

Critica

Zeitschrift für Philosophie und Kunsttheorie

Band II/ 2011

ISSN: 2192-3213

Inhaltsverzeichnis

Thilo Hagendorff	
Ästhetische Wahrheitstheorien nach Rorty	2
Thomas Ebke	
“It’s not going to stop - ’til you wise up”. Die poststrukturalistische Logik der mind game movies und ihre Grenzen	25
Reinhart Buettner	
UTINAM oder die Praxis des Konjunktiv – Ein Plädoyer	61
Stefan Niklas	
Buchbesprechung: Der bewusste Ausdruck. Anthropologie der Artikulation	85
Impressum	91

Ästhetische Wahrheitstheorien nach Rorty

Thilo Hagendorff

Abstract

Ästhetische Wahrheitstheorien nach Rorty untersucht, wie ästhetische Theorien, welche die Frage nach der Wahrheit in der Kunst stellen und mit einem ästhetischen Wahrheitsbegriff operieren, sich im Vergleich zu Rortys pragmatischer Wahrheitstheorie verhalten. Geprüft wird, ob ästhetische Wahrheitstheorien, indem sie ästhetische Fragen als wahrheitsfähig erklären, nicht zu extensiv operieren, und ob die pragmatische Wahrheitstheorie Rortys, indem sie Wahrheit durch Rechtfertigung substituiert, nicht zu restriktiv verfährt. Neben der ausführlichen Berücksichtigung der Position Rortys liegt der Fokus hinsichtlich ästhetischer Wahrheitstheorien insbesondere auf Heideggers und Gadammers Wahrheitsbegriff. Der Schlussteil der Arbeit beschäftigt sich kritisch mit Adornos emphatischem Wahrheitsbegriff und zeigt anhand von diesem programmatische Parallelen, aber auch Dissonanzen zwischen Adorno und Rorty auf.

Ästhetische Wahrheitstheorien nach Rorty

In seinem Essay *Der Verfall der Lüge* schreibt Oscar Wilde: „Woher, wenn nicht von den Impressionisten, stammen jene wundervollen braunen Nebel, die durch unsere Straßen ziehn, die Gaslampen verschleiern und die Häuser in ungeheuerliche Schatten verwandeln? [...] Der ungewöhnliche Umschwung, der während der letzten zehn Jahre in den klimatischen Verhältnissen Londons stattfand, ist einzig und allein einer besonderen Kunstrichtung zuzuschreiben. [...] Die Dinge sind, weil wir sie sehen, und was wir sehen und wie wir sehen, hängt von den Künsten ab, die uns beeinflusst haben. [...] Jetzt sehen die Leute die Nebel, nicht weil es Nebel gibt, sondern weil die Dichter und Maler ihnen die geheimnisvolle Schönheit solcher Erscheinungen offenbarten. Es hat vielleicht schon seit Jahrhunderten in London Nebel gegeben. Das glaube ich sogar ganz sicher. Aber niemand hat sie gesehen, und deshalb wissen wir nichts darüber. Sie waren nicht vorhanden, bis die Kunst sie erfunden hatte.“¹ Wenn der Blick auf die Welt durch Kunst beeinflusst wird, dann scheint es nahezuliegen, ihr einen ästhetischen Wahrheitsgehalt zuzusprechen. Wie der konstruktivistische Einschlag von Wildes Ausführungen andeutet, produziert Kunst

¹ Wilde 2000, 34 f.

bestimmte Bedeutungen, in deren Kontext die Wahrheitsfrage gestellt werden kann. Dewey schreibt in *Kunst als Erfahrung*: „Wenn wir nun wesentliche Bedeutungen kennen, so hauptsächlich, weil Künstler in den verschiedenen Künsten sie hervorgezogen und im lebendigen und hervorragenden Gegenstand der Perzeption ausgedrückt haben.“² Kunst deckt Bedeutung und daran gebundene Wahrheit auf, sie „entbirgt“ sie. Diese Vorstellung von ästhetischer Wahrheit findet sich bei Gadamer und Heidegger. „Dass an einem Kunstwerk Wahrheit erfahren wird, die uns auf keinem anderen Wege erreichbar ist, macht die philosophische Bedeutung der Kunst aus.“³ An Kunst wird „mehr“ erkannt als nur das Bekannte.“⁴ Ästhetische Wahrheit ist als eine *höhere* Wahrheit konzeptualisiert, welche allein innerhalb eines bestimmten Jargons beschrieben und erfasst werden kann.

Wenn man mit Dewey sagt, dass jede Kunstform ihr eigenes Idiom hat, wodurch vermittelt werden kann, was nur unzureichend mit Sprache gesagt werden kann, so kann die dreigliedrige Relation des gängigen Sprachmodells, bestehend aus Sender, Botschaft und Empfänger, auf den Bereich des Ästhetischen übertragen werden, sodass gilt: „Das äußere Objekt, das Kunstwerk, ist das Bindeglied zwischen Künstler und Publikum.“⁵ Das Kunstwerk entspricht also einer Botschaft, deren ästhetische Wahrheit im einfachsten Falle von der Korrespondenz mit der Wirklichkeit abhängt. Innerhalb des sprachphilosophischen Paradigmas jedoch ist der korrespondenztheoretische Wahrheitsbegriff weithin aufgegeben. So auch bei Rorty: „Da Wahrheit eine Eigenschaft von Sätzen ist, da die Existenz von Sätzen abhängig von Vokabularen ist und da Vokabulare von Menschen gemacht werden, gilt dasselbe für Wahrheiten.“⁶ „Sobald wir aufhören, wahre Überzeugungen als Repräsentation der Realität aufzufassen, [...] dann [...] können wir mit dem Wort ‚real‘ nichts mehr anfangen, es sei denn, wir verwenden es als einen uninformativen, nichts erklärenden Ehrentitel, als einen Klaps auf die Schulter derjenigen Muster, auf die wir uns nunmehr verlassen.“⁷ Was für das Wort „real“ gilt, gilt gleichsam für das Wort „wahr“. Überhaupt sieht Rorty in Übereinstimmung mit Davidson Sprache nicht als Medium an, welches zwischen außersprachlicher Realität und Selbst vermittelt. Damit will Rorty von der Vorstellung befreien, dass die Realität und das Selbst immanente Naturen oder ein bestimmtes Wesen haben, welche darauf warten, korrekt beschrieben zu werden. Sprache hat nicht ihre Form

² Dewey 1980, 343.

³ Gadamer 1972, XXVIII.

⁴ Ebd., 109.

⁵ Dewey 1980, 125.

⁶ Rorty 1989, 49.

⁷ Rorty 2000, 171.

entlang der Konturen der Realität zu gewinnen, sie hat keine Realität außer uns darzustellen, ebenso wenig wie eine verborgene Realität in uns.

Demnach sind nach Rorty alle Wahrheitskonzeptionen illegitim, welche Wahrheit als ein komparatives Verhältnis aufweisen und sich nicht dialogisch und sprachimmanent konzipieren. Der Begriff der Wahrheit wird damit unter den Begriff der Rechtfertigung substituiert; jener darf nicht über diesen hinausgehen. Dieser Zug geht zwar mit dem sprachphilosophischen Paradigma konform, mag aber einer ästhetischen Theorie, welche zu einem emphatisch-ästhetischen Wahrheitsbegriff tendiert, unter Umständen nicht genügen.

Für die Philosophie der Intersubjektivität, welche philosophische Fragen soziolinguistisch deutet, gilt als wahr, worauf in einer frei geführten Diskussion man sich rechtfertigend einigt. Diese Art der Philosophie „politisiert die Erkenntnistheorie“⁸ insofern, als sie sich nicht aufs wahrheitssuchende Subjekt zentriert, sondern die sozialen Bedingungen der Suche nach der Wahrheit für maßgeblich erachtet. Die Frage aber ist, inwiefern es sinnvoll ist, für einen alternativen Wahrheitsbegriff einzustehen, welcher unabhängig ist von sozialen Bedingungen und Implikationen. Ästhetische Wahrheitstheorien konzeptualisieren sich weniger von der Perspektive der Intersubjektivität her, als vielmehr von jener der Subjektivität, der Kontemplation, des Zwiegespräche des Künstlers oder des Publikums mit dem Werk. So ist auch der Gegenbegriff zur ästhetischen Wahrheit nicht „falsch“, sondern „leer“ (Gadamer) oder „misslungen“ (Adorno). Hier scheint es angemessen, die sozialen Implikationen des Wahrheitsbegriffs durch ästhetische zu ersetzen. Ob dieses Unternehmen gelingt, ob es sinnvoll ist, speziell unter Berücksichtigung von Rortys Philosophie noch für eine ästhetische Wahrheitskonzeption einzustehen, soll in diesem Aufsatz untersucht werden. Dazu soll geprüft werden, ob nicht ästhetische Wahrheitstheorien, indem sie ästhetische Fragen als wahrheitsfähig erklären, zu extensiv, und ob nicht die pragmatische Wahrheitstheorie Rortys, indem sie Wahrheit auf Rechtfertigung substituiert, zu restriktiv verfahren. Ich werde also vorerst Rortys Position erörtern, um anschließend einige ästhetische Wahrheitskonzeptionen zu rekapitulieren, wobei ich mich vornehmlich auf Heidegger, Gadamer und Adorno konzentrieren werde. Sowohl im Zusammenhang des von Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerks* entwickelten Konzepts des ästhetischen Wahrheitsgeschehens, als auch im Kontext von Gadamers Theorie der über das Phänomen des Spiels, durch die „Verwandlung ins Gebilde“ erfahrenen Kunstwahrheit werde ich untersuchen, inwiefern die derart postulierte

⁸ Ebd., 446.

Außersprachlichkeit der ästhetischen Wahrheit unter Berücksichtigung von Rortys Idee, dass Wahrheit allein eine Eigenschaft von Sätzen sein kann, welche ihrerseits nur sprachimmanent durch andere Sätze gestützt werden können, noch begründet vertreten werden kann. Ebenso werde ich im letzten Teil dieser Arbeit Adornos in der *Ästhetischen Theorie* entwickelten emphatischen Wahrheitsbegriff mit Rortys pragmatischer Wahrheitskonzeption abgleichen und prüfen, inwiefern Adornos Vorbehalte gegen die diskursive, kommunikationstheoretische Einholung bestimmter Begriffe, darunter jener der Wahrheit, unter Beachtung von Rortys sprachpragmatischen und liberalistischen Prämissen ausreichend begründet ist.

Rortys pragmatische Auffassung von Wahrheit besagt, dass es außerhalb der in einer bestimmten Gesellschaft etablierten sprachlichen Rechtfertigungsverfahren über Wahrheit und die „Wirklichkeit an sich“ nichts zu sagen gibt. Nach Rorty soll es im Wahrheitsdiskurs nicht im Sinne essentialistischer Positionen über transkulturelle oder universelle Gültigkeiten gehen, sondern um den *praktischen* Umgang mit Überzeugungen. Während etwa Peirce, James und Putnam eine pragmatische Wahrheitstheorie vertreten *und* dabei an der Vorstellung festhalten, es gebe eine absolute Bedeutung von „wahr“, indem diese mit „Rechtfertigung in der Idealsituation“ gleichgesetzt wird, geht Rorty davon aus, über Wahrheit „sei nur wenig zu sagen und die Philosophen sollten sich ausdrücklich und bewusst auf die Rechtfertigung *beschränken* [...]“.⁹ Die Unterscheidung zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Lüge und Wahrheit wird ersetzt durch die Differenzierung zwischen nützlichen und weniger nützlichen Redeweisen. Rorty beruft sich in diesem Zusammenhang einerseits auf Darwin und zeigt, dass es nicht ums Erkennen der Realität geht, sondern um Anpassung an dieselbe, und andererseits auf einen von Dewey geprägten Instrumentalismus. Redeweisen sind demnach nützlich, wenn sie in der Praxis des „Zurechtkommens mit der Welt“ funktionieren. Begriffe haben den Charakter von Instrumenten, welche für die Auflösung von Problemen im Praxisvollzug eingesetzt werden. Die Anwendungsbedingungen des Wahrheitsbegriffs bleiben damit relativ. Eine Theorie über vermeintlich ahistorische Kriterien der Wahrheit wird als unmöglich erachtet. Rechtfertigung ist das einzige Wahrheitskriterium, wobei Begründungszusammenhänge immer im Sinne von Rortys Ethnozentrismus relativ zu einer bestimmten Hörerschaft sind. Bewertung der Wahrheit meint Bewertung der Begründung. Die Rede von Objektivität wird übersetzt in eine Rhetorik über

⁹ Rorty 1994, 22 f.

das Streben nach intersubjektiver, ungezwungener Einigkeit immer größerer Gruppen von Gesprächspartnern. Fortschritt wird nicht verstanden als Zusteuern auf ein höheres Maß an Korrespondenz der Sprache mit der Wirklichkeit, sondern als Geschichte von Gestaltwechselln und zunehmender Phantasie. Der Konsens bezüglich angemessener Begründungen von Überzeugungen ist historisch kontingent. Wahrheit ist kein feststehendes Ziel, welches erreicht wäre, gäbe es eine Beschreibung des schlechthinnigen So-seins der Wirklichkeit. Philosophen, welche „die Verteidigung ‚unserer intuitiv realistischen Vorstellungen‘ für einen wichtigen Imperativ der Kultur oder der Moral halten, [werden] von einem Bild der Annäherung an ein feststehendes Ziel gefangengehalten.“¹⁰ Rorty jedoch gewinnt aus der pragmatischen Radikalisierung des *linguistic turn* ein antirealistisches und antiplatonisches Verständnis von Wahrheit. Über die objektive Welt besteht lediglich ein intersubjektiv geteilter Auslegungshorizont. Die kommunizierten Tatsachen lassen sich dabei nicht vom Kommunikationsprozess abtrennen. Die intuitiv realistischen Vorstellungen über einen vertikalen Bezug zwischen Welt und Selbst werden zurückbezogen auf intersubjektive, horizontale Beziehungen des Miteinanders der Gesprächsteilnehmer. Der Begriff der Subjektivität nebst dem dazugehörigen Dualismus von Innen und Außen wird ersetzt durch den Begriff der Solidarität; die epistemische Autorität geht vom erkennenden Subjekt, welches die Maßstäbe der Objektivität der Erfahrung aus sich selber schöpft, über auf die Rechtfertigungspraxis einer Sprachgemeinschaft.¹¹ Wahrheitsansprüche lassen sich allein argumentativ einlösen, das heißt, der mit konstativen Sprechakten verbundene Geltungsanspruch, welcher hinsichtlich ästhetischer Wahrheitsdiskurse ebenso erhoben wird wie in der alltäglichen Lebenspraxis, kann nur diskursiv eingelöst werden, indem die Aussage möglichen Gegenargumenten standhält und die Zustimmung der jeweiligen Gesprächsteilnehmer findet. Das Primat besitzt demnach die gemeinsam geteilte Sprache, nicht die transzendente Ausstattung des Subjekts. Der Maßstab für Objektivität ist nicht mehr private Gewissheit, sondern die öffentliche Rechtfertigungspraxis. Die Wahrheit einer Aussage kann von Kontext ihrer Rechtfertigung nicht abgetrennt werden. Ob die menschliche Erkenntnis tatsächlich Fundamente hat, ob also sich selbst legitimierende Basisaussagen in der Epistemologie getroffen werden können, steht dabei nicht zur Debatte.¹² Der Wunsch

¹⁰ Rorty 2000, 58.

¹¹ Vgl. Habermas 2009, 285.

¹² Vgl. Rorty 1981, 199.

nach Objektivität wird in jeder Hinsicht durch den Wunsch nach Solidarität ersetzt. Habermas spricht diesbezüglich von der „Sozialisierung der Rechtfertigungspraxis“.

Nun ließe sich Rortys pragmatische Wahrheitskonzeption vorbehaltlos auf den ästhetischen Diskurs übertragen. Da Rorty sich vom Begriff des inneren Wesens der Realität befreit, kann mit ihm die Vorstellung aufgegeben werden, Quarks besäßen einen höheren ontologischen Rang als Menschenrechte¹³ oder Kunstwerke, und damit die Vorstellung, es ließe sich, im Gegensatz zu Quarks, im Kontext von Menschenrechten oder Kunstwerken nicht von Wahrheit sprechen. Was als ästhetische Wahrheit gilt, wäre demnach ebenso vom je dazugehörigen Rechtfertigungszusammenhang abhängig wie Wahrheitsansprüche sonst. Ästhetische Wahrheit entspräche folglich dem, worüber Künstler und Kunstinterpreten sich innerhalb eines ästhetischen Diskurses geeinigt hätten. Der Begriff der ästhetischen Wahrheit wäre hier ohne Unterschied zum allgemeinen, konsensustheoretischen Begriff der Wahrheit von vertikalen, scheinbar zwischen Sprache und Außersprachlichem sich knüpfenden Referenzbeziehungen übersetzt in horizontale, sprachimmanente Beziehungen. Die Rede von einer spezifisch *ästhetischen* Wahrheitskonzeption wäre damit überflüssig.

Mit Wahrheitsaussagen wird ein bestimmter Geltungsanspruch erhoben, welcher nur im Gespräch eingelöst werden kann. Die dialogischen Wahrheitstheorien um Rorty, Habermas, Apel und Putnam rücken daher ab vom idealistischen Wahrheitsabsolutismus früherer Wahrheitskonzeptionen. Konsensustheorie, Akzeptabilitätstheorie und Publikumstheorie zentrieren sich jedoch primär auf den *normativen* und *ethischen* Gebrauch des Wahrheitsprädikats. Der Wahrheitsdiskurs wird an eine demokratische Öffentlichkeit angebunden. Wahrheit entspricht einem Modus der Bewertung der Aussagen der Gesprächsteilnehmer. Sie bewährt sich nicht an der Korrespondenz zur Realität, sondern an der Konfrontation mit dem öffentlichen Forum innerhalb einer kulturellen Situation, in welchem sie, so Putnam, „nach Menschenmaß“¹⁴ zur Debatte steht. Die Frage aber ist, ob tatsächlich *alle* Geltungsansprüche, welche mit Wahrheitsaussagen verknüpft sind, darauf angelegt sind, diskursiv eingelöst zu werden, oder ob hier innerhalb hermeneutischer Diskurse der Ästhetik im Zusammenhang mit dem Begriff der Wahrheit Ausnahmen existieren und es folglich angemessen wäre, gegen die generelle Substituierung des Wahrheitsbegriffs, welche Rorty unternimmt, einen bestimmten ästhetischen Wahrheitsbegriff zu erhalten. Suchen werde ich einen solchen, wie erwähnt, bei Heidegger, Gadamer und Adorno.

¹³ Vgl. Rorty 2000, 17.

¹⁴ Putnam 1982, 82.

In einer ersten Übersicht lassen sich vier maßgebliche ästhetische Wahrheitskonzeptionen beschreiben.

Erstens ein Wahrheitsbegriff im Sinne der idealistischen Ästhetik, welcher zufolge der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke bestimmt ist durch die ins Werk gesetzte platonische Idee. Ein Vertreter dieser Ästhetik wäre etwa Schopenhauer. „Jedes Kunstwerk ist demgemäß eigentlich bemüht, uns das Leben und die Dinge so zu zeigen, wie sie in Wahrheit sind, aber, durch den Nebel objektiver und subjektiver Zufälligkeiten hindurch, nicht von Jedem unmittelbar erfasst werden können. Diesen Nebel nimmt die Kunst weg.“¹⁵ Zweck der Kunst ist „die Erleichterung der Erkenntnis der *Ideen* der Welt (im platonischen Sinn, dem einzigen, den ich für das Wort *Idee* anerkenne).“¹⁶ Der Begriff der Wahrheit koinzidiert hier mit dem Begriff der Idee. In der Betrachtung des Kunstwerks zeigt sich die Objektivierung des Willens, jener schöpferische Quell aller Erscheinungen der Natur und des moralischen Lebens. Die Betrachtung der Objektivierungen des Willens, welche Platons ewigen Formen und Mustern gleichen, befreit vom Einfluss des Willens und damit des immerwährenden Leidens. In der Kontemplation ins Universelle wird die Seligkeit willenloser Wahrnehmung erlangt. Diesen Ansatz der Ästhetik jedoch möchte ich hier vernachlässigen, da speziell dem Begriff der ästhetischen Wahrheit kaum die Bedeutung eingeräumt wird, wie in den anderen Ästhetiken.

Zweitens ein ästhetischer Wahrheitsbegriff nach Heidegger. Wahrheit wird hier im Rahmen einer Dialektik von Offenbarung und Verbergung verstanden, schließlich als „Entbergung“ des Seienden, wobei der „Zeugzusammenhang“ und die „Zuhandenheit“, der lebensweltliche Praxiszusammenhang der Dinge, sich erschließt. „Wahrsein (Wahrheit) besagt entdeckend-sein. [...] *Die existenzial-ontologischen Fundamente des Entdeckens selbst zeigen erst das ursprünglichste Phänomen der Wahrheit.*“¹⁷ Wahrheit koinzidiert hier mit der „Entdecktheit“ des Seienden. Das Kunstwerk erleichtert dabei, die Wahrheit, also die „Entdecktheit“ dem Seienden abzurufen.

Drittens ein hermeneutischer Wahrheitsbegriff Gadamerischer Prägung, welcher anhand des Spielbegriffs die Zugänglichkeit zur ästhetischen Wahrheit exemplifiziert. Das Spiel hat sein eigenes Wesen, unabhängig von dem Bewusstsein der Spielenden. „Das Kunstwerk hat vielmehr sein eigentlichstes Sein darin, dass es zur Erfahrung wird, die den Erfahrenden

¹⁵ Schopenhauer 1998, 472.

¹⁶ Ebd., 474.

¹⁷ Heidegger 1967, 219 f.

verwandelt.“¹⁸ Wahrheit ergibt sich hier aus der Einnahme einer alternativen, durchs ästhetische Bewusstsein bedingten Erkenntnisperspektive.

Viertens die ästhetische Wahrheitskonzeption der ästhetischen Theorie Adornos. Wahrheit konstituiert sich hier, grob gesagt, im Zusammenhang mit den Begriffen „Nichtsein“ und „Erscheinung“. „Indem Kunstwerke da sind, postulieren sie das Dasein eines nicht Daseienden und geraten dadurch in Konflikt mit dessen realem Nichtvorhandensein.“¹⁹ Der Begriff der Wahrheit konvergiert hier mit dem Begriff der Utopie.

Für Heidegger, um bei ihm zu beginnen, sind sowohl Sprache als auch Kunst Chiffren ontologischen Wahrheitsgeschehens. Sprache hat ihr Wesen in der Bewahrung des entdeckten Seins, des Ortes der Wahrheit. Das „Entdeckt-sein“ wird von der Sprache bestätigt und zum Ausdruck gebracht. Diese nur sekundäre Rolle der Sprache, wie sie im Zusammenhang der Wahrheitsproblematik in *Sein und Zeit* entwickelt wurde, wird nach Heideggers Kehre zur primären. Damit verlagert sich auch die Wahrheitsproblematik ins Sprachgeschehen. Sprache hat nicht mehr jene funktionale Bedeutung, welche sie noch in *Sein und Zeit* hatte, sondern bekommt eine ontologische, *aletheiologische* Dimension, welche später auch Gadamer in *Wahrheit und Methode* aufgreift. Sprache wird zum Wahrheitsgeschehen. Die Dichtung entspricht dabei der ausgezeichneten Seinsweise, dem Wesen der Sprache selbst, dem „rein Gesprochenen“²⁰, da im Gedicht die „Wahrheit der Sprache“ ausdrücklich zur Darstellung kommt. Im Gedicht spricht die Sprache. Während im alltäglichen, instrumentellen Sprechen, „aus dem kaum noch ein Rufen erklingt“²¹, der Wahrheitsgehalt untergeht, steht die dichterische Aussage für sich allein, isoliert vom subjektiven Meinen und Erleben, sodass das Wort *als* Wort zum Ausdruck kommen und Wahrheit „geschehen“ kann. Das Geschehen der Wahrheit schildert Heidegger als Urstreit von Erde und Welt, zudem von einem hervorkommenden und einem verbergenden Moment der *Aletheia*-Struktur. Das Geschehen der Wahrheit wird damit zu einem über den Subjekten sich abspielenden, unabhängig von diesen waltenden. Die Geworfenheit des Daseins verbietet den Subjekten, Ausgangspunkt des Wahrheitsgeschehens zu sein. Nicht das Dasein bestimmt die Wahrheit, sondern die Wahrheit das Dasein, indem sie es in ihr Spiel hineinzieht. Kunstwahrheit besitzt den Charakter eines Seinsgeschehens, welches erst Gadamer wieder unmittelbar mit der Erschlossenheit des

¹⁸ Gadamer 1972, 98.

¹⁹ Adorno 1970a, 93.

²⁰ Vgl. Heidegger 1959, 14.

²¹ Ebd., 28.

Daseins verknüpfen wird. Bei Heidegger jedoch entzieht sich die ästhetische Wahrheit dem Verfügen des Subjekts. Sie wird zu einer bewusstseinsübersteigenden Instanz, welche im Geschehen flüchtig erscheint. Dieses ist der Ansatzpunkt der hermeneutischen Behandlung der Wahrheitsfrage. Es handelt sich also um einen Wahrheitsbegriff, welcher dem Dialog grundsätzlich *vorgelagert* ist. Dieser Punkt markiert bereits offensichtlich eine entscheidende Differenz zu Rorty.

In *Der Ursprung des Kunstwerks* begründet Heidegger einen Wahrheitsbegriff innerhalb der Ästhetik. Er entwickelt diesen unter anderem anhand van Goghs Gemälde *Vieux Souliers aux lacets*. Van Goghs Gemälde „entbirgt“ die Wahrheit, die Wahrheit der Bauernschuhe, das Mühsal der Arbeitsschritte, den schweren Gang, die Furchen des Ackers, die Einsamkeit des Feldwegs, das Auf und Ab der Jahreszeiten, etc.²² „Das Kunstwerk gab zu wissen, was das Schuhzeug in Wahrheit ist. [...] Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit *ist*. Dieses Seiende tritt in der Unverborgenheit des Seins heraus.“²³ Das „gewöhnliche Zeug“, also das Paar Bauernschuhe, veranschaulicht, was nicht unmittelbar „geschaut“ werden kann, das „Zeug“ in seiner „Zuhandenheit“, den inneren Strukturreichtum desselben.

Das Wesen der Kunst ist das „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden.“ Wahrheit wird hier nicht verstanden als Abbild oder Nachahmung der Wirklichkeit, sondern, wie gesagt, als Geschehen. „Im Gemälde van Goghs geschieht die Wahrheit. Das meint nicht, hier werde etwas Vorhandenes richtig abgemalt, sondern im Offenbarwerden des Zeugseins des Schuhzeugs gelangt das Seiende im Ganzen, Welt und Erde in ihrem Widerspiel, in die Unverborgenheit. Im Werk ist die Wahrheit am Werk, also nicht nur ein Wahres.“²⁴ Wie erwähnt, waltet das Wahrheitsgeschehen unabhängig von den Subjekten, vom Künstler. Das Werk muss aus allen Bezügen, welche nicht unmittelbar es selbst betreffen, herausrücken. Der Künstler muss gleichsam von ihm absehen, damit es zu seinem reinen „Insichselbststehen“²⁵ entlassen werden kann. Heidegger erachtet den Künstler dem Werk gegenüber als etwas Gleichgültiges, „fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes.“²⁶ Der Künstler tritt von seinem Werk zurück, damit dieses den Streit stiften kann zwischen Erde und Welt, zwischen Lichtung und Verbergung. Dieser Streit

²² Vgl. Heidegger 1977, 19.

²³ Ebd., 21.

²⁴ Ebd., 43.

²⁵ Ebd., 26.

²⁶ Ebd.

betrifft unmittelbar das Wahrheitsgeschehen. Ästhetische Wahrheit meint dann „die Wiedergabe des allgemeinen Wesens der Dinge.“²⁷ Das Wesen der Bauernschuhe, das „Zeugsein des Zeuges“ besteht in ihrer „Dienlichkeit“ und „Verlässlichkeit“²⁸. Das Zeug der Bauernschuhe ist das „im Besorgen begegnende Seiende“²⁹, welches zunächst vorontologisch verborgen ist, durch das Gemälde, das Kunstwerk jedoch sich „entbirgt“, im Sinne der *Aletheia* als „Unverborgenheit des Seins“. „Was das Zeug sei, ließen wir uns durch ein Werk sagen. Dadurch kam, gleichsam unter der Hand, an den Tag, was im Werk am Werk ist: die Eröffnung des Seienden in seinem Sein: das Geschehnis der Wahrheit.“³⁰

Die „Eröffnung des Seienden in seinem Sein“, welche Bezüge hinsichtlich des „Zeugcharakters“ der Bauernschuhe weit über diese hinaus herstellt, kann jedoch allein im Rahmen eines ausdrücklich subjektiven Urteils geschehen. So gibt es durchaus Deutungen zu van Goghs Gemälde, etwa jene des Kunsthistorikers Schapiro, welche ganz konträr zu Heideggers Auslegungen stehen. Schapiro stellt in seiner Analyse heraus, dass es sich nicht um Bauernschuhe handelt, sondern um van Goghs eigene. Das „Geschehnis der Wahrheit“ wird nun plötzlich ein anderes, der Rhythmus der Bäuerin des Zeitalters des Handwerks wird zum Schauplatz des Städters des Zeitalters industrieller Technik. Derrida, welcher die Korrespondenz zwischen Heidegger und Schapiro aufgreift, bezweifelt zudem, dass es sich bei den Schuhen überhaupt um ein Paar handelt. „Woher haben sie beide [Heidegger und Schapiro], dass Van Gogh ein Paar gemalt habe? Nichts beweist es.“³¹ Beide, Heidegger und Schapiro geben vor, die Wahrheit zu sagen, die Wahrheit über die Wahrheit. Der eine über die Bäuerin, der andere über den städtischen Maler und Bildunterzeichner. An dieser Stelle jedoch sehen sich die gegensätzlichen Deutungen vollends auf den vermittelnden Diskurs zurückverwiesen, welcher allein der Klärung der Wahrheitsfrage innerhalb des entsprechenden Rechtfertigungskontextes dienen kann.

Problematisch ist, dass bei Schapiro wie bei Heidegger die Bildinterpretation nebst dem darin erhobenen Geltungsanspruch ästhetischer Wahrheit sich an einer *außertextuellen*, wobei das Gemälde selbst als eine Art Text zu begreifen ist, Wirklichkeit ausrichtet. Schapiro wie Heidegger sperren den Diskurs in eine präjudizierende, außertextuelle Wirklichkeit ein, welche mit Rorty zu überwinden wäre.

²⁷ Ebd., 22.

²⁸ Ebd., 19.

²⁹ Heidegger 1967, 68.

³⁰ Heidegger 1977, 23 f.

³¹ Derrida 1992, 311.

Doch noch einmal ganz zu Heidegger. Der Begriff der apophantischen Wahrheit muss für ihn im Verdacht stehen, die Erschließungsweise des Seienden als „Zuhandenheit“ regredieren zu lassen in die Erschließungsweise des Seienden als „Vorhandenheit“. Daraus folgt, dass der Begriff der Wahrheit mit der Erweiterung der „Erschlossenheit“, im Offenbarwerden des „Zeugseins“, eventuell nicht mehr Schritt halten kann.³² Daher muss Heidegger, indem er das Sein nicht mehr gegenständlich vom Vorstellen her, sondern als Vollzug versteht, das Wahrheitsgeschehen von den Subjekten abtrennen. Heidegger setzt zwar das Wahrheitsproblem im Bereich der Praxis, des aus der „Erschlossenheit“ sich ergebenden „Worumwillens“ an. Dieser pragmatische Vorstoß übergeht dennoch die konkrete Lebens- und Sprachpraxis. Heideggers ästhetische Wahrheitskonzeption lässt sich kaum in eine dezidiert pragmatische Wahrheitstheorie übersetzen. Während Rorty Wahrheit gänzlich in rechtfertigende Sprachpraxis einholt, legt Heidegger das Wahrheitsgeschehen um in einen vorprädikativen Bereich. Dabei bleibt unklar, „wie in der Mobilität des unverfügbaren Wahrheitsgeschehens der normative Kern eines Zeit und Raum doch auch transzendierenden Wahrheitsanspruchs festgehalten werden könnte.“³³ Heidegger geht von dem Hintergrund eines Weltverständnisses aus, welches seinerseits Maßstäbe für Wahrheit a priori festlegt. Heidegger räumt damit der Semantik der sprachlichen Weltbilder uneingeschränkt Vorrang vor der Pragmatik der Verständigungsprozesse ein.³⁴ Mit der Vorstellung von der „Wahrheit des Seins“ verbindet Heidegger die traditionelle Suche nach einem allumfassenden, geschlossenen Vokabular mit seiner eigenen Suche nach einem eigenen, einzigartigen Jargon.³⁵ Rorty seinerseits spricht sich gegen beide Tendenzen aus.

Ästhetische Wahrheit ist für Heidegger demnach weniger thetisch in einen Rechtfertigungskontext zu suchen, als vielmehr über einen Einfühlungsprozess in die am Kunstwerk sich erschließende Welt. Für Rorty jedoch ist die Auffassung wesentlich, dass „wir weder ein vorsprachliches Bewusstsein besitzen, dem sich Sprache anbequemen müsste, noch einen Sinn dafür, wie die Dinge liegen, den sprachlich zu artikulieren Pflicht der Philosophen wäre.“³⁶ Rorty interpretiert Heidegger, dessen größte Begabung es ist, „eine packende Geschichte zu erzählen“³⁷, im Sinne eines „asketischen Priesters“, dessen Streben nach Weisheit und kontemplativer Schau Nietzsche zufolge als verstoßene und

³² Vgl. Tugendhat 1970, 297.

³³ Habermas 1983, 192.

³⁴ Vgl. Habermas 2009, 51.

³⁵ Vgl. Rorty 1993, 125.

³⁶ Rorty 1989, 50.

³⁷ Rorty 1993, 79.

ressentimentgeladene Äußerung des Willens zur Macht gedeutet werden müsste. So eröffnet Rorty eine Gegenüberstellung zwischen der Vorliebe der asketischen Priester für Theorie, Einfachheit, Abstraktion und Wesentliches einerseits und andererseits der Vorliebe der Romanciers für Erzählerisches, Detailliertes, Mannigfaltiges und Akzidentelles.³⁸ Rorty widerspricht sich der von ihm eröffneten Gegenüberstellung zufolge selbst, indem er Heidegger als „asketischen Priester“ interpretiert und ihn gleichzeitig als großen Erzähler lobt. Diese Konfusion jedoch ist desgleichen an Heideggers Wahrheitsbegriff abzulesen. Einerseits hebt er hervor, dass niemand der Stellvertreter der (ästhetischen) Wahrheit sein kann, andererseits knüpft sich der Begriff der Wahrheit, ähnlich wie bei Adorno, an einen vorprädikativ angelegten Essentialismus, an die Offenheit für das Sein, an etwas, was, so Rorty, sich konkret am ehesten „in einer vortechnischen Bauerngemeinschaft mit gleichbleibenden Bräuchen erreichen lässt. Heideggers Utopia ist etwas Pastorales, ein dünnbesiedeltes Gebirgstal: ein Tal, in dem das Leben durch seine Beziehung zur ursprünglichen Vierfältigkeit aus Erde, Himmel, Mensch und Göttern Gestalt erhält.“³⁹ So gilt letztlich für Heidegger, was Rorty an vielen Philosophen, auch etwa an Derrida, bemängelt: er kann keine *argumentative* Auseinandersetzung führen, ohne sich in einen Metaphysiker zu verwandeln und sich damit unter jene einzureihen, welche auf den Titel des Entdeckers des ursprünglichsten und tiefsten Vokabulars Anspruch erheben. Heideggers ästhetischer Wahrheitsbegriff ist zu *stark*, als dass er im Sinne Rortys bloß als „allgemeiner Empfehlungsausdruck“⁴⁰ gebraucht würde, um die eigene Auffassung und Meinung zu empfehlen. Heideggers Ausführungen zur ästhetischen Wahrheit nehmen die Gestalt eben eines ursprünglichsten, tiefsten und abgeschlossenen Vokabulars an, sodass der ästhetische Wahrheitsbegriff Heideggers nach Rorty nicht mehr haltbar ist. Doch wie sieht es diesbezüglich mit Heideggers Schüler Gadamer aus? Lässt sein ästhetischer Wahrheitsbegriff sich gegen Rorty verteidigen?

Kunst wird, so Gadamer, ein eigener Standpunkt zuerkannt, aus welchem heraus sie einen eigenen „autonomen Herrschaftsanspruch“⁴¹ proklamiert. Innerhalb dieses Anspruchs gründet sich ein ästhetischer Wahrheitsdiskurs, welcher epistemisch gleichrangig, wenn nicht gar überlegen ist zu positivistischen und metaphysischen Wahrheitstheorien. „Liegt nicht in der

³⁸ Vgl. ebd., 86.

³⁹ Ebd., 90.

⁴⁰ Rorty 1988, 16.

⁴¹ Gadamer 1975, 78.

Erfahrung der Kunst ein Anspruch auf Wahrheit, der von dem der Wissenschaft gewiss verschieden, aber ebenso gewiss ihm nicht unterlegen ist?⁴²

Hierbei von Bedeutung ist das Phänomen des Spiels. Anhand der ontologischen Kategorie des Spiels beschreibt Gadamer phänomenologisch den Geschehenscharakter der Kunst. Durch den Spielbegriff kehrt Gadamer die durch Kant inszenierte, radikale Subjektivierung der ästhetischen Grundbegriffe um.⁴³ Den Wahrheitsanspruch, welcher Kunst erhebt, gewinnt Gadamer aus der Reintegration der Kunst in die lebensweltliche Situiertheit des Menschen. Dabei hilft ihm das Phänomen des Spiels, welches der Seinsweise des Kunstwerks selbst entspricht. Der Rezipient tritt mit dem Kunstwerk ins Gespräch, um dessen eigenen Wahrheitsgehalt zu erfassen. Wahrheit wird dabei, wie bereits bei Heidegger, phänomenologisch als *Wahrheitsgeschehen* verstanden. Dieses widerfährt dem Subjekt als selbstmächtige Evidenz. Das Subjekt ist nur „dabei“⁴⁴, es ist passiv, das Wahrheitsgeschehen hingegen, das Spiel, ist aktiv.

Das Spiel drängt den Rezipienten zum Mitspielen. Indem dieser ins Spiel hineingezogen wird, fügt er sich den Ansprüchen, dem Ernst und den Regeln des Spiels, welche je von diesem selbst her motiviert sind. „[...] *alles Spielen ist ein Gespieltwerden*. Der Reiz des Spiels, die Faszination, die es ausübt, besteht eben darin, dass das Spiel über den Spielenden Herr wird. Auch wenn es sich um Spiele handelt, in denen man selbstgestellte Aufgaben zu erfüllen sucht, ist es das Risiko, ob es ‚geht‘, ob es ‚gelingt‘ und ob es ‚wieder gelingt‘, was den Reiz des Spiels ausübt. Wer so versucht, ist in Wahrheit der Versuchte. Das eigentliche Subjekt des Spiels [...] ist nicht der Spieler, sondern das Spiel selbst. Das Spiel ist es, was den Spieler im Banne hält, was ihn ins Spiel verstrickt, im Spiele hält.“⁴⁵ Es gibt keine Unterscheidung zwischen aktiver Spielerrolle und passiver Beobachterposition. Das Spiel als Darstellung ist stets eine Aufforderung zum Mitspielen. Ins Spiel, in die Seinsweise der Kunst, sind Künstler und Publikum, Produzent und Rezipient eingelassen. Allein im Gespieltwerden ist Kunst zugänglich. Das Spiel aber ist Darstellen, und das Darstellen wird zum „Gebilde“. Das Kunstwerk wird derart als objektives fixiert. Gegen die Stoßrichtung der Kunstkritik Platons, welcher die Scheinwelt der Kunst als Entfernung vom Wahren, von den Ideen auffasst, macht Gadamer das Wahrheitsmoment der Kunst geltend. „Ich nenne diese Wendung, in der das menschliche Spiel seine eigentliche Vollendung, Kunst zu sein, ausbildet, *Verwandlung ins*

⁴² Ebd., 93.

⁴³ Vgl. Rortys Kommentar dazu in Rorty 1981, 395.

⁴⁴ Vgl. Gadamer 1975, 118.

⁴⁵ Ebd., 102.

Gebilde. Erst durch diese Wendung gewinnt das Spiel seine Idealität, so dass es als dasselbe gemeint und verstanden werden kann.⁴⁶ Das Gebilde entspricht der Wahrheit des Spiels. „Die Verwandlung ist Verwandlung ins Wahre. [...] In der Darstellung des Spiels kommt heraus, was ist. In ihr wird hervorgehoben und ans Licht gebracht, was sich sonst ständig verhüllt und entzieht.“⁴⁷ An dieser Stelle fallen Gadamers Ausführungen zur ästhetischen Wahrheit stark mit jenen Heideggers zusammen. Am Kunstwerk wird das, was „ans Licht gebracht“ wird, von neuem erkannt, es wird *wiedererkannt*. An dem nun, was ästhetisch wiedererkannt wird, wird *mehr* erkannt als nur das Bekannte. „In der Wiedererkenntnis tritt das, was wir kennen, gleichsam wie durch eine Erleuchtung aus aller Zufälligkeit und Variabilität der Umstände, die es bedingen, heraus und wird in seinem Wesen erfasst.“⁴⁸ Das Mehr, welches durch die Kunst an den Dingen erkannt wird, entspricht gleichzeitig dem Wesen und der Wahrheit derselben. Wie bereits oben angedeutet, wird ästhetische Wahrheit hier konstituiert als *höhere* Wahrheit, welche nur innerhalb eines speziellen Jargons beschrieben werden kann. Dieser ist erneut mit einem gewissen, mutmaßlich von Heidegger ererbten Essentialismus behaftet. Zudem muss Gadamer durch sein Anliegen, gegen den kantischen Trend der Subjektivierung der ästhetischen Grundbegriffe die Bedeutung der Tradition aufzuwerten, in Kauf nehmen, in die Sprache der Metaphysik, in ein platonisch geprägtes Vokabular zurückzufallen.

Die, wie Heidegger sagt, „Eröffnung des Seienden in seinem Sein: das Geschehnis der Wahrheit“ ist, wie erwähnt, streng genommen ein rein subjektives Unternehmen. Die entborgene ästhetische Wahrheit besteht, und dies wird gerade bei Gadamer deutlich, *allein* für das wahrnehmende Subjekt selbst. Es ist sich der ästhetischen Wahrnehmung gewiss, doch lässt diese sich nicht unmittelbar als Geltungsanspruch einlösen. Geltungsansprüche wie Rechtfertigungskontexte, welche primär auf die Klärung von Wahrheitsfragen angelegt sind, können allein *mittelbar* durch Gewissheit und individuelle Erfahrung gestützt werden. Das Erlebnis, welches bei Gadamer und Heidegger mit der Erfahrung ästhetischer Wahrheit verknüpft wird, hat zwar gewissheitsverbürgende Kraft, kann jedoch nicht unmittelbar einem Geltungsanspruch zugeordnet werden. Die Frage dabei ist, ob ästhetische Wahrheitskonzeptionen, nicht nur jene Gadamers und Heideggers, überhaupt einen

⁴⁶ Ebd., 105.

⁴⁷ Ebd., 107.

⁴⁸ Ebd., 109.

Geltungsanspruch erheben *wollen*, oder ob mit der Rede von ästhetischer Wahrheit lediglich eine isolierte Emphase zum Ausdruck kommt, welche sich der sprachpragmatischen Auslegung entzieht.

Bei Gadamer und Heidegger ist der ästhetische Wahrheitsbegriff ein apophantischer; doch seine metaphorische Einkreisung bewirkt, dass er sich im Jargon verflüchtigt. Vielleicht aber dechiffriert sich der Begriff der ästhetischen Wahrheit, nimmt man eine sprachpragmatische Differenzierung des Begriffs vor und unterscheidet im Sinne Habermas' zwischen apophantischer Wahrheit, Wahrhaftigkeit und Richtigkeit. Wellmer etwa unternimmt eine derartige Analyse der Kunstwahrheit.⁴⁹ Dabei geht er von einer Verwicklung von ästhetischer Geltung und Stimmigkeit mit Wahrheit, Wahrhaftigkeit und moralisch-praktischer Richtigkeit aus. Ästhetische Wahrheit wird derart als Interferenzphänomen der drei Wahrheitsdimensionen beziehungsweise Klassen von Geltungsansprüchen gedeutet. Kunst wird demnach eine wahrheitsrelevante Wirkung unterstellt, welche sich als ästhetischer Geltungsanspruch manifestiert. Da apophantische Wahrheitsbegriffe an sich unbestimmt bleiben müssen, können ästhetische Geltungsansprüche, welche in ästhetischen Diskursen erhoben werden, interpretiert werden als Beiträge zur Klärung der Frage nach der ästhetischen Stimmigkeit und Authentizität der Kunstwerke. Ästhetische Diskurse sind demnach, wie Wellmer sagt, „die Vermittlungsinstanz zwischen der apophantischen Metaphorik [...] und Fragen der ästhetischen Stimmigkeit.“⁵⁰ Jene Fragen der ästhetischen Stimmigkeit rechtfertigen dabei die Ausdifferenzierung des Wahrheitsbegriffs in apophantische Wahrheit, Wahrhaftigkeit und moralisch-praktische Richtigkeit, innerhalb welcher die je individuelle ästhetische und lebensweltliche Erfahrung der Diskursteilnehmer zur Geltung kommen kann. Die Ästhetik Gadamers und Heideggers, welche offensichtlicher Weise einer apophantischen Wahrheitsästhetik entspricht, ist sprachpragmatisch nicht haltbar, solange nicht die apophantische Wahrheitsästhetik substituiert wird auf Wahrhaftigkeit. Während Rortys Angriff auf den metaphysischen Wahrheitsbegriff implizit jene apophantische, aufs einzelne Subjekt zentrierte Wahrheitsästhetik Gadamers und Heideggers, einmal sprachpragmatisch ausgedeutet, unhaltbar macht, ist eine Ästhetik, welche den Wahrheitsbegriff abtrennt vom Kunstwerk, Wahrheit also nicht im Sinne Heideggers als „sich-ins-Werk-setzend“ begriffen wird, und ihn anschließend sprachpragmatisch rekonstruiert, vertretbar. Mit diesem Schritt kommt die Ästhetik Rortys Credo, dass über Wahrheit und Wirklichkeit an sich keine

⁴⁹ Vgl. dazu Wellmer 1985, 30 ff.

⁵⁰ Ebd., 35.

Aussagen getroffen werden können, nach. Der *praktische* Umgang mit Überzeugungen innerhalb ästhetischer Diskurse fährt sich dann nicht mehr fest am apophantischen Wahrheitsabsolutismus. Da es in der Ästhetik einerseits weniger relevant ist, andererseits die Differenzierung zwischen nützlichen und weniger nützlichen Redeweisen um einiges undurchsichtiger ist, als in nicht-ästhetischen Diskursen, dürfen apophantische Wahrheitsansprüche zwar emphatischer verteidigt werden, müssen jedoch im Endeffekt umgedeutet werden in Wahrhaftigkeit, also weniger als konstative, assertorische denn als *expressive* Äußerung ausgelegt werden. Ästhetische Wahrheit gleich als Wahrhaftigkeit lassen sich dabei nicht *direkt* dem Kunstwerk zuschreiben. Lediglich kann von diesem ein ästhetischer Geltungsanspruch ausgehen, welcher als Gegenstand der Erfahrung unter den beschriebenen sprachpragmatischen Voraussetzungen als *metaphorische* Verschränkung von Kunstwerk und Wahrheit expliziert wird.

In der Ästhetik Hegels führt die Herleitung der Definition des Schönen als das sinnliche Scheinen der Idee auf den Wahrheitsbegriff – die Kategorie Wahrheit koinzidiert mit der Kategorie des Schönen. Schönheit entspricht, pragmatisch gewendet, wie etwa in der Ästhetik Deweys⁵¹, und vereinfacht ausgedrückt einem Begriff für besonders geschätzte Qualitäten des Kunstwerks. Wenn nun der Begriff des Schönen in einer Weise zusammenfällt mit dem Begriff des ästhetisch Wahren, so ist auch dieser zu lesen als Ausdruck für besonders geschätzte ästhetische Qualitäten. Dewey vollzieht damit in seiner Ästhetik eben jene Substituierung, welchen Rorty für die gesamte Philosophie anstrebt: „Wahrheit‘ ist nicht der Name einer Macht, die letzten Endes den Sieg davonträgt, sondern es ist bloß die Substantivierung eines billigen Adjektivs.“⁵² Wurde der Begriff der Wahrheit, gerade der ästhetischen, abgeschöpft aus der vertikalen Beziehung zwischen Kunstwerk und Rezipienten, so ist er nun zurückbezogen auf horizontale Beziehungen innerhalb der Intersubjektivität der Teilnehmer des ästhetischen Diskurses. Die Verwendung des Wahrheitsbegriffs im Bereich des Ästhetischen entspricht dabei immer einem subjektiven Werturteil. Diesem, der ästhetischen Deutung, soll mit der Rede von Wahrheit vordergründig derselbe Faktizitätsanspruch verliehen werden, welcher mit dem alltäglich verwendeten Wahrheitsbegriff konnotiert wird. Der Deutung des Kunstwerks, wie Gadamer und Heidegger es vorschwebt, soll damit eine gewisse Objektivität des Soseins verliehen werden. Diese

⁵¹ Vgl. Dewey 1980, 294.

⁵² Rorty 2000, 326.

behauptete Objektivität entspricht, mit Rorty gesprochen, dem Wunsch, über das Sprachspiel auf eine über die Grenzen der eigenen Sprachgemeinschaft hinausragende Wirklichkeit oder Bedeutung hinauzuweisen – gewissermaßen auf den transzendentalen Signifikaten des Wahrheitsgeschehens (Heidegger) oder des Spiels (Gadamer). Pragmatisch betrachtet ist die Rede von Objektivität jedoch bloß der Wunsch nach starker intersubjektiver Übereinstimmung.⁵³

Zum Abschluss dieser Arbeit möchte ich untersuchen, inwiefern für die ästhetische Wahrheitskonzeption Adornos eine pragmatische Wendung und Deutung fruchtbar ist und wo die Grenzen derselben liegen.

Adorno hat in der *Ästhetischen Theorie*, im Unterschied zu Gadamer oder Heidegger, dezidiert begründet, warum die Einbeziehung eines rezipierenden und kommunizierenden Subjekts in den Verweisungszusammenhang von Kunst, ästhetischer Wahrheit und Utopie einer programmatischen Verletzung der Theorie gleichkommt. Die dialektisch-eindimensionale Konstruktion der ästhetischen Theorie Adornos wehrt sich begründeter Weise gegen die Mehrdimensionalität des sprachpragmatischen Paradigmas, ohne welches Rorty nicht zu denken wäre. Adorno ist sich zwar des Sozialapriori der Intersubjektivität bewusst, zentriert seine Theorie aber dennoch aufs einzelne Subjekt und dessen psychosoziale Verfasstheit. Dabei lassen sich im Ansatz zwar methodische Parallelen zwischen Adorno und Rorty ausmachen, etwa darin, dass sich der fundierungskritische Impuls Rortys in Adornos Begriff des Nichtidentischen wiederfindet, doch in programmatischer Hinsicht bestehen klare Differenzen, welche sich anhand der beiden Wahrheitskonzeptionen, der ästhetischen Adornos und der pragmatischen Rortys, offenlegen lassen.

Adorno schreibt in der *Ästhetischen Theorie* an einer Stelle, welche maßgeblich ist zur Begriffsbestimmung ästhetischer Wahrheit: „Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik.“⁵⁴ Die, wenn man so mag, „objektive“ Auflösung des Rätsels der Kunstwerke entspricht deren Interpretation, welche sich auf der Höhe philosophischer Reflexion bewegt. „Die Werke [...] warten auf ihre Interpretation.“⁵⁵

⁵³ Vgl. Rorty 1981, 365.

⁵⁴ Adorno 1970a, 193.

⁵⁵ Ebd.

Zugleich jedoch ist „das Bedürfnis der Werke nach Interpretation als der Herstellung ihres Wahrheitsgehalts Stigma ihrer konstitutiven Unzulänglichkeit. Was objektiv an ihnen gewollt ist, erreichen sie nicht. Die Unbestimmtheitszone zwischen dem Unerreichbaren und dem Realisierten macht ihr Rätsel aus. Sie haben den Wahrheitsgehalt, und sie haben ihn nicht.“⁵⁶

Adorno führt, wie am letzten Zitat deutlich wird, den ästhetischen Wahrheitsbegriff *ad absurdum*. Der Begriff der ästhetischen Wahrheit ist *aporetisch*. Dialektisch zeigt er sich darin, dass Interpretation die ästhetische Wahrheit nicht einzuholen imstande ist, sie aber dennoch vom Werk intendiert ist. Interpretation bleibt zwangsläufig unzulänglich.

Die konstatierte Aporie des ästhetischen Wahrheitsbegriffs macht ihn für die Sprachphilosophie, gerade für jene Rortys, scheinbar unzugänglich. Adornos ästhetischer Wahrheitsbegriff ist in höherem Maße davor immun, mit dialogischen Wahrheitstheorien in Verbindung gebracht und damit mehr oder minder sprachphilosophisch überholt zu werden, als Gadammers oder Heideggers Wahrheitsbegriff. Der idealistische Wahrheitsabsolutismus Adornos präsentiert sich als ebensolcher, ohne dabei – im Gegensatz zu manchen anderen philosophischen Topoi Adornos – leichtfertig sprachphilosophisch überarbeitet werden zu können. So plausibel Rortys Einwände gegen gängige Wahrheitsbegriffe sind, den von Adorno konzipierten treffen sie bloß auf Umwegen.

Adorno vertritt einen *emphatischen* Wahrheitsbegriff, welcher mit den gängigen Wahrheitskonzeptionen, welche sich über Aussagewahrheiten, Evidenz, „Entborgen-sein“ oder Korrespondenz zur Realität konstituieren, nichts gemein hat. Wahrheit, bei Adorno, lässt sich nicht positiv, qua Sprache, bestimmen – Unwahrheit bestimmt Adorno als Prädikat jedweden begrifflichen Urteils. Wahrheit entspricht der Integrität des Nichtidentischen; diese jedoch wird durch die Allgemeinheit des Begriffs verletzt. Diese Verletzung bedingt die Unwahrheit des begrifflichen Urteils.

Der ästhetischen Wahrheitskonzeption Adornos ist das Credo, „wahr ist nur, was nicht in diese Welt passt“⁵⁷, vorgelagert. „Im Aufgang eines Nichtseienden, als ob es wäre, hat die Frage nach der Wahrheit der Kunst ihren Anstoß.“⁵⁸ Das Kunstwerk eröffnet den Horizont einer, im Gegensatz zur herrschenden Ratio, nicht-repressiven gesellschaftlichen Ordnung. Daraus entsteht die Dichotomie zwischen sozialer Wirklichkeit und künstlerischem Schein. „Kunstwerke begeben sich hinaus aus der empirischen Welt und bringen eine dieser

⁵⁶ Ebd., 194.

⁵⁷ Ebd., 93.

⁵⁸ Ebd., 128.

entgegengesetzte eigenen Wesens hervor, so als ob auch diese ein Seiendes wäre.“⁵⁹ Diese der empirischen Welt entgegengesetzte Welt, der künstlerische Schein, bewahrt ästhetische Wahrheit; aus deren Schein kann Wahrheit *gegen* die falsche Gesellschaft gerichtet werden. Der künstlerische Schein ist der Fluchtpunkt des bürgerlichen Subjekts aus verdinglichten und entfremdeten Lebensverhältnissen. Dennoch, „die Rettung durch den Schein ist scheinhaft selber, und ihre Ohnmacht nimmt das Kunstwerk durch seine Scheinhaftigkeit auf sich.“⁶⁰ Die metaphysische Relevanz des Scheins besteht darin, dass er nicht bloßer Widerschein des Bestehenden ist, sondern dass dieses im Schein des Kunstwerks reflexiv *gebrochen* ist. Diese Brechung schafft Distanz zur Wirklichkeit; die Distanz jedoch ist ihrerseits als Mangel an der Wirklichkeit zu verstehen. Damit ist der künstlerische Schein wahrer als diese; ästhetische Wahrheit wird zur Negation. Der künstlerische Schein kommt nicht auf die Welt herab, sondern steigt am Kunstwerk empor und bestrahlt sie – prototypisch für die Kunstwerke ist deshalb „das Phänomen des Feuerwerks.“⁶¹ Das „Bessere“ leuchtet im Kunstwerk augenblicklich auf. Es weist auf Versöhnung, ohne dabei selbst in Praxis überzugehen. Präventiv ist die Augenblicklichkeit des Aufscheinens insofern, als sie sich davor bewahrt, ins Falsche integriert zu werden. Das Augenblickhafte bleibt aus der Perspektive der gesellschaftlichen Wirklichkeit das uneinholbar Jenseitige. Folgerichtig muss es auch der Kommunikation jenseitig bleiben. „Kunst ihrerseits ist integer einzig, wo sie bei der Kommunikation nicht mitspielt.“⁶² Kommunikation ist nicht davor gefeit, die ästhetische Wahrheit zur Falschheit zu deprivieren.

Dass Adorno sich gegen Kommunikation richtet, welche vermeintlich der Totalität des Verblendungszusammenhangs ebenso unterworfen ist wie alles andere, um die ästhetische Wahrheit der künstlerischen Scheinwelt zu retten, macht ihn fürs Programm des Liberalismus, wie Rorty es zeichnet, unerwünscht. So heißt es etwa in der *Negativen Dialektik*, Kriterium des Wahren sei „nicht seine unmittelbare Kommunizierbarkeit an jedermann.“⁶³ Wahrheit ist kommunizierbar einzig an jene, welche sich nicht innerhalb des Verblendungszusammenhangs selbst erhalten, welche „das unverdiente Glück hatten, in ihrer geistigen Zusammensetzung nicht durchaus den geltenden Normen sich anzupassen.“⁶⁴ Reflektierten Menschen, Künstlern insbesondere, welche ein „Gefühl des nicht ganz

⁵⁹ Ebd., 10.

⁶⁰ Ebd., 164.

⁶¹ Ebd., 125.

⁶² Ebd., 476.

⁶³ Adorno 1970b, 51.

⁶⁴ Ebd.

Dabeiseins, nicht Mitspielens aufgezeichnet⁶⁵ haben, welche eine „Art Zuschauer“ sind und sich in eine „alle existenzielle Haltung desavouierende Stellung zum Unmittelbaren“⁶⁶ begeben haben, kommt „objektive Wahrheit“ zu in einem Moment, welches „über die Verblendung des selbsterhaltenden Motivs hinausführt.“⁶⁷ Wahrheit wird verknüpft mit Selbstaufgabe, da es, wie das berühmte Diktum besagt, kein richtiges Leben im falschen geben kann. „Elevation“, also durch jene Aufgabe der Selbsterhaltung erlangte Erhabenheit, verheißt Wahrheit, welche jenseits des „Pedestren“⁶⁸, also des nicht-erhabenen, sich findet. Hier kündigt sich an, was Schelsky in seiner Kritik an der Kritischen Theorie als „Priesterherrschaft der Intellektuellen“⁶⁹ bezeichnet. Die Kritische Theorie, welcher die *Ästhetische Theorie* eingegliedert ist, zieht ihr Programm mutmaßlich „hinter“ den Subjekten durch. Gesellschaftskritik kann somit, durch den Verzicht auf konkreten Praxisbezug, als manipulative Veranstaltung diffamiert werden. Doch der Verzicht auf Praxisbezug ist begründet; die eschatologische Utopie, welche Adorno unter Einfluss des Gedankenguts Schopenhauers zeichnet, erachtet die Kluft zwischen geschichtlicher Realität und Versöhnung als so gewaltig, dass es kein sinnvolles Ziel menschlicher Praxis mehr sein kann, sie zu überbrücken.

Der Pragmatismus käme seinem Prinzip nach nie auf die Idee, die Praxis aufzugeben – vielmehr ist gerade bei ihr anzusetzen. Praxis ist bekanntlich *das* Moment für pragmatische Philosophie. Die Praxisfeindlichkeit Adornos, welche gerade an seinem ästhetischen Wahrheitsbegriff bezeugt wird, widerspricht programmatisch dem Liberalismus Rortys. Jedoch hält Rorty sich durch die Differenzierung zwischen privatem und öffentlichem Raum die Möglichkeit offen, in die private Sphäre all jene Philosophen abzuschieben, welche dem Liberalismus konterkarieren, und sie doch zugleich würdigen zu können. Adorno fände sich dort wieder neben Philosophen wie Nietzsche, Heidegger oder Derrida. Während Rorty seine Hoffnung auf soziale Verbesserung und moralischen Fortschritt an eine Philosophie der Intersubjektivität bindet, bindet Adorno seine, wie am Begriff der ästhetischen Wahrheit offenbar wird, an eine aus striktem Kulturpessimismus heraus entworfene Utopie, welche dennoch der Emphase nach von ausgezeichneter gesellschaftlicher Relevanz ist, sodass

⁶⁵ Ebd., 356.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. ebd., 357.

⁶⁹ Vgl. Schelsky 1977.

Adorno selbst wohl mitnichten einverstanden wäre mit seiner Abschiebung in den Bereich des Privaten, Idiosynkratischen.

Trotz der Tatsache, dass Adornos Schriften vorwiegend soziologisch geprägt sind und das Paradigma der Intersubjektivität sich daher mehr oder minder aufdrängt, bleibt er der Subjektphilosophie verhaftet. Adorno beherzigt nicht, dass nichts als „Kritik einer Person dienen [kann], außer eine andere Person, nichts als Kritik einer Kultur außer einer alternativen.“⁷⁰ Insofern ist Adorno kein Ironiker im Sinne Rortys, also niemand, der sich über die Kontingenz und die Unabgeschlossenheit seines Vokabulars im Klaren wäre, sondern Metaphysiker, also jemand, der glaubt, für moralische Überlegungen gäbe es genau ein richtiges, aus dem Subjekt selbst zu schöpfendes Vokabular. Zwar strebt Adorno danach, diesem eine gewisse überlegene Dignität zu verleihen, indem er anhand des Begriffs der Wahrheit oder des Nichtidentischen versucht, aus ihm herauszutreten und es „von außen“ zu legitimieren, jedoch entspricht dies dem vergeblichen Versuch, aus dem sprachlogischen Bereich auszubrechen. Die Präjudizierung bestimmter Begriffe und Philosopheme mithilfe einer außertextuellen, außersprachlichen Wirklichkeit, welche indes selbst nichts als ein sprachliches Konstrukt sein kann, findet sich, wie oben gezeigt, nicht nur bei Heidegger und Gadamer, sondern auch bei Adorno. Rorty hingegen zeigt die Ausweglosigkeit solcher Verfahren auf.

Die soziale Utopie, welche sich hinter Adornos ästhetischer Wahrheitskonzeption verbirgt, besitzt trotz allem eine enorme theoretische Imaginationskraft; die Erhabenheit, welche Adorno anstrebt, erreicht er. Doch entscheidend ist, dass Adorno „vollkommen nutzlos für Menschen ist, die seine Assoziationen nicht teilen.“⁷¹ In diesem Sinne pragmatisch vertretbar ist keine der beschriebenen ästhetischen Wahrheitstheorien, solange nicht ihre kommunikative Funktion eingeklagt und beschrieben ist. Die oben mit Wellmer vorgenommene Umdeutung des ästhetischen Wahrheitsbegriffs in ein Interferenzphänomen verschiedener Wahrheitsdimensionen lässt sich desgleichen auf Adorno anwenden. Bei ihm kommt dies zum Ausdruck „im Gedanken einer Verschränkung des mimetisch-expressiven mit dem rationalen Moment im Kunstwerk ebenso wie in seiner Konstruktion des Zusammenhangs

⁷⁰ Rorty 1989, 138.

⁷¹ Ebd., 197. Das angeführte Zitat münzt Rorty eigentlich auf Heidegger. Ich denke aber, es lässt sich gleichermaßen auf Adorno beziehen.

wischen Wahrheit, Schein und Versöhnung.⁷² Das Kunstwerk für sich jedoch wird allein zum *mittelbaren* Träger ästhetischer Wahrheits- und Geltungsansprüche.

⁷² Wellmer 1985, 31.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970a.
- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik, Frankfurt am Main 1970b.
- Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992.
- Dewey, John: Kunst als Erfahrung, Frankfurt am Main 1980.
- Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode, Tübingen 1972.
- Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt am Main 1983.
- Habermas, Jürgen: Rationalitäts- und Sprachtheorie, Frankfurt am Main 2009b.
- Heidegger, Martin: Unterwegs zur Sprache, Pfullingen 1959.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit, Tübingen 1967.
- Heidegger, Martin: Holzwege, Frankfurt am Main 1977.
- Putnam, Hilary: Vernunft, Wahrheit und Geschichte, Frankfurt am Main 1982.
- Rorty, Richard: Der Spiegel der Natur - Eine Kritik der Philosophie, Frankfurt am Main 1981.
- Rorty, Richard: Solidarität oder Objektivität, Stuttgart 1988.
- Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität, Frankfurt am Main 1989.
- Rorty, Richard: Eine Kultur ohne Zentrum, Stuttgart 1993a.
- Rorty, Richard: Hoffnung statt Erkenntnis - Eine Einführung in die pragmatische Philosophie, Wien 1994.
- Rorty, Richard: Wahrheit und Fortschritt, Frankfurt am Main 2000.
- Schelsky, Helmut: Die Arbeit tun die anderen - Klassenkampf und Priesterherrschaft der Intellektuellen, Opladen 1977.
- Tugendhat, Ernst: Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger, Berlin 1970.
- Wellmer, Albrecht: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, Frankfurt am Main 1985.
- Wilde Oscar: Sämtliche Werke in sieben Bänden, Essays II, Frankfurt am Main 2000.

“It’s not going to stop - ’til you wise up”. Die poststrukturalistische Logik der mind game movies und ihre Grenzen

Thomas Ebke

1.) Einleitung ins Problem: Standortbestimmungen von Denken, Spiel und Film

In Paul Thomas Andersons *Magnolia* (1999) raunt der sterbenskranke Fernsehproduzent Earl Partridge (Jason Robards) vom Totenbett aus seinem empathischen Pfleger Phil (Philip Seymour Hoffman) eine larmoyante Lebensbeichte zu. Das quälende Lamento, an dessen Beginn Partridge, immer wieder von Krämpfen der Agonie unterbrochen, den Betrug an seiner an Krebs leidenden, dahinsiechenden Ehefrau und seinem sie pflegenden jugendlichen Sohn reumütig rekapituliert, löst sich kraft eines abrupten Schnitts vom Schauplatz des Totenbetts unvermittelt ab und durchwandert akustisch zahlreiche Handlungsorte, an denen sich die weiteren Protagonisten dieser Nacht aufhalten: Quizmaster Jimmy Gator (Philipp Baker Hall), der nach einem Zusammenbruch während einer Aufzeichnung seiner TV-Show in die Obhut seiner Gattin (Melinda Dillon) gegeben wird; Gators drogensüchtige und von ihm entfremdete Tochter Claudia (Melora Walters), die sich für ihr erstes Date mit Police Officer Kurring (John C. Reilly) frisiert; dann Kurring selbst, der an einem Großeinsatz der Polizei teilnimmt; der hochbegabte Schuljunge und Außenseiter Stanley (Jeremy Blackman), der in Jimmy Gators Quizshow als allwissender Kandidat brilliert und dem wir nun bei einem Einbruch in eine Bibliothek zusehen, wo er Zeitungsartikel über weltberühmte Wunderkinder nachschlägt; Donnie Smith (William H. Macy), ein Junggeselle mittleren Alters, der – in seiner Jugend gleichfalls ein Quizshow-Wunderkind – zum frustrierten Alkoholiker geworden ist und den wir nun bei seinen ungeschickten Vorkehrungen für einen geplanten Einbruch beobachten; Partridges untreue, deshalb von Selbstvorwürfen gepeinigete zweite Frau Linda (Julianne Moore), die ihre Schuldgefühle mit Schmerzmitteln betäubt; und zuletzt Partridges Sohn Frank (Tom Cruise), ein Dating-Coach, der die Traumata seiner Kindheit durch einen exzessiven Chauvinismus zu kompensieren versucht. Wie ein Passepartout unterlegt sich die melodramatische Erzählung von existenziellen Brüchen, Verlust und später Reue aus dem Munde des kranken Greises den Schicksalen aller unterdessen auf der Szene erschienenen Charaktere. In seinen bitteren Klagen verdichten sich in der Tat diese neun Lebensläufe in absteigender Linie: Sie alle sind nur die beliebigen Fälle und Manifestationen eines Musters, das, da es nun ausgesprochen ist, all diese Lebenswege in sich aufnehmen kann. Was aber bleibt in *Magnolia* von jenem Moment an zu sagen und zu sehen, da die Differenz zwischen den Subjekten und ihren Geschichten einen paroxystischen Punkt, eine absolute

Schmerzgrenze erreicht hat? Was folgt auf die Einsicht, dass der eigene Lebensweg nichts anderes als das Produkt jener dynamischen „Mächte des Falschen“ gewesen ist, die, einem Gedanken Nietzsches mit Deleuze folgend, eine Welt ohne Zentrum, Mittelpunkt und Invarianten generieren, eine Welt, in der „sogar die Bewegungen [...] die Rotationszentren verloren [haben], um die herum sie sich entwickeln“ (Deleuze 1999, 189)?

Die spezifische Geste, die in *Magnolia* an der Stelle der äußersten und schon den Tod einführenden Desintegration einsetzt, ist in jeder Hinsicht bedenkenswert: Kaum ist der bewegende Bericht des siechen Partridge, dessen Schlussworte auch noch in flehende Hilferufe an den Pfleger umschlagen, auserzählt, kaum ist das Sedativum verabreicht und der Kranke wieder in den Schlaf gefallen, kaum sind die Tränen des heftig mitleidenden Pflegers getrocknet, so sind es abermals ein Schnitt und eine ihm unmittelbar voraufgehende Pianomelodie, die noch einmal den gesamten Reigen der gescheiterten Protagonisten vorüber ziehen lassen und, darin analog zur vorhin beschriebenen Sequenz, über ein halbes Dutzend Schauplätze hinweg ihre individuellen Krisen zu einem großen Ganzen verketteten. Im Gegensatz zu der ersten Sequenz jedoch, die eher noch in Verhältnis benachbarter Einsamkeiten formuliert, verdeutlicht sich in dieser zweiten Kette eine für den nahenden Ausgang des Films charakteristische Wendung: Alle Protagonisten stimmen gleichsam als ein „Chor der Leidenden, alle an ihrem jeweiligen Ort, doch innerlich miteinander verbunden“ (Koebner 2006, 208), in jenen Song ein, der als Übergang beide geschilderten Sequenzen vermittelt. Dieses Lied, komponiert von Aimée Mann, enthüllt sich seinerseits als eine Formel, die einen Weg aus der radikalen Krise bahnt, an der alle Figuren partizipieren; denn es erzählt von einem Geschehen, das kein Ende nehmen wird, es sei denn, man „käme hinter“ dieses problematische und kritische Geschehen: *it's not going to stop - 'til you wise up*. Eben diese harmonisierende Tendenz der Wiederherstellung gerissener Fäden lasten einschlägige Kritiken Andersons Konzeption in *Magnolia* an, und es bedarf kaum der Erwähnung, dass der Film die Wege der zuvor heillos versprengten Zauderer, Neurotiker und Egomane über Generationen- und Geschlechtergrenzen hinweg so gut es geht zusammenführen wird. An ihrer äußersten Grenze werden die „Mächte des Falschen“, die einander über die gesamte Serie der Akteure in *Magnolia* hinweg vervielfachen, d.h. „ständig aufeinander verweisen und ineinander übergehen“ (Deleuze 1999, 177f.) konnten, in die lächerliche Karikatur einer Katastrophe umschlagen: Der apokalyptische Regen, der am Ende über die Stadt hereinbricht, schafft keine *tabula rasa* in der für alle Betroffenen „unnützlich und überflüssig“ (Ebd., 182) gewordenen Welt – er schüttet vielmehr nichts als Frösche aus und erstattet der profanen

Wirklichkeit zuletzt eine nahezu hyperbolische Plastizität und Materialität zurück¹. Schließlich lässt sich auch das Nachspiel dieser Weltuntergangs-Farce ganz knapp rapportieren, etwa wenn auf dem *ground zero* der mit Froschleichen übersäten Stadt, so als wären nun alle leidvollen Vorgeschichten verziehen und abgegolten, ganz vorsichtig die verlorenen, glücklosen Kinder in den Schoß ihrer Familien zurückfinden², wenn das verbrauchte Wunderkind, das um ein Haar zum Kriminellen geworden wäre, unverhofft in die Arme des Streifenpolizisten läuft und in der allerletzten Szene des Films Kurring und Claudia Gator nach ihrem zunächst gescheiterten Rendezvous im zweiten Anlauf zärtliche Bande zu knüpfen beginnen. Und noch in der letzten Einstellung dieser finalen Szene, die ganz unmittelbar vor dem Abspann das verweinte, abgewandte Gesicht Claudia Gators unter dem Zuspruch Kurrings in ein Lächeln und eine Zuwendung auflöst, kündigt sich so etwas wie ein Neuanfang, eine „Vergebung, Errettung“ (Koebner 2006, 208) oder doch eine spezifische „Eindeutigkeit“ (Deterding 2007) an³. Hinübergerettet in eine Stunde null nach dem Zusammenbruch, sind diese Überlebenden noch einmal davon und unübersehbar bei sich selbst angekommen, sie haben den Zirkel, in dem stets das Gleiche (die Drogen, der Sex, die Lügen, die endlosen Folgen der Quizshow) wiederkehrte, zuletzt gesprengt: *it's not going to stop – 'til you wise up*.

Von Anbeginn hat die kritische Rezeption *Magnolias* den Einbau dieser Versöhnungsmetaphysik in eine Logik filmischer Selbstreferenzialität in der Schlusskonstellation des Films beargwöhnt: So hat man die Rückkehr dieses „vormodernen Pathos“ (Ebd.) entweder unter den Konditionen einer postmetaphysisch gebrochenen Ironie⁴, durch die mystische Intervention eines „Deus ex machina“⁵, im Zeichen des salomonisch-alttestamentarischen Paradoxes der Schönheit einer heillosen Welt⁶ oder gar als eine

¹ Der Frosch, der mit einiger Verspätung und lautem Klatschen auf die Frontscheibe eines Wagens aufschlägt und dabei eine satte Blutspur hinterlässt, bildet unverkennbar einen metatextuellen Kommentar zu jenem in *Magnolia* immerfort wiederholten Prinzip: *But it did happen*. Keine Metaphysik, keine Theologie, nicht einmal Symbol oder Allegorie, sondern „nackte Wahrheit“.

² Dies freilich kann erst geschehen, nachdem die beiden Vaterfiguren, deren Wiederannäherungsversuche an die traumatisierten Kinder ebenso parallel inszeniert werden wie sich die Geschichten ihrer Krankheiten und ihres Sterbens spiegeln, ihr Leben gelassen haben. Mit ihnen scheinen auch die Auswüchse der schlimmsten, der exzessiven und unverzeihlichen Schuld im Strafgericht des Froschregens getilgt worden zu sein: Während Partridge ein Leben lang seine Familie gedemütigt hat, erfahren wir über Gator, dass er seine Tochter Claudia sexuell missbraucht und sich an ihrer Drogensucht mit schuldig gemacht hat.

³ Anderson hebt diesen Nullpunkt des Lebens (nach der Katastrophe, nach der Katharsis) ästhetisch hervor, indem die grobkörnige, sich eher herantastende und unscharf bleibende Kamera, die den Blick auf Claudia Gator weniger freigibt als über Jim Kurrings Schultern hinweg verdeckt, die perfekten visuellen Arrangements, die *Magnolia* bis zum Schluss dominieren, emphatisch unterläuft.

⁴ Deterding 2007; vgl Treber 2005, 224-228.

⁵ Koebner 2006, 207.

⁶ Johnston 2004.

nietzscheanische Lektion über die Möglichkeit, zu gewinnen wenn man verliert⁷, interpretiert. Meine folgende Analyse versucht, den in *Magnolia* vorgeführten Übergang aus einer Welt der Negativität in die Positivität eines zweiten Anfangs, in dem ganz dezidiert endlich „alles anders“ werden kann, auf einem buchstäblich globaleren Terrain zu lokalisieren. Denn die ontologische Brisanz des Problems, einer quasi-nihilistischen Welt des Seriellen, der „abweichenden Bewegungen“ (Deleuze 1999, 189) und der „reinen Beschreibungen“ (Ebd., 176), der Posen, Lügen, Larven, Maskeraden, der Deformationen und in sich kreisenden Einsamkeiten⁸ auf wundersame Weise entronnen zu sein, ist m.E. nicht scharf getroffen im Rekurs auf eine kommunikationstheoretische Lesart⁹, eine Perspektive der *gender studies*¹⁰, mit Blick auf die Relation von Theologie und Postmoderne¹¹ oder in Anbetracht der Kategorie eines „sentimentalen Genießens“¹².

Eher möchte ich das in *Magnolia* inszenierte „Ende, das dem Kino vorbehalten zu sein scheint“ (Koebner 2006, 208), ins Prinzipielle ausweiten und in einem ersten Schritt von folgender These ausgehen: Paul Thomas Andersons Film lässt sich jenem seit Mitte der 90er Jahre im Werden begriffenen, in sich stark heterogenen Genre der *mind game movies* subsumieren, weist jedoch zugleich darüber hinaus. Insoweit unter diesem Genre ein Ensemble von Filmen¹³ gefasst werden kann, in denen die Differenz wirklicher und möglicher Welten skeptisch-spielerisch entgrenzt wird, die also einen virtuellen Kosmos konstituieren, in dem auch die Modalitätsformen der Zeit voneinander ununterscheidbar werden, insoweit passt *Magnolia* durchaus ins Konzept der *mind game movies*: Nicht zufällig ist es die Quizshow *What do Kids know?*, die wie ein Brennspeigel die Identitäten aller Figuren¹⁴

⁷ Stauffer 2000, 35-39.

⁸ In *Magnolia* ist es der von Tom Cruise dargestellte sexistische Guru Frank Mackey, der die Summe all dieser Falschheiten als ein Prinzip von Welt verkörpert: Angefangen von seinem fingierten Namen (in Wirklichkeit ist er Earl Partridges Sohn), reicht die hyperbolische Verdichtung seiner Rollen über einen allzu penetrant als Chauvinismus maskierten Ödipuskomplex (er pflegte, selbst vom Vater verlassen, die betrogene kranke Mutter bis zu ihrem Tod) in die Unfähigkeit hinein, in einem Interview die „tatsächlichen“ Umstände seiner Herkunft einzugestehen, mit denen ihn eine wohlinformierte Journalistin konfrontiert, bis zu der Offenlegung seines eigenen Geschäftsprinzips als eine Meisterschaft der Heuchelei – eine Lektion seines Seminars, mit dem er seinem männlichen Publikum das Handwerk des Chauvinismus lehrt, trägt den Titel *How to Fake like You're Nice and Caring*.

⁹ Wie z.B. von Goss 2002, 169-190.

¹⁰ Etwa Dillman 2005, 142-150.

¹¹ Siehe Johnston 2004.

¹² Wie im Falle von Kappelhoff 2004, 20ff.

¹³ Exemplarisch für dieses Genre sind *The Matrix* (Andy & Larry Wachowski, 2000), *Memento* (Christopher Nolan, 2000) *Fight Club* (David Fincher, 1999), *Lost Highway* (David Lynch, 1999), *Mulholland Drive* (David Lynch, 1999), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999) oder *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001).

¹⁴ Zahlreiche Protagonisten sind unmittelbar als Moderator (Jimmy Gator), Produzent (Earl Partridge) oder Kandidaten (Stanley, Donnie) mit dieser Show assoziiert und derart mit ihren „gespielten“ Identitäten verwachsen, dass sich die Virtualisierung ihrer Existenzen bis in ihre Familien hinein fortsetzt und mittelbar auf alle weiteren Figuren erstreckt. Partridges Sohn Frank (Tom Cruise) verleugnet den Vater (den Produzenten von *What do Kids know?*) in der Interviewszene, denn es gibt *kein Außen* seiner Fernsehfigur, die doch zugleich und

zusammenlaufen lässt und damit von Anbeginn verdoppelt, verfälscht und simuliert, wobei auf diese Simulation wiederum die Ansprüche einer prä- oder post-simulatorischen, einer „ungespielten“ Welt zurückschlagen¹⁵. Zugleich affiziert die Verweisungsstruktur von Möglichkeiten und Wirklichkeiten, die in *Magnolia* mit einer episodischen Komposition¹⁶, d.h. einem komplexen Netz sich schneidender, spiegelnder und wiederholender Figuren, Verhaltensweisen und Motiven verflochten ist und noch dazu von einem „versteck[n] Zeichenspiel mit den Zahlen 8 und 2“ (Deterding 2007) determiniert wird, auch die Ebene des *mind*, was (zunächst ganz vieldeutig) die Funktionen der Perzeption, Apperzeption, des Bewusstseins, des Intellekts, der Intentionalität oder gar des „Geistes“ des Betrachters meinen kann. Entscheidend für ein kritisches Verständnis *Magnolias* – und für das gesamte Genre der *mind game movies* – ist mithin neben dem in der Schwebe gehaltenen virtuellen Spiel mit und in dem ontologischen Verhältnis von Wirklichkeiten gegenüber Möglichkeiten auch ein epistemologisches Vexierspiel, das die Seh-, Verstehens-, und Denkbedingungen auf Seiten des Zuschauers radikal entschert.

Der bemerkenswerteste Zug des Films bleibt jedoch jene Bewegung des „wise up“, auf die wie selbstverständlich die Selbsterneuerung der Welt und die Wiedereinsetzung der Subjekte folgen und mit der das ontologisch-epistemologische Spiel tatsächlich ausgespielt zu sein scheint¹⁷. Indem *Magnolia* dieses horrende Spiel zu einem Ende kommen lässt und in seinem Finale dem Übermaß an sprudelnden Möglichkeiten eine profane Wirklichkeit entgegenstellt, okkupiert der Film einen Grenzplatz im Genre der *mind game movies*. Mir scheint daher die These berechtigt, *Magnolia* näherhin einem Subgenre von Filmen zuzurechnen, in denen nicht nur (auf die genannte nicht-banale Weise) gespielt, sondern eben *ausgespielt*, zu Ende gespielt und schließlich Ernst gemacht wird.

ganz unverhohlen ein Konstrukt ist; Linda Partridge (Julianne Moore) hat die ihr in der Ehe zuge dachte Rolle der lasziven, deutlichen jüngeren Gattin so perfektioniert, dass sie durch all ihre Affären hindurch diese Rolle verspielt und zuletzt bemerken muss, dass es außerhalb dieser Rolle *nichts* gibt; Jim Kurring (John C. Reilly) fällt in dem Moment aus dem Bild des frommen und aufrechten Police Officers, als er die Metonymie für diese Existenzform (die Dienstwaffe) schmäählich verliert und winselnd wie ein Kind durch das Unterholz kriecht – eine Demaskierung, durch die *nichts weiter* zum Vorschein kommen kann als der Verlust der Maske.

¹⁵ Jimmy Gator, bereits schwer krebskrank, erleidet während der von ihm moderierten Show einen Schwächeanfall. Stanley, der zuvor seinem Ruf als Champion der Raterunde triumphal gerecht wurde, wird am Gang zur Toilette gehindert und uriniert, während die Scham ihn völlig aus der Fassung bringt, vor laufenden Kameras in seine Hose. Doch die Ansprüche eines Außen der Simulation laufen leer: Gator wird nach dem Abbruch der Aufzeichnung in die Obhut seiner Frau gegeben, nur um ihr den Missbrauch seiner Tochter einzugestehen. Stanley, der während der Turbulenzen des Froschregens an das Bett seines Vaters tritt, wird von diesem in seinem Flehen um Zuneigung abgewiesen: Genau wie Donnie führt er ein eben „nur“ virtuelles Leben als Wunderkind, ohne Anspruch auf ein Davor oder Danach.

¹⁶ Vgl. die Studien Eschke 2003 und Treber 2005.

¹⁷ In diesem Licht erhält der ungeduldige Kommentar „I’m through playing games“, den Jim Kurring gegen Anfang des Films äußert, eine ganz andere, signifikante Wendung. Dazu Deterding 2007.

Was genau ontologisch und epistemologisch in der Welt von *Magnolia* auf dem Spiel steht, lässt sich möglicherweise schärfer einsehen, wenn man den Film vor der Folie der postmetaphysischen Kintotheorie von Gilles Deleuze aufschließt. Tatsächlich war eine bei Deleuze ansetzende Lektüre in der Redeweise von den „Mächten des Falschen“, den „abweichenden Bewegungen“ und „reinen Beschreibungen“ bereits impliziert. Das Herz dieser Konzeption, nämlich die Idee einer modernen Verschiebung des Primats von der Klasse der Bewegungsbilder, die das Problem der Zeit noch als kontinuierlich ableitbar aus einer sensomotorischen Dynamik von Reizen und Reaktionen behandeln und insofern einem „metaphysischen“ Paradigma der Repräsentation verhaftet bleiben, hin zur Klasse der Zeit-Bilder, in denen Zeitlichkeit als hochgradig verzweigt, diskontinuierlich und differentiell gezeigt wird, ist sehr wohl tauglich, die Entfaltung einer Logik des Virtuellen in den *mind game movies* der 1990er und frühen 2000er Jahren¹⁸ verständlich zu machen. Mit dem Auftauchen verschiedener Gestalten des Zeit-Bilds seit Orson Welles, über den Neorealismus und die Nouvelle Vague hin zum Autorenfilm der 70er Jahre sind Deleuze zufolge eine „kinematografische Mutation“ (Deleuze 1999, 189) und ein „philosophischer Umsturz“ (Ebd., 244) virulent geworden, die erst in ihrer reziproken Konstellation das Bild eines modernen Denkens und zugleich einer modernen Welt freilegen konnten. Und ganz in der Bahn dieses Arguments von Deleuze könnte man sagen, dass die *mind game movies* von nichts anderem Auskunft geben als von eben dieser modernen Welt, in der sich nicht etwa eine überzeitliche Ordnung oder ein „Wahrheitsmodell“ (Ebd., 175) artikulieren, sondern deren Verhältnisse vielmehr einander reproduzieren, d.h. verzeitlichen, wiederholen und differenzieren. Zu dieser fragmentierten Welt und ihrem „alles komplizierenden Chaos“ (Deleuze 1992, 162) stehen wir, so Deleuze, freilich nicht mehr in einer Relation des Wissens oder der Gewissheit, sondern vielmehr in einem Verhältnis des „paradoxen Glaubens“ – paradox deshalb, weil „nicht länger an die Existenz dessen geglaubt [wird], woran man glaubt“ (Schaub 2003, 261) und weil es gerade diese pure und formelhafte Struktur eines inhaltsleeren, gegenstandslosen und unbestimmten Glaubens ist, die paradoxerweise noch immer einen Halt in der Welt stiftet, so verfälscht, entwertet, unverständlich und unbeherrschbar diese auch sein mag. Ganz nahtlos scheint sich eine Typologie der *mind game movies* mithin jener Diagnose eines nachmetaphysischen Weltzustands einzufügen, die Deleuze bereits vor 30 Jahren als das entscheidende *tertium* von Film und Philosophie formuliert hat: Die Welt der Simulakren und

¹⁸ Patricia Pfister gelingt es, das Untersuchungsprogramm und die Terminologie des *Zeit-Bilds* an Hand prägnanter Fallstudien von Filmen aus dem Korpus der *mind game movies* zu operationalisieren, ohne jedoch dem Anspruch zu genügen, „Fluchtlinien“ (Deleuze) über das deleuzianische Denken hinaus in den Blick zu nehmen. Pfister 2003, 95-105.

„Zeit-Bilder“ produziert fortlaufend, so Deleuze, nichts als Pausen, Intervalle, Unterbrechungen, Zwischenräume und zeitliche Leeren, auf die seinerseits nur ein „Denken, das »außer sich« ist“ (Deleuze 1999, 355), antworten könne, ein nicht funktionierendes und heterogenes Denken, das zugleich jedoch eine „noch nicht existierende Macht“ (Ebd.) wäre.

Unversehens hat sich nach diesem Exkurs zur kinophilosophischen Konzeption von Gilles Deleuze meine These, Paul Thomas Andersons *Magnolia* sei in einem Subgenre oder an einer Grenze der *mind game movies* zu situieren, mit weiteren Problemen aufgeladen. Wenn nämlich in einem ersten Schritt festgehalten werden kann, dass die Schlusswendung von *Magnolia* weder im virtuellen Spiel möglicher Welten gegenüber ontischen Wirklichkeiten aufgeht noch das epistemologische Vexierspiel eines stets neben und außer sich stehenden Denkens schlicht wiederholt, sondern vielmehr diese spielerischen Desintegrationsprozessen bis an ihr Ende treibt, um einen ungespielten Neuanfang, einen „Gesellschaftsvertrag der Aufrichtigkeit und des Ernstes über alle bewusste Vorläufigkeit hinweg“ (Deterding 2007) zu inaugurieren, so wäre in einem zweiten Schritt die Verschiebung zu beschreiben, die auf dem in *Magnolia* freigelegten Terrain gegenüber dem nachmetaphysischen Bann der „Zeit-Bilder“ insgesamt eintritt. Denn nicht das „Undenkbare im Denken“, sondern ein Zu-Ende-Denken dessen, was nicht auszudenken schien, hat in der inneren Dramaturgie *Magnolias* das letzte Wort. Nicht mit der radikalen Desubjektivierung und Verohnmächtigung von Subjektivität hin zu „organlosen Körpern“ oder „reinen Intensitäten“, sondern durch eine Wiederauszeichnung und Selbstermächtigung stabiler Subjekte schließt sich der Kreis des Geschehens. Die Klammer, die in *Magnolia* unser Verhältnis zur Welt im Gefolge des „sensomotorischen Bruchs“ auf Dauer stellt, liegt nicht etwa außerhalb des Denkens in der paradoxen Figur eines Glaubens wider besseren Wissens, sondern ganz emphatisch in der „Positivität unseres Wissens“ (Foucault 1991, 49), die sich in einer Bewegung der Selbstvergewisserung („wise up“) konstituiert. Schließlich spitzt *Magnolia* auch nicht die „Kritik der Repräsentation“ (Deleuze 1992, 329ff.) im Namen der Simulakren ein weiteres Mal zu, sondern entwirft einen eigenständig neuen und hochgradig vermittelten Typ der Wirklichkeitsrepräsentation, ohne dabei pathetisch hinter die Problemlagen einer postmetaphysischen Bestimmung des Kinos zurückzufallen.

Den folgenden Ausführungen liegt keineswegs die Intention zugrunde, den von mir behaupteten spezifischen Status *Magnolias* an der Peripherie der *mind game movies* an Hand sämtlicher soeben angesprochener Charakteristika zu illustrieren. Eher geht es mir um den Umstand, dass an der von mir bezeichneten Grenze des Genres, an der (ein Film wie) *Magnolia* zu situieren ist, die Ansprüche einer poststrukturalistischen Konzeption der

Filmphilosophie fragwürdig werden. Im Mittelpunkt der Analyse steht mithin **erstens** der in *Magnolia* sichtbar werdende Übergang von einer nicht mehr totalisierbaren Welt, auf die wir vermeintlich nur mittels eines paradoxen, weil inhaltsleeren Glaubens bezogen sein können, hin zu einer gleichsam re-totalisierten und repräsentablen Welt, derer wir uns an ihrem Neubeginn vergewissern, so als hätten wir nie wirklich unseren Platz in ihr verloren. Eng gekoppelt an die Relation von Glauben und Denken ist noch ein **zweites** Problem, das ich ebenfalls einer Neubestimmung unterziehen möchte: Ausgezeichnet wird in *Magnolia* nämlich zugleich eine Transformation – oder besser: Metamorphose – von Subjektivität, eine Selbstermächtigung der Subjekte, die nach dem Prinzip des *deus ex machina* (Treber 2005, 224ff.) mit dem Zauberwort des „wise up“ gegen Ende des Films ihren Lauf nimmt und das Überleben der Krise (des Froschregens) garantiert. Nähere Aufmerksamkeit soll innerhalb dieses epistemologischen Komplexes der Restabilisierung von Subjektivität die Frage nach der semiotischen Verfasstheit des Mentalen erhalten, also die Frage, welche Struktur von *mind* in Anspruch genommen und im Spiel ist, wenn dieser nicht fortwährend in *games* entgrenzt, temporalisiert und prozessualisiert werden soll. Vor allen in diesen beiden Untersuchungszusammenhängen soll sich zeigen, dass es weniger der von Gilles Deleuze entfaltete, für eine philosophische Standortbestimmung des Kinos auch gegenwärtig noch immer maßgebliche Denkraum ist, der eine angemessene Lektüre von *Magnolia* verschaffen kann, sondern eher ein nachmetaphysisches Modell, das gegen die totale ontologisch-epistemologische Entgrenzung von Repräsentation und Subjektivität Figuren der De-Repräsentation und Re-Subjektivierung in Stellung bringt. Im Durchgang durch eine Analyse von *Magnolia* möchte ich bestimmte Züge aus Jacques Derridas Theorie der Dekonstruktion für diese Kritik des Poststrukturalismus fruchtbar machen.

Drittens schließlich möchte ich versuchen, den in *Magnolia* von neu erstarkten Subjekten vollführten Sprung aus dem Banne der „Mächte des Falschen“ nicht nur systematisch – als Alternative zu den poststrukturalistischen Aporien – zu betrachten, sondern eine historische Verständnisperspektive vorzuschlagen. Die post-katastrophale Logik *Magnolias*, welche die Subjekte nicht verschlingt, sondern wiedererzeugt, ließe sich als eine post-millenniale Logik begreifen, die zugleich eine Logik der Globalisierung sein könnte. In jüngster Zeit hat Alejandro González Iñárritus *Babel* (2006) das Thema einer Neuverkettung der fragmentarisch versprengten Postmoderne in diesem Sinne gewendet und, ganz analog zu *Magnolia*, auf die Entropie einer nicht noch weiter aus den Fugen zu bringenden Welt mit dem Gedanken einer globalen und globalisierenden Erzählung geantwortet, die untergründig alle Episoden zusammenhält. Die eher schlaglichtartige Interpretation *Babels* soll zum Ende

meiner Überlegungen zur Disposition stellen, ob nicht die poststrukturalistisch explizierbare Dynamik der *mind game movies* durch eine re-territorialisierende Dynamik der Globalisierung überboten wird, deren Konturen bereits durch die episodische Komposition von *Magnolia* und *Babel* hindurch in einem Subgenre der *mind game movies* sichtbar werden. Vielleicht hatte Deleuze sogar selbst eine solche Perspektive mit seiner These im Blick, „dass die Elemente der Zeit nach einem außergewöhnlichen Zusammentreffen mit dem Menschen verlangen, um etwas Neues hervorzubringen“ (Deleuze 1999, 194).

2.) „*The most useless thing in the world is that which is behind me*“. Paul Thomas Andersons *Magnolia* (1999) im Bann der „Mächte des Falschen“

2.1) „Mächte des Falschen“, „Serien“, „ausgelaugte Kräfte“: Der Weg des poststrukturalistischen *mind games* in *Magnolia*

Der Versuch, Paul Thomas Andersons *Magnolia* als ein *mind game movie* zu verstehen, will sagen: als eine filmische Fiktion, welche die Frage nach den Grenzen des Spiels und den Möglichkeiten eines ungespielten „Außen“ immerzu in der Schwebelage hält, sollte nicht das „Zentrum der Macht“ (Treber 2005, 215) aus den Augen verlieren, von dem alle Geschehnisse ausströmen und auf das sie durchgehend verweisen. Wie es Karsten Treber mit Blick auf jene ausgedehnte Steadicamfahrt durch die Korridore des TV-Sender-Gebäudes formuliert – eine Fahrt, die eher die Verzweigungen und Unterbrechungen zwischen den Akteuren als ihre Begegnungen und Kreuzungen untereinander arrangiert – entfaltet sich das Fernsehen „als abstrakte, eigendynamische Quelle der Macht“ (Ebd., 217), eine Macht, die nicht nur alle Protagonisten in ihren Sog zieht, sondern diese Protagonisten überhaupt erst produziert und laufend reproduziert. Hinter dem Rücken aller Beteiligten ist eine „zirkulierende Bewegung an sich“ (Ebd., 216) am Werk, „die sich von den einzelnen Figuren emanzipiert und losgelöst hat“ (Ebd.). Diese Bewegung einer Emanzipation oder Abstraktion von den Individuen wird von Anderson primär, aber nicht exklusiv an das Dispositiv der Fernsehproduktion gebunden. Wenn vor allem die angesprochene Szene, in der sich die Kamera den beiläufigen und geschäftigen Gängen der Figuren durch die Bürofluchten ein Stück weit anheftet, um sogleich zu dem nächsten unvermittelt auf der Bildfläche erscheinenden Akteur überzugehen, einen „virtuell allgegenwärtigen, unmenschliche[n] ›Sehepunkt‹ der Kamera“ (Schaub 2005, 144) etabliert, der Sichtbarkeit und Sicht ermöglicht, während er selbst unsichtbar bleibt, so macht diese „Logik der optischen Omnipräsenz“ (Ebd., 42) keineswegs an den Mauern des Sendezentrums halt. Die Diktatur des Sichtbaren grassiert vielmehr auch im Vorfeld und im Nachspiel der Quizformate, Aufzeichnungen und der

showtime, und es ist nicht übertrieben, wenn man als ihren zentralen Effekt die Verdoppelung der Identitäten in ihre erkaufte, angemäßen, aufgezwungenen und merkwürdig verwachsenen Fernsehrollen bestimmt¹⁹. Mindestens bis zu jenem „Moment des narrativen Stillstands“ (Treber 2005, 210), der alle Protagonisten im Reigen des „wise up“ zusammenführt, geht das Leben in *Magnolia* darin auf, einem ebenso entzogenen wie omnipräsenten Blick ausgesetzt zu sein, und das heißt jetzt: schon immer in einem „Außen von Innen und Außen“ (Beuthan 2006, 97; Hervorhebung i.O.) zu stehen.

Aber nicht genug damit, dass die endlose Macht des Fernsehens jede Figur in *Magnolia* zu ihrem Double oder Trugbild verdoppelt; die Protagonisten sind auch zueinander in Verhältnissen der Wiederholung und Spiegelung konstellierte. So sehr Earl Partridge und Jimmy Gator als Veteranen des Showbusiness einander in dem Versuch reflektieren, am Ende ihres Lebens die Zuneigung ihrer ein Leben lang verstoßenen Kinder zurückzugewinnen, so sehr verweisen Frank Mackey und Claudia Gator ihrerseits als die pathologischen Fälle einer traumatischen Kindheit aufeinander. Und natürlich steht auch die Zukunft Stanleys, des umjubelten Wunderkinds aus *What do kids know?*, schon vor den Peinlichkeiten, die man ihm durch das Verbot des Toilettenganges während der Aufzeichnung von Gators letzter Show zumutet, unter einem schlechten Stern, denn er ist nur der Widergänger des kränklichen Neurotikers Donnie, der von seinen Eltern gewaltsam um den Lohn seiner Erfolge als Kinderstar derselben Quizshow gebracht wurde. Kurzum, jenes Gesetz der Serie, das ganz vordergründig in der Sphäre der TV-Unterhaltungsindustrie die Macht von Partridge und Gator begründete und den Aufstieg und Sturz der Quizstars ermöglichte, kennt längst kein „Außen“ mehr. Es ist das Prinzip *aller Realität schlechthin* und erzeugt ein Reihensystem oder Labyrinth der Wiederholungen; es produziert keine Singularitäten, wohl aber Typen oder Trugbilder, zu denen es keine Alternative gibt, sondern nur in end- und sinnlosen Metamorphosen differenziert werden können²⁰.

¹⁹ Man kann sagen, dass in *Magnolia* die Unterscheidbarkeit zwischen gespielten Identitäten und ihrem emphatisch ungespielten Außen fortlaufend thematisiert wird, um sogleich – zumindest bis zu jenem Punkt des „wise up“ – eingeebnet, storniert und neu in die Schwebelage gebracht zu werden. Dies trifft auf Stanleys Situation zu, der die leidvolle Erfahrung macht, keine Identität *außerhalb* der Quizshow, in der er brilliert, beanspruchen zu können: Man verbietet ihm den Toilettengang, was zu einer Extremsituation führt, in der er zugleich fortlaufend aus der Rolle fällt, die er doch nicht ablegen kann. Etwas Analoges widerfährt Frank T.J. Mackey (Tom Cruise), der außer Stande ist, die von einer Interviewerin vorgetragene Enthüllung über die Umstände seiner Kindheit – den Verrat durch den Vater, die Pflege der todkranken Mutter, die Obhut durch eine Nachbarin – als Teil seiner Identität zu akzeptieren. Ähnlich wie Stanley – oder auch Linda Partridge (Julianne Moore), die nach Jahren des Ehebruchs vor der Einsicht steht, ihren Mann, den sie aus Habgier geheiratet hat und der nun unheilbar krank ist, tatsächlich zu lieben – wird Frank an eine Grenze des Rollenspiels geführt, zu der aber (noch) kein Weg führt.

²⁰ Auf eine sinnentleerte Dynamik des Seriellen verweist exemplarisch auch die Szene, in der Donnie Smith (William H. Macy) seinem Barkeeper eingesteht, dass er ihn liebt. Diese Sequenz, an deren Beginn Donnie den an der Theke versammelten Stammgästen seinen frühere Identität als Fernsehwunderkind preisgibt, entfaltet eine

Über diese Momente hinaus – eine Duplizierung der Identitäten im Zeichen einer „optischen Omnipräsenz“ und eine serielle Wiederholung der Figuren untereinander, welche die über allen ausgebreitete Paralyse ad infinitum reproduziert – und im Einklang mit ihnen lässt sich auch eine Skizze der räumlichen und zeitlichen Verhältnisse in *Magnolia* entwickeln. Zunächst ist zu beobachten, dass keineswegs nur die penibel in Szene gesetzten Studioarrangements, sondern durchaus jeder Ort und Schauplatz in *Magnolia* einen artifiziellen Charakter gewinnen. Nicht nur die Figuren gerinnen zu Typen und bringen in ihren Verhaltensformen nichts als Aufführungen von endlos fortzusetzenden Serien zu Stande, auch sind die gesamte Stadt, die Villen, Bibliotheken, Apotheken, Kanzleien, Restaurants oder Bars, durch die sie sich bewegen, wie Kulissen oder Attrappen konzipiert, in denen stets nur Typisches vorgehen kann. In dieser Hinsicht sind die Räume in *Magnolia* tatsächlich überdeterminiert: Sie konstituieren einen „Bildraum, in dem alles Sichtbare bedeutsam, aber noch die tiefste Bedeutung darstellende Oberfläche ist: ein unsinnlicher Akkord, ein schauspielernder Sinn, ein gestikulierendes Signifikat, ein semiotisches Ornament“ (Kappelhoff 2004, 188). Und wie zur Bestätigung, dass in *Magnolia* alle Aktionen und Unternehmungen in Räumen ablaufen, die sich ganz auf die Funktion reduzieren, die Akteure und die Aktionen einer totalen Sichtbarkeit zu unterstellen, finden sich zahlreiche Wettervorhersagen eingestreut: Eben weil die Geschehnisse existenziell leer sind, erschöpft sich das Interesse an ihnen in einer Pseudo-Präzision, an einem exakt abmessbaren Rahmen, der nichts zum Inhalt hat. Die Logik der Sichtbarkeit kommt in *Magnolia* in Räumen zum Tragen, die für eine perfekte Show, für den Auftritt längst bekannter Typen „alles anrichten“, immerfort die große Geste oder das *mot just* vorbereiten, und eben nichts anderes skandieren als genau dies: *All the world's a stage*.

Wenn in *Magnolia* die Räume deshalb leer sind, weil sie nur darauf zu warten scheinen, dass in und auf ihnen endlos gehandelt, gelitten und gespielt wird, so herrscht zugleich und gewissermaßen komplementär dazu ein Stillstand der Zeit. Nicht zufällig handelt der Film im buchstäblichen Sinne von der Krisis oder den Krisen seiner Protagonisten, d.h. einem

hochgradig vermittelte Kette von Zitaten, Anspielungen und Querverweisen: Einer der Gäste erinnert sich an Donnie und spricht ihn auf den Blitzschlag an, der seine Erfolgsgeschichte abrupt beendet hat; ein anderer assoziiert diesen Vorfall mit der Platitüde, es sei ein „Mann von Geist noch selten zu Grunde gerichtet worden, es sei denn durch sich selbst“ und stellt eine allusorische Verbindung zu Samuel Johnson her, während Donnie dieses kryptische und aus der Luft gegriffene Zitat treffsicher seinem Urheber zuordnen kann. Sobald Donnie schließlich sein Liebesgeständnis ausgesprochen hat, welches seinerseits nur auf einen Typ in einer Reihe zu zielen scheint („I love you Brad, Brad the barkeeper“), eilt er zur Toilette, um sich zu übergeben - nicht ohne sein (vermeintlich) archetypisches Schicksal als Kind, dem die „Sünden der Väter“ auferlegt seien, durch Shakespeare- und Bibelzitate zu kommentieren. Die ganze Szene wird zudem eingeführt durch den *Logical Song* von Supertramp, ein Poplied, dessen Text genau jene Lebenskrise verhandelt, in die Donnie ausweglos verstrickt ist. Es gibt auch, aber nicht nur, in dieser Sequenz nichts als typische Handlungen, nur Serien, Muster und Rollen, die im Leben der Individuen (buchstäblich ad nauseam) ausweglos durchdekliniert und zitiert werden.

zeitlichen Zustand, in dem die Dinge in der Entscheidung stehen und sich nicht weiter zuspitzen lassen. Der eine Aspekt dieser Krise besteht darin, dass die Subjekte gewissermaßen aus der Zeit herausgesetzt sind, dass sie – mit ihrem Double, das sie permanent zur Aufführung bringen, verwachsen – außerhalb der modalen Ordnung der Zeit stehen²¹ und einem „kontinuierliche[n] Präsens“ (Treber 2005, 218) unterliegen; der zweite Aspekt der Krise macht sich bemerkbar in den Formen der Gebrechlichkeit, Hinfälligkeit, der Ermattung, des Wartens und des Aufschubs, die jede Lebenslage, die uns *Magnolia* vorführt, auf die ein oder andere Weise infiltrieren²². Die Figuren in *Magnolia* sind in eine problematische Differenz zur Zeit geraten: Sie sind, freiwillig oder nicht, von der Vergangenheit losgerissen und ohne Zukunftsperspektive, und doch werden sie an eine Grenze geführt, an der ihnen eine ganz spezifische „aktive Passivität“ (Stauffer 2000) abverlangt werden und die wundersame Lösung des „wise up“ ihren Lauf nehmen wird.

Die Ausbreitung einer „optischen Omnipräsenz“, die jedes Verhalten zur Geste, jede Haltung zur Pose gerinnen lässt; die Duplizierung der Figuren zu Simulakren, die im Licht dieser nirgends begrenzten Sichtbarkeit ein sinnentleertes Rollenspiel ad infinitum aufrechterhalten; ein Prinzip der Serialität, das die Lebensläufe als Metamorphosen immergleicher Typen ausweist; die Überdeterminierung der Räume, die ihre Bewohner ausstellen und aufführen anstatt durch sie mit Leben gefüllt zu werden; und schließlich die Kontaminierung der Zeit, die nicht verfließt, sondern auf der Stelle tritt: All diese Symptome lassen es plausibel erscheinen, *Magnolia* als ein *mind game movie* zu bestimmen, d.h. als einen Film, der auf einer Unentscheidbarkeit zwischen Spiel und Nicht-Spiel, Realität und Fiktion, Innen und Außen etc. insistiert und die Subjekte permanent, bis zum Punkt einer umfassenden Ohnmacht, in Erfahrungen dieser Unentscheidbarkeit hinein treibt. Im selben Zug jedoch ist

²¹ Frank T.J. Mackeys (Tom Cruise) hochfahrender Versuch, die Aufarbeitung seiner „realen“ Umstände seiner Kindheit im Keim zu ersticken, beginnt mit der im Brustton der Überzeugung vorgetragene Maxime „Facing the past is an important way of not making progress“, die er zu einem Leitsatz seiner chauvinistischen Coachings gemacht hat. Einige Sätze später reagiert er, abermals das Handbuch zitierend, das seiner Performance zu Grunde liegt, auf die insistierenden Fragen nach seiner Herkunft mit dem Satz „The most useless thing in the world ist that which is behind me“. Die Kunstfigur, die er verkörpert, funktioniert nur unter der Kondition einer völligen Geschichtslosigkeit. Sie hat – wie auch alle weiteren Protagonisten – die Zeit der eigenen Lebensgeschichte in sich gestaut und besetzt nun eine zeitliche Leerstelle, einen toten Punkt der Zeit, an der vermeintlich (!) keine Schatten der Vergangenheit und keine Vorboten unheilbringender Zukunft zu fürchten sind.

²² Earl Partridge und Jimmy Gator sind sterbenskrank; Linda Partridge, Claudia Gator und Donnie Smith betäuben ihre Lebensmüdigkeit mit Pillen, Drogen und Alkohol. Die Liebesbeziehung zwischen Jim Kurring und Claudia Gator ist aufgeschoben nach dem gescheiterten ersten Date; Stanley ist während der Quizshow zum Warten verdammt, da er am Gang zur Toilette gehindert wird; Linda Partridge ist in einer Position des Wartens, als sie gleichzeitig den Tod ihres Mannes zu gewärtigen hat und ihre erwünschte Streichung aus dem Testament zu forcieren sucht; Phil Parma harrt, mehrere telefonische Warteschleifen abwartend, bei Earl Partridge aus, bis endlich Frank am Krankenbett eintrifft. Und schließlich ist die Quizshow, die Jimmy Gator moderiert und die sowohl Donnie wie Stanley als Kandidaten durchlaufen, ebenso verbraucht und voller technisch-dramaturgischer Mängel, wie sie auf dem Prinzip des Wartens auf Fragen und Antworten gründet, das in immer neuen Serien durchexerziert wird.

durch diese Diagnose alles versammelt, was Gilles Deleuze einmal „ein[en] neue[n] Status der Erzählhandlung“ genannt hat:

» [...]: sie [die Erzählhandlung, *Anm. TE*] hört auf, wahrhaftig zu sein, nämlich das Wahre anzustreben, und setzt sich im Wesentlichen als fälschend. Es geht dabei nicht etwa um den Grundsatz „Jedem seine Wahrheit“, um eine den Inhalt betreffende Variabilität. Eine Macht des Falschen substituiert und verdrängt die Form des Wahren, weil sie die Gleichzeitigkeit der inkompossiblen Gegenwarten oder oder die Koexistenz der nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten setzt« (Deleuze 1999, 174). Die von Tom Cruise verkörperte Figur des Frank T.J. Mackey verkörpert in *Magnolia* exakt jenen kritischen Zustand einer Gleichzeitigkeit zweier Welten, die für sich genommen möglich, nicht aber miteinander möglich sind: Die Figur des manischen Dating-Coaches ohne Herkunft und Familienbande, der ins Zentrum seiner Heilsideologie das ebenso brutale wie karikaturartige Prinzip des *Seduce and Destroy* stellt, ist keine *andere* oder *bloß mögliche* Identität, vielmehr steht sie in einem paradoxen Verhältnis der Gleichmöglichkeit und Gleichrangigkeit gegenüber der Rekonstruktion der investigativen Journalistin, die die Lebenslüge des verlorenen Sohnes zum Einsturz bringen will. Für Frank ist die geschichtslose Rolle, mit der er verwachsen ist, keine grelle, unglaubliche Stilisierung zur Kompensation seiner furchtbaren Kindheit – sie hat nicht den Status einer absurden Fiktion im Unterschied zu einer ursprünglichen Wahrheit, die sich an den Anfängen seiner Biographie aufdecken ließen. Und umgekehrt sind die gegen ihn ins Feld geführten recherchierten „Tatsachen“ natürlich nicht unwahrer sind als sein sexistischer Egotrip²³.

Es spricht vieles dafür, eine hilfreiche Interpretation der in *Magnolia* herrschenden universalen Paralyse gewinnen zu können, indem man auf das von Deleuze freigelegte Problem der „Mächte des Falschen“ rekurriert. Diesen Begriff bringt Deleuze gegen die idealistische Fassung einer Welt in Anschlag, die auf einen transzendenten Wert (eine letzte Wahrheit, ein oberstes Gesetz) angelegt sein soll. Es bedurfte in der Geschichte des Kinos zahlreicher Transformationen und Modernisierungen, bis schließlich filmische Fiktionen auftreten konnten, die nicht von einer invarianten Wahrheit zeugen – etwa von einer Zeit, die sich in allen Bewegungen, allen Verhaltensformen als grundlegend und vorgängig repräsentiert – sondern die Geschichten erzählen, welche ihrerseits schon im Kern verkehrt,

²³ »In der einen Welt kennen sich zwei Personen, in der anderen Welt kennen sie sich nicht; in einer weiteren ist es der eine, der den anderen kennt; und in einer weiteren, davon verschiedenen ist es der andere, der den einen kennt. Oder zwei Personen betrügen sich, der eine betrügt nur den anderen, keiner betrügt, der eine und der andere sind und ein dieselbe Person, die sich unter zwei verschiedenen Namen betrügt: im Gegensatz zu dem, was Leibniz glaubte, gehören all diese Welten zum selben Universum und bilden die Modifikationen derselben Geschichte«. (Deleuze 1999, 175)

weit verzweigt und fingiert sind. Diese „kinematographische Mutation“ (Ebd., 189) tritt Deleuze zufolge in Gestalt von Orson Welles auf den Plan der Filmgeschichte, oder genauer: durch die von ihm definierten „unmittelbaren Zeit-Bilder“ (Ebd., 182), in denen „sich die Bewegung nicht mehr länger auf das Wahre beruft und die Zeit sich nicht mehr länger der Bewegung unterordnet: beides geschieht zur gleichen Zeit.“ (Ebd., 189). Wo die „Mächte des Falschen“ dominieren – also im Falle *Magnolias* in der opaken Maschinerie der Fernsehproduktion, die seriell Figuren des schönen Scheins in Umlauf bringt und noch dazu ein endloses Gespinnst von Lebenslügen²⁴ in alle Lebensbereiche ihrer Protagonisten hineinträgt – da herrscht erstens „ein Werden, eine irreduzible Vielheit: die Figuren oder Formen gelten nur noch als Transformationen der einen aus der anderen“ (Ebd., 192)²⁵; zweitens aber bringen diese permanenten Transformationen einen quälenden Verbrauch hervor, denn sie erschöpfen sich immer wieder im „Typus einer ausgelaugten Kraft“ (Ebd., 186).

Dass die Welt aus dem Lot geraten ist und wir über sie bloß in „reinen Beschreibungen“ (Ebd., 176), will sagen: in den Grenzen eines aus Prinzip verlogenen Perspektivismus, verfügen; „dass im Leben alles eine Frage von Kräften ist“ (Ebd., 185) – diese Aporie ist kardinal für das hier vorgeführte Szenario. Sie bildet, wie Deleuze von Nietzsche her zeigt, den gemeinsamen nachmetaphysischen Befund des modernen Denkens und eines spezifisch modernen Typs des Kinos (Stichwort: „Zeit-Bilder“), während sie phänomenologisch zugleich in Ohnmachtserfahrungen gegenüber einem „sensomotorischen Bruch“ (Ebd., 61ff.) und „rein optischen Situationen“ (Ebd., 12) Ausdruck in der Lebenswelt der Subjekte findet. Im gleichen Zug wird die bleibende Virulenz dieser fragmentarischen, in jeder Hinsicht unkalkulierbaren und damit für das Denken stets schockierenden „Welt der Klischees“ (Ebd., 39) bis in das Genre der *mind game movies* der 90er Jahre und frühen 2000er Jahre hinein weiterhin filmisch heraufbeschworen. Und schließlich lässt sich behaupten, dass wir es auch in *Magnolia* mit den „Mächten des Falschen“ in der von Deleuze diagnostizierten Konfiguration zu tun haben – wohlgermerkt bis zu jenem sonderbaren einheitsstiftenden Umschlag des „wise up“, von dem noch die Rede sein wird. Bevor jedoch diese Peripetie in den Blick treten kann, ist es lohnenswert, bei dem beschriebenen Problemstand, der für das

²⁴ Hinter Jimmy Gators Wiederannäherungsversuch an seine Tochter liegt die Geschichte eines traumatischen Missbrauchs, die er vor der eigenen Ehefrau feige geheim hält; eine Lebenslüge ist auch die Ehe zwischen Earl und Linda Partridge, wie die ungezählten Seitensprünge und das Motiv der Habsucht zeigen; und natürlich lügt auch Frank während des Interviews, als er seine Herkunft verleugnet.

²⁵ Siehe auch Deleuze 1999, 177f.:

»Die Macht des Falschen gibt es nur unter dem Aspekt einer Serie der Mächte, die ständig aufeinander verweisen und ineinander übergehen. [...] Der Fälscher wird folglich mit einer Kette von Fälschern verbunden sein, innerhalb derer er sich verwandelt.«

philosophische wie filmästhetische Verständnis der *mind game movies* außerordentlich interessant ist, noch kurz inne zu halten.

Mit seiner Explikation der „Mächte des Falschen“ scheint Deleuze das Kino und das Denken gleichermaßen als diejenigen Mächte aufzudecken, die sie von Anfang waren, die sich aber nur auf einem Umweg ihrer Entwicklungsweisen erweisen konnten²⁶. So ist exemplarisch das Bewegungs-Bild unterdessen als eine Konstruktion entlarvt, die auf metaphysischen Prämissen gründete. Dass es in der Geschichte des Kinos nach und nach in indirekte und implizite Figuren des Zeit-Bildes mündete, bis schließlich das ganze Ausmaß seines Missverständnisses offenbar und der Typ des „direkten Zeit-Bildes“ entwickelt wurde²⁷, ist natürlich die ironische Wiederholung der Geschichte des philosophischen Denkens im Übergang von seinen metaphysischen Variationen zur nachmetaphysischen und – zunächst ganz unbestimmt formuliert – „modernen“ Lage der Dinge. Man könnte die entscheidende Diagnose von Deleuze auch so fassen: Wirklichkeitsrepräsentation war nie die Sache des Kinos. Das Kino bildet im emphatischen Sinne *nichts* ab, und für Deleuze ist in der Ära der „direkten Zeit-Bilder“ jener Punkt erreicht, an dem klar wird, dass die Idee der Repräsentation insgesamt ein Kartenhaus war, dass nunmehr im Kino, in der Philosophie und im „modernen Leben“ zusammenfällt. Einer metaphysischen Semiotik der Repräsentation, die seit Platon auf das Zeichenverhältnis zwischen den Erscheinungen und den Ideen verwies, die *in* den Erscheinungen als deren vermeintlich wahre Gründe *zur* Erscheinung kommen sollten, stellt Deleuze eine Phänomenologie gegenüber, die den Ausgriff auf Gründe hinter den Klischees und die Suche nach Weisen der Wirklichkeitsrepräsentation fortlaufend frustriert. Diese Verabgründung oder Ent-Gründung der Repräsentation vollzieht sich mit Blick auf ein „Außen, das ferner ist als jede Außenwelt“ (Ebd., 355)²⁸ und mit dem Effekt einer andauernden spielerischen „Fremdthematisierung“ (Schaub 2005, 17) des Mentalen (*mind*). Wenn unser Denken, das angesichts der anonymen Positivität eines Udenkbaren, durch die es befremdet und ekstatisch über sich hinaus gesetzt wird, inmitten der falschen Mächte kein ontologisches Weltverhältnis mehr stiften kann, dann bleibt die Frage: Welche Instanz oder welche Fähigkeit können wir in Anspruch nehmen, die uns gleichsam in der Welt hält bzw. an

²⁶ Ich paraphasiere hier eine Formulierung von Deleuze. Vgl. Ebd., 63.

²⁷ Dieses Missverständnis bestand in der Annahme, Zeitlichkeit könne ganz und gar sichtbar gemacht werden, d.h. im Zeitfluss der Bewegungen (von Körpern) aufgehen, die das „Bewegungs-Bild“ zeigt.

²⁸ Vgl. Ebd., 355:

»Es gibt nun also keine Bewegung der Vereinnahmung oder Veräußerlichung, der Integration oder Differenzierung mehr, sondern die Entgegensetzung eines Außen und eines Innen unabhängig von der Distanz, eines Denkens, das „außer sich“ ist, und eines Ungedachten im Denken. Wir haben es hier mit dem Nicht-Evozierbaren bei Welles, dem Unentscheidbaren bei Resnais, dem Unerklärlichen bei Robbe-Grillet, dem Inkommensurablen bei Godard, dem Unversöhnlichen bei den Straubs, dem Unmöglichen bei Marguerite Duras und dem Irrationalen bei Syberberg zu tun.«

sie bindet? Ich möchte die Antwort, die Deleuze selbst dieser Frage gewidmet hat, nur ganz kurz referieren. Diese spezifische Antwort von Deleuze verdeutlicht einerseits, worin er selbst ein Grundmerkmal jener filmischer Fiktionen und philosophischer Haltungen gesehen hat, die gegenwärtig, 30 Jahre nach seinen Überlegungen, historisch in Umlauf sind. Andererseits wird so auch die Hauptdifferenz zwischen der von Deleuze formulierten Perspektive, die durchaus als Schlüssel zur theoretischen Verortung der *mind game movies* fungieren kann, und den Eigenheiten jenes Subgenres, für das exemplarisch *Magnolia* steht, hervortreten.

2.2. Der „subtile Ausweg“. Paradoxe Glaube und reine Intensität

Mit der Herausarbeitung der „Mächte des Falschen“ als „Werden von Serien, [...] ein endloses Umprogrammieren von einer Serienproduktion [...] zu einer anderen Serienproduktion“ (Beuthan 2006, 105) legt Deleuze ganz dezidiert „das neue Verhältnis des Kinos zum Denken“ (Deleuze 1999, 223) frei:

» [...]: die „psychische“ Situation, die jegliche sensomotorische Situation ersetzt; der ständige Bruch des Bandes mit der Welt, das ständige Loch in den Erscheinungen, dem durch den falschen Anschluß Ausdruck verliehen wird; das Erfassen des Unerträglichen sogar im Alltäglichen und Belanglosen [...]« (Ebd.). Deleuze zufolge besteht der philosophisch und ästhetisch zentrale Schritt in die Moderne hinein darin, dass der Mensch „um so besser und weiter sieht, als er nicht reagieren, nämlich denken kann“ (Ebd., 222). Es gibt nun mehrere kritische Optionen, diesen spielerischen Zustand zu interpretieren, der alle Wirklichkeiten der Welt als gewordene, zeitlich komplex verzweigte, immer schon anders werdende Möglichkeiten in die Schwebel bringt und eben durch diese Dynamik des Werdens das Denkvermögen blockiert und vexiert. Eine Option – die nihilistische – impliziert, die allumfassende Paralyse des Denkens und des Lebens, die phänomenologisch unter „dem Gesichtspunkt der Zeit als Werden“ allerorten sichtbar wird, als ins Unendliche gehend aufzufassen, also zu resignieren. Eine andere – die metaphysische – Option besagt, einen harten Schnitt gegenüber der „horrende[n] Reproduktionsstruktur“ (Beuthan 2006, 110) des Profanen zu setzen und den *salto mortale* hinüber in eine jenseitige Sphäre zu vollführen, deren Werte nicht von den endlosen Ent- und Umwertungsprozessen des Diesseitigen kontaminiert seien. Diese beiden Optionen scheiden auf dem von Deleuze beschrittenen Lösungsweg aus. Seine bemerkenswerte Position lautet vielmehr folgendermaßen:

»Welcher ist also der subtile Ausweg? Nicht an eine andere Welt glauben, sondern an das Band zwischen Mensch und Welt, an die Liebe oder das Leben, und zwar im Sinne des Unmöglichen, des Undenkbaren, das dennoch nur gedacht werden kann: „etwas Mögliches,

oder ich ersticke“. Dieser Glaube macht aus dem Ungedachten die dem Denken eigene Macht, durch das Absurde und kraft des Absurden. (...) Das Band zwischen Mensch und Welt ist zerrissen. Folglich muß dieses Band zum Gegenstand des Glaubens werden: es ist das Unmögliche, das nicht anders als in einer Glaubenshaltung zurückkehren kann. Der Glaube richtet sich nicht an eine andere oder verwandelte Welt« (Deleuze 1999, 222f.). Völlig treffend hat Mirjam Schaub herausgestellt, dass Deleuze mit einer paradoxen oder eben immanenten Figur des Glaubens operiert²⁹, insofern nicht von einem Glauben die Rede ist, der auf die Kohärenz außerweltlicher Werte zielt, sondern von einem „Glauben wider besseres Wissen“ an das bereits gerissene, das unerträglich, verunsichernde Band zur Welt. Innerhalb dieser Argumentation ist entscheidend, dass „das Wissen um das Faktische zum Glauben an das Faktische transformiert wird“ (Schaub 2003, 262), ein paradoxer Gestus, der einerseits das radikal entwertende und entwertete Spiel innerhalb der „Welt der Klischees“ zugesteht, andererseits „die Tendenz zum Fragment, zum Bruchstück in einen aktiven Bruch mit der Welt verwandelt“ (Ebd., 280).

Für unseren unmittelbaren Problemzusammenhang sind hier zwei Momente bezeichnend. Zum einen lässt sich sehen, dass Deleuze im Zeitalter des entfesselten Spiels der „Mächte des Falschen“, das epistemologisch als Folie für die Struktur der *mind game movies* verstanden werden kann, beharrlich den Primat des Wissens unterminiert³⁰. Die Aufgabe des Films besteht nicht darin, *irgend eine*, eine bestimmte, ungebrochene Welt vor Augen zu stellen – dies wäre im Gefolge der „Mächte des Falschen“ ein bereits innerlich verfälschtes und fälschendes, auf unabsehbare Irrwege stoßendes Vorhaben –, wohl aber, die schiere Möglichkeit einer Welt und eines Verhältnisses zu ihr trotz aller Gebrochenheit zurückzugewinnen³¹. Genau hier taucht ein überraschender Fluchtpunkt oder ein Extrem in der Konzeption der „Mächte des Falschen“ auf, deren nietzscheanische Obertöne nun vollends zum Tragen kommen. Man kann nämlich sagen, dass der „aktive Bruch“ mit der Welt, der sich nicht vormacht, eine bessere oder verwandelte Welt hervorzubringen, sondern den „Mächten des Falschen“ selbst verhaftet bleibt, ein souveräner, genuin künstlerischer Akt ist, eine energische Affirmation dessen, was heillos negativ verfasst ist:

»Der Künstler ist *Schöpfer der Wahrheit*, denn die Wahrheit kann weder erlangt oder gefunden noch reproduziert werden, sie muß geschaffen werden. [...] Der wahrhaftige Mensch

²⁹ Siehe Schaub 2003, 261ff.

³⁰ Siehe Deleuze 1999, 225:

»Es bedeutet schon eine große Wende in der Philosophie von Pascal bis Nietzsche, das Modell des Wissens durch den Glauben zu ersetzen. Doch der Glaube ersetzt das Wissen nur, indem es sich zum Glauben an diese Welt, so wie sie ist, macht.«

³¹ Ebd. Dazu Schaub 2003, 112f.

und der Fälscher sind Glieder derselben Kette: aber letztlich sind nicht sie es, die sich projizieren, sich erhöhen oder aushöhlen, es ist der Künstler, der Schöpfer des Wahren: er befindet sich dort, wo das Falsche seine letzte Macht, Güte und Großzügigkeit erreicht. Nietzsche stellt eine Liste des „Willens zur Macht“ auf: der wahrhaftige Mensch, gefolgt von sämtlichen Fälschern, die ihn voraussetzen und die er voraussetzt; die lange und müde Schar der „höheren Menschen“ und schließlich Zarathustra, der neue Mensch, der Künstler oder das überschäumende Leben. Es ist dies eine kleine Chance, denn der Nihilismus kann das letzte Wort haben, das müde Leben kann sich des Neuen von seinem Beginn an bemächtigen, und die feststehenden Formen können die Metamorphosen versteinern, Modelle und Abbilder wiederherstellen« (Deleuze 1999, 194).

Interessanterweise hat Jill Stauffer für ihre Lesart *Magnolias* eine solche „Nietzschean structure“ in Anspruch genommen: Sie versteht die Bewegung des „wise up“, welche die Figuren des Films vollziehen, als eine spezifisch nietzscheanische Lektion des Vergebens, als Unterweisung darüber, wie der Zirkel der seriellen Wiederkehr des Gleichen, der das Leiden reproduziert, über einen strategisch geschickt dosierten „Willen zur Macht“ aufgebrochen werden könnte (Stauffer 2000). Hingegen scheint mir, es gibt keinen Grund, die Rede von der „kleinen Chance“ und der Zerbrechlichkeit einer Macht, die „von Fröschen und Skorpionen“ (Deleuze 1999, 194) usurpiert werden kann, zu banalisieren. Vielmehr zeigt sich, dass Deleuze die Figur des paradoxen Glaubens an eine spezifische Schöpfungsmacht des modernen Kinos knüpft – ein Kino, das nicht die Stiftung und Repräsentation eines wahren Anschlusses unter den falschen Anschlüssen, den Simulakren der Moderne, leisten, wohl aber die Falschheit der unhintergebar falschen Anschlüsse ausstellen und affirmieren kann. Diese Figur des Glaubens läuft nun unmöglich auf eine Läuterung und Re-Stabilisierung der Subjekte hinaus, die sich einer Wahrheit *hinter den Trugbildern* vergewissern könnten (ihnen gegenüber existiert kein Außen), sondern auf die ihrerseits spielerische Konsequenz des modernen Kinos, » einen organlosen, virtuellen Körper zu erfinden, der reine Intensität wäre, pure Differenz zu einem der Zeit unterworfenen, realen Körper (Körper als das virtuelle Außen des *Denkens*)« (Schaub 2003, 193). Wohlgemerkt: Die für Deleuze konstitutive These, nicht in Form eines Wissens, sondern über den paradox-immanenten Glauben an *mögliche* Welten sei ein Verhältnis zur Welt einholbar, konstituiert m.E. einerseits den theoretischen Rahmen, der das Genre der *mind game movies* ontologisch-epistemologisch fundiert. Andererseits und im Gegenzug möchte ich zeigen, dass diese poststrukturalistische Einsicht in *Magnolia* überboten und der paradox-spielerische Glaube abgelöst wird zugunsten eines Wissens, das auf die positive Bestimmtheit von „Welt“ zielt. Oder noch einmal anders gesagt:

Magnolia ist ein Film an der Peripherie der *mind game movies*, der ganz offensichtlich die moderne Krisis und ihre poststrukturalistische Diagnose eines nur noch im Glauben, nicht im Wissen zu erfassenden Spiels der Simulakren samt seinen Entsubjektivierungsprozessen ironisch bricht, um diesem unendlichen Spiel und den entgrenzten Subjekten das Wissen um einen „neuen Anfang“ und einen Typ merkwürdig selbstbewusster Subjekte entgegenzusetzen. Die von Deleuze konstatierte nachmetaphysische Lage der Dinge wird in *Magnolia* vorausgesetzt und eingespielt, ihr wird ein ganzes Stück weit bestätigend gefolgt, um diese Welt einer „ursprünglichen Produktivität“ (Beuthan 2006, 112 und passim)³² zuletzt doch noch einer spezifischen Transformation („wise up“) zu überstellen. Diesen doppelten Übergang von Glauben zu Wissen, von entgrenzten zu neu ermächtigten Subjekten, der auch eine Bestimmung der intermedialen Besonderheiten filmischer Wirklichkeitsrepräsentation einschließt, möchte ich im Folgenden näher analysieren.

3. „I’m through playing games.“ *Magnolias Strategie der De-Repräsentation als Selbstüberbietung des games*

3.1. „This is that scene“. *Film als Dekonstruktion der Offenbarung*

Im Kontext seiner Explikation der „Mächte des Falschen“ schreibt Deleuze, selbst die massivste Konzentration von Kraft in einem Individuum sei innerhalb der endlosen Serialität einander wiederholender und verdoppelnder Kräfte nichts weiter als:

»... eine abfallende, dekadente und degenerierte Kraft: sie repräsentiert die Gebrechlichkeit in den Körpern, nämlich genau denjenigen Punkt, an dem der „Wille zur Macht“ lediglich noch ein Beherrschen-Wollen, ein Sein-zum-Tode ist, das sich nach dem eigenen Tode sehnt, aber nicht bevor es durch den Tod der anderen gegangen ist« (Deleuze 1999, 186). Diese für das gesamte kinotheoretische und immanenzphilosophische Denken von Deleuze einschlägige Überlegung hallt wider in der Spielanordnung *Magnolias*. Dem so produktiven Reuegeständnis von Earl Partridge – es wird ja Ausgangspunkt des „wise up“ – geht eine Szene voraus, in der Claudia Gator auf ihrem Fernseher unter Tränen eine Folge der von ihrem Vater moderierten Quizshow *What do kids know?* anschaut. Im Abspann der Sendung

³² Beuthans innovativer Versuch, den „Zeitprimat der Deleuzeschen Theorie“ (Beuthan 2006, 202) über eine Rehabilitierung des medialen Raums von Derridas Denken der Dekonstruktion her systematisch zu unterlaufen, überzeugt nur in Teilen. So ist die Einschreibung von Deleuze in eine philosophiehistorische Denklinie „ursprünglicher Produktivität“, die als der utopische Fluchtpunkt einer als defizitär-reproduktiv eingesehenen Formation der Moderne erscheine und deren ambivalenter Vordenker Schopenhauer sei (Ebd., 81), eine Fehlrekonstruktion und werkgeschichtlich für Deleuze nicht zu stützen. Deleuze beschränkt sich nicht darauf, eine über die „Entzugsstruktur“ (Ebd., 112) der Zeit „neu entdeckte Produktivität“ als Figur einer „entschiedenen *Bejahung* der unkalkuliert in den Zwischenzonen [...] emergierenden Singularitäten“ (Ebd.) zu feiern. Dies wäre ein popularisierter Nietzscheanismus. Zutreffender ist es, die Konzeption von Deleuze als einen transzendentalen Empirismus zu fassen, der die Fehlalternative moderner Philosophie, *entweder* immanent (kantisch) *oder* transzendent (Heideggers Spätphilosophie) denken zu müssen, gezielt sprengt. Dazu Rölli 2005, 79-96.

wird Partridge als der Produzent der Sendung angeführt (Treber 2005, 215): Er ist es, der in gewisser Hinsicht am Anfang jener Zirkulation von Gewalt, Lebenslügen, Dopplungen und Verfremdungen steht, der „durch den Tod der anderen gegangen ist“ und sich fortan „nach dem eigenen Tode sehnt“ – aber nicht als Agent einer außerhalb und über den anderen Mächten stehenden Macht, sondern als selbst schon hinfalliges, erschöpftes Glied einer Kette entwerteter Kräfte. Und so sehr Partridge, dessen Lebensgeschichte für den Zuschauer zu diesem Zeitpunkt noch völlig im Dunkeln liegt, durch diese Wendung der Ereignisse allererst eine Identität gewinnt, so sehr wird diese Identität von dem anonymen und abstrakten Regime des Fernsehens postwendend storniert und als bloße Funktion innerhalb eines Systemzusammenhangs ausgewiesen.

Doch die Logik dieser exemplarischen Szene geht nur vorderhand in den Relationen der „Mächte des Falschen“ auf. Auf den zweiten Blick nämlich verdeutlicht sich, dass die Figuren ihren eigenen Status als Simulakren, dass sie den gesamten Zusammenhang der Entwertung, Wiederholung und Differenz, der alle mit allen verkettet, als problematisch durchschauen. Nicht zufällig bringt *Magnolia* genau diese merkwürdige Reflexivität gegenüber dem ebenso dynamischen wie nihilistischen *game*, das alle Figuren betrifft, unmittelbar vor der Schlüsselszene des „wise up“ zur Erscheinung: Earl Partridge berichtet seinem Pfleger die Geschichte seines verfehlten Lebens, die Geschichte seiner Gleichgültigkeit gegenüber der todkranken Frau und dem ohnmächtigen Sohn, jedoch nicht ohne „seine eigene Situation [...] als filmische Handlungskonstruktion“ (Ebd., 221) offen zu legen. Auch den existenziellen Wunsch nach einem Wiedersehen mit Frank entlarvt Partridge als einen berechenbaren Spielzug, der dem abgedroschensten Drehbuch entstammen könnte, als den unvermeidlich leer laufenden Versuch, Kohärenz herzustellen, wo es immer wieder nur Brüche geben kann (Ebd.). Überall nur falsche Anschlüsse, eine „natürliche Falschheit“ des Lebens wie des Kinos: In *Magnolia* scheint diese Diagnose, die zugleich das kinematographische Glaubensbekenntnis bei Deleuze fundiert, wie ein unerschütterliches Dogma oder ein allseits bekannter *running gag* Eingang in eine eigenartige Logik der Selbstbezüge gefunden zu haben. Oder anders: *Magnolia* inszeniert, wie bereits gezeigt, den unhintergehbaren Kosmos der Simulakren und erzeugt ihm gegenüber doch fortlaufend eine kritische Differenz. Das *mind game* nimmt seinen Lauf und übersteigt sich zugleich mit Blick auf einen ironisch gebrochenen Standpunkt außerhalb des Spiels.

Diese Verschiebung wird vor allem in jenem Erzählstrang spürbar, in dem Phil auf Earls Bitte hin die Suche nach Frank, Earls Sohn, vorantreibt. Der Versuch, eine existenzielle Unmittelbarkeit herzustellen, wird zunächst als ein unter den Bedingungen der „Mächte des

Falschen“ aporetisches Unterfangen vorgeführt, als eine vormoderne Sehnsucht nach Authentizität und Ganzheit, die sich im Spiel der Selbsttäuschungen, Serialisierungen und Verdopplungen verlieren muss³³. Nachdem gleichsam im Zeitraffer alle Symptome eines Zeitalters der Simulation, der Verweisungen und Vermittlungen durchgespielt worden sind, kommt es zu einem signifikanten Umschlag der Verhältnisse. Phil hat nach zahlreichen Verzögerungen und Missverständnissen endlich eine menschliche Stimme in der Leitung, einen Mitarbeiter aus Franks Werbefirma, dem er die ganze Dringlichkeit seines Vorhabens nun zu erläutern versucht³⁴. Diese Dringlichkeit, dieser Ernst der Lage wird von Phil dadurch begründet, dass, wenn dergleichen im Film geschähe, wohl nun der dramatische Punkt erreicht wäre, an dem ein Helfer in der Not intervenieren müsse. Solche Wendepunkte hingegen könne es in Filmen nur geben, so Phil weiter, „because they really happen“ (Anderson 2000, 94). Karsten Treber interpretiert diese Figur wie folgt:

»Diese selbstbezüglich verschachtelte Aussage einer Filmfigur, die die Klischeehaftigkeit einer filmischen Handlungskonstruktion als Beleg für ihre Gültigkeit in der eigenen fiktiven Filmerzählung heranzieht, weist dem Medium Film, und hier im Besonderen dem Melodrama, die Funktion eines ‚Vor-Bildes‘ zu, dass [sic!] die Realität in intensivierter und komprimierter Form nachbildet. Das Zitieren der Wirklichkeit macht den Zugang zum Kern ihrer ausdrucksvollen Handlungsmuster und archetypischen Ordnung erst möglich. Film wird hier nicht wie sooft als eskapistischer Zeitvertreib oder entstellende Manipulation des Realen betrachtet, sondern als mediale Offenbarung des bedeutsamen Lebens im scheinbar Profanen. Der Sinn der Realität kann erst durch den Umweg ihres Zitats erschlossen werden« (Treber 2005, 222). Auch wenn fraglich bleibt, wodurch „das Reale“, das nach Treber als ein Außen der Filmfiktion ausgezeichnet wird, sich konstituiert, so ist hier doch der Kontrast zur poststrukturalistischen Bestimmung des Films bei Deleuze markiert: Nicht das „Außen von Innen und Außen“, die „Welt der Klischees“ wird im Medium des Films zur Entfaltung

³³ Dies beschränkt sich nicht auf die Tatsache, dass Frank seine Identität als Earls Sohn unterdessen radikal negiert hat und mit der geschichts- und herkunftslosen Rolle des misogynen Sexgurus ununterscheidbar verwachsen ist. Wie keine zweite Figur repräsentiert er einen zügellos gewordenen „Willen zur Macht“ – nicht zufällig wird sein Erscheinen auf der Bühne von *Seduce and Destroy* durch die Ouvertüre von *Also sprach Zarathustra* angekündigt – und den Höhepunkt der modernen Selbstentfremdung der Subjekte. Vielmehr wird auch Phil von Anbeginn als ein Typ und als Glied einer Serie vorgestellt: So wenig der Zuschauer über ihn erfährt, so überdeutlich wird seine sexuelle Frustration (er spricht Earl gegenüber aus, Single zu sein und bestellt in einer späteren Szene Pornomagazine über einen Telefonservice) gezeichnet, die ihn wiederum zu einem potenziellen Konsumenten und bloßen Mitspieler in jenem Spiel macht, das Frank verkörpert. Keineswegs beiläufig läuft Franks Tonbandwerbetext – eine Art Erweckungspredigt für sexuell frustrierte Männer – in der Warteschleife der Hotline von *Seduce and Destroy* ab, die Phil gewählt hat, um Kontakt zu Frank herzustellen: Auch Phil ist nur Teil einer Serie, die wiederum Frank als ihr kollektives Phantasma hervorgebracht hat. Dass Phil in seinen Anläufen, Frank anzurufen, zunächst eine falsche Verbindung wählt (auf der Grundlage von Earls Notizbuch), fügt sich natürlich in die Logik unabschließbarer Vermittlungs- und Verweisungsverhältnisse ein.

³⁴ Dies wird unterstrichen in Anderson 2000, 93f.

gebracht; vielmehr kann ein positiver Sinnhorizont, der außerhalb der Filmfiktion liegt, aus dem Inneren dieser Fiktion, d.h. rückvermittelt mit den sinnfreien Verhältnissen der Simulakren thematisiert werden. Deleuze verlegt die Möglichkeit einer ontischen Sinnordnung außerhalb des *games* ganz in die paradoxen Akte des Glaubens an das Kino: Die Welt, in der wir leben, ist keine Welt, sondern eine Serie falscher Anschlüsse, und wir glauben an das Kino, weil es die Generierung von (möglichen) Welten ad infinitum vollzieht. In starker Differenz zu dieser (wenn man so will) Ontologie mahnt *Magnolia* ein spezifisches Weltwissen an: Der Unterschied zwischen den Klischees und einem von ihnen überformten vorgängigen Sinn wird wieder eingesetzt, selbst um den Preis, dieses wiederum nur vermittelt über Figuren des Klischees sagen zu können³⁵. Der Appell, den *Magnolia* mit tränenreichem Pathos in Szene setzt, besteht darin, sich dieser Sinnstruktur zu vergewissern, sie zu begreifen („wise up“), und dadurch dem Regime der „Mächte des Falschen“ ein Ende zu bereiten. Damit wäre zugleich ein Anspruch wieder entdeckt, der für Deleuze ohne Halt ist – nämlich die Welt, „so wie sie ist“ und nicht nur unseren Glauben an sie zu verwandeln.

Im weiteren Verlauf der Argumentation soll kurz ein Theorierahmen exponiert werden, der es erlaubt, die beschriebene Transformation etwas zu vertiefen. Denn neben der ontologisch-epistemischen Umstellung von Glauben zu Wissen, die bereits umrissen wurde, stehen auch die Möglichkeit einer Neustabilisierung der Subjekte und die Frage nach den intermedialen Grenzen der Repräsentation auf dem Spiel. Einen solchen theoretischen Rückhalt, die systematischen Intentionen von Gilles Deleuze zu problematisieren und das Verständnis des Genres der *mind game movies* kritisch zu erweitern, sehe ich in Jacques Derridas Theorie der Dekonstruktion.

3.2. „But it did happen“. Über die relative stabile Gewissheit der Subjekte über das, was immer schon passiert ist

Die philosophische Pointe der Geschichte des Kinos besteht für Deleuze darin, dass die Vorstellung, die Welt sei auf das Modell der Repräsentation gegründet, im Kino auf besonders effektive Weise ausgehebelt wird. Der Versuch, die Komplexität der Zeit innerhalb der Grenzen des bewegten Bilds abzubilden, ist nur die Larve einer Genese, an deren Ende

³⁵ So führt Paul Thomas Anderson aus, es sei ihm in *Magnolia* darum gegangen, auf die Grenze der filmischen Illusion hinzuweisen. Siehe Anderson 2000, 205:

»And there come these times in life where you just get to a spot when you feel like movies are betraying you. Where you're right in the middle of true, painful life. Like, say, somebody could be sitting in a room somewhere, watching their father die of cancer, and all of a sudden it's like, no this isn't really happening, this is something I saw in *Terms of Endearment*. You're at this moment where movies are betraying you, and you resent movies for maybe taking away from the painful truth of what's happening to you – but that's exactly why those moments show up in movies. Those things “do happen”.«

der Schmetterling des Zeit-Bilds samt seiner Fliehkräfte und Fluchtlinien erscheint, welche die zeitlichen Verhältnisse gleichsam auf ihr Undenkbare hin überschießen lassen. Unsere Intuition, es würde eine feste Ordnung *hinter* dieser zeitlichen Erscheinungen und *durch* die kinematografischen Bilder *hindurch* geschichtlich sichtbar, wird von Deleuze mit dem Konzept der Bewegungs-Bilder zunächst in aller Vorläufigkeit befriedigt, freilich um dann umso spektakulärer als ein harmlos-schöner Schein über sich hinaus getrieben zu werden. Die enigmatische Besonderheit der Zeit-Bilder liegt für Deleuze darin, dass sie weder eine vorgängige natürliche Realität repräsentieren noch einer ihnen vermeintlich immanenten Totalität unterliegen, in welchem Falle das fiktionale Universum des Kinos als in sich hierarchisch bestimmt werden könnte, selbst wenn diese Ordnung nicht mehr aus der außerfilmischen Realität herzuleiten wäre. Die Welt erlebt in Gestalt des Kinos vielmehr eine Neugeburt und führt ein Eigenleben, in dem das Projekt der Repräsentation nur ein ebenso vermessenes wie kurzfristiges Zwischenspiel darstellt; für Deleuze wiederholt sich auf diesem Weg (aber anders) die Geschichte der Philosophie in ihre nachmetaphysische Ära hinein.

Kann man diese Diagnose als den theoretischen Schlüssel zur Formation der *mind game movies* verstehen, so lässt sich in *Magnolia* demgegenüber durchaus ein Repräsentationsverhältnis zwischen filmischer Medialität und außer-, vor-, bzw. nachfiktionaler Realität aufweisen. Es handelt sich allerdings, wie sich exemplarisch an Hand der Szene vergegenwärtigen lässt, in der Phil mit dem Servicepersonal von *Seduce and Destroy* telefoniert, um einen hochgradig vermittelten Typ der Repräsentation. Während Deleuze die Originalität des Films darin bestimmt, das Band des Menschen zur Welt als eine zerstückelte Serie aktiver Neuanfänge immer neu zu erzeugen – also darauf zu insistieren, dass ein Verhältnis zur Welt paradoxerweise außerhalb des Denkens und jenseits der Repräsentation liegt –, vollzieht *Magnolia* dergestalt eine „mediale Offenbarung“ (Treber), als dass in allen medialen Vermittlungen auch die Seite eines sich Vermittelnden aufscheint. Dabei wird selbstverständlich nicht auf ein „ungespieltes“ Außen, eine mit sich identische Einheit der Wirklichkeit in Opposition zu den komplexen spielerischen Deformationen gezielt. Vielmehr handelt es sich um ein Verfahren der De-Repräsentation: Das Medium Film hebt immerzu die ihm spezifische Struktur der Wiederholung bzw. der Nachträglichkeit hervor, die einsehbar macht, dass die außerfiktionale Wirklichkeit nur in dem Maße ein Erstes ist, in dem sie ursprüngliches Nicht-Erstes, mithin ohne Ursprung ist.

Zur entscheidenden Stelle avanciert nun, wie auch in der beschriebenen Filmszene, ein Riss oder eine Spur, an der die unentscheidbaren Verweisungsstrukturen fortlaufend die Frage nach dem eigenen Außen wiederholen. Damit aber ist ein bleibender Unterschied zu einer

Ästhetik des Virtuellen fixiert, wie sie programmatisch in der kinophilosophischen Konzeption von Gilles Deleuze und historisch im Ensemble der *mind game movies* seit den 1990er Jahren sichtbar geworden ist: Nicht das Udenkbare im Denken führt das letzte Wort und macht die Frage nach dem Außen in einem spielerisch gewendeten „Außen von Innen und Außen“ (den „Mächten des Falschen“) obsolet; stattdessen schreibt sich das Außen der unendlich prozessierenden Mächte immer wieder in deren Spiel ein und hinterlässt eine signifikante Spur, welche die Frage nach einer sinnhaften Wirklichkeit gegenüber den spielerischen Möglichkeiten dauernd präsent hält. Für diesen gesamten Zusammenhang ist zentral, dass *Magnolia* die immanente Dynamik der *mind game movies* nicht unkritisch durch eine Wiedereinsetzung der Metaphysik („ungespieltes Außen“ als Selbstpräsenz) zu überbieten versucht, sondern das Motiv der Repräsentation ganz buchstäblich ins Spiel bringt, d.h. einer De-Repräsentation unterwirft, die den Charakter der Rückvermittlung mit den Spielverhältnissen durchgehend betont. In dieser spezifisch modernen Wendung des Problems der Repräsentation geht *Magnolia* m.E. mit einem Denken der Differenz konform, wie es paradigmatisch von Jacques Derrida entfaltet wurde. Denn so sehr *Magnolia* die Differenz zwischen den nicht-repräsentationalen Verweisstrukturen und einer „außerhalb“ liegenden Wirklichkeitsdimension nicht auf Kosten, wohl aber in den Grenzen des Spiels thematisieren kann, so sehr stellt auch Derrida klar, dass »[...] die Spur kein Anwesen ist, sondern Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist, eigentlich nicht stattfindet« (Derrida 1999a, 53). Man kann die Verschiebung, die *Magnolia* an der Genre-grenze der *mind game movies* über eine Strategie der De-Repräsentation bewirkt, mithin auch folgendermaßen übersetzen: Anders als etwa in *Memento* (Christopher Nolan, 2000) oder *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999) kommt es in *Magnolia* nicht an auf die Aporien zwischen möglicher und wirklicher Welt, chronologischer und a-chronologischer Zeit oder auf das schizophrene Changieren zwischen den Identitäten, d.h. es kommt nicht auf die Negativität der Differenzen in ihren Wechselverhältnissen an. Diese Negativität ist nur die eine Seite, die im Handlungsverlauf des Films in Form einer maßlos werdenden Krisis als unhintergebares *game* der „Mächte des Falschen“ (Deleuze) gleichsam programmatisch vor Augen gestellt wird. Der besondere Blickwechsel, den *Magnolia* nun inmitten des seriellen Spiels der Differenzen einschlägt, besteht darin, dass die Bewegung der Ausstreichung jedes nicht-differentiellen und ungespielten Anfangs zugleich eine Bewegung der Neueinschreibung dieses Anfangs ist³⁶. Es reicht nicht hin, könnte man auf der Folie dieser

³⁶ In seinen systematischen Anmerkungen zu einem strukturalistischen Denken des Spiels hebt Derrida genau diese ambivalente Bewegung hervor:

Derridaschen Denkfigur sagen, in den unabschließbaren Spielprozessen der Differenzen nur eine katastrophale Dynamik, ein umgreifend verfremdendes Außen zu sehen; vielmehr »[...] muß man hier ein Spiel zulassen, in dem, wer verliert, gewinnt, und in dem man mit jedem Zug gewinnt und verliert. Wenn die abgewendete Vorstellung endgültig und unerbittlich verweigert ist, bleibt nicht etwa eine gewisse Gegenwart verborgen oder abwesend; sondern die *différance* bezieht uns auf das, was Gegenwart und Abwesenheit überschreitet« (Derrida 1999a, 49). Es ist keineswegs beiläufig, wenn während des Froschregens gegen Ende des Films der Satz *But it did happen* als Bildunterschrift unter einem Gemälde in Claudia Gators Apartment auftaucht, noch dazu vergrößert und dem Zuschauer gleichsam aufgedrängt durch den Einsatz einer weiteren Linse in der Einstellung³⁷. Und entscheidend ist daran vor allem die Form des Perfekts, der Verweis auf einen zwar immer schon verstrichenen, aber stets in der Wiederholung präsenten Moment, der nicht Gegenstand eines bewusst paradoxen Glaubens, sondern Grundlage eines positiven Wissens ist. An eben diese kritische Instanz des Wissens wendet sich Phil, wenn er mit seinem Gesprächspartner in der Telefonhotline Einvernehmen darüber herzustellen versucht, dass es eine Filmszene wie diejenige, die sich just vollzieht, nur geben könne, weil sie Spur einer vorgängigen und doch niemals anwesenden, weil strukturell außerhalb der Fiktion bleibenden Wirklichkeitsdimension sei. Die Struktur der Nachträglichkeit besagt, dass die Differenzen – oder anders: die verkehrenden Bewegungen bzw. „Mächte des Falschen“, die sich endlos serialisieren und jede ontologische Wahrheit in ihren Sog hineinziehen – strukturell auf ein „Etwas“ verweisen, das immer schon stattgefunden hat, das sich *durch* die Differenzen wiederholt und nicht in ihnen verlischt. Und diese Struktur ist schon logisch dadurch ausgezeichnet, dass sie in einer Form der Erzählung oder in einem Denken des Perfekts angezeigt wird. Das Motiv der De-Repräsentation, das über den Denkraum von Derridas Theorie der Dekonstruktion in Sicht kommt, enthält eine systematische Alternative zu dem radikalen Schritt bei Deleuze, angesichts des differentiellen Spiels falscher Anschlüsse ein Verhältnis zur (in sich falschen) Welt jenseits des Denkens und jenseits der Repräsentation anzusiedeln. *Magnolia* eröffnet demgegenüber eine Perspektive, wie nicht das Band zur Welt,

»Wenn sich die Totalisierung alsdann als sinnlos herausstellt, so nicht, weil sich die Unendlichkeit eines Feldes nicht mit einem Blick oder einem endlichen Diskurs erfassen lässt, sondern weil die Beschaffenheit dieses Feldes – eine Sprache, und zwar eine endliche Sprache – die Totalisierung ausschließt; dieses Feld ist in der Tat das eines *Spiels*, das heißt unendlicher Substitutionen in der Abgeschlossenheit (*clôture*) eines begrenzten Ganzen. [...] Man kann das Zentrum nicht bestimmen und die Totalisierung nicht ausschöpfen, weil das Zeichen, welches das Zentrum ersetzt, es *supplémentiert*, in seiner Abwesenheit seinen Platz hält, - weil dieses Zeichen sich als *Supplement* noch hinzufügt. Die Bewegung des Bezeichnens fügt etwas hinzu, so dass immer ein Mehr vorhanden ist; diese Zutat aber bleibt flottierend, weil sie die Funktion der Stellvertretung, der Supplementierung eines Mangels auf Seiten des Signifikats erfüllt« (Derrida 1989, 436f.).

³⁷ Dazu Treber 2005, 223.

sondern die falschen Anschlüsse der Welt selbst, ihre katastrophale Dynamik, Gegenstand einer Verwandlung werden – indem nämlich das fatale *game*, das die Subjekte bis ans Äußerste treibt, de-repräsentiert wird. Weder müssen (wofür Deleuze optiert) das Terrain der Repräsentation verlassen noch die Grenzen des Denkens gesprengt oder zuletzt die Ausdrucksform des Films selbst aufgelöst werden. Vielmehr bleibt das Denken durch Repräsentation bestimmbar und auf Repräsentation verwiesen, weshalb es sich auch in „einem postmodernen, d.h. ebenso abgründigen wie reflexiven Wissen“ (Beuthan 2006, 117)³⁸ und nicht in den Paradoxien eines strukturfunktionalen Glaubens artikuliert.

Klar ist inzwischen, dass *Magnolia* im Genre der *mind game movies* deshalb einen Grenzfall darstellt, weil die Frage nach der semiotischen Verfasstheit von *mind* untypisch durch den Primat des Wissens vor dem Glauben beantwortet wird. Mit dieser Eigenheit korrespondiert nun in *Magnolia* eine zweite Umstellung, die ebenfalls eine Abgrenzung von der poststrukturalistischen Diagnose gestattet. Es handelt sich hier um die eingangs interpretierte Szene des „wise up“, die ich unter dem Stichwort einer Re-Stabilisierung der Subjekte angesprochen habe. Die Fliehkräfte einer ebenso reinen wie rein äußerlich bleibenden Zeit, die gewissermaßen den phänomenologischen Schlusspunkt der deleuzianischen Konzeption bilden und dort den Blick auf ent-zeitlichte, „organlose Körper“ freigeben, werden, wie gesagt, in *Magnolia* ausgestanden. Dies kann im Rahmen der skizzierten Logik der De-Repräsentation geschehen, weil die Subjekte einsehen (können), dass ihr Leben ihnen eben nicht als ein reines Außen nur entzogen, sondern immerfort qua Wiederholung auch neu gestiftet wird. Jene „stärkere Gestalt von Selbstverhältnis“ (Ebd., 117), die in *Magnolia* durch die Figur des „wise up“ auf den Weg gebracht wird, gründet auf dem Wissen, dass die unvermeidlich schief laufenden Mächte des Lebens eine Ordnung des Sinns (das Außen) genau in dem Maße immer zurückbringen, wie sie sie auslöschen. Eine solche „beständig verlöschende Spur“ (Mersch 2002, 335) ist in diesem *mind game* schließlich das Subjekt selbst: Es entsteigt jenem namen- und sinnlos prozessierenden Spielgeschehen der Differenzen und erlangt dadurch eine gewisse Stabilität, „jedoch so, dass sein Platz immer wieder neu besetzt, umgeschrieben und anders geordnet werden muß“ (Ebd.).

³⁸ Die systematische Intention, zu einer nachmetaphysischen Bestimmung des Films zu gelangen, indem der Paradigmenwechsel von einer poststrukturalistischen Philosophie der Immanenz (Deleuze) zu einer durch das Konzept des „medialen Raums“ (Beuthan 2006, 117) spezifizierten Theorie der Dekonstruktion (Derrida) vollzogen wird, teile ich mit Beuthan. Allerdings halte ich das Fundament seiner Kritik an Deleuze, dessen Denken er auf den Traditionsstrang einer „ursprünglichen Produktivität“ zurückdatiert, für eine Fehlrekonstruktion (siehe Fußnote 32). Zudem halte ich weniger die Umstellung von der Zeit- zur Raumbestimmtheit des Films für konstitutiv als die epistemische Verschiebung von Glauben zu Wissen, die auch Beuthan überzeugend analysiert (Ebd., 112).

Wenn *Magnolia* also in dem Sinne von einem *mind game* handelt, als dass dieses „Spiel immerfort ein Spiel von Abwesenheit und Präsenz“ (Derrida 1989, 440) und keineswegs das allein verfremdende Spiel einer reinen Intensität der „Mächte des Falschen“ (Deleuze) ist, so wird diese Eigenheit des Films in der neuralgischen Sequenz des Froschregens eindringlich gemacht. Diese Montage lädt nahezu zu einer Lektüre ein, die von der Kategorie der De-Repräsentation ausgeht: Die Frage nach der Herkunft der Frösche und nach ihrer narrativen Funktion provoziert nur das Ineinandergleiten der Interpretationen und die wechselseitige Neutralisierung der Signifikanten. So drängt sich eine theologische Antwort ganz buchstäblich und handfest auf, als ein Zuschauer während der letzten Aufzeichnung von *What do Kids know?* ein Schild mit dem Verweis auf die Bibelstelle Exodus 8:2 hochhält, welche vom Froschregen als über Ägypten verhängte Plage berichtet³⁹, nur um kurzerhand aus dem Studio entfernt zu werden. Kaum ist diese vielversprechende Sinngebung in die Schwebel gebracht, wird sie umgehend „supplementiert“ (Ebd., 437) durch den Diskurs eines magischen Realismus⁴⁰, denn unter den Büchern, die während des nächtlichen Ereignisses auf dem Bibliothekstisch vor Stanley ausgebreitet sind, findet sich auch *Das Buch der Verdammten* von Charles Fort, das nicht zuletzt die kryptische Auffassung enthält,

»[...] daß es irgendwo, nicht weit über uns, eine Region gibt, die für die Schwerkraft der Erde unempfindlich ist, die aber, da die Dinge eben immer im Fluß sind und sich ändern, manchmal dieser Kraft eben doch unterliegt« (Fort 1995, 107). Unterhält bereits die parapsychologische Position Forts eine gewisse, wenn auch freilich exzentrische und zufällige Nähe zu Derridas spielerischer Bestimmung der *différance* als anwesende Absenz⁴¹, so lässt sich im Verlauf des Froschregens noch ein weiteres Indiz für *Magnolias* Strategie der De-Repräsentation benennen. Der Szene nämlich, in der Stanley die niederprasselnden Frösche mit dem Ausspruch „This happens...this is something that happens“ (Anderson 2000, 185)

³⁹ Diese Stelle im zweiten Buch Mose führt übrigens ihrerseits ein Spiel von Nicht-Anfängen und unentscheidbaren Vermittlungen vor, denn die Plage hat zunächst die Form einer Androhung, die Moses im göttlichen Auftrag sowohl an den Pharaoh als auch an Aaron, dessen Handbewegung das Ereignis schließlich auslöst, zu übermitteln hat. Und auch die Beendigung der Plage verläuft in einer Serie von Aufträgen, Bitten und noch einzulösenden Taten, indem der Pharaoh an Moses herantritt, er möge Gott um ein Ende der Plage bitten – im Gegenzug werde er das Volk ziehen lassen, damit es seinem Gott opfern kann. Und schließlich schiebt Gott das Ende des Froschregens um einen Tag auf, während der Pharaoh „sein Herz unempfänglich“ macht und somit die Lösung des Konflikts seinerseits aufschiebt. Die biblische Genealogie des Froschregen-Motivs in *Magnolia* repräsentiert mithin keineswegs einen einheitlichen Sinnrahmen, sondern seinerseits ein differenzielles und äquivokes Spiel.

⁴⁰ Siehe Michell 1995, XI.

⁴¹ So stellt Fort den sinnlichen Erscheinungen, die er in Verhältnissen unabschließbarer Interdependenz, d.h. „in fließendem Übergang mit allen anderen Körpern“ (Fort 1995, 13) bestimmt sieht, das monistische Prinzip des Realen entgegen, das wie die Spur eines „ganz Anderen“ in den Sinneserscheinungen angezeigt wird, ohne als Reales zur Erscheinung zu gelangen. Das Äquivalent zu Derridas *différance* läge dann in der Annahme, dass das Reale als etwas Unvordenkliches und Überzeitliches alle innerweltlichen Differenzen umschließt, aber stets nur *ex negativo*, an ihren Effekten und Schreibungen, eingesehen werden kann (Problem der Grenze wissenschaftlichen Wissens). Vgl zu diesem Ansatz des Intermediarismus bei Fort: Michell 1995, XI.

kommentiert – und dadurch mit einem Geschehen in Berührung kommt, das sich den medialen Reproduktionen und Verdoppelungen entzieht – geht die bereits genannte winzige Einstellung in Claudia Gators Apartment voraus, die ein Bild bzw. einen Kunstdruck mit der Unterschrift „But it did happen“ zeigt. Diese sprachlich-temporale Drift vom Perfekt zum Präsens macht einen interessanten Unterschied aus: Der Froschregen, der als Scheideweg die Welt der „Mächte des Falschen“ von der Welt möglicher Neuanfänge abtrennt, geschieht keineswegs (wie Stanley glaubt) als eine singuläre Präsenz, als unvordenkliche Epiphanie eines „Außen“, das – als veritable Apokalypse – die sinnentleerte und entwertete Welt zum Einsturz bringen würde⁴². Vielmehr tritt die Struktur des *toujours-déjà-là* heraus, die den Froschregen als einen Vorgang markiert, welcher „nur ankommt, um sich davonzumachen“ (Derrida 1997, 24), d.h. als ein schon wiederholtes und immer nur wiederholbares Geschehen, als Zitat seiner selbst, das die Subjekte keineswegs entwurzelt, sondern auf die Wiederholungen verweist, an denen sie partizipieren.

Nicht zufällig ist Claudia Gator diejenige Protagonistin, die wir am Schluss des Films⁴³ wie eine Rekonvaleszentin oder Heimgekehrte noch ganz vulnerabel lächeln sehen: Sie entlässt sich selbst und den Zuschauer aus der Welt von *Magnolia* mit der Zuversicht, dass das Leben zwar ein *game* sein mag, aber doch eines, das immer wieder an anderer Stelle Halt stiftet, wenn es Halt entzogen hat.

4. Epilog: Alejandro González Iñárritus *Babel* (2006) und die „ganz kleine Gewissheit“

Der Versuch, *Magnolia* als einen exemplarischen Grenz- oder Übergangsfall der *mind game movies* zu bestimmen, ging zunächst von der Diagnose aus, dass der Film tatsächlich ein *mind game* inszeniert. In *Magnolia* bringt sich dieses Spiel innerhalb einer Logik des Seriellen zur

⁴² Präsenzeffekte spielen also nur als fragile ästhetische Erfahrungen eine Rolle innerhalb der Prozesse der De-Repräsentation. Natürlich erscheint dann auch die theoretische Unbekümmertheit eines Denkens der Präsenz, das sich zu einem nachmetaphysischen Erlösungsdiskurs aufplustern will, als der präventive Versuch, dort einen Ausweg aus der *différance* einzuschlagen, wo doch immer nur ihre Effekte produziert werden. Nach der Maxime „Es kann nicht sein, was nicht sein darf“ läuft eine solche Position freilich darauf hinaus, im schlimmsten Fall Zuflucht zu einer Art Präsenzmetaphysik zu suggerieren, anstatt das Spiel der De-Repräsentation zuzugestehen. Dazu exemplarisch Gumbrecht 2004, 159f.:

» Und sobald ich frage: „Wie kann ich dahin gelangen?“ – nämlich zur intensiven Ruhe der Präsenz –, kommt mir das Wort „Erlösung“ in den Sinn. Aber Erlösung wäre – anders als bei mancher romantischen und theologischen Deutung des Begriffs – nicht eine Rückkehr zu einem Urzustand, dessen Unschuld infolge einer „Ersünde“ verlorengegangen ist. Die Erlösung, die mir vorschwebt, wäre zwar eine Rückkehr, aber sie wäre auch mehr. Nach meiner Vorstellung ist die Erlösung ein Zustand, zu dem man durch das Paradoxon der Ekstase gelangt, also indem man ein Anfangsverhältnis, eine gegebene Situation der Distanz, bis zu einem Extremgrad der Exzentrizität oder gar des Taumels treibt und darauf hofft, auf diese Weise eine Vereinigung – oder, was noch besser wäre, eine Präsenz-in-der-Welt – herbeizuführen, die anfangs genauso außerhalb jeder Reichweite zu sein schien wie jeder andere Traum.«

⁴³ Für Robert K. Johnston stellt sich in *Magnolia* „The saddest happy ending“ dar, insofern der Film mit „a recognition of the need to „Wise up“ to a fragile acceptance of the gift of another’s care“ schließt. Siehe Johnston 2004, 85.

Entfaltung, die vom Machtzentrum der Fernsehproduktion her die Lebenswirklichkeit der Subjekte kontaminiert und sich bis zu einem Paroxysmus steigert. Nicht nur das Denkvermögen der Subjekte, auch das hermeneutische Potential des Zuschauers läuft leer angesichts der komplexen Spiegelungen der Identitäten, der hyperbolischen Rollenverdichtung der Figuren, des Indifferent-Werdens der zeitlichen Modalitäten und der virtuellen Ununterscheidbarkeit von Lebenslügen und biografischen Realitäten. Kurzum: Es zeigte sich, dass die Welt von *Magnolia* in den Bann jener „Mächte des Falschen“ geschlagen ist, die Gilles Deleuze wiederum als Signatur des modernen Lebens, Denkens und Films schlechthin aufgewiesen hat. Die Wirksamkeit der Simulakren, die phänomenologisch in „rein akustischen“ bzw. „rein optischen“ Situationen durchschlägt und immerzu einen „sensomotorischen Bruch“ erzeugt, mündet bei Deleuze in eine Grundgeste seines poststrukturalistischen Programms – dass nämlich an die Welt, eben weil ihre ganzheitliche Sinnordnung gesprengt ist, auf genuin moderne Weise geglaubt werden kann, und zwar durch die totale Affirmation der produktiven Brüche, die das Kino zur Generierung seiner ureigenen möglichen Welten vornimmt. Da für Deleuze die Zeitlichkeit treibende Kraft des Kinos ist, liegt es in der Konsequenz seines Denkens, den Film – oder besser: die Bilder – als über das Denken, über das Semiotische und über die Form des Films selbst hinausschießend zu bestimmen. In diesem Gedanken der spielerisch entgrenzenden Fliehkräfte des Mediums Film sehe ich die historische Folie der *mind game movies* und deren ontologisch-epistemologischer Thematisierung des Virtuellen.

Paul Thomas Andersons *Magnolia* zeichnet sich, so lautete der weitere Gedankengang der hier vertretenen These, dadurch aus, dass die strukturelle Negativität der *mind game movies* auf einen positiven Neuanfang hin überboten wird. In das durchlittene Spiel der „Mächte des Falschen“ tritt eine Wende oder ein „wise up“, das die katastrophale Dynamik der Zeit umschlagen lässt. Während das poststrukturalistische *mind game* bei Deleuze auf Phänomene der radikalen Entsubjektivierung hinaus läuft, an deren Ende schließlich reine Intensitäten erscheinen, finden sich die Figuren in *Magnolia* an den Anfang eines vorläufig wieder in die Balance gerückten Lebens gestellt. Diese Differenz führte im weiteren Verlauf der Argumentation zu der Einsicht, dass in *Magnolia* ein anderer Typ von *mind game* am Werk, dass *Magnolia* ein *mind game movie* eigenen Typs sei, der an die Stelle des paradoxen Glaubens ein Moment des Wissens setzt und die ästhetischen Potenziale des Films nicht hinter den Grenzen der Repräsentation, sondern innerhalb der Repräsentation ansiedelt. So ergab sich eine Lektüre am Leitfaden von Jacques Derridas Konzept der De-Repräsentation, demzufolge unter einem *mind game* das Verweisungsgeschehen von Differenzen

(Signifikanten) zu fassen ist. Die Eigenheit dieses Spiels besteht darin, dass die wechselseitige Annullierung der Verweise immer auch etwas ins Spiel bringt, was sie zugleich auslöscht, nämlich eine Spur, die niemals *als* Positivität eines Sinns zum Vorschein kommt, jedoch stets als ein „Überschuß des Signifikanten“ (Derrida 1989, 438) markiert ist. Kann man mit Deleuze das *mind game* als die Entfaltung horrender Serien einander wiederholender Simulakren bestimmen, die sich dem Denkvermögen der Subjekte gänzlich entziehen, so verlieren in einer an Derrida orientierten Lesart die Wiederholungen genau deshalb ihre schiere Negativität, weil sie Wiederholungen, Ausstreichungen oder eben Spuren eines immer schon abwesenden Sinns repräsentieren. Dieser Sinn ist wiederum dadurch gekennzeichnet, immer schon „stattgefunden“ zu haben, weshalb die ihm adäquate Denkform nicht der paradoxe Glaube, sondern das verspätete Wissen der De-Repräsentation ist. Dass sich mit dieser Unterscheidung zugleich eine nicht-fatale, sondern ebenso abgründige wie neu begründende Sicht auf *mind, games* und das Medium *movie* eröffnet, ist m.E. die Hauptlektion, die man aus dem in *Magnolia* als Wendepunkt operierenden „wise up“ ableiten kann.

In einem letzten Schritt möchte ich versuchen, dem *mind game* der De-Repräsentation, das sich exemplarisch in *Magnolia* analysieren lässt, in aller Kürze einen weiteren Aspekt abzugewinnen. Das Hintergrundinteresse gilt dabei der Frage, inwieweit eine Strategie der De-Repräsentation näher mit dem Problem einer filmischen Reflexion der Globalisierung zusammenhängen könnte. Als Grundlage dient mir Alejandro González Iñárritus *Babel* mit Brad Pitt und Cate Blanchett in den Hauptrollen.

Es kommt mir in meiner Interpretation *Babels* nicht auf die Spezifikation des in *Magnolia* erläuterten Konzepts der De-Repräsentation an. Im Rahmen einer detaillierteren Analyse des Films dürfte wohl das Problem der Sprache, genauer: ihrer „unentrinnbaren funktionalen Ambivalenz“ (Ingold 2005), die nicht mitteilt, sondern aufschiebt, unterbricht und offen lässt, größtes Gewicht haben. Auch wäre kaum bei Seite zu lassen, dass Derrida den Aufschubcharakter bzw. die „Dissemination“ (Derrida 1999b, 342) der Sprache selbst als „Sündenfall“⁴⁴ apostrophiert hat. Und schließlich müsste eine Interpretation nach dem an Hand von *Magnolia* entwickelten Modell fragen, ob nicht in *Babel* die Struktur sprachlicher De-Repräsentation ihrerseits überboten wird, etwa mit Blick auf das im Film angelegte Motiv der Gabe⁴⁵. Wie es sich mit alledem auch verhalte: Ich möchte lediglich dafür plädieren, dass

⁴⁴ Es handelt sich um ein Zitat aus Derridas *Rückkehr aus Moskau. Reisebericht* (Derrida 2005). Den Hinweis verdanke ich Ingold 2005.

⁴⁵ Bekanntlich hat Derrida in seinem Spätwerk Momente des Nichtdekonstruierbaren aufgedeckt, indem er im Ausgang vom Begriff der Gabe Formen des Politischen, der Gerechtigkeit, der Freundschaft und der Gastlichkeit als irreduzible, d.h. nicht über Differenzverhältnisse bestimmbare Erfahrungen durchdacht hat.

auch *Babel* – analog zur Peripetie des „wise up“ in *Magnolia* – auf einen post-kritischen, post-katastrophischen Zustand des Neuanfangs zielt, dabei aber diese Perspektive des Neuanfangs zugleich historisch als eine Erfahrungsform der Globalisierung ausgibt.

In welcher Hinsicht handelt es sich bei *Babel* um ein *mind game movie*? Zunächst stellt sich die episodische Komposition des Films als ein erster Berührungspunkt zu *Magnolia* dar: Ein junges amerikanisches Ehepaar, Susan (Cate Blanchett) und Richard (Brad Pitt), verbringt seinen Urlaub in Marokko, um eine Beziehungskrise zu überwinden. Auf einer Busreise durch die Wüste wird Susan von einer Kugel lebensgefährlich verletzt, die zwei Hirtenjungen aus einem kurz zuvor von ihrem Vater erworbenen Jagdgewehr abgefeuert haben. Parallel zu den Vorgängen in Marokko wird ein Erzählstrang in Kalifornien bzw. Mexiko eingeführt, denn die daheim gebliebenen kleinen Kinder des Paares befinden sich in der Obhut ihres mexikanischen Kindermädchens Amelia (Adriana Barazza), das die Kinder eigenmächtig auf eine Reise nach Mexiko mitnimmt, um der Hochzeit ihres Sohnes beizuwohnen. Auf der nächtlichen Rückfahrt nach dem Fest begeht der jüngere Sohn Amelias, der seine Mutter und die beiden Kinder an Bord hat, nach einer Grenzkontrolle Fahrerflucht und setzt die Passagiere in der Wüste aus. Dort verliert Amelia die Kinder aus den Augen, die erst nach einer dramatischen Suchaktion von der Polizei aufgelesen werden, woraufhin Amelia aus den USA ausgewiesen wird und zu ihrer Familie nach Mexiko zurückkehren muss. Auf einer dritten Ebene schließlich wird die Entfremdung der taubstummen Jugendlichen Chieko (Rinko Kikuchi) von ihrem Vater (Kôji Yakusho) vorgeführt, zu dem sie nach dem Selbstmord der Mutter ein belastetes Verhältnis hat. Am Schluss des Films stellt sich heraus, dass Chiekos Vater jenes Jagdgewehr, das alle Ereignisse in Gang setzt und zugleich aufeinander bezieht, einem marokkanischen Bergführer zum Geschenk gemacht hat, bis es schließlich in die Hände der Hirtenjungen geriet.

Nicht genug damit, dass in dieser Wendung der Ereignisse gegen Ende des Films ein roter Faden sichtbar wird, der die vermeintlichen Zufälle zu einer kohärenten Narration verkettet – eine *closure*, die sich durchaus der einheitsstiftenden Funktion des „wise up“ in *Magnolia* annähert. Ebenso entscheidend ist, dass im Ausgang des Films die katastrophalen, auf den Tod zulaufenden Entwicklungen eine glückliche Wendung nehmen: Es gibt auch hier einen Umschlag von der vermeintlichen Allgegenwärtigkeit der Krise zu einem post-kritischen Zustand des Neubeginns⁴⁶. Zugleich jedoch inhäriert diesem *dénouement*, dieser finalen

⁴⁶ Susan, die in einem marokkanischen Bergdorf mit dem Tod ringt, wird mit einiger Verzögerung vom rettenden Helikopter abgeholt und überlebt; die Kinder werden in der Wüste aufgelesen und vor dem Tod bewahrt; Amelia findet nach ihrer Ausweisung Zuflucht bei ihrer Familie in Mexiko; Cheiko wird in der letzten Einstellung des Films von ihrem heimkehrenden Vater tröstend in die Arme genommen, nachdem sie zuvor

Entflechtung der parallel laufenden Katastrophen eine tiefe Ambivalenz, die den Zuschauer ebenso wie die vermeintlich hergestellten Neuanfänge verunsichert: Offen bleibt, ob nicht am Schluss unabgegoltene Taten stehen, die das Szenario einer allgemein versöhnlichen Auflösung vergiften: Ein terroristisches Attentat auf den Reisebus und ein inzestuöses Verhältnis zwischen Chieko und ihrem Vater, das möglicherweise den Mord an der Mutter erklärt. Auch in dieser Hinsicht greift *Babel* die Charakteristik der *mind game movies* auf: Das Motiv der babylonischen Differenz kommt nicht in der Stiftung einer Neuordnung nach den Katastrophen zum Stillstand, vielmehr überdauert es die schließlich gezogenen Grenzen und den Abschluss der polizeilichen und juristischen Operationen. Der Kreislauf, der am Schluss alle Episoden in *eine* kohärente Erzählung zusammenfließen lässt, erweist sich nicht zufällig als die Zirkulation einer Waffe. Angezeigt ist eine Geschichte von verheimlichten und unsichtbaren Taten, die möglicherweise in keiner offiziellen Lösung und Interpretation der Ereignisse aufgehen, sondern in dem Maße von Rissen und Entzweigungen zeugen, in dem sich das Mosaik einer vermeintlichen Kohärenz zusammenfügt.

Entscheidend bleibt jedoch, was unseren Fokus betrifft, dass der Fortbestand einer babylonischen Differenz, die im gleichen Zug ordnet und Ordnung zerstört, ganz konsequent in der Struktur der De-Repräsentation liegt, die hier für eine Beschreibung der Grenzen des *mind games* in Anspruch genommen wurde. Es kann daher nicht überraschen, dass Jacques Derrida das Ereignis der babylonischen Sprachverwirrung als ein Geschehen (de-)konstruiert hat, das in allen historisch widersprüchlichen Übersetzungen, die darüber kursieren, nur von dem Paradox der Unübersetzbarkeit handelt (Derrida 1985, 165-207). In dem Aufsatz, dem er der babylonischen Differenz gewidmet hat, stellt Derrida mithin das paradoxe Prinzip der zugleich notwendigen wie unmöglichen Übersetzung heraus, das zugleich als zentrale Chiffre für „the truth of pure language, the truth as pure language“ (Ebd., 204)⁴⁷ erscheint. Derridas Argumentationsfigur besteht darin, dass der Name *Babel* in jeglicher Beziehung die totale Unmöglichkeit der Sinnfindung reproduziert, d.h. zum „Gleichnis seiner Unverständlichkeit“ (Mussil 2001) wird, welches das unabschließbare Spiel der Selbstverweisungen auf Dauer stellt. Wichtig ist dabei vor allem die zweite Seite der De-Repräsentation: Nur unter der Bedingung, dass ein letzter Sinn im Akt der göttlichen Setzung ein für allemal verweigert

bereits Anstalten gemacht hatte, sich vom Balkon des Hochhauses zu stürzen. Eine Ausnahme bildet natürlich der Tod eines der beiden Hirtenjungen während eines Schusswechsels mit der Polizei im Gebirge.

⁴⁷ Siehe auch Ebd.:

»That is what is named from here on Babel: the law imposed by the name of God who in one stroke commands and forbids you to translate by showing *and* hiding from you the limit. But it is not only the Babelien situation, not only a scene or a structure. It is also the status and the event of the Babelien text, of the text of Genesis (a unique text in this regard) as sacred text. It comes under the law that it recounts and translates in an exemplary way. It lays down the law it speaks about, and from abyss to abyss it deconstructs the tower, and every turn, twists and turns of every sort, in a rhythm.«

wird, nur im Angesicht dieser Grenze kann sich das Verweisungsspiel entfalten und fortlaufend wiederholen. Die heillose Pluralität der Sprachen und die Unauffindbarkeit einer universalen Wahrheit sind selbst schon etwas Gestiftetes und Gesetztes, sind die Effekte oder Kehrseiten der Selbstausslöschung eines universalen Sinns⁴⁸.

In diese strukturelle Ambivalenz der De-Repräsentation passt die Intention Iñárritus, so etwas wie globale anthropologische Konstanten freizulegen, die bei aller sprachlichen Unterschiedenheit ein Band zwischen den Individuen und den Völkern abgeben:

» The best part of shooting *Babel* was that I began filming a picture about the difference between human beings – that which separates us, the physical barriers and those of languages – but along the way I began realizing that I was filming about the things that join us, connect us, and make us only one. Those things are love and pain: What makes a Japanese or a Moroccan happy can be very different, but that which makes us miserable is the same for everybody« (Iñárritu 2006, 259). Auch Iñárritu lässt, wie Paul Thomas Anderson, den „Mächte des Falschen“ (dem Regime der Simulakren) freien Lauf, um auf ihrem Höhepunkt eine neue Einheitlichkeit der Welt, ein umspannendes Band zu postulieren. Dabei zielt *Babel* vielleicht weniger auf die Universalität von Lachen und Weinen als anthropologische Phänomene, wie sie *Magnolia* suggeriert. Im Zentrum scheint eher – und hiermit möchte ich meine Überlegungen endgültig beschließen – die Notwendigkeit heimatlicher Territorien zu stehen, die sich der Dynamik der Globalisierung positiv widersetzen. Ein wichtiges Element sind in *Babel* natürlich die globalen Massenmedien, etwa der Fernseher in dem marokkanischen Bergdorf, durch den Richard (Brad Pitt) erfährt, dass hinter den Schüssen auf den Reisebus ein terroristischer Hintergrund vermutet wird und bereits diplomatische Prozesse am Werk sind, die nicht zuletzt das Eintreffen des Rettungshelikopters verzögern. Auch die Grenzüberschreitung zwischen Mexiko und den USA, die im Zeitalter globaler Freizügigkeit scharfe Vorsichtsmaßnahmen mit sich bringt, löst eine Wende ins Negative aus, die erst gegen Ende des Films mit Amelias Heimkehr in den Schoß ihrer Familie konterkariert wird. Und so scheint das Phänomen der Stiftung neuer Anfangsverhältnisse, das an der Grenze der *mind game movies* thematisch wird, nicht zuletzt die Idee zu implizieren, dass so etwas wie eine Re-Territorialisierung statt finden müsste, um den globalen Deterritorialisierungsprozessen, den Verfremdungserscheinungen der „Mächte des Falschen“,

⁴⁸ Siehe Derrida 1985, 170 :

»Can we not, then, speak of God's jealousy? Out of resentment against that unique name and lip of men, he imposes his name, his name of father; and with this violent imposition he opens the deconstruction of the tower, as of the universal language; he scatters the genealogical filiation. He breaks the lineage. He *at the same time* imposes and forbids translation. He imposes it and forbids it, constrains, but as if to failure, the children who henceforth *will bear* his name, the name that *he* gives to the city. (...) God deconstructing.«

Einhalt gebieten zu können. Ganz in dieser Linie hat einmal Jean-Luc Nancy eine Standortbestimmung der Globalisierung vorgeschlagen, die sich nach allem, was hier zu *Magnolia* und *Babel* geschrieben wurde, nahezu wie eine weitere Deutung des „wise up“ ausnimmt: »Daß die Welt sich zerstört, ist keine Hypothese: es ist gleichsam die Feststellung, von der sich heute jedes Denken der Welt nährt. Derart jedoch, dass wir nicht genau wissen, was „zerstören“ bedeutet, noch welche „Welt“ sich zerstört. Vielleicht bleibt uns nur noch eine Sache, ich meine ein einziger Gedanke, der dahingehend eine ganz kleine Gewissheit schenkt, dass das, was geschieht, tatsächlich geschieht, das heißt, dass es eintritt und uns folglich überkommt, stärker als eine Geschichte, stärker sogar als ein Ereignis. Alles ereignet sich, als ob das Sein selbst – egal auf welche Weise man es versteht, als Existenz oder als Substanz – uns von einem unbenennbaren Jenseits her überkommen würde. Im übrigen ist es tatsächlich die Ambivalenz des Unbenennbaren, die uns ängstigt: ein jenseits, zu dem uns keine Andersheit auch nur die geringste Analogie bieten kann« (Nancy 2003, 16).

So mag schließlich die allerletzte Einstellung in *Babel*, wenn der in der Nacht heimkehrende Vater seine taubstumme Tochter, die nackt auf dem Balkon steht, umarmt, bevor sich die Kamera in einer Super-Totalen in die schreckliche Weite des Häusermeeres von Tokio zurückzieht, ebenfalls jene „ganz kleine Gewissheit“ in sich schließen, die wir auch am Ende *Magnolias* einsehen können und die für die Grenze der *mind game movies* prägend ist: Dass ein neuer Anfang möglich ist, und sei es auch nur ein „toujours déjà-là“.

Literatur

Anderson, Paul Thomas: *Magnolia*. The shooting script. New York 2000.

Beuthan, Ralf: *Das Undarstellbare: Film und Philosophie. Metaphysik und Moderne*. Würzburg 2006.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München 1992.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt am Main 1999.

Derrida, Jacques: »Des Tours de Babel«. Translated by Joseph F. Graham. In: Jacques Derrida, *Difference in Translation*. Ithaca/London 1985, S. 165-207.

Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main 1989.

Derrida, Jacques: »Punktierungen – die Zeit der These«. In: Hans-Dieter Gondek/Bernhard Waldenfels (Hg.), *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*. Frankfurt am Main 1997, S. 19-39.

Derrida, Jacques: »Die différance«. In: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1999, S. 31-56.

Derrida, Jacques: »Signatur Ereignis Kontext«. In: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1999, S. 325-351.

Deterding, Sebastian: »Lightleid. *Fight Club*, *Magnolia* und die tränenreiche Sehnsucht nach Eindeutigkeit«. Auf: <http://www.nachdemfilm.de/no4/det01dts.html>, Stand 03.07.2011.

Dillman, Joanne Clarke: »Twelve characters in search of a televisual text: *Magnolia* masquerading as soap opera«. In: *The Journal of Popular Film and Television*, No 33.3 (2005), S. 142-150.

Eschke, Gunther: *Mosaik des Lebens? Robert Altmans Short Cuts und Paul Thomas Andersons Magnolia – zwei Episodenfilme im dramaturgischen Vergleich* (Theoretische Diplomarbeit an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ Potsdam), Potsdam 2003.

Fort, Charles: *Das Buch der Verdammten*. Frankfurt am Main 1995.

Foucault, Michel: »Das Denken des Außen«. In: ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt am Main 1991, S. 46-68.

Ganter, Michael: *Wim Wenders und Jacques Derrida. Zur Vereinbarkeit des Filmschaffens von Wim Wenders mit Jacques Derridas dekonstruktiver Literaturtheorie*. Marburg 2003.

Goss, Brian Michael: »“Things like this don’t just happen”: Ideology and Paul Thomas Anderson’s *Hard Eight*, *Boogie Nights*, and *Magnolia*«. In: *Journal of Communication Inquiry* 26:2 (2002), S. 169-190.

Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz.* Frankfurt am Main 2004.

Iñárritu, Alejandro González: »The Foundations of Babel. A conversation Between Rodrigo García and Alejandro González Iñárritu«. In: *Babel. A Film by Alejandro González Iñárritu.* Photographs by Mary Ellen Mark, Patrick Bard, Graciela Iturbide and Miguel Rio Branco, Hongkong et al 2006, S. 256-263.

Ingold, Felix Philipp: »Statt eines Reiseberichts. Jacques Derridas „Rückkehr aus Moskau“«. In: *Neue Züricher Zeitung*, 14.09.2005

Johnston, Robert K.: *Useless Beauty. Ecclesiastes through the Lens of Contemporary Film.* Grand Rapids 2004.

Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit.* Berlin 2004.

Koebner, Sascha: »Magnolia«. In: Thomas Koebner (Hg.), *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare.* Band 5: Ab 1993. Stuttgart 2006, S. 204-208.

Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis.* München 2002.

Michell, John: »Die Welt des Charles Fort«. In: Charles Fort, *Das Buch der Verdammten.* Frankfurt am Main 1995, S. VII-XIII.

Mussil, Stephan: *Verstehen in der Literaturwissenschaft.* Heidelberg 2001.

Nancy, Jean-Luc: *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung.* Zürich/Berlin 2003.

Pfister, Patricia: *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory.* Stanford 2003.

Rölli, Marc: »Immanenz und Transzendenz. Kant- Heidegger- Deleuze«. In: *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie* Heft 2005/1, S. 79-96.

Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare.* München 2003.

Schaub, Mirjam: *Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kintotheorie.* Weimar 2005.

Stauffer, Jill: »Act Passively, Pass Actively. Paul Thomas Anderson's *Magnolia*: Unsuspecting Nietzschean Case Study in How to reconcile Will to Power with Eternal Return of the Same, or, Love, Soft as an Easy Chair in which it is exceedingly difficult to sit«. In: *h2so4* 13 (2000), S. 35-39.

Treber, Karsten: *Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film.* Remscheid 2005.

*UTINAM**oder die Praxis des Konjunktiv*

Ein Plädoyer von Reinhart Buettner

1. Folgt man der gängigen Aufteilung der Ästhetik in eine Rezeptions- und eine Produktionsästhetik, wird man bei der Untersuchung der einschlägigen Diskurse sehr schnell bemerken, dass die Produktionsästhetik ein Stiefkind, wenn nicht gar ein Bastard im Hause der Philosophie ist. Dass sich Kunst und Philosophie in eigentümlicher Weise aufeinander beziehen, ist bekannt, wie sie sich allerdings auf einander beziehen, ist durch die Zeiten und Personen keineswegs einheitlich, geschweige denn kanonisiert oder sonst konventionell geregelt. Die wechselvollen Affiliationen und Wahlverwandtschaften, die eigentümliche Hassliebe, die immerwährende Kritik der einen durch die andere, aber auch die gegenseitige Argumentationsallianz zeigen im summa eine alte, gespannte, aber lebendige Beziehung. Häufig sind es Interessenskollisionen innerhalb einer Person, die uns von dieser Beziehung Zeugnis geben. Bei Platon, Leonardo, Goethe, Novalis, Blake, Nietzsche, Freud, Sartre, Dali, Bloch, Adorno – um nur ein paar ganz namhafte zu nennen – geht dieser Konflikt unterschiedlich gewichtet in das Oeuvre ein. Der unglückliche Dichter und Sophist Platon wollte partout keine Künstler in seinem Idealstaat dulden, der junge, künstlerisch ambitionierte Arzt Freud pathologisierte die Künstlerpersönlichkeit, um sie analysieren und kurieren zu können, Leonardo und Nietzsche polemisierten ähnlich scharf gegen die Büchergelehrten und Goethe, Novalis, Sartre, Adorno und viele andere lebten in praktisch-künstlerischen und theoretisch-wissenschaftlichen Wechselbädern. In restaurativen Epochen, in denen sich der zukunftsorientierte Geist nicht selten in romantisch-nostalgischem Kostüm zeigt, haben sich Philosophie und Kunst oft aufeinander zu bewegt, sei es um sich gegenseitig zu stärken, sei es um dem bornierten Zeitgeist gemeinsam die Stirn zu bieten. Dass sie dabei von einander lernen und profitieren können, ist ein vielversprechender Nebeneffekt, den heraus zu arbeiten, Ziel dieser „Artistenpredigt“ ist.

2. Wenn es auch unstreitig ist, dass Philosophie und Kunst von einander lernen können, so bilden doch tradierte Vorurteile, Missverständnisse und Diffamierungen starke Barrieren, die zuerst thematisiert und debattiert werden müssen, wenn sie denn überwunden werden sollen. Große Schwierigkeiten tun sich beim Kommunikationsversuch durch den sehr unterschiedlichen Sprachcode auf. Im Gegensatz etwa zu Mathematik und Physik haben die philosophische und die künstlerische Subkultur eine Fachsprache entwickelt, die weitgehend

die gehobene Umgangssprache verwendet, was zu grotesken Verständigungsproblemen führen kann. Im Allgemeinen gilt die Philosophensprache als sehr genau, sehr kompliziert und nur den Eingeweihten und Fachleuten verständlich. Die Sprache der Künstler wird hingegen als emotional, wertend und wild-individuell verstanden, was sie offen für unbegrenzte Lesarten und zahllose Missverständnisse macht. Entsprechende Philosophen- und Künstler-Karikaturen sind Legion, aber selbst an ihren Übertreibungen kann man den kognitiven Stil, die berufliche Erzogenheit und die soziale Prädisponiertheit der jeweils anderen Disziplin erkennen. Der Philosoph, der sich vor lauter prinzipiellen Erkenntnisproblemen und Seinsverlorenheit in einen Realitätsverlust hineinmanövriert und nicht mehr entscheiden kann, steht dem spontan in Schönheit verliebten Künstler gegenüber, der Grenzen vergessend und missachtend Vieles anrichtet, was er im Nachhinein gerne umgeschehen machen würde. An solchen Karikaturen werden – einerseits und von innen – die Problemfronten deutlich, an denen gearbeitet, gerungen und gekämpft wird und – andererseits und von außen – die Haltung, mit der man diesen beiden Spezialisten begegnet; denn Spezialisten sind sie beide, bei allem Generalismus, den sie für sich reklamieren, sogar Spezialisten mit einem Anspruch, der gelegentlich an Selbstüberschätzung grenzt. Mal ist es der Philosoph, der durch seine Bemühungen, zu erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält, beansprucht, der gedankliche Wegbereiter der Kunst zu sein, mal ist es der Künstler, der durch seine Betonung des Primats der Sinne als Ermöglicher philosophischer Erkenntnis auftritt. Jenseits aller historischen Versuche, Rangfolgen der Künste und Wissenschaften zu begründen, hat es immer eine große Liebe und regen Austausch zwischen beiden Disziplinen gegeben. Nicht nur jene Philosophen, die explizit über Kunst, Poesie und Musik gearbeitet haben, wie etwa Aristoteles, Schelling, Schopenhauer, Hegel, Nietzsche, Adorno, sondern auch diejenigen, die künstlerische Erzeugnisse lediglich als Interpretationsbeispiele und Illustrationen ihrer Argumente verwendeten, haben der Kunst ihre Reverenz erwiesen; und umgekehrt findet man in den Lebensläufen vieler Künstler, Philosophie als Studienfach, so als hätten sie ihrem Zweifel an der Welt unbedingt eine allgemein akzeptierte Form geben wollen. Die Schimpfworte, die gelegentlich über die Zäune fliegen, wie z.B. Ästhetik und Artisten-Metaphysik zeugen in der Regel nur von enttäuschter Liebe und ernüchterten Erwartungen und sind meist das Ergebnis einer typischen Minderheitenproblematik, denn zur randständigen Minderheit gehören sie beide, Philosophen wie Künstler. In der bürgerlichen Gesellschaft teilen sie in gleicher Weise Bewunderung und Verachtung und scheiden im zivilisatorischen Normalumgang als Geschäftspartner in der Regel aus. Selbst wenn sie krasse Materialisten sind, treffen sie sich in der idealistischen

Brotlosigkeit, und liegen häufig quer zur Hauptrichtung. Stolz und Eigensinn wird ihnen ebenso nachgerühmt, wie Intelligenz und Sensibilität. In ihrer Gruppe sind zwar Spinner, Weltverbesserer, Träumer und Fantasten gut repräsentiert, das unterscheidet sie aber nur wenig vom Bevölkerungsdurchschnitt, was häufig übersehen wird. Universitäten und Hochschulen sind zu Zufluchtsgaranten ihrer Karrieren geworden, aber wie es scheint, auch nur noch vorübergehend, weil beide unter dem kurzichtigen Luxus-Verdacht stehen und in ihrer kulturkritischen Haltung vergleichsweise unbequem werden können. In der Kulturkritik nämlich begegnen sich Philosophie und Kunst ganz unverstellt, womöglich weil sie beide ein sehr radikales und komprehensives Konzept von Kultur vertreten, wie etwa die „Gesamtheit aller Lebensvollzüge“, oder „Angewandte Erkenntnis“, oder auch „Kultur ist nicht das, was man hat, sondern das, was man tut.“ Wieso sich Künstler und Philosophen in besonderer Weise zur Kulturkritik berufen und befähigt fühlen, muss unbeantwortet bleiben. Vielleicht liegt es daran, wie böse Zungen behaupten, dass beiden beruhigende Erfolgserlebnisse gesellschaftlicher Art weitgehend verwehrt sind, es könnte aber auch am verselbständigten, habituellen Zweifel liegen oder an der ewigen gestalterischen Unzufriedenheit, die der Antrieb zu jeder weiteren Arbeit ist.

3. Künstler haben von jeher der Kategorie „Möglichkeit“ besondere Aufmerksamkeit geschenkt, sei es weil die Vorstellung zum notwendigen Methodenreservoir gehört, sei es weil die erwähnte ewige gestalterische Unzufriedenheit Künstler stets auf den Weg möglicher Alternativen verweist. „Die Wirklichkeit ohne reale Möglichkeit ist nicht vollständig...“, sagt Ernst Bloch, beruft sich auf die „unvollendete Entelechie“ des Aristoteles, um zum 18. Kapitel seines opus optimum >Das Prinzip Hoffnung< überzuleiten, das den Titel „Die Schichten der Kategorie Möglichkeit“ trägt und folgendermaßen beginnt: „Wie oft stellt sich etwas so dar, dass es sein kann. Oder gar, dass es anders sein kann als bisher, weshalb etwas daran getan werden kann. Das wäre aber selber nicht möglich ohne Möglichen in ihm und vor ihm. Hier ist ein weites Feld, es muss mehr als je befragt werden. Bereits dass ein Kannsein gesagt und gedacht werden kann, ist keinesfalls selbstverständlich. Da ist noch etwas offen, kann anders als bisher gemeint werden, kann in Maßen umgestellt, anders verbunden, verändert werden.“ Bloch rekurriert hier auf eine alltägliche Denk- und Empfindungsfigur, und hebt sie durch das Erkennen des unfertigen, nicht abgeschlossenen Aspekts ins Gedanklich- Künstlerisch-Pragmatische. Er nimmt im Non-finito eine Aufforderungsgestalt wahr und folgt der von den Gestalttheoretikern entdeckten „Tendenz zur guten Gestalt“, indem er wie diese einen Übergang von der Wahrnehmung in eine Handlungstendenz

annimmt. Dieser aus dem Vermeidungsverhalten bekannte Sachverhalt und der Verquickung unseres Handelns mit der individuellen Lerngeschichte geschuldeten Eigenart unseres Erkennen-Handeln-Komplexes geht allerdings eine kulturelle Bahnung voraus. Denn, nicht jeder Erdenbewohner fühlt sich durch die Unfertigkeit einer Sache in gleicher Weise zum handgreiflichen Ändern dieses Zustandes aufgefordert. Vermutlich ist das eine abendländische, um nicht zu sagen europäische Spezialität, dieses nicht ruhen können, dieses Verbessern, Reformieren, Optimieren und gegebenenfalls Vervollständigen. Unterstützt wird diese Vermutung durch ein grammatisches Argument. Die Modalität des Verbs, wie wir sie von der Formengruppe des Konjunktivs und benachbarter Flexionen her kennen, scheint eine ausgesprochen indoeuropäische Sache zu sein. Andere Sprachen, wie beispielsweise asiatische drücken Ähnliches mit Tonfärbungen und anderen Sprechaktionen aus. Aber was drückt denn der Konjunktiv aus, was versucht ein Kommunikant seinem Gegenüber mit dieser Sprechweise deutlich zu machen? Die Auskunft der Linguisten ist verwirrend und darum höchst interessant: Im üblichen Verständnis ist der Konjunktiv, im Gegensatz zum Indikativ, der die Wirklichkeitsform eines Verbs darstellt, dessen Möglichkeitsform. Interessanterweise wird hier in unserer Sprache die Wirklichkeit mit der Möglichkeit kontrastiert, was ganz im Sinne Blochs den ewig Unzufriedenen einen Horizont der Hoffnung eröffnet, ihnen Geschmack an einem „plus-ultra“ macht, indem es die Wirklichkeit nicht ohne Möglichkeit lässt. Es ist zwar so, aber das ist noch nicht alles, oder mit den Worten aus Wittgensteins *tractatus logico-philosophicus*: „[...] Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein. Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein[...]“ (5.634). Im Zusammenhang mit dem Konjunktiv und seinen verschiedenen Formen und syntaktischen Besonderheiten wird in der Grammatik mit ihm ein Punkt erreicht, an dem eine sonderbare Distanz auftritt, oder besser dazwischentritt. Zwischen den Sprecher und das, was er sagt, tritt eine quasi meta-kommunikative Instanz, welche die oft beschworene Doppelquelle der Verständigung deutlich macht: der Modus, die Art und Weise in der das gesagt wird, was gesagt wird. Man könnte hier auch von Form und Inhalt sprechen und hätte damit sofort den Bogen zur Kunst geschlagen, was an dieser Stelle allerdings verfrüht wäre. Die Modalitäten sind vielfältig, es sind u.a. folgende aufgeführt: die epistemische Modalität, in welcher der Grad einer Gewissheit ausgedrückt wird, ob ich also etwas vermute, nicht ganz sicher weiß, nur über dritte erfahren habe. Inwiefern ich die Verantwortung übernehme für den Inhalt dessen, wovon ich gerade berichte, wird in aller Regel in indirekter Rede ausgedrückt. Unterstützt durch Modalworte und Modalpartikel wie „vermutlich, hoffentlich, doch, eben“ formuliert der Konjunktiv, ob als Verbform oder als Hilfskonstruktion mit „würde, hätte, könnte“

gleichzeitig eine Haltung zum Gesagten. Noch stärker erscheint das in der emotionalen Modalität, in der Ärger, Verdruss, Hoffnung, Verstärkung und Freude zum Ausdruck gebracht werden. Sätze wie: das hätte ich mir ja gleich denken können, oder: Donnerwetter, das hätte ich jetzt aber nicht gedacht! sprechen eine deutliche emotionale Sprache. Andere Modalitäten, wie etwa die temporale Modalität, in der beispielsweise Hypothesen über die Zukunft und die Vergangenheit aufgestellt werden, oder die voluntative Modalität, in der der Willen des Sprechers deutlich wird, (würdest Du bitte die Türe schließen) könnten noch endlos weiter aufgezählt und verfeinert werden, nicht zuletzt, weil uns ältere, indoeuropäische Grammatiken solches vorgemacht haben. Hierher gehören der berühmte griechische Optativ und der römische Adhortativ, der Jussiv, der Dubitativ, der Concessiv, die persuasive und die evaluative Modalität etc. Alle diese konjunktivischen Äußerungsformen zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich auf etwas beziehen, was jetzt, im Augenblick, nicht ist und haben sich dadurch neben dem hoffnungsvollen Potentialis auch den zur Denunziation geeigneten Irrealis als Qualifikationen eingehandelt.

4. *Útinam, útinam*. Oh, wenn doch! Oh, dass doch! Diese von römischen Rhetoren gerne und häufig verwendete Beschwörungsformel auf die meist direkte oder in indirekte und blumige Form verpackte Wünsche folgten, ist eine jener plakativen Arten, in denen Wünsche rhetorisch und öffentlichkeitswirksam mit allem Pathos formuliert wurden. Wir finden dieses Pathos mittlerweile obsolet, geschmacklos und anachronistisch, haben es aber insgeheim durch alle möglichen anderen Konjunktive ersetzt, von denen der prominenteste jener Domestiken-Konjunktiv ist, der sich in unserer Umgangssprache als stabile *façon de parler* eingemistet hat: Ich würde meinen, ich würde sagen, ich würde davon ausgehen wollen. Diese Übertreibung des im Französischen zum Formalismus erstarrten *subjonctif de courtoisie*, diese unterwürfige Überhöflichkeit, die sich bereits dafür entschuldigt, geboren zu sein, bevor sie den Mund aufmacht, steht in eigentümlich krassem Widerspruch zu unseren wenigstens nominell so demokratischen Verhältnissen. Es wird darin vor einem Autoritätsphantom gedienernt und gekatzbuckelt, das um so mächtiger fantasiert wird, je abwesender tatsächliche Autoritäten sind; ein Irrealis der besonderen Art. Ein Irrealis der allgemeinen Art ist hingegen derjenige, der das verbreitete Sprachempfinden als vorherrschende Modalität dominiert, der Konjunktiv der enttäuschten Hoffnung, der Desillusionierung. „Es wär’ so schön gewes’n, doch’s hat nit sollen seyn“ ist nur eine der populärsten Formen dieses Konjunktivs; die hessische Redensart: „de Hätt’ ich und de Wann des sinn zwei arme Mann“ drückt ungeniert aus, dass alles Projektieren und sich in Zukünftiges Träumen in Frustration endet, und darum

lieber erst gar nicht unternommen werden sollte. Ich würde ja, wenn das und das wäre und dies und jenes nicht wäre, ist die häufigste Assoziation auf das Stichwort: Konjunktiv. Dass der Konjunktiv ein Optativ sein kann, dass der Irrealis nichts mit Irrationalismus und Fantasterei zu tun haben muss und dass der Potentialis ein Ansporn sein kann, scheint aus der zeitgenössischen Perspektive geraten zu sein und einem trägen Fatalismus Platz gemacht zu haben. Die entsetzliche Beschreibung der glücklichen Massen aus Huxleys *>Ape and Essence<*: „Sie begehren nicht, was sie nicht bekommen können“ zeichnet eindrücklich das Bild der zugestopften Sehnsuchtskanäle, der lahmgelegten Imagination und jene sich monoton um Normal Null herumschlingende Lebenskurve, wie man sie von stark sedierten Depressiven kennt. Geeignete Gegenmittel gegen diese hochentwickelte zivilisatorische Erstarrung, Erlahmung und saturierte Interesselosigkeit werden allenthalben gesucht und wenn ich es richtig sehe, haben wir in dieser Frage die Wahl zwischen Barbarei und Kunst. Gewaltsam sind beide, beide haben archaische Muster, sind nah am Primitiven und Existenziellen. Barbarei und Kunst treten vorzugsweise alternativlos und unbedingt auf, sind entsprechend intolerant, notorisch im Recht und diskursiven Argumenten prinzipiell nicht zugänglich. Beide träumen vom radikal Anderen, sind meist anti-aufklärerisch, beängstigt nostalgisch und dogmatisch totalitär und bisweilen sogar terroristisch. Dieser nur allzu verständliche gewaltsame Ausweg aus der Bewegungslosigkeit der verlogenen Sachzwänge mit seinen Träumen von Ursprünglichkeit, Grausamkeit, nackter Triebhaftigkeit, heldenhafter Gedankenlosigkeit und unheimlicher Stärke ist das wohlbekannte Erzeugnis des bürgerlichen Katastrophenhirns, das auf der Seite der Barbarei im europäischen Faschismus und auf der Seite der Kunst in den Dadaismus, Futurismus und Surrealismus mündete, in denen Gewaltpropaganda und Intoleranz ähnlich wichtige Rollen spielten. Sensibel geworden und geradezu allergisch gegen dergleichen hat sich die Bereitschaft zu den Gegenmitteln Barbarei und Kunst versteckt, verkleidet, vielleicht auch verlagert. Nach wie vor werden beide von den entgegengesetzten Gruppierungen als Bedrohung erlebt, aber sie wurden mittlerweile mit hohem Aufwand durch Privatisierung entschärft. Beide Subversionsformen wurden aus der öffentlichen Verantwortung entlassen, wurden nach bekanntem Muster zunächst personalisiert, sodann kriminalisiert, um sie später als Verirrung einiger Weniger qualifiziert aus der Brisanz nehmen zu können. In wie weit das parallel laufenden, allmähliche Verschwinden des Konjunktivs aus der Umgangssprache damit zu schaffen hat, wollen wir fürs erste der Spekulation überlassen, auffallend ist es allerdings schon. Das eigentümliche Verständnis von Kunst, das diesem Szenario zugrunde liegt, ist aber nicht das einzig mögliche, auch wenn es ein recht verbreitetes ist. Der kulturelle Selbstrettungsversuch muss

also nicht zwangsläufig in der geschilderten, problematischen Richtung unternommen werden, sondern er könnte auch ganz anders gedacht werden, auch dieses ist ein Konjunktiv und zwar einer der Alternative. Zunächst aber sei eine andere Beobachtung erwähnt, die kulturkritisches Rasonieren in Kauf nehmend, sich auf ein Phänomen bezieht, das bislang noch nicht beschrieben wurde. Sie bezieht sich hauptsächlich auf das zuvor vermutete „Verstecken und Verkleiden“, was dazu führt, dass die zuvor als Gegensätze einander gegenüberstehenden Barbarei und Kunst in ihrer Unterschiedenheit unsichtbar werden und es nahezu keine Wahl mehr gibt. Ein neuer Konjunktiv ist entstanden, dessen Ressort zwar nicht ganz neu ist, aber dessen Verbreitung und konsensfähige Wichtigkeit bislang kaum gegeben war. Man könnte ihn den *conjunctivus virtualis* oder *fictionalis* nennen, dessen Ausdrücke sich auf künstliche Wirklichkeiten beziehen und tendenziell den Indikativ erweitern, sabotieren oder missbrauchen. Die Mimikry dieses Konjunktivs ist beachtlich. Ähnlich wie bei anderen wissenschaftlichen Aussagen, die im Grunde allesamt im Konjunktiv formuliert werden müssten, da sie lediglich Wahrscheinlichkeiten zum Inhalt haben, wird auch der *conjunctivus virtualis* wie selbstverständlich in einem indikativen Constativ formuliert. Man hat sich die gesamte Äußerung in Klammern vorzustellen, vor der ein Zeichen angibt, dass der gesamte folgende Ausdruck auf virtuelle Realität bezogen ist. Um nicht in Verwirrung zu geraten, müsste man demnächst wahrscheinlich, sowohl für den Sprecher, als auch für den Adressaten des zu transportierenden Inhalts der Aussage durch Indizes angeben, wer hier was zu wem aus welcher, in welcher und zu welcher Realität sagt. Zusätzlich wäre eine Indizierung der Indizes vonnöten, um die Modalitäten zu klären, weil nicht davon ausgegangen werden kann, dass diese in allen Welten die gleichen sind. Wenn auch nur halb ernst und eher spaßig haben die „Emoticons“ in der Internet-Kommunikation bereits etwas davon an sich und es ist aller Neugier wert, die Entwicklung der Kommunikation mit Hilfe zusätzlicher Zeichen und Graphen weiter im Auge zu behalten. Da dieser Konjunktiv seine Wurzeln in der Praxis des Theaters, in den Illusionskünsten und den Medien hat und hier lange in Übung war, bevor virtual und augmented reality erfunden waren, kommt er ohne die Kunst nicht aus. Hier nun tritt die zunehmende Ununterscheidbarkeit auf den Plan, die Wahllosigkeit und das, was Ästhetisierung genannt wird. Standen sich im vorigen Szenario noch Barbarei und Kunst gegenüber, kooperieren beide jetzt zum Zwecke der Hervorbringung gewünschter Effekte. Auf diese Art und Weise kann häufig Barbarei nicht mehr als solche erkannt werden, weil sie mit Hilfe künstlerischer Mittel stilisiert, gestaltet und aufgewertet ist. Im harmlosesten Falle ist es einfacher belangloser Blödsinn, der ästhetisch aufgebürstet und aufregend gestylt daherkommt, im gefährlicheren Falle werden künstlerische und mediale

Mittel so raffiniert eingesetzt, dass die Propaganda für barbarische Ziele erst erkannt wird, nachdem diese bereits erreicht sind. Erst auf der Leimrute weiß der Vogel, dass es kein Blütenzweig war. Dagegen hilft allerdings keine alarmistische Paranoia, sondern bestenfalls Genauigkeit, Skepsis und ein belehrtes Methodenbewusstsein.

5. „Die mit der Dematerialisation der Kunst einhergehende Autorisierung des Publikums zum ästhetischen Handeln verwandelt die Kunst in eine reine Möglichkeitsform. Gemessen am tradierten Werkbegriff existiert sie als „Kunst ohne Eigenschaften“ nur noch im Konjunktiv. Indem die künstlerischen Materialisationen mehr eine notwendige Voraussetzung als die anschauliche Verkörperung von Kunst sind, liegt ihr primärer Wert darin, so etwas wie ästhetisches Potential zu sein.“ In seiner Einführungsrede zur Ausstellung „Wechsel im Konjunktiv“ der Galerie Munro im Hamburg (1988) versuchte der Kunsttheoretiker Michael Lingner sich dem schwierigen Thema Konjunktiv zu nähern. Auf Kunst bezogen begreift er ihn dabei als ein entwicklungsgeschichtliches Phänomen, indem er ihn vom traditionellen Werkbegriff absetzt, was zweifellos eine interessante Betrachtung ist, aber doch eine, die den prinzipiell konjunktivischen Charakter jeder Kunst außer Acht lässt. Seine Argumentation muss zwangsläufig dieser Schwierigkeit begegnen, weil sie das Kunststück fertig bringen will, eine Kunst zu beschreiben, die den Werkbegriff verlässt und gleichzeitig Kunst als Resultat zu verstehen, statt den Prozess ihrer Hervorbringung ins Auge zu fassen. Das alte Dilemma der Ästhetik schimmert hindurch, die alte Unentschiedenheit und mangelhafte methodische Trennung zwischen Rezeptions- und Produktionsästhetik. Das „nur noch im Konjunktiv“ erinnert erneut an die Frage, ob man die Möglichkeit als den Schatten der Wirklichkeit versteht oder die Wirklichkeit als den Schatten der Möglichkeit. Diesem besonderen Konjunktiv werde ich mich später noch eingehender zuwenden. Man könnte statt von einem Nur-Konjunktiv zu sprechen auch sagen, dass diese oder jene Kunst ihren konjunktivischen Charakter offener zeige als eine andere, was nach Duchamp und der Concept Art ohnehin angebracht wäre. Denn auch das traditionelle „Werk“ hat diesen konjunktivischen Charakter, selbst wenn es mythologische Szenen darstellt, bleibt es noch immer eine Frage der Zeit, der Haltung und der Umstände unter denen der Künstler ausgerechnet nach solchen Mitteln, Methoden und Konventionen greift. Eine Silberstiftzeichnung im Zwanzigsten Jahrhundert hat alleine und für sich, jenseits des Dargestellten, eine andere Bedeutung, als eine Silberstiftzeichnung im frühen 16. Jahrhundert. Die schwer erkennbaren Konjunktive, die selbstverständlich vorausgesetzt, die implizierten und die interessiert versteckten führen unter der Decke der Konvention ein heimliches

Eigenleben, dem man nur mit Vorsatz und Entschluss auf die Spur kommt. Will man sich nicht auf plötzliche, poetische Offenbarungen verlassen, sind radikale, sprachkritische Fragen und philosophischer Zweifel geeignete Mittel für die zu leistende detektivische Arbeit, die in eine Form- und Produktionskritik münden soll. Man wird nämlich bei dieser Spürarbeit auf eine Sorte verborgener Konjunktive stoßen, die sich von allen bisher erwähnten unterscheidet. Es ist ein besonders offener, wenig festgelegter und prognostizierbarer Konjunktiv, ein Modus des Experiments mit offenem Ausgang, des metaphorischen Spiels, der Nonchalance, der Transition und Vagheit. Der Satz „Alles was wir sehen, könnte auch anders sein“ gibt keine Hinweise auf ein „wie anders“, in welcher Hinsicht verschieden, es wird nichts gesagt über besser oder schlechter, anziehender oder abstoßender, heller oder dunkler. Ich möchte diesen Konjunktiv den heuristischen Konjunktiv nennen und versuchen, ihn näher zu bestimmen.

6. Zu Wittgensteins Satz aus dem tractatus gibt es eine Reihe von Parallelzitate, die Verwandtes zum Inhalt haben. Robert Musil schreibt im vierten Kapitel seines Romans >Der Mann ohne Eigenschaften<: „[...] Wenn es (aber) Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, dass er seine Daseinsberechtigung hat, dann muss es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann. Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muss geschehen: sondern er erfindet: Hier könnte, sollte, oder müsste geschehen; und wenn man ihm von irgendetwas erklärt, dass es so sei, dann denkt er: Nun es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“ Siegfried Zielinski bezieht sich im Methodenkapitel seiner >Archäologie der Medien< unter dem Motto „Geglücktes Finden statt vergeblicher Suche“ auf diese Passage Musils. Als einen „tiefwurzelnden Fehler der Philosophie“ bezeichnet es Wittgenstein, dass man „die Möglichkeit als einen Schatten der Wirklichkeit begreife“ (Wright 1994, 24) und streift damit jene prälogische Disposition, die wahrscheinlich vor aller formulierbaren Erkenntnis liegt und als psycho-mentale Befindlichkeit, die sogar noch vor dem ersten Zweifel liegt, begriffen werden kann. Ganz ähnlich wie alle Fragen nach dem „proton kinun, dem ersten Bewegter“ werden hier Voreinstellungen thematisiert, wie z.B. ist das Chaos vorgängig und der Kosmos ein Ausnahmezustand, oder umgekehrt, ist das (eleatische) Eine und Unbewegte das Erste, oder ist es vielmehr die bewegte Vielfalt; setzte ich eine prästabile Harmonie an den Anfang und definiere die Kakophonie der Realität als Abweichung von dieser, oder gehe ich von einem lauten und ungenauen Durcheinander aus und verstehe Gestaltungen, Verwerfungen,

Vernichtung, Strukturwandel und jegliche Dynamik als Bewegung zu einem harmonischen, wohltonenden und unerschütterlichen Endzustand. Bereits mit den Vorbedingungen einer Heuristik beschäftigt sich Friedrich v. Hardenberg-Novalis, wenn er sagt: „Wenn wir eine Fantastik hätten, wie wir eine Logik haben, würde man die Kunst des Entdeckens bald entdecken“ (Allgemeines Brouillon). Die Kunst des Entdeckens oder Erfindendens, die Heuristik oder *Ars Inveniendi* ist etwas, worin sich Kunst und Philosophie erneut begegnen, ergänzen und gegenseitig beeinflussen könnten, ob das allerdings in wünschenswertem Umfang geschieht, bleibt abzuwarten. Warum es so erstaunlich wenige Theoretiker der Heuristik gibt, ist eine rätselhafte Sache, die verdient, eingehender untersucht zu werden. Die Heuristik hatte nie einen richtigen, angestammten Platz auf dem Arbeitstisch der Philosophie. Entweder war sie nicht ausreichend kalkulierbar, oder sie bot keine Möglichkeit zu hinreichend systematischem *Procedere*, das beschreibbar und lehrbar gewesen wäre. Als Kobold unter den tradierten Problemen stört sie die eingefahrenen Schulmeinungen und Sicherheiten und entzieht sich sogar der Logik mit ihren Schlusskonventionen und -verboten. Unbequemerweise thematisiert sie ständig Grundlagen des gedanklichen Einfalls und der folgenden intellektuellen Prozesse, was auch und besonders für die Philosophie entscheidend ist und wird darum gerne und schnell als unseriös abgetan. Da sie am Primat der Vernunft zweifelt, konstitutiv sprunghaft ist, unordentlich und anarchistisch und zudem als Disziplin nicht festumrissen, taugt sie wenig für eine Kathederphilosophie, die sehr viel Energie aufwendet, um die Wissensbestände gut zu organisieren und zu verwalten. Das sollte sich einschneidend ändern, als die Fächer Wirtschaftswissenschaft und Informatik das Konzept Heuristik entdeckten, besetzten und verstümmelten. Jetzt wurde die Heuristik an eine kurze methodische Leine gelegt, vom Erfinden aufs Problemlösen verkürzt und unter die Tyrannei der Ökonomie gebracht, also dem Diktat ihres eigenen Widerspruchs unterworfen. Als praktikables, ökonomisches Abkürzungsverfahren fristet die alte Heuristik eine Fußnotenexistenz, obgleich sie in einer Zeit und einer Weltgegend, die sich so vieles leisten kann, die Königsdisziplin aller schools of advanced studies sein müsste. Die generelle Frage heißt nun nicht mehr, wie komme ich zu möglichst vielen, guten, hin- und mitreißenden Ideen, sondern wie kann ich dieses Problem mit den geringsten Mannstunden, mit niedrigster Fehlerwahrscheinlichkeit und höchster Trefferquote, mit garantierter Sicherheit und modischerweise auch noch mit „Nachhaltigkeit“ lösen. Als Entscheidungshilfe, Organisationserleichterung und Informationsfilter leisten heute Heuristiken und Algorithmen gute und maschinenlesbare Dienste und werden gelegentlich synonym gebraucht. Versteht man unter Algorithmen Rechenanweisungen, könnte man Heuristiken als Denk- und

Handlungsanweisungen auffassen, im Falle der Begriffsverwendung in der Informatik wird daraus hauptsächlich ein Regelwerk zur Reduktion der Komplexität. Wie beim Partiturspielen, das eine spontane Reduktion von n Systemen auf vier spielbare darstellt, lässt man alles was die Eindeutigkeit der Richtung, in Modulation und Struktur stört, weg und konzentriert sich auf Leittöne, Melodie und harmonische Entwicklungen. Eine Simplifizierung gewiss, aber eine, die den vorherrschenden Charakter des Stückes wiedergibt. Hierin liegen Vor- und Nachteile des eingeschränkten und verkürzenden Verständnisses der Heuristik, so verstanden verstärkt sie die Prägnanz und unterdrückt das Rauschen, die Redundanz und den Schmuck. Für Dienstfertigkeiten dieser Art war die Heuristik seit ihrem ersten Auftauchen in der antiken Mathematik immer anfällig. Pappos von Alexandria hatte kühn vorgeschlagen durch das Umdrehen der Denkrichtung zu hilfreichen Ideen zu kommen. Ein bis dato ungelöstes Problem könne man dadurch einer Lösung näher bringen, indem man es als gelöst betrachte und versuche die einzelnen Lösungsschritte zu rekonstruieren. In einem Hin und Her zwischen analytischer und synthetischer Denkweise führe ein solcher Prozess im Wechselschritt schließlich zu mathematisch verwertbaren Ergebnissen. In der „ars magna“ des katalanischen Gelehrten und Alchemisten Raimundus Lullus wird aus der Heuristik eine Art Begriffs-Kombinatorik, auf die sich 400 Jahre später noch der Jesuit Athanasius Kircher in seiner „Novum inventum linguarum“ bezieht und Leibniz in seinen Arbeiten „de arte combinatoria“ und „ars inveniendi“. Es ging um Erfindung, in diesen Fällen um die Erfindung einer mathematisierten Universal-Sprache, der wir uns in den heute üblichen, mit Hilfe von Computern erzeugten und dieselben steuernden, Algorithmen durchaus genähert haben. Wir werden allerdings zu dergleichen Anstrengungen nicht mehr veranlasst, weil wir auf der Suche nach der Sprache Adams sind, um aus ihr die Ursprache der Menschheit zu rekonstruieren. Die babylonische Verwirrung, die durch die Vergötzung der Information entstanden ist, veranlasst uns mittlerweile dazu, Ordnungsprinzipien, Zitier- und Verweisregeln, Navigationsweisen und Klassifizierungen zu reformieren oder gar neu zu erfinden. Dazu könnte die alte Heuristik durchaus nützlich sein, dann allerdings eher als „ars inveniendi“ und weniger als Abkürzungsverfahren.

7. Jenseits kulturhistorisch gebildeter Erwägungen und interessanter Bezüge bleibt zu fragen, welche Bedeutung der Konjunktiv als kognitiver Stil, ästhetische Strategie und Lebensentwurf für die Kunstpraxis hat, oder haben könnte. Die vermutete Nähe des Konjunktivs zur Vorstellung und zum Sein-Sollen von etwas, das noch nicht ist, erinnert zweifellos an die Situation des Malers vor der leeren Leinwand. Auch das Modell im weitesten Sinne

repräsentiert etwas, das so sein könnte, wenn es realisiert wird. Pläne, Ideenskizzen, auch Partituren und geschriebene Stücke, die zur Aufführung gedacht sind, alle Arten von Entwürfen, die eine künftige Realität vorwegnehmen, ja selbst die gemalte Idylle als Vision einer besseren Welt ist eine dem Konjunktiv verwandte modale Kategorie. In ihr wird sowohl das Subjektive in der „Redeweise“ deutlich, als auch das Hypothetische, Kontrafaktische oder Ersehnte, Gewünschte. In ihrer Vergleichenden Grammatik Spanisch-Deutsch (Cartagena und Gauger 1989) behandeln Nelson Cartagena und Hans-Martin Gauger unter dem Stichwort „Modus“ das Verhältnis von Indikativ und Konjunktiv. Da ist von markierter und unmarkierter Verbform die Rede, wobei der Indikativ als neutrale und nicht markierte Nullform bezeichnet wird und beim Konjunktiv das Subjektive, Stellung Nehmende, Indirekte, Distanz Ausdrückende u.ä. erwähnt wird, alles Kategorien, die uns von der künstlerischen Äußerung bekannt sind, Irrealis, Optativ, Adhortativ und Narrativ eingeschlossen. Liest man diese Texte und andere grammatikalischen Analysen metaphorisch, wird man auf Analogien zur Kunst stoßen, die zu weiterführende Gedanken Anlass geben; zum Beispiel den Beginn des Stichworts „Modus“ in Hadumod Bußmanns Standardwerk „Lexikon der Sprachwissenschaft“ (Bußmann 1983). Modus: Grammatische Kategorie des Verbs, durch die die subjektive Stellungnahme des Sprechers zu dem durch die Aussage bezeichneten Sachverhalt ausgedrückt wird. Als selbständiges Formenparadigma ausgebildet, verfügen die meisten Sprachen über die neutrale Teilkategorie des Indikativs, über den Konjunktiv zum Ausdruck irrealer Sachverhalte und den Imperativ als Modus der Aufforderung. Die „Grammatische Kategorie eines Verbs“ könnte man folgendermaßen lesen: Eine bestimmte Art der Tätigkeit aus jener Konvention, die den Umgang mit Sachen regelt, in welcher mit hoher Selbstreferenz nicht nur Sachen ausgewählt, benannt und vorgestellt werden, sondern gleichzeitig damit die persönliche Haltung zum Vorgestellten ausgedrückt wird... . Auch wenn es naiv oder unseriös klingen mag, Textzeilen in dieser tendenziösen Weise zu paraphrasieren, ist es doch insofern ein legitimes Verfahren, als es die Art widerspiegelt, in welcher wir normalerweise lesend verstehen, indem wir fremde Formulierungen dem angleichen, womit wir uns gerade beschäftigen. Lesarten führen in der Regel zur Weiterentwicklung von Erkenntnissen und sind selbst in ihrer unsystematischen Vielfalt und Heterogenität das Reservoir aus dem Wissenschaft und Kunst gemeinsam schöpfen. In Karl Poppers „Welt 3“ wirken und beziehen sich Kulturerzeugnisse aufeinander und zeitigen, wie Popper betont, für das erkennende Subjekt häufig stärkere Wirkungen als die Auseinandersetzung mit den Welten 1 und 2, in denen grob gesagt, Physikalisches und Psychophysiologisches zu Hause sind. Wenn wir uns ein befreiendes „heterologisch-

pragmatisches Stöbern in der Welt 3“ leisten, es mit einiger Bedenkenlosigkeit fermentieren, und mit subjektiver Kritik zu Werke gehen, könnten wir über den Konjunktiv und seine Manifestationen womöglich einen Zugang zu einigen verborgenen Quellen der Kreativität finden. Dieser so inflationär gebrauchte, oft missverstandene und unnötig mythologisierte Begriff Kreativität hat erst in zweiter Linie mit Problemlösung zu tun, worauf er, wie die Heuristik auch, von ökonomisch interessierter Seite verkürzt wurde. Verstehen wir ihn zunächst ganz kindlich und freihändig als auf etwas kommen, das vorher noch nicht da war, geraten wir unversehens in die Debatte des „Novums“. Ob „das Neue“ überhaupt existiere, oder ob es lediglich bislang unbekannte Muster aus den altbekannten Teilen seien, die uns als neu imponieren, ist ein altes Diskussionsthema, auf das bereits der biblische Autor des Buchs Kohelet geantwortet hat. „Es gibt nichts Neues unter der Sonne“ heißt es da in beeindruckender Kürze und pessimistisch-skeptischer Entschlossenheit. Dieses Problem können wir umgehen, wenn wir uns darauf einigen, statt von Neuem von „mir bislang nicht Bekanntem“ zu sprechen, was weder die Überraschung ausschließt, noch sich in konfessionellen Henne-Ei-Fragen verlieren muss. Das semantische Feld des Konjunktivs durchsuchend finden wir viel Unklares, Vages, Flüchtliges, scheinbar Nebensächliches, Zufälliges, aber auch Wunschdenken, kompensierende Träume, Spekulationen, Hoffnungen, Wahnvorstellungen und Geheimnisse, mithin Phänomene die uns aus den Dunkelkammern der Erkenntnis, der Kunst und der Gedankenproduktion bekannt sein dürften. Solches spontan als Algorithmen und Heuristiken, also als Handlungs- und Denkanweisungen aufzufassen, ist eine der bekanntesten künstlerischen Praktiken, die ein bestimmtes Verhältnis zu den Phänomenen der Welt voraussetzt. Ein nicht-konventionell-identifizierendes Verhältnis zu Phänomenen zu entwickeln, klingt zunächst komisch. Wenn ich dieses Verhältnis ein „ästhetisches“ nennen würde, wäre das insofern problematisch, als die alte ungeklärte Unterscheidung zwischen Rezeptions- und Produktionsästhetik wieder an den Ausgangspunkt der Überlegung führen würde. Ein „heuristisches Verhältnis“ könnte das gesuchte dialektische Gegenstück sein... . Probieren wir es am Beispiel des „Nebensächlichen“ aus und versuchen wir, Nebensächlichkeit nicht als Ergebnis einer vorausgegangenen Bewertung zu verstehen, also beurlauben wir die ganze übliche Denkweise von Hauptsachen und minderen Nebensachen, mitsamt dem verkürzten und verkürzenden Weltverständnis der ungeprüften und auf brüchigen Fundamenten aufgebauten definatorischen Gewalt eines Common Sense und geben wir uns einer Eulenspiegelei hin. Die raffinierte und im höchsten Maße Kreativität fördernde Romanfigur Eulenspiegel, erzielte viele ihrer berühmten Aha-Effekte durch die Kontrastierung des konventionellen Wort- und Begriffsverständnisses mit dem wörtlichen.

Danach wäre eine Nebensache, eine Sache, die neben einer anderen existiert, oder auch nur positioniert ist. Eine phänomenologische Juxta würde gegen ein konventionelles Werturteil ausgespielt und die schmale Disqualifizierungsszene löst sich plötzlich in ein breites Bild von simultaner Koexistenz auf. Ein Neben rangiert zunächst außerhalb jeglicher Hierarchie, das Neben wird leicht zum Mit, zur Begleitung und Umgebung, zur berührungslosen Parallele oder auch zum beeinflussenden Hintergrund. Es ist also durchaus vorstellbar, und im Übrigen eine Binsenweisheit der Wahrnehmungs- und Entwicklungspsychologie, dass es fließende Übergänge zwischen Haupt- und Nebensachen gibt. Aus dem Muster vieler gleichberechtigter Teile, wird ein Detail durch Aufmerksamkeitsverlagerung und aktuelle Akzentuierung plötzlich zur Hauptsache, macht dadurch die Nachbardinge zu Nebensachen, hält eine Weile, bis ein erneute Aufmerksamkeitsverlagerung zu neuen Konfigurationen des Haupt und Neben führt. Unsere allgemeine Sinnesphysiologie arbeitet auf ähnliche Weise. Das Prinzip der afferenten kollateralen Hemmung sorgt dafür, dass wir z.B. einen Schmerz lokalisieren können, indem es den lokalen Schmerz durch die nahezu gleichzeitige Dämpfung der Nachbarzellen prägnanter macht. Darüber dass Haupt- und Nebensachen vom Standpunkt abhängen, mithin eine Frage der Wahrnehmung sei, belehrt uns die Volksweisheit, dass diese Wahrnehmung aber auch beim selben Individuum eine wechselvolle und dynamische Sache ist, darüber erfahren wir erst etwas, wenn wir der Eulenspiegelei nachgehen und über manche wörtlichen Umwege unser Wissen über den in Rede stehenden Gegenstand bereichern. Wenn ich mich nun zu der kühnen Behauptung verstehe, es gäbe keine Nebensachen, wäre das gleichbedeutend mit der Feststellung, dass es keine Hauptsachen gibt, es sei denn ich könnte angeben, im Bezug worauf. Das eröffnet den Horizont des Kontextuellen und, enger gefasst, den des jeweiligen Bezugs. Hauptsache Index P wäre dann die korrekte Ausdrucksweise, doch so orthologisch spricht und denkt wohl niemand. Es ist eine schlichte Beobachtung, aber eine folgenschwere Feststellung, dass eine Nebensache in dem Augenblick aufhört eine solche zu sein, in dem ich sie betrachte, das bedeutet, dass selbst der Versuch einer Deklaration ‚dieses sei eine Nebensache‘, den Gegenstand der Benennung in sein Gegenteil verkehrt. Was erreichen wir mit solchen und ähnlichen Spielereien: Das Gegenteil von Reduktionismus im umgangssprachlichen Verständnis der Einengung des Blickfeldes. Wenn auch die Verminderung der Komplexität Orientierung erleichtert, ist diese Erleichterung in der Regel doch teuer erkaufte. Es ist zwar bequemer, sich nur mit drei fundamentalen Prinzipien befassen zu müssen, als mit tausend Erscheinungsformen, aber die solchermaßen zustande gekommenen Aussagen büßen im gleichen Maße, in dem ihre Allgemeinheit zunimmt an zutreffender Inhaltlichkeit ein. Es scheint das Dilemma des Allgemeinen zu sein,

dass es immer grob ist und kaum jemals dem Einzelfall gerecht wird. Was aber das Gegenteil von Reduktionismus sei, ist schwer auszumachen. Die einen meinen Holismus, die anderen halten die Induktion oder die Pierce'sche Abduktion für den Gegenspieler, ich nenne den Gegenzug zur Reduktion Amplifikation und tue das mit folgender Begründung.

8. Leitender Gedanke zur Entwicklung einer Amplifikation ist eine möglichst große Annäherung an das, was wir uns angewöhnt haben, Realität zu nennen. Die Berücksichtigung des Perspektivismus ist Voraussetzung und konstitutiv für diese Form einer erweiterten phänomenologischen Betrachtungsweise und Erkenntnisform. Als Ausgangssituation für Reduktionen stellt sich vielfach Folgendes dar: verwirrende Vielfalt erzeugt das Bedürfnis nach dem Auffinden vergleichbaren Ausprägungen der Variablen, wodurch eine deutliche Verringerung ihrer Anzahl hergestellt werden kann. Weiterentwicklung der gedanklichen Operationen mit Hilfe der Mathematik und Verrechnung nicht-mathematischer Daten bis auf die Ebene hierarchisierter Ja-Nein-Aussagen, letztlich statistisch ausgedrückt in einem numerischen Wert, der als Ergebnis der Erkenntnis-Operation aufgefasst wird. Darin werden stillschweigend Annahmen gemacht, die zu folgenschweren Präjudizien führen:

1. die Annahme der prinzipiellen Vergleichbarkeit (vulgo: Äpfel & Birnen)
2. die Generalisierung von einzelnen Aspekten (z.B. Häufigkeit des Auftretens)
3. die Anwendbarkeit wesenfremder Methoden (z.B. Mathematisierung)
4. die Verwechslung von Schnappschuss und Realität
5. die Überstrapazierung des statistischen Mittelwerts
6. die Dekontextualisierung der Phänomene
7. die Schaffung problematischer semantischer Traditionen (Artefakte)

...

Es gibt nur wenig, was dieser konsensuellen Verengung des Zugangs zur Wirklichkeit entgegenwirken kann. Die berühmte Trias aus revolutionärer Gewalt, drohengeschwängertem Eskapismus und beharrlicher Arbeit an Gegenbildern fällt einem unwillkürlich ein; der ewige Kulturkampf mit seinem Hin- und Hergerissensein zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*, zwischen Technik und Mystik, Rebellion und Askese. Hier, in der Praxis des Konjunktiv, soll die Amplifikation als Gegenmittel gegen den zwar praktikablen, aber doch un- oder contraproduktiven Zugang zur Wirklichkeit näher betrachtet werden. Ein leitender Gedanke dazu stammt von André Breton: „Das Bewundernswerte (Erstaunliche) am Fantastischen ist, dass es nichts Fantastisches daran mehr gibt: Es gibt nur noch das Wirkliche.“ Dieses Zitat hat Ähnlichkeit mit dem, was weiter oben über die Nebensachen

ausgeführt wurde. In dem Augenblick, in dem ich mich dem Nebensächlichen, (dem Fantastischen) zuwende, ist es nicht mehr nebensächlich, respektive Fantastisch, sondern eine „Hauptsache in der Wirklichkeit“. Amplifikation kommt im Allgemeinen, in Lexika repräsentierten, Sprachgebrauch in mehreren Verwendungszusammenhängen vor: in der Genetik, in der Mathematik, der Psychologie und in der Rhetorik. Die deutschen Vokabeln für Amplifikation reichen von Anreicherungen, Erweiterung, Verbreiterung, Vervielfachung bis zu Bebilderung und Ausschmückung. Merkwürdigerweise genießt die Amplifikation nicht die gleiche Wertschätzung wie die Reduktion, zu der sie das Gegenstück bildet. Sie wird gerne und leicht in die Nähe des Überflüssigen, Geschwätziges, Eitlen und Dekorativen gerückt und da sie angeblich keiner Notwendigkeit entspringt, gilt sie in aller Regel als unnützlich und verzichtbar. Obwohl sie in der Genetik, vor allem in der DNA-, Krebs- und Tumorforschung eine wichtige und ernste Rolle spielt und in der Mathematik als Möglichkeit, eine simple Dualität zu einer Matrix zu erweitern ein probates Mittel darstellt, verdankt sie ihren schlechten Ruf wahrscheinlich ihrem Gebrauch in der Psychologie und der Rhetorik. Von Carl Gustav Jung stammt die Technik, der von ihm so bezeichneten Amplifikation, die im Gegensatz zu Freuds „freier Assoziation“ eine Art gelenkter Assoziation darstellt und dabei den Versuch unternimmt, durch Vorgabe religiöser, mythologischer und volkskundlicher Bilder, die Deutung von Schwerverständlichem, zu erleichtern. Amplifikation ist nach Jung "da am Platz, wo es sich um ein dunkles Erlebnis handelt, dessen spärliche Andeutungen durch psychologischen Kontext vermehrt und erweitert werden müssen, um verständlich zu werden." Durch Jungs Anleihe bei der Alchemie, in der sich Verwandlung durch Aufkochung mit zugefügten Substanzen ergeben kann und soll, ist der Begriff einerseits ins Zwielficht geraten und andererseits ist er durch die Vertreter der Jungschen Schule ins mythologisch-archetypische Halbdunkel weiterentwickelt worden, was bisweilen an analytische Willkür und methodisch problematische Praktik grenzt. In den Figuren der Rhetorik firmiert Amplifikation als kunstvolle Erweiterung einer Aussage über das hinaus, was zur Kommunikation unbedingt nötig ist. Durch das wiederholte Betrachten unter verschiedenen Gesichtspunkten und durch ausführliches Darstellen der verschiedenen Aspekte kommt eine Vielfalt der Denk- und Interpretationsmöglichkeiten zustande, die den Inhalt reicher macht und nach mehreren Seiten öffnet. Herabwürdigend wird von „Aufblähen“ gesprochen, befürwortend von „Bereicherung“. Die Amplifikation, von der hier die Rede sein soll, ist eine unverdächtige, hauptsächlich auf die Vermehrung der Aspekte konzentrierte Denk- und Wahrnehmungsweise, die von Kontextualismus, Perspektivismus und der Blochschen „Kategorie Möglichkeit“ beeinflusst ist. Reduktionismus im umgangssprachlichen

Verständnis trägt dazu bei, dass unser Verhältnis den Phänomenen gegenüber einfacher, praktikabler, alltagstauglicher, monotoner, langweiliger und unproduktiver wird. Routinen werden ebenso gefördert wie Automatismen der ungunstigen Art und letzten Endes bringt das den lauten Schrei nach Verbesserung, Innovation und Überraschung hervor, das große Bedürfnis nach dem Neuen, Interessanteren und Zuträglicheren. Wenn unsere praktisch-identifizierende Wahrnehmung aber das Phänomen, das Ding, oder die Situation in zunehmendem Maße nicht mehr sieht, sozusagen progredient Aspekt-blind wird, können keine Anregungen aus den Phänomenen, Dingen und Situationen mehr gewonnen werden. Eine sinnlos geschäftige Suche beginnt, man sucht im Sekundären, wärmt alte Zugangsweisen auf, verliert sich in Präsentationen, Darstellungen und Aufbereitungen, verwechselt diese mit den ursprünglichen Phänomenen, Dingen und Situationen und verschwendet mehr Energie auf das verzweifelt aufgebauschte Drumherum als auf die Sache selbst. Gutes Beispiel und Studienobjekt in diesem Zusammenhang ist die Welt des Museums, der Ausstellungs- und Eventkultur, die mitsamt dem Kuratoren-Unwesen vor lauter dritt- und viert- Verwertungsnebel, die Exponate und die Sammlung kaum noch sieht und kennt. Ein Objekt mit seinen n+1 Bezügen, Aspekten, Verwendungszusammenhängen, seiner Mythologie, seinen Verhältnissen und Umständen, seinen Imitationen und Nachempfindungen, den Spuren seiner Herkunft und Wirkungsgeschichte, seiner kulturhistorischen Verortung, seinen räumlichen Dimensionen, seinem physikalischen Gewicht, seinem Geruch, seinem üblichen Aufenthaltsort, seinen Alterungsprozessen und Verfallserscheinungen, seinen Farbvalours und existierenden Variationen, die mit ihm verbundenen Personen, Länder und Kulturen, sein ursprünglicher Preis in Relation zu anderen Preisen der Zeit, Zeugnisse seines emotionalen und sentimental Wertes in Briefen, Gedichten und Musikstücken, gesammelte Darstellungen in unterschiedlichen Techniken und Medien, wissenschaftliche Äußerungen, in denen das Objekt vorkommt, seine Rolle in anderen als den angestammten Lebensbereichen, das Objekt als Geschenk, seine Verpackung, mit dem Objekt verbundene Rituale, Witze und Geheimnisse, sein Schicksal in Kriegen, seine Zweckentfremdung, das Verhältnis der Generationen zu ihm, genaue Material- und Konstruktionsanalyse, handwerklicher Zugang, sozialer und politischer Zugang zu seiner Herstellung und zu seinem Besitz, historisch belegte Tausch- Zerstörungs- und Wiederbeschaffungsaktionen, Reparaturen, das Auftauchen des Objektes in der Kunst, in der Theater-Requisite, in der Belletristik, in Sammlungen und Museen, in der Öffentlichkeit und im Freien, Theorien zu seiner Sichtbarkeit versus Unsichtbarkeit, Pflege- und Erhaltungsmaßnahmen, Statistik seines Vorkommens, Erwähnung des Objektes in Testamenten, Nachlässen, Pfandhaus- und Auktionslisten, prominente Äußerungen zu diesem

Objekt, oder der Gattung solcher Objekte, das Objekt in Enzyklopädien und Suchmaschinen, verschiedene Typisierungs- und Klassifizierungsversuche, sein Gebrauchswert, auch wenn nicht vorhanden, regionale Besonderheiten und unterschiedliche Benennungen, die Erfassung des Objektes in Zahlen, und/ oder Messwerten, seine Robustheit versus Fragilität, weitere Eigenschaften und Zuschreibungen, taktile Besonderheiten, Usability und Aufmerksamkeitswert, das Objekt in dokumentierten exzeptionellen Situationen und an außergewöhnlichen Orten, Verwandtschaft und häufiges gemeinsames Vorkommen mit anderen Objekten, sein Verhältnis zur Norm, mit ihm verbundene weltanschauliche und religiöse Aspekte, Ersatzformen, Luxusausführungen und besondere individuelle und verzierte Versionen, Gerichtsakten, Tagebücher, Asservaten-Nummern in und unter denen das Objekt erscheint, räumlich-zeitliche Häufungen, Fußnoten- und Zitierstatistik, anwendbare rezeptionsästhetische Kategorien, historische und umstrittene solche, Etymologie und linguistische Auffälligkeiten der verschiedenen Namen, durchschnittliche Tauglichkeit des Objektes zu Spiel, Kampf, Verrichtung von Arbeit oder Dekoration, Grad der Beschreibbarkeit, Medientauglichkeit, sein Umriss und Schattenbild, Wiedererkennbarkeit, Kultstatus (Iconicity) des Objekts, Marktwert, Verfügbarkeit versus Seltenheit, Proportionalität in Beziehung zum Menschen, das Form-Funktionsverhältnis, sein Luftwiderstand, Volumen und Oberfläche, seine Elastizität, Temperaturtoleranz und Resistenz gegen chemische und sonstige Umwelteinflüsse, sein Erscheinungsbild im Vergleich zur momentanen Mode, Abrieb, Ausdünstung und sonstige mikrophysikalische Veränderung in der Zeit, durchschnittliche Lebensdauer im Sinne von Haltbarkeit, geometrische und perspektivische Besonderheiten des Objekts, seine Standfläche, sein Schwerpunkt und seine Rotationsfigur, die Reproduzierbarkeit des Objekts, seine Resonanz und Klangfähigkeit, seine in ihm vorherrschenden physikalischen Gesetze, die von seiner Form ausgelösten Assoziationen und solche die von seiner Bedeutung, respektive seinem Gebrauch ausgehen, seine elektrische Leitfähigkeit, das Maß seiner Lichtabsorption, Zuordnung zu allgemeinen und besonderen Kulturleistungen, Vorformen, beitragende Erfinder, Entdecker und Entwickler, Formen der Empfehlung, Propaganda und Werbung für das Objekt, spezielle Nutzungen, die Arten von emotionalen Reaktionen, die dieses Objekt ausgelöst hat und noch auslöst, dokumentierte Kritik am Objekt selbst und am Umgang mit dem Objekt, Fälle von Missbrauch und falscher Nutzung, 360 photographische Abbildungen, den 360° Grad entsprechend etc. . So ungefähr könnte eine gelungene Amplifikation aussehen, ohne Anspruch auf erschöpfende Vollständigkeit und ohne festschreibende Aussagen zu machen, die angeblich nicht erweiterbar sind. Auch wenn das jetzt nach haltlosem Enzyklopädismus

klings, nach romantischem „Alles“, nach universalistischer Naivität, eines kann man wohl mit einigem Recht behaupten: diese Betrachtungsweise eröffnet Horizonte und Denkmöglichkeiten und offenbart die Menge von Details und Verknüpfungen, an denen sich neue Gedanken entzünden können. „Verknüpfende Detailkenntnis“ ein Lieblingsbegriff Leonardos, den er häufig verwendet, wenn er gegen die „Verkürzungen der Werke“, gegen voreiliges Sichzufriedengeben, gegen mangelnde Geduld und Sorgfalt polemisiert. Nur die „verbindende Detailkenntnis“ bringe ein Ganzes hervor, notiert er auf ein Skizzenblatt, das heute unter Folio 211 recto, in der Manuskriptsammlung des Hauses Windsor, Anatomie III bekannt ist. Das ganze Zitat in deutscher Übersetzung lautet: „...die Liebe ist um so inniger, je sicherer die Kenntnis ist, welche Sicherheit aus der verbindenden Kenntnis aller jener Teile entsteht, die miteinander vereinigt das Ganze der Dinge bilden, die es zu lieben gilt.“

9. Lupe und Fernrohr, oder Mikroskop und Teleskop waren die beiden Instrumente, durch die es dem forschenden Menschen möglich wurde, über das hinaus zu gehen, was bisher sichtbar war. Eine ungeheure Explosion der Details war die Folge, man konnte jetzt Dinge und Zusammenhänge im unsichtbar Kleinen, wie im unsichtbar Entfernten wahrnehmen, die zuvor keinem menschlichen Auge zugänglich waren. Die Begeisterung der holländischen Linsenschleifer sprang über auf ganz Europa, eine neue Industrie entstand, aber auch eine neue Façon des außersprachlichen Beweises. Der Augenschein triumphierte über die logischen Schlussfiguren, Experiment und Empirie über Buchtradition und spekulativinterpretierende Gelehrsamkeit. Man sollte annehmen, dass sich die Zunahme der sichtbaren und wissbaren Details auf irgendeine Weise in der gesprochenen und gedruckten Sprache niederschlägt, aber es sieht nicht danach aus. Die Bilder nehmen zu, aber die Sprache lässt wenig von der amplifizierten Welt, von der augmented reality erkennen. Soll das heißen, dass der empfängliche menschliche Geist und seine sprachliche Expression mit der Verarbeitung der neuen Fülle überfordert waren? Die Simultaneität des Bildes ist in der Tat dem unbeholfenen raum-zeitlichen Nacheinander der gesprochenen und geschriebenen Sprache im Bezug auf die Menge der dazustellenden Details überlegen. Zwar ist ein mit Einzelheiten überfrachtetes Bild genau so schwer erträglich, wie eine lange Aufzählung, die so monströs ist wie „Ein Objekt mit seinen $n+1$ Beziehungen...“ (s.o.) aber das Bild hat bekanntlich eine unvergleichlich höhere Informationsdichte pro cm^2 als die gedruckte Sprache. Eye-Tracking-Experimente haben zwar gezeigt, dass auch Bilder sukzessiv gelesen werden, dieses aber ausgesprochen schnell und generell erst nach verschafftem Überblick, wobei das Betrachten mit wechselnden Strategien der Informationserschließung während des Lesens erfolgt; mal

kommen Konzentrationsknoten der Tracks zustande, mal zeigen sich auf den Protokollen große Diagonalen und raumgreifende Suchbewegungen der Augen, gelegentlich sieht man heftige Zick-Zack-Bewegungen und das lange Hin und Her einer vergleichenden Wahrnehmung. Wollte man Eye-Tracking Protokolle der Bildwahrnehmung in sprachliche Protokolle umwandeln, wäre das Ergebnis ein surrealistisch- assoziativer Text, der nur geringe Ähnlichkeit mit der herkömmlicher Sprache, Grammatik und Diskursivität hätte. Die „Stream of Consciousness Technique“ einiger Schriftsteller der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als Terminus von May Sinclair aus der Psychoanalyse auf die Literatur übertragen, war ein sprachlicher Versuch, die amplifizierte Welt zu beschreiben. In endlosen Sätzen versuchten James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Knut Hamsun, Hermann Hesse, die Surrealisten und andere, im inneren Monolog gezielt von Hundersten aufs Tausendste zu kommen, dem ausufernden Fluss der Empfindungen und Gedanken angemessenen sprachlichen Ausdruck zu verleihen. Sie retteten die zahllosen Erscheinungsformen der Welt durch Außerkraftsetzen der herkömmlichen Syntax, erschwerten dadurch das Lesen und machten es gerade darum wieder zu einer wertvollen und interessanten Herausforderung. Im Ulysses hält Joyce nicht von ungefähr metaphorisch die Lupe über einen Tag, an dem all das geschieht, was er auf mehr als 800 Seiten beschreibt, jene Lupe, durch die er mehr sehen kann, als ihm das mit „unbewaffnetem“ Auge möglich wäre. Die Amplifikation als Wahrnehmungs- und Erkenntnisform scheint sich in der Kunst besonders leicht bemerkbar zu machen, da es hier zum allgemeinen Pensum gehört, Sehgewohnheiten zu thematisieren, zu attackieren, in Frage zu stellen, zu zerstören oder durch andere zu ersetzen. Wenn neue Phänomene am Horizont des allgemeinen Bewusstseins auftauchen, wie z.B. eine kaum zu bewältigende Fülle von Details, probiert die Kunst sehr früh Praktiken des Erfassens, Fangens und Bannens aus, experimentiert mit Behältern, Netzen, Brillen und Formeln, um sich das Überraschende oder auch Furcht Einflößende begreiflich zu machen. Dieses zu erkennen und möglicherweise zu nutzen ist den Wissenschaften bislang kaum eingefallen, da die beiden Subkulturen trotz enger Verwandtschaft einander recht fremd geworden sind. Es gibt immer wieder Ausnahmen, aber Wissenschaftler, die visuell orientiert, oder sonst auf die Sinne konzentriert sind und entsprechende Quellen benutzen, werden häufig als Außenseiter angesehen und behandelt. In der entsprechenden Ahnenreihe fehlen die prominenten Namen nicht. Ramon Llull, Petrus Abealard, Francis Bacon, Giambattista della Porta, Robert Fludd, John Locke, Athanasius Kircher, Johann Wilhelm Ritter, G. W. F. Hegel, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Ernst Bloch, Stephen Jay Gould, Nelson Goodman, Stephen Wolfram

haben sich allesamt als Wahrnehmungskritiker hervorgetan und verweigerten ihren Zeit- und Zunftgenossen zumeist die Satisfaktion. Ihre Metaphorik, erläuternde Beispielwahl und verwendeten Instrumente entstammen häufig der Welt der Sinne und der Kunst. Der Frühromantische Physiker Johann Wilhelm Ritter, der Erfinder des Akkumulators und der Entdecker des Ultravioletten Spektrums hielt 1806 in der Münchner Akademie einen Vortrag mit dem Titel: „Physik als Kunst“, in dem einiges von Hegels nostalgischer Kunstauffassung vorweggenommen ist. Die Amplifikation ist wahrscheinlich mitverantwortlich für die Entfremdung, die zwischen Kunst und Wissenschaft stattgefunden hat. In der Romantik war diese Trennung bereits schmerzlich empfunden und beklagt worden. Die vielen doppelberuflichen Künstler und Wissenschaftler dieser Epoche haben sich zwar um die Aussöhnung und Re-Harmonisierung beider Subkulturen bemüht, es ist ihnen aber dank des Erstarkens des reaktionär-nostalgischen Flügels der vormals revolutionären Romantik historisch nicht gelungen. Es erging ihnen übrigens wie allen nachfolgenden neo-romantischen Zuckungen des Zeitgeistes: wie etwa in Surrealismus, Beatgeneration, Europäische 68er Bewegung und in der heutigen computerisierten New Science, deren Vertreter es allesamt schwer hatten und haben, dem Verdacht des Unseriösen und Abseitigen zu entgehen. Eine wichtige Rolle in dieser Frage spielt die Komplexität respektive Kompliziertheit und die Methoden, mit denen wir diesen Phänomenen begegnen. Mit Komplexität wird im Allgemeinen eine Ordnungsstruktur eines Systems beschrieben, also das Verhältnis der Teile oder Elemente untereinander. Im Unterschied zu einer wilden Anhäufung von Einzelteilen oder Details ist ein komplexes System dadurch charakterisiert, dass vielfältige Abhängigkeiten unter den Teilen bestehen, dass es Substrukturen gibt, die wiederum mit anderen Substrukturen interagieren und dadurch neue Verhältnisse schaffen, die Einfluss auf die einzelnen Teile haben. Häufig kommt es in komplexen Systemen zu nicht-linearen Prozessen, die es einerseits unbestimmbar machen und instabil, zur selben Zeit aber auch flexibel, anpassungsfähig und selbsterhaltend. Annette Schlemm schreibt in ihrem Artikel „Komplexität“ im zweiten Band von „Dass nichts bleibt wie es ist“: „Komplexität bedeutet Multikausalität, Multivariabilität, Multidimensionalität und Offenheit [...] auch wenn komplexe Zusammenhänge auf den ersten Blick kompliziert-verwirrend aussehen, darf das Maß an Komplexität nicht zu stark reduziert werden [...] um Komplexität zu beherrschen und ggf. zu steigern, brauchen die Methoden nicht immer „komplizierter“ zu werden. Es ist oft geradezu typisch für komplexe Prozesse, dass aus der wiederholten Anwendung (und nichtlinearem Aufeinanderwirken) von einfachen – aber geeignet ausgewählten – Regeln komplexe Strukturen und Verhaltensweisen entstehen“. Die Verhältnisse wie sie mit den

Begriffen Emergenz, Wechselwirkung, Nicht-Linearität, Ungleichgewicht, Störung, Fehlertoleranz, Unvorhersagbarkeit beschrieben werden, sind aus der Physik, Mathematik, der Biologie und der Wirtschaftswissenschaft bekannt, Beispiele sind u.a. das Wettergeschehen, die Amplifikation, die Entstehung der Arten und das Change- Management. Immer wenn zwei offene, dynamische Systeme interagieren, z.B. der menschliche Organismus und die Erscheinungen des Wetters und Klimas, oder Menschen und Kunst, oder Kunst und Wirtschaft sind systemtheoretische Einsichten und Erkenntnisse interessant und hilfreich, auch wenn es nicht so missionarisch und simpel ausfällt wie bei Stephen Wolfram und Peter Schulze.

10. Die Praxis des Konjunktiv und die Systemtheorie haben Vieles gemeinsam, vor allem die Dynamik, die geringe Neigung zur Festlegung, die Komplexität und die Steigerung derselben, die prinzipielle Offenheit und vor allem die Krise und in ihr der stattfindende Übergang zu neuen Mustern. Wenn alles, was wir sehen auch anders sein könnte, wie Wittgenstein, einen Konjunktiv verwendend, meinte, dann kann es weitergehen, dann kann weitergedacht werden, ohne an Dogmen zu verzweifeln, oder das Scheitern ertragen zu müssen. Dann entsteht ein positiv konnotierter Begriff von Krise, ein produktives Verständnis von Instabilität, dann wird Pädagogik endlich zur fehlertoleranten Lernförderung und die indirekten und Rahmenbedingungen schaffenden, gestalterischen Maßnahmen werden in ihre Rechte eingesetzt. Die bislang als soft skills bezeichneten Fähigkeiten werden in diesem Lichte zu Schlüsselkompetenzen, indirekt wirksame ästhetische Strategien werden als ernstzunehmender Beitrag gewürdigt, die Spinner werden schließlich als wichtige Mitglieder der Gesellschaft rehabilitiert und anerkannt. Sollte das nicht auch Auswirkungen auf Kunst und Künstler haben, fragt man sich, sollte diese geradezu vom Surrealismus abgeleiteten Theorien (Stichwort: „Il n’y a pas de solution parce qu’il n’y a pas de problème.“ Marcel Duchamp) nicht zur Dynamisierung der erstarrten Strukturen unter Mitbeteiligung der Künstler beitragen? Hier wird erneut sichtbar, wie sehr kulturelle Produktion in die allgemeine Produktion eingebettet ist, wie stark diese Strukturen interagieren und wie weit entfernt das alles von Überbau-, Luxus- und Sahnehäubchendiskussionen ist. Seit ein paar Jahren haben es Einige an den Kunsthochschulen begriffen und organisieren fächerübergreifende Veranstaltungen, sprechen auf Symposien von Synergien von Kunst und Wissenschaft, allerdings bleibt das alles ohne strukturelle Konsequenzen. Eine solche wäre einerseits die Integration der künstlerischen Hochschulen in die allgemeinen Hochschulen, ohne Statusverlust sondern mit Verbesserung der Kooperationschancen und der überfälligen

Interdisziplinarität und andererseits die Aufnahme von Künstlern (E-Künstler, nicht U-Künstler, in Anlehnung an die Nomenklatur der GEMA) in Planungsstäbe, Egghead-Etagen und Innovations- und Entwicklungsabteilungen. Wenn die dynamischen und nicht-linearen Wirtschaftstheorien mit ihrem neuen Lobpreis des intuitiven Agierens und der emotionalen Bewertung nicht geradewegs in den nächsten Irrationalismus führen soll, müssen wir wachsam und skeptisch bleiben und die aufkommenden Heilslehren sehr sorgfältig beobachten und prüfen, denn Intuition und Ratio sind nicht immer Gegensätze. Eine vertretbare Vorform eines problematischen Intuitionismus stellt die Praxis des Konjunktiv dar, da mit ihm durch eine Erweiterung des Blickwinkels zunächst nicht anderes Waghalsiges unternommen wird, als eine amplifizierte Menge von Details und Aspekten zur Kenntnis zu nehmen und als anregende Basis für Einfälle, Kombinationen, Innovationen und zuletzt auch Entscheidungen zu verwenden. Die Praxis des Konjunktiv hat, salopp gesagt, noch einen Fuß an der Erde und kann demzufolge mit dem anderen Spielbein umso heftigere Tänze vollführen. Der heuristische Konjunktiv bleibt sich des Erfindungscharakters und der Vorläufigkeit seiner Erzeugnisse bewusst und behält seinen experimentellen Status so lange wie möglich bei, der durch die eigene Ergebnisoffenheit der Offenheit eines komplexen Systems am besten entspricht und gerecht werden kann. Wenn ich die Artistenpredigt „Praxis des Konjunktiv“, die ich in Verehrung für Montaigne ebenfalls Ragoût genannt habe, zusammenfassen sollte, wäre ich den gleichen Versuchungen ausgesetzt, wie diejenigen, die eine Schlussmoral formulieren sollen oder müssen, nämlich Disparates und Heterologes nachträglich zu harmonisieren und dem Assoziativ-Chaotischen im Nachhinein eine Folgerichtigkeit zu verpassen, die es im strengen Sinne nur für mich selbst haben kann. Ich werde das Resümieren also unterlassen und Ihnen stattdessen mit einem weiteren Leonardo-Zitat für Ihre Aufmerksamkeit danken: „Wer wenig denkt, irrt viel.“

Literatur

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt am Main 1985.

Bußmann, Hadumod: Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart 1983.

Cartagena, Nelson und Gauger, Hans-M.: Vergleichende Grammatik Spanisch-Deutsch. Mannheim 1989.

Huxley, Aldous: Ape and Essence. 1948, London.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Hamburg 1978.

Schlemm, Annette: Daß nichts bleibt, wie es ist...: Philosophie der selbstorganisierten Entwicklung. Münster 1999.

von Wright, Georg H. (Hrsg.), unter Mitarb. von H. Nyman: Wittgenstein, Ludwig: Vermischte Bemerkungen: eine Auswahl aus dem Nachlass. Neubearb. des Textes durch Alois Pichler. Frankfurt am Main 1994.

Zielinski Siegfried: Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens. Hamburg 2002.

Buchbesprechung: Der bewusste Ausdruck. Anthropologie der Artikulation [1]

Stefan Niklas

Dem Begriff der Artikulation ist in der neueren Philosophiegeschichte ein ironisches Schicksal zuteil geworden: Zwar wird er immer wieder gebraucht, jedoch selten in systematischer Weise, so dass ihm eine Explikation weitgehend fehlt. Mit anderen Worten ist der Artikulationsbegriff selbst nicht wirklich artikuliert worden. Diese Situation hat sich mit Matthias Jungs „Der bewusste Ausdruck. Anthropologie der Artikulation“ geändert, denn in dem 2009 bei De Gruyter erschienen Buch wird Artikulation zur zentralen Denkfigur philosophischer Anthropologie erhoben.

Es handelt sich bei Jungs Buch um einen groß angelegten Versuch, der nicht weniger will als die philosophische Anthropologie neu zu justieren. Er stellt sich dabei, trotz kritischer Absetzung, in die freundliche Nachbarschaft zu Norbert Meuters und Christian Illies‘ Entwürfen (beide aus dem Jahr 2006). Diese Ansätze bemühen sich jeweils um eine anthropologische Perspektive, die Kulturwissenschaften und Naturwissenschaften konsequent überspannt. So versucht etwa Illies [2] die Konvergenzen des Natürlichen und des Kulturellen (bzw. von Moral und Natur) aufzuweisen, so dass eine anthropologische Synthese entsteht. Jung hingegen setzt umgekehrt an und verfolgt das Projekt einer *integrativen* Anthropologie. Integrativ bedeutet hierbei, nicht von getrennten Bereichen auszugehen, die wieder zusammengebracht werden müssten, sondern von der ursprünglichen Einheit dieser Bereiche. Jungs Schlüssel zu einer solchen Perspektive und das begriffliche Zentrum seiner Untersuchung bildet die Denkfigur der Artikulation: „Unter Artikulation verstehe ich die anthropologisch basale Tatsache, dass Menschen ihre Lebensvollzüge für sich und andere verständlich machen, indem sie erlebte Qualitäten und motorische Impulse artikulieren, sie also in gegliederte Handlungsabläufe und syntaktisch strukturierte Symbolketten transformieren“ (S. 12). Oder kürzer: „Wer sich artikuliert, transformiert qualitativ Gespürtes mittels sinnlicher Gliederungsmuster in symbolischen Gehalt“ (S. 105), wodurch aus dem Gespürten der titelgebende „bewusste Ausdruck“ wird. Artikulation bedeutet hier also zunächst, etwas qualitativ Erlebtes zu explizieren, ihm in der Semantisierung durch Handeln und Sprechen eine *Gliederung* (articulus = Gelenk/Glied) zu verleihen.

Die entscheidende Pointe lautet, dass jeglicher Sinn, jede Äußerung und überhaupt alle menschlichen Vollzüge, verkörpert sind. Und zwar *intrinsisch* verkörpert, d.h. nicht bloß als die körperliche Realisierung eines davon unabhängigen (subjektiven oder objektiven) Geistes, sondern als notwendige strukturelle Koppelung. So existiert, um ein grundlegendes Beispiel

zu nennen, das Zeichen gar nicht außerhalb seiner Verkörperung, denn nur insofern es verkörpert ist, ist es auch ein Zeichen. Zwar transzendiert das Zeichen seine konkrete Materialität, bleibt jedoch immer an diese zurückgebunden. Verkörperung vollzieht sich laut Jung auf drei strukturell gekoppelten Ebenen, die zusammengenommen das „expressive Kontinuum“ menschlichen Lebens bedeuten: In neurophysiologischen Strukturen (allerdings bloß als notwendige Bedingung von Verkörperung), in verschiedenen Formen somatischer, sowie in den Phänomenen sozialer und kultureller Verkörperung. Jung betont (mit G. H. Mead und Hans Joas) dabei den durchweg intersubjektiven Charakter von Verkörperung.

Die Denkfigur der Artikulation fungiert bei Jung als „Brückenprinzip“ – was jedoch eine etwas unglückliche Metapher ist, da sie erneut die Vorstellung von der Verbindung zweier ansonsten getrennter Bereiche nahelegt. Dieses Prinzip besagt jedenfalls, „dass intersubjektive, symbolisch geformte und historisch gewachsene Lebensformen in ihrer hochgradigen Variabilität allesamt aus dem Vollzug verkörperter Ausdrucksprozesse entstehen und daher noch in ihren scheinbar freistehenden, abstraktesten Symbolgestalten [nämlich den inferentiellen Sprachsystemen, St. N.] auf ikonische und indexikalische Referenz, also auf Verkörperung, zurückweisen“ (S. 224). Gleichzeitig wird betont, dass auch umgekehrt bereits das qualitative Erleben von symbolischer Prägnanz (Cassirer) durchdrungen sei (vgl. ebd.). Das „expressive Kontinuum“ meint genau diese wechselseitige Durchdringung der Ausdrucksprozesse: Propositional-inferentielle Symbolisierung bleibt stets an Verkörperung zurückgebunden und zugleich verweisen bereits die basalen impliziten Bedeutungen menschlicher Praktiken und Performanzen auf die Möglichkeit ihrer Explizierung.

Jung geht davon aus, dass der Unterschied zwischen Menschen und anderen Tieren nicht bloß ein gradueller ist, sondern ein Unterschied „ums Ganze“: Nicht erst die höheren Formen menschlich artikulierten Ausdrucks machen den Unterschied, vielmehr ist das menschliche Weltverhältnis in all seinen Dimensionen bereits von symbolischer Prägnanz und Prozessen der Semantisierung durchzogen (vgl. S. 336). Jung betitelt dies als „Holismus der Differenz“, mit dem die Absage an jegliche Schichten- oder Stockwerksanthropologie verbunden ist. Jung bemüht sich allerdings um die theoretische Einbettung des Menschen in das evolutionäre Kontinuum und betrachtet demnach die „evolutionär und gattungsgeschichtlich früheren Kommunikations- und Handlungsformen als konstitutiv für das symbolische Weltverhältnis“ (ebd.).

Das Projekt der Artikulationsanthropologie vollzieht Jung zunächst in einem ersten, eher historischen Hauptteil und einem zweiten, systematischen. Den dritten Teil bildet schließlich ein Ausblick zur „Artikulation der Moral“.

Der erste Hauptteil „Unterwegs zu einer Anthropologie der Ausdrücklichkeit“ versucht auf über zweihundert Seiten eine umfangreiche Rekonstruktion derjenigen philosophiehistorischen Linien, aus deren Verlängerung Jung seine Theorie gewinnen will. Gewürdigt werden hier vor allem Herder, W. v. Humboldt und Dilthey, denen jeweils ein ausführliches Kapitel gewidmet ist, sowie die klassischen Pragmatisten, vor allem Dewey, Peirce und Mead, die sich ein Kapitel teilen. Innerhalb der Kapitel kommt eine beeindruckende Fülle an Diskussionen weiterer Positionen hinzu, die kontrastiv oder ergänzend aufgegriffen werden.

An Herder (Kapitel 1.1) interessiert Jung das anthropologische Bestimmungsmerkmal der „Besonnenheit“, in dem er bereits seinen evolutionär eingebetteten Differenzholismus und das verkörperungstheoretische Motiv des Vorrangs des Zeichens vor dem Gedanken erkennt. Humboldt (2.1) ist sodann von herausgehobener Bedeutung, nicht nur weil er den Begriff der Artikulation überhaupt erst einführt, sondern weil er mit der „doppelten Artikulation“ auf die integrative Idee zielt, dass die Gliederung des Gespürten/Gemeinten stets mit seiner physischen Gliederung im Ausdruck (etwa im Sprechen) verschränkt ist. Wilhelm Dilthey ist das Kapitel unter dem Titel „Das Leben artikuliert sich“ (1.3) gewidmet, in dem eine (im Kontext des Buches etwas ausufernde) alternative Lesart des Gesamtwerks von Dilthey vorgelegt wird. Diese Lesart präsentiert ihn als Vorbereiter der handlungstheoretischen und pragmatischen Perspektive, die auf die Interaktion von Organismus und Umwelt zielt. Dilthey erscheint hier gerade nicht als der Begründer des Dualismus von Natur- und Geisteswissenschaften, sondern ganz im Gegenteil als Integrator dieser vermeintlich getrennten Sphären. Im Kapitel über die drei Pragmatisten (1.4) macht sich Jung schließlich sehr fruchtbar Peirce‘ semiotische Terminologie für die Zwecke seines Themas zu Eigen und erschließt mit Dewey überhaupt den „Gegenstand“ der Artikulation, nämlich das qualitative Erleben. Dewey entnimmt er auch die wichtige Unterscheidung von „implizit“ und „impliziert“ (letzteres bedeutet, dass etwas bestimmtes impliziert sei, dass nur noch ausgewickelt werden müsste) und bezieht mit Mead sodann Artikulation plausibel auf die praktische Intersubjektivität und somit die soziale Dimension.

Das Pragmatismus-Kapitel ist überhaupt besonders aufschlussreich und überzeugend. Mit Hilfe der semiotischen Trias von Ikon-Index-Symbol (Peirce) und der Organismus-Umwelt Perspektive in Bezug auf qualitatives Erleben und Erfahrung (Dewey) als den basalen Größen

für alle menschlichen Weltverhältnisse, wird die artikulatorische Verfasstheit des Menschen erst vollends ersichtlich. So wird auch klar, dass artikulierte menschliche Äußerungen erst am äußersten Ende des expressiven Kontinuums propositional sind.

Von hier aus setzt sich Jung im zweiten Hauptteil mit aktuellen Positionen und Forschungsergebnissen auseinander, besonders mit solchen aus den Kognitions- und Neurowissenschaften, wobei auch evolutionspsychologische und –biologische Theorien, sowie Fragen der Intentionalität umfassend berücksichtigt werden. Mit Shaun Gallagher macht Jung beispielsweise die Unterscheidung von Körperschema und Körperbild verkörperungstheoretisch nutzbar. Das Körperschema bezeichnet das System der sensomotorischen Prozesse von Bewegung und Haltung; dieses sei zwar grundsätzlich intentional organisiert, der phänomenologischen Beschreibung jedoch unzugänglich. Darin unterscheidet es sich vom bewusstseinsfähigen Körperbild (vgl. bes. S. 296f.). Körperbild und Körperschema bilden die beiden nicht nur analytisch sondern auch empirisch getrennten Seiten, die somatische Verkörperung erst verständlich machen, „weil damit ein Untersuchungsfeld markiert wird, innerhalb dessen sinnhafte Vollzüge (Intentionalität, Symbolizität) mit pränoetischen Mustern (motorischer, sensorischer und affektiver Art) *intern* verbunden sind“ (S. 297, Hervorhebung im Original).

Jung integriert zudem Hans Joas' Konzept einer nicht-teleologischen Handlungstheorie, die plausibel macht, dass im Artikulationsprozess nicht das Implizierte entsprechend bestimmter Ziele ausgewickelt, sondern, dass die Ziele selbst im Zuge der Explikation des qualitativ Impliziten erst ihre Struktur erfahren. Er nutzt des weiteren Robert Brandoms Leiter der Explikation und erweitert diese mit Merlin Donald und Terrence Deacon, um die kognitive Evolution und die kulturelle Entwicklung (für die er immer wieder die Studien von Michael Tomasello aufsucht) als kontinuierliche und stets rückbezügliche Stufen des artikulatorischen Prozesses auf onto- und phylogenetischer, sowie historischer Ebene auszuweisen.

Die beeindruckende Fülle an Referenzen, die Jung anzuführen weiß, verfolgt konsequent, wenn auch gelegentlich etwas zu detailreich, die Argumentationslinie. Das integrative Programm besteht dabei nicht nur in der Einbeziehung der verschiedenen Forschungsbereiche, sondern tiefergehend in der Verbindung der erstpersionalen Sinnperspektive (wofür die Phänomenologie steht) und der drittpersonalen Kausalperspektive (wofür besonders die Kognitionswissenschaft steht).

Hervorzuheben ist außerdem die besondere Aufmerksamkeit, die den Grenzen der Artikuliertheit bzw. der Differenz von „Ausdrückbarkeit“ und „Aussagbarkeit“ zukommt. Dieses Kapitel (2.4) ist besonders wichtig, da es „Widerpart und Bedingung aller

Expressivität“ (S. 30) behandelt. Vor allem mit Georg Misch macht Jung darauf aufmerksam, dass auch dort, wo etwas nicht mehr aussagbar ist, immer noch auf es gedeutet werden kann, beispielsweise indem es sprachlich evoziert wird (vgl. Abschnitt 2.4.1.). Mit Georg Simmels „Achsendrehung“ geht er noch einmal auf die Dialektik symbolischer Transzendenz und ikonischer Immanenz ein (2.4.2.), bevor er sich schließlich Plessners Grenzphänomenen von Lachen und Weinen zuwendet (2.4.3.): Mit ihnen werden Momente markiert, in denen nicht mehr artikuliert werden kann, die aber gerade dadurch auf Artikulation und Semantisierung verweisen. Diesen überaus wichtigen Aspekt verdeutlicht Jung mit Hilfe des semiotischen Vokabulars, indem er zwischen dem präsemantischen, semantischen und postsemantischen Bereich unterscheidet, die wiederum strukturell verkoppelt sind (vgl. 475ff.). Jung will auf diese Weise dem Unbestimmten Raum geben und so seine Überzeugung untermauern, dass „[e]xpressive Vollständigkeit im Sinne Brandoms [...] zwar eine logische, aber keine anthropologische Möglichkeit“ darstellt (S. 480).

Das Unbestimmte führt Jung schließlich zu seinem moralphilosophischen Ausblick, der noch einmal fast 50 Seiten umfasst (Kapitel 3). Hier geht es um das Problem, dass Artikulation gelingen und misslingen kann, was insbesondere die Frage aufwirft, wie die Artikulierung qualitativer Empfindungen und moralischer Intuitionen verallgemeinert werden könne. Entscheidend sei dabei die Anerkennung der Expressivität des Menschen, da in moralischen Fragen zwar auf universalisierende Argumentation nicht verzichtet werden könne, diese jedoch immer auf der indexikalischen Dimension, d.h. der direkten Referenz, fuße. Charles Taylors Überlegungen aufnehmend hält Jung fest, dass die Quellen unserer moralischen Überzeugungen nur artikulierend erschlossen werden können (vgl. S. 525).

Die Komplexität des Projekts und seiner Grundgedanken wird durch den überaus abstrakten Stil des Autors noch unterstrichen, der nicht empirie- aber insgesamt doch recht anschauungsfern operiert – Verständnis fördernde Beispiele werden eher knapp gehalten. Diese Abstraktheit ermöglicht es Jung jedoch, das Reflexionsniveau durchgehend auf höchstem Level zu halten und die sehr verschiedenen Positionen und Forschungsbeiträge tatsächlich in seinen theoretischen Entwurf und in seine konsequente Argumentation zu integrieren. Andererseits kann er keinen eingehenderen Blick auf verschiedene *Formen* der Artikulation bieten und verbleibt meist im paradigmatischen Bereich der Sprache. Wie Jung jedoch zu Recht gegen Brandom einwendet, darf Artikulation keineswegs auf Sprache reduziert werden – Anschlüsse an Jungs integrative Anthropologie müssten genau hier ansetzen.

Bei allem Lob muss man sagen, dass das Buch einfach zu umfangreich geraten ist. Zwar zeichnet Jung besonders seine Genauigkeit aus, gelegentliche Pointierungen und Kürzungen (z.B. im Dilthey-Kapitel) hätten allerdings nicht geschadet. So ist der historische Teil zu lang und eine kürzere „Vorgeschichte“, die schneller zum systematischen Teil kommt, wäre von Vorteil gewesen. Und zwar nicht, weil die historische Rekonstruktion überflüssig wäre, sondern weil es offensichtlich gar nicht um die Aufklärung über historische Konstellationen geht, sondern lediglich darum, plausible Quellen für den theoretischen Entwurf zu benennen – wobei das zweifellos gelungen ist. Auffällig ist noch, dass Jung bei der unglaublich beeindruckenden Fülle an diskutierten Positionen ausgerechnet Ernst Cassirer keine intensivere Besprechung zukommen lässt, wo er doch durchweg dessen Vokabular und Konzepte, vor allem das der symbolischen Prägnanz, verwendet. So wäre es nicht nur interessant gewesen, was Jung aus Cassirers Verwendung des Artikulationsbegriffs zieht, sondern etwa auch, wie er dessen Prägnanztheorie auf Deweys qualitatives Erleben und den pragmatistischen Erfahrungsbegriff bezogen hätte. Denn hier hätte die derzeit vielbemühte Idee der Prägnanzbildung, für deren Erläuterung Cassirer selbst den Artikulationsbegriff verwendet, möglicherweise eine plausible Einbettung und Erweiterung gefunden.

Jungs Buch verdient große Beachtung, denn es hat der philosophischen Anthropologie, wie auch den Kulturwissenschaften im Allgemeinen, mit der Denkfigur der Artikulation einen überzeugenden neuen Bezugspunkt gegeben und bietet eine immense Fülle an Anschlüssen und Fragestellungen, sowie die tragfähige Verkopplung bestehender Konzepte.

[1] Jung, Matthias: *Der bewusste Ausdruck. Anthropologie der Artikulation*, Reihe: Humanprojekt 4, Berlin [u.a.]: de Gruyter 2009, ISBN-13: 978-3-11-022228-9, 573 S., 69,95€

[2] Illies, Christian, *Philosophische Anthropologie im biologischen Zeitalter. Zur Konvergenz von Moral und Natur*, Frankfurt am Main 2006.

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.