle der Gesten als begrenzende Parameter angenommen werden. Eben weil die Negerkunst nicht »historisch« in unserem Sinne dieses Wortes ist, erlaubt sie, daß der individuelle Stil, und nicht die Weltveränderung oder die Kommunikation, sich in ihr verwirklicht. In diesem wesentlichen Sinn ist sie »reiner« Kunst als die des Westens.

Nun wird aber gewöhnlich behauptet, die Negerkunst sei ein Aspekt des religiösen Lebens. Man trommle, um Götter zu bewegen, um in Menschenkörper einzudringen, man tanze, um Geister aus Körpern zu vertreiben, und man schnitze Masken, um diese Tänze wirksamer zu gestalten. Dabei handelt es sich um ein Mißverständnis. Zwar ist es wahr, daß Trommeln, Tanzen und Maskenschnitzen auch für magische, also »religiöse« Zwecke benutzt werden können. Aber es ist nicht wahr, daß diese Gesten ausschließlich solchen Zwecken dienen. Es ist nicht wahr, daß die Negerkunst der Magie dient, sondern das Gegenteil ist wahr: Die Magie ist eine der Möglichkeiten, welche die Negerkunst eröffnet. Die Magie

ist nicht eine »Erklärung« der Negerkunst, sondern im Gegenteil ist die Negerkunst eine Erklärung der Magie. Die Negerkunst ist Selbstzweck: man trommelt, weil das Trommeln Vergnügen bereitet, weil man sich in dieser Geste findet. Die Tatsache, daß dieses Trommeln einen Gott dazu veranlaßt, in einen Menschenkörper zu fahren, ist zwar eine Folge des Trommelns und ohne dieses Trommeln nicht möglich, aber sollte man trommeln, nur um dies zu beabsichtigen, dann hat man nicht »rein« getrommelt. Die Negerkunst eröffnet der Magie ihren Raum, aber die Magie ist eine Folge, nicht eine Ursache des künstlerischen Lebens. Das erlaubt, dem näherzukommen, was hier mit dem Wort »Religion« gemeint ist.

Wenn man trommelt, um einen Gott zu beschwören, dann vollführt man eine Geste des künstlerischen Lebens, denn innerhalb der von Trommel, Klöppel und Rhythmus vorgegebenen Grenzen drückt man seinen eigenen Stil aus. Angeblich erkennen die im nächtlichen Rio de Janeiro von Hügel zu Hügel Trommelnden einander genau an der Art anzuschlagen. Das heißt, daß man sich im eigenen Trommeln, so wie es von einem selbst in die Welt ausströmt, findet. Gerade dieses Sich-selbst-Erkennen in der Welt fordert jedoch den Gott heraus niederzufahren. Genau besehen, erscheint der Gott nicht im Rhythmus der Trommel, sondern in der Selbsterkenntnis, die dank der ästhetischen Geste gewonnen wurde. Der Gott ist ein »ästhetisches« Phänomen, das heißt, er ist eines der Erlebnisse, die man hat, wenn man sich »auslebt«. Wenn man trommelt, erlebt man sich selbst in »Ekstase« (von außen her), als Rhythmus, als Ton, als Nervenschwingung, als ordnendes, als die Umwelt dominierendes Prinzip und auch als einen Gott. Das sind verschiedene Erlebnisarten des künstlerischen Lebens. Man kann sich selbstredend auf eine dieser Arten konzentrieren. Auf den Rhythmus, auf den Ton, auf den Gott. Jede dieser Konzentrationsformen wird eine Variante der Geste des Trommelns zur Folge haben: Interessiere ich mich für den Rhythmus, dann werde ich anders trommeln, als wenn ich mich für den

Gott interessiere. Aber diese Varianten greifen ineinander, denn der Gott ist ein Aspekt des Rhythmus und der Rhythmus ein Aspekt des Gottes. Wenn man aber das Interesse an Gott das »religiöse« Interesse nennt, dann muß man das religiöse Leben als eine Variante des künstlerischen ansehen. Das war mit dem Wort »Religion« gemeint, als behauptet wurde, die Religion sei eine Kunst. Es war gemeint, daß das künstlerische Leben überhaupt erst den Raum für das religiöse Erleben eröffnet. Nicht in der Geste der Arbeit habe ich religiöses Erleben, denn in dieser Geste erlebe ich die Welt, das heißt, ich erlebe »Kenntnis«. Und nicht in der Geste der Kommunikation habe ich religiöses Erleben, denn in dieser Geste erlebe ich die Gesellschaft, das heißt, ich erlebe »Werte«. Nur in der ästhetischen Geste kann ich religiöses Erleben haben, denn in dieser Geste erlebe ich mich selbst, das heißt, ich habe »Erkenntnis«. Die Wissenschaft ist eine mögliche Folge der Arbeit, Ethik und Politik sind mögliche Folgen der Kommunikation, und die Religion ist eine mögliche Folge der Kunst. Diese Behauptung läßt sich theoretisch stützen, aus zahlreichen Biographien ersehen und aus der Geschichte und Vorgeschichte belegen. Was aber das Entscheidende ist: Sie wird aus der Betrachtung der Gesten selbst ersichtlich. Die Betrachtung der Geste des Pfeifenrauchens macht sichtbar, daß sich dem religiösen Erleben ein Raum innerhalb des künstlerischen Lebens öffnet. Und sie macht dies sichtbar, eben weil es sich bei ihr um eine profane Geste handelt.

Die Gesten des Pfeifenrauchens, Maskenschnittens und Trommelns haben gemeinsam, daß sie stereotyp sind und daß es bei ihnen daher auf den Stil ankommt. Es sind »ästhetische« Gesten. Die Geste des Maskenschnittens unterscheidet sich von den beiden anderen durch den Umstand, daß sie etwas »leistet«, nämlich die Maske. Dieses Übergreifen der Geste des Maskenschnittens in das Gebiet der Arbeit macht, daß es sich bei ihr um eine ästhetische Geste vom Typ »Kunsthandwerk« handelt. Die Geste des Trommelns unterscheidet sich von den beiden anderen durch den Umstand,

daß sie anderen etwas mitteilt, daß sie eine Information »auszeichnet«. Dieses Übergreifen der Geste des Trommelns in das Gebiet der Kommunikation macht, daß es sich bei ihr um eine ästhetische Geste vom Typ »Botschaft« handelt. Die Geste des Pfeifenrauchens unterscheidet sich von den beiden anderen durch den Umstand, daß sie keine Absicht verfolgt, die außerhalb ihrer selbst läge. Diese Reinheit der Geste des Pfeifenrauchens macht, daß es sich bei ihr um eine ästhetische Geste vom Typ »Ritus« handelt. Die Tatsache, daß sich das Maskenschnitzen gegen ein Material richtet, das Trommeln an andere richtet und das Pfeifenrauchen an nichts richtet, darf nicht verschleiern, daß es sich bei allen drei Gesten um ästhetische handelt, weil es bei allen dreien vor allem auf den Stil, also aufs »Ausleben« ankommt. Und doch ist das Übergreifen des Maskenschnitzens und Trommelns auf nicht-ästhetische Gebiete, auf die Veränderung von Welt und Gesellschaft, ist eine derartige Selbsttranszendenz dieser beiden Gesten eine Art von Verfälschung des rein künstlerischen Lebens: eine »magisierende« Verfälschung. Maskenschnitzen und Trommeln sind magische ästhetische Gesten, das heißt, sie sind zum Teil auf Veränderung der Welt und Übermittlung von Botschaften aus. So kann man »Magie« bestimmen: sie ist das Übergreifen der künstlerischen Geste auf nicht-künstlerische Gebiete. Echte Arbeit ist nicht magisch, weil in ihr nicht, wie bei der Magie, das ästhetische Moment entscheidet. Echte Kommunikation ist nicht magisch, weil es sich bei ihr nicht, wie bei der Magie, vor allem um eine Stilfrage handelt. Reiner Ritus ist nicht magisch, weil die rituelle Geste das Gebiet des künstlerischen Lebens nicht überschreitet. Es gibt also im künstlerischen Leben nicht-magische Gesten, nämlich die Gesten des reinen Ritus. Im Leben der Neger gibt es viele magische Gesten, weil Neger weitgehend ein künstlerisches Leben führen. In unserem Leben gibt es relativ wenige magische Gesten, weil wir das künstlerische Leben zugunsten des Lebens der Arbeit und der Kommunikation unterdrücken. Wir haben die Magie »überholt«, indem wir das künstlerische Leben der Arbeit

und der Kommunikation unterstellt und daher den Begriff der Kunst verschleiert haben. Aber man kann die Magie auch anders »überholen«, nämlich durch ein rein rituelles, also sich selbst nicht transzendierendes künstlerisches Leben. Daß man das kann, beweist unter anderem die Geste des Pfeifenrauchens.

Die Geste des Pfeifenrauchens ist nicht magisch. Aber das ist nicht der Grund, warum sie profan ist. Sie ist profan, weil sie, obwohl eine ästhetische Geste, dem religiösen Leben keinen Raum eröffnet. Sie ist zwar reiner Ritus, aber kein Ritus, der erlaubt, »den Gott« in der Geste zu erleben. Die magische Geste des Trommelns erlaubt das. Man könnte daher glauben, das Magische an der Geste eröffne den religiösen Raum. Doch erscheint der Gott im Trommeln nicht, weil das Trommeln ihn beschwört (weil es magisch ist), sondern weil das Trommeln eine Geste ist, in der sich der Trommler selbst als einen Gott findet. Nicht das Magische am Trommeln eröffnet den religiösen Raum, sondern das rein Rituelle. Warum aber wird dieser Raum nicht durch den reinen Ritus des Pfeifenrauchens eröffnet? Antwort: Weil das Pfeifenrauchen ein Ritus ist, in dem sich der Raucher zwar »auslebt«, aber dem er sich nicht, wie der Trommler, vollständig hingibt. Daher erkennt sich der Pfeifenraucher zwar selbst in seiner Geste, aber nur insoweit, als er sich darin ausdrückt. Das reicht nicht aus, um ein religiöses Erleben zu haben. Das Religiöse steckt so tief, daß es nur erlebt werden kann, wenn die rituelle Geste das ganze Dasein mobilisiert, nicht nur, wie beim Pfeifenrauchen, einen seiner Aspekte. Das Trommeln ist sakral, nicht weil es magisch ist, sondern weil sich in dieser Geste ein Dasein ganz ausdrückt. Und das Pfeifenrauchen ist profan, nicht weil es nicht magisch ist, sondern weil es zu oberflächlich ist, um das Dasein ganz auszudrücken.

Der Pfeifenraucher lebt, wenn er Pfeife raucht, ästhetisch. Aber sein Rauchen ereignet sich innerhalb eines nicht-ästhetischen Lebens der Arbeit und der Kommunikation (während des Schreibens oder einer Unterhaltung). Das ist es, was das Pfeifenrauchen profan macht: daß es ein reiner Ritus ist,

der sich innerhalb eines »sinnvollen« Lebens ereignet. Zwar ist das Pfeifenrauchen an sich »sinnlos« und nicht rationalisierbar und wird auch durch jeden Rationalisierungsversuch vernichtet, aber dieses Absurde am Pfeifenrauchen bildet nicht den Boden des Lebens des Pfeifenrauchers. Darum ist das Pfeifenrauchen eine profane Geste. Das Trommeln ist sakral, aber eben nicht, weil es »sinnvoll« ist, nämlich den Sinn hat, einen Gott zu beschwören. Es ist sakral, weil es grundsätzlich absurd ist und weil in ihm der Trommler grundsätzlich absurd da ist. Magie ist nämlich nur scheinbar Arbeit und Kommunikation: grundsätzlich ist sie eine absurde Art, zu arbeiten und zu kommunizieren. Die Absurdität des Trommelns wird durch seinen magischen Aspekt verschleiert, aber es ist die Absurdität, die das Trommeln sakral macht. Das Pfeifenrauchen hingegen ist nicht sakral, obwohl es absurd ist, weil seine Absurdität nicht das Dasein des Rauchers in seiner Gesamtheit, sondern nur einen Aspekt dieses Daseins ausdrückt.

Wenn man nur genügend intensiv versucht, sich in sie hineinzu leben, kann man an der Geste des Pfeifenrauchens beobachten, wie die Absurdität des Rituals einen geradezu herausfordert, sich dem religiösen Erleben zu öffnen. Und zwar kann man es beobachten, gerade weil beim Pfeifenrauchen dieses Öffnen nicht erreicht wird. Beobachtet man nämlich, wie Pfeife, Tabak und Rauchwerkzeuge manipuliert werden, mit welcher Andacht die einzelnen Handlungen ausgeführt werden und wie dem Raucher dabei ständig die Absurdität dieser Handlungen bewußt ist, dann fühlt man, daß man sich am äußeren Rand dessen bewegt, was mit religiösem Erleben gemeint ist. Ein kleiner Schritt würde genügen, um über den Rand zu treten und in den Abgrund zu stürzen, ein kleiner Schritt, so wie er bei der Tee-Zeremonie oder, noch besser, beim Pfeifenrauchen während der Umbanda-Zeremonie getan wird. Die Struktur der Geste der Tee-Zeremonie ist fast mit der Struktur der Geste des Pfeifenrauchens identisch, und die Geste des Pfeifenrauchens während des Schreibens ist von der Geste des Pfeifenrauchens während der Umbanda

überhaupt nicht zu unterscheiden. Mit anderen Worten, man fühlt beim Pfeifenrauchen, daß ein ganz kleiner Impuls ausreichen würde, es von einer profanen in eine sakrale Geste zu verwandeln. Daher erkennt man, gerade weil die Geste profan ist, wie jede rituelle Geste dem religiösen Erleben einen Raum eröffnet. Gerade weil das Stopfen, das Putzen und Anzünden der Pfeife nicht das geringste mit religiösem Erleben zu tun haben, kann man an dieser Geste die Sakralität des Ritus erkennen. An sakralen Riten, wie beim Beten die Hände zu falten, das Kreuz zu schlagen oder sich gegen Mekka zu wenden, kann man die Sakralität nicht ebensogut erkennen, weil eine rationalisierende Ideologie dort den Blick für das Sakrale verschleiert. Die verschiedenen religiösen Ideologien verklären ihre Riten, geben nicht zu, daß sie absurd sind, und verdecken daher ihr Wesen. Das Pfeifenrauchen zeigt seine Absurdität offen, weil es gerade noch profan ist, und erlaubt daher, das Absurde als das Wesen der Sakralität zu erkennen. Durch das Pfeifenrauchen hindurch erkennt man so das Wesentliche am rituellen Leben: sich dem religiösen Erleben durch rein ästhetische, also absurde Gesten zu öffnen.

Daß man sich in der ästhetischen Geste selbst erkennt, und nur in ihr, ist jedem, der je eine solche Geste ausgeführt hat, gegenwärtig: Nur im Klavierspielen, nur im Malen, nur im Tanzen erkennt der Spieler, der Maler, der Tänzer, wer er ist und wie er da ist. Daß diese Selbsterkenntnis ein religiöses Erlebnis sein kann, wenn man sich nämlich selbst »im Ganzen« erkennt, ist ein Grundsatz des Zen-Buddhismus: daher ist bei ihm die reine ästhetische Geste (Teetrinken, Blumenarrangement, Brettspiel) sakraler Ritus. Daß das religiöse Erlebnis das Erleben des Absurden, des Bodenlosen ist, daß »Gott« sich als das Unerklärbare, nicht Rationalisierbare und »zu nichts anderem Gute« ereignet, ist sicherlich die große Entdeckung der jüdischen Prophetie: daher bei ihr der Kampf gegen die Magie und die Insistenz auf dem absurden, auf nichts Vernünftiges abzielenden Ritus. Aber alle diese noblen Erkenntnisse, die des Künstlers, des Zenmönchs und

des Propheten, können ganz bescheiden und profan gewonnen werden, wenn man nur mit genügender Geduld eine solch alltägliche Geste wie die des Pfeifenrauchens betrachtet. Dann sieht man nämlich, wie jeder von uns ein virtueller Künstler ist, und ein virtueller Zenmönch, und ein virtueller Prophet. Denn jeder von uns vollführt ja rein ästhetische, absurde Gesten vom Typ des Pfeifenrauchens. Allerdings kann man dann auch erkennen, was die meisten von uns von einem wirklichen Künstler, Zenmönch und Propheten unterscheidet: die völlige Aufgabe der Vernunft (im Sinn von Erklärbarkeit und Zweckhaftigkeit) und die rückhaltlose Hingabe in der Geste und an die Geste, welche das Wesen des wirklichen Künstlers, des wirklichen Zenmönchs, des wirklichen Propheten ausmachen.

Zu Beginn dieses Essays lautete die Frage: Warum rauchen manche Menschen Pfeife, wo es doch ihre Freiheit einschränkt, wo es doch nichts leistet und wo es doch nichts mitteilt? Die erste auf diese Frage gebotene Antwort hieß: aus reinem Vergnügen an dieser Geste. Es ist nun möglich, diese Antwort etwas zu präzisieren. Manche Menschen rauchen Pfeife aus demselben Grund, aus dem manche Menschen Künstler sind, andere Mönche und wieder andere Propheten, nämlich um sich darin auszuleben und zu finden. Nur ist das Pfeifenrauchen weit weniger anspruchsvoll als die Gesten der Kunst, und noch weniger anspruchsvoll als die künstlerischen Gesten des Zenmönchs und des orthodoxen Juden – daher aber auch weit weniger »offen«. So rauchen manche Menschen Pfeife als eine Art Ersatz und Karikatur, das heißt als Profanation eines rituellen Lebens.

Die Geste des Telefonierens

SEIN AUSSEHEN hat sich im Verlauf seiner Geschichte oft verändert und kann als Illustration der Entwicklung des Designs dienen. Aber trotz des Unterschieds zwischen dem an der Wand angebrachten Telefon mit seiner Kurbel aus Eisen und der Batterie farbiger Plastiktelefone auf dem Tisch des Managers (gar nicht zu reden vom »roten Telefon«) hat in seiner langen Geschichte nur eine einzige Modifikation seiner Funktion stattgefunden: die Automatisierung. Für das Verständnis unserer kommunikologischen Situation ist es bezeichnend, daß das Telefon im Verhältnis zu den diskursiven Massenmedien einen archaischen und paläotechnischen Charakter bewahrt hat. Eine der möglichen Definitionen der Freiheit (und nicht unbedingt die schlechteste) lautet, daß sie dem Parameter gleich ist, der für den Dialog offensteht. Demgemäß könnte man die Freiheit in einem bestimmten Land anhand der Verzweigung und Effizienz seines Telefonnetzes messen, und der relativ paläotechnische Charakter des Telefons in allen Ländern würde die Schlußfolgerung erlauben, daß kein Land an der Freiheit seiner Staatsbürger übermäßig interessiert ist.

Wenn man die Funktion des Telefons beschreiben will, ist man genötigt, sich dem Telefon von zwei völlig unterschiedlichen Standpunkten aus zu nähern: aus der Position dessen, der anruft, und dessen, der angerufen wird. Der Apparat präsentiert sich unter diesen beiden Gesichtspunkten als ein jeweils gänzlich anderer Gegenstand, was ein schönes Beispiel für die These der Phänomenologie ist, wonach jeder Gegenstand ausschließlich im Verhältnis auf irgendeine Intentionalität gegeben ist. Denn vom Standpunkt desjenigen, der

anruft, ist das Telefon ein stummes und passives Werkzeug, das geduldig darauf wartet, benutzt zu werden; und vom Standpunkt desjenigen, der angerufen wird, handelt es sich um einen hysterisch plärrenden Wildfang, dem man auf der Stelle seinen Willen lassen muß, um ihn zum Schweigen zu bringen. Deshalb träumt man in seiner geheimsten Phantasie davon, ein Telefon zu besitzen, das anruft, ohne angerufen werden zu können. Ein solcher Traum zeigt, worum es bei der (göttlichen oder sexuellen) Allmacht geht. Übrigens besitzen die ganz Mächtigen in allen Gesellschaften (und nicht nur in den Diktaturen) tatsächlich derartige Telefone. Ein Beweis für die Dummheit jeder Utopie, die eine Gesellschaft der allmächtigen Wesen anstrebt: Ein Telefonnetz, das aus lauter Apparaten besteht, die nur anrufen, aber keinen Anruf erhalten, kann nicht funktionieren. Oder, ohne Verantwortung gibt es keine Freiheit.

Vom Standpunkt des Anrufers präsentiert sich das Telefon als ein Werkzeug, von dem zahlreiche Drähte ausgehen, an deren Ende unzählige Personen darauf warten, angerufen zu werden. Das Werkzeug gestattet also, alle diese Personen, eine nach der anderen, aber nicht zwei zugleich anzurufen.

Dem, der sie beherrscht, erlaubt eine solche Struktur, individuelle Antworten auf seinen Anruf zu verlangen, sei dieser nun ein Befehl, ein Verzweiflungsschrei oder eine Frage. Vom Standpunkt des Anrufers besteht die Absicht des Werkzeugs folglich darin, dialogische Kommunikationen herzustellen, die er hervorgerufen hat.

Die materiellen oder immateriellen Drähte hinter dem Telefon eröffnen einen Parameter der Wahl. Um unter den anrufbaren Personen auswählen zu können, muß der Anrufer über ein Verzeichnis verfügen, in dem diese Personen mit Ziffernfolgen versehen sind. Dieses Verzeichnis ist in zwei Speichern gelagert: seinem Gehirn und dem Telefonbuch. Das beweist, wie archaisch das Telefon ist: Es wäre wirkungsvoller, die Nummern im Telefon selber zu speichern, wie es allerdings beim Minitel mittlerweile versucht wird.

184 Die Numerierung ist ein Code ohne jegliche Redundanz, das

heißt, daß jede der Ziffern, aus denen eine Nummer gebildet wird, und ihre Reihenfolge von Bedeutung sind – eine einzige irrtümlich gewählte Ziffer hat eine falsche Verbindung zur Folge. Der Telefoncode ist einer der nicht-redundanten linearen Codes, über die wir verfügen. Ein anderer ist der Code der Bankschecks. Nicht zu diesem Typus gehört der Code der Rechnungen, denn seine Hierarchie macht ihn redundant. Wenn man zum Beispiel in Francs rechnet, muß man den Tausendern in der linken Zahlenreihe Aufmerksamkeit schenken, während man die Centimes in der rechten Kolonne vernachlässigen kann. Eine der Tendenzen der kommunikologischen Revolution geht auf die Eliminierung jeder Redundanz aus, also auf die totale Information. Eine andere Tendenz weist in die entgegengesetzte Richtung. Wenn die erste Tendenz die Oberhand behält, wenn die Gesellschaft der Zukunft durch gleichwertige und nicht untereinander austauschbare Nummern gebildet wird (und das ist die Brüderlichkeit und Gleichheit, die für die Kybernetik erforderlich ist), dann ist der Telefoncode mit all seinen Irrtümern und Enttäuschungen ein bedeutsamerer Vorläufer dieser Gesellschaft als die so oft angeführten Gefängnisse und Kasernen. Die kybernetische Gesellschaft numeriert wie das Telefon, nicht wie das Gefängnis, was kein notwendigerweise tröstlicher Gedanke ist. Früher gab es in den großen Städten innerhalb des Telefoncodes telefonische Buchstaben, und einige Apparate künden immer noch davon als melancholische Zeugen, denn das Alphabet wurde als nicht mit dem Rechenvorgang vereinbar aus dem Code eliminiert, was beweist, daß nicht nur die Literatur, sondern auch die Algebra, die symbolische Logik, kurz jede alphabetische Notation den Rechencodes Platz machen muß, denn keine solche Notation kann die Informationen übermitteln, die wir benötigen.

Bevor man die Nummer wählt, muß man ein Stück des Apparats herausnehmen, das man sich ans Ohr hält. Im allgemeinen wird man einen kodifizierten Ton hören, der besagt, daß die Wahl der Nummer möglich ist, doch gibt 185

es hinsichtlich dieses Toncodes keinen generellen Konsens: er unterliegt geographischen Variationen. Auch kommt es häufig vor, daß man Töne hört, deren Bedeutung nicht entschlüsselbar ist. In diesen Fällen ist es klug, den Vorgang neu zu beginnen. Die Enttäuschung, die daraus entsteht, ist nicht nur die der enttäuschten Allmacht, sondern auch die der Unwissenheit angesichts eines Rätsels. Man versteht nicht, was im Telefon vorgeht, und so wird es zu einer schwarzen Kiste – mit all der schwarzen Magie, die das impliziert. Doch gibt es bei diesem Vorfall eine noch unheilvollere Dimension. Die Toncodes haben oft einen stärkeren anthropomorphen Charakter als die visuellen: sie sind »Stimmen«. Der Ton, den man in der Akustik des Telefons hört, ist spöttisch, und am schlimmsten ist, daß es sich dabei nicht um einen ontologischen Irrtum handelt, denn tatsächlich ist ja der Spott eine Verdinglichung des anderen, und tatsächlich verwandelt ja das Rauschen des Telefons den enttäuschten Allmächtigen in ein Fragment des schlecht installierten Telefonnetzes.

Wenn der richtige Signalton zu hören ist, wird die jetzt möglich gewordene Wahl der Nummer je nach den Variationen erfolgen, die durch den Grad der Automatisierung des Apparats vorgegeben sind. Wenn die Automatisierung total ist, wird die gewählte Nummer aus Ziffern zusammengesetzt sein, die eine Linie bilden, deren Länge die Entfernung zwischen dem Anrufer und dem Angerufenen wiedergibt (was die Möglichkeit der Zeichnung von Landkarten nahelegt, die in der Art des Telefons linear kodifiziert und rechnerisch erstellbar sind). Während des Wählens wird die Serie der Ziffern von Pfeifgeräuschen, Flüstern und Stottern unterbrochen, die das Ohr des Anrufers umbranden. Es handelt sich um einen Toncode, der den Rhythmus der Ziffernwahl ordnet, und es ist sehr seltsam, daß man ihn nicht zu verstehen braucht, um seinen Anordnungen gehorchen zu können. Hier eröffnet sich ein weites Feld für die Erforschung der Funktion von Codes in einer künftigen kybernetischen Gesellschaft. Wenn alles gut geht (eine Eventualität, die umge-

kehrt proportional zur Länge der gewählten Nummer ist), wird man zum Schluß eine mechanisch wiederholte Lautfolge hören, ein Pulsieren, das man als das Läuten des Apparats am anderen Ende der Leitung interpretiert.

Je unvollkommener die Automatisierung ist, desto eher wird sich während des Wahlvorgangs eine menschliche (im allgemeinen weibliche) Stimme in den Code knacksender Geräusche einschalten. An diesem Punkt angelangt, kommt es zu einem Dialog zwischen der Stimme und dem Anrufer, zu dem es in der menschlichen Geschichte und in den anderen Medien keine Parallele gibt. Der Anrufer nennt Nummern, bittet, gerät in Zorn, erniedrigt sich, lügt, wogegen die Stimme mechanisch und geduldig Nummern wiederholt – oft genug falsche Nummern – und ohne Vorankündigung verstummt. Die menschliche Stimme ist also viel weniger menschlich als die Toncodes, denn ihre mechanische Höflichkeit ist noch spöttischer. Das einzige Beispiel eines solchen Dialogs außerhalb des Telefons ist der Dialog zwischen Mensch und Gott bei Kafka, doch zum Schluß dieses inständigen Bittens hört man beim Telefon wenigstens, wenn alles gut geht, das Läuten am anderen Ende der Leitung: Beweis dessen, daß das Telefonnetz besser funktioniert als der Gott Kafkas.

An dieser Stelle unserer Übersicht muß man den Standpunkt wechseln und den des Angerufenen einnehmen, denn in diesem Augenblick beginnt ein mechanisch wiederholtes und idiotisch beharrliches Läuten die Lebenswelt des Angerufenen zu durchbohren, ein Läuten, dem er sich nicht entziehen kann, selbst wenn es nicht wie gewöhnlich schrill und metallisch, sondern melodisch sanft ist. Natürlich wird die Wirkung dieses Eindringens von der Struktur der in dieser Weise durchbohrten Lebenswelt abhängen. Sie wird unterschiedlich sein, je nachdem, ob es sich um eine Bank oder um ein Spitalszimmer handelt, aber der Imperativ dieses idiotischen Appells wird immer kategorisch und daher noch einmal mit dem göttlichen Appell bei Kafka vergleichbar sein. Kann man nicht versuchen, die durch das Läuten des Tele-

fons durchbohrten Situationen in vier Typen des Wartens, der Hoffnung, kurz des Glaubens zu unterteilen, um so die Wirkung des Anrufs zu erfassen?

In der ersten Situation erwartet man ungeduldig, mit Furcht oder Hoffnung, einen besonderen Anruf, und das stumme Telefon bildet den Mittelpunkt der Lebenswelt. Das Läuten ruft eine Anspannung hervor, die in extremen Fällen zu wirklichen existentiellen Krisen führen kann, wenn es sich um einen anderen als den erwarteten Anruf oder um eine gestörte Verbindung handelt. In der zweiten Situation unterbricht das Läuten die Konzentration auf einen Gegenstand oder eine Person, und in diesem Fall handelt es sich um das Eindringen des öffentlichen in den privaten Bereich (das heißt, um einen Einbruch). In der dritten Situation trifft das Läuten eine entspannte Person, die schläft oder Musik hört, wie ein Messerstich ins Herz oder in den Bauch, ist also eine Aggression. In der vierten Situation (zum Beispiel im Büro oder in einem Bahnhof) ist das Läuten ein organischer Bestandteil der Lebenswelt, die es durchdringt, und das ist die einzige für den Anruf offene Situation. Gewiß, die vier Klassen von Situationen entsprechen theologischen Kategorien; daran ist nichts Überraschendes: Auch der Anruf selber ist solch eine Kategorie.

Der Dialog am Telefon, der dem Läuten folgt, ist also in ein existentielles Klima getaucht, das reich an Variationen ist und vom Grad der Enttäuschung des Anrufers wie der Überraschung des Angerufenen abhängt. Aber immer besteht eine gegenseitige Anerkennung dieser dialogischen Spannung. Beispielsweise ist der Anrufer der Agierende und der Angerufene der Geduldige, aber dieses Verhältnis »Angreifer-Angegriffener« wird durch die Anerkennung der beiden Partner kompensiert, das heißt, der Angreifer wählt den Zeitpunkt der Aggression (zum Beispiel die Uhrzeit des Anrufs, vor allem, wenn es geographische Zeitunterschiede gibt) in Abhängigkeit vom Angegriffenen, er versetzt sich an dessen Stelle. Tatsächlich geht diese gegenseitige Anerkennung dem

188 Dialog im eigentlichen Sinne voraus. Sie wird durch die

Struktur des Telefonierens als Anspruch erzwungen, und ohne sie ist der Dialog nicht möglich.

Der Dialog beginnt mit rituellen Worten des Typs: »Hallo«, »wer ist dort?«, also mit spezifischen Telefonwörtern, aber er geht schnell zur außertelefonischen Sprache über. Hier taucht nicht nur das Problem der sogenannten »linguistischen Ebenen« auf, sondern auch das neue Problem der Mechanisierung des Sprechens. Die Stimme, die diese Wörter ausspricht, ist nicht nur eine menschliche Stimme, sondern auch für den Hörer individuell erkennbar. Er kann also bei seiner Antwort »du« sagen, aber gleichwohl gibt es dabei eine spezifische Telefonqualität, die nicht vom anderen, sondern vom Telefon rührt. Man muß sich bemühen, das Medium mit dem anderen zu identifizieren (so wie man seinen Brustkorb mit ihm identifiziert), damit aus dem Dialog am Telefon eine intersubjektive Beziehung wird. Trotz aller Anstrengungen bleibt der Dialog dennoch existentiell vorläufig unbefriedigend. Die kommunikologischen Analysen erwecken den Eindruck, der Grund dafür bestehe in der Begrenzung des Telefons auf den linearen Toncode. Man könnte also glauben, daß die Öffnung des Telefonnetzes für reichere Codes, zum Beispiel für zweidimensionale visuelle wie im Fall des dialogischen TV (die ursprüngliche Absicht des TV, wie sie der Begriff »Fernsehen« nahelegt), oder die dialogische Nutzung des Videos diesen Mangel an existentieller Befriedigung beseitigen würde. Doch weit gefehlt. Sicherlich spielt die Armut des Telefoncodes bei der Begrenztheit dieses Mediums ihre Rolle, aber der Mangel an Befriedigung hat tiefere Gründe.

Jedem Medium ist hinsichtlich der Kommunikation eine Dialektik eigen: es verbindet und trennt diejenigen, die durch das Medium kommunizieren. Übrigens ist diese Dialektik die genaue Bedeutung des Begriffs »Medium«, doch gibt es Medien, deren Gegenwart während des kommunikativen Prozesses vergessen wird (die sogenannten *Face-to-face*-Medien). Wenn man zum Beispiel einen Dialog an einem runden Tisch führt, wird das Vorhandensein des

Tischs vergessen, und mehr noch die Anwesenheit der Luft, durch die hindurch man spricht. Man hat also den – stets falschen – Eindruck, in unmittelbarer Kommunikation zu stehen, selbst wenn sich die Körper nicht berühren. Dieser Eindruck ist stets falsch, denn es gibt keine unmittelbare Kommunikation (außer in der mystischen Vereinigung, die sich jeder Analyse entzieht), aber obwohl dieser Eindruck falsch ist, macht er die Kommunikation befriedigend. Das Telefon ist ein Medium, dessen Gegenwart vorläufig nie vergessen wird. Das liegt nicht an seiner Technizität: Das TV ist viel technischer, und trotzdem vergißt man sein Vorhandensein, was den Diskurs des TV unglücklicherweise befriedigend macht). Der Dialog im Telefonnetz könnte nur befriedigend werden, wenn es gelänge, dessen Medium existentiell unsichtbar zu machen. Dies ist nicht nur eine technische Herausforderung, sondern auch eine politische im eigentlichen Sinn des Wortes.

Aber die Armut des Telefoncodes ist gleichwohl ein wesentlicher Faktor. Sie liegt nicht nur in der Begrenzung auf lineare Codes, sondern auch in der Verarmung der Klangfärbungen, die den linguistischen Symbolen einen Großteil ihrer Konnotationen verleihen. Die semantische Analyse kann zeigen, daß das Medium Telefon auf Mitteilungen der gelebten Erfahrung zugeschnitten ist. Zum Beispiel handelt es sich um kein sehr geeignetes Medium für das, was man »Kunst« nennt. Dennoch versucht man in Anbetracht der geringen Auswahl an verfügbaren Dialog-Medien häufig genug, vom Telefon die Übermittlung von Botschaften zu erzwingen, für die es nicht geeignet ist. Dieser Irrtum wird freilich von alleinstehenden Personen begangen (zum Beispiel von Jugendlichen und Frauen), und das ist eine der Erklärungen – die pathetischste vielleicht – für die Überlastung der Telefonnetze.

Die technische Struktur des Telefonnetzes erlaubt eine Geste, die kein anderes dialogisches Medium gestattet: Man kann dem anderen das Wort abschneiden, indem man den Hörer auflegt. Die Brutalität dieser Geste ist um so wir-

kungsvoller, als es sich um eine neue und somit noch unausgeschöpfte Geste handelt. Und mit Sicherheit gibt es andere typische Telefonsymbole, deren Bedeutung unübersetzbar ist und die noch nicht ganz begriffen werden. Man denke zum Beispiel an die Bandaufzeichnungen, die an Stelle eines abwesenden Angerufenen antworten und einen ganzen Parameter für Dialoge eines nicht-traditionellen Typs eröffnen. Wir erlernen am Telefon, Telepräsenz anstelle von *face-to-face* zu erleben. Das Telefon als Lehrmittel für Telepräsenz und die Vorsilbe »tele-« beim Telefon haben pädagogische Bedeutung.

Die hier vorgeschlagene Beschreibung des Telefons beansprucht nicht, erschöpfend zu sein. Sie versteht sich im Gegenteil als Empfehlung eines Ausgangspunkts für die Analyse nicht nur des Telefons, sondern ebenso der dialogischen Medien im allgemeinen. Folgendes gilt es im Gedächtnis zu behalten: Alle Elemente, die den zweiwertigen Dialog kennzeichnen, sind in dieser Beschreibung vorhanden (der Appell, die Verantwortung, die Anerkennung des anderen und im anderen). Und alle Elemente, die den zirkulären Dialog kennzeichnen, finden sich gleichermaßen darin (die Veröffentlichung, der Austausch, die Suche nach einer neuen Information). Das heißt, die Beschreibung des Telefons erlaubt, sich künftige dialogische Medien auszudenken, die ein utopisches politisches Leben gestatten.

Aber die Beschreibung erlaubt auch die Feststellung, daß es technisch möglich ist, das Telefonnetz in die ausstrahlenden Medien einzubauen. Sie erlaubt sich vorzustellen, daß wir künftig miteinander nur über diese zentral geschalteten Medien dialogisieren werden. Ansätze dafür sind zum Beispiel im Fernsehen bereits konstatierbar. Daher zwei mögliche Diagnosen: Entweder wird das Telefonnetz als Modell künftig sich immer weiter verzweigender Netze dienen, zum Beispiel für reversible Videonetze und Computerterminals, und in diesem Fall gehen wir einer telematischen Gesellschaft der Anerkennung des anderen und der Selbsterkenntnis im anderen entgegen. Die Alternative ist eine zentral ge-

steuerte und programmierte Massengesellschaft. Obwohl die Symptome gegenwärtig für die Alternative zu sprechen scheinen, ist sie zu widerlich, um ins Auge gefaßt zu werden. In einem dem Anschein nach so harmlosen Werkzeug wie dem Telefon sind diese beiden Möglichkeiten sichtbar. Es hängt zum Teil von uns ab, welche dieser Möglichkeiten Wirklichkeit wird.

Die Geste des Video

DIE HIER VERSUCHTE HYPOTHESE lautet, daß die Beobachtung von Gesten uns gestattet, die Art und Weise zu »entziffern«, wie wir in der Welt existieren. Eine der Folgerungen aus dieser Hypothese ist, daß die an unseren Gesten beobachtbaren Modifikationen existentielle Veränderungen »lesbar« machen, die wir zur Zeit durchleben. Eine andere Konsequenz besteht darin, daß es sich immer dann, wenn nie zuvor beobachtete Gesten auftauchen, um einen Schlüssel zur Dechiffrierung einer neuen Form der Existenz handelt. Die Geste, durch die das Video gehandhabt wird, stellt bereits zum Teil die Veränderung einer traditionellen Geste dar. Folgt man der hier vertretenen Hypothese, so ist die Beobachtung dieser Geste eine Methode, um die existentielle Krise zu »entziffern«, die wir gegenwärtig durchleben.

Das »Video« ist ein relativ neues Werkzeug. Ein »Werkzeug« ist ein Objekt, das hergestellt wird, um einer bestimmten Absicht zu dienen. Es ist »zu etwas gut«. Eine solche Absicht steckt in dem Werkzeug, dieses wird durch sie in Form gebracht. Aber es hört nicht auf, ein Objekt, das heißt ein Problem zu sein. »Problem« ist das griechische Wort für das lateinische *obiectum*. Das heißt, ungeachtet der Absicht, die das Werkzeug informiert, kann die Frage: »was ist es und was kann man damit machen?« gestellt werden. Bei den traditionellen Werkzeugen, an die wir gewöhnt sind, wird dieser »problematische« Aspekt durch die Gewohnheit verdeckt. Das Bett ruft keine derartige Frage mehr hervor. Wir wissen, was es ist und wozu es dient. Es ist ein Ort, der da ist, um darauf zu schlafen, um die Koffer darunter zu verstauen und Geld darin zu verstecken. Doch wenn das Werkzeug neu 193

ist, kommt seine problematische Seite zum Vorschein. Deshalb sind wir von den neuen Werkzeugen so fasziniert.

Die Anziehungskraft, die von neuen Werkzeugen ausgeht, ist doppelt. Zunächst sind wir fasziniert, weil die Absicht, durch die sie in Form gebracht werden, noch nicht ausgeschöpft ist. Wir kennen noch nicht alle Virtualitäten, die den künstlichen Satelliten, den Laserstrahlen und den Computern innewohnen. Sie sind »gefährlich«. Außerdem sind wir fasziniert, weil die Absicht, die ihnen ihre Form gibt, noch von ihrer Richtung abgelenkt werden kann. Die Werkzeuge sind Imperative, die unser Verhalten formen. Das Bett sagt: »Leg dich hin!« Die Absichten der Werkzeuge, die uns umgeben, sind nicht zwangsläufig die unseren. Es sind die Absichten derer, die diese Werkzeuge hergestellt haben. Sie von ihrer Richtung abzubringen heißt sich befreien. Die neuen Werkzeuge sind faszinierend, weil sie mehr als jedes andere Ding unbekannte Virtualitäten in sich bergen und weil sie Befreiungsaktionen erlauben.

Die Absicht des Video ist, dem TV zu dienen. Genau in dieser Absicht ließen dessen »Entscheidungsträger« es herstellen. Es ist ein Werkzeug, das die Aufzeichnung der Programme, die ausgestrahlt werden sollen, also ihre Ausarbeitung und vorgängige Zensur, gestattet. Das Video beseitigt die Überraschungen einer Direktsendung. Es ist ein Werkzeug, das den Absichten des TV-Systems dient, welches seinerseits ein Bestandteil des kulturellen Systems ist, das uns bestimmt.

Das Videoband ist ein Gedächtnis. Es speichert Szenen auf einer linearen Oberfläche. Es hat also drei Dimensionen: die beiden der Oberfläche und die Dimension des Abspulens des Bandes. Es reduziert die Vierdimensionalität von Raum und Zeit auf drei Dimensionen. Darin ist es noch zum Beispiel mit der Bildhauerei vergleichbar. Doch sind die drei Dimensionen, auf welche Szenen von ihm reduziert werden, anders beschaffen. Darüber hinaus besteht eine andere, eine ontologische Differenz: die Bildhauerei stellt Szenen dar, das Videoband gibt sie wieder. Das Videoband gehört einer an-

deren Wirklichkeitsebene als die Bildhauerei an: Es hat anders beschaffene Dimensionen und steht in einem anderen Verhältnis zu der Szene, die es speichert.

Das Videoband ähnelt dem Filmstreifen. Aber der Film ist aus Fotografien zusammengesetzt. Seine zeitliche Dimension ist das Resultat einer optischen Täuschung. Beim Videoband hingegen überschneiden sich Wiedergabe und Szene. Es handelt sich ebenfalls um eine Augentäuschung, aber um eine Täuschung mit anderen Möglichkeiten der Manipulation, die näher an der Schwelle zur Wirklichkeit der Szene liegen.

Das Band ist ein linearer Code wie das Alphabet. Man muß seiner Linie folgen, um seine Botschaft empfangen zu können. Aber beim Band spult sich die Linie ab und beim Alphabet ist sie unbeweglich. Die Lektüre des Bandes ist passiver als die des Alphabets, bei welcher sich die Augen bewegen. Dafür ist das Band nicht ein-, sondern dreidimensional, seine Lektüre also komplexer als die des Alphabets.

Die Geste des Video ähnelt der Geste des Fotografierens. Doch auch hier gibt es Unterschiede. Der Fotograf ist genötigt, seine Standorte zu wählen, er muß entscheiden, von wo aus die Szenen auf Oberflächen zu speichern sind. Er sieht sich also gezwungen, klare, feststehende und endgültige Entscheidungen zu fällen, um die Szene in Fotografien zu verwandeln, das heißt in Objekte, deren Subjekt er ist.

Der Videofilmer befindet sich gleichermaßen vor dem Monitor wie vor der Szene, auf die seine Entscheidungen bezogen sind. Daraus folgt, seine Entscheidungen werden nicht notwendig ebenso verdinglichend wie die des Fotografen sein: sie können sowohl in bezug auf die Szene wie auch innerhalb der Szene getroffen werden. Der Fotograf ist genötigt, »objektiv« zu sein. Der Videofilmer kann intersubjektiv sein, aber auf jeden Fall ist er zwangsläufig phänomenologisch.

Das bringt uns wieder auf den Vergleich zum Film. Im Unterschied zu ihm kann das Videoband unmittelbar nach der Aufzeichnung von den Teilnehmern der gespeicherten

Szene »gelesen« werden. Innerhalb der Szene sind sie nicht notwendig nur Schauspieler, wie das beim Film der Fall ist. Sie sind gleichzeitig Subjekte und Objekte, Gespeicherte und Speichernde. Das Band eröffnet einen Dialog zwischen sich selbst und der Szene, der Film dagegen ist ein Diskurs über die Szene und verbietet folglich jeden unmittelbaren Dialog. Das Videoband ist ein dialogisches Gedächtnis.

Zwar ist der Monitor dem ersten Eindruck nach ein Spiegel, aber zwischen ihm und »klassischen« Spiegeln sind ebenfalls zahlreiche Unterschiede festzustellen. So sendet der Monitor Töne aus. Er gibt die rechte und die linke Seite nicht verkehrt wieder, ist also in diesem Sinn das genaue Gegenteil eines Spiegels. Er reflektiert nicht das Licht, das von der Szene ausstrahlt, sondern sendet ein kathodisches Licht aus. Er bietet also ein vollständig anderes Bild als der klassische Spiegel, ein in revolutionärer Weise neuartiges Bild. Denn durch seine Töne, seine Reflexionsachse und durch sein Licht kehrt er alle unsere traditionellen Konzepte einer reflektierten, spekulativen Wirklichkeit um. Das versetzt den Beobachter des Monitors in einen Raum, für den er über keine Koordinaten verfügt. Er verliert die Orientierung.

Wie ein Spiegel ist der Monitor eine Oberfläche aus Glas, aber da er den Spiegel umkehrt, ähnelt er eher dem Fenster. Darin gleicht er wiederum dem TV – im Unterschied zur Leinwand der Malerei und des Films, die eine Wand ist. Die Projektion der Diapositive und des Films ist ihrer Entstehung nach eine Weiterentwicklung der Malerei, deren Ursprung sich auf den Höhlenwänden von Lascaux und Altamira findet. Der Monitor ist wie das TV eine Weiterentwicklung spiegelnder und durchsichtiger Oberflächen, deren Ursprung die vom »primitiven« Menschen beobachtete Oberfläche des Wassers bildet. Das Video befindet sich auf einem anderen Ast des genealogischen Bildbaumes als das Kino. Diese Differenz gilt es sichtbar zu machen, um Video und TV aus der Herrschaft zu befreien, die das Modell des Films über sie ausübt.

mungslinie Fresko – Malerei – Fotografie und das Video auf der Linie Wasseroberfläche – Vergrößerungsglas – Mikroskop – Teleskop lokalisiert werden. Seinem Ursprung nach ist der Film ein künstlerisches Werkzeug: er repräsentiert, das Video dagegen ein epistemologisches Werkzeug: es präsentiert, spekuliert und philosophiert. Es handelt sich nicht notwendig um eine funktionale Differenz. Der Film kann präsentieren (zum Beispiel der Dokumentarfilm) und das Video repräsentieren (zum Beispiel die Video-Kunst). Dennoch erweckt der Ursprung des Werkzeugs »Video« den Eindruck einer ganzen Serie noch nicht entfalteter epistemologischer Virtualitäten.

Der Videofilmer manipuliert die Linearität der Zeit. Er kann die Diachronie synchronisieren. Jedes Band kann erneut verwendet werden, um unterschiedliche Zeitabschnitte auf derselben Oberfläche zu synchronisieren. Es handelt sich also um eine Komposition, die mit der des Musikers vergleichbar ist. Doch gibt es einen Unterschied. Der Musiker synchronisiert die Diachronie der Töne: er bildet Akkorde. Eine derartige Synchronisierung von Tönen kann »Symphonie« genannt werden. Der Videofilmer synchronisiert Szenen: er stellt Überlagerungen her. Eine derartige Synchronisierung kann man eine »Symszenie« nennen. Denn der Videofilmer operiert auf der Linie der Ereignisse, wogegen der Musiker auf der Linie der Töne ans Werk geht. Das Rohmaterial des Videofilmers ist die Geschichte im strengen Sinn: die Linie der Szenen. Er agiert also nicht nur in der Geschichte, sondern wirkt auch auf sie ein. In diesem Sinn ist seine Geste nachgeschichtlich. Sein Interesse zielt nicht nur darauf ab, das Ereignis zu besingen (geschichtliches Engagement), sondern ebenso darauf, unterschiedliche Ereignisse zu komponieren (nachgeschichtliches Engagement).

Genau das ist der Grund, warum das Video als Werkzeug fasziniert. Es erlaubt uns, Virtualitäten an ihm zu entdecken, welche denen, die es erfunden haben, und auch denen, die seine Produktion bezahlen, unbekannt sind. Und es erlaubt uns, seine Entwicklungsabsicht in eine andere Richtung zu

lenken. Selbstverständlich kann man das Video mit Gesten handhaben, die im Modell dieser Absicht vorgesehen sind. In diesem Fall wird die Analyse zeigen, wie wir uns im Griff der hinter den Apparaten stehenden Macht befinden. Wir werden dann hinter den Gesten der vom System beschäftigten und eingesetzten Videofilmer die Art und Weise entdecken können, wie das System uns programmiert.

Aber man kann das Video auch mit Gesten handhaben, die wir uns von anderen Medien ausborgen, zum Beispiel Gesten aus Filmen, Texten, musikalischen Kompositionen, Skulpturen, philosophischen Spekulationen. Gleichwohl wird es dabei eine neue Qualität geben. Diese neue Qualität wird aus der dialogischen Struktur des Videos kommen. Kurz gesagt, es wird sich um Gesten handeln, die nicht mehr versuchen werden, ein Werk zu produzieren, dessen Subjekt der Ausführende wäre, sondern um Gesten, die ein Ereignis zu erreichen suchen, an dem der Ausführende teilnimmt, auch wenn er es kontrolliert.

Fassen wir zusammen: Es handelt sich um eine Geste, die als das Zutagetreten einer neuen Weise des In-der-Welt-Seins gelesen werden kann. Um eine Seinsweise, die die traditionellen Kategorien (beispielsweise die der Kunst, der historischen Aktion oder der Objektivität) in Frage stellt und neue Kategorien entwirft, die noch nicht klar analysierbar sind. Es ist notwendig, Gesten wie die hier nur leicht skizzierte Geste des Video zu analysieren, um mit der Erfassung dieser neuen Kategorien zu beginnen. Vielleicht läßt sich diese Erfassung unter dem Namen »dialogische Spekulation« andeuten und damit ein großer Bogen zu Platon schlagen: Der Verdacht liegt nahe, daß die Alten mit Video statt mit Worten nachgedacht hätten, daß wir statt Bibliotheken Videotheken hätten und statt Logik eine Videotik. Aber das sind Anachronismen.

Die Geste des Suchens

UNSERE GESTEN SIND IM BEGRIFF, SICH ZU VERÄNDERN. Wir befinden uns in einer Krise. Der folgende Essay, der zugleich das letzte Kapitel unseres Versuchs einer Phänomenologie der Gesten bildet, wird die These vertreten, daß unsere Krise im Grunde eine Krise der Wissenschaft ist: eine Krise unserer »Geste des Suchens«. Diese These wird nicht gerade vom Augenschein gestützt. Es hat im Gegenteil den Anschein, daß die Gesten der Forscher, der Leute in den Laboratorien, den Bibliotheken, den Klassenzimmern mehr oder weniger die gleichen sind wie vor hundert Jahren, wogegen andere Gesten wie etwa die des Tanzens, des Sichsetzens oder des Essens neue Strukturen haben. Die hier vorgebrachte These besagt, daß alle unsere Gesten (unsere Akte und unsere Gedanken) durch die wissenschaftliche Forschung strukturiert sind und daß unsere Gesten, wenn sie sich denn ändern, deshalb anders werden, weil die Geste des Suchens im Begriff steht, sich zu verändern.

Es ist offensichtlich, daß die wissenschaftlich angeleiteten Techniken (also das Ergebnis der Forschung, die glücklichen Funde) tiefgreifend auf unsere Lebensweise und unsere Gesten einwirken. Die technische Manipulation der uns umgebenden Gegenstände (die seit zweihundert Jahren betrieben wird) wie die technische Manipulation der Personen und der Gesellschaft (die gegenwärtig beginnt) sind die offenkundigen Ursachen des durchgreifenden Wandels der Gesten im Vergleich mit ihrer Beschaffenheit vor der industriellen Revolution. Aber auch die Gesten der Technik bilden im Grunde nicht die Modelle für alle unsere Gesten. Sie selber sind durch die Geste der sogenannten »reinen« Forschung 199

geformt. Die Geste des Suchens, bei der man vorher nicht weiß, was man sucht, diese tastende Geste, die »wissenschaftliche Methode« genannt wird, ist das Paradigma aller unserer Gesten. Sie besetzt den Platz der im Mittelalter herrschenden rituellen Geste. Während dieses Zeitalters wurde jede Geste – der Kunst und der Politik wie der Ökonomie und der Wissenschaft – durch die rituelle Geste der Religion gestaltet. Jede Handlung (aber auch alles Denken, alles Begehren, alle passive Erfahrung) war in die religiöse Atmosphäre, in die Struktur der rituellen Geste eingetaucht. Gegenwärtig wird jede Geste, einschließlich der rituellen, durch die Struktur der wissenschaftlichen Forschung geprägt. So viel zur These dieses Essays.

Die wissenschaftliche Forschung hat die zentrale Position sozusagen ohne eigenes Zutun eingenommen. Es gab zwischen dem Ritus und der Forschung (zwischen Religion und Wissenschaft) nie einen Kampf um das Monopol der Modellierung von Gesten. Nach und nach hat man (im Lauf des 16. und 17. Jahrhunderts) die rituelle Geste schlicht fallengelassen, und in der so eröffneten Leere hat sich die Geste des Suchens festgesetzt. Eigentlich kann die Geste des Suchens nicht das Modell für andere Gesten sein. Sie sucht keine verlorengegangene Sache. Sie sucht gleichgültig wonach. Sie hat kein Ziel, keinen »Wert«. Sie kann keine »Autorität« sein. Dennoch ist sie es geworden. Der von der wissenschaftlichen Forschung in unserer Gesellschaft besetzte Platz steht im Widerspruch zur Forschung selbst.

Die Geste des Suchens ist die Geste des revolutionären Bourgeois. Der Bourgeois ist Handwerker: er hantiert mit unbelebten Objekten. Er sucht mit ihnen etwas zu machen. Er geht nicht mit Tieren und Pflanzen um: das tut der Bauer. Er manipuliert keine Leute: das tun der Adlige und der Priester. Die »praktische« Erkenntnis des Bourgeois beschränkt sich auf unbelebte Objekte. Darum beginnt die moderne Forschung mit der Astronomie und der Mechanik: mit jenen Disziplinen, die die Bewegungen unbelebter Gegenstände zu verstehen suchen. Das ist klar, aber trotzdem überraschend.

Denn diese Bewegungen sind vom existentiellen Standpunkt aus nicht sehr interessant. Die bürgerliche Revolution, die am Ursprung der wissenschaftlichen Forschung steht, ist eine Revolution des Interesses.

Das Interesse des Mittelalters ist auf das Leben und den Tod des Menschen gerichtet: auf die »Seele«. Augustinus sagt: *Deum atque animam cognoscere cupisco. Nihil – nec plus? Nihil.* (Gott und die Seele wünsche ich zu erkennen. Sonst nichts? Nichts.) Tausend Jahre lang ist dies das beherrschende Interesse. Der revolutionäre Bourgeois wird von einem anders ausgerichteten Interesse beherrscht. Er wünscht die »Natur« zu erkennen. Welche Natur? Weder die jüdisch-christliche Schöpfung noch die griechische Physis: weder das »göttliche Werk«, in dem sich »Sein« Wille offenbart, noch jenen kosmischen Organismus, in dem jedes Ding dem Schicksal gemäß seinen angemessenen Platz findet. Das Feld der Forschungen des revolutionären Bourgeois sind die leblosen Bewegungen.

Ein wenig interessantes Feld also. Was wird gesucht? Man kann natürlich sagen, die Suche gehe darauf aus, Werkzeuge und Maschinen herzustellen, um die unbelebten Gegenstände unserem Willen zu unterwerfen. Das sei interessant, denn es erlaube uns, weniger zu arbeiten und mehr zu konsumieren. Aber das zu sagen heißt einem Anachronismus aufzusitzen. Der revolutionäre Bourgeois suchte nicht die industrielle Revolution zu machen. Das war ein zweihundert Jahre später entstandener unvorhergesehener Umstand. Seine Forschung war »rein« und uninteressiert. Er kehrte den interessanten Problemen den Rücken und überließ Freude und Leid, Ungerechtigkeit und Krieg, Liebe und Haß außerwissenschaftlichen Disziplinen wie der Religion, der Politik und den Künsten.

Sich von den Problemen abzuwenden, die die Menschen interessieren, um sich uninteressanten Gegenständen zu widmen, ist die »humanistische« Geste. Denn die Gegenstände, die nicht interessant sind (bei denen der Mensch nicht »engagiert« ist), bleiben »auf Distanz«. Sie sind nur 201

Objekte und der Mensch ist ihr Subjekt. Er steht an dem Ort der »Transzendenz« gegenüber diesen vorhandenen Objekten. So kann er sie »objektiv« erkennen. Im Verhältnis zu Dingen wie den Steinen und Sternen ist der Mensch wie ein Gott. Er ist es nicht im Verhältnis zu Dingen wie den Kathedralen, Krankheiten und Kriegen, denn in diese Dinge ist er verwickelt: sie interessieren. Die »objektive« Erkenntnis ist das Ziel des Humanismus. In dieser Erkenntnis nimmt der Mensch den Platz Gottes ein. Das ist die »humanistische« Geste und auch die Geste des bürgerlichen Forschers.

Aber das ist nicht die ganze Geste. Die Bewegungen unbelebter Gegenstände sind mathematisierbar, und die interessanten Probleme sind das nicht im gleichen Maße. Mathematisieren, das ist ein altes Ideal, kein bürgerliches. An seinem Beginn ist es an die Musikalität geknüpft, an Zauber und Magie. Mathematisieren ist anfänglich die Geste des Spielens der Leier und der Flöte. Doch diese Geste hat sich gewandelt. Sie ist zur Geste des Ablesens geworden. Für den Islam ist die Natur ein von Gott geschriebenes Buch, und es ist in Zahlen geschrieben (arabisch *Maqtub* meint »Schrift« und »Schicksal«). Dank Gott kann es der Mensch entschlüsseln. Hinter den verworrenen Zahlen der Natur wird er einfache Algorithmen finden. Der revolutionäre Bourgeois sucht die Bewegungen unbelebter Gegenstände genau in solch einer »islamischen« Form zu mathematisieren. Seine Geste des Suchens ist auch die Geste des Entzifferns, und eben dank dieses Aspekts ist seine Forschung »exakt« geworden.

Fassen wir zusammen: Die revolutionäre Bourgeoisie hat ihre Geste (den Umgang mit unbelebten Gegenständen) unserer Gesellschaft ungefähr im Lauf des 16. Jahrhunderts aufgeprägt. Sie ist so zur Geste der sogenannten »reinen« Forschung geworden. Auf diese Weise wird ein neuer Typus von »Natur« entdeckt, und diese Natur gestattet die Suche nach einer objektiven und exakten Erkenntnis. Der Mensch wird zum transzendenten Subjekt dieser Natur. Die Geste des transzendenten Subjekts ist die Geste der Naturwissen-

schaften, und sie ist das Modell für alle unsere Gesten geworden. Aber diese Geste ist im Begriff, sich zu wandeln. »Krise«.

Überraschend dabei ist nur, daß die Krise so spät eingetreten ist. Denn die bourgeoise Natur weitet sich aus und wird immer interessanter. Sie hat sich im Lauf der Moderne und ungefähr in dieser Reihenfolge die Lebewesen, den menschlichen Geist und die Gesellschaft (Biologie, Psychologie und Soziologie) einverleibt: interessante Dinge also. Und es ist schmerzlich offenkundig geworden, daß diese Expansion der »Natur« die Geste der »reinen« Forschung erneut in Frage stellt. Die in Biologie, Psychologie, Soziologie und Ökonomie (sowie in den sogenannten Geisteswissenschaften) erforschte Erkenntnis erweist sich weder als sehr »objektiv« noch als sehr »exakt«. Die »reine« Geste des Suchens erscheint als nicht sehr angemessen, wenn es sich um solche Dinge handelt. Das ist seit zumindest zweihundert Jahren in schmerzhafter Weise offensichtlich geworden. Doch ist die Krise damals nicht ausgebrochen. Denn die industrielle Revolution kam dazwischen. Diese Revolution war der Beweis dafür, wie sehr die »reine« Geste des Suchens angemessen ist, wenn es sich um unbelebte Gegenstände handelt. Aber die industrielle Revolution ist jetzt verdaut, und die Krise der »reinen« Forschung setzt ein. Sie droht aufgrund ihrer Verspätung noch gefährlicher zu werden.

Es ist jetzt offensichtlich geworden, daß Objektivität und Exaktheit »Ideale« (der bourgeoisen Ideologie) sind; daß es in Wirklichkeit Dinge wie den »reinen Geist« und die »reine Erkenntnis« nicht gibt; daß die wissenschaftliche Forschung nicht sein kann, was sie nach dem Willen der Bourgeoisie sein soll: die Geste eines transzendenten Geistes; und daß sie nicht in der technischen Manipulation einer objektiven Natur enden kann, die von außen erfolgt, wie es das Ideal der Bourgeoisie will. Man bemerkt gegenwärtig, zu welcher Seinsweise die Wissenschaft verurteilt ist: Sie ist die Geste eines Menschen, der in die Welt eingetaucht und daran interessiert ist, sie seinen Notwendigkeiten, seinen Wünschen und Träu-

men gemäß zu verändern. Daß man genötigt ist, dies zu bemerken, macht die Krise der Geste des Suchens aus.

Die Geste des Suchens nach objektiver und exakter Erkenntnis ist im Begriff, unmöglich zu werden. Dagegen läßt sich gerade die Entstehung eines neuen Typus der Geste des Suchens beobachten.

Die objektive Erkenntnis wird durch die Geste der Adäquation des erkennenden Subjekts an ein erkennbares Objekt zu gewinnen gesucht. Dabei wird vorausgesetzt, daß Subjekt und Objekt unterschiedene Einheiten sind, die im Lauf der Geste des Erkennens aufeinandertreffen. Die wissenschaftliche Forschung ist nicht »voraussetzungslos«; diese Distinktion ist ihre Voraussetzung, eine Voraussetzung, deren Schwierigkeit man zumindest seit Descartes einräumt – das ist schon richtig. Man kann nicht verstehen, wie diese Adäquation des »Verstandes an das Ding«, der »denkenden an die ausgedehnte Sache« zustandekommt, und Descartes hat von einer Unterstützung seitens Gottes (*conkursus Dei*) gesprochen. Aber das Einräumen dieser Grundschwierigkeit hat die Forscher nicht daran gehindert, über Jahrhunderte hinweg dem Ideal der Objektivität nachzueifern. In der Gegenwart ist die Schwierigkeit unüberwindlich geworden.

Die Geste des Suchens führt gegenwärtig in immer evidenterer Weise vor Augen, daß Subjekt und Objekt stets ineinandergreifen. Das Subjekt ist stets Subjekt irgendeines Objekts und das Objekt ist stets Objekt irgendeines Subjekts; es gibt weder Subjekt ohne Objekt noch Objekt ohne Subjekt. Die Erkenntnis ist nicht das Auftreffen eines Subjekts auf ein Objekt. Sie ist ein konkretes Verhältnis, aus dem man in abstrakter Weise einen subjektiven und einen objektiven Pol abstrahieren, herausziehen kann. Subjekt und Objekt sind abstrakte Extrapolationen einer konkreten Relation. Der »transzendente Geist« und die »objektiv gegebene Welt« sind ideologische Begriffe, die aus der konkreten Wirklichkeit extrapoliert sind – jener Wirklichkeit, die wir sind und in der wir sind.

Die Geste des Suchens selbst zeigt das. Sie zeigt in der Physik, wie sehr die Geste des Suchens das gesuchte Objekt hervorruft, bestimmt und verändert. Sie zeigt in der Psychologie, wie stark das gesuchte Objekt die Geste des Forschers hervorruft, bestimmt und verändert. Sie zeigt es desto mehr in Soziologie, Ökonomie, Linguistik und verwandten Disziplinen. Weder gibt es ein Objekt, das nicht erst durch Suchen zum Objekt geworden wäre, noch gibt es ein Subjekt, das etwa nach gar nichts suchen würde. Objekt heißt gesucht werden und Subjekt heißt suchen. Das ideologische, sei es »idealistische« oder »realistische« Konzept der Objektivität vernebelt die Geste des Suchens. Man muß sie daraus lösen. Doch wird das die Struktur dieser Geste verändern.

Der bourgeoise Forscher nähert sich seinem Gegenstand »vorurteilslos«. Er »wertet« nicht. Was für ein schöner Widerspruch! Der Wert der »reinen« Forschung liegt darin, keine Werte zu dulden. Dieser Widerspruch wurde immer schon zugegeben, aber er hat die Forscher nicht an der Suche nach der Reinheit gehindert. Gegenwärtig tut er es. Denn derzeit zeigt die Geste selber, daß sie eine menschliche Handlung ist: die Handlung eines in die Fülle der Wirklichkeit eingetauchten Lebewesens. Man kann nicht suchen, ohne auch zu wünschen und zu leiden; ohne »Werte« zu haben. Die Erkenntnis ist unter anderem auch Leidenschaft und die Leidenschaft eine Art der Erkenntnis. All das geschieht in der Fülle des menschlichen Lebens, in dessen »In-der-Welt-Sein«. Die Geste einer »reinen«, ethisch neutralen Einstellung ist eine erschwindelte Geste. Sie ist unmenschlich, eine Entfremdung, ein Wahnsinn.

Wenn es sich um das Erkennen der unbelebten Gegenstände handelt, ist diese Entfremdung nur epistemologisch. In diesem Fall ist sie bloß ein Irrtum. Doch wenn es sich um andere Dinge (Krankheiten, Kriege, Ungerechtigkeiten) handelt, wird diese Entfremdung verbrecherisch. Der Forscher, der an Gesellschaft herangeht, als sei sie ein Ameisenhaufen, der Technokrat, der die Wirtschaft manipuliert, als sei sie ein Schachspiel, ist ein Verbrecher. Er behauptet, daß

er durch die objektive Erkenntnis alle Ideologien überwunden habe. Tatsächlich ist er ein Opfer der Ideologie der Objektivität. Die Technokratie ist die Regierungsweise bourgeois Ideologen, die die Gesellschaft in eine manipulierbare Masse (in einen unbelebten Gegenstand) verwandeln wollen.

Die Technokratie ist eine Gefahr, denn sie funktioniert. Die Gesellschaft wird in der Tat gegenständlich, wenn man sich ihr mit einer ethisch neutralen Einstellung nähert. Sie wird ein objektiv erkennbarer und manipulierbarer Apparat, der Mensch ein objektiv erkennbarer und manipulierbarer Funktionär. Durch Statistiken, Fünfjahrespläne, durch Wachstumskurven und Zukunftsforschung wird aus der Gesellschaft tatsächlich ein Ameisenhaufen. Aber das ist Wahnsinn: so eine Gesellschaft ist nicht jene Gesellschaft, die uns interessiert, und so ein Mensch ist nicht jener Mensch, der mit uns in der Welt lebt. Gegenwärtig können wir diesen Wahnsinn in seinem Funktionieren beobachten, und wir wissen, daß er die Konsequenz der »reinen« Forschung ist. Die Geste des Suchens selber zeigt gegenwärtig, daß die Objektivität verbrecherisch ist. Sie ist preiszugeben. Aber das allein kann die Struktur dieser Geste noch nicht ändern. Denn sie ist ihrem Wesen nach Angleichung des Subjekts an ein Objekt. Sie geht so vor, daß das Objekt durch das Subjekt erfaßt werden und das Subjekt in der Lage sein soll, das Objekt zu erfassen. Die Geste besteht also aus zwei Strategien: einer »objektiven« und einer »subjektiven«.

Auf seiten des »Subjekts« besteht die Strategie in der Vermeidung jeder Wertung und in der Vorprogrammierung des Subjekts durch Mathematik und Logik. So entsteht ein ganz sonderbares, verdächtiges Subjekt, der »Forscher«. Man kennt ihn aus der Literatur als Frankenstein, aus den Laboratorien als Gelehrten und aus der Geschichte als den Fall Oppenheimer. Auf seiten des »Objekts« besteht die Strategie darin, ein Phänomen von seinem konkreten Kontext durch eine Definition zu trennen, die aus ihm erst ein
206 »Objekt« macht. Diese Umwandlung des Phänomens in ein

Objekt ist eine Operation, die in stofflichen und geistigen Laboratorien vollzogen wird. So wird aus dem Gesang eines Vogels eine akustische Schwingung und aus dem Schmerz eine Dysfunktion des Organismus. Wenn auf diese Weise Subjekt und Objekt der Forschung einmal etabliert sind, beginnt die Adäquation zwischen beiden. Hier eine oberflächliche Beschreibung der nun folgenden Geste:

Zunächst muß sich der Forscher einer Katharsis unterziehen. Er schaltet aus seinem Bewußtsein aus, daß er von jemandem für sein Suchen bezahlt wird, daß er veröffentlichen oder zugrunde gehen muß (*publish or perish*), daß er berühmt werden wird, wenn er etwas finden sollte, daß sein Fund eventuell für die Gesellschaft gut oder schlecht sein kann und ähnliche wertende Bedenken. Dadurch gewinnt er ein reines Gewissen. Danach speichert er in seinem Gedächtnis die Strukturen der Logik und Mathematik und gewisse Propositionen der vorhergegangenen wissenschaftlichen Forschung. Sodann geht er an ein bereits für dieses Vorhaben vorbereitetes Objekt heran und sucht herauszufinden, ob dieses Objekt sich in die gespeicherten Strukturen und Propositionen eingliedert. Er versucht, dem Objekt durch seine Geste keine Gewalt anzutun; er erlaubt ihm, gegenüber den vorgeschlagenen Strukturen und Propositionen »ja« oder »nein« zu sagen. Diese Phase der Forschung heißt »Beobachtung« (Observation). Wenn das Objekt »ja« sagt, gelten die Struktur und die Proposition als »durch Beobachtung bestätigt«, und das Objekt wird als »erklärt« angesehen. Aber die wirkliche Forschung beginnt erst dann, wenn das Objekt »nein« sagt. Der Forscher zieht eine der gespeicherten Propositionen zurück und schlägt eine andere vor. Aus der zurückgezogenen Proposition wird eine »dank Beobachtung falsifizierte Hypothese« und aus der neu vorgeschlagenen Proposition eine »operative Hypothese«. Diese Phase der Forschung heißt »methodischer Zweifel« und eine Sequenz von Propositionen dieses Typs »wissenschaftlicher Fortschritt«.

Die operative Hypothese (Werkhypothese) ist ein Werk- 207

zeug der Forschung, das zu wiederholten Malen angewandt werden kann. Es kann sogar dazu dienen, noch nicht für die Forschung vorbereitete Phänomene aus ihrem konkreten Kontext zu lösen. Diese Phänomene sind sogenannte »entdeckte Objekte«. Denn derart entdeckt man mit Hilfe operativer Hypothesen überhaupt erst Objekte, wie zum Beispiel Sterne, biologische Arten oder Kernteilchen. Daher befindet sich die Welt der wissenschaftlichen Forschung in ständiger Ausweitung. Ihrerseits wieder verlangt diese Ausweitung, daß die Forschung sich verzweigt. Das nennt man dann die »fortschreitende Spezialisierung« der wissenschaftlichen Forschung.

Die operativen Hypothesen haben allesamt die im Gedächtnis des Forschers eingelagerte logische und mathematische Struktur. Man kann sie also in Gruppen einteilen, um zu sehen, ob sie kohärent sind. Diese Phase der Forschung heißt »Theorie«. Die kohärenten Gruppen von Hypothesen, die Theorien also, sind Erklärungen weiter Regionen der gegenständlichen Welt. Sie haben den Vorteil, weitgefaßt zu sein. Doch wenn auch nur eine ihrer Hypothesen durch die Beobachtung falsifiziert wird, muß man die gesamte Theorie verwerfen. Die Phase der Forschung, welche die Theorien zu untergraben sucht, wird »Grundlagenforschung« genannt. Die falsifizierten Theorien können durch andere ersetzt werden, die in dem Sinn »besser« funktionieren, als sie einfacher und weitgefaßter als die falsifizierten Theorien sind. Das ist dann der berühmte »Paradigmenwechsel«.

Die Geste des Suchens, die hier nur oberflächlich beschrieben ist, wurde immer schon von einem Chor kritischer Einwände (durch die Philosophie der Wissenschaften) begleitet. Dieser Chor stellte Fragen. Was ist die »Wahrheit« wissenschaftlicher Sätze, und ist das eine wissenschaftliche oder eine philosophische Frage? Sind Theorien wahrer oder weniger wahr als Hypothesen? Ist die logische und mathematische Struktur den Propositionen durch die Vorprogrammierung des Subjekts oder durch die Struktur der gegenständlichen Welt vorgeschrieben, oder wie verhält es sich

sonst damit? Diese Fragen (und andere vom selben Typus) haben nie eine zufriedenstellende Antwort gefunden. Denn wie man gegenwärtig bemerkt, waren sie schlecht gestellt. Sie alle setzen, wie das die Geste selber tat, die Trennung von Subjekt und Objekt voraus. Doch das Fehlen einer Antwort fiel nicht ins Gewicht; denn die Technik funktionierte bisher, und das war ein unschlagbares pragmatisches Argument. Gegenwärtig sind unsere Fragen an die Geste des Suchens anders ausgerichtet. Wie soll der »reine« Forscher, dieses verdächtige Subjekt, dieser Frankenstein, dieser Spezialist, die Wirklichkeit überhaupt erfassen können? Sind seine Propositionen nicht immer nur ideologische Abstraktionen? Und ist dieser aus der konkreten Wirklichkeit herausgetrennte Zusammenhang von Objekten, über den der Forscher spricht, überhaupt die Welt, die wir zu erkennen und zu verändern wünschen? Ist das nicht eine phantastische, unvorstellbare Welt? Hat der Forscher nicht alles verloren, statt etwas gefunden zu haben? Ist dieser ganze »Fortschritt« nicht ein Wahnsinn?

Dem Anschein nach bleibt dabei freilich das pragmatische Argument in Kraft, daß die Technik mit unbelebten Objekten wunderbar funktioniert. Das ist nicht weiter überraschend; denn diese Objekte transzendieren wir ja tatsächlich mehr oder weniger, und die Technik funktioniert approximativ, zum Beispiel halten Straßenbrücken mehr oder weniger richtig zusammen. Aber bei anderen Dingen funktioniert die Technik nur dann wunderbar, wenn diese erst einmal unbelebt gemacht wurden. Wenn nämlich Zahnbrücken genauso gut wie Straßenbrücken halten, dann weil der Zahnarzt den Patienten wie etwas Unbelebtes behandelt. Das allerdings ist überraschend, daß man zum Zahnbrückenbau unbelebt gemacht wird. Mag sein, daß die Leute bereit sind, für gut gebaute Zahnbrücken zu unbelebten Objekten zu werden, aber das ist nicht unbedingt wünschenswert: und das pragmatische Argument zugunsten der Technik gerät ins Wanken.

Wir haben den Glauben an dieses Argument und an die 209

Technik verloren. Wir bezweifeln natürlich nicht, daß die gegenständliche Welt durch die Technik zunehmend manipuliert werden kann. Aber wir glauben, daß diese Welt ihre Grenzen hat. Zweifellos kann man immer raffiniertere technische Spielereien austüfeln. Man kann die menschlichen Körper objektivieren und sie dann operieren. Man kann die Ökonomie manipulieren. Man kann den menschlichen Geist programmieren und sodann manipulieren. Vielleicht kann man sogar Menschen fabrizieren. Aber es gibt zwei Bedenken. Das erste stellt die Frage, ob diese fortschreitende Objektivierung nicht ein zunehmender Verlust der konkreten Wirklichkeit ist, und das zweite Bedenken fragt, ob diese fortschreitende Objektivierung interessant ist. Das sind existentielle Zweifel.

Die Geste des Suchens ist epistemologisch, ethisch und existentiell zweifelhaft geworden. Sie ist falsch, verbrecherisch und wenig interessant. Man muß sie ändern – und mit ihr alle unsere Gesten. Denn sie ist das Modell für all unsere Gesten. Wir befinden uns in einer Krise.

Die Grundlage der Geste des Forschens war die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt, Mensch und Welt, ich und es. Wir sind dabei, diese Grundlage preiszugeben. Diese ontologische Revolution hat epistemologische, ethische und ästhetische Revolutionen zur Folge. Alle unsere Gesten verändern sich. Denn weder begreifen wir weiterhin die Welt als Objekt der Manipulation noch den Menschen als manipulierendes Subjekt. Wir beginnen, die Welt als unsere Umwelt zu begreifen, in der wir und mit der wir umgehen und die mit uns umgeht, und wir beginnen, den Menschen einschließlich seiner Manipulation der Objekte als ein Gebärdenspiel dieser Umwelt selbst zu begreifen. Wir glauben nicht mehr, daß wir Gesten machen, sondern daß wir Gesten sind. Diese ontologische Revolution, welche die bourgeoise (humanistische) Kosmologie und Anthropologie mit ihren falschen Problemen des »Idealismus« und des »Realismus« abschafft, äußert sich in einer Veränderung unserer Gesten

210 und zuallererst in einer Veränderung der Geste des Suchens.

Die Forschung nimmt nicht von einer Hypothese auf der einen Seite und von einer Beobachtung auf der anderen ihren Ausgang, sondern von der konkreten, vollen, lebendigen Erfahrung des In-der-Welt-Seins. Das hat nichts mit Empirismus im Sinn des 17. Jahrhunderts zu tun. Es ist vielmehr ein »ästhetischer« Ausgangspunkt, falls wir *aistheton* mit »Erlebnis« und *aisthethai* mit »erleben« übersetzen. Ganz wie die Kunst ist auch die Wissenschaft ein Gestikulieren, und das heißt ein Schwindeln, und damit fällt die gutbürgerliche Unterscheidung zwischen beiden. Aber die gelebte Erfahrung ist nicht nur im eingeschränkten Sinn dieses Begriffs eine ästhetische. Sie ist auch ein Genießen und ein Erleiden, und sie ist werteschaffend. Der Forscher, der von solch einer Erfahrung ausgeht, sucht einen Wert zu erreichen: die Freiheit. Er versucht, seine Bedingung zu durchbrechen. Auf diese Weise schafft er die verhängnisvolle bourgeoise Unterscheidung zwischen Wissenschaft, Technik und Politik ab. Denn Politik handelt ja von Freiheit. Der Forscher hört auf, ein »reines« Subjekt zu sein, um ein lebendiges Menschenwesen zu werden: das heißt ein zugleich epistemologisch, ethisch und ästhetisch engagiertes Lebewesen. So ändert die Forschung ihre Struktur und wechselt der Begriff der »Wissenschaft« seine Bedeutung. Es ist im Grunde eine Revolution des Interesses.

Plötzlich wird offensichtlich, daß der Forscher in eine Umwelt eingebettet ist, die ihn von Nahem und aus der Ferne interessiert (angeht). Es gibt Aspekte der Umwelt, die ihn lebhaft interessieren, und andere, die ihn fast gar nicht berühren. Je mehr ein Aspekt der Umwelt den Forscher interessiert, desto »wirklicher« ist er für ihn. Die Intensität des Interesses, die »Nähe« wird zum Maß des Wirklichen. Und aus diesem Maß erwächst spontan die Struktur, die *Mathesis* seiner Forschung: derart wird eine Karte zur Orientierung entworfen.

Der Forscher befindet sich im Mittelpunkt seiner Umwelt. Gleich an welchem Ort – dort, wo er sich aufhält, ist der Mittelpunkt. Um ihn herum geschieht eine Vielzahl von 211

Ereignissen, von denen manche ihm nahegehen. Sie drängen an ihn heran, und er wirft sich ihnen entgegen, entwirft sich gegen sie. Am Horizont wird die Masse der Ereignisse immer spärlicher und immer weniger interessant. Aber trotzdem kommt diese Masse näher, und der Forscher bewegt sich auf seinen Horizont zu. Deshalb ist die Dimension der »Nähe« dynamisch und ihre Dynamik die des menschlichen Lebens. In dieser dynamischen Struktur, das heißt in seinem Leben, sucht der Forscher seinen Weg in Richtung auf seinen Horizont.

Infolgedessen wechselt der Begriff der »Theorie« in revolutionärer Weise seine Bedeutung. Für die antiken Menschen war »Theorie« eine kontemplative Schau der ewigen Formen. Dem Bourgeois galt sie als eine Gruppe kohärenter Hypothesen. In der Gegenwart wird aus der Theorie eine Strategie des lebenden In-der-Welt-Seins. Der gegenwärtige Forscher, der gegenwärtige Theoretiker mißt die Umwelt am Grad ihres Näherkommens, aber weder um ihre Form zu betrachten noch um sie hypothetisch zu erklären, sondern um die heranrückenden Möglichkeiten in Freiheit umzuwenden. Sogar unter ihrem theoretischen Aspekt wird die Geste des Suchens wieder zu einer Lebensgeste.

Die Nähe (Proxemik) ist eine vollständig andere Dimension als die »cm/sek«-Messung der bourgeoisen Forschung. Sie mißt keine Abstände zwischen Objekten. Die »cm/sek«, die mich vom Zahnarzt trennen, auf den ich warte, sind nicht die, die mich von meinem Sohn trennen, der eintreffen soll. Gewiß hat auch die Nähe mit den »cm/sek« zu tun, aber sie existenzialisiert sie. Sie ermißt meine Hoffnungen, meine Befürchtungen, meine Projekte. Sie ermißt mein Heranholen der Ferne, also das, was mit der Vorsilbe »tele-« gemeint ist.

Aber die Nähe ist keineswegs »subjektiv«. Denn der gegenwärtige Forscher ist kein solipsistisches Subjekt, das über der Welt schweben würde. Zusammen mit ihm gibt es immer auch andere in der Welt. Auch sie ermessen ihre Umwelt über die Nähe. Und so wie diese Umwelten mit der meinen

durch wechselseitige Beeinflussung ineinander. Wir messen gemeinsam. Die Forschung wird daher dialogisch. Nähe ist eine intersubjektive Dimension. Sie mißt das Sein, das mir in der Welt mit den anderen gemeinsam ist. Spontan treffe ich diese anderen während meines Forschens in meiner Umwelt an. Sie stehen mir also mehr oder weniger nahe, sind mehr oder weniger interessant. Ich muß das Maß der Nähe auf die anderen anwenden. Aber wenn ich sie antreffe, können wir unsere Umwelt von nun an gemeinsam ermessen. So wird die Geste des Suchens wieder zu einer Geste, die den anderen sucht.

Das prägt der Forschung in einem völlig anderen Sinn als dem des bürgerlichen »Fortschritts« einen »fortschrittlichen« Zug auf. Die bourgeoise Forschung ist ein Diskurs, dessen utopisches Ziel in der immer objektiveren Erkenntnis der Welt liegt. Gegenwärtig wird die Forschung zu einem Dialog, dessen utopisches Ziel die immer intersubjektivere Erkenntnis unserer Lebensumstände ist. Das utopische Resultat der bourgeoisen Forschung ist eine Technik, die die gesamte gegenständliche Welt manipuliert. Gegenwärtig besteht das utopische Resultat der Forschung in der optimalen Transformation der Lebensumstände für ein gemeinsames Näherbringen der Möglichkeiten: Telematik. Für diese Art Forschung gibt es also keinen linearen Fortschritt. Der Fortschritt ist vielmehr ein einander Näherkommen mit dem Zweck des Hereinholens gemeinsamer Möglichkeiten.

Das erzwingt auch eine Veränderung der Modelle. Für die bourgeoise Forschung war das Modell der Zeit ein Strom, der aus der Vergangenheit über einen imaginären, »Gegenwart« genannten Punkt in die Zukunft fließt. Und das Modell des Raumes war eine leere dreidimensionale Kiste, deren Zentrum durch Konvention festgelegt wurde und deren Achsen sich im Unendlichen verloren. Wir sind heute gezwungen, ein ganz anderes Modell an die Umwelt anzulegen. Wir können nicht mehr die Unterscheidung zwischen Zeit und Raum vornehmen. Der Mittelpunkt unseres Modells ist die Gegenwart, und die Gegenwart ist hier und jetzt, 213

wo wir da sind. Von allen Seiten dringen die Ereignisse auf die Gegenwart ein und folglich sind alle Seiten Zukunft. Aber alle Seiten sind ebenso der Raum der Ereignisse. Gegenwart und Zukunft stellen also raum-zeitliche Begriffe dar. Und was die Vergangenheit angeht, so ist sie nicht mehr eine auf derselben Ebene wie die Gegenwart und die Zukunft gelegene Dimension der Zeit. In unserem Modell ist die Vergangenheit ein Aspekt der Gegenwart, der in Form des Gedächtnisses verfügbar oder in Form des Vergessens verborgen ist. Gedächtnis und Vergessen sind ebenfalls raum-zeitliche Begriffe.

Es wird ersichtlich, daß das neue Modell, das aus der Veränderung der Geste des Suchens entsteht, auf die Geste selbst zurückschlägt. Das wird anhand der historischen Forschung deutlich. Wir können den geschichtlichen Ereignissen nicht mehr die bourgeoise arithmetische Meßskala anlegen. Das ist eine in Jahre, Jahrhunderte und geologische Epochen eingeteilte Skala, deren Nullpunkt sich im Abgrund der Vergangenheit verliert und die in der Gegenwart endet. Wir sind genötigt, den geschichtlichen Ereignissen eine logarithmische Skala anzulegen, deren Nullpunkt die Gegenwart ist und deren Einteilungen desto gedrängter und verschwommener werden, je weiter sich die Skala dem so entdeckten Abgrund des Gedächtnisses und des Vergessens nähert. Das heißt, wir können die Gegenwart nicht mehr durch die Vergangenheit erklären, denn die Gegenwart ist unser Ausgangspunkt. Für uns ist die Gegenwart nicht mehr zur Vergangenheit offen; sie ist auf die Zukunft hin geöffnet. Die Richtung des Flusses der Ereignisse verläuft für uns nicht mehr von der Vergangenheit zur Zukunft, sondern von der Zukunft auf die Gegenwart zu. Das bedeutet, daß unsere Geste des Suchens keine nach unten gerichtete Geste im bourgeoisen Sinn mehr ist, kein Grübeln.

Gewiß verändert der Wandel des Modells die Geste des Suchens in allen ihren Parametern: dem physikalischen so gut wie dem psychologischen, dem soziologischen wie dem ökonomischen. Aber gerade beim historischen Parameter

der Geste kommt die revolutionärste Seite dieses Wandels zum Vorschein. Wir können nicht mehr durch Entwicklungskurven, Statistiken und futurologische Voraussagen die Vergangenheit in die Zukunft projizieren. In unserem Modell ist der Fluß der Zeit gegen eine derartige Projektion gerichtet. Wir projizieren nicht mehr die Vergangenheit in die Zukunft, sondern wir selbst entwerfen uns. Eben das kennzeichnet am besten die neue Struktur der Geste des Suchens: sie ist eine Projektion ihrer selbst in die Zukunft, die von allen Seiten heranrückt, ein Entwerfen von Szenarien auf die Zukunft. Das heißt, die Geste des Suchens ist menschlich geworden: wie mit langen Affenarmen holen wir wieder aus, um nach Belanglosem zu langen.

Unsere Gesten sind dabei, sich zu verändern. Das heißt, unsere Seinsweise steht im Begriff, sich zu wandeln. Es handelt sich um eine langsame und schmerzliche Krise. Viele unserer Gesten haben noch die traditionelle Struktur. Andere sind überraschend und daher manchmal abstoßend. Das Neue ist immer monströs. Es ist für uns schwierig geworden, uns inmitten dieser Vielfalt alter und neuer Gesten zu orientieren, denn sie läßt sich nicht nur bei den anderen beobachten. Wir selbst machen unsere Gesten in dieser widersprüchlichen Weise. Unsere Krise ist nicht bloß eine äußerliche Krise. Sie ist auch im strengen Sinn des Wortes die unsere.

Aber es gibt eine Möglichkeit der Orientierung. Denn immer noch ist die Geste des Suchens das Modell für alle unsere Gesten. Entsprechend der hier vertretenen These liegt also der langwierige und schmerzhafteste Wandel dieser Geste der Veränderung aller unserer Gesten zugrunde. Diesen Wandel kann man in allen Bereichen der Forschung beobachten: in der Physik so gut wie in der Biologie, in der Ökonomie wie in der Archäologie. Im Grunde handelt es sich dabei nicht so sehr um eine methodologische, sondern eher um eine ontologische Revolution. Wenn man die Formulierung vorzieht: um einen neuen Glauben, der mühsam entsteht. Deshalb sind unsere Gesten dabei, sich zu verändern; unsere Wirklichkeit ist in einem Wandel begriffen. Wir 215

glauben nicht mehr, daß die Wirklichkeit die gegenständliche Welt ist und daß der menschliche Geist im Gegensatz zu dieser Welt steht. Wir beginnen zu glauben, daß die Wirklichkeit das Faktum ist, daß wir mit den anderen zusammen in der Welt existieren. Aber ist dieser Glaube an den anderen nicht der alte jüdisch-christliche und auch »humanistische« und marxistische Glaube in neuer Form? Gewiß, doch nicht das ist interessant. Interessant ist, daß es sich um eine neue Form handelt. Und daß die neue Form das eigentlich Interessante ist, kann man beobachten, wenn man zusieht, wie sich die Geste des Suchens gegenwärtig verändert. Aus dem grübelnden Schürfen nach Gründen wird sie zum weit ausholenden Längen nach näherzubringenden Möglichkeiten.

I. MOTIV

Eine allgemeine Theorie der Gesten wäre ein Instrumentarium zur Orientierung in der Situation, in der wir uns den Dingen und den Menschen gegenüber befinden. Sie wäre eine »Interface«-Theorie, weil sich in ihr verschiedene Disziplinen synthetisieren würden; insbesondere die verschiedenen Anthropologien, Psychologien, die Neurophysiologie und die Kommunikationstheorie. Dadurch wäre sie eine Theorie, welche quer zu den Zweigen des Baums der Wissenschaft verlaufen und vor allem die Trennung von Natur- und Geisteswissenschaft überbrücken würde. Das würde sich nicht nur in ihrer Methodologie, sondern auch in ihrer Ablehnung einer »Wertfreiheit« niederschlagen. Das heißt, sie wäre sich ihres instrumentalen Charakters bewußt und würde, auch unter Benützung der Methoden der sogenannten exakten Wissenschaften, an einer Veränderung des Menschen engagiert sein. Da sie eine »Interface«-Theorie wäre, würde ihre Ausarbeitung die gegenwärtige Struktur der Wissenschaften (so, wie sie sich an den Universitäten und andernorts institutionalisiert) sprengen. In diesem Sinne besäße sie antiakademischen Charakter. Zugleich aber besäße sie antiideologischen Charakter, weil sie, wenn auch engagiert, so weit wie möglich voraussetzungslos verführe. Diese Aspekte der Theorie, nämlich ihre Interdisziplinarität, ihr Antiakademismus und ihr Antiideologismus, werden voraussichtlich eine ganze Reihe von künftigen Theorien kennzeichnen. Sie wäre demnach ein Unternehmen, welches über die gegenwärtige Krise der Wissenschaft hinausweist. Der Anstoß zu ihr müßte aus der Kommunikationstheorie kom-

men, weil die kommunikative Dimension der Geste alle übrigen überschattet. Doch wäre sie nicht eine spezielle Theorie innerhalb der Kommunikationstheorie, im Gegenteil, sie wäre eine allgemeine Theorie und die Kommunikationstheorie eine Theorie, die sich mit einem einzigen, speziellen Aspekt der Gesten, dem kommunikativen, beschäftigt. Nicht also würde die Kommunikationstheorie unter anderen Phänomenen auch das der Geste untersuchen, sondern die Kommunikationstheorie würde sich der allgemeinen Theorie der Gesten einordnen. So hätte die Kommunikationstheorie, die jetzt wie ein Fremdkörper in der Struktur der Wissenschaften eingekleidet ist, in einer umstrukturierten Wissenschaft ihren »organischen« Platz gefunden.

2. ABGRENZUNG DER KOMPETENZ

Man kann die Geste als eine Art von Bewegung ansehen. Zu diesem Zweck kann man Bewegungen klassifizieren: (a) solche, für deren Erklärung im allgemeinen ausreicht, die auf den bewegten Körper von außen einwirkenden Kräfte zu kennen; (b) solche, für deren Erklärung auch die im Inneren des bewegten Körpers wirkenden Kräfte erkannt werden müssen; schließlich (c) solche, die zwar wie (b) erklärt werden können, bei denen aber diese Erklärung nicht befriedigt. Ein Beispiel für die Klasse (a) wäre der freie Fall, für die Klasse (b) die Schwimmbewegung einer Amöbe, für die Klasse (c) die Bewegung der Hand beim Schreiben. Bei einer solchen Klassifikation wäre unwichtig, daß sich die Klassen teilweise überschneiden. Da das Kriterium der Klassifikation epistemologisch ist, wäre nur die Methode des Erkennens der Bewegung entscheidend. Die Bewegungen der Klasse (c) würde man »Gesten« nennen und könnte sagen, sie bildeten das Kompetenzfeld einer allgemeinen Theorie der Gesten.

Was Gesten, so definiert, von anderen Bewegungen unterscheidet, ist ihre epistemologische Überdetermination. Man kann sie, um es paradox auszudrücken, zu gut erklären. Wenn ich meinen Arm hebe, so kann ich diese Bewegung als

toren vollkommen erklären. Es bleibt, der These nach, kein ungeklärter Rest übrig. Seltsamerweise geht aber eine mechanische Erklärung am Kern der Bewegung vorbei, läßt einen also unbefriedigt (es sei denn, man habe sich einer mechanistischen Erklärung vom Typ »18. Jahrhundert« verschrieben). Die Unzufriedenheit gegenüber einer derartigen »vollen Erklärung« rührt daher, daß eine Reihe von inneren, an der Bewegung beteiligten Kräften nicht berücksichtigt wurde. Ich kann jedoch die Armbewegung »besser« erklären, wenn ich solche Vektoren mit einbeziehe. Dabei wird sich herausstellen, daß diese Vektoren aus unterschiedlichen ontologischen Bereichen kommen. Zum Beispiel ist die Armbewegung Resultat gleichermaßen von physiologischen, psychologischen, kulturellen, ökonomischen und weiteren Faktoren. Die Armbewegung wird dann als typisch »menschlich« oder »neurotisch« oder »brasilianisch« oder »bürgerlich« erklärbar. Auf jeder dieser Ebenen läßt sich die Armbewegung wieder vollständig erklären. Sie ist ein vollkommen physiologisches, psychologisches Phänomen etc. Doch läßt jede dieser Erklärungsweisen unbefriedigt (es sei denn, man fröne dem Vitalismus, dem Psychologismus, dem Kulturalismus, dem Ökonomismus oder ähnlichen Ideologien), weil sie nämlich alle am Kern des Phänomens vorbeigehen. Diese Unzufriedenheit läßt sich auch nicht durch eine Kombination unterschiedlicher oder sogar aller Erklärungen beheben. Zwar macht jede Kombination die Erklärung vollständiger (obwohl sie seltsamerweise auf jeder einzelnen Ebene bereits vollkommen ist), trifft aber damit die Armbewegung nicht besser.

Diese Unzufriedenheit rührt aus meinem Wissen davon, daß ich den Arm hob, weil ich es wollte. Zwar weiß ich selbstredend auch, daß meine Armbewegung determiniert war, ja wie die unterschiedlichen Erklärungen beweisen, überdeterminiert war. Aber dieses zweite Wissen löscht das erste nicht aus, sondern berührt es gar nicht. Ich kann natürlich an dieser Dialektik des Bewußtseins herumspekulieren und also auch sie erklären. Zum Beispiel kann ich sagen, daß

meine Freiheit das Resultat meiner Überdetermination sei, daß ich also zugleich vollkommen determiniert und (im Fall der Armbewegung) vollkommen frei bin. Aber auch dieser Typ Erklärungen (die eigentlich keine mehr sind, sondern »Wegerklärungen«) kann nicht als befriedigend angesehen werden. Das kommt daher, daß bei meinem Wissen um meinen freien Entschluß, den Arm gehoben zu haben, nicht die Motive zu diesem Entschluß das Entscheidende sind, sondern die Tatsache, daß ich den Arm nicht gehoben hätte, wenn ich es nicht gewollt hätte. Diese negative Seite meines Wissens macht, daß alle objektiven Erklärungen der Armbewegung, auch die dialektischen, unbefriedigend sind.

Insofern läßt sich der Begriff der »Geste« als eine Bewegung definieren, durch die sich eine Freiheit ausdrückt. Zwar ist die Geste als die Bewegung, die sie ist, wie alle anderen Bewegungen determiniert und in diesem Sinne vollkommen erklärbar. Aber das Spezifische an ihr ist, ganz unberührt davon, Ausdruck einer Innerlichkeit zu sein, die man gezwungen ist, »Freiheit« zu nennen. Die Kompetenz einer allgemeinen Theorie der Gesten wäre demnach, Ausdrücke von Freiheit zu untersuchen und zu systematisieren. Sie wäre keine formale Theorie, denn sie würde nicht die Freiheit, sondern ihre phänomenalen, sichtbaren Ausdrücke behandeln. Zu diesem Zweck müßte sie zwar auf alle verfügbaren Informationen zurückgreifen, welche die einschlägigen objektiven Disziplinen bieten, dürfte sich damit aber nicht begnügen; denn, indem sie von Ausdrücken handelt, wäre sie eine Bedeutungslehre, eine Semiologie. Die dialektische Spannung zwischen objektiver Information und Bedeutung wäre das Feld, in dem sie arbeiten müßte.

Doch ist mit einer solchen Definition der Geste und damit der Kompetenz einer allgemeinen Theorie der Gesten noch nicht das Wesentliche gesagt worden. Wenn ich nämlich die Armbewegung eines anderen beobachte, kann ich dahinter nicht unbedingt unmittelbar sein Inneres, seine Freiheit, entziffern. Vielmehr besitzt die Freiheit die seltsame Fähigkeit, sich in der Geste, die sie ausdrückt, zu verhüllen. Es steht der

Freiheit frei zu lügen. Weil aber diese Befähigung zur Lüge im Zentrum des Phänomens der Geste zu stehen scheint, müßte sie – und in Verbindung damit die Methoden zur Aufdeckung der Lüge – auch das Zentrum einer allgemeinen Theorie der Gesten bilden. Dadurch würde die Theorie einen ethischen (eben engagierten) Charakterzug gewinnen, und die Definition wäre zu reformulieren: Geste ist eine Bewegung, durch die sich eine Freiheit ausdrückt, um den Gestikulierenden vor anderen zu enthüllen oder zu verhüllen. Durch diese Redefinition ist der Empfänger der Geste in die Kompetenz einer allgemeinen Theorie der Gesten miteinbezogen und diese dadurch zur Metatheorie der Kommunikationstheorie geworden.

3. EINIGE METHODEN

Beim soeben unternommenen Versuch, den Begriff der Geste zu definieren, wurde ein epistemologischer Standpunkt eingenommen. Dabei handelte es sich darum, eine Theorie von anderen Theorien abzugrenzen. Aber die so gewonnene Definition hat den Nachteil, daß sie die Geste als eine Bewegung erfaßt, ohne von ihrem Beweggrund zu sprechen. Will man aber die Klasse der Gesten in Arten einteilen, um der sie betreffenden Theorie ein Arbeitsfeld zuzuteilen, wird man den Standpunkt zum Phänomen der Geste ändern müssen. Man wird sich einzelne Gesten daraufhin ansehen müssen, Kriterien ihrer Ordnung zu finden. Man wird, um mit Abraham Moles zu sprechen, ein Inventar von Gesten aufzustellen haben. Die dabei auftretende bekannte Schwierigkeit, daß die Inventarisierung bereits Kriterien voraussetzt, aber erst das vollständige Inventar Kriterien bereithält, kann vernachlässigt werden. Die der Inventarisierung dienenden Kriterien sind ausradierbare Hilfsfiguren. Nicht vernachlässigt werden aber kann die Frage nach dem, was sich in der Geste bewegt; denn die Antwort darauf enthält das auffallendste Kriterium für ein Ordnen der Gesten.

Das, was sich in ihr bewegt, zum Kriterium genommen, lassen sich zwei Gattungen von Gesten unterscheiden: 221

(a) Gesten, in denen sich ein menschlicher Körper bewegt, und (b) Gesten, in denen sich etwas anderes bewegt, das mit einem menschlichen Körper in Zusammenhang steht. Für die Gattung (a) ist durch die vorangegangene Definition gegeben, daß nicht jede Körperbewegung als Geste anzusehen ist. Körperbewegungen, bei denen objektive Erklärungen befriedigen, die also nicht Ausdruck einer Freiheit sind (zum Beispiel das Augenschließen bei starkem Licht oder das Ballen der Faust beim Schmerz), sind keine Gesten, auch wenn sie phänomenal sehr stark an Gesten erinnern. Bei der Gattung (b) scheint es plausibel, erst einmal alles, was sich so bewegt, »Werkzeug« zu nennen. Den Begriff des Werkzeugs kann man so definieren, daß er alles umfaßt, was sich in Gesten bewegt und demnach Ausdruck einer Freiheit ist. Natürlich kann man die vorgeschlagene Abgrenzung wieder zum Verschwimmen bringen, indem man sagt, Werkzeuge seien verlängerte Körperteile und Körperteile Werkzeuge der Freiheit. Aber dies wäre kein guter Standpunkt insofern, als er vermengt, statt zu unterscheiden. Methodologisch ist ja gerade die Unterscheidung der Geste des bewegten Fingers von derjenigen der bewegten Füllfeder interessant, um das jeweils Wesentliche dieser beiden Gesten zu erfassen. Man kann nämlich, falls man in Werkzeugen Instrumente der Freiheit sieht, sie auf zwei Aspekte hin betrachten: Einerseits erblickt man in der Füllfeder eine Fingerprothese (eine Verlängerung des Fingers nach außen, also eine »Finger-Entäußerung«), andererseits aber im Finger eine »Epithese« der Füllfeder (eine Verlängerung der Füllfeder nach innen, eine »Füllfeder-Verinnerlichung«). Dabei wird schnell deutlich werden, daß die Untersuchung der ersten Gattung den Schwerpunkt auf andere Methoden legen muß als die der zweiten; zum Beispiel wird sie sich mehr auf Physiologie, die zweite mehr auf Technologie zu stützen haben.

Die Gattung (a) läßt sich in Arten einteilen, wenn man den jeweils sich bewegenden Körperteil als Kriterium heranzieht. Hier wird eine solche Klassifikation nicht durchgeführt werden, weil sie sich zu sehr verästelt. Man bedenke die

222

erforderliche Feinheit der Unterscheidung, welche zum Beispiel nur die Geste des Winkens mit dem Finger von der Geste des Winkens mit der Hand trennt. An dieser Stelle ist es jedoch notwendig hervorzuheben, daß nicht alle Arten von Gesten für die Theorie dieselbe Relevanz besäßen. Insbesondere würde jene Art von Gesten herausragen, bei denen sich spezielle Mundpartien wie Zunge oder Lippen bewegen. Dabei würde sich herausstellen, daß eine allgemeine Theorie der Gesten eine Metatheorie der Linguistik darstellte, weil die Sprache als eine herausragende Art der Geste zu betrachten ist. Dies hätte für die Methodologie der hier vorgeschlagenen Theorie entscheidende Konsequenzen. Denn nicht länger hätte die Sprache, wie bislang, Modellcharakter für die Entzifferung aller übrigen Gesten (so wie man zum Beispiel von einer »Sprache des Tanzes« oder einer »Sprache des Mienenspiels« spricht), sondern im Gegenteil müßte die allgemeine Theorie der Gesten Modelle zum Entziffern der Geste der Sprache liefern.

Die Gattung (b) wird man nach dem sich bewegenden Werkzeug ordnen können. Man wird also zum Beispiel zwischen »Hämmern«, »Pinseln«, »Rudern«, »Schießen«, »Schreiben« etc. zu unterscheiden haben. Auch in diesem Fall wird hier von der Durchführung dieser Klassifikation abgesehen. Doch bereits die bloße Betrachtung eines solchen Klassifikationsversuchs reicht zur Andeutung, wie weit die Kompetenz der hier vorgeschlagenen Theorie sich erstrecken würde. Sie würde das Feld aller »echten« Tätigkeit, mithin jener Tätigkeit, die Ausdruck einer Freiheit ist, umfassen. Konnte man bislang den Eindruck bekommen, daß die Bezeichnung »allgemeine Theorie« zu weit gegriffen sei, so stellt sich jetzt das Gefühl ein, daß nicht die Bezeichnung, sondern die Theorie selbst zu allgemein ist. Das kann als Gefahr nicht gelehnet werden, aber diese Gefahr ist bereits durch die Definition des Begriffs »Geste« gegeben. Denn so, wie die Geste definiert wurde, bedeutet sie ja das aktive In-der-Welt-Sein des Menschen. Trotz dieser Gefahr kann man die Definition von Geste jedoch nicht einengen, ohne dabei

das Wesentliche an diesem Phänomen zu verlieren. Übrigens ist diese Definition ja schon von der Etymologie des Wortes »Geste« (von lat. *gesta*: Taten) gleichsam vorgegeben.

Die hier vorgeschlagene Klassifikation der Gesten gibt einen Eindruck von der Verschränkung der Methoden, die ihre Theorie zum Spielen bringen müßte und die eingangs »Interface« genannt wurde. Daß diese Theorie eine Zusammenarbeit ganz unterschiedlicher Disziplinen erfordert, wird aber noch deutlicher, wenn man bedenkt, daß es sich bei der hier vorgeschlagenen Klassifikation nur um eine unter vielen möglichen handelt. (Und dabei nicht einmal um diejenige, welche methodologisch die interessanteste wäre.) Vorrang vor ihr und vor allen anderen hätte eine andere Klassifikation, welche als ihr Kriterium die Struktur der Gesten, also ihren »Kern«, verwenden würde.

Darauf abzielend ließen sich, versuchsweise, vier Arten von Gesten unterscheiden: (a) Gesten, die sich an andere richten; (b) Gesten, die sich auf ein Material richten; (c) Gesten, die sich an nichts richten; und schließlich (d) Gesten, die sich auf sich selber (zurück)richten. Man könnte die Art (a) »kommunikative Gesten im strengen Sinn«, die Art (b) »Gesten der Arbeit«, die Art (c) »interessefreie Gesten« und die Art (d) »rituelle Gesten« nennen. Die ersten drei ließen sich zu der Gattung »offene oder lineare Gesten« zusammenfassen, während man die vierte zu einer eigenen Gattung »geschlossene oder zirkuläre Gesten« erheben könnte. Bei dieser Einteilung wäre allerdings zu berücksichtigen, daß diese beiden hier als gattungsspezifisch herausgestellten Strukturen sich in jedem tatsächlichen Phänomen einer Geste vermengt darstellen; weiter, daß keine tatsächliche Geste vollkommen einer der hier vorgeschlagenen Arten angehört, daß es sich demnach bei den hier vorgeschlagenen Unterteilungen um theoretische Konstruktionen handelt. Das ist methodologisch ein Vorteil, kein Nachteil. Die Theorie hätte nämlich dann an jeder gegebenen Geste zu untersuchen, inwieweit sie kommunikativ, inwieweit Arbeit, inwieweit interessefrei und inwieweit rituell ist.

Auch bei der jetzt vorgeschlagenen Klassifikation (gegen die man Einwände erheben kann, was bedeutet, Gegenvorschläge zu machen) ist wiederum die Gefahr einer allzu weiten Kompetenz der allgemeinen Theorie der Gesten gegeben. Sie stellt sich nämlich dar als Metatheorie (a) der Kommunikationstheorie, (b) der Theorie der Arbeit, inklusive der Kunstkritik, (c) einer künftigen Theorie des Absurden, welche ihrerseits in die Kunstkritik überlappen müßte, und schließlich (d) als Metatheorie der Theorie der Magie und des Rituals. Für die einzelnen Arten von Gesten sähe das ungefähr so aus:

Bei der Art (a), den kommunikativen Gesten, hätte die Theorie an der Geste Ausdruck und Botschaft, zum Beispiel das, was gesagt wird, von dem, wie es gesagt wird, zu unterscheiden. Selbstredend hängen zwar diese beiden Aspekte dialektisch zusammen, aber in theoretischer Hinsicht handelt es sich um zwei unterschiedliche Dimensionen der Geste. Das Entziffern des Ausdrucks enthüllt die Freiheit des »Gestikulierenden«, das heißt, es enthüllt für den Entziffernden, wie sich ihm der Gestikulierende enthüllt oder verhüllt (ob er wahr ist oder verlogen). Das Entziffern der Botschaft enthüllt dem Entziffernden das seitens des Gestikulierenden Gemeinte (nämlich ob der intersubjektive Ausdruck stimmt oder nicht stimmt). Es handelt sich um zwei unterschiedliche Codes, die mit verschiedenen Methoden entziffert werden müssen. Erst wenn beide Codes zugleich entziffert werden, kann von einer »echten« Kommunikation gesprochen werden. Denn erst dann ist die Geste zum Beispiel des Sprechenden vom anderen empfangen worden. Dabei würde sich sofort zeigen, daß der Satz »der Ausdruck (das Medium) ist die Botschaft« auf einer Verwechslung der Codes beruht, welche unmöglich wäre, wäre die Kommunikationstheorie einer allgemeinen Theorie der Gesten zugeordnet. Außerdem würde sich zeigen, daß man zwischen unterschiedlichen Typen von Gesten zu unterscheiden hätte: zwischen solchen, bei denen der Ausdruck, und solchen, bei denen die Botschaft das Vorherrschende sind. Der Irrtum des

zitierten Satzes von McLuhan ist auf die Vorherrschaft des Ausdrucks über die Botschaft im Fernsehen zurückzuführen. Er wird beseitigt, wenn man in einer allgemeinen Theorie der Gesten die Bilder auf dem Fernsehschirm als Gesten der Gattung (b) gemäß der ersten Klassifikation (als bewegte Werkzeuge) und als Gesten der Art (a) gemäß der zweiten Klassifikation (als kommunikative Gesten) definiert. Wie dieses Beispiel zeigt, würde ein Einordnen der Kommunikationstheorie in eine allgemeine Theorie der Gesten eine Veränderung der Kommunikationstheorie selbst bedeuten.

Bei der Art (b), den Arbeitsgesten, hätte die Theorie zuerst einmal zwischen »echten« und Pseudogesten zu unterscheiden. Wird nämlich Geste als Ausdruck einer Freiheit definiert, dann erweisen sich die weitaus meisten Körper- und Werkzeugbewegungen, die sich auf Materialien richten, nicht als Gesten. Da aber gewöhnlich durch objektive Erklärungen entzifferbare Gesten als Arbeit bezeichnet werden, fiel der weitaus größte Teil der Theorie der Arbeit nicht in die Kompetenz einer allgemeinen Theorie der Gesten. Diese ist nicht kompetent für Bewegungen, wie sie an Fließbändern, Bankschaltern und Autobahnen zu beobachten sind, weil diese Bewegungen durch objektive Theorien völlig zufriedenstellend erklärt werden können. Doch kann auch die Unterscheidung zwischen »echten« und Pseudogesten nie rigoros durchgeführt werden. So können sich zum Beispiel an den erwähnten Stellen plötzlich »echte« Arbeitsgesten ereignen. Dann würden für diese Stellen die objektiven Theorien inkompetent und die allgemeine Theorie der Gesten müsste für sie einspringen. Daraus ist die Spannung zu ersehen, die zwischen den bestehenden Theorien der Arbeit und der hier vorgeschlagenen Theorie der Gesten bestehen würde. Ihre Kompetenzen würden sich überschneiden, und dort, wo sie sich überschneiden, hätten sich die objektiven Theorien der allgemeinen Theorie der Gesten unterzuordnen. Jedenfalls müsste die allgemeine Theorie zwar auf die Methoden der Arbeitstheorien zurückgreifen, ohne jedoch bei ihnen stehenbleiben zu können.

Nach Abgrenzung der »echten« Arbeit von der »Pseudoarbeit« (der »freien« von der »entfremdenden«) hätte sich das Augenmerk der Theorie auf die Dialektik zu richten, die zwischen der Arbeitsgeste und dem Material spielt, auf das jene sich richtet. Dabei hätte sie die verschiedenen Materialien zu untersuchen, weil die Geste sich ihnen ja anpaßt, indem sie sie verändert. Dadurch würde die Untersuchung aller bearbeitbarer Materialien (seien sie nun vom Typ des Eisenbetons, musikalischer Töne oder mathematischer Sätze) in die Kompetenz der Theorie rücken, wenn auch nur vom Gesichtspunkt eben ihrer Bearbeitbarkeit aus. Das Resultat der Dialektik, das Erzeugnis oder Werk, wäre, in der Sicht der Theorie, als in Material erstarrte Geste zu betrachten und dementsprechend zu untersuchen. Jedes Werk (zum Beispiel ein Hochhaus, ein Schlager oder eine Wirtschaftsstatistik) wäre in theoretischer Hinsicht etwa so zu entziffern, wie die Graphologie Briefe entziffert: als vom Material veränderte Geste, welche trotzdem vermag, eine Freiheit zu enthüllen. Damit wären weite Bereiche der Kunstkritik in die Kompetenz einer allgemeinen Theorie der Gesten gerückt. Damit hätte aber auch die kulturelle Umgebung, in der wir uns befinden, den Charakter eines entzifferbaren Textes gewonnen, denn ihre Phänomene würden als gefrorene Gesten betrachtet. Der Begriff der kodifizierten Welt würde so methodologisch fruchtbar werden. Und ein Teil der Kompetenzen der Kultur- und Geschichtstheorien würde der Kompetenz der allgemeinen Theorie der Gesten zufallen, was bedeutet, daß sie auf ihre Methoden zurückzugreifen hätten.

Bei der Art (c), den interessefreien Gesten, hätte die Theorie im Grunde Neuland zu beschreiten. Obwohl sie von Kants *Kritik der Urteilskraft* ausgehen könnte und obwohl es ausgezeichnete Untersuchungen auf diesem Gebiet gibt (etwa Gides Untersuchung des *acte gratuit* und Camus' Reflexionen einerseits, die Analysen der Behavioristen und Gestaltpsychologen andererseits), würde es sich bei dieser Art von Gesten für die Theorie nicht um eine neue Beleuchtung bekannter Phänomene, sondern um Entdeckung han-

deln. Die Geste als Ausdruck einer Freiheit, die Selbstzweck ist, die »leere« Geste, ist ja nicht eine *ars gratia artis*, und auch nicht ein Spiel, aber ebensowenig ein »theoretisches In-der-Welt-Sein«, obwohl sie alle diese Dimensionen in sich enthält. Was sie in ihrem Kern ist, hätte erst die hier vorgeschlagene Theorie zu entdecken. Sie hätte dabei Phänomene wie das spontane Hüpfen von Kindern, *action painting* oder das Spiel der reinen Logik mit leeren Symbolen als interessefreie Gesten zu untersuchen. Dadurch würde eine Reihe von Disziplinen in die Kompetenz der Theorie rücken (zum Beispiel die Theorie der Spiele und der Entscheidung), und deren Methoden stünden einer Theorie der Gesten zur Verfügung. Doch hätte in diesem Bereich die allgemeine Theorie der Gesten erst einmal eine spezifische Theorie der interessefreien Geste zu formulieren. Es ist zu vermuten, daß diese spezifische Theorie in irgendeiner Weise den Begriff des »Heiligen« berühren müßte.

Bei der Art (d), den rituellen Gesten, hätte die Theorie zwischen »echtem« und »Pseudo-Ritual« zu unterscheiden. Ein »echtes« Ritual (zum Beispiel den Hut vor jemandem zu ziehen oder vorgeschriebene Gebete zu sprechen) ist seinem Wesen nach ebenso zweckfrei, wie interessefreie Gesten es sind, unterscheidet sich von ihnen aber durch seine starre Struktur und dadurch, daß diese Struktur zirkulär ist. Ein Pseudo-Ritual (zum Beispiel beim Anblick einer schwarzen Katze dreimal auf den Boden zu spucken oder den Geist des Exú im Candomblé zu beschwören) scheint zwar auf den ersten Blick ebenfalls eine zwecklose Geste zu sein, ist aber in Wirklichkeit eine auf einen bestimmten Zweck abzielende Handlung. Eine Theorie der Gesten müßte demnach die pseudo-rituellen Gesten (der Magie) aus der Art der »rituellen Gesten« aus- und in die Art der »Arbeitsgesten« eingliedern und die Magie als eine Form der Arbeit (als eine Spielart der Technik) untersuchen. Das »echte« Ritual hingegen, das seiner Zweckfreiheit entsprechend radikal antimagisch ist, würde andere Untersuchungsmethoden erfordern. Zum Beispiel wäre der Frage nachzugehen, inwie-

weit die jüdisch-christliche Religion tatsächlich antimagisch, also in echtem Sinne rituell ist und inwieweit sie magische Elemente mitführt. (Ist die Opfergeste Isaaks zum Beispiel rein rituell oder hat sie, wie die Opfergeste der Iphigenie, auch magische Dimensionen?) Eine derartige Untersuchung würde demnach jede rituelle Geste von zwei Horizonten her erschließen: dem der Magie und dem der Zweckfreiheit. Doch würden hierbei nicht nur Theologie, Religionsphilosophie und Mythologie ihre Methoden der Theorie der Gesten zur Verfügung stellen können. Denn rituelle Gesten machen wahrscheinlich einen bedeutsamen Teil unserer alltäglichen Gesten überhaupt aus und sind nicht notwendig religiös aufgeladen. Zu dieser Art dürften Gesten wie das Krawatteknüpfen, das Rasieren und das Essen mit Messer und Gabel gehören. Daher würden die Methoden der Psychoanalyse (insbesondere ihre Untersuchung von Neurosen und Zwangshandlungen) an dieser Stelle für die Theorie der Gesten wichtig werden.

Die Klassifikation der Gesten nach strukturalen Kriterien würde also in methodologischer Hinsicht nicht nur teilweise andere Forschungsmethoden erfordern als ihre Klassifikation nach phänomenologischen Kriterien, sondern auch das Ausarbeiten neuer Methoden. Identisches würde wahrscheinlich für alle anderen möglichen Klassifikationskriterien gelten, auf deren große Bandbreite bereits hingewiesen wurde. Zu nennen wäre zum Beispiel noch das statistische Kriterium, wonach Gesten aufgrund der Häufigkeit ihres Auftretens zu klassifizieren wären und das die Methoden der Informatik ins Spiel brächte. Oder das pragmatische, wonach Gesten aufgrund ihrer Wirkung zu klassifizieren wären und das die Methoden der Soziologie und der Anthropologie ins Spiel brächte. Es ist jedoch nicht notwendig, in einer ersten Skizze der Theorie auf weitere Klassifikationsversuche einzugehen. Denn eine Möglichkeit, der Gefahr einer allzu weiten Kompetenz der hier vorgeschlagenen Theorie zu begegnen, ist bereits sichtbar geworden. Zwar ist diese Gefahr nicht zu leugnen, und eine zu allgemeine ist eine unfrucht-

bare Theorie, weil sie mit sehr »hohen« und das heißt zugleich sehr leeren Begriffen operiert. Aber Kompetenz ist ja ein Feld, auf dem die Anwendung einer Disziplin möglich, jedoch nicht notwendig ist. Welcher Teil der Kompetenz von der Disziplin tatsächlich beansprucht wird, hängt von den Methoden ab, die sie verwendet. Die Methodologie einer Disziplin ist über ihre Kompetenz hinaus eine weitere Begrenzung und bildet zugleich ein Gegengewicht zu ihr. In diesem Sinne ist die große Allgemeinheit der hier vorgeschlagenen Theorie kein Nach-, sondern ein Vorteil. Die Gefahr, daß die Theorie durch ihre große Bandbreite uninteressant wird, ist aufgehoben durch das Interesse, das die ständigen Überschneidungen ihrer Methoden wecken.

4. DAS VERHÄLTNIS ZUR GESCHICHTSPHILOSOPHIE

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß in einem spezifischen Sinn »Allgemeine Theorie der Gesten« und »Geschichtsphilosophie« synonym sind. Wenn Geste als Ausdruck einer Freiheit definiert wurde, also als aktives In-der-Welt-Sein, dann ist die Summe der Gesten Geschichte (*res gestae*). Umgekehrt läßt sich ja Geschichtsphilosophie als allgemeine Theorie der Taten (das heißt eben Gesten) definieren. Und doch ist genauso klar, daß in einem anderen Sinne die hier vorgeschlagene Theorie eine Negation der Geschichtsphilosophie bedeuten würde. Denn sie wäre anti-historisch. Vielleicht könnte man sagen, daß sie die Rolle der Geschichtsphilosophie in einer »nachgeschichtlichen« Situation spielen würde, und das insbesondere aus zwei Gründen: Einmal wären die von ihr untersuchten Phänomene Mikroelemente jener Phänomene, welche von der Geschichtsphilosophie thematisiert werden: *micro-événements*, um mit Moles zu sprechen. Dadurch würde sich die Theorie der Gesten zur Geschichtsphilosophie etwa so verhalten wie Nuklearphysik zur Newtonschen Physik. Zum anderen spielte in einer solchen Theorie die Zeitdimension nur die Rolle einer der vier Dimensionen der Raum-Zeit, in der sich die Gesten ereignen, während innerhalb der Geschichts-

philosophie die Zeitdimension die Hauptachse der Ereignisse bildet. Dadurch würde sich die Theorie der Gesten zur Geschichtsphilosophie etwa so verhalten wie die dynamische Topologie zur Arithmetik. Dieses Doppelverhältnis der Theorie zur Geschichtsphilosophie, Synonymie einerseits, Antinomie andererseits, sei an einem Beispiel erläutert:

Angenommen, »Barock« sei zu untersuchen. Gleichermaßen kompetent und in dieser Hinsicht synonym sind die allgemeine Theorie der Gesten und die Geschichtsphilosophie für dieses Problem, insofern für beide dieses Problem genau dieselbe Bedeutung besitzt: die einer Herausforderung, hinter der barocken Geste die sich darin ausdrückende Freiheit zu entziffern; und eben nicht, wie für die anderen, jedoch gleichfalls kompetenten Disziplinen, irgendeine Ursache oder eine Motivation für die Geste (zum Beispiel ökonomischer, sozialer oder psychologischer Art) zu finden, um das Barock zu »erklären«. Die Synonymie der Geschichtsphilosophie und der hier vorgeschlagenen Theorie besteht eben darin, daß sie Gesten nicht zu erklären, sondern zu entziffern versuchen; daß sie Bedeutungslehren (Semiologien) sind.

Antinomisch aber verhalten sie sich in ihrer Einstellung zur Aufgabe der Entzifferung der »barocken Geste«. Für die Geschichtsphilosophie ist die barocke Geste vor allem »Arbeitsgeste«, die zu zahlreichen Werken erstarrt ist, sie ist eine »Kunstform«. Man kann aus ihr eine spezifische Art und Weise des aktiven In-der-Welt-Seins entziffern, welche die »barocke Mentalität« genannt werden könnte. Diese Mentalität herrscht zu einer bestimmten Zeit vor, zum Beispiel im europäischen 17. Jahrhundert, wie aus den untersuchten Texten statistisch zu ersehen ist. Das bedeutet selbstredend nicht, daß diese Geste nicht auch in anderer Form als der der Arbeit vorkommt. Im Gegenteil wird die Geschichtsphilosophie einräumen müssen, daß es einen barocken Kommunikationsstil, ein barockes Ritual und eine barocke Absurdität gibt (zum Beispiel den kartesischen Diskurs, das barocke Hutziehen und eine barocke Religio-

sität). Und es bedeutet selbstredend auch nicht, daß diese Geste nur zu einer »Barock« genannten Zeit vorkommt. Im Gegenteil wird die Geschichtsphilosophie einräumen müssen, daß zu jeder Zeit barocke Gesten vorkommen können. Aber es bedeutet, daß für die Geschichtsphilosophie die barocke Geste ein »universales« Phänomen ist, für dessen Entzifferung die Kunstwerke des europäischen 17. Jahrhunderts als Modell dienen können. Mit anderen Worten, für die Geschichtsphilosophie ist die barocke Geste der Ausdruck eines In-der-Welt-Seins, das sich zwar oft und allerorten äußern kann, aber im europäischen 17. Jahrhundert vorherrscht.

Für die allgemeine Theorie der Gesten ist die »barocke Geste« vor allem ein spezifischer Aspekt ritueller Gesten, so wie sie im täglichen Leben beobachtet werden können. Sie ist von spezifischer Zirkularität, denn sie neigt zu einer Verzerrung der in der Geste vollführten Kreisbewegung zur Parabel oder Ellipse. Diese Spezifität des Barocks hätte die Theorie der Gesten zum Beispiel an den Löffelbewegungen von Suppenessern zu untersuchen, um dann, von diesem und vielen anderen ähnlichen Mikroelementen ausgehend, nach einem strukturell analogen Ausdruck in anderen Gestenformen zu suchen, zum Beispiel nach barocken Elementen in kommunikativen Gesten (Zeitungsartikeln, TV-Programmen etc.), in Arbeitsgesten (Autobahnbrücken, Pfeifenformen, philosophischen Thesen etc.) und in interessefreien Gesten (zum Beispiel in den Gesten in Kindergärten, bei Wutausbrüchen oder bei Zuschauern eines Fußballspiels oder Fernsehprogramms). Nach Aufstellung eines Inventars von Gesten mit barockem Charakter könnte die Theorie die Materialien untersuchen, die ihnen am ehesten und am wenigsten entsprechen. Sie könnte dann zum Beispiel Gips oder arithmetische Gleichungen ein »barockes Material«, und Fensterglas oder den Morsecode ein »antibarockes Material« nennen. Daraufhin könnte die Theorie beginnen, ein Bild jener Freiheit zu entwerfen, die sich in der barocken Geste ausdrückt: etwa einer Freiheit, die dazu tendiert, rituell in der Welt zu sein,

und diese Tendenz in allen ihren Handlungen zum Ausdruck bringt. Dies nur als Beispiel – für die hier vorgeschlagene Theorie ist die barocke Geste ein Aspekt zahlreicher (möglichweise aller) zu beobachtenden Gesten.

Die Antinomie zwischen der Geschichtsphilosophie und der Theorie der Gesten kann etwa folgendermaßen zusammengefaßt werden: Die Geschichtsphilosophie betrachtet die Geste als ein »universales Phänomen«, in dem eine »universale menschliche Freiheit« zum Ausdruck kommt (zum Beispiel der Hegelsche Geist oder die marxistische Subjektivität), und zwar so, daß sich dieser Ausdruck im Laufe der Zeit ereignet. Die hier vorgeschlagene Theorie betrachtet die Geste dagegen als ein »quantelndes Phänomen«, in dem je ein spezifisches, individuelles In-der-Welt-Sein zum Ausdruck kommt, und zwar so, daß sich dieser Ausdruck in der für ein Individuum spezifischen Raum-Zeit ereignet, wobei das Individuum selbstredend seinerseits als Verknotung eines intersubjektiven Netzes gedacht werden könnte.

Auf den ersten Blick könnte es so aussehen, als ob es sich dabei gar nicht um eine Antinomie, sondern nur um unterschiedliche, jedoch reziproke Ausgangspunkte handeln würde. Folgende Argumentation ist nämlich möglich: Die Geschichtsphilosophie geht analytisch vor und erreicht, letzten Endes, in ihrer Analyse die individuelle Geste. Die hier vorgeschlagene Theorie geht demgegenüber synthetisch vor und erreicht, letzten Endes, die hohe Sicht der Geschichtsphilosophie. Doch beruht diese Argumentation auf einem Irrtum. Denn die Geschichtsphilosophie geht davon aus, daß sich die Freiheit in der Zeit ereignet, und zwar in einer ganz spezifischen Zeit: der linearen. Dank dieser Hypothese gewinnt sie überhaupt den Ausgangspunkt, von dem aus sie das Phänomen der Geste analysieren kann. Die hier vorgeschlagene allgemeine Theorie der Gesten versucht dagegen, so voraussetzungslos wie möglich vorzugehen. Darum ist sie sozusagen gezwungen, ihren Ausgang vom konkreten Phänomen der einzelnen Geste zu nehmen. Es handelt sich also um eine echte Antinomie, die als Antinomie

von »Wasser und Sand« bekannt geworden ist. Zwar mag das Rieseln der Sandkörner namens »Gesten« an den historischen »Gestenfluß« sehr stark erinnern, aber diese Ähnlichkeit ist täuschend. Für die Geschichtsphilosophie ist das Primäre der Prozeß, für die hier vorgeschlagene Theorie ist der Prozeß eine Extrapolation aus konkreten Phänomenen. Synonym sind Geschichtsphilosophie und allgemeine Theorie der Gesten demnach nur insofern, als beide Disziplinen sind, welche versuchen, Gesten als Ausdruck einer Freiheit zu entziffern. Antinomisch sind sie dagegen insofern, als für die eine die individuelle Geste Element des Ausdrucks einer hypothetischen »universalen«, sich in der linearen Zeit entwickelnden Freiheit ist, für die andere diese »universale« Freiheit (und die lineare Zeit überhaupt) eine theoretische Extrapolation aus der konkreten, individuellen Geste darstellt. Dieser antihistorische Charakter der hier vorgeschlagenen Theorie ist ein wichtiger Aspekt ihres Antiideologismus. Geschichtsphilosophie ist notwendigerweise ideologisch. Die allgemeine Theorie der Gesten würde dagegen die Rolle einer entideologisierten Geschichtsphilosophie spielen.

5. DAS ENGAGEMENT

Ein Kriterium für die Beurteilung von Theorien ist ihre Anwendbarkeit in der Praxis, das heißt das Maß, in dem sie zur Ausbildung von Techniken führen. Andererseits gibt es selbstredend Techniken, welche nicht theoretisch fundiert sind. Die Menschen haben seit eh und je gestikuliert, ohne eine allgemeine Theorie der Gesten zu besitzen, aber auch, ohne den Mangel einer solchen Theorie zu fühlen. Dennoch ist dies kein Argument gegen die Notwendigkeit, den Versuch einer solchen Theorie zu wagen. Zwar haben die Menschen seit eh und je bis zum 16. Jahrhundert ohne Arbeitstheorie Arbeitsgesten vollzogen und keinen Mangel einer Arbeitstheorie empfunden. Und trotzdem hat die langsam ausgearbeitete, mit der Mechanik anhebende Arbeitstheorie die menschliche Arbeitsgeste so grundlegend verändert, daß

Begriff »Arbeit« einen anderen Sinn als zuvor zuzuschreiben. Die Fragestellung lautet also: Hätte die hier vorgeschlagene Theorie praktische Folgen für die Technik des menschlichen Gestikulierens, und wenn ja, welche?

Diese Frage kann von zwei Seiten aus angegangen werden: von der Praxis wie auch von der Theorie aus. Im Hinblick auf die Praxis stimmt es nämlich nicht mehr ganz, daß man den Mangel einer solchen Theorie nicht empfinde. Das Gestikulieren ist in letzter Zeit auf seltsame Weise »bewußter« (das heißt sich seiner Technizität bewußter) geworden als früher. Für diese Änderung der praktischen Einstellung zur Geste sind leicht Beispiele zu finden. Etwa die Therapien, die unter dem Namen *body expression* bekannt geworden sind, oder das *happening* als »reine Geste« oder Phänomene wie das *living theater* oder *action painting*. Diese Änderung in der Einstellung zur Geste, die übrigens charakteristischerweise von Amerika ausstrahlt, kann als Symptom einer allgemeinen revolutionären Änderung betrachtet werden. Sie hat zur Folge, daß man beginnt, nach Theorien der Geste zu suchen, wobei aus dem bestehenden Angebot an solchen »Theorien« diejenige Wilhelm Reichs vielleicht als die am besten formulierte herausragt. Auch sie aber leidet unter dem Defizit, »speziell« zu sein. Es handelt sich um psychoanalytische, behavioristische, soziologische oder ästhetische Theorien (etc.), die alle versuchen, die Geste aus der Sicht einer mehr oder weniger etablierten akademischen Disziplin zu erfassen und zu erklären. Solche Versuche gehen aus Gründen, die bereits angeführt wurden, am Wesentlichen der Geste vorbei. Sie betrachten die Geste gar nicht theoretisch, sondern was sie theoretisch erfassen ist bedingte Bewegung. Aus der Praxis des Gestikulierens selbst ergibt sich aber die Forderung nach einer anderen, nicht »speziellen«, sondern allgemeinen Theorie der Gesten.

In theoretischer Hinsicht stellt sich die Frage anders. Wenn nämlich die Geste als Ausdruck einer Freiheit definiert wurde, dann scheint die Frage nach einer Technisierung der Geste sich selbst zu schlagen (*self-defeating*). Denn es 235

scheint ein Widerspruch zu bestehen zwischen einem »freien« und einem durch Technik »vorgeschriebenen« Ausdruck. Man wäre geneigt zu sagen, daß eine Geste nicht mehr frei ist (also nicht mehr Geste ist), sobald sie technisiert wird. Aber das ist ein naiver Irrtum. Denn nicht, daß sie »frei« ist, macht eine Bewegung zur Geste, sondern daß sich in ihr eine Freiheit »irgendwie« ausdrückt. Und »irgendwie« bedeutet: »mit irgendeiner Technik«. Die technische Anwendung einer Theorie der Gesten würde nicht die Tatsache berühren, daß sich eine Freiheit in der Geste ausdrückt, sondern *wie* sie sich ausdrückt. Trotzdem würde eine derartige Anwendung für das aktive In-der-Welt-Sein wahrscheinlich weitreichende Folgen haben; denn sie würde dem Gestikulierenden erlauben, sich seiner Gesten theoretisch bewußt zu werden, also von ihnen zurück- und aus ihnen herauszutreten. Eine solche »formale« Transzendenz aber hätte selbstredend praktische Folgen. Man würde anders handeln.

Vorläufig ist so ein Schritt zurück nur in der Spekulation zu leisten und bleibt also weitgehend utopisch. Und doch ist schon jetzt klar, daß damit ein Abstand gegeben wäre, von dem aus man »technisch« sein eigenes aktives In-der-Welt-Sein beherrschen könnte. Nicht also verminderte, sondern erhöhte Freiheit würde dann in der Geste zum Ausdruck kommen. Darin bestünde, kurz gesagt, das Engagement der hier vorgeschlagenen Theorie: zur Erhöhung der Freiheit beizutragen und überhaupt erst Gesten im vollen Sinn des oben definierten Begriffs ausführen zu können. Das aber hieße, aus der Geschichte heraustreten zu können, ohne dabei das Tun aufzugeben, vielmehr im Gegenteil erst richtig »geschichtlich« tätig zu werden. Eine solche Theorie wäre nicht »wertfrei«, sondern ihr Wert wäre die Freiheit. Sie wäre bewußt ein Instrument zur Befreiung, also antiakademisch. Aber da sie »formal« wäre, wäre sie zugleich antihistorizistisch (anti-ideologisch). In diesem Sinn wäre die Theorie der Gesten eine Disziplin der sich abzeichnenden »posthistorischen« Zukunft: eine Disziplin des sogenannten »neuen Menschen« –

Wir stehen wahrscheinlich in einer revolutionären Situation (obwohl wir die Situation nicht übersehen und darum nicht mit Sicherheit sagen können, ob sie »objektiv« revolutionär ist). Dieses unser Gefühl, sich in einer Revolution zu befinden, äußert sich unter anderem auch als Gefühl, sich neu orientieren zu müssen, um überhaupt handeln zu können; als Gefühl, neue Typen von Theorien ausarbeiten zu müssen, um überhaupt praktisch da sein zu können. Diesem Gefühl ist der Vorschlag zu einer allgemeinen Theorie der Gesten entsprungen: der Gesten deshalb, weil es dabei um das konkrete Phänomen unseres aktiven In-der-Welt-Seins geht: um die Freiheit. Und bei einer Revolution geht es ja immer, letzten Endes, um die Freiheit.

Die Essays dieses Buches gehen auf Vorträge und Kurse zurück, die Vilém Flusser in São Paulo und Aix-en-Provence gehalten hat. Sofern deutsche Manuskripte vorlagen, werden diese hier wiedergegeben. Nicht der Fall ist dies bei »Geste und Gestimmtheit«, »Jenseits der Maschinen«, »Die Geste des Schreibens«, »Die Geste des Machens«, »Die Geste des Fotografierens«, »Die Geste des Telefonierens«, »Die Geste des Video« und »Die Geste des Suchens«. Hier wurde auf von Vilém Flusser selbst geschriebene französische Fassungen zurückgegriffen, die Wilhelm Miklenitsch ins Deutsche übersetzt hat und die auf der Grundlage dieser Übertragungen im Sommer 1991 vom Autor überarbeitet und teilweise neu diktiert wurden.

Vilém Flusser: Schriften

«Im November 1991 starb der Philosoph Vilém Flusser. Nun liegen die ersten Bände einer Gesamtausgabe von Flussers Schriften vor, im Bollmann Verlag, der sich schon seit einigen Jahren um die Bündelung der editorisch breitgestreuten Texte Flussers bemüht; 1992 ist dort seine philosophische Autobiographie «Bodenlos» erschienen.

Seine jahrzehntelange Auseinandersetzung mit dem Lieblingsfeind Fernsehen, mit dem Bildschirm als Verkörperung von Oberfläche und Oberflächlichkeit, durchzieht den ersten Band der Ausgabe. In einer medialen Gegenwart, die sich kaum mehr zu Selbstdefinition geschweige denn Selbstkritik aufrufen will, ein anregendes Vermächtnis.» **Süddeutsche Zeitung**

«Das Werk des Philosophen Vilém Flusser wird greifbar. Die ersten Bände der Edition vermitteln einen fesselnden Einblick in Flussers Denken – und einen Eindruck von seiner überwältigenden Formulierungsgabe.» **Tages-Anzeiger, Zürich**

«Die beiden Pilotbände beeindrucken durch die sorgfältige Bearbeitung und durch die ausgezeichneten Übersetzungen aus immerhin drei Sprachen.» **Wiener Zeitung**

Vilém Flusser

Schriften

Band 1–14

Hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser

Jeder Band in Leinen gebunden mit Lesebändchen

Band 1 «Lob der Oberflächlichkeit», Band 2 «Nachgeschichte» sowie Band 3 «Vom Subjekt zum Projekt» sind bereits erschienen.

Bei Subskription der gesamten Ausgabe gilt ein spezieller Preis.

Bitte fordern Sie den ausführlichen Subskriptionsprospekt an:

Bollmann Verlag, Postfach 1134, D-64601 Bensheim