

Critica

Zeitschrift für Philosophie und Kunsttheorie

Band I/ 2012

ISSN: 2192-3213

Inhaltsverzeichnis

Simona Venezia	
Perspektiven des Dialogs zwischen Philosophie und Linguistik: Ein hermeneutischer Beitrag	2
Esther Hutfless	
Das wilde Sein. Akt – Ereignis – Schöpfung.	17
Werner Fitzner	
Buchbesprechung: Who's Afraid of Conceptual Art?	29
Stefan Lorenz Sorgner	
Buchbesprechung: Towards a Genealogy of Spectacle: Understanding Contemporary Spectacular Experiences	34
Reinhart Buettner	
Entgegnung zu Jens Baduras Artikel „Ästhetische Dispositive“	43
Impressum	46

Perspektiven des Dialogs zwischen Philosophie und Linguistik: Ein hermeneutischer Beitrag
Simona Venezia

1. Das Nachdenken über die Sprache hat die philosophische Forschung des letzten Jahrhunderts maßgeblich bestimmt, und liegt deren wichtigsten Entwicklungen zugrunde: infolge dieser »Wende zur Sprache«, des so genannten linguistic turn, lässt sich das 20. Jahrhundert als ein »Jahrhundert der Sprachphilosophie« charakterisieren (vgl. Borsche 1996, 7). Solche Ausrichtung hat sich aber paradoxerweise gerade dann endgültig durchgesetzt, als die Unversöhnlichkeit der unterschiedlichen Fragestellungen, die mit der Reflexion über die Sprache verbunden sind, vielleicht definitiv geworden ist. Einerseits rückt nämlich die Frage nach dem Wesen der Sprache, deren Bedingungen, deren Geschichtlichkeit (die typische Frage der traditionellen Sprachphilosophie) in den Vordergrund, andererseits die Frage nach dem konkreten Funktionieren der Sprache, sowie auch nach der sprachlichen Praxis, dem Sprachgebrauch. Diese beiden theoretischen Ansätze haben sich so weit auseinanderentwickelt, dass sie sich praktisch zu zwei selbstständigen Disziplinen herausgebildet haben, die nicht mehr zu einer Einheit zurückzuführen sind.

Die Sprachphilosophie ist infolgedessen zum Teil in die Nähe der Linguistik gerückt, und hat zum Teil deren Aufgaben zu den eigenen gemacht. Das ist in den beiden, unter bestimmten Gesichtspunkten auch einander entgegengesetzten Richtungen geschehen, die den Werdegang der Linguistik im 20. Jahrhundert charakterisiert haben. Die neuere Allgemeine Sprachwissenschaft, die von den Überlegungen von de Saussure ausgegangen ist und entscheidende Impulse durch die so genannten „Prager“ und „Moskauer Schule“ erhalten hat, konstituierte sich nicht zuletzt aufgrund der Ablehnung einer Frage nach dem Wesen der Sprache, die dieses Wesen nicht unmittelbar auf die Vielfalt der Sprachen und deren jeweiligen, modifizierbaren Systeme sowie auf die psychische und materielle Konstitution der Sprache (etwa im Zeichen) bezieht. Die Linguistik als solche sei gerade diejenige Wissenschaft, die die Sprache als ein autonomes System thematisiert, und insofern eine spezifische, auch sprachphilosophisch relevante Auffassung von „Sprache“ vertritt (dazu vgl. auch u. a. die Arbeiten von Hjelmslev und der so genannten „Kopenhagener Schule“, sowie von Bloomfield im Rahmen des amerikanischen Deskriptivismus). Auf der anderen Seite hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts eine pragmatische Wende innerhalb der Linguistik vollzogen, die z. T. durch ursprünglich sprachphilosophische Überlegungen herbeigeführt wurde (vgl. z. B. die Sprechakttheorie von Austin), und die wiederum einen erheblichen

Einfluss auf die Sprachphilosophie ausgeübt hat. Die Sprache wird dabei ausgehend von ihrem Gebrauch verstanden und untersucht, ihre soziale Dimension kommt in den Vordergrund, selbst ihre Einheiten werden neu aufgefasst oder gar neu konstituiert. Die Sprache wird also nicht mehr als ein autonomes System konzipiert; dennoch liegt dem pragmatischen genauso wie dem systemorientierten Ansatz in der Linguistik ein gemeinsames Prinzip zugrunde, und zwar der Primat des Funktionierens der Sprache vor ihrem Wesen (oder als deren Wesen). Die Kluft zwischen den beiden theoretischen Richtungen der Reflexion über die Sprache (der „wesensorientierten“ und der „funktionsorientierten“ Sprachphilosophie) zeigt sich deutlich auch am Beispiel der Frage nach dem Verhältnis von Denken und Sprache, der für beide Ansätze eine Schlüsselrolle zukommt. Für die herkömmliche Sprachphilosophie ist ein solches Verhältnis innerhalb eines Kontextes zu ergründen, das nicht nur das Sprachliche mit einbezieht, sondern auch das Metaphysische, das Logische und das Ontologische: dies sei die einzige Möglichkeit, die Sprache nicht auf ein bloßes Kommunikationsmittel, auf einen bloßen Informationsträger zu reduzieren, sondern im Hinblick auf deren ursprünglichen fundamentalen Wert zu erfassen. Für die ‚neuere‘ Sprachphilosophie wird dagegen das Verhältnis von Sprache und Denken in direkter Anlehnung an die Linguistik zum Thema, und zwar dann, wenn es mit kognitiven oder psycholinguistischen Fragestellungen zusammenhängt, und im Allgemeinen nur insoweit, als es sich mit wissenschaftlichen Methoden erforschen lässt. Dies ist z. B. der Fall, wenn Denken und sprachliche Leistung aufgrund von Nervenzellen, Aktionspotentialen und synaptischen Verbindungen beschrieben und erklärt werden. Die Sprache wird genauso wie das Denken kognitiv aufgefasst: sie sind beide auf physiologische bzw. neurobiologische Prozesse zurückführbar, und weniger relevant wird die Frage, ob dabei die Sprache die Voraussetzung des Denkens darstellt oder umgekehrt. Wesentlich ist nur, dass es sich um zwei wissenschaftlich erkennbare und erklärbare Phänomene handelt.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist zu zeigen, dass trotz der auffälligen theoretischen und methodologischen Unterschiede dennoch eine Möglichkeit besteht, gerade im Hinblick auf das Verhältnis von Denken und Sprache Kontakte auch zwischen dem herkömmlichen „wesensorientierten“ sprachphilosophischen Ansatz und der Linguistik herzustellen. Mehr noch: Gerade die Distanz, die sie trennt, macht einen solchen Versuch besonders interessant.

2. Die so genannte »linguistische Hermeneutik« stellt den Versuch dar, einen Ansatz zu entwickeln, der genuine sprachwissenschaftliche Fragstellungen mit bestimmten sprachphilosophischen Einsichten verbindet, die im Allgemeinen nicht für kompatibel oder vielversprechend für die Linguistik gelten. Die linguistische Hermeneutik wird sogar als das bislang fehlende »Teilfach« der Linguistik bezeichnet (Hermanns 2003, 125). Dass eine solche Teildisziplin noch fehlt, liegt wohl vor allem daran, dass die meisten Linguisten eine unüberwindliche Abneigung gegen die Hermeneutik empfinden, und dass ihre Vorurteile schwer zu beseitigen sind. Ähnliche Vorurteile haben zwar oft auch die Philosophen gegen die Linguistik: Man denke nur an die heftige Kritik Heideggers, der den linguistischen Ansatz als eine Variante des entpersönlichenden Vorgehens der Informatik auffasst (vgl. Heidegger 1987/88). Einerseits sei die Linguistik als abweichende Form der Besinnung über die Sprache zu verstehen: sie versuche als Wissenschaft der Sprache nicht nur Regeln aufzustellen, sondern die Sprache als Ganzheit zu zerlegen, als Summe von einzelnen Erscheinungen berechenbar zu machen. Andererseits glaube die Informatik, als strenge Artikulation der modernen Technik, das Wissen und vor allem das Denken des Menschen mithilfe kybernetischer Mechanismen verwandeln zu können, aufgrund derer beide (Denken und Wissen) zu bloßen informationsbasierten, automatisierten Größen werden. Im angeblich „glücklichen“ Zeitalter der Technik, und in der tatsächlichen »dürftigen« Zeit der Philosophie, stimmen nach Heidegger Linguistik und Informatik überein; sie beherrschen den kulturellen Horizont, sie verzerren eigentlich die Sprache, die in ihrer Ursprünglichkeit die volle, für eine authentische Besinnung notwendige Versammlung möglich macht; und sie sind nicht imstande, von der Technik einen adäquaten Gebrauch zu machen, der vor ihr innewohnenden Gefahren schützt.

Es liegt nahe, dass derartige Meinungen nicht die besten Voraussetzungen für einen fruchtbaren Dialog zwischen (traditioneller) Sprachphilosophie und Linguistik bilden. Umso wichtiger könnte die Möglichkeit einer Vermittlung sein, die Hermeneutik bietet. Zwar muss beobachtet werden, dass der Ausdruck »linguistische Hermeneutik« auf den ersten Blick als eine Tautologie erscheint. Jede Hermeneutik darf nämlich an sich als „linguistisch“ angesehen werden, da sie immer mit der Sprache, mit den einzelnen Sprachen und mit den Sprachprodukten zu tun hat; genauso darf auch jede Linguistik an sich als „hermeneutisch“ angesehen werden, da der Gegenstand der Analyse (eben die Sprache) immer ausgehend vom Sprachverständnis erforscht wird, das der jeweilige Linguist hat. Die scheinbare Tautologie soll aber als einen ersten, positiven Impuls für die Reflexion verstanden werden, indem sie

nicht auf eine bloße Wiederholung, sondern auf ein gemeinsames Terrain hinweist, auf dem eine Annäherung zweier so stark voneinander abweichenden Perspektiven stattfinden kann.

Mithilfe der Hermeneutik – so lautet die These, die hier aufgestellt wird – könnte man also in die Komplexität eindringen, die die Frage nach der Sprache im 20. Jahrhundert und vor allem deren bislang unwiderrufliche Gabelung charakterisiert hat. Jedoch soll noch im Voraus auf einen weiteren Komplexitätsfaktor hingewiesen werden, der die Hermeneutik selbst und ihre Entwicklung im letzten Jahrhundert betrifft, als dieser philosophische Ansatz – im Rahmen seiner Hochkonjunktur – einen tiefgreifenden Wandel seiner Methoden und seiner Zielsetzungen erfahren hat.

Im deutschsprachigen Raum hat sich ein solcher Wandel insbesondere durch die Arbeiten von Hans-Georg Gadamer (vgl. insbesondere Gadamer 2010), und noch bevor von Martin Heidegger (vgl. Heidegger 1995 und 1993), vollzogen. Der Denker aber, der als erster die Forderung nach einem Umdenkprozess in der Hermeneutik stellte, war Friedrich Nietzsche. In einem berühmten Aphorismus aus den Nachgelassenen Fragmenten hat er den allgemeingültigen Primat der Interpretation geltend gemacht, indem er im Gegensatz zum Positivismus behauptete: »nein, gerade Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen«. Wenn sich die Wirklichkeit auf keine Wahrheit noch keinen Grund, sondern nur auf das Prinzip des Willens zur Macht (eines Willens, der zuerst sich selbst als Willen will) zurückführen lässt, dann ist es nicht mehr möglich, Assertionen über das Seiende zu machen oder das Sein selbst zu erklären, noch Erkenntnisse zu rechtfertigen. Möglich bleiben nur Interpretationen, die der menschlichen Entscheidungskraft (und infolgedessen dem menschlichen Willen zur Macht) zugrunde liegen. Dass man die Wirklichkeit interpretiert, bedeutet, dass man Entscheidungen trifft, Änderungen vornimmt, und auch dass man die Wirklichkeit von den falschen Glauben befreit, die Kultur und Geschichte jahrhundertlang beeinflusst haben und die falschen Werte beseitigt, die die Entfaltung der wahren menschlichen Möglichkeiten unterdrückt haben.

Der Ansatz Nietzsches modifiziert somit von Grund auf die Auffassung von Hermeneutik: diese war herkömmlicherweise, nach der Bestimmung von Schleiermacher (vgl. Schleiermacher 1977), die »Kunstlehre des Verstehens«, die »Kunstlehre des Interpretierens«, sowie die entsprechende Wissenschaft, die bestrebt ist, Regeln für das Verfahren des Interpretieren zusammenzustellen (Gadamer 2010, 188ff.; vgl. auch Gadamer 1995, XLV). Seit Nietzsche ist die Hermeneutik nicht mehr einfach eine »Kunst«, eine Technik der

Auseinandersetzung mit der Tradition und der Aneignung der Vergangenheit: Sie ist vielmehr das Wissen, das das Sich-Konstituieren des Menschen als Menschen möglich macht. Die Einsicht, aufgrund derer die neu aufgefasste Hermeneutik unentbehrlich wird, besteht gerade darin, dass sich keine absolute, sinntragende Wahrheit mehr ausmachen lässt. Im Rahmen eines Prozesses der Abschaffung von theoretischen und moralischen Lehren der traditionellen Philosophie darf die Wahrheit nur als die Spur einer durch die Metaphysik geprägten Vergangenheit aufgefasst werden: Sie muss als solche verstanden und überwunden werden. Die Erweiterung der Bedeutung der Hermeneutik hängt also bei Nietzsche mit einer Reduktion und Relativierung der Bedeutung der Wahrheit zusammen.

Obwohl unter einem anderen Gesichtspunkt, hat auch Martin Heidegger stark zu einer Umdeutung der Hermeneutik beigetragen, aufgrund derer es sich nicht mehr um eine rein technische Disziplin, um eine „Kunstlehre“ für die Textinterpretation, handelt. 1923 bestimmte er die Aufgabe seines Denkens als eine »Hermeneutik der Faktizität« (vgl. Heidegger 1995). Darunter wird ein Ansatz verstanden, der das Seiende so auffasst, dass es primär durch dessen Endlichkeit charakterisiert ist. Solche originäre Endlichkeit wird später – im Rahmen der Analysen von Sein und Zeit – zur Kontextualisierung des Daseins als »nichtiger Grund seines nichtigen Entwurfs« führen (Heidegger 1993, 287). In dieser Hinsicht stellt sich die „neue“ Aufgabe der Hermeneutik deutlich heraus: Sie besteht im Versuch, die Fähigkeit des Verstehens und des Interpretierens mit der Struktur des Daseins selbst zu verbinden, und damit die verirrte Auffassung zu überwinden, dass diese Fähigkeit des Daseins außerhalb dessen existentialen Entwurfs zu verorten ist. Eine derartige Einsicht ist entscheidend: Wenn also das Dasein versteht, führt es keine technische, rein äußerliche Operation durch, sondern drückt seine eigensten Möglichkeiten in Richtung der Eigentlichkeit der Existenz aus. Das Verstehen kann nicht von der Situation entkoppelt werden, in der das Dasein sein eigenes „Da“ ist, weil diese Situation nie eine biologische oder psychologische Gegebenheit, sondern immer eine Offenheit ist, die der fundamentalen Konstitution des Daseins als In-der-Welt-Sein entspricht. Die hermeneutische Wende liegt bei Heidegger auch den großen Aufsätzen der 50er Jahre (insbesondere denjenigen von *Unterwegs zur Sprache*) zugrunde, in denen der Denker seinen berühmten Satz, »die Sprache ist das Haus des Seins« (Heidegger 1996, 313), zu rechtfertigen versucht. Heidegger selbst hat diese Formulierung als »unbeholfen genug« bezeichnet (Heidegger 1997, 90); nichtsdestoweniger vermag sie auf den tiefen Sinn seiner Besinnung über die Sprache hinzuweisen, die als »Sage« aufgefasst wird. Es handelt sich im Grunde um den Versuch, den Gedanken des Seins in der Sprache zu

»erörtern«. Die Sprache ist der einzige Ort, an dem das Sein gesagt werden kann, und sich somit einem Schicksal unweigerlicher Bergung entziehen kann.

Die ontologische Hermeneutik Gadamers geht ausdrücklich von Heidegger aus und teilt mit dessen Überlegungen wichtige Voraussetzungen. Sie zielt auf kein dogmatisches, wahrheitstiftendes Wissen ab, sondern hebt die Unumgänglichkeit eines ständig tentativen Wissens hervor, das die eigenen Errungenschaften immer wieder in Frage stellt. Die Hermeneutik Gadamers unterscheidet sich von derjenigen Heideggers hauptsächlich durch die Rolle, die der Tradition zukommt. Die Tradition wird immer wieder befragt, wesentliche Hinweise für das Verstehen werden aus ihr abgeleitet. Die Hermeneutik ist nämlich in einer ununterbrochenen Auseinandersetzung mit der philosophischen, dichterischen und künstlerischen Vergangenheit involviert, aus der wichtige Einsichten für die Gegenwart gewonnen werden. Besonders relevant ist hier die so genannte »Applikation«, d. h. das Verfahren, aufgrund dessen ein mögliches Verstehen zu einem tatsächlichen Interpretieren wird. »Nun haben uns unsere Überlegungen zu der Einsicht geführt, daß im Verstehen immer so etwas wie eine Anwendung des zu verstehenden Textes auf die gegenwärtige Situation des Interpreten stattfindet« (Gadamer 2010, 313). Die Applikation stellt also die Möglichkeit dar, das Verstehen innerhalb einer spezifischen, zeitbedingten Situation zu kontextualisieren, die genau derjenigen des Interpreten des Textes entspricht und ihn deshalb direkt anspricht. Der Interpret ist also nimmermehr ein gleichgültiges Subjekt, das den Text als ein Objekt einfach vergegenständlicht, sondern ist schon immer im Netz von Verweisen „befangen“, das in hermeneutischen Zirkel den Text mit dessen Interpreten verbindet. Die Applikation ist konstitutiver Teil des Verstehens selbst, auch weil sie die für jedes Verstehen/ Interpretieren unentbehrliche Vermittlung zwischen Vergangenheit und Gegenwart leistet, so dass die originäre Zeitgebundenheit des hermeneutischen Projektes vollkommen zustande kommen kann.

Die Hermeneutik Gadamers bleibt der ontologischen Perspektive Heideggers treu, und weist auf eine Möglichkeit hin, das Sein zu »erörtern«: es sei wesentlich in der Dimension des Gesprächs aufzuspüren. Die Sprache vollzieht selber mit »das Weltverhalten, in dem wir leben« (Gadamer 2010, 453), gerade weil es einen gemeinsamen Horizont (eben den hermeneutischen) gibt. Er ist allgemein gültig, weil es auf der über die Sprachenvielfalt hinausgehenden Einheit von Sprache und Denken gründet. Das führt dann bei Gadamer zur Behauptung, dass nur die Sprache das Sein zugänglich machen kann, und nur innerhalb des

Verstehens. Eine solche ontologische Ausrichtung ist natürlich der linguistisch orientierten Sprachphilosophie absolut fremd.

Im Rahmen eines Überblicks über die Hermeneutik des 20. Jahrhunderts soll auch auf einen französischen Philosophen hingewiesen werden, der zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen dieser Disziplin und der Linguistik wesentlich beigetragen hat: Paul Ricoeur. In seinem Werk kommt der Hermeneutik – in phänomenologisch-reflexivem Sinne verstanden – eine Schlüsselrolle zu: Sie stellt die Möglichkeit der Wiederausammensetzung der zerbrochenen Identität des cogito (vgl. Ricoeur 1998) dar, das bekanntlich nicht mehr als eine herrschende und sinnstiftende Subjektivität (als ein epistemologisches Subjekt) aufgefasst wird, sondern als ein »verwundetes cogito« (Jervolino 1995, 25); es ist ein konkretes Dasein mit seiner Defektivität und kann sich erst dann wiederzusammensetzen, wenn es die Dimension der originären und unumgänglichen Polysemie der Sprache durchmisst, die auf der Vielfalt der die Geschichte der Kulturen und der Traditionen charakterisierenden Zeichen, Symbole und Texte basiert (vgl. Ricoeur 1998). Dieser Perspektive liegt eine Auffassung von „Sprache“ als konkretes Ereignis des Sagens zugrunde, als ein Phänomen, das sich in der Zeit abspielt und in dem immer ein Gesprächspartner mit einbezogen ist. Die Sprache ist also keine starre Entität, keine überzeitlich fixierte ideale Größe, sondern eine dynamische Dimension, aus der her der eigentümliche Status der Subjektivität und des Selbst immer wieder definiert wird. Das hermeneutische Ziel par excellence, das Verstehen, ist keine systembezogene Leistung, sondern eine Tätigkeit, die das einzelne Individuum als solches anspricht: Verstehen heißt: »Sich-Verstehen vor dem Text. Es heißt nicht, dem Text die eigene begrenzte Fähigkeit des Verstehens aufzuzwingen, sondern sich dem Text auszusetzen und von ihm ein erweitertes Selbst zu gewinnen, einen Existenzentwurf als wirklich angeeignete Entsprechung des Weltentwurfs. Nicht das Subjekt konstituiert also das Verstehen, sondern – so wäre wohl richtiger zu sagen – das Selbst wird durch die ‚Sache‘ des Textes konstituiert« (Ricoeur 1974, 33). Aufgrund dieser Überlegungen wird es deutlich, dass die Hermeneutik Ricoeurs nichtsubjektivistischer Art ist, und dass sie die intersubjektive Dimension des Gesprächs mit dem Anderen und mit dem Fremden ständig vor sich hat (dadurch geht sie über das bloß Sprachliche hinaus und erhält auch klare ethische Implikationen). Daran erklärt sich auch der tiefe Grund der Kritik Ricoeurs am Begründer der modernen Linguistik, Ferdinand de Saussure: er sei nicht imstande gewesen, zusammen mit der systematischen Dimension der *langue* die intersubjektive Dimension des discours zu denken, eine Dimension, die dynamischer Art ist und aufgrund derer der Eine immer mit dem

Anderen verbunden ist (vgl. Ricoeur 1978, 460ff.). Aber wie verknüpfen sich laut Ricoeur Denken und Sprache im Sich-ereignen des Verstehens? Ein solches Ereignis ist erst dann möglich, wenn das Verstehen nicht als eine Aneignung aufgefasst wird, die auf eine Überwindung der Eigentümlichkeit des Anderen abzielt: Erst aufgrund der Distanz zum Anderen ist das Verstehen Aneignung (vgl. Ricoeur 1998). Die Bewahrung des Abstands ist der vom Verstehen des Anderen vermittelte, privilegierte Zugang zum Sichverstehen.

Warum sind die Überlegungen von Ricoeur so relevant im Rahmen eines Überblicks über die zeitgenössische Hermeneutik? Der Grund liegt darin, dass Ricoeur – im Gegensatz zum Beispiel zu Heidegger und Gadamer – versucht, das hermeneutische Potential der Linguistik zur Geltung zu bringen, ohne sie im Voraus als eine der authentischen Besinnung über die Sprache fremde Wissenschaft zu verurteilen. Erst die „strukturelle Linguistik“ wird als Gegenstück der Hermeneutik identifiziert.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Hermeneutik des 20. Jahrhunderts die philosophische Frage nach dem Verstehen und dem Interpretieren von Grund auf und unwiderruflich umgestaltet hat. Bei allen Denkern, auf die knapp hingewiesen worden ist, tritt ein gemeinsamer Grundzug auf: Das Verhältnis von Denken und Sprache lässt sich hermeneutisch aufgrund der fundamentalen Struktur des Verstehens bestimmen, die wiederum konstitutiv mit der Struktur der Auslegung korreliert. In solchen Strukturen treffen sich das Denken, das sprachlich formuliert werden soll, und die Sprache, die das Denken formulieren soll. Die Vermittlung des Verstehens ist für das Denken notwendig, weil durch das Verstehen der Konstitutionsprozess selbst der Sprache (die Kommunikation) für das Denken verfügbar gemacht wird; sie ist auch für die Sprache notwendig, weil durch das Verstehen der Konstitutionsprozess selbst des Denkens für die Sprache verfügbar gemacht wird. Das spezifische Interesse der Hermeneutik gilt also nicht den physiologischen bzw. neurobiologischen Mechanismen, die jedes Mal aktiviert werden, wenn das Gehirn einen Gedanken mithilfe der Sprache formuliert. Es gilt vielmehr dem Versuch, zu zeigen, dass das Verstehen der „Ort“ ist, an dem das Verhältnis von Denken und Sprache tatsächlich wirkt. Dieser „Ort“ ist deshalb in Bezug auf die neurobiologischen Prozesse nicht nachträglich, und lässt sich nicht einfach aus ihnen herleiten.

3. Trotz aller Einschränkungen bietet die Hermeneutik die Möglichkeit eines konkreten Dialogs zwischen unversöhnlichen Perspektiven auf das Phänomen „Sprache“: genauer gesagt bietet sie die Einsicht in die Zentralität des Verstehens, die einerseits auf die ontologische Dimension der Sprache, andererseits aber zugleich auf deren praxisbezogene Dimension hinweist.

Diese Möglichkeit hat vonseiten der Linguistik der deutsche Sprachwissenschaftler Fritz Hermanns ergriffen. Hermanns schlägt die Konstitution einer linguistischen Hermeneutik vor, die von einer Reflexion über Wesen und Ziele der Linguistik selbst ausgeht. Die Linguistik als Sprachwissenschaft ist laut Hermanns die Disziplin, die das Funktionieren der Sprache erforscht: »Sprache besteht darin, dass und wie sie funktioniert, das Funktionieren ist ihr Wesen« (Hermanns 2003, 126). Die Sprache funktioniert aber immer »durch Zu-verstehen-Geben und Verstehen« (ebd.). Daraus leitet sich die Relevanz der Hermeneutik für die Linguistik und umgekehrt her. Diese Einsicht führt aber auch zur Unmöglichkeit, die Linguistik als eine exakte Wissenschaft ansehen zu können: wenn das Wesen der Sprache im Verstehen besteht, darf die Wissenschaft selbst der Sprache nicht außerhalb der Hermeneutik gedacht werden.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Mehrzahl der kognitiven Ansätze zum Verhältnis von Sprache und Denken, die das Verstehen thematisieren, eine deutliche Neigung zu naturwissenschaftlichen bzw. naturwissenschaftsähnlichen Methoden, Verfahren und Techniken – wie z. B. den experimentellen oder den statistischen – aufweisen. Dadurch wird die Untersuchung selbst der Sprache und deren Fragestellungen als Bestandteil eines quasi naturwissenschaftlichen Wissens verstanden. Ein gutes Beispiel dafür ist die so genannte „quantitative Linguistik“, die statistisch vorgeht und sogar die These vertritt, dass Ziel und Methoden der Linguistik überhaupt mit denen der quantitativen Linguistik übereinstimmen würden (vgl. Best 2001, 7-13). Den Hinweisen von Horst Sitta und Hanspeter Ortner folgend (Ortner/ Sitta 2003), hebt dagegen Hermanns den »praktisch-hermeneutischen« Charakter der Linguistik hervor (Hermanns 2003, 128), die deshalb im Vergleich zu den Naturwissenschaften völlig unterschiedlichen methodischen Verfahren verpflichtet ist. Die Möglichkeit, die Sprache sowie deren Verhältnis zum Denken zu analysieren, gründet in dieser Hinsicht eben auf dem Verstehen und dessen Analyse und insofern auf der Bestimmung einer linguistischen Hermeneutik.

Zwar wird die Hermeneutik vonseiten den Linguisten üblicherweise nicht besonders geschätzt: sie halten sie für irrational und im Grunde unbrauchbar, die Hermeneutik sei zu

sehr von subjektivistischen Elementen bedingt. Denkt man jedoch dem Wesen selbst der Disziplin nach, wie es z. B. Hermanns tut, so zeigt sich unmittelbar (schon „vorhermeneutisch“) die Zentralität des Verstehens. Solche Zentralität weist auf das Verhältnis von Sprache und Denken hin und auch auf die Rolle des Beitrags, die in Bezug auf dieses Thema die linguistische Forschung leisten könnte. Man denke z. B. an die Analyse des Textverstehens, der Textverarbeitung, oder der Leseprozesse.

Auch unter dem Gesichtspunkt der Linguistik lässt sich also im Zusammenhang von Sprache und Denken der Zusammenhang von Verstehen und Interpretieren erkennen, und zwar so, dass er weder ausschließlich aufgrund der Sprache, noch ausschließlich aufgrund des Denkens erklärbar ist, und dass beide Dimensionen genauso relevant sind. Und es ist gerade die Hermeneutik, die die Interdependenz, die innere Verknüpftheit von Sprache und Denken bestätigt und dadurch die Annahme entkräftet, dass das Denken die Sprache als ein Apriori bedingt oder umgekehrt. Hermeneutisch gibt es keine theoretische Hierarchie, weil es keine praktische Hierarchie gibt.

4. Der Überblick über die Grundzüge der zeitgenössischen Hermeneutik hat die Basis für eine prinzipielle Auseinandersetzung von Hermeneutik und Linguistik geschaffen. Aus einer solchen Auseinandersetzung entsteht die Möglichkeit einer linguistischen Hermeneutik. Der Ansatz Hermanns' konzentriert sich auf die Potentialität der so genannten praktischen Hermeneutik, d. h. des interpretatorischen Handelns, das in seiner Perspektive eine bedeutende Rolle auch im Hinblick auf linguistische Analysen spielen kann. Wesentlich ist dabei zuerst die Möglichkeit, sich dieses grundlegenden hermeneutischen Handelns – das jeder theoretischen Konstitution des Gegenstandes der linguistischen Analyse vorangeht, ohne je methodologisch thematisiert zu werden – genügend bewusst zu werden. Normalerweise halten nämlich die Linguisten das hermeneutische Handeln für keinen eigentlich sprachwissenschaftlichen Forschungsgegenstand, da es sich nicht genau bestimmen oder verifizieren lässt.

Ist also die Analyse des hermeneutischen Handelns, und noch mehr einzelner hermeneutischen Handlungen, im Hinblick auf die Bestimmung der allgemeinen Gesetze des Funktionierens der Sprache tatsächlich belanglos? Um diese These zu widerlegen (und dadurch die praktische Hermeneutik zur Geltung zu bringen) kann man auf eine intrinsische Grenze der wissenschaftlichen Sprachbetrachtung aufmerksam machen. In solcher Perspektive muss die Menge der Zeichen als ein geschlossenes System betrachtet werden,

damit sie der Analyse unterzogen werden kann; gleichzeitig ist aber die tatsächliche Menge der Zeichen, der sprachlichen Formulierungen und deren Kontexte eine unbegrenzbare Menge: eine weder beobachtbare noch messbare Größe, die nicht diskret und selbst der Statistik (von Stichproben abgesehen) unzugänglich ist. Die Unermesslichkeit des linguistischen Gegenstandes (außerhalb des Systems der Regeln der Sprache) ist derartig, dass auch die Ansammlung Millionen Daten (mithilfe z. B. der Textcorpora) kein eindeutiges Verständnis der Formulierungen samt ihren Kontexten gewährleisten kann. Die Kriterien, die herangezogen werden können, sind rein äußerlich: Häufigkeit, Kookkurrenz von bestimmten Lexemen usw. Erst die Interpretation scheint ein angemessener Zugang zum vollen Erfassen der Gesetze des Gebrauchs und des Funktionierens der Sprache zu sein. Der Unterschied zwischen Hermeneutik und Linguistik (wenigstens in bestimmten Ausrichtungen) besteht gerade darin, dass diese die Sprache in ein Zeichenuniversum einschließt, während jene auf eine Offenheit hinweist, weil die Interpretation eine Vermittlung ist, die eine Verknüpfung von Sprache und Erlebnis, von Sprache und Wirklichkeit ermöglicht. Die von der Linguistik vorgenommene Aufhebung der *res*, auf die Ricoeur aufmerksam gemacht hat, liegt der Zäsur von Sprache und Wirklichkeit und der Bestimmung des linguistischen Gegenstandes als völlig unabhängig zugrunde.

Nimmt die Linguistik die Offenheit der sprachlichen (und außersprachlichen) Wirklichkeit wahr, so rückt sie in die Nähe der Hermeneutik, mit der sie eine wichtige Einsicht teilen kann, und zwar die in die Unmöglichkeit, die sprachliche Wirklichkeit mithilfe von wahrheitsbezogenen Parametern zu analysieren. Die linguistische Hermeneutik geht eben von einer solchen Voraussetzung aus. Die Interpretation der einzelnen sprachlichen Fakten (Texten, Sprechakten, Gespräche, Reden usw.) kann nämlich laut Hermanns »nur plausibel sein, und Plausibilität ist daher wohl der Wahrheitsmaßstab aller Einzelinterpretationen. Einen höheren Wahrheitsanspruch kann man für sie nicht geltend machen, und man sollte das wohl eigentlich auch gar nicht wollen« (Hermanns 2003, 159). Das haben also Hermeneutik und Linguistik gemeinsam, dass sie mit Plausibilität zu tun haben, und nicht mit Wahrheit. Das hatte bereits Nietzsche im Hinblick auf die Hermeneutik gezeigt: keine Wahrheit als Grund, die das Denken rechtfertigt und ihm einen Sinn liefert, ist möglich, weil die Dimension der Sprache über die Wahrheit selbst hinausgeht. Die Linguistik erfährt ihrerseits die Unmöglichkeit einer Wahrheit, die das Ganze der sprachlichen Wirklichkeit rechtfertigen und ihm einen Sinn liefern kann, weil das Denken (als Kontext, als Koordinatensystem der sprachlichen Formulierung aufgefasst) über die empirische Prüfbarkeit bzw. ‚Wahrheit‘ der

sprachlichen Formulierungen selbst hinausgeht. Die Überwindung einer wahrheitsbezogenen Auffassung lässt sich auch bei Gadamer feststellen, obwohl er auf die für die Geisteswissenschaften typische Suche nach der Wahrheit hinweist, die solche Wissenschaften vor einer leeren ‚Methodensucht‘ schützt. Gadamer macht nämlich auf die Unmöglichkeit einer dogmatischen Wahrheit und auf die Unüberwindlichkeit dessen aufmerksam, was er mit einem faszinierenden Ausdruck als »Wahrheit des Korrektivs« (Gadamer 1993, 448) bezeichnet: es handelt sich um eine Wahrheit, die nicht mit dem »unbeirrte[n] Stellen der letzten Fragen«, sondern mit dem »Sinn für das Tunliche, das Mögliche, das Richtige hier und jetzt« zusammenhängt, und somit den dynamischen und kreativen Charakter eines Entwurfs aufweist.

Aufgrund auch solcher Einsichten ist der von Hermanns vorgenommene Bestimmung des Verstehens als »Erkennen« (Hermanns 2003, 133-139) nicht zuzustimmen. Das Verstehen ist eine Offenheit, und zugleich eine Vermittlung; es lässt sich nicht auf erkenntnistheoretischer Ebene bestimmen, ohne dass sein mit der Interpretation verbundener hermeneutischer Charakter außer Kraft gesetzt wird. Gerade solcher Charakter ist dagegen wesentlich, wenn die Frage nach der Sprache gestellt wird. Die These, das Verstehen sei als Erkennen aufzufassen, führt zu einem Missverständnis der zeitgenössischen Hermeneutik. Die Hermeneutik des 20. Jahrhunderts ist keine Erkenntnistheorie, sondern die Möglichkeit einer ständigen Vermittlung zwischen Denken und Sprache, die den beiden ihren eigenen Spielraum gewährt. Heidegger und Gadamer haben es deutlich gemacht, dass die Sprache nicht als ein äußerer, erkenntnistheoretisch zugänglicher Gegenstand angesehen werden kann, als ob Mensch und Sprache zwei voneinander unabhängige, trennbare Dimensionen wären; der eine impliziert vielmehr im existentialen Entwurf ursprünglich die andere. Unter solchem Gesichtspunkt wird der Mensch nicht als ein Wesen verstanden, das sich der Sprache als eines äußeren Mittels bedient; die Offenheit, die die Sprache ist, und die existentielle Offenheit des Daseins selbst sind vielmehr zusammengehörig, und insofern ist die Sprache für den Menschen am eigensten und am notwendigsten. Bei Ricoeur wird es auch deutlich, wie Sprache eigentlich ein Ereignis ist, d. h. eine konstitutiv zeitliche Dimension, und wie es sie außerhalb ihrer intersubjektiven Realisierung eigentlich gar nicht gibt. Beides bestätigt die Unmöglichkeit, die Frage nach der Sprache auf einer erkenntnistheoretischen oder auf einer rein epistemologischen Ebene zu stellen. Immer wieder zeigt sich, dass kein subjektivistischer Ansatz mehr möglich ist, aufgrund dessen das Verhältnis von Denken und Sprache im Rahmen des metaphysischen Verhältnisses von Subjekt und Objekt aufgefasst wird.

Abschließend gilt es nochmals hervorzuheben, dass das Projekt einer linguistischen Hermeneutik nicht nur einen Beitrag zu einer eigentlich philosophischen Besinnung über die Sprache vonseiten der Linguistik darstellt, was im Hinblick auf den Dialog zwischen Philosophie und Linguistik an sich wichtig ist. Er stellt auch eine vielversprechende Chance für die Linguistik selbst im Hinblick auf die unendliche Vielfalt der linguistischen Phänomene dar, die sie zu beschreiben und zu erfassen hat. Angesichts solcher Vielfalt ist eine methodologische Selbsteinschränkung verhängnisvoll: in diesem Sinne soll sich deshalb die Linguistik auch mit der Hermeneutik ernst auseinandersetzen. Die Sprache lässt sich nämlich nicht einfach als ein verfeinerter Mechanismus bestimmen, dessen sich der Mensch in Bezug auf unterschiedliche Ziele bedient – d. h. als ein Werkzeug, dessen sich der Mensch prinzipiell auch nicht bedienen könnte. Die Sprache ist vielmehr der Ort, an dem er einen Zugang zu sich selbst jenseits der falschen Versprechen der Technik finden kann (nicht zufällig reduziert die Technik die semantische Komplexität auf computergeeignete Schemata): in der Sprache und nicht anderswo, versammelt sich das, was eigentlich Denken ist.

Literaturverzeichnis

- Bergmann, Gustav: *Logic and Reality*, Madison 1964.
- Best, Karl-Heinz: *Quantitative Linguistik. Eine Annäherung*, Göttingen 2001.
- Borsche, Tilman (Hrsg.): *Klassiker der Sprachphilosophie. Von Platon bis Noam Chomsky*, München 1996.
- Felder, Ekkehard / Bär, Jochen A. (Hrsg.): *Sprache*, Berlin 2009.
- Gadamer, Hans-Georg: *Hermeneutik II: Wahrheit und Methode. Ergänzungen, 2. Aufl., Register (Gesammelte Werke, Bd. 2)* Tübingen 1993.
- Gadamer, Hans-Georg: *Prefazione all'edizione italiana*, in: Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, 10 Aufl., Torino 1995, S. XLIII-XLVIII.
- Gadamer, Hans-Georg: *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Gesammelte Werke, Bd. 1)*, 7. Aufl., Tübingen 2010.
- Heidegger, Martin: *Brief an Jean Beaufret*, in: *Heidegger Studies*, Vol. 3/4 1987/88, S. 1-5.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, 17. Aufl., Tübingen 1993.
- Heidegger, Martin: *Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*, 2. Aufl., Bd. 63, Frankfurt am Main 1995.
- Heidegger, Martin: *Wegmarken*, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1996.
- Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache*, 11. Aufl., Stuttgart 1997.
- Hermanns, Fritz: *Linguistische Hermeneutik. Überlegungen zur überfälligen Einrichtung eines in der Linguistik bislang fehlenden Teilfaches*, in: *Sprache und mehr. Ansichten einer Linguistik der sprachlichen Praxis*, hrsg. von Angelika Linke / Hanspeter Ortner / Paul R. Portmann-Tselikas, Tübingen 2003, S. 125-163, und in: *Sprache*, hrsg. von Ekkehard Felder / Jochen A. Bär, Berlin 2009, S. 179-214.
- Hermanns, Fritz / Holly, Werner (Hrsg.): *Linguistische Hermeneutik. Theorie und Praxis des Verstehens und des Interpretierens*, Tübingen 2007.
- Jervolino, Domenico: *Ricoeur. L'amore difficile*, Roma 1995.
- Linke, Angelika / Ortner, Hanspeter / Portmann-Tselikas, Paul R. (Hrsg.): *Sprache und mehr. Ansichten einer Linguistik der sprachlichen Praxis*, Tübingen 2003.
- Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin / New York 1999.
- Ortner, Hanspeter / Sitta, Horst: *Was ist der Gegenstand der Sprachwissenschaft?*, in: *Sprache und mehr. Ansichten einer Linguistik der sprachlichen Praxis*, hrsg. von Angelika Linke / Hanspeter Ortner / Paul R. Portmann-Tselikas, Tübingen 2003, S. 3-64.

Ricoeur, Paul: Philosophische und theologische Hermeneutik, in: *Metapher. Zur Hermeneutik religiöser Sprache*, hrsg. von Paul Ricoeur / Eberhard Jüngel, München 1974, S. 25-56.

Ricoeur, Paul: Philosophie et langage, in: *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 103 (1978), n. 4, S. 449-463.

Ricoeur, Paul: *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II.*, Paris 1998.

Rorty, Richard M. (ed.): *The linguistic turn. Essays in philosophical Method, with two retrospective essays*, Chicago [u. a.] 2002.

Schleiermacher, Friedrich: *Hermeneutik und Kritik*, hrsg. und eingeleitet von Manfred Frank, Frankfurt am Main 1977.

Tesitelová, Marie: *Quantitative Linguistics*, Amsterdam 1992.

Tuldava, Juhan: *Methods in Quantitative Linguistics*, Trier 1995.

Das wilde Sein. Akt – Ereignis – Schöpfung.

Esther Hutfless

In diesem Text möchte ich einer Denkfigur folgen, die der französische Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty zunächst in seinen Essays zur Kunst *sens brut* – roher oder wilder Sinn – nennt, und die in seinem unvollendet gebliebenen Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* als wildes Sein – *être sauvage* – auftritt. Mit dieser Figur vollzieht Merleau-Ponty eine bemerkenswerte Verschiebung innerhalb der Phänomenologie: Fragen des Leiblichen, der Intentionalität, des Denkens des Aktes verschieben sich von der phänomenologisch gefassten mehr oder weniger bewusst gesetzten Erfahrung eines Subjekts in den Bereich der Ontologie. Die Ontologie wird bei Merleau-Ponty zur Ontologie des Fleisches, in der Welt und Leib als ineinander verschränkt gedacht werden, woran sich Fragen des Sinns von Welt und Sein anschließen. Damit, und dies ist die These meines Textes, zeigt sich Merleau-Pontys Denken, das im wilden Sein Ästhetik und Ontologie miteinander verknüpft, auf produktive Weise anschlussfähig an postmoderne bzw. poststrukturelle Ansätze zum Ereignis, zum Akt, zur Schöpfung und vermag damit auch zur prekären Frage nach politischer Veränderung einen Beitrag zu leisten. Im Folgenden möchte ich mich zunächst kurz den Ansätzen zum Ereignis, zum Akt und zur Schöpfung in den Arbeiten von Judith Butler, Jacques Lacan und Cornelius Castoriadis widmen, um davon ausgehend Maurice Merleau-Pontys Figur des *wilden Seins* mit dem Denken des Aktes zu verknüpfen.

Auf den Spuren dessen, was im Kommen ist

Ereignis, Akt und Schöpfung stellen drei verschieden akzentuierte Formen dar, den Bruch, die Verschiebung, die Veränderung, den Zusammenbruch, das Einbrechen des Neuen jenseits eines idealisierten, autonomen handlungsfähigen Subjekts zu denken. Ereignis, Akt und Schöpfung sind somit an die Frage nach dem Neuen in der Kunst aber auch nach dem revolutionären Moment im Politischen gebunden. Die Begriffe – Ereignis, Akt und Schöpfung – finden sich etwa im Denken Jacques Derridas, Jacques Lacans, Cornelius Castoriadis', Maurice Merleau-Pontys aber auch im feministischen Performativitätsdenken Judith Butlers. Butler verbindet das Ereignis der *Verschiebung* mit der *Subversion* herrschender Geschlechterverhältnisse und verweist damit auf eine radikal politische Dimension des Ereignisses. Foucault folgend denkt Butler unsere Existenz als Subjekt als von der Macht abhängig, wobei nicht ein einzelner Signifikant das Zentrum dieser Machtstruktur bildet,

sondern Macht als dezentralisiertes Gefüge verschiedenartiger Diskurse, Dispositive und Machtwirkungen gefasst wird, die vom Subjekt wiederholt werden. Die Macht wird von uns zitiert, wir verleiben sie ein und indem wir dies tun, erhalten wir sie, wir vermehren sie – wir bedürfen ihrer um selbst zu sein. Die Einverleibung und Wiederholung der Macht lässt sich mit dem Begriff der Performativität als ein Prozess, als eine sich „ständig wiederholende und zitierende Praxis“ (Butler 1997, 22; Butler 2001, 8) fassen, die sich nicht darauf beschränkt eine Bedeutung oder eine Information bloß mitzuteilen, sondern die eine Wirkung und Bedeutung hervorbringt. In diesem Sinne materialisiert die Macht des Diskurses die Subjekte, die Körper und Psychen. „Subjektivierung“, schreibt Butler in *Psyche der Macht*, „besteht eben in dieser grundlegenden Abhängigkeit von einem Diskurs, den wir uns nicht ausgesucht haben, der jedoch paradoxerweise erst unsere Handlungsfähigkeit ermöglicht und erhält“ (Butler 2001, 8). Die politische Verschiebung oder Veränderung kann sich so auch nicht auf einen außer-diskursiven Bereich berufen, sie gelingt nur in der verfehlten Wiederholung, im gescheiterten Zitat. Die Frage des Widerstandes ist daher nicht in willentlichen Akten zu fassen, Widerstand ist keine Weigerung, sondern eine zufällige Verfehlung und Überschreitung der Norm (vgl. Butler 1997, 317). Es handelt sich also um eine Subversion, die weder planbar scheint, noch sich auf die Struktur der Erfahrung eines Subjekts berufen könnte. Eine Subversion als Ereignis. Postmodernes bzw. poststruktureles Denken der Verflechtung von Subjekt und Macht zieht notwendigerweise Fragen dessen nach sich, wie etwas geschieht, wie sich etwas ereignet; welcher Sinn, welche Wirklichkeit dem zukommt, was geschieht; was das Ereignis bedeutet, wo die Bedeutung entspringt, von wo aus etwas geschieht, von wo aus das Ereignis, der Akt, das Schöpferische sich ereignen.

Von Quellen und Mündungen – aber umgekehrt

Auf der Suche nach möglichen Antworten auf diese Fragen taucht zunächst das Nichts auf. Aus dem Nichts – ex nihilo. Bei Lacan findet sich dieser Bezug auf das Nichts auf zweifache Weise: in seinem Schreiben über das Schöpferische und in seiner Konzeption des Aktes. Schöpfung beschreibt Lacan in der *Ethik der Psychoanalyse* als Entstehung eines Objekts, das dazu gemacht ist, die Existenz der Leere im Zentrum des Realen zu repräsentieren (vgl. Lacan 1996a, 148 ff.). Dieses Objekt nennt Lacan, Heidegger folgend, das Ding. Das Ding bleibt unerreichbar, unsymbolisierbar. In diesem Sinne denkt Lacan die Sublimierung als Kulturleistung bzw. das Schöpferische nicht ausgehend vom Sublimen im klassischen freudschen Sinne, das heißt nicht ausgehend von der Existenz eines ursprünglichen

„verbotenen“ Objekts, das sich in der Bewegung der Triebbefriedigung auf ein anderes Objekt hin verschieben würde. Das Objekt wird erst im Prozess der Sublimierung erzeugt. Es scheint so kein Vorgängiges zu geben, keine vorgängige Bedeutung, die bloß auf ein anderes Objekt verschoben werden könnte und an diesem Ort ihre Wahrheit offenbarte. Die Wahrheit des Objekts wird nachträglich hergestellt. Das Ding entsteht also vom Loch aus, wie Lacan schreibt, *ex nihilo*. Für Lacan ist so auch das Schöpferische in der Kunst als Bewegung zu verstehen, sich dem Ding ausgehend vom Nichts anzunähern. Im Seminar *Die Angst* sowie in den *vier Grundbegriffen*¹ behandelt Lacan die Frage des Aktes. Der Akt wird hier weder als Handlung oder Aktivität gedacht, sondern markiert einen Bruch, eine Überschreitung der Ordnung ausgehend vom Realen. Sofern wir im herkömmlichen Sinne handeln und sprechen, tun wir das als Subjekte, angewiesen auf die imaginär-phantasmatische und symbolische Struktur. Der Akt hingegen als Bruch mit der Symbolischen Ordnung vollzieht sich ohne phantasmatische Unterstützung, jenseits symbolischer Strukturen und ist mit Lacan daher als Ereignis *ex nihilo* zu fassen (vgl. Žižek 2001, 523). Die Ereignisstruktur des Aktes ist ein dem Subjekt, das immer als durch den Signifikanten durchkreuztes gedacht wird, Entgegengesetztes. In diesem Sinne ist es auch nicht das Subjekt, das einen Akt vollzieht – ein Akt wird auch nicht intendiert; es ist der Akt, der sich durch das Subjekt hindurch ereignet und der mehr und anderes als das Subjekt ist. Der Akt ist also ein Fremdkörper, der die Bindung Subjekt / groß A (Symbolische Ordnung) suspendiert. So ist auch Lacans Aussage zu verstehen, dass das Subjekt sich im Akt als seine eigene Ursache setzt (vgl. Lacan 2010, 140ff.; vgl. Žižek 2001, 523). Dieses Subjekt ist jedoch, wie Žižek anmerkt, kein sich selbst transparentes intendierendes Subjekt, es ist ein *azephales*, ein kopfloses Subjekt (vgl. Žižek 2001, ebd.). Der Akt, auch der radikal politische Akt, zerstört die Selbstidentität des Subjekts, zerbricht unser gesellschaftliches Sein, er ist mit Žižek eine Kraft der Negativität (ebd. 527). So wird im Seminar über die Angst der Selbstmord paradigmatisch für den wahren Akt. Auch hier spielt die Struktur der Nachträglichkeit eine Rolle – erst im Nachhinein wird sich zeigen, ob ein Akt überhaupt stattgefunden haben wird. Sowohl der Akt als politischer als auch das Schöpferische in der Kunst werden von einer Negativität aus gedacht, vom Loch, vom Realen, von der Angst. Inwiefern der Akt, das Schöpferische, das Ereignis auch von der Fülle

¹ Im Seminar *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* behandelt Lacan vor allem den traumatischen Aspekt der Begegnung mit dem Realen als dem Nicht-Assimilierbaren. Vgl. dazu Lacan 1996b, 60 ff. Im Seminar über *Die Angst* tritt der Zusammenbruch der Symbolischen Ordnung im Akt hervor. Vgl. Lacan 2010, 140 ff.

der Weltlichkeit und Leiblichkeit eines Seins gedacht werden kann, dem möchte ich weiter unten ausgehend von Merleau-Ponty nachgehen.

Während Lacan den Akt als Ereignis ausgehend von der radikalen Zurückweisung der symbolischen Ordnung denkt, spricht Derrida vom *JA* zum Anderen oder zum Ereignis. In *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, einem Vortrag, den Jacques Derrida 1997 in Montreal gehalten hat, sagt er: „Es gibt ein ‚Ja‘ zum Ereignis oder zum Anderen, ein ‚Ja‘ zum Ereignis als Anderem oder vom Anderen herkommend“ (Derrida 2003, 12). Derrida verweist damit auf eine Öffnung und Offenheit, die das Ereignis oder den Anderen ankommen lässt und setzt die Offenheit, die sich im *Ja* ausdrückt als gewisse Vorgängigkeit, die das Ereignis überhaupt erst ermöglicht. Das Ereignis oder vielmehr das *Ja* zum Ereignis bringt Derrida in Zusammenhang mit dem Performativen: Es geschieht, es handelt, es wirkt, es transformiert und produziert eine Situation. Sofern im Performativ jedoch die Form des „ich kann“ enthalten ist, verliert sich die Struktur des reinen Ereignisses. Das Ereignis ist auch mit Derrida immer die Überraschung, die Unvorhersehbarkeit, die den „Gang der Geschichte“ (ebd. 21) unterbricht. Es ist das, was kommt, was über uns kommt, was in aller Eile geschieht; dasjenige, das kein Zögern verlangt. Über das Ereignis zu sprechen, ist allein möglich im Modus der Nachträglichkeit, da die Sprache strukturell im Akt des Vollzuges das Ereignis verfehlt. Dennoch gibt es ein Sprechen, ein Schreiben, ein Tun, das offen für das Ereignis etwas sich ereignen lässt. In diesem Sinne ist das Ereignis ausgehend von der Wiederholung und Wiederholbarkeit von Akten zu denken und stellt als Neues zugleich eine Singularität dar. „Es ist die Unmöglichkeit des Ereignisses, die das Maß für seine Möglichkeit gibt. [...]Das Ereignis, wenn es das gibt, besteht darin, das Unmögliche zu tun“ (ebd. 29f.). Das Erschaffen, die Kunst, die Erfindung sind Ereignisse. „Es handelt sich darum, zu finden, eintreten und sich ereignen zu lassen, was noch nicht da war. Wenn die Erfindung möglich ist, ist sie keine Erfindung. [...] Wenn ich das, was ich erfinde, erfinden kann, wenn ich die Fähigkeit dazu habe, dann heißt das, dass die Erfindung in gewisser Weise einer Potentialität entspricht, einer Potenz, die ich bereits in mir habe, sodass die Erfindung nichts Neues bringt. Das ist kein Ereignis. Ich habe die Fähigkeit, das eintreten zu lassen, und infolgedessen unterbricht das Ereignis, das da eintritt, nichts“ (Derrida 2003, 31). Wie Lacan denkt Derrida das Ereignis als radikalen Bruch. Das Ereignis tritt nur da ein, wo es unmöglich ist. Das, was kommt, kann nicht auf gegenwärtig Existierendes zurückgeführt werden. Im Rahmen des Vorhersehbaren, des Möglichen, kann kein Ereignis statthaben. Neben dem ethisch gefassten *JA* zum Ereignis, ist es die *différance* als Öffnung in der Schrift und in der

Demokratie, die beständig im Kommen ist; es ist die *différance* als die Abwesenheit sowohl von Intention als auch von ursprünglichen, bezeichnenbaren Objekten; es ist die Offenheit eines jeden Kontexts, der das Ereignis als Bruch und Verschiebung von Bedeutung ermöglicht. Das Ereignis kommt bei Derrida also weniger aus dem Nichts; die Frage des Ursprungs des Ereignisses verschiebt sich – das Ereignis wird zu dem, was irgendwo ankommt.

Der Philosoph und Psychoanalytiker Cornelius Castoriadis akzentuiert in seinem Denken des Schöpferischen explizit die Frage des Politischen. Eine Revolution zu machen, bedeutet mit Castoriadis, sich auf eine künftige Situation hin entwerfen, die sich von allen Seiten dem Unbekannten öffnet und über die man vorab nicht denkend verfügen kann. Es ist eine Bewegung auf etwas hin, wobei das, was im Kommen ist, offen und unvorherbestimmt bleiben muss (Castoriadis 1997, 150). Castoriadis denkt den Akt der Schöpfung, das sich auf etwas hin entwerfen, zwar *ex nihilo*, er setzt jedoch ontologisch die Fähigkeit des Subjekts voraus, sich etwas vorzustellen, das nicht ist, das weder in der Wahrnehmung ist noch in den bereits konstruierten Symbolsystemen (ebd. 12 und 229). Diese Fähigkeit wohnt der Psyche inne, oder vielmehr ist sie ein Formant, „der nur in dem von ihm Geformten, durch es und als dieses besteht“ (ebd. 471). Sie ist ein Formend-Geformtes. Dieser Vorstellungskraft gibt er den Namen radikales Imaginäres. Den Begriff des Imaginären grenzt Castoriadis deutlich von Lacans Begriff des Imaginären ab. „Das Imaginäre geht nicht vom Bild im Spiegel oder im Blick des anderen aus. Vielmehr ist der Spiegel selbst, seine Möglichkeit, der andere als Spiegel, erst Wirkung des Imaginären, das eine Schöpfung *ex nihilo* ist“ (ebd. 12). Lacans Konzept des Imaginären wirft Castoriadis vor in der platonischen Metaphysik verhaftet zu bleiben. Das radikale Imaginäre ist also kein Spiegelbildliches, kein Bild von, da es im Revolutionären der Politik, wie auch der Kunst nicht um die Entdeckung oder die bloße Konstruktion von etwas geht, sondern um die radikale Erschaffung des Neuen. Die hier in aller Kürze skizzierten Ansätze zum Ereignis, zum Akt oder zur Schöpfung lassen das Neue aus dem Nichts, aus der Wiederholung, aus der Vorstellungskraft hervortreten. Die Materialität des Neuen erwächst aus einem Abstraktum, aus einem Zufall. Ausgehend von der Phänomenologie, aber auch ausgehend von der feministischen Theorie stellt sich die Frage des Leiblichen, des Weltlichen, der Situiertheit des Seins mit Merleau-Ponty gesprochen, dass es etwas gibt und nicht nichts (Merleau-Ponty 2003, 17). Es stellt sich die Frage, auf welche Weise Ereignis, Neues, Schöpferisches einerseits in Offenheit a-teleologisch gedacht werden können und dabei zugleich bedeutsam und politisch subversiv wirksam werden können. Ob

das Ereignis oder das Neue aus dem Nichts kommt oder ausgehend von der *différance* gedacht wird, als das, was irgendwo ankommt, oder ob eine Sphäre des Leiblichen, Sinnlichen, Weltlichen als bedeutungstiftend gesetzt werden kann ohne in ein metaphysisches Ursprungsdenken zu verfallen, das von uns anschaulich nicht gegebenen Wesensbestimmungen ausgeht, die nur darauf warten sich zu verwirklichen. Dieses etwas, das es gibt, lässt sich nicht in jenes klassische metaphysische Konzept zwingen. Dieses etwas, das es gibt, stellt dennoch eine Sphäre des Sinnlichen dar, Merleau-Ponty schreibt vom wilden Sein.

Die Weltlichkeit des Ereignisses und das wilde Sein

Auf der Spur des wilden Seins, der Frage nachgehend wie dieses gedacht werden kann, werde ich die verschiedenen Fäden im Werk Merleau-Pontys aufnehmen und versuchen, die einzelnen Fragmentelemente zum wilden Sein seines Werkes in Bezug zueinander zu setzen. In der Essay-Sammlung *Das Auge und der Geist*, in der Merleau-Ponty Ansätze zu einer neuen Ontologie entwickelt, wird auch erstmals das wilde und rohe Sein konzeptionalisiert – noch sehr stark in Anlehnung und Auseinandersetzung mit Husserl. Merleau-Ponty beschreibt hier Akte schöpferischen Ausdrucks und vergleicht die Malerei mit der Sprache. Er liefert Beschreibungen des Schöpferischen, die dem Ereignisdenken Derridas zunächst sehr nahe zu kommen scheinen: Ein Ausdruck oder das Schöpferische, die keine bloße Wiedergabe von schon Gesagtem oder Gedachtem darstellen, haben mit Akten zu tun, denen keine Konzeption vorausgehen kann; Schöpferisches ist Entstehendes, von dem sich erst zeigen wird, was es ist (vgl. Merleau-Ponty 2003, 17). Wenn Merleau-Ponty die Malerei, die Kunst mit der Sprache vergleicht, so folgt er einer strukturalen Auffassung: Die Sprache, aber auch die Kunst sind stets offen für und vermögen Sinnverschiebungen, Doppeldeutigkeiten und funktionale Ersetzungen in Gang zu bringen. Der Sinn, das Neue taucht zwischen den Wörtern auf. „[W]ir müssen den Ausdruck betrachten, bevor er ausgesprochen ist, jenen Hintergrund des Schweigens, der nicht aufhört, ihn zu umgeben, und ohne welchen er nichts aussagen würde, oder auch, wir müssen die Fäden des Schweigens bloßlegen, von denen er durchzogen ist. Für die schon erworbenen Ausdrücke gibt es einen direkten Sinn, der Punkt für Punkt etablierten Wendungen, Formen, Wörtern entspricht. Hier gibt es scheinbar keine Lücke, kein sprechendes Schweigen. Aber der Sinn der gerade entstehenden Ausdrücke kann nicht von dieser Art sein: Es ist ein latenter oder indirekter Sinn, der zwischen den Wörtern laut wird“ (Merleau-Ponty 2003, 121). Zwischen den Zeichen, den Wörtern, den Akten entspringt der

Sinn. Eine Differenz, die den etablierten Strukturen einen „taumelnden Gang“ verleiht (ebd. 53). Die Lücke in den Strukturen, zwischen den Zeichen, die Momente des Schweigens in den Übergängen, lassen neuen Sinn aufkommen. Ein Sinn, der die scheinbar vorgegebene Linearität durchbricht.

Dieser neue Sinn stellt mit Merleau-Ponty keinen bloß verschobenen Sinn, kein gescheitertes Zitat dar, er stammt auch nicht aus dem Einbruch des Realen, aus der Angst, sondern ihm liegt etwas Lebendiges, Lebensweltliches zu Grunde. Im Unterschied zu Derrida denkt Merleau-Ponty eine Präsenz, ein Gegenwärtiges, das anders als Lacans Reales zwar auch unthematisiert und unstrukturiert, der Welt des Schweigens angehört, jedoch nicht traumatisch gefasst wird.

Während Merleau-Ponty im Essay *Das indirekte Sprechen und die Stimme des Schweigens* (ebd. 111ff.) noch eine Bedeutungsintention denkt, um die herum sich ein Text, ein Akt, ein Sprechen tastet, wird die Intentionalität im Aufsatz *Der Philosoph und sein Schatten* (ebd. 243ff.) aber auch später in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (Merleau-Ponty 2004) vielmehr zu einer Tensionalität, um hier einen Begriff in Anlehnung an Jean-Luc Nancy heranzuziehen. In *Der Philosoph und sein Schatten* schreibt Merleau-Ponty vom Menschen als außer sich in der Welt, in Ektasis und setzt die Wahrnehmung als vinculum (vgl. Merleau-Ponty 2003, 259), als Riemen oder Band zwischen dem Leib und dem wilden Sein, eine Verbindung, die später in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* als chiasmatisch verschränkt gedacht wird. Diese Figur des Bandes impliziert eine Spannung, eine Tension, eine Ausdehnung, eine Verbindung, einen Kontakt – die phänomenologisch gedachte Intentionalität als Gerichtetheit auf die Dinge wird in Merleau-Pontys Spätwerk zu einer ontologischen Verfasstheit von Welt und Sein. Um hier noch einmal auf Nancy zu verweisen: Tension meint einen gegenseitigen Zug, Anziehung und Aufmerksamkeit, die jedoch nicht vom Subjekt als aktiven zum Objekt hin als passives gedacht werden kann (vgl. Nancy 2004, 123f.). Die Dichotomen Verhältnisse von Subjekt und Objekt, Aktivität und Passivität werden von Merleau-Ponty aufgelöst, denn Leib und Welt sind aus demselben Element gemacht, dem Fleisch. So ist es nicht ein Subjekt, das wahrnimmt, sieht, berührt, sondern das Wahrnehmen, das Sehen, das Berühren, das Empfinden ereignet sich aus der Mitte der Dinge heraus. Auch die Schöpfung, die Malerei, die Kunst hat nach Merleau-Ponty mit eben diesem Rätsel des Leibes zu tun. Weil die Dinge und der Leib aus demselben Stoff sind, vollzieht sich die Schöpfung in ihnen und aus ihnen heraus. Im Aufsatz *Das Auge und der Geist* wird der wilde Sinn beschrieben als die Sphäre, aus der die Kunst und die Malerei schöpft. Die Leiblichkeit

spielt für Merleau-Ponty hier eine zentrale Rolle. Man kann sich nicht vorstellen, schreibt Merleau-Ponty, wie ein Geist malen könnte. Der Maler leiht der Welt seinen Leib und die Welt verwandelt sich in Malerei (Merleau-Ponty 2003, 278). Diese Verwandlung, Merleau-Ponty spricht von *Transsubstantiation*, die sich in jeder Schöpfung ereignet, setzt den Leib als Geflecht voraus – den Leib zugleich als sehenden und Teil der sichtbaren Welt, den Leib als berührenden und Teil der berührbaren Welt. Im christlichen Sinne haben wir es bei der *Transsubstantiation* mit der Wesenswandlung zu tun. Aus Brot und Wein werden Leib und Blut Christi. Merleau-Ponty verschiebt die Bedeutung dieses Begriffes: Es geht nicht darum, das Wesen eines Dinges in wahrnehmbare Bedeutungen zu transformieren, Schöpfung hat mit Merleau-Ponty nichts mit *Vorstellungen von* und nichts mit *Ideen* zu tun – denn dies würde beständig aufs neue eine Welt der Immanenz hervorbringen. Mit dem Problem der Wandlung verweist Merleau-Ponty auf jene zentrale Frage, die ich weiter oben bereits kurz aufgeworfen habe: Wie ist die Schöpfung jenseits von Zufälligkeit einerseits und von Wesensverwirklichung andererseits zu denken?

Das wilde Sein als unermüdlicher Quelle des Neuen, des Schöpferischen – so scheint es, schreibt Merleau-Ponty in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* – enthält alles, was je gesagt werden könnte und dennoch liegt es an uns, es zu erschaffen. Merleau-Ponty spricht vom *logos endiathetos*, der nach dem *logos prophorikos* verlangt (Merleau-Ponty 2004, 221). Der *logos endiathetos* ist hier Logos des wilden Seins, des Lebensweltlichen, der an den *prophorikos*, den Ausdruck im Schöpferischen gebunden ist. Weder das eine noch das andere kann als vorgängig gesetzt werden, es handelt sich um ein Verhältnis der Reversibilität. Eine Reversibilität aber, die sich nie schließt, die niemals zur Koinzidenz kommt. Das wilde Sein, der *logos endiathetos* ist eine Welt des Schweigens, eine unthematisierte und unthematisierbare Welt mit Brüchen, Gräben, Feldern, Differenzen von Bedeutungen, ohne durchgängige, linearen Flüsse und Ströme von Erlebnissen und Erfahrungen. Merleau-Ponty spricht auch vom *Polymorphismus* des wilden Seins (Merleau-Ponty 2004, 319). Das wilde Sein wird weiters als Sinnliches verstanden, das sich mir in meinem privatesten Leben kundgibt und zugleich jede andere Leiblichkeit angeht. „Es ist das Sein, das mich im Innersten betrifft, das ich aber auch in einem rohen und wilden Zustand treffe, in einer absoluten Präsenz, welche das Geheimnis der Welt, der Anderen und des Wahren enthält“ (Merleau-Ponty 2003, 259).

Merleau-Ponty wendet sich damit gegen den „Zauber des negativen Denkens“ in der Philosophie, das dem Sein das Nichts voranstellt (Merleau-Ponty 2004, 121). Er schreibt:

„Unser Ausgangspunkt wird nicht sein: Das Sein ist, das Nichts ist nicht und nicht einmal es gibt nur Sein – das sind Formulierungen eines totalisierenden, eines überfliegenden Denkens-, sondern: es gibt Seiendes, es gibt Welt, es gibt etwas; im starken Sinne wie die Griechen von τὸ λεγεῖν sprechen: Es gibt Zusammenhang, es gibt Sinn. Wir lassen das Sein nicht ex nihilo aus dem Nichts auftauchen, sondern gehen von einem ontologischen Relief aus, von dem man niemals behaupten könnte, sein Hintergrund sei nichts“ (Merleau-Ponty 2004, 121). Merleau-Ponty möchte also von einer Offenheit für das Sein ausgehen. Er fragt, ob es aber nicht gerade diese radikale Offenheit für das Sein ist, die eine Negativität, ein Nichts voraussetzen müsste? Denn blieben wir im Bereich der metaphysischen Fülle, so würden wir von Erscheinung zu Erscheinung verwiesen, wir wären in einem Universum von Bildern, die sich herumtrieben und die uns mal mehr, mal weniger bewusst wären. Eben das möchte Merleau-Ponty nicht denken. Das wilde Sein meint etwas anders. Die klassische Idee von sich herumtreibenden Bildern und Erscheinungen, die für uns als Neues auftreten, setzte die klassische Dichotomie zwischen einem Seienden als Bewusstsein, als Subjekt und den Dingen, der Welt, den Objekten fort. *Logos endiathethos* und *logos prophorikos*, wildes Sein und Schöpfung sind mit Merleau-Ponty ausgehend von der chiasmatischen Verschränkung von Leib und Welt zu denken. Das Sichtbare, das Berührbare, das wilde Sein, das Sinnliche ergreift vom Blick, vom Akt, vom Leib Besitz, die es zugleich enthüllt und berührt haben – die Bedeutung, der Sinn strahlt zurück auf den Akt, die Rede, das Leibliche in der Welt-Sein (Merleau-Ponty 2004, 201f.). Es ist ein Kontakt, Nähe und Ferne, Reibung, Widerstand, Differenz – die Sphären gehen nie vollständig ineinander auf. Durch den Leib, der selbst sichtbar ist und berührbar und mit Merleau-Ponty zugleich in das Sichtbare und Berührbare eingetaucht, eignet sich der Sehende und Berührende das, was er berührt und sieht nicht an, er nähert sich und öffnet sich zur Welt hin, die nicht bloß Materie ist oder An-Sich, sondern von der er Teil ist, eingelassen in die Welt. Der Leib strahlt aus, „sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar. Er ist ein ‚Selbst‘ durch eine Betroffenheit, einen Narzissmus, eine Verknüpfung von dem, der sieht, mit dem, was er sieht und von dem der berührt mit dem was er berührt, von Empfindendem und Empfundemem – ein ‚Selbst‘ also das zwischen die Dinge gerät“ (Merleau-Ponty 2003, 280). Das Chiasmatische des Fleisches, das Berührend-Berührt stellt mit Merleau-Ponty jene Sphäre aus sinnlichen Bezügen dar, in der sich Mensch und Welt konstituieren, und es ist auch die Sphäre, von der ausgehend das Neue, das Schöpferische zu denken ist.

Merleau-Ponty spricht in diesem Zusammenhang von der Höhlung oder Falte im Sein als Gegenkonzept zu einem Loch oder Nichts. Die Höhlung, die Falte ist die Passivität und zugleich Präsenz des wilden Seins, die Welt des Schweigens von der Merleau-Ponty immer wieder spricht, es ist die „Versprühung der Körpermasse unter die Dinge, das magische Bündnis zwischen der Welt und dem Leib – „ich leihe der Welt meinen Leib, damit sie sich in ihn einschreibt“ (Merleau-Ponty 2004, 253, 298). Schöpfung ist mit Merleau-Ponty daher auch Reintegration ins Sein, Einschreibung ins Sein, Schöpfung ist Kontakt zum Sein (Merleau-Ponty 2004, 253). Ausgehend davon versucht Merleau-Ponty das Bild, das Geschöpfte, das Imaginäre neu zu bestimmen. Das Bild (*image*) hat nach Merleau-Ponty einen schlechten Ruf – es wird zumeist als Kopie oder als Abdruck der Natur betrachtet. Ein Bild, ein Kunstwerk ist mit Merleau-Ponty jedoch das „Innen des Außen“ und das „Außen des Innen“, das durch die Verschränkung von Berührend-Berührt, Sehend-Sichtbar, Empfundene-Empfindbar entsteht. Das Imaginäre wird in Folge also weder als eine Vervollständigung von etwas gedacht noch als Mittel, ein Ding in seiner Abwesenheit darzustellen. Das Imaginäre ist für Merleau-Ponty zugleich nah und fern vom Gegenwärtigen. Nah, weil es das Diagramm, die sinnliche Kehrseite des Gegenwärtigen in meinem Leib ist; fern, weil das Bild oder das Gemälde von der Fähigkeit des Leibes abhängt, es hervorzubringen, wahrzunehmen, das Gewebe des Wirklichen in ihm zu erkennen. Für Merleau-Ponty ist also auf dieser Ebene des wilden Seins, der Seinsinn im Seienden angesiedelt. Die Frage nach der Bedeutung des Ereignisses kann mit Merleau-Ponty somit ausgehend vom wilden Sein beantwortet werden. Eine Sphäre, die weder mit Tatsachen noch mit Wesenheit zu tun hat, sondern mit der „amorphen Wahrnehmungswelt“, die die Quelle jeglicher Ausdrucksfähigkeit darstellt. Sie ist es, die den Ausdruck hervorruft und herausfordert (Merleau-Ponty 2004, 220 f.). Dieses Amorphe, Polymorphe muss sich dennoch konkretisieren, um zum Akt, zum Ausdruck, zum Neuen zu werden; es muss den Leib als Ort und Öffnung des Durchgangs nehmen. Ich möchte diese Wandlung, Konkretisierung oder Transsubstantiation, um diesen Terminus Merleau-Pontys noch einmal aufzugreifen, mit dem Begriff der Kristallisation zusammen denken. In *Das Sichtbare und das Unsichtbare* beschreibt Merleau-Ponty das Sichtbarwerden des Sichtbaren in der Fähigkeit des Sehens als Hervortreten der Farbenwelt aus der Berührung und dem Anklingen-lassen der Welt. In dieser Berührung entstehen Kristallisationspunkte, Kontaktpunkte und zugleich Differenzen zu anderen Dingen, Farben, Geweben (Merleau-Ponty 2004, 175). Es ist also kein Akt gegenständlicher Setzung, der das Neue hervorbringt, sondern der Kontakt zum wilden Sein. Mit Merleau-Ponty kann das Ereignis, der Akt, das

Schöpferische ausgehend von der Leiblichkeit gedacht werden und damit im Unterschied zu Derrida von einer Präsenz, im Unterschied zu Lacan von einem nicht traumatischen, bedrohlichen Weltbegriff; im Unterschied zu Castoriadis von einem Imaginären aus, das nicht aus dem Nichts schöpft; und im Unterschied zu Judith Butler nicht ausgehend von einer Zufälligkeit sondern von der Situiertheit des Seins, die nicht allein im Diskurs- und Machtgefüge bedeutungsvoll zu werden vermag.

Will man das Ereignis nicht bloß als Einbruch des Zufalls denken, sondern als Verwirklichung auch eines radikalen politischen und subversiven Moments, das auf geltende Herrschaftsverhältnisse Bezug nimmt, diese verschiebt und bricht, so scheint es notwendig auch die Situiertheit und Leiblichkeit, die Welt als wildes Sein mitzudenken. „*Das Ereignis ist die Wahrheit der Situation, die sichtbar/lesbar macht, was die ‚offizielle‘ Situation ‚unterdrücken‘ muss*“ (Žižek 2001, 175).

Literaturverzeichnis

Butler, Judith: Psyche der Macht, Frankfurt/M. 2001.

Butler, Judith: Körper von Gewicht, Frankfurt/M. 1997.

Castoriadis, Cornelius: Gesellschaft als imaginäre Institution, Frankfurt/M. 1997.

Derrida, Jacques: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, Berlin 2003.

Lacan, Jacques: Die Angst. Das Seminar Buch X, Wien 2010.

Lacan, Jacques: Die Ethik der Psychoanalyse. Seminar VII, Weinheim 1996 a.

Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI, Weinheim 1996 b.

Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg 2003.

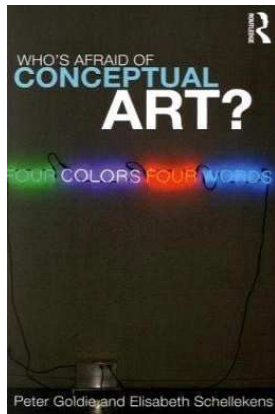
Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 2004.

Nancy, Jean-Luc: Corpus, Zürich 2007.

Žižek, Slavoj: Die Tücke des Subjekts, Frankfurt/M. 2001.

*Buchbesprechung: Who's Afraid of Conceptual Art?*¹

Werner Fitzner



Das Buch *Who's Afraid of Conceptual Art?* erschien im Jahr 2009 und ist ein Gemeinschaftswerk der Philosophen Peter Goldie und Elisabeth Schellekens. Peter Goldie, der im Oktober 2011 starb, war zuletzt Professor für Philosophie an der Universität von Manchester und ist neben seinen zahlreichen Arbeiten zur Ästhetik und Philosophie der Kunst vor allem durch sein erstes Buch aus dem Jahr 2000 bekannt: *The Emotions. A Philosophical Exploration*. Elisabeth Schellekens arbeitet als Philosophin an der Universität Durham. Zu ihren Spezialgebieten zählen neben der Ästhetik auch die Ethik, die Philosophie Kants sowie die Philosophie des Geistes. Über den Grenzbereich zwischen Ästhetik und Ethik erschien 2007 ihr Buch *Aesthetics and Morality*.

Das hier besprochene Werk *Who's Afraid of Conceptual Art?* gliedert sich in fünf Kapitel. In dem knappen Vorwort, welches die Autoren jenem Hauptteil vorangestellt haben, erläutern sie ihren Anspruch und ihre Zielsetzung. Demnach zeichne sich das Buch durch seine philosophische Herangehensweise aus, setze jedoch keine umfassenden philosophischen Vorkenntnisse voraus. Das Phänomen der Konzeptkunst soll in dieser Weise und im Kontrast zu traditioneller Kunst erörtert werden.

1. Kapitel: The Challenge of Conceptual Art

Zu Beginn des ersten Kapitels gehen die Autoren zunächst auf die, bereits durch den Titel ihres Buches angedeutete, Bedrohlichkeit ein, die möglicherweise von Werken der Konzeptkunst ausgehe. Diese Bedrohlichkeit bestehe nach Auffassung der Autoren darin, dass mit der Konzeptkunst in besonders grundlegender Weise unsere vertrauten Vorstellungen über Kunst in Frage gestellt seien. Anders als die vielleicht vergleichbaren Avantgarden der

sich formierenden Moderne, etwa der Surrealismus, Futurismus oder auch der Impressionismus, gliederte sich Konzeptkunst späterhin nicht einfach dem Bereich uns vertrauter Kunst ein.

Den Gründen dieser Bedrohlichkeit nachgehend, skizzieren Goldie und Schellekens im weiteren Teil des ersten Kapitels sechs Merkmale, die gewöhnlich mit Konzeptkunst verbunden seien. Demnach sei Konzeptkunst *erstens* häufig durch eine ironische Form von Selbstbezüglichkeit gekennzeichnet. *Zweitens* untergrabe Konzeptkunst latent die Grenzen dessen, was uns für gewöhnlich als Kunst gelte. Dies sei der Konzeptkunst auch wegen ihres *dritten* Merkmals charakteristisch, wonach Konzeptkunst die Medienspezifität traditioneller Kunstgattungen hintergehe. Besonders wichtig ist Goldie und Schellekens *viertens*, dass Konzeptkunst nicht in sinnlich und physisch Präsentem liege und die Materialität von Konzeptkunstwerken mithin nicht als Medium misszuverstehen, sondern als Mittel aufzufassen sei, welches Zugang zum eigentlichen Medium, der Idee des Kunstwerks, ermögliche. *Fünftens* zeichne sich Konzeptkunst, der Dematerialisation entsprechend, dadurch aus, dass der Zugang zu ihr weniger in sinnlich-ästhetischer als in begrifflicher Weise erfolge. *Sechstens* sei der Konzeptkunst eine generelle Affinität zur Sprache eigen, die etwa als Bestandteil der Kunstwerke selbst oder im notwendigen Hintergrundwissen vorhanden sei.

2. Kapitel: *The Definition and the Thing*

Im zweiten Kapitel führen Goldie und Schellekens zunächst drei Hinsichten ein, welche in der Folge leitend für ihre Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Konzeptkunst sein sollen: die Hinsichten der Definition und der Ontologie, denen sie im zweiten Kapitel nachgehen, sowie die Hinsicht der Epistemologie, die im dritten Kapitel eingeführt wird.

In definatorischer Hinsicht unterscheiden Goldie und Schellekens einen prozeduralen und einen funktionalen Ansatz, Kunst im Allgemeinen und Konzeptkunst im Besonderen zu definieren. Der prozedurale Ansatz sei im Sinne der Institutionentheorie der Kunst dahingehend orientiert, eher wertneutral das „Kunst“ zu nennen, was von der relevanten Kunstgemeinschaft als solche anerkannt wird. Der funktionale Ansatz definiere Kunst im Hinblick auf eine bestimmte Funktion von Kunstwerken, etwa diejenige, ästhetisches Vergnügen zu verursachen. Die Autoren legen nahe, dass Konzeptkunst gemäß der prozeduralen Perspektive tatsächlich als Kunst aufgefasst werden könne, während vor dem Hintergrund der funktionalen Perspektive Skepsis darüber bestünde.

Bezüglich der Ontologie differenzieren Goldie und Schellekens ihren bereits im ersten Kapitel angedeuteten Gedanken weiter aus, dass Werke der Konzeptkunst sich durch eine Art

Dematerialisation auszeichnen. Während die sinnliche und physische Materialität von traditionellen Kunstwerken als Medium zu verstehen sei, sei die physische Materialität von Konzeptkunstwerken eher kontingentes Mittel für den Zugang zum eigentlichen Medium, welches durch die Idee des Kunstwerks gebildet werde. Diese Auffassung, welche Goldie und Schellekens „die Idee Idee“ nennen (I., 60) bildet zugleich die zentrale These ihrer Überlegungen, welche auch ihre weiteren Ausführungen zur Epistemologie von Konzeptkunstwerken prägt (vgl. I., 63ff.).

3. Kapitel: Appreciating Conceptual Art

Das dritte Kapitel, in dem die Autoren beginnen, sich der Epistemologie von Konzeptkunst zu widmen, d.h. der Frage, welcher Zugang zu den als „Idee Idee“ verstandenen Konzeptkunstwerken angemessen sei, ist mit 18 Seiten vergleichsweise kurz.

Bezogen auf das Werk *L.H.O.O.Q. shaved* von Marcel Duchamp, in welchem Goldie und Schellekens einen exemplarischen Fall eines Konzeptkunstwerks sehen, legen die Autoren dar, dass in der Rezeption von Konzeptkunstwerken deren physische Präsenz eine untergeordnete Rolle spiele, gegenüber ihrem „work-narrative“ (I., 65), d.h. der mit ihnen verbundenen Idee und dem relevanten Hintergrundwissen. Von dem vergleichbaren Fall der Literatur, wo physische Präsenz in gewissen Grenzen auch als kontingent betrachtet werden könne, unterscheidet sich Konzeptkunst dadurch, dass zu ihrem Nachvollzug tatsächlich die bloße Idee zureiche, während Literatur nur unmittelbar angemessen erfahren werden könne (vgl. I., 72).

4. Kapitel: Aesthetics and Beyond

Im vierten Kapitel gehen Goldie und Schellekens daran, das Verhältnis zwischen Ästhetik und Konzeptkunst in grundsätzlicher Weise zu reflektieren. Die Auffassung dieses Verhältnisses spiele nach Meinung der Autoren eine große Rolle dafür, welche Zugangsweise zur Konzeptkunst als angemessen angesehen werden könne (vgl. I., 80). Den Kern des Ästhetischen sehen Goldie und Schellekens, knapp gesagt, in der ästhetischen Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften. Sie unterscheiden drei Auffassungen des Verhältnisses zwischen Ästhetik und Konzeptkunst: *Contra Aesthetics*, *Aesthetic Traditionalism* sowie, von ihnen präferiert, *Aesthetic Idealism*. *Contra Aesthetics* gehe von einer strikten Trennung zwischen Ästhetik und Konzeptkunst aus, wobei zwar der künstlerische Wert traditioneller Kunst als ästhetischer Wert verstanden werde, der künstlerische Wert von Konzeptkunst hingegen in etwas anderem, eher kognitiv-intellektuellem bestünde. Auch die zweite Auffassung, *Aesthetic Traditionalism*, gründe auf der Annahme eines fundamentalen Unterschieds

zwischen Ästhetik und Konzeptkunst. Allerdings werde hier davon ausgegangen, dass traditionell-ästhetische Kunst den paradigmatischen Fall von Kunst bilde und der Konzeptkunst in dieser Hinsicht kein besonderes Gewicht zukomme. Im Zuge der von Goldie und Schellekens präferierten dritten Auffassung, des *Aesthetic Idealism*, werde ebenfalls angenommen, dass Konzeptkunst dem Rahmen traditioneller Kunst im Allgemeinen nicht entspreche. Es wird der Konzeptkunst allerdings doch zugesprochen, dass ihr künstlerischer Wert auch in ästhetischen Eigenschaften bestehe. Wie etwa ein mathematischer Beweis oder auch Charaktereigenschaften durch ästhetische Prädikate beschrieben werden können, so seien auch Werke der Konzeptkunst in ästhetischer Weise zugänglich.

5. Kapitel: *What's Left Once Aesthetic Appreciation Has Gone?*

Sind Goldie und Schellekens in den ersten vier Kapiteln ihres Buches eher deskriptiv und schildern mögliche Weisen, Konzeptkunst zu verstehen, so werden sie im abschließenden fünften Kapitel etwas wertender und geben eine Einschätzung darüber, welche Relevanz der Konzeptkunst zukomme. Dieser Relevanz könne man nach Auffassung der Autoren auf die Spur kommen, indem man Konzeptkunst mit dem Wert kontrastiere, welcher Kunst im Allgemeinen und insbesondere guter Kunst eigen sei. Nach Goldie und Schellekens bestehe der Wert von Kunst darin, dass sie uns in besonderer Weise einen Zugang zu unserem menschlichen Wesen ermögliche (vgl. 1., 132). In ihrer spezifischen Abhebung auf den Intellekt könne Konzeptkunst, so die abschließende Folgerung der Autoren, zwar einen beträchtlichen und ernstzunehmenden Reiz für Einige ausüben, verfehle es jedoch als Kunst im eigentlichen Sinne und für die Meisten, erfolgreich zu sein.

Auch in ihrer abschließenden Stellungnahme argumentieren Goldie und Schellekens umsichtig und ausgewogen. Ihre persönlichen Auffassungen artikulieren sie zurückhaltend und begründet. *Who's Afraid of Conceptual Art?* ist damit ein höchst interessantes, durchgängig mit Gewinn zu lesendes und kurzweiliges Buch, welches zugleich einen stimulierenden Einblick in die Vorgehensweise aktueller analytischer Ästhetik gibt. Es sollen dennoch zwei, nach meiner Auffassung zentrale, Kritikpunkte angemerkt werden: Goldie und Schellekens kontrastieren die Konzeptkunst zwar mit traditionellen Auffassungen des Ästhetischen, sind in dieser Kontrastierung aber insofern etwas undifferenziert, als sie nicht weiter auf die Stellung der Konzeptkunst im vollen ästhetisch-künstlerischen Spektrum eingehen und etwa Musik, Literatur, Film oder Theater in ihrer Beziehung zu Konzeptualität unerwähnt bleiben. Die unhinterfragte Nähe von konzeptueller Kunst zu bildender Kunst fällt vor allem deswegen unangenehm auf, weil Goldie und Schellekens den Begriff traditioneller

Kunst vor dem Hintergrund des Kanons der klassischen Schönen Künste konturiert sehen (vgl. 1., 62).

Unbefriedigend ist weiterhin, dass die zentrale These des Buches, Konzeptkunst im Sinne der „Idee Idee“ zu verstehen, zu wenig erläutert wird. Zwar wird sorgfältig und nachvollziehbar auf diese These hingeführt, etwa durch die Ausführungen zur Dematerialisation oder die herangezogenen künstlerischen Beispiele, aber einige in diesem Zusammenhang relevante Begriffe, wie vor allem der Begriff des Mediums, bleiben weitgehend in der Schwebe.

Diese Kritikpunkte beeinträchtigen den lehrreichen Charakter des Buches von Goldie und Schellekens jedoch nur wenig. Der Wert des Buches kann vor allem darin gesehen werden, dass es in der ihm eigenen analytischen Perspektive das Handwerkszeug und grundlegende Begriffe für eine weiter- und tiefergehende Beschäftigung mit konzeptueller Kunst bereitstellt. Die Frage, inwieweit diese weitergehende Beschäftigung etwa auch auf der Grundlage des 2007 durch Goldie und Schellekens herausgegebenen Sammelbandes *Philosophy and Conceptual Art*^{II} erfolgen kann, soll hier freilich nicht beantwortet werden.

^I Peter Goldie, Elisabeth Schellekens. *Who's Afraid of Conceptual Art?* Routledge 2009. 152 Seiten, 22,99 Euro, ISBN: 9780415422826

^{II} Peter Goldie, Elisabeth Schellekens (Hg.). *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford 2007. 273 Seiten, 29,99 Euro, ISBN: 9780199568253

*Buchbesprechung: Towards a Genealogy of Spectacle: Understanding Contemporary Spectacular Experiences*¹

Stefan Lorenz Sorgner

In der Schrift "Towards a Genealogy of Spectacle: Understanding Contemporary Spectacular Experiences" hat sich Dr. Yunus Tuncel von der *The New School University* kritisch mit dem in der kunstphilosophischen Literatur vernachlässigten Thema des Schauspiels auseinandergesetzt. Ich werde im Rahmen dieser Besprechung das Wort „spectacle“ mit dem Wort „Schauspiel“ übersetzen, auch wenn der Gebrauch dieses Wortes nicht identisch mit dem englischsprachigen Begriff „spectacle“ ist. Tuncel kennzeichnet das „spectacle“ wie folgt: „Spectacle: Anything that is viewed, heard, and experienced collectively“ (42) Da Tuncels Beispiele sich primär auf dem Bereich der „artistic spectacles“ (37) beziehen, wie er selbst betont, so scheint mir das Wort „Schauspiel“ am bestmöglichen die von ihm beschriebenen Phänomene zu umfassen. Weiterhin muss erwähnt werden, dass seine Genealogie des Schauspiels nicht als eine wissenschaftliche Abhandlung im traditionellen Stil zu verstehen ist, sondern es sich vielmehr um eine literarisch-kunstphilosophische Reflexion in der Tradition Nietzsches und Foucaults handelt. Aus diesem Grund finden sich bei ihm keine distanzierten Rekonstruktionen zum Schauspiel, vielmehr bezieht er wertend und umwertend Stellung zum Thema, wodurch sich diese Schrift auch aktiv an der Umgestaltung des Schauspiels beteiligen soll. Dies ist eine der zentralen Stärken der Schrift. Sie regt zum kritischen Weiterdenken und auch zum Widerspruch an. Tuncel nimmt in ihr eine klare Position ein, so dass eine dialektische Auseinandersetzung möglich wird, in dessen Rahmen sich die eigenen Positionen zum Thema klarer herauskristallisieren.

1. Schauspiele

Tuncels Hochschätzung des Schauspiels wird deutlich an folgender Einschätzung: Schauspiele "are shaped by the highest values of their age, but they also shape their age" (38). Wie Vincenzo Gallilei, Richard Wagner und Friedrich Nietzsche so lässt auch Tuncel dem Schauspiel eine hohe Bedeutung zukommen, die weit darüber hinausgeht, Schauspiele allein auf deren Unterhaltungsfaktor zu reduzieren. Das Schauspiel ist also auch nicht mit dem autonomen, schauspielerischen Werk zu verwechseln, bei dem es ausschließlich auf die Freude an der künstlerischen Form ankommt. Vielmehr geht Tuncel von einer hohen lebensweltlichen Bedeutung des Schauspiels aus. Diese Grundhaltung erscheint auch mir eine angemessene zu sein.

Weiter stellt er heraus: “Spectacular experience is as universal as linguistic experience” (37), woran deutlich wird, dass eine Reduzierung des Schauspiels auf die sprachlichen Momente keine angemessene Vorgehensweise ist. Wie bei Wagners Begriff des Musikdramas, mit dem er auf die spezielle Aufführung eines jeweiligen Dramas verweist und eben nicht nur auf das Libretto oder die Partitur, so betont auch Tuncel die multiperspektivischen Elemente des Schauspiels, die er weiter in innere und äußere Kräfte unterteilt, wobei er zu den inneren Gefühl, Ekstase und Bewegung, zu den äußeren hingegen Künstler und Zuschauer (39) zählt.

Tuncels Kritik wendet sich stark gegen den egoistischen Künstler der Moderne, dem er den Gemeinsinn des antiken Künstlers entgegenstellt: „[T]he egoism of the modern artist has a debilitating effect on the experience of spectacle – one can infer that such egoism did not exist in the soul of ancient creators“ (44-45). Antike Erschaffer von Schauspielen, deren Ideal er hochhält, seien durch agonistische Auseinandersetzungen bestimmt gewesen, bei den gegenwärtigen hingegen finde sich dieses Element nur an der Oberfläche, jedoch besäßen sie nicht „the spirit of agon itself“ (45). Die Mythen seien die „binding elements in the tragic spectacle of ancient Greeks“ (46), durch deren Verarbeitung im individuellen Schauspiel der Zuschauer „amazed at the sight of suffering“ worden sei. Gegenwärtig würde Erstaunen primär auf eine andere Weise hervorgerufen werden: „amazement has shifted towards technology, technological tools and sight and sound effects“ (46). Wir lebten in einem technologischen Zeitalter mit einem „disregard for the cult value“ mit einer „cultivated nihilistic attitude“ (46). Wie Wagner, Nietzsche und Heidegger so stellt auch Tuncel das „problem of nihilism“ heraus. Dies scheint zunächst einmal zu implizieren, dass das Schauspiel wie bei Platon eine Werte vermittelnde oder erziehende Funktion haben sollte. Diese Vermutung ist jedoch nicht zutreffend, da Tuncel herausstellt: „we are faced with the problem of the old morality that reduces all spectacular functions to either morality [...] or to education“ (49). Weiter betont er: „Spectacle must be liberated from such moralistic, nihilistic and utilitarian reductionisms“ (50). Seine Zielsetzung ist also eine Art von Schauspiel, das weder ein nihilistisches ist und das Publikum durch technische Innovationen ins Staunen versetzt, noch eines, das eine explizit erziehende und moralisierende Funktion hat. Die Ablehnung der expliziten moralisch-politischen Aufgabe des Schauspiels teile ich, zumal diese Grundhaltung stark an die Schauspieltheorien innerhalb totalitärer und faschistischer Gesellschaftsordnungen erinnert. Die Ablehnung und Überwindung des Nihilismus hingegen halte ich für höchst problematisch, da aus meiner Sicht eine solche Entwicklung die Gefahr einer Retotalisierung einhergeht, was jedoch daran begründet liegen mag, dass Tuncel einen

anderen Begriff von Nihilismus verwendet als ich (vgl. Stefan Lorenz (2010): Menschenwürde nach Nietzsche, Darmstadt, WBG).

2. Nihilismus und Ekstase

Aus meiner Sicht erscheint der Nihilismus eine wichtige Errungenschaft der Aufklärung zu sein, wobei ich sowohl den aletheischen als auch den ethischen Nihilismus meine. Der aletheische Nihilismus impliziert die Perspektive, dass es sich bei jeder Aussage um eine Interpretation handelt, wobei eine Interpretation nicht impliziert, dass die Aussage falsch sein muss, sondern nur, dass sie falsch sein kann. Der ethische Nihilismus umfasst die Einschätzung, dass universalgültige Werte und Normen nicht bejaht werden sollten. Beide Aussagen stehen nicht im Konflikt mit der zentralen Aufgabe des Schauspiels aus der Sicht Tuncels, der Ekstase: „Ecstasy [...] is the universal oneness of all and can be called ‘cosmic ecstasy’” (51) Mit der Ekstase-Erfahrung geht aus seiner Sicht auch eine Einsicht bezüglich der Relation zwischen Mensch, Tier und Umwelt einher: „ecstasy, in a deeper sense, is the ability to see oneself in any other creature of this universe without the imposition of everyday ideologies” (52). Dieses Verständnis von Ekstase und die Relevanz dieser Erfahrung teile ich mit Tuncel. Aus meiner Sicht besteht jedoch kein Konflikt zwischen der Affirmation des Nihilismus und der gleichzeitigen Wertschätzung der Ekstase als Aufgabe des Schauspiels. Der aletheische Nihilismus impliziert zwar, dass jedes Urteil eine Interpretation ist, trotzdem folgt aus ihm nicht, dass keine Urteile gefällt werden dürfen. Das Urteil des Verwobenseins in unzählige immanente Relationen, das Tuncel mit der Erfahrung der Ekstase verbindet, ist eines, dem ich aus post- und metahumanistischer Perspektive zustimme. Jedoch erachte ich auch dieses Urteil nicht für ein letztendlich gültiges, sondern als eines das möglicherweise ein zu revidierendes ist. Gegenwärtig erachte ich diese Einschätzung des umfassenden, immanenten Relationismus jedoch für plausibel. Geht Tuncel davon aus, dass es sich bei der Erfahrung des Eingebundenseins in die Welt um eine letztgültige Einsicht handelt? Eine solche Haltung hätte meiner Ansicht nach problematische Konsequenzen. Tuncel betont in jedem Fall, dass er die Ekstase als Kur für den Fluch unserer Zeit ansieht, der „superficiality” (52), die er als in Verbindung stehend mit dem Nihilismus ansieht. Die Ekstase fördere auch „the importance of unity of culture” (53).

Das moderne, klassische Theater sei „too clean, too orderly, too civilized in contrast to the Greek theatre” (55), weshalb eine Ekstase im eigentlichen Sinne nicht erzielt werden könne. Auch sei „the absence of chorus and consequently of song, dance, and music, in modern theatre [...] one of the symptoms of the disenfranchisement of the arts and culture in modern

age” (56). Die auch bereits von Wagner vehement kritisierte Fragmentarisierung der Künste beuge aus der Sicht Tuncels der Herbeiführung der Ekstase vor. Diese Einschätzung Tuncels erachte ich für unplausibel. Muss ein Schauspiel ein Gesamtkunstwerk sein, um zur Ekstase führen zu können? Isoldes Liebestod von Liszt, Gedichte von Wondratschek oder ein Roman von Lermontow können meiner Ansicht nach ein genauso intensives ekstatisches Erleben mit sich bringen, wie dies bei einem Gesamtkunstwerk der Fall sein kann. Zwar teile ich Tuncels hohe Wertschätzung von nicht fragmentierten Schauspielen, wie etwa Wagners Ring oder seinem Parsifal, jedoch erscheint mir die alleinige Wertschätzung dieser Art von Kunstwerken mit der Errungenschaft und Wertschätzung der Pluralität in Konflikt zu stehen. Die Bedeutung der Ekstase aus der Sicht Tuncels liege jedoch nicht nur in den sozialen und ontologischen Implikationen dieser Erfahrung, sondern ebenso in den individuellen, wobei er insbesondere die unmittelbare Kopplung der Ekstase an den Tod herausstellt: „Ecstasy is also about death” (56). „Moderns have lost a primordial sense of mortality” (57). Diese Einschätzung ist zweifelsohne zutreffend und gegenwärtig häufig vernachlässigt.

3. Mythos

Wie bereits deutlich wurde, betont Tuncel die Relevanz der antiken Mythen - „value of the wisdom of ancient myths” (59). Der Mythos wurde auch von Richard Wagner wertgeschätzt. Seit der Hochschätzung von Mythen im Dritten Reich sehen viele durch Adorno geprägten Forscher einen engen Konnex zwischen Mythen und totalitärer Gesellschaftsstrukturen für erwiesen an. Es ist zwar nicht so, dass ich deren Einstellung nicht nachvollziehen kann, weshalb auch ich der bedingungslosen Affirmation von Mythen durchaus kritisch gegenüberstehe. Andererseits erscheint mir eine umfassende Verdammung von Mythen durch ähnliche totalitäre Motive geprägt zu sein, wie eine allgemeine Bejahung von diesen. Auch wenn Tuncels Ansatz die Bedeutung von Mythen hervorhebt, ist seine Bejahung keine unreflektierte. Klar stellt Tuncel heraus: „Art is fiction and in artistic spectacles we experience fiction as fiction” (63). Diese Einsicht wendet er auch auf das Schauspiel und den Mythos an: „Spectacle is a type simulation, and also a dissimulation, that a culture needs to fulfill its need for illusion” (64). Da er Schauspiel als „a unique occurrence in time and space” (67) und als Simulation auffasst, wird deutlich, dass Tuncel kein Mythos-Verständnis affirmiert, das von der universalen Gültigkeit bestimmter Mythen ausgeht, weshalb er betont, dass viele Mythen in der Moderne an Wirkmächtigkeit verloren haben: „myth, in the strict sense, no longer have any vitality in the modern age” (73). Tuncel betont die temporäre Hochschätzung bestimmter Illusionen, die jedoch eine Bedeutung hat, insofern in ihnen die

Möglichkeit steckt, eine Verbindung zwischen Menschen herzustellen: „Myth bind a people together through their shared fantastic legends and sagas about heroes and gods” (72). Zwar kann diese Funktion von Mythen auch totalitäre Implikationen haben, so muss dies jedoch nicht der Fall sein, wenn den Rezipienten bewusst ist, dass es sich auch bei den von ihnen bejahten Mythen um Interpretationen handelt, die falsch sein können, und diesen Punkt stellt auch Tuncel heraus, wenn er das illusionäre Moment von Mythen betont, weshalb auch seine Position zutreffender Weise die problematischen Verabsolutierung eines Mythos ablehnt. Außerdem folgt aus dieser Mythos-Einschätzung, dass „new gods, new myths, new auras” (74) entstehen können. Ein solch postmodernes Mythenverständnis ist durchaus eines, das bejaht werden kann und mit dem auch ich zahlreiche wichtige Errungenschaften verbinde.

4. Unterhaltungsindustrie

Im Rahmen von Tuncels Äußerungen zur gegenwärtigen Unterhaltungskultur, die auch den Bereich der Künste und Schauspiele prägen, wird deutlich, warum er den Nihilismus ablehnt und er dessen Überwindung herausstellt. Er geht davon aus, dass Unterhaltungskultur, Todesvergessenheit, Unfähigkeit zu Leiden, Abwesenheit der Erfahrung von Ekstase und Vergessenheit des Eingebettetseins des Menschen in der Welt notwendige Bestandteile des Nihilismus seien. Diese Einschätzung teile ich nicht bzw. halte ich diesen Gebrauch des Begriffs „Nihilismus“ nicht für einen angemessenen. Durch das weiter oben kurz skizzierte Verständnis des Nihilismus, das ich vertrete, besteht die Möglichkeit den Nihilismus zu bejahen und ihn für eine wichtige Errungenschaft zu halten, den von Tuncel abgelehnten Phänomenen teilweise aber ebenso kritisch gegenüberzustehen. Diesbezüglich wäre eine genauere Behandlung der einzelnen Punkte für eine differenzierte Aussage jedoch notwendig. Dass Tuncel die Unterhaltungsindustrie mit der Unfähigkeit des modernen Menschen, tiefgründig zu leiden, in Verbindung bringt, wird anhand der folgenden Aussage deutlich: „The modern human being is incapable of suffering profoundly; all is empty, all is on the surface. This incapacity shows itself in the entertainment industry” (78). Er schlägt vor, dieser aus seiner Sicht gegenwärtig vorherrschenden Haltung mit durch das Schauspiel ausgeübter Gewalt zu begegnen. „Violence is necessary to attack the spectator and shake all the organs” (82). Diesen Vorschlag begründet er mit seiner Einsicht, dass Gewaltszenen zur Entstehung von ekstatischen Zuständen führten: „I claim [...] that scenes of death, violence and sacrifice contribute to the creation of ecstatic states and communion among the spectators and a strong bond between the spectators and the spectacle” (83).

Diese Einsicht ist sicherlich nicht unzutreffend. Ich zweifle jedoch daran, dass nur solche Szenen ekstatische Zustände hervorrufen können. Außer der Erfahrung des Erhabenen, erscheint es mir durchaus für möglich, dass auch das Schöne zur Ekstase führen kann, worauf bereits Schopenhauer in zutreffender Weise hinwies.

Weiterhin stellt Tuncel heraus, dass das Erhabene in einen mythischen Kontext eingebettet sein und damit kultischen Wert besitzen soll, um den Zustand der Ekstase hervorrufen zu können: „such spectacles must be bound within a mythic context and, as a result, have cult value” (85). Dass ausschließlich diese Art von Schauspiel zur Ekstase führen kann, erscheint mir jedoch als fragwürdig. Es ist nicht so, dass auch ich eine persönliche Hochschätzung von Schauspielen habe, wie sie von Tuncel beschrieben wird. Der Exklusivitätsanspruch dieser Art von Kunst hinsichtlich der Möglichkeit der Erfahrung der Ekstase erscheint mir jedoch problematisch. Vielleicht beabsichtigt der Autor aber auch nur, diese Art von Schauspiel aufzuwerten, ohne dass damit einhergehen muss, dass ihr eine Sonderstellung zukommen soll.

5. Tuncels Schauspiel der Zukunft

Tuncel geht von einer engen Verknüpfung des kulturellen Kontextes und der vorherrschenden Schauspielarten aus, womit er innerhalb der deutschen Philosophietradition bei Weitem nicht alleine steht. Aus diesem Grund setzt er sich im Kontext seiner Abhandlung zum Schauspiel auch für die Überwindung der kulturellen Situation des Nihilismus ein, die er mit der Unterhaltungsindustrie und der pornographischen Kultur identifiziert. „The pornographic culture can be combated only by an erotic culture” (84-85). Die nihilistische, pornographische Kultur soll aus Tuncels Sicht durch eine erotische Kultur überwunden werden, über die er sich am Ende seiner Studie genauer äußert. Dass er hier einen plausiblen Nihilismus-Begriff verwendet, habe ich bereits bezweifelt, da ich davon ausgehe, dass es angemessener wäre, wenn er von einer Bejahung des Nihilismus ausgehen würde, was meiner Ansicht nach durchaus treffend mit seiner Position in Einklang gebracht werden könnte. Tuncel erwähnt einige Punkte, auf die geachtet werden müsse, um eine erotische Kultur zu etablieren: „Abstract thought, in fact, hinders the artistic process” (100). Zu viel abstraktes, philosophisches und auch wissenschaftliches Denken sei für das künstlerische Schaffen von Nachteil. Hier greift er Nietzsches Motiv des „Sokrates“ der „Geburt der Tragödie“ auf und integriert es mit Hilfe einer Verwindung im Sinne Heideggers in seiner eigenen Konzeption. Diese Einschätzung wird noch dadurch unterstrichen, dass er Nietzsches Einschätzung teilt, dass die Zerstörung des großen Schauspiels mit Euripides begonnen habe (122).

Ein weiteres Merkmal für ein erotisches Schauspiel der Zukunft sei mit der Überwindung des Instrumentalisierungsgedankens verbunden, da das gegenwärtige Massenzeitalter durch die Objektivierung bestimmt sei: „The age of the masses is the age of instrumentalization” (103). Diese Einschätzung halte ich für eine unzutreffende, da das Instrumentalisierungsverbot erst in den letzten zweihundert Jahren eine weitere gesellschaftliche Relevanz erlangt hat. Im deutschen Grundgesetz ist das Instrumentalisierungsverbot als einzige ethische Implikation an die dem Grundgesetz vorausstehende Menschenwürde gekoppelt. Eine solche hohe Bedeutung hatte das Instrumentalisierungsverbot in keiner anderen Zeit, und in Deutschland wird dieses Verbot auf besonders radikale Weise gesetzlich durchgesetzt, was zum Teil zu absurden Konsequenzen führt, z.B. dem Abschuss-Verbot von Passagierflugzeugen, auch wenn diese auf ein AKW zufliegen sollten. Nicht zu unterschätzen ist auch, ob eine Kultur des Erotischen überhaupt ohne die Instrumentalisierung auskommen kann. Sind nicht zahlreiche besonders erotische Momente an das Instrumentalisierungsmotiv gekoppelt?

Weiter stellt Tuncel heraus, dass im erotischen Schauspiel der Zukunft die mythische Zeit wieder einen Platz haben sollte: „The challenge for spectacle makers is to re-produce and revitalize time as mythic time” (112). Auch diese Anregung erscheint mir fragwürdig. Welche Zeit ist denn traditionell die mythische? In der Regel ist sie mit einer außerzeitlichen Realität, einer universalen Gültigkeit und absoluten Einsichten verbunden. Bejaht Tuncel diese problematische und im Posthumanismus schon längst überwundene Vorstellung von Zeit? Ein zentrales Merkmal von Tuncels Schauspielideal ist das organische Verwachsensein der Einzelbestandteile im aufgeführten Schauspiel, das es zu einem geeigneten für die erotische Kultur werden lässt. „A spectacle is a whole when the inner forces it activates are organically blended, when they are not eclectically added to one another” (118). Hier vertritt er eine Konzeption, die stark an Wagners Gesamtkunst erinnert (129). Es ist nicht so, dass ich dies ablehne. Dass sie jedoch die Kultur bestimmend werden soll, wofür meiner Ansicht nach Tuncel wirbt, erscheint mir keine wünschenswerte bzw. in irgendeiner Form zu bejahende Konzeption zu sein, auch wenn bei ihr eine ironische Distanz zur eigenen Position aufrecht erhalten werden sollte. Zwar mag Tuncel Recht haben, dass gegenwärtig „grand artistic spectacles do not sufficiently exist” (133), dies bedeutet aber nicht, dass die Dominanz solcher großer künstlerischen Schauspiele eine angemessene Alternative darstellt. Jede umfassende Dominanz birgt in sich das Risiko, verkrustete Strukturen auszubilden, mit denen paternalistische Organisationsformen einhergehen können, die meiner Meinung nach weitestgehend vermieden werden sollten.

Auch teile ich nicht Tuncels Einschätzung, wie sie auch in der Frankfurter Schule vertreten wurde, dass die Massenmedien notwendigerweise beim Rezipienten eine passive Grundhaltung hervorbringen muss (140). Vielmehr hat meiner Ansicht nach das postmoderne Urteil mehr Plausibilität, gemäß dem die Massenmedien auch Pluralität, Aktivität und Fluidität fördern können. Ein freies Internet ermöglicht mir, mit Gleichgesinnten in Kontakt zu treten, die ich aufgrund der Besonderheit meiner Vorlieben sonst nur schwer getroffen hätte. Dort können über weite Distanzen und ohne klaren Adressatenkreis Ereignisse vorbereitet werden, die die traditionellen Herrschaftsmechanismen und Machstrukturen radikal untergraben können. Selbstverständlich können Massenmedien auch zur Passivität führen. Es kommt ganz darauf an, wie sie genutzt werden. Dass sie jedoch zur Passivität führen müssen, halte ich für unzutreffend.

6. Conclusion

Nach Wagners „Oper und Drama“ und Nietzsches „Geburt der Tragödie“ so liefert uns Tuncels „Genealogy of Spectacle“ herausfordernde Überlegungen zur Zukunft des Schauspiels, die eine breite Rezeption verdienen, da hier auf literarisch-kunstphilosophische Weise das Schauspiel als ernst zu nehmender Gegenstand erörtert wird. Es handelt sich um eine anregende, spannende und historisch informierte Schrift, die ich allen Kulturschaffenden ans Herz lege. Auch wenn ich Vorgehensweise, Zielsetzung und Fragestellung sehr schätze, so bedeutet dies nicht, dass ich auch alle von ihm vertretenen Positionen bejahe. Dass dies hinsichtlich einiger zentraler Urteile nicht der Fall ist, habe ich in dieser Besprechung bereits herausgestellt. Die wichtigsten Punkte seien hier noch einmal zusammengefasst:

1. Tuncel setzt sich für eine Überwindung des Nihilismus ein, wohingegen ich den Nihilismus für eine Errungenschaft halte.
2. Tuncel betont die Kultur beherrschende Stellung des Gesamtkunstwerks, wohingegen mir die Pluralität der künstlerischen Vorgehensweisen als ein zu bejahender Zustand erscheint.
3. Tuncel lehnt die Ablehnung von Mythen ab und betont die Relevanz bestimmter Mythen zur Realisierung der Erfahrung der Ekstase. Auch mir erscheint die radikale Mythen-Ablehnung eine unangemessene Grundhaltung zu sein, da ich sie für eine erneute Verkrustung bzw. ein totalitäres Motiv erachte, weshalb meiner Ansicht nach der künstlerische Rückgriff auf Mythen durchaus angemessen sein kann. Jedoch halte

ich die Ekstase-Erfahrung nicht für notwendigerweise an das Vorhandensein von Mythen geknüpft.

Handelt es sich um eine zu problematische Kultur, wenn sie durch DSDS, Dschungel-Stars und Big Brother geprägt ist, was Tuncel bejaht? Ich erachte eine so strukturierte gegenwärtige Kultur nicht notwendigerweise als eine problematische, sondern gehe davon aus, dass sie in vieler Hinsicht eine bejahenswerte ist, da die vorherrschenden gewaltvermeidenden Strukturen, die meiner Ansicht nach eher noch erweitert werden sollten, zwar einerseits zu den erwähnten Kulturphänomenen führen können, andererseits aber auch ermöglichen, mich mit Gleichgesinnten zusammenzufinden, um mich gemeinsam mit ihnen den bejahten Passionen zu widmen. Eine Kultur, die den Nihilismus überwunden hat und mit der von Tuncel vertretenen erotischen Kultur einhergeht, erscheint mir über die Errungenschaft der langsamen Untergrabung von paternalistischen Strukturen hinauszugehen. Vielleicht habe ich Tuncels Ausführungen an dieser Stelle jedoch missverstanden, da sein Text auch nicht den Schluss nahe legt, dass er paternalistische Strukturen für bejahenswert hält. Ich sehe jedoch gegenwärtig keine Möglichkeit, den Nihilismus zu überwinden und gleichzeitig moralisch problematische, paternalistische Strukturen zu vermeiden. Ich freue mich in jedem Fall auf den weiteren intellektuellen Austausch mit Tuncel, da er meiner Ansicht nach dazu führen kann, dass angemessene Lösungen für brisante Herausforderungen gefunden werden können, weshalb ich hoffe, dass er auf eine Replik und möglicherweise auch zu einer Richtigstellung meiner hier aufgeführten Überlegungen bereit sein wird.

¹ Tuncel, Yunus: *Towards a Genealogy of Spectacle: Understanding Contemporary Spectacular Experiences*, Roskilde: EyeCorner Press 2011, ISBN: 978-8792633071, 19 \$ (paperback).

Entgegnung zu Jens Baduras Artikel „Ästhetische Dispositive“

Reinhart Buettner

Der „Status des Tentativen“ scheint nicht nur erfreulich, weil hier einer zugibt, etwas zu probieren, sondern ist in der Tat dem Thema angemessen, zumal Badura sich mit einem sehr unscharfen Begriff herumplagt und versucht, ihn durch Hinzufügung eines ebenso unscharfen Adjektivs zu klären. Das gelingt ihm aber nicht in befriedigender Weise, da er in diesem Gestrüpp einen wichtigen Wegweiser entweder übersieht, oder aber geflissentlich übergeht, weil er hofft die unterschwellig immer vorhandene Polemik in Schach halten zu können und philosophisch seriös zu bleiben, indem er argumentiert und zitiert.

Auf dem übersehenen oder übergangenen Wegweiser steht das ominöse Wort: MODE, eine Vokabel aus der Schmutzlecke des Diskurses und der Diskursanalyse, die aus guten französischen Gründen selten problematisiert wird.

Der kalkulierten Trendsetzerei innerhalb der Pariser Philosophieszene sind viele inhaltliche Opfer gebracht worden und es wäre einer großen Analyse wert, diese strategischen Auslassungen einmal gründlich zu untersuchen, indem man die Dispositive und Diskurse auf ihre Macht der Verschleierung, der Ausgrenzung, des Weglassens und Totschweigens überprüfte, deren Politik meist nichts anderem als der Mode geschuldet ist.

Man lese bei dem weitgehend vergessenen Breslauer Spätaufklärer Christian Garve (1742-1798) nach, der zeitlebens ein bedeutender Kontrahent Kants war, folglich als Popularphilosoph diffamiert wurde und doch ein erster großer Dispositivforscher war: „Unter diesen Sachen, ob sie gleich alle so wie andere Gebräuche von der Willkür, die sie eingeführt hat, auch in ihrer Dauer abhängig bleiben, sind doch einige den Veränderungen weit weniger als andere unterworfen, oder schreiten auf der Bahn ihrer Abwechslung weit langsamer fort. So ist z.B. die Gebärdensprache der Höflichkeit, welche wir jetzt in Europa brauchen, sehr alt, und scheint vor merklichen Änderungen, noch sehr lange sicher zu sein. Das bloß sinnliche und körperliche Zeremoniell des Umgangs ist aus eben den Ursachen beständiger, als die wörtlichen und deutlichen Ausdrucksarten derselben, um welcher Willen auch die gottesdienstlichen Gebräuche länger dauern, als die eigentümlichen Dogmen und Sitten der Religionsparteien. Je weniger man zur Einführung einer Sache durch deutliche Begriffe bestimmt wird, desto weniger und desto später reflektiert man auch hintendrein darüber, nachdem sie einmal eingeführt ist.“ Geradezu hellichtig schreibt Garve: „Das Gesetzbuch der Mode ist, wie das der Ehre, ein allgemeines Gesetz für ganz Europa; und muss, wenn es Verbesserungen bedarf, in allen Ländern zugleich abgeändert werden. Die Reformen, die man

in einem Land allein zu machen versucht, indes die anderen dem alten System ergeben bleiben, werden auch in jenem nicht lange bestehen.“¹

Garves Hinweis auf die „Wenig deutlichen Begriffe“ erklärt auf elegante Weise das viele Aufheben in Sachen Diskursanalyse und Dispositive. Beide sind ‚süffige‘ Summenbegriffe, und als solche einfach zu groß und undeutlich, um sie fassen und klärend applizieren zu können. Das hat den Nebeneffekt, dass man sich mit der daher begründbaren, archäologischen Kleinarbeit selbst ein Forschungsprogramm schreibt, das fernab von jeglicher drängenden Problematik, eine geruhige Studierstube und ein überquellendes Archiv beschert. Die „Pergamentmotten“ lassen grüßen.

Warum bleibt in Baduras Tentation Hans Blumenberg nur eine Randfigur, die erwähnt werden muss, weil sie in der Dispositiv-Debatte einfach nicht fehlen darf, ohne auf seine „Unbegrifflichkeit“ näher einzugehen. Garve hat den Versuch gemacht, jenseits des Geschriebenen und Archivierten Erkenntnisse aus seinen Beobachtungen zu destillieren, Blumenberg tut Vergleichbares, indem er Dingen und Handlungen Bedeutung beimisst und sich dem, was bei Foucault zum Dispositiv wird über ein Ensemble von Metaphern nähert. Das wäre für den Bogen zur ästhetischen Praxis einfacher gewesen, als den Umweg über die Bühne zu nehmen, denn die so bezeichneten „Inszenierungszusammenhänge“ setzen die metaphorische Form der Erkenntnis voraus. Abgesehen davon, dass sich die „Akteure, die sich im Suchraum transformativen Erfahrungen aussetzen können oder müssen“ in aller Regel gerade davor drücken und auf ihrem Recht beharren, gar nichts zu müssen, ist das IV. Kapitel das Klarste, wenn auch erstaunlich schüchtern und verklausuliert, besonders da, wo es um kulturpolitische Konsequenzen geht. Dass irgendetwas „in den Wissenschaften müsste“ ist eines jener zahnlosen Postulate, von denen wir viel zu viele haben, die deftige Anklage an Schule, Hochschule und Bildungspolitik fehlt, ebenso die Geißelung der obsoleten, einseitigen Ausrichtung auf „Hard Facts“ und die Langweile und der Anachronismus des Kunstmarkts, die Klage über das Nicht-Erkennen und Verschludern leistungsbereiter personeller Ressourcen in der meist überdurchschnittlich gebildeten Künstlerschaft, die Verspottung des Ökonomismus und der Versuch einer Darstellung dessen, was die Kunst, auch in außerkünstlerischen Zusammenhängen vermag. Ich hoffe, dass solches in einem

¹ Garve 1792, 124.

zweiten Teil nachgereicht wird, der den Titel tragen könnte „Die Erfindung von Dispositiven“.

Literaturverzeichnis

Garve, Christian, Über die Moden, 1792, zitiert nach der Ausgabe von 1987, Insel Verlag Frankfurt am Main.

Impressum/ Imprint

Herausgeber/ Publishers:

Julia-Constance Dissel

Ferdinand Schwieger

Redaktion/ Editorial Board:

Julia-Constance Dissel

Ferdinand Schwieger

Annegret Emrich

Adresse/ Address:

Feststraße 17, 60316 Frankfurt am Main

redaktion@critica-zpk.net

www.critica-zpk.net

ISSN: **2192-3213**

Das Copyright liegt beim Autor.

Copyright belongs to the author.