

Gilles Deleuze Félix Guattari Was ist Philosophie?

Aus dem Französischen
von Bernd Schwibs
und Joseph Vogl

»Was ist Philosophie?« Darauf wurde vielfach geantwortet; häufig durch eine neue Philosophie. Gilles Deleuze' und Félix Guattaris Antwort will keine neue Philosophie, sondern die Voraussetzungen, die Unbekannten der Frage benennen. Was also ist sie – und vor allem: Wie arbeitet sie? Sie ist weder Kontemplation noch Reflexion noch Kommunikation. Sie ist jene Aktivität, die Begriffe erschafft, erfindet, formt und herstellt. Sie soll uns über den schöpferischen Charakter der Begriffe Aufschluß geben und über die damit einhergehenden Begleitumstände: reine Immanenz, Immanenzebene, Begriffspersonen. Dadurch unterscheidet sich Philosophie von der Wissenschaft wie von der Kunst. Auch diese sind schöpferisch, aber ihre Elemente sind andere und auch die Ebene, auf der sie jeweils wirken. Alle drei Disziplinen sind verschieden, können sich aber berühren, sich wechselseitig ein Echo geben.

Félix Guattari (1930-1992) war Psychoanalytiker. Gilles Deleuze (1925-1995) war Philosoph.

Im Suhrkamp Verlag sind u. a. erschienen:

Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie* (stw 224); *Kafka. Für eine kleine Literatur* (es 807).

Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* (stw 1288); *Das Zeit-Bild. Kino 2* (stw 1289); *Foucault* (stw 1023); *Die Falte. Leibniz und der Barock* (stw 1484); *Kritik und Klinik* (es 1919); *Logik des Sinns* (es 1707); *Die einsame Insel und andere Texte. Texte und Gespräche von 1953-1974.*

Suhrkamp

Titel der Originalausgabe:
Qu'est-ce que la philosophie?
© Les Éditions de Minuit, Paris 1991

Einleitung So ist denn die Frage...

Vielleicht läßt sich die Frage *Was ist Philosophie?* erst spät stellen, wenn das Alter naht und die Stunde, um konkret zu werden. In der Tat ist die Bibliographie dazu sehr schmal. Es ist dies eine Frage, die man in einer verhaltenen Erregung stellt, gegen Mitternacht, wenn es nichts mehr zu fragen gibt. Zuvor stellte man sie, man stellte sie immer wieder, allerdings allzu mittelbar oder schief, allzu künstlich, allzu abstrakt, man legte sie dar, man beherrschte sie eher im Vorübergehen, als daß man sich von ihr mitreißen ließ. Man war noch nicht nüchtern genug. Man hatte allzugroße Lust daran, Philosophie zu betreiben, man fragte sich nicht, was sie war, es sei denn in Stilübungen; man war noch nicht an jenen Punkt von Nicht-Stil gelangt, an dem man schließlich sagen kann: Was war das denn nun, was ich während meines ganzen Lebens gemacht habe? Es gibt Fälle, in denen das Alter keine ewige Jugend, wohl aber eine souveräne Freiheit verleiht, eine reine Notwendigkeit, in der man über einen Augenblick der Gnade zwischen Leben und Tod verfügt und alle Teile der Maschine sich verbinden, um einen Strahl in die Zukunft zu senden, der die Zeitalter durchquert: Tizian, Turner, Monet.¹ Im Alter hat Turner das Recht erlangt oder errungen, die Malerei auf einen Wüstenweg, auf einen Weg ohne Wiederkehr zu führen, der sich nicht mehr von einer letzten Frage unterscheidet. Vielleicht markiert *La vie de Rancé* das Alter Chateaubriands und zugleich den Anfang der modernen Literatur.² Auch das Kino bietet uns zuweilen

^a Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie
<http://dnb.ddb.de>

suhrkamp taschenbuch wissenschaft
Sonderausgabe zum 30jährigen Bestehen der Reihe
suhrkamp taschenbuch wissenschaft
© dieser Ausgabe Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1996
In der Reihe suhrkamp taschenbuch wissenschaft
erstmalig erschienen 2000 als Band 1483
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.
Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt
Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Printed in Germany
ISBN 3-518-06750-3

1 2 3 4 5 6 - 08 07 06 05 04 03

¹ Vgl. *L'œuvre ultime. De Cézanne à Dubuffet*, Fondation Maeght, Vorwort von Jean-Louis Prat, Paris 1989.

² Pierre Barbéris, *Chateaubriand. Une réaction au monde moderne*, Paris o. J.: »*Rancé*, ein Buch über das Alter als unmöglichen Wert, wurde gegen die Herrschaft des Alters geschrieben: ein Buch allumfassender Ruinen, wo einzig die Macht des Schreibens sich beweist.«

die Gaben des fortgeschrittenen Alters, in dem Ivens etwa sein Lachen im Sturmwind mit dem der Hexe vereint. Ebenso in der Philosophie: Kants *Kritik der Urteilkraft* ist ein Alterswerk, ein stürmisches Werk, dem seine Nachkommen stets hinterherlaufen werden – alle Vermögen des Geistes überschreiten ihre Grenzen, eben jene, die Kant in seinen Büchern der Reifezeit so sorgfältig gezogen hatte.

Wir können nicht den Anspruch auf einen derartigen Status erheben. Es ist nur die Zeit gekommen, uns zu fragen, was Philosophie sei. Und wir haben dies schon früher unablässig getan und die stets gleiche Antwort gegeben: Die Philosophie ist die Kunst der Bildung, Erfindung, Herstellung von Begriffen. Die Antwort mußte allerdings nicht nur die Frage einholen, sie mußte auch eine Stunde, eine Gelegenheit, Umstände, Landschaften und Personen bestimmen, Bedingungen und Unbekannte der Frage. Man mußte sie »unter Freunden« stellen können, vertraulich oder vertrauensvoll, oder als eine Herausforderung dem Feind gegenüber, und gleichzeitig jene Stunde der Dämmerung erreichen, in der man selbst dem Freund mißtraut. Dies ist die Zeit, zu der man sagt: »Das war es, aber ich weiß weder, ob ich es gut gesagt habe, noch ob ich überzeugend genug war.« Und man erkennt, wie unwichtig es ist, ob man es gut gesagt hat oder überzeugend gewesen war, da es das jedenfalls jetzt ist.

Die Begriffe benötigen, wir werden das sehen, Begriffspersonen, die zu ihrer Definition beitragen. *Freund* ist eine derartige Person, von der es sogar heißt, sie belege einen griechischen Ursprung der Philo-Sophie: Die anderen Kulturen hatten Weise, die Griechen aber präsentierten jene »Freunde«, die nicht bloß bescheidenere Weise sind. Die Griechen hätten den Tod des Weisen beglaubigt und ihn durch die Philosophen, die Freunde der Weisheit ersetzt, durch jene, die die Weisheit suchen, aber nicht formell besitzen.³ Es bestünde aber zwischen dem Philosophen und dem

Weisen nicht nur ein Gradunterschied wie auf einer Skala: Der alte Weise aus dem Orient denkt vielleicht bildlich, während der Philosoph den Begriff erfindet und denkt. Die Weisheit hat sich stark verändert. Um so schwerer ist zu erkennen, was gerade und vor allem bei den Griechen »Freund« bedeutet. Sollte »Freund« eine gewisse kompetente Vertrautheit, eine Vorliebe zum Material und eine Potentialität bezeichnen, wie die des Tischlers zum Holz? Die Frage ist wichtig, weil der Freund, wie er in der Philosophie erscheint, nicht mehr eine äußere Person, ein Beispiel oder einen empirischen Umstand bezeichnet, sondern eine innere Gegenwart im Denken, eine Möglichkeitsbedingung des Denkens selbst, eine lebendige Kategorie, ein transzendentes Erleben. Mit der Philosophie unterziehen die Griechen den Freund einem Kraftakt: Er ist nun nicht mehr auf einen anderen bezogen, sondern auf eine Entität, eine Objekthaftigkeit, ein Wesen. Platons Freund, aber mehr noch Freund der Weisheit, des Wahren oder des Begriffs, Philalethes und Theophilos... Der Philosoph versteht sich auf Begriffe und den Mangel an Begriffen, er weiß, welche davon unerträglich, willkürlich oder haltlos sind, nicht einen Augenblick standhalten, welche im Gegenteil triftig sind und von einer Schöpfung zeugen, die sogar beunruhigend oder gefährlich sein mag.

Was bedeutet »Freund«, wenn er Begriffsperson oder Bedingung für den Vollzug des Denkens wird? Oder Liebhaber, ist es nicht eher Liebhaber? Und wird der Freund nicht selbst ins Denken noch ein vitales Verhältnis zum Anderen wieder-einführen, den man aus dem reinen Denken ausgeschlossen geglaubt hatte? Oder handelt es sich nicht noch um jemand anderen als den Freund oder Liebhaber? Denn ist der Philosoph nicht deshalb Freund oder Liebhaber der Weisheit, weil er Anspruch auf sie erhebt, weil er sich eher potentiell

nis. Eine Interpretation von Xenophons »Hieron«, Neuwied u. a. 1963, S. 160.

3 Alexandre Kojève, »Tyrannis und Weisheit«, in: Leo Strauss, *Über Tyran-*

um sie bemüht, als daß er sie tatsächlich besitzt? Der Freund wäre also auch der Bewerber, und wessen Freund er sich nennen würde, wäre das Ding, auf das er Anspruch erhöhe, nicht aber der Dritte, der im Gegenteil zum Rivalen würde? Die Freundschaft enthielte also im selben Maße eiferndes Mißtrauen gegenüber dem Rivalen wie zärtliche Gespanntheit gegenüber dem Objekt der Begierde. Wenn sich die Freundschaft auf das Wesen richten würde, wären die beiden Freunde gleichsam Bewerber und Rivale (wer aber würde sie unterscheiden?). Mit diesem ersten Merkmal scheint die Philosophie eine griechische Angelegenheit zu sein und fällt mit dem Beitrag der Stadtstaaten zusammen: nämlich eine Gesellschaft aus Freunden oder Gleichen gebildet zu haben, zugleich aber auch Rivalitätsverhältnisse zwischen ihnen und in jeder davon befördert zu haben, und zwar mit der Entgegensetzung von Bewerbern auf allen Gebieten, in der Liebe, in den Spielen, in den Gerichten, den Ämtern, der Politik und selbst im Denken, das seine Voraussetzung nicht nur im Freund, sondern auch im Bewerber und im Rivalen hätte (die Dialektik, die Platon durch die *Amphysbetesis* definiert). Die Rivalität der freien Männer, ein verallgemeinerter Wettkampf: der Agon.⁴ Der Freundschaft obliegt es, die Unversehrtheit des Wesens und die Rivalität der Bewerber zu versöhnen. Ist dies nicht eine allzu große Aufgabe?

Der Freund, der Liebhaber, der Bewerber, der Rivale sind transzendente Bestimmungen, die darum nicht ihre intensive und belebte Existenz in einer einzigen oder in mehreren Personen verlieren. Und wenn heute Maurice Blanchot, der zu den seltenen Denkern gehört, die den Sinn des Wortes »Freund« in der Philosophie abwägen, diese innere Frage der Voraussetzungen des Denkens als solches aufgreift, führt er dann nicht ins Innere des reinsten Gedankens Begriffsperso-

4 Vgl. etwa Xenophon, *Staat der Lakedaimonier*, IV, 5. Detienne und Vernant haben insbesondere diesen Aspekte der Polis analysiert.

nen ein, die nun wenig Griechisches haben und anderswoher kommen, als ob sie eine Katastrophe erfahren hätten, die sie zu neuen lebendigen und mit dem Status von apriorischen Merkmalen versehenen Relationen treibt: eine Abwendung, eine gewisse Müdigkeit, eine gewisse Verzweiflung zwischen Freunden, die die Freundschaft selbst zum Denken des Begriffs als unendliches Mißtrauen und unendliche Geduld wandelt?⁵ Die Liste der Begriffspersonen ist niemals abgeschlossen und spielt damit eine wichtige Rolle in der Evolution oder in den Mutationen der Philosophie; ihre Verschiedenartigkeit muß begriffen werden, ohne daß man sie auf die schon komplexe Einheit des griechischen Philosophen reduziert.

Der Philosoph ist der Freund des Begriffs, er erliegt der Macht des Begriffs. Das bedeutet, daß die Philosophie nicht eine bloße Kunst der Bildung, Erfindung oder Herstellung der Begriffe ist, denn die Begriffe sind nicht notwendig Formen, Fundstücke oder Produkte. Im strengeren Sinn ist die Philosophie die Disziplin, die in der *Erschaffung* der Begriffe besteht. Der Freund wäre der Freund seiner eigenen Schöpfungen? Oder ist es der Akt des Begriffs, der auf die Macht des Freundes verweist, und zwar in der Einheit des Schöpfers mit seinem Doppelgänger? Stets neue Begriffe erschaffen ist der Gegenstand der Philosophie. Weil der Begriff erschaffen werden muß, verweist er auf den Philosophen als denjenigen, der ihn potentiell innehat oder der über die Macht und die Kompetenz dazu verfügt. Man kann nicht einwenden, daß die Schöpfung eher für das Sinnliche und die Künste gilt, so sehr verleiht die Kunst spirituellen Entitäten Existenz, und so sehr sind die philosophischen Begriffe auch »Sensibilia«. Eigentlich sind die Wissenschaften, die Künste, die Philoso-

5 Zum Verhältnis von Freundschaft und der Möglichkeit zu denken in der modernen Welt vgl. Maurice Blanchot, *L'amitié* (Paris 1971) und *L'entre-tien infini* (Paris 1969; den Dialog zwischen zwei Ermüdeten). Ebenso Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris 1987.

phien gleichermaßen schöpferisch, obwohl einzig der Philosophie die Erschaffung von Begriffen im strengen Sinne zukommt. Die Begriffe warten auf uns nicht als schon bestehende, wie etwa Himmelskörper. Es gibt keinen Himmel für die Begriffe. Sie müssen erfunden, hergestellt oder vielmehr erschaffen werden und wären nichts ohne die Signatur derer, die sie erschaffen. Nietzsche hat die Aufgabe der Philosophie bestimmt, als er schrieb: Die Philosophen »müssen sich die Begriffe nicht mehr nur schenken lassen, sie nicht nur reinigen und aufhellen, sondern sie allererst *machen, schaffen*, hinstellen und zu ihnen überreden. Bisher vertraute man im ganzen seinen Begriffen, wie als einer wunderbaren *Mitgift* aus irgendwelcher Wunder-Welt«, aber man muß das Vertrauen durch Mißtrauen ersetzen, und gerade den Begriffen muß der Philosoph am meisten mißtrauen, solange er sie nicht selbst erschaffen hat (Platon war sich dessen sehr wohl bewußt, wenngleich er das Gegenteil gelehrt hat...)⁶ Platon sagte, man müsse sich in die Betrachtung der Ideen versenken, zuvor aber mußte er den Begriff der Idee geschaffen haben. Was wäre ein Philosoph wert, von dem man sagen könnte: Er hat keinen Begriff erschaffen, er hat seine Begriffe nicht erschaffen?

Wir sehen zumindest, was die Philosophie nicht ist: Sie ist weder Kontemplation noch Reflexion, noch Kommunikation, selbst wenn sie mal das eine, mal das andere zu sein glauben konnte, und zwar aufgrund der Fähigkeit jeder Disziplin, ihre eigenen Illusionen zu erzeugen und sich hinter einem Nebel zu verbergen, den sie speziell absondert. Sie ist nicht Kontemplation, weil die Kontemplationen die Dinge selbst sind, gesehen in der Erschaffung ihrer eigenen Begriffe. Sie ist nicht Reflexion, weil niemand Philosophie benötigt, um über irgend etwas zu reflektieren: Man glaubt der Philosophie viel zu geben, indem man aus ihr die Kunst

⁶ Friedrich Nietzsche, *Aus dem Nachlaß der Achtziger Jahre*, in: *Werke*, hg. v. K. Schlechta, München ⁶1969, Bd. 3, S. 844.

der Reflexion macht, nimmt ihr aber alles, denn die echten Mathematiker haben niemals auf die Philosophen gewartet, um über die Mathematik zu reflektieren, und ebensowenig die Künstler, um über die Malerei oder die Musik zu reflektieren; zu sagen, sie würden dann zu Philosophen, ist ein schlechter Scherz, so sehr gehört ihre Reflexion zu ihrer jeweiligen Schöpfung. Und die Philosophie findet keinerlei letzte Zuflucht in der Kommunikation, die potentiell nur Meinungen bearbeitet, um »Konsens« und nicht Begriffe zu schaffen. Die Idee eines abendländischen demokratischen Gesprächs zwischen Freunden hat niemals den geringsten Begriff erzeugt; sie stammt vielleicht von den Griechen, diese aber mißtrauten ihr so sehr und behandelten sie so grob, daß der Begriff eher wie der ironische Vogel im Selbstgespräch war, der das Schlachtfeld der vernichteten rivalisierenden Meinungen (die trunkenen Gäste des Gastmahls) überflog. Die Philosophie betreibt keine Kontemplation, reflektiert nicht, kommuniziert nicht, obwohl sie Begriffe für diese Aktionen oder Passionen schaffen muß. Die Kontemplation, die Reflexion, die Kommunikation sind keine Disziplinen, sondern Maschinen zur Bildung von Universalien in allen Disziplinen. Die Universalien der Kontemplation, dann der Reflexion sind gleichsam die beiden Illusionen, die die Philosophie in ihrem Traum von der Herrschaft über die anderen Disziplinen schon durchlaufen hat (objektiver Idealismus und subjektiver Idealismus), und die Philosophie macht sich ebensowenig Ehre, wenn sie sich als neues Athen vorstellt und sich an die Universalien der Kommunikation hält, die die Regeln einer imaginären Beherrschung der Märkte und Medien liefern sollen (intersubjektiver Idealismus). Jede Schöpfung ist singulär, und der Begriff als genuin philosophische Schöpfung ist immer eine Singularität. Das erste Prinzip der Philosophie ist, daß die Universalien nichts erklären, sie müssen selbst erklärt werden.

Sich selbst erkennen; denken lernen; so tun, als ob nichts von selbst ginge; staunen, »staunen darüber, daß Seiendes ist«: –

diese Bestimmungen der Philosophie und viele andere ergeben interessante, wenngleich auf lange Sicht auch ermüdende Haltungen, sie machen aber – nicht einmal unter einem pädagogischen Gesichtspunkt – keine wohldefinierte Beschäftigung, keine präzise Tätigkeit aus. Als entscheidend kann man dagegen folgende Definition der Philosophie ansehen: Erkenntnis durch reine Begriffe. Es besteht allerdings kein Grund, die Erkenntnis durch Begriffe und die Erkenntnis durch Konstruktion von Begriffen in der möglichen Erfahrung oder Anschauung gegeneinander zu stellen. Denn Nietzsches Urteil zufolge erkennen wir nichts durch Begriffe, wenn wir sie nicht zunächst erschaffen, d. h. konstruiert haben in einer ihnen eigentümlichen Anschauung: einem Feld, einer Ebene, einem Boden, der sich nicht mit ihnen deckt, aber die Keime und die Personen, die sie pflegen, in sich birgt. Der Konstruktivismus verlangt, daß jede Schöpfung eine Konstruktion auf einer Ebene ist, die ihr eine autonome Existenz verleiht. Begriffe erschaffen heißt zumindest, etwas tun. Die Frage nach Anwendung und Nutzen der Philosophie – oder gar nach ihrer Schädlichkeit (wem schadet sie?) – wird dadurch modifiziert.

Viele Probleme drängen sich unter den verwirrten Augen eines alten Mannes, der alle Arten von philosophischen Begriffen und Begriffspersonen miteinander konkurrieren sah. Und zunächst sind und bleiben die Begriffe signiert, Substanz des Aristoteles, Descartes' Cogito, Leibnizens Monade, Kants Bedingung, Schellings Potenz, Bergsons Dauer... Manche verlangen aber auch ein außergewöhnliches, bisweilen barbarisches oder schockierendes Wort, das sie bezeichnen muß, während andere sich mit einem geläufigen, ganz gewöhnlichen Wort begnügen, das sich mit so fernen harmonischen Obertönen anfüllt, daß sie für ein nicht-philosophisches Ohr womöglich unhörbar bleiben. Manche rufen Archaismen auf den Plan, andere Neologismen, die von nahezu verrückten etymologischen Übungen durchzogen werden: die Etymologie als spezifisch philoso-

phischer Wettkampf. Dabei muß es in jedem Fall eine seltsame Notwendigkeit für diese Wörter und ihre Wahl als Stilelement geben. Die Taufe des Begriffs beansprucht einen spezifisch philosophischen *Geschmack*, der gewaltsam oder einschmeichelnd verfährt und in der Sprache eine philosophische Sprache ausbildet, und zwar nicht nur ein Vokabular, sondern auch eine Syntax, die ans Erhabene oder an eine große Schönheit rührt. Nun haben die Begriffe – obwohl datiert, signiert und getauft – zwar ihre eigene Art von Unsterblichkeit und sind doch Zwängen der Erneuerung, der Ersetzung, der Mutation ausgesetzt, die der Philosophie eine bewegte Geschichte und ebenso eine bewegte Geographie verschaffen, in denen sich alle Momente, alle Orte erhalten, allerdings in der Zeit, und vorübergehen, allerdings außerhalb der Zeit. Wenn sich die Begriffe fortwährend ändern, wird man fragen, welche Einheit den Philosophien bleibt. Ist es dasselbe für die Wissenschaften, für die Künste, die nicht mit Begriffen arbeiten? Und wie steht es mit deren jeweiliger Geschichte? Wenn die Philosophie diese *creatio continua* von Begriffen ist, wird man natürlich fragen, was ein Begriff als philosophische Idee ist, aber auch, worin die anderen schöpferischen Ideen bestehen, die keine Begriffe sind, die den Wissenschaften und den Künsten zukommen, die ihre eigene Geschichte und ihr eigenes Werden und ihre eigenen variablen Beziehungen untereinander und zur Philosophie besitzen. Die Ausschließlichkeit der Erschaffung von Begriffen sichert der Philosophie eine Funktion, verleiht ihr aber keinerlei Vorrang, keinerlei Privileg, gibt es doch so viele andere Arten des Denkens und Erschaffens, andere Weisen der Ideenbildung, die nicht über Begriffe verlaufen müssen, wie etwa das wissenschaftliche Denken. Und stets wird man auf die Frage zurückkommen, wozu diese Tätigkeit der Begriffsschöpfung diene, gerade in ihrem Unterschied zur wissenschaftlichen oder künstlerischen Tätigkeit: Warum muß man Begriffe und stets neue Begriffe erschaffen, mit welcher Notwendigkeit, zu welchem Gebrauch? Um was zu tun? Die

Antwort, nach der die Größe der Philosophie gerade in ihrer Nutzlosigkeit bestünde, ist eine Koketterie, die nicht einmal mehr die Jünger hinter Licht führt. Jedenfalls haben wir niemals ein Problem mit dem Tod der Metaphysik oder der Überwindung der Philosophie gehabt: das ist nutzloses, peinliches Gewäsch. Man spricht vom Scheitern der Systeme heute, während sich doch nur der Systembegriff geändert hat. Wenn sich ein Ort und eine Zeit zur Erschaffung von Begriffen bietet, so wird sich das daraus entspringende Unternehmen stets Philosophie nennen oder sich selbst mit einem anderen Namen nicht von ihr unterscheiden.

Wir wissen jedoch, daß der Freund oder Liebhaber als Bewerber nicht ohne Rivalen auftritt. Wenn die Philosophie – wie man meint – einen griechischen Ursprung hat, so deshalb, weil die Polis im Unterschied zu den Imperien oder Staaten den Agon als Regel einer Gesellschaft von »Freunden«, die Gemeinschaft der freien Männer als Rivalen (Bürger) erfindet. Das ist die Ausgangslage, die Platon beschreibt: Wenn jeder Bürger Anspruch auf etwas erhebt, begegnet er notwendig Rivalen, so daß es erforderlich ist, die Wohlbegründetheit der Ansprüche beurteilen zu können. Der Tischler erhebt Anspruch auf das Holz, trifft aber auf den Förster, den Holzfäller, den Zimmermann, die sagen: Ich bin es, ich bin der Freund des Holzes. Wenn es um die Pflege des Menschen geht, gibt es viele Bewerber, die sich als Freund des Menschen vorstellen, den Bauern, der ihn nährt, den Weber, der ihn kleidet, den Arzt, der ihn pflegt, den Krieger, der ihn beschützt.⁷ Und wenn in all diesen Fällen die Auswahl trotz allem aus einem etwas beschränkten Kreis getroffen wird, so gilt dies nicht mehr für die Politik, in der jeder Beliebige Anspruch auf alles mögliche erheben kann – in der athenischen Demokratie, wie Platon sie sieht. Von daher ergibt sich für Platon die Notwendigkeit, eine Ordnung wiederherzustellen, in der man die Instanzen schafft, mit de-

⁷ Platon, *Politikos*, 268 a, 279 a.

nen sich über die Wohlbegründetheit der Ansprüche urteilen läßt: Dies sind die Ideen als philosophische Begriffe. Wird man nicht aber auch hier allen möglichen Bewerbern begegnen, die sagen: Der wahre Philosoph bin ich, ich bin der Freund der Weisheit oder der Wohlbegründetheit? Die Rivalität kulminiert in der zwischen Philosoph und Sophist, die sich um die Überreste des alten Weisen reißen, wie aber läßt sich der falsche Freund vom wahren und der Begriff vom Trugbild unterscheiden? Der Simulant und der Freund: das ist ein regelrechtes platonisches Theater, das die Begriffspersonen wuchern läßt, indem es sie mit den Mächten des Komischen und des Tragischen versieht.

In größerer Nähe zu uns ist die Philosophie vielen neuen Rivalen begegnet. Zunächst waren es die Humanwissenschaften und insbesondere die Soziologie, die sie ersetzen wollten. Da aber die Philosophie mehr und mehr ihre Bestimmung – nämlich Begriffe zu schaffen – verkannt hatte, um Zuflucht bei den Universalien zu nehmen, wußte man nicht recht, was zur Debatte stand. Ging es um den Verzicht auf jede Begriffsschöpfung zugunsten einer strengen Wissenschaft vom Menschen oder ganz im Gegenteil um eine Transformation der Natur der Begriffe, indem man sie bald zu Kollektivvorstellungen, bald zu Weltanschauungen machte, die durch die Völker, ihre vitalen, historischen und geistigen Kräfte geschaffen wurden? Dann kam die Epistemologie an die Reihe, die Linguistik oder gar die Psychoanalyse – und die logische Analyse. Von Prüfung zu Prüfung stieß die Philosophie auf immer unverschämtere, immer unheilvollere Rivalen, die selbst Platon sich in seinen komischsten Augenblicken nicht hätte vorstellen können. Schließlich wurde der Tiefpunkt der Schmach erreicht, als die Informatik, das Marketing, das Design, die Werbung, alle Fachrichtungen der Kommunikation sich des Wortes Begriff, Konzept, selbst bemächtigten und sagten: Das ist unsere Sache, wir sind die Kreativen, wir sind die *Konzeptemacher*! Wir sind die Freunde des Begriffs, des Konzepts, wir bringen ihn

in unsere Computer. Information und Kreativität, Konzept und Unternehmen: schon eine ausufernde Bibliographie... Das Marketing hat am Gedanken eines gewissen Bezugs von *Begriff* und *Ereignis* festgehalten; gerade hier aber ist der Begriff zur Gesamtheit der Präsentationen eines (historischen, wissenschaftlichen, künstlerischen, sexuellen, pragmatischen...) Produkts und das Ereignis die Zurschaustellung geworden, die verschiedene Präsentationen und den von ihr erwarteten »Ideenaustausch« inszeniert. Die einzigen Ereignisse sind Ausstellungen und die einzigen Begriffe Produkte, die man verkaufen kann. Die allgemeine Bewegung, die die Kritik durch *promotion* ersetzt, hat ihre Wirkung auf die Philosophie nicht verfehlt. Das Trugbild, das Simulacrum, die Simulation einer Nudelpackung ist zum wahren Begriff, Konzept, geworden, und der An- und Darbieter des Produkts – Ware oder Kunstwerk – ist zum Philosophen, zur Begriffsperson oder zum Künstler geworden. Wie könnte die Philosophie, eine betagte Person, gemeinsam mit jungen Managern zu einem Wettlauf um die Universalien der Kommunikation antreten, um die Warenform des Konzepts – MERZ – zu bestimmen? Gewiß ist es schmerzlich zu erfahren, daß »Konzept« eine Gesellschaft von Dienstleistungen und Informations-Engineering bezeichnet. Je mehr aber die Philosophie mit schamlosen und albernen Rivalen aneinandergesät, desto mehr begegnet sie ihnen in ihrem eigenen Innern, desto mehr fühlt sie sich zur Erfüllung der Aufgabe getrieben, nämlich Begriffe zu schaffen, die eher Meteoriten als Waren sind. Mit schallendem Gelächter vertreibt sie ihre Tränen. So ist denn die Frage der Philosophie der singuläre Punkt, an dem sich Begriff und Schöpfung aufeinander beziehen.

Die Philosophen haben sich nicht genügend um die Natur des Begriffs als philosophischer Realität gekümmert. Sie haben es vorgezogen, ihn als gegebene Erkenntnis oder Repräsentation zu betrachten, die sich durch Vermögen zu seiner Bildung (Abstraktion oder Verallgemeinerung) oder seinem

Gebrauch (Urteil) erklären. Aber der Begriff ist nicht gegeben, er ist geschaffen und muß geschaffen werden; er ist nicht gebildet, er setzt sich selbst in sich selbst – Selbstsetzung. Beides impliziert sich wechselseitig, da das wahrhaft Geschaffene – vom Lebewesen bis zum Kunstwerk – eben darum über eine Selbst-Setzung seiner selbst oder über einen autopoietischen Charakter verfügt, an dem man es erkennt. Je mehr der Begriff erschaffen ist, desto mehr setzt er sich. Was von einer freien schöpferischen Tätigkeit abhängt, ist auch das, was sich in sich selbst unabhängig und notwendig setzt: Das Subjektivste wird das Objektivste sein. Die Postkantianer haben in diesem Sinne dem Begriff als philosophischer Realität die meiste Aufmerksamkeit gewidmet, insbesondere Schelling und Hegel. Hegel hat dem Begriff durch die Gestalten seiner Erschaffung und die Momente seiner Selbstsetzung eine starke Definition verliehen: Die Gestalten sind Bestandteile des Begriffs geworden, weil sie die Seite ausprägen, unter der der Begriff vom und im Bewußtsein geschaffen wird, und zwar über die Stufenfolge des Geistes hinweg, während die Momente die andere Seite entwerfen, der zufolge der Begriff sich selbst setzt und die Stufen des Geistes im Absoluten des Selbst vereint. Hegel zeigte damit, daß der Begriff nichts mit einer allgemeinen oder abstrakten Idee zu tun hat, ebenso wenig mit einer unerschaffenen Weisheit, die nicht von der Philosophie selbst abhängen würde. Dies geschah aber um den Preis einer unbestimmten Ausdehnung der Philosophie, die die unabhängige Bewegung der Wissenschaften und Künste kaum bestehen ließ, weil sie Universalien mit ihren eigenen Momenten wiederherstellte und die Personen ihrer eigenen Schöpfung nur mehr als gespensterhafte Statisten behandelte. Die Postkantianer kreierten um eine universale *Enzyklopädie* des Begriffs, die dessen Erschaffung auf eine reine Subjektivität zurückführte, anstatt sich eine bescheidenere Aufgabe zu stellen, eine *Pädagogik* des Begriffs nämlich, die die Bedingungen des Erschaffens als Faktoren von singulär bleibenden Momenten

analysieren müßte.⁸ Wenn die drei Zeitalter des Begriffs Enzyklopädie, Pädagogik und kommerzielle Berufsbildung sind, so kann uns nur das zweite daran hindern, von den Spitzen des ersten in das absolute Desaster des dritten zu fallen, ein absolutes Desaster für das Denken, was immer auch – wohlgemerkt – dessen soziale Wohltaten vom Standpunkt des universalen Kapitalismus aus sein mögen.

⁸ In einer bewußt didaktischen Form hat Frédéric Cossutta eine sehr interessante Pädagogik des Begriffs vorgelegt: *Eléments pour la lecture des textes philosophiques*, Paris 1989.

sind. Gibt es umgekehrt Funktionen von Begriffen, spezifisch wissenschaftliche Funktionen? Das hieße die Frage stellen, ob die Wissenschaft, wie wir glauben, gleichermaßen und dringend der Philosophie bedarf. Nur die Wissenschaftler aber können diese Frage beantworten.

7. Perzept, Affekt und Begriff

Der junge Mann wird auf der Leinwand solange lächeln, wie sie besteht. Unter der Haut jenes Frauengesichts schlägt das Blut, und der Wind bewegt einen Ast, eine Gruppe Männer ist dabei aufzubrechen. In einem Roman oder einem Film wird der junge Mann aufhören zu lächeln, aber wieder damit anfangen, wenn man diese oder jene Seite aufschlägt, diesen oder jenen Moment ins Auge faßt. Kunst bewahrt, und sie ist das einzige in der Welt, das sich bewahrt. Sie bewahrt, und sie bewahrt sich an sich (*quid juris?*), obwohl sie faktisch nicht länger besteht als ihr Träger und ihre Materialien (*quid facti?*), Stein, Leinwand, chemische Farbe usw. Das junge Mädchen bewahrt die Stellung, die es vor 5000 Jahren eingenommen hatte, eine Geste, die nicht mehr von der abhängt, die sie tat. Die Luft bewahrt die Bewegtheit, den Windhauch und das Licht jenes Tages vom letzten Jahr, und hängt nicht mehr von dem ab, der sie an jenem Morgen atmete. Kunst bewahrt, aber konserviert nicht nach Art der Industrie, die eine Substanz hinzufügt, damit die Sache sich länger hält. Das Ding ist von Beginn an von seinem »Modell« unabhängig geworden, unabhängig aber auch von eventuellen anderen Personen, die selbst Künstler-Dinge sind, Malpersonen, die jene Malluft atmen. Und es ist nicht minder unabhängig vom aktuellen Betrachter oder Zuhörer, die es erst nachträglich erfahren, wenn sie dazu die Kraft haben. Und was ist mit dem Schöpfer? Das Ding ist kraft der Selbst-Setzung des Geschaffenen, das sich in sich erhält, vom Schöpfer unabhängig. Was sich bewahrt, erhält, die Sache oder das Kunstwerk, ist ein *Empfindungsblock*, das heißt eine *Verbindung*, eine *Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten*.

Die Perzepte sind keine Perzeptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden; die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen. Die Empfin-

dungen, Perzepte und Affekte, sind *Wesen*, die durch sich selbst gelten und über alles Erleben hinausreichen. Sie sind, so könnte man sagen, in der Abwesenheit des Menschen, weil der Mensch, so wie er im Stein, auf der Leinwand oder im Verlauf der Wörter gefaßt wird, selbst eine Zusammensetzung, ein Komplex aus Perzepten und Affekten ist. Das Kunstwerk ist ein Empfindungssein und nichts anderes: es existiert an sich.

Die Akkorde sind Affekte. Konsonant und dissonant, die Ton- oder Farbakkorde sind die musikalischen oder malerischen Affekte. Rameau hat die Gleichheit von Akkord und Affekt herausgestellt. Der Künstler erschafft Blöcke aus Perzepten und Affekten, doch das einzige Gesetz des Schaffens lautet: die Zusammensetzung muß für sich selbst stehen können. Daß der Künstler es fertigbringt, daß sie für sich allein aufrecht steht: darin beruht die größte Schwierigkeit. Dazu bedarf es manchmal – vom Gesichtspunkt eines vorausgesetzten Modells, dem der erlebten Perzeptionen und Affektionen – einer gehörigen Portion geometrischer Unwahrscheinlichkeit, physischer Unvollkommenheit, organischer Anomalie, aber diese sublimen Fehler erreichen die Notwendigkeit von Kunst, wenn sie die inneren Mittel sind, sich aufrecht (oder sitzend oder liegend) zu halten. Es gibt eine malerische Möglichkeit, die nichts mit physischer Möglichkeit zu tun hat und die den akrobatischsten Stellungen die Kraft verleiht, senkrecht zu stehen. Umgekehrt sind so viele Werke, die den Anspruch erheben, Kunst zu sein, unfähig, auch nur einen Augenblick aufrecht zu stehen. Von alleine sich aufrecht zu halten: das heißt nicht, ein Oben und ein Unten zu haben, heißt nicht, gerade zu sein (selbst Häuser sind trunken und schief), das ist lediglich der Akt, kraft dessen der erschaffene Empfindungskomplex sich an sich selbst erhält. Ein Monument, aber ein Monument kann aus wenigen Strichen oder einigen Linien bestehen, wie ein Gedicht von Emily Dickinson. Aus der Skizze eines verbrauchten alten Esels, »welch ein Wunder!, aus zwei Feder-

strichen gemacht, die jedoch auf einen festen Grund gestellt sind«, wo die Empfindung um so besser von Jahren »fortwährender, verbissener, rücksichtsloser Arbeit« zeugt.¹ Die Moll-Tonart ist eine um so wesentlichere Prüfung, als sie den Musiker vor die Herausforderung stellt, sie ihrer ephemeren Verbindungen zu entreißen und solide und dauerhaft zu gestalten, sich selbst-bewahrend noch in den akrobatischsten Stellungen. Der Ton muß nicht weniger in seinem Erlöschen wie seiner Produktion und Entfaltung gehalten werden. Ungeachtet seiner Bewunderung für Pissaro und Monet warf Cézanne den Impressionisten vor, daß die optische Mischung der Farben nicht genüge, um ein hinreichend »Festes und Beständiges« »wie die Kunst der Museen«, wie »die farbige Unvergänglichkeit des Blutes« bei Rubens zu erreichen.² Das ist nur eine Redeweise, weil Cézanne nichts hinzufügt, das den Impressionismus bewahren würde, er sucht eine andere Festigkeit, andere Fundamente und andere Blöcke.

Die Frage, ob Drogen dem Künstler helfen, diese Empfindungswesen zu schaffen, ob sie zu den inneren Mitteln gehören, ob sie uns wirklich zu den »Pforten der Wahrnehmung« führen, ob sie uns den Perzepten und Affekten ausliefern, erhält insoweit eine allgemeine Antwort, als die unter Drogen geschaffenen Verbindungen meistens außerordentlich zerbrechlich sind und unfähig, sich selbst zu erhalten, als sie sich im gleichen Augenblick, da sie erschaffen oder betrachtet werden, auch schon wieder auflösen. Man kann auch Kinderzeichnungen bewundern oder vielmehr von ihnen ergriffen werden; doch selten halten sie sich auf-

1 Edith Wharton, *Les metteurs en scène*, Paris 1989, S. 263. (Es handelt sich um einen mondänen Akademiemaler, der freiwillig zu malen aufhört, nachdem er ein kleines Gemälde eines seiner verkannten Zeitgenossen entdeckt: »Und ich hatte kein einziges meiner Werke geschaffen, ich hatte sie bloß übernommen ...«)

2 *Gespräche mit Cézanne*, hg. von Michael Doran. Deutsch von Jürg Bischoff, Zürich 1982, S. 151 u. 157.

recht, und Klee oder Miró gleichen sie nur, wenn man sie sich nicht allzulange anschaut. Dagegen bleiben die Male-
reien von Verrückten häufig bestehen, vorausgesetzt aller-
dings, daß sie vollgestopft sind und keine Lücke mehr
offenlassen. Dennoch brauchen die Blöcke Räume von Luft
und Leere um sich, denn selbst die Leere ist Empfindung,
jede Empfindung verbindet sich mit der Leere, indem sie sich
mit sich selbst verbindet, alles hält sich auf der Erde und in
der Luft und erhält die Leere, erhält sich im Leeren, indem es
sich selbst erhält. Eine Leinwand kann völlig bemalt sein, so
daß nicht einmal mehr Luft durchdringt – ein Kunstwerk ist
sie doch nur, wenn sie, wie der chinesische Maler sagt, genug
Lücken läßt (und sei es durch die Vielfalt von Ebenen), damit
dort Pferde herumtollen können.³

Man malt, skulptiert, komponiert, schreibt mit Empfindun-
gen. Man malt, skulptiert, komponiert, schreibt Empfindun-
gen. Die Empfindungen als Perzepte sind keine auf ein
Objekt verweisenden Perzeptionen (Referenz): ähneln sie
einer Sache, dann ist es in einer durch ihre eigenen Mittel
geschaffenen Ähnlichkeit, und das Lächeln auf der Leinwand
ist lediglich aus Farben, Strichen, aus Schatten und Licht ge-
macht. Wenn die Ähnlichkeit das Kunstwerk heimsuchen
kann, dann deshalb, weil die Empfindung sich nur auf sein
Material bezieht: Sie ist das Perzept oder der Affekt des Ma-
terials selbst, das Lächeln aus Ölfarbe, die Geste aus ge-
branntem Ton, der Schwung aus Metall, das Gedrungene des
romanischen Steins und das Aufstrebende des gotischen
Steins. Und das Material ist in jedem Einzelfall so vielfältig
(der Träger der Leinwand, das Wirkende von Pinsel oder
Bürste, die Farbe in der Tube), daß es schwierig ist zu sagen,
wo die Empfindung tatsächlich beginnt und wo sie aufhört;
natürlich gehören die Präparierung der Leinwand, die Spur
des Pinselhaars und vieles andere mehr zur Empfindung. Wie

³ Vgl. François Cheng, *Vide et plein*, Paris 1979, S. 63 (Zitat des Malers
Huang Pin-Hung).

könnte die Empfindung sich erhalten ohne ein Material, das
zu dauern vermag, und diese wie immer kurze Zeit wird als
Dauer angesehen; wir werden sehen, wie die Ebene des Mate-
rials unwiderstehlich aufsteigt und in die Kompositionsebene
der Empfindungen selbst eindringt, bis sie dazugehört oder
davon nicht mehr zu unterscheiden ist. In diesem Sinne sagt
man, der Maler sei Maler und nichts als Maler, »mit einer so
angepackten Farbe, als wäre sie aus der Tube gepreßt, mit
dem Eindruck jedes seiner Pinselhaare in der Farbe«, mit
diesem Blau, das kein Wasserblau ist, sondern »ein Blau flüs-
siger Farbe«. Und doch ist, zumindest *de jure*, die Empfin-
dung nicht dasselbe wie das Material. Was sich *de jure* erhält,
ist nicht das Material, das lediglich die faktische Vorausset-
zung bildet; was sich vielmehr an sich erhält – und zwar so
lange, wie diese Voraussetzung erfüllt ist (solange Leinwand,
Farbe und Stein nicht zu Staub zerfallen) –, das ist das Per-
zept oder der Affekt. Selbst wenn das Material nur einige
Sekunden Bestand hätte, würde es der Empfindung das Ver-
mögen schenken, zu existieren und sich an sich zu erhalten,
*in der Ewigkeit, die zusammen mit dieser kurzen Dauer exi-
stiert*. Solange das Material andauert, so lange enthält die
Empfindung in diesen Augenblicken eine Ewigkeit. Die
Empfindung verwirklicht sich nicht im Material, ohne daß
das Material nicht vollständig in die Empfindung, in das Per-
zept oder den Affekt übergeht. Die gesamte Materie wird
expressiv. Der Affekt ist metallisch, kristallin, steinern...,
und die Empfindung ist nicht farbig, sie ist, wie Cézanne
sagt, farbigend. Deshalb ist derjenige, der nichts als Maler
ist, auch mehr als ein Maler, weil er »vor uns, vor der starren
Leinwand«, nicht die Ähnlichkeit, sondern die reine Emp-
findung »der gemarterten Blume, der überall von seinem
trunkenen Pinsel niedergesäbelten, durchpflügten und be-
drängten Landschaft« »erscheinen läßt«, »das Farbenwasser
der Natur« zurückgebend.⁴ Von einem Material zu einem

⁴ Antonin Artaud, *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft und
Texte über Baudelaire, Coleridge, Lautréamont und Gérard de Nerval*,

anderen – von der Geige zum Klavier, vom Pinsel zur Bürste, von Öl- zu Pastellfarbe – geht man nur über, sofern der Empfindungskomplex dies verlangt. Und so stark sich ein Künstler auch für die Wissenschaft interessieren mag, ein Empfindungskomplex wird nie in den »Mischungen« des Materials aufgehen, die die Wissenschaften in Sachverhalten bestimmt: davon zeugt auf beeindruckende Weise die »optische Mischung« der Impressionisten.

Das Ziel der Kunst besteht darin, mit den Mitteln des Materials das Perzept den Perzeptionen eines Objekts und den Zuständen eines perzipierenden Subjekts zu entreißen, den Affekt den Affektionen als Übergang eines Zustands in einen anderen zu entreißen. Einen Block von Empfindungen, ein reines Empfindungswesen zu extrahieren. Dazu bedarf es einer Methode, die je nach Autor anders ist und zum Werk gehört. Man braucht nur Proust und Pessoa zu vergleichen, bei denen die Suche nach der Empfindung als Wesen zur Erfindung unterschiedlicher Verfahren führt.⁵ In dieser Hinsicht befinden sich die Schriftsteller in keiner anderen Lage als die Maler, die Musiker, die Architekten. Das besondere Material der Schriftsteller sind die Wörter und die Syntax, die geschaffene Syntax, die unwiderstehlich in ihrem Werk aufsteigt und in die Empfindung gleitet. Um aus den erlebten Perzeptionen herauszutreten, genügt das Gedächtnis natürlich nicht, das lediglich alte Perzeptionen heraufbeschwört, auch ein unwillkürliches Gedächtnis nicht, das die Wieder-

ausgewählt und übersetzt von Franz Loechler, München 1993, S. 40 ff., und S. 40, 42: »Als ein Maler und nichts anderes hat sich van Gogh die Mittel der reinen Malerei zu eigen gemacht und er hat sie nicht überschritten [...] das Wunderbare ist, daß dieser Maler, der nichts als ein Maler ist, ebenso von allen geborenen Malern derjenige ist, der am meisten vergessen läßt, daß wir es mit Malerei zu tun haben [...].«

⁵ José Gil widmet ein Kapitel den Verfahren, mit denen Pessoa, ausgehend von den erlebten Perzeptionen, das Perzept gewinnt, vor allem in »Meresode« (*Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Paris 1987, Kap. II).

erinnerung als erhaltenden Faktor der Gegenwart hinzufügt. Das Gedächtnis greift in der Kunst nur selten ein (selbst und vor allem auch bei Proust). Wohl ist jedes Kunstwerk ein Monument, aber hier ist das Monument nicht etwas, das eine Vergangenheit ins Gedächtnis zurückruft, es ist ein Block gegenwärtiger Empfindungen, die ihre Bewahrung nur sich selbst verdanken und die dem Ereignis die Verbindung verleihen, durch die es gefeiert wird. Der Akt des Monuments ist nicht das Gedächtnis, vielmehr die Fabulation. Man schreibt nicht mit Kindheitserinnerungen, sondern durch Kindheitsblöcke, die ein Kind-Werden des Gegenwärtigen sind. Die Musik ist voll davon. Nicht Gedächtnis braucht es, sondern ein komplexes Material, das man nicht im Gedächtnis findet, sondern in den Wörtern, in den Tönen: »Gedächtnis, ich hasse dich.« Zum Perzept oder Affekt dringt man nur vor als zu autonomen und sich selbst genügenden Wesen, die denjenigen, die sie empfinden oder empfunden haben, nichts mehr schulden: Combray, wie es niemals erlebt wurde, wie es nicht ist und nicht sein wird, Combray als Kathedrale oder Monument.

Und sind die Methoden auch sehr verschieden, nicht nur je nach Kunstform, sondern auch nach Autor oder Verfasser, so lassen sich dennoch große Monumentaltypen kennzeichnen oder »Spielarten« von Empfindungskomplexen: die *Schwingung* als Charakteristikum der einfachen Empfindung (aber sie ist bereits dauerhaft oder zusammengesetzt, da sie auf- oder absteigt, einen grundlegenden Niveauunterschied beinhaltet, einem unsichtbaren, eher nervlichen denn zerebralen Strang folgt); die *Umfassung oder das Ineinander von Körpern* (wenn zwei Empfindungen ineinander widerhallen, indem sie sich so sehr aneinanderschmiegen, und zwar in einer Verschränkung der Körper, die nur mehr aus »Energien« besteht); die *Zurückweichen, die Trennung, die Dehnung* (wenn zwei Empfindungen sich im Gegenteil voneinander entfernen, sich lösen, um aber nur noch durch das Licht, die Luft oder die Leere vereint zu sein, die sich zwi-

schen sie oder in sie wie ein Keil hineintreiben, der in einem so dicht und so locker ist, daß er sich bei wachsender Distanz nach allen Richtungen hin ausdehnt und einen Block bildet, der keiner Stütze mehr bedarf). Die Empfindung schwingen lassen – die Empfindung verkoppeln – die Empfindung öffnen oder aufschlitzen, aushöhlen. Die Skulptur zeigt diese Typen fast in Reinkultur, mit ihren Stein-, Marmor- oder Metall-Empfindungen, die je nach der Anordnung von starken und schwachen Taktzeiten, von Vorsprüngen und Vertiefungen vibrieren, mit ihrem machtvollen Ineinander von Körpern, das sie miteinander verflocht, mit ihrer Aufteilung von großen Leerstellen von einer Gruppe zur anderen und innerhalb einer Gruppe, wo nicht mehr auszumachen ist, ob das Licht oder die Luft es ist, die modelliert oder selbst modelliert wird.

Der Roman hat sich häufig zum Perzept erhoben: Nicht die Perzeption der Heide, sondern die Heide als Perzept bei Thomas Hardy; die ozeanischen Perzepte Melvilles; die urbanen Perzepte oder jene des Spiegels bei Virginia Woolf. Die Landschaft sieht. Allgemeiner gesprochen, welcher große Schriftsteller hat nicht jenes Empfindungswesen zu erschaffen gewußt, das eine ganz bestimmte Stunde des Tages in sich bewahrt, die Wärme eines Augenblicks (Faulkners Hügel, Tolstois oder Tschschows Tundra)? Das Perzept, das ist die Landschaft vor dem Menschen, in der Abwesenheit des Menschen. Aber wieso muß denn in allen diesen Fällen das gesagt werden, da doch Landschaft nicht unabhängig ist von den unterstellten Perzeptionen der Personen und vermittelt über sie von den Perzeptionen und Erinnerungen des Autors? Und wie könnte denn die Stadt ohne den Menschen oder vor ihm sein, der Spiegel ohne die alte Frau, die sich darin widerspiegelt, auch wenn sie sich nicht darin betrachtet? Darin beruht das (häufig kommentierte) Rätsel Cézannes: »der Mensch soll nicht da sein, aber ganz eingegangen in die Landschaft«. Die Personen können nur existieren und der Autor sie nur erschaffen, weil sie nicht wahrnehmen,

sondern in die Landschaft eingegangen und selbst Teil des Empfindungskomplexes sind. Wohl hat Ahab Perzeptionen des Meeres, aber doch nur, weil er in eine Beziehung zu Moby Dick getreten ist, die ihn Wal werden läßt und einen Empfindungskomplex bildet, der niemanden mehr braucht: Ozean. Mrs. Dalloway nimmt zwar die Stadt wahr, aber nur, weil sie wie »eine Klinge durch alle Dinge« in die Stadt eingedrungen und selbst unsichtbar geworden ist. *Die Affekte sind genau jenes Nicht-menschlich-Werden des Menschen*, wie die Perzepte (einschließlich der Stadt) *die nicht-menschlichen Landschaften der Natur sind*. »Eine Weltminute zieht vorüber«, und man bewahrt sie nur, indem man, wie Cézanne sagt, mit »ihr eins« wird.⁶ Man ist nicht in der Welt, man wird mit der Welt, man wird in ihrer Betrachtung. Alles ist Schauen, Werden. Man wird Universum. Tier-Werden, Pflanze-Werden, Molekular-Werden, Null werden. Kleist ist sicher derjenige, der am meisten mittels Affekten schrieb, sich ihrer wie Steine oder Waffen bediente, sie in Werdensprozessen abrupter Versteinerung oder unendlicher Beschleunigung ergriff, im Hündin-Werden Penthesileas und ihrer halluzinierten Perzepte. Das gilt für alle Künste: Welche seltsamen Werden entfesselt die Musik vermittels ihrer »melodischen Landschaften« und ihrer »rhythmischen Personen«, wie Messiaen sagt, indem sie in einem Empfindungs-

6 Cézanne, a. a. O., S. 142. Vgl. Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlin/Heidelberg/New York 1952, S. 340: »Die großen Landschaften haben alle einen visionären Charakter. Die Vision ist ein Sichtbar-Werden des Unsichtbaren. ... Unsichtbar ist die Landschaft darum, weil wir sie um so mehr gewinnen, je mehr wir uns in sie verlieren. Um in die Landschaft zu gelangen, müssen wir nach Möglichkeit alle zeitliche, räumliche, gegenständliche Bestimmtheit fahrenlassen; aber die Auflösung ergreift nicht nur das Gegenständliche, sie ergreift in gleichem Maße uns selbst. In der Landschaft hören wir auf, geschichtliche, d. h. uns selbst objektivierbare Wesen zu sein, Wesen. Wir haben kein Gedächtnis für die Landschaft, auch nicht für uns in der Landschaft. Wir träumen am hellen Tag und mit offenen Augen. Wir sind der gegenständlichen Welt, aber auch uns selbst entrückt. So das Empfinden.«

wesen das Molekulare und das Kosmische, die Sterne, die Atome und die Vögel komponiert? Welcher Schrecken sucht den Kopf van Goghs heim, gefangen in einem Sonnenblumen-Werden? Jedesmal bedarf es des Stils – der Syntax eines Schriftstellers, der Tonarten und Rhythmen eines Musikers, der Striche und Farben eines Malers –, um sich von den erlebten Perzeptionen zum Perzept, von den Affektionen zum Affekt zu erheben.

Wir legen solchen Nachdruck auf die Kunst des Romans, weil er die Quelle eines Mißverständnisses ist: Viele Menschen meinen, einen Roman könne man mit seinen Perzeptionen und Affektionen, seinen Erinnerungen oder Archiven, seinen Reisen und Phantasmen, seinen Kindern und Verwandten, mit den interessanten Personen, die man treffen konnte, und vor allem mit der interessanten Person, die man zwangsläufig selbst ist (wer ist es nicht?), schließlich mit seinen Meinungen als Kitt des Ganzen machen. Bei Bedarf werden dann große Autoren angeführt, die lediglich ihr Leben erzählt hätten, Thomas Wolfe oder Miller. Man bekommt gewöhnlich zusammengewürfelte Werke, wo man sich viel bewegt, allerdings auf der Suche nach einem Vater, den man nur in sich selbst findet: der Journalisten-Roman. Uns wird nichts erspart, bei fehlender wirklich künstlerischer Arbeit. Die Grausamkeit, deren Augenzeuge man war, auch die Verzweiflung, durch die man gegangen ist, müssen gar nicht so sehr verwandelt werden, damit sich einmal mehr die Meinung herstellt, die sich allgemein an Kommunikationsschwierigkeiten entzündet. Rossellini sah darin einen Grund, auf Kunst zu verzichten: Die Kunst hatte sich allzu sehr vom Infantilismus und der Grausamkeit erobern lassen, von beiden auf einmal, grausam und plärrend, jammernd und befriedigt, so daß es besser war, darauf zu verzichten.⁷ Noch interessanter ist, daß Rossellini denselben Übergriff in der Malerei sah. Doch vor allem die Literatur hat nicht aufge-

hört, derartige ambivalente Beziehungen zum Erleben zu unterhalten. Man mag durchaus eine große Beobachtungsgabe und viel Phantasie besitzen: Läßt sich mit Perzeptionen, Affektionen und Meinungen schreiben? Selbst in den am wenigsten autobiographischen Romanen kann man sehen, wie die Meinungen einer Vielzahl von Personen aufeinanderprallen, sich kreuzen, wobei jede Meinung von den Perzeptionen und Affektionen einer jeden abhängen, je nach deren sozialer Situation und ihren individuellen Abenteuern, das Ganze erfaßt von einem breiten Strom: der Meinung des Autors, die sich freilich aufspaltet und wieder auf die Personen zurückschlägt oder aber sich versteckt, damit der Leser sich seine eigene stricken kann: So fängt sogar die große Roman-Theorie Bachtins an (glücklicherweise bleibt er da nicht stehen, das ist gerade die »parodistische« Grundlage des Romans...).

Die schöpferische Fabulation oder Fiktion hat weder mit einer Erinnerung – und sei sie auch erweitert – zu tun noch mit einem Phantasma. Tatsächlich geht der Künstler, darin eingeschlossen der Romancier, über die perzeptiven Zustände und affektiven Übergänge des Erlebten hinaus. Er ist ein Seher, ein Werdender. Wie sollte er erzählen, was ihm geschehen ist oder was er sich in seiner Phantasie vorstellt, da er doch ein Schatten ist? Er hat in seinem Leben etwas allzu Großes, auch allzu Untragbares gesehen und die Zwänge des Lebens samt dem, wovon es bedroht ist, so daß der Rest an Natur, den er wahrnimmt, oder die Stadtviertel und deren Personen zu einer Vision gelangen, die vermittelt ihrer die Perzepte dieses Lebens, dieses Augenblicks bildet, dabei die erlebten Perzeptionen in eine Art Kubismus, Simultaneismus, grellen Lichts oder Dämmerung, in Purpur oder Blau explodieren läßt, die kein anderes Objekt oder Subjekt mehr haben als sich selbst. »Stile nennt man jene in Zeit und Raum angehaltenen Visionen«, sagte Giacometti. Immer geht es darum, das Leben dort, wo es gefangen ist, zu befreien – oder es doch in einem unsicheren Kampf zu versuchen. Der Tod

⁷ Roberto Rossellini, *Le cinéma révéla*, Paris 1988, S. 80 ff.

des Stachelschweins bei Lawrence, der Tod des Maulwurfs bei Kafka: das sind fast unerträgliche Akte eines Romanciers; und zuweilen muß man sich auf den Boden legen, wie es auch der Maler tut, um zum »Motiv« vorzudringen, das heißt zum Perzept. Die Perzepte können teleskopisch oder mikroskopisch sein, sie verleihen den Personen und Landschaften Dimensionen von Riesen, als wären sie aufgebläht durch ein Leben, an das keine erlebte Perzeption herankommt. Die Größe Balzacs. Egal, ob seine Personen, seine Figuren medioker *sind* oder nicht: sie *werden* Riesen, wie Bouvard und Pécuchet, Bloom und Molly, Mercier und Camier, ohne aufzuhören, das zu sein, was sie sind. Kraft der Mediokrität, kraft selbst der Dummheit oder Gemeinheit können sie nicht einfach (einfach sind sie nie), sondern riesig werden. Sogar die Zwerge und Krüppel können gelegen kommen: Jede Fabulation ist Herstellung von Riesen.⁸ Ob medioker oder grandios, sie sind zu lebendig, um gelebt oder erlebt zu werden. Thomas Wolfe holt aus seinem Vater einen Riesen und Miller aus der Stadt einen schwarzen Planeten heraus. Wolfe kann die Menschen des alten Catawba über ihre dümmlichen Meinungen und Gesprächsmanie beschreiben; und doch erstellt er damit ein geheimes Denkmal ihrer Einsamkeit, ihrer Wüste, ihrer ewigwährenden Erde und ihrer unbemerkten, vergessenen Leben. Faulkner kann ebenso ausrufen: o ihr Menschen von Yoknapatawpha... Es heißt, der monumentale Romancier lasse sich selbst vom Erleben »inspirieren«, und das stimmt; Monsieur de Charlus ähnelt stark Montesquiou, aber zwischen Montesquiou und Monsieur de Charlus besteht, wird einmal Bilanz gezogen, in

⁸ Im zweiten Kapitel von *Die beiden Quellen der Moral und der Religion* (aus dem Französischen von Eugen Lerch, Frankfurt am Main 1992) analysiert Bergson die Fabulation als ein von der Phantasie sehr verschiedenes visionäres Vermögen; sie besteht darin, Götter und Geister zu erschaffen, jene »halbpersönlichen Mächte« oder »wirksamen Gegenwarten«. Sie wirken zuerst in den Religionen, entwickeln sich dann aber frei in Kunst und Literatur.

etwa die gleiche Beziehung wie zwischen dem bellenden Tier-Hund und dem Sternbild des Hundes am Himmel. Wie einen Augenblick der Welt dauerhaft machen oder es erreichen, daß er für sich existiert? Virginia Woolf gibt eine Antwort, die für die Malerei oder die Musik ebenso gilt wie für das Schreiben: »jedes Atom sättigen«, »alles eliminieren, was Abfall ist, Tod und Überflüssigkeit«, alles, was an unseren geläufigen und erlebten Perzeptionen klebt, was die Nahrung des mittelmäßigen Romanciers ausmacht, nichts anderes bewahren als die Sättigung, die uns ein Perzept gibt, »in den Augenblick das Absurde hineinnehmen, die Fakten, das Schmutzige, freilich transparent behandelt«, »alles hineinnehmen und währenddessen sättigen«.⁹ Dafür, daß sie zum Perzept als der »geheiligten Quelle« vorgedrungen, das Leben im Lebenden oder das Lebende im Erleben gesehen haben, kommen der Romancier oder der Künstler mit geröteten Augen und außer Atem zurück. Sie sind Athleten: nicht solche, die ihren Körper in die richtige Form gebracht, das Erleben kultiviert hätten, wenngleich viele Schriftsteller nicht widerstehen konnten, im Sport ein Mittel zur Steigerung von Kunst und Leben zu sehen, vielmehr bizarre Athleten vom Typ »Hungerkünstler« oder »Großer Schwimmer«, der nicht schwimmen konnte. Eine Athletik, die nicht organisch oder muskulär ist, sondern eine »affektive Athletik«, die das anorganische Double der anderen wäre, eine Athletik des Werdens, die lediglich Kräfte offenbart, die nicht die ihren sind, »plastisches Phantom«.¹⁰ In dieser Hinsicht sind die Künstler wie die Philosophen: Sie haben häufig eine fragile Gesundheit, aber dies nicht aufgrund ihrer Krankheiten oder Neurosen, vielmehr weil sie im Leben etwas für jeden von uns viel zu Großes gesehen haben, etwas zu Großes für sie, das ihnen das diskrete Zeichen des Todes

⁹ *The diaries of Virginia Woolf*, hg. von Anne Oliver Bell, London 1980, Bd. 3, S. 209.

¹⁰ Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main 1969, S. 141.

auferlegt hat. Aber dieses Etwas ist zugleich auch die Quelle oder der Atem, die sie über die Krankheiten des Erlebten hinweg leben lassen (was Nietzsche Gesundheit nennt). »Eines Tages wird man vielleicht wissen, daß es keine Kunst gab, sondern nur Medizin...«¹¹

Der Affekt übersteigt die Affektionen nicht minder wie das Perzept die Perzeptionen. Der Affekt ist kein Übergang von einem Erlebniszustand in einen anderen, sondern das Nicht-menschlich-Werden des Menschen. Ahab ahmt nicht Moby Dick nach, und Penthesilea »mimt« keine Hündin: Das ist keine Nachahmung, keine erlebte Sympathie und auch keine imaginäre Identifikation. Das ist keine Ähnlichkeit, obwohl es Ähnlichkeit gibt. Aber es ist eben nur eine produzierte Ähnlichkeit. Es ist vielmehr eine extreme Kontiguität innerhalb einer Verklammerung zweier Empfindungen ohne Ähnlichkeit oder ganz im Gegenteil im Entferntsein eines Lichts, das beide in ein und demselben Reflex erfaßt. André Dhôtel hat seine Personen in seltsame Pflanzen-Werden versetzen können: Baum- oder Aster-Werden. Dabei verwandelt sich nicht, wie er sagte, das eine in das andere, sondern etwas passiert von einem zum anderen.¹² Dieses Etwas kann nur als Empfindung präzisiert werden. Das ist eine Unbestimmtheits-, eine Ununterscheidbarkeitszone, als ob Dinge, Tiere und Personen (Ahab und Moby Dick, Penthesilea und die Hündin) in jedem einzelnen Fall jenen doch im Unendlichen liegenden Punkt erreicht hätten, der unmittelbar ihrer natürlichen Differenzierung vorausgeht. Das nennt man einen Affekt. In *Pierre ou les ambiguïtés* erreicht Pierre die Zone, wo er sich nicht mehr von seiner Halbschwester Isabelle unterscheidet und zur Frau wird. Einzig das Leben schafft derartige Zonen, in denen die lebendigen Wesen herumwir-

beln, und einzig die Kunst vermag in ihrem Geschäft des Mit-Erschaffens dahin vorzustößen und darin einzudringen. Weil die Kunst selbst von diesen Unbestimmtheitszonen lebt, sobald das Material, wie in einer Skulptur Rodins, in die Empfindung übergeht. Das sind Blöcke. Malerei bedarf anderes als die Geschicklichkeit des Zeichners, der die Ähnlichkeit menschlicher und tierischer Gestalten kennzeichnete und uns an deren Transformation teilnehmen ließe. Es bedarf ganz im Gegenteil der Macht eines Stoffes, der die Formen auflösen und die Existenz eines solchen Bereichs durchsetzen kann, in dem man nicht mehr weiß, wer Tier und wer Mensch ist, weil etwas sich erhebt wie der Triumph oder das Monument ihrer Ununterschiedenheit; so Goya oder selbst Daumier, Redon. Der Künstler muß die Verfahren und plastischen oder syntaktischen Materialien schaffen, die zu einem derartig großen Unternehmen nötig sind, das überall die ursprünglichen Sümpfe des Lebens wiedererschafft (die Verwendung von Radierung und Aquatinta durch Goya). Der Affekt vollzieht gewiß keine Rückkehr zu den Ursprüngen, als fände man – in Begriffen der Ähnlichkeit – das Fortbestehen eines bestialischen oder primitiven Menschen unter dem zivilisierten. Die äquatorialen oder glazialen Zonen, die sich der Differenzierung der Arten, Geschlechter, Ordnungen und Reiche entziehen, agieren und prosperieren gegenwärtig in den gemäßigten Milieus unserer Zivilisation. Es geht nur um uns, hier und heute; aber was tierisch in uns ist, pflanzlich, mineralisch oder menschlich, ist nicht mehr unterschieden – obwohl gerade wir dabei gewaltig an Unterscheidung gewannen. Das Maximum an Bestimmtheit bricht aus diesem Nachbarschaftsblock wie ein Blitz hervor.

Genau weil die Meinungen Funktionen des Erlebens sind, beanspruchen sie eine gewisse Kenntnis von den Affektionen. Darin, was die Leidenschaften des Menschen und deren Ewigkeit angeht, sind die Meinungen unübertroffen. Doch hat man den Eindruck, so bemerkte Bergson, daß die Meinung die affektiven Zustände erkennt und daß sie jene

¹¹ Le Clézio, *HAI*, Paris 1987, S. 7 (»Ich bin ein Indianer«... obwohl ich weder Mais anbauen noch einen Einbaum schnitzen kann...). In einem berühmten Text sprach Michaux von jener der Kunst eigenen »Gesundheit«: Nachwort zu »Mes propriétés«, *La nuit remue*, Paris 1935, S. 193.

¹² André Dhôtel, *Terres de mémoires*, Paris 1979, S. 225 f.

zusammenfaßt oder abtrennt, die es nicht sein sollten.¹³ Es genügt nicht einmal, wie es die Psychoanalyse tut, den registrierten Affektionen verbotene Objekte vorzugeben oder die Unbestimmtheitszonen durch Ambivalenzen zu ersetzen. Ein großer Romanschriftsteller ist vor allem ein Künstler, der unbekannte oder verkannte Affekte erfindet und sie zutage fördert als das Werden seiner Personen: die Dämmerzustände der Ritter in den Romanen von Chrétien de Troyes (in Zusammenhang mit einem möglichen Begriff von Rittertum), die Zustände einer nahezu katatonischen »Ruhe«, die mit der Pflicht zusammenfallen, entsprechend Mme de Lafayette (in Zusammenhang mit einem Begriff von Quietismus) ... bis zu den Zuständen Becketts als um so grandioseren Affekten, wie sie arm an Affektionen sind. Wenn Zola seinen Lesern suggeriert: »Passen Sie auf, meine Personen empfinden keine Gewissensbisse«, sollten wir darin nicht den Ausdruck einer physiologistischen These sehen, sondern die Zuschreibung neuer Affekte, die mit der Erschaffung von Personen im Naturalismus aufsteigen, der Durchschnittstyp, der Perverse, die Bestie (und was Zola Instinkt nennt, ist von einem Tier-Werden nicht zu trennen). Wenn Emily Brontë das Band zwischen Heathcliff und Catherine nachzeichnet, erfindet sie einen gewalttätigen Affekt, der auf keinen Fall mit der Liebe verwechselt werden darf, als eine Brüderlichkeit zwischen zwei Wölfen. Wenn Proust anscheinend auf so minuziöse Weise die Eifersucht beschreibt, dann erfindet er einen Affekt, weil er unaufhörlich die in der Meinung vorherrschende Rangordnung zwischen den Affektionen umkehrt, wonach die Eifersucht eine unglückliche Konsequenz der Liebe sei: Für ihn ist die Eifersucht vielmehr Finalität, Bestimmung, und wenn man lieben muß, dann um eifersüchtig sein zu können; die Eifersucht als Sinn der Zeichen, der Affekt als Semiologie. Wenn Claude Simon die wunderbare passive Liebe zur Mutter Erde schildert, dann moduliert er

¹³ Henri Bergson, *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg 1993.

einen Affekt aus Ton, kann er sagen: »Das ist meine Mutter«, und man glaubt ihm, da er es sagt, eine Mutter freilich, die er in die Empfindung hat übergehen lassen und der er ein so originelles Denkmal erbaut, daß sie nicht mehr mit ihrem realen Sohn ein zuschreibbares Verhältnis hat, sondern mit einer weit fernerer und gleichermaßen erschaffenen Person, mit Faulkners Eula. So können die großen schöpferischen Affekte je nach Autor sich verknüpfen oder entkoppeln, und zwar in Empfindungskomplexen, die sich transformieren, vibrieren, sich verklammern oder spalten: Es sind diese Empfindungswesen, die über das Verhältnis des Künstlers zu einem Publikum Aufschluß geben, über das Verhältnis der Werke eines Künstlers untereinander oder selbst über eine mögliche Affinität zwischen Künstlern.¹⁴ Der Künstler fügt der Welt stets neue Spielarten hinzu. Die Empfindungswesen sind Spielarten, *Varietäten*, so wie die Begriffswesen Variationen und die Funktionswesen Variablen sind.

Von aller Kunst wäre zu sagen: Der Künstler ist Zeiger von Affekten, Erfinder von Affekten, Schöpfer von Affekten, in Verbindung mit den Perzepten oder Visionen, die er uns gibt. Nicht nur in seinen Werken erschafft er sie, er gibt sie uns und läßt uns mit ihnen werden, er nimmt uns mit hinein ins Zusammengesetzte. Die Sonnenblumen van Goghs sind Werden, wie die Disteln Dürers oder die Mimosen Bonnards. Redon nannte eine Lithographie: »Es gab vielleicht ein erstes in der Blume versuchtes Sehen«. Die Blume sieht. Reiner und schlichter Schrecken: »Und siehst du diese Sonnenblume, die durch mein Schlafzimmerfenster hereinsieht? Den ganzen Tag glotzt sie in mein Zimmer.«¹⁵ Eine Geschichte der Blumen in der Malerei ist wie die immer wieder

¹⁴ Diese drei Fragen tauchen häufig bei Proust auf: vor allem in »Die wiedergefundene Zeit«, in: Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 13, Frankfurt am Main 1964, S. 308 f. (über die Kunst, das Sehen und die Kunst als Erschaffung von Welten).

¹⁵ Malcolm Lowry, *Unter dem Vulkan*, Deutsch von Susanna Rademacher. Durchgesehen von Karin Graf, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 221.

neu aufgenommene und fortgesetzte Erschaffung von Blumen-Affekten und Blumen-Perzepten. Kunst ist die Sprache der Empfindungen, ob sie über Wörter, Farben, Töne oder Steine verläuft. Kunst hat keine Meinung. Die Kunst zerstört die dreifache Organisation der Perzeptionen, Affektionen und Meinungen, um sie durch ein zusammengesetztes Monument aus Perzepten, Affekten und Empfindungsblöcken zu ersetzen, die für die Sprache stehen. Der Schriftsteller bedient sich der Wörter, aber so, daß er eine Syntax erschafft, die sie in Empfindung überführt, die die Normalsprache zum Stottern bringt, oder zum Zittern, oder zum Schreien oder sogar zum Singen: Das ist der Stil, der »Ton«, die Sprache der Empfindungen oder die Fremdsprache in der Muttersprache, jene, die um ein künftiges Volk wirbt, o ihr Menschen des alten Catawba, o ihr Menschen von Yoknapatawpha. Der Schriftsteller verbiegt die Sprache, läßt sie vibrieren, umklammert sie, spaltet sie, um den Perzeptionen die Perzepte, den Affektionen die Affekte, der Meinung die Empfindung zu entreißen – mit Blick, so ist zu hoffen, auf jenes Volk, das noch fehlt. »Ich wiederhole – mein Gedächtnis liebäugelt nicht mit der Vergangenheit, sondern ist ihr feindlich gesinnt, arbeitet nicht an ihrer Nachbildung, sondern bemüht sich, von ihr Abstand zu nehmen. . . . Was hatte meine Familie sagen wollen? Ich weiß es nicht. Sie stammelte von Geburt an – wo sie allerdings etwas zu sagen gehabt hätte. Es lastet auf mir und vielen meiner Zeitgenossen, daß wir stammelnd zur Welt kamen. Nicht sprechen haben wir gelernt, sondern lallen – und erst als wir hinhorchten auf das anwachsende Rauschen der Zeit und weiß waren von der Gicht ihrer Wellenkämme, fanden wir zur Sprache.«¹⁶ Dies genau ist die Aufgabe aller Kunst, und die Malerei, die Musik entreißen den Farben und Tönen nicht minder die neuen Ak-

¹⁶ Ossip Mandelstam, *Das Rauschen der Zeit. Gesammelte »autobiographische« Prosa der 20 er Jahre*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Frankfurt am Main 1989, S. 88 f.

korde, die plastischen oder melodischen Landschaften, die rhythmischen Personen, die sie bis zum Gesang der Erde und zum Schrei der Menschen emporheben: daraus besteht der Ton, die Gesundheit, das Werden, ein visueller und akustischer Block. Ein Monument gedenkt nicht, feiert nicht etwas, das sich ereignet hat, sondern vertraut dem Ohr der Zukunft die fortbestehenden Empfindungen an, die das Ereignis verkörpern: das stets wiederkehrende Leiden der Menschen, ihr immer wieder aufflammender Protest, ihr immer wieder aufgenommener Kampf. Sollte alles vergebens sein, weil das Leiden ewig währt und die Revolutionen ihren Sieg nicht überdauern? Doch der Erfolg einer Revolution beruht nur in ihr selbst, eben in den Schwingungen, den Umklammerungen, den Öffnungen, die sie den Menschen im Moment ihres Vollzugs gab und die in sich ein immer im Werden begriffenes Monument bilden, wie jene Grabhügel, denen jeder neue Reisende einen weiteren Stein hinzufügt. Der Sieg einer Revolution ist immanent und besteht in den neuartigen Banden, die sie zwischen den Menschen stiftet, auch wenn sie nicht länger Bestand haben als ihr geschmolzener Stoff und rasch der Trennung, dem Verrat weichen.

Die ästhetischen Figuren (und der sie schaffende Stil) haben nichts mit Rhetorik zu tun. Sie sind Empfindungen: Perzepte und Affekte, Landschaften und Gesichter, Sehen und Werden. Aber definieren wir den philosophischen Begriff nicht auch durch das Werden, und fast mit denselben Ausdrücken? Und doch sind die ästhetischen Figuren nicht mit den Begriffspersonen identisch. Vielleicht gehen sie ineinander über, in die eine oder die andere Richtung, wie Igitur oder Zarathustra, aber doch nur in dem Maße, wie es dort Begriffsempfindungen gibt und Empfindungsbegriffe. Es ist nicht dasselbe Werden. Das sinnliche Werden ist jener Akt, durch den etwas oder jemand fortwährend anders-wird (und dabei bleibt, was er ist), Sonnenblume oder Ahab, während das begriffliche Werden der Akt ist, durch den das gemein-

same Ereignis selbst dem, was ist, ausweicht. Dieses ist die in einer absoluten Form gefaßte Heterogenität, jenes die in einer Ausdrucksmaterie eingebundene Alterität. Das Monument aktualisiert nicht das virtuelle Ereignis, es inkorporiert oder inkarniert es vielmehr: Es verleiht ihm einen Körper, ein Leben, eine Welt. So definierte Proust die Kunst als Monument durch jenes das »Erleben« überragende Leben, durch seine »qualitativen Unterschiede«, seine »Welten«, die ihre eigenen Grenzen konstruieren, ihre Nehen und Fernen, ihre Konstellationen, die Empfindungsblöcke, die sie in Bewegung setzen, eine Rembrandt-Welt oder eine Debussy-Welt. Diese Welten sind weder virtuell noch aktuell, sie sind möglich, das Mögliche als ästhetische Kategorie (»etwas Mögliches, sonst ersticke ich«), die Existenz des Möglichen, während die Ereignisse die Wirklichkeit des Virtuellen sind, Formen eines Natur-Denkens, die alle möglichen Welten überfliegen. Das heißt nicht, daß der Begriff *de jure* der Empfindung vorausgeht: Selbst ein Empfindungsbegriff muß mit seinen eigenen Mitteln geschaffen werden, und eine Empfindung existiert in ihrer möglichen Welt, ohne daß der Begriff notwendigerweise in seiner absoluten Form existiert.

Kann die Empfindung mit einer ursprünglichen Meinung, einer Urdoxa* als Grund der Welt oder unwandelbares Fundament gleichgestellt werden? Die Phänomenologie findet die Empfindung in perzeptiven und affektiven »materiellen Apriori«, die über die erlebten Perzeptionen und Affektionen hinausgehen: das Gelb van Goghs oder die angeborenen Empfindungen Cézannes. Die Phänomenologie muß sich – wie wir gesehen haben – zur Phänomenologie der Kunst machen, weil die einem transzendentalen Subjekt gegebene Immanenz des Erlebens sich in transzendenten Funktionen ausdrücken muß, die nicht nur die Erfahrung im allgemeinen bestimmen, sondern hier und jetzt das Erleben selbst durchqueren und sich in ihr inkarnieren, indem sie lebendige Empfindungen bilden. Das Sein der Empfindung, der Block aus Perzept und Affekt, wird als Einheit oder Umkehrbar-

keit von Fühlendem und Gefühltem erscheinen, als ihre innige Verflechtung, wie Hände, die sich verschränken: Der Leib wird sich zugleich vom erlebten Körper, der wahrgenommenen Welt und von der noch zu sehr an die Erfahrung gebundenen Intentionalität des einen zur anderen lösen – während der Leib uns das Sein der Empfindung gibt und die vom Erfahrungsurteil getrennte Urmeinung trägt. Leib der Welt und Leib des Körpers als sich wechselseitig austauschende Korrelate, ideale Koinzidenz.¹⁷ Ein wundersamer Carnismus beseelt diese letzte Anverwandlung der Phänomenologie und stürzt sie in das Geheimnis der Inkarnation; es ist ein zugleich frommer und sinnlicher Begriff, ein Gemisch aus Sinnlichkeit und Religion, ohne das das Fleisch vielleicht sich nicht aufrecht halten könnte (es rutschte, wie in den Figuren Bacons, an den Knochen abwärts). Die Frage, ob der Leib der Kunst adäquat sei, läßt sich folgendermaßen formulieren: Ist er in der Lage, Perzept und Affekt zu tragen, das Empfindungswesen auszubilden – oder muß nicht vielmehr der Leib getragen werden und in andere Lebensmächte übergehen?

Der Leib ist nicht die Empfindung, auch wenn er an ihrer

¹⁷ Seit der *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Paris 1953) entwickelte Mikel Dufrenne eine Analytik der perzeptiven und affektiven Aprioris, die die Empfindung als Verhältnis von Körper und Welt begründeten. Er blieb Erwin Straus nahe. Aber gibt es ein Sein der Empfindung, das sich im Leib manifestierte? Dies war der Weg Merleau-Pontys in *Das Sichtbare und das Unsichtbare*: Dufrenne hat gegenüber einer solchen Ontologie des Fleisches nicht wenige Vorbehalte geltend gemacht (*L'Œil et l'oreille*, Paris 1991). Kürzlich hat Didier Franck das Thema Merleau-Pontys wiederaufgegriffen und den entscheidenden Stellenwert des Leibs bei Heidegger und bereits bei Husserl aufgewiesen (*Heidegger et le problème de l'espace. Chair et corps*, Paris 1986). Dieses ganze Problem steht im Zentrum einer Phänomenologie der Kunst. Vielleicht wird das noch unveröffentlichte Buch Foucaults, *Les aveux de la chair* (Die Geständnisse des Fleisches) uns über die allgemeineren Ursprünge des Begriffs Fleisch bzw. Leib und seines Stellenwerts bei den Kirchenvätern Aufschluß geben.

Offenbarung beteiligt ist. Wir waren allzu schnell, als wir sagten, daß die Empfindung inkarniere. In der Malerei wird das Fleisch teils mit dem Inkarnat (Überlagerungen von Rot und Weiß), teils mit gebrochenen Farbtönen (Nebeneinander von Komplementärfarben in ungleichen Verhältnissen) gemacht. Die Empfindung dagegen wird durch das Tier-, das Pflanzen-Werden usw. gebildet, das unter den Inkarnatsflächen aufsteigt, in der anmutigsten, delikatesten Nacktheit, wie die Präsenz eines gehäuteten Tieres, einer geschälten Frucht, Venus im Spiegel; oder das im Verschmelzen, Sieden, Fluß der gebrochenen Farbtöne auftaucht, wie die Zonen der Ununterscheidbarkeit von Tier und Mensch. Vielleicht wäre es Durcheinander oder Chaos, gäbe es nicht ein zweites Element, um dem Fleisch Halt zu geben. Das Fleisch ist nur das Thermometer eines Werdens. Zu zart ist das Fleisch. Das zweite Element ist weniger der Knochen oder der Knochenbau als das Haus, das Gerüst. Der Körper entfaltet sich im Haus (oder in einem Äquivalent, einer Quelle, einer Baumgruppe). Definiert wird das Haus durch »die Flächen«, die unterschiedlich ausgerichteten Flächenstücke, die dem Fleisch das Gerüst bereitstellen: Vordergrund und Hintergrund, waagerechte, senkrechte, linke, rechte, aufrechte und schiefe, gerade und gekrümmte Seitenflächen. . .¹⁸ Diese Flächen sind Mauern, aber auch Böden, Türen, Fenster, Spiegel, die eben genau der Empfindung die Macht geben, sich allein in autonomen *Rahmen* zu halten. Das sind die Seiten des Empfindungsblocks. Und es gibt sicher zwei Zeichen für das Genie, aber auch für die Bescheidenheit großer Maler: der Respekt, fast die Furcht, mit der sie sich der Farbe nähern und sich in sie hineinbegeben; die Sorgfalt, mit der sie die Verbindung der Flächenstücke und Ebenen vollziehen, von

¹⁸ Wie Georges Didi-Huberman zeigt, erzeugt das Fleisch einen »Zweifel«: es ist zu nahe am Chaos; von daher die Notwendigkeit einer Komplementarität von »Inkarnat« und »Seitenfläche«, zentrales Thema bereits von *La peinture incarnée*, dann wiederaufgegriffen und weiterentwickelt in *Devant l'image*, Paris 1990.

der die Art von Tiefe abhängt. Ohne diesen Respekt und diese Sorgfalt ist die Malerei null und nichtig, ohne Arbeit, ohne Gedanken. Die Schwierigkeit liegt nicht darin, die Hände, sondern die Ebenen zu verschränken. Vorsprünge bilden mit den Ebenen, die sich verbinden, oder im Gegenteil sie eindrücken, sie abschneiden. Häufig vermischen sich die beiden Probleme: die Architektur der Ebenen und das Regime der Farben. Die Verbindung der horizontalen und vertikalen Ebenen bei Cézanne: »Flächen in der Farbe, Flächen! Der farbige Ort, wo die Seele der Flächen in eins schmilzt . . .« Keine zwei großen Maler, keine zwei großen Werke, die auf dieselbe Weise vorgingen. Wenn es bei einem Maler auch Neigungen gibt: Bei Giacometti etwa unterscheiden sich die fliehenden horizontalen Ebenen rechts und links und scheinen sich auf dem Gegenstand zu vereinigen (dem Fleisch des kleinen Apfels), allerdings wie eine Zange, die ihn nach hinten ziehen und zum Verschwinden bringen würde, wenn nicht eine vertikale Ebene, von der nur ein winzig dünner Strich zu sehen ist, ihn fixieren, ihn im letzten Augenblick festhalten und ihm eine dauerhafte Existenz verleihen würde, und zwar nach Art einer langen Nadel, die ihn durchzieht und ihn seinerseits einem dünnen Faden ähnlich machte. Das Haus hat etwas von einem Werden überhaupt. Es ist Leben, »nicht-organisches Leben der Dinge«. Das Haus als Empfindung wird – unter allen möglichen Weisen – durch die Verbindung der tausendfältig ausgerichteten Ebenen definiert. Das Haus selbst (oder sein Äquivalent) ist die endliche Verbindung der farbigen Ebenen.

Das dritte Element ist die Welt, der Kosmos. Und nicht nur das offene Haus kommuniziert mit der Landschaft durch ein Fenster oder einen Spiegel, vielmehr ist noch das geschlossene Haus auf eine Welt hin geöffnet. Monets Haus wird unaufhörlich von den Pflanzenkräften eines entfesselten Gartens ergriffen, einem Rosen-Kosmos. Eine kosmische Welt ist nicht Fleisch. Sie ist auch nicht Flächen, sich verbindende Flächenstücke, vielfältig ausgerichtete Ebenen, ob-

wohl die Vereinigung aller Ebenen im Unendlichen sie konstituieren kann. Im Grenzfall aber zeigt sich die Welt als bloße Fläche, als einzige große Ebene, als farbige Leere, monochromes Unendliches. Die Fenstertür öffnet sich, wie bei Matisse, nur noch auf eine schwarze Farbfläche. Der Leib oder vielmehr die Figur bewohnt nicht mehr den Schauplatz, das Haus, sondern ein Universum, das das Haus (Werden) stützt. *Es ist gleichsam der Übergang vom Endlichen zum Unendlichen*, aber auch vom Territorium zur Deterritorialisierung. Dies ist in der Tat der Moment des Unendlichen: unendlich variierte Unendlichkeiten. Bei van Gogh, bei Gauguin, bei Bacon heute tritt sichtbar die unmittelbare Spannung zwischen Fleisch und glatter Farbfläche hervor, zwischen Strömen gebrochener Töne und der unendlichen Rückfläche einer reinen homogenen, leuchtenden und gesättigten Farbe (»statt der nichtssagenden Wand der schäbigen Wohnung male ich das Unendliche, ich mache einen einfachen Hintergrund von sattestem, eindringlichstem Blau...«).¹⁹ Freilich ist der monochrome Farbgrund etwas anderes als ein Hintergrund. Und wenn die Malerei bei Null anfangen will, indem sie das Perzept wie ein Minimum vor der Leere konstruiert oder es dem Maximum des Begriffs

19 Vincent van Gogh, Brief an Bernard, Anfang August 1988, in: *Sämtliche Briefe*, Berlin u. a. 1965-1968, Bd. 5, S. 278. Die gebrochenen Farben und deren Verhältnis zum Farbgrund sind ein häufiges Thema der Korrespondenz. Desgleichen Gauguin, Brief an Schuffenecker, 8. Oktober 1888 (in: Paul Gauguin, *Briefe*, hg. von M. Malingue, übers. von Hermann Thiemeke, Berlin 1960, S. 84 f.): »Ich habe ein Porträt von mir gemacht für Vincent [...] Ich halte es für eins meiner besten Bilder. Völlig unverständlich, so abstrakt ist es [...] Die Zeichnung ist ganz abstrakt [...] Die Farbe ist völlig unnatürlich. Denken Sie etwa an in großem Feuer gebrannte Töpfe. Alles Rot, alles Violett ist durch feurige Blitze zerrissen, ein Hochofen, der einem die Augen blendet, Sitz der Seelenkämpfe des Malers. Das Ganze auf einem chromfarbenen Hintergrund, der mit kindlichen Blumensträußen übersät ist: Das Zimmer eines reinen, unberührten jungen Mädchens.« Das ist die Idee eines »eigenmächtigen Koloristen« nach van Gogh.

annähert, verfährt sie mittels einer von jeglichem Haus und jeglichem Fleisch befreiten Monochromie. Besonders das Blau nimmt das Unendliche auf sich und macht aus dem Perzept eine »kosmische Sensibilität« oder das Begrifflichste in der Natur oder das »Propositionalste«, die Farbe in Abwesenheit des Menschen, der in Farbe übergegangene Mensch; doch ist das Blau (oder das Schwarz oder das Weiß) vollkommen identisch in einem Bild oder von einem Bild zum anderen, so wird der Maler blau – »Yves, der Monochrome« –, und zwar entsprechend einem reinen Affekt, der das Universum ins Leere fallen und dem Maler *par excellence* nichts mehr zu tun läßt.²⁰

Die farbige oder vielmehr farbgebende Leere ist bereits Kraft. Die meisten großen Monochromen der modernen Malerei haben es nicht mehr nötig, auf kleine Mauerbüschel zurückzugreifen, sondern stellen subtile, nicht wahrnehmbare (aber doch für ein Perzept grundlegende) Variationen dar, sei es, weil sie auf der einen Seite von einem Streifen, einem Band, einem Flächenstück von anderer Farbe oder Farbtönung, die die Intensität der Farbfläche verändern, abgeschnitten oder eingerahmt werden; sei es, weil sie, Ton für Ton, fast virtuelle lineare oder kreisförmige Figuren darstellen; sei es, weil sie durchlöchert oder gespalten sind: dies sind, einmal mehr, Probleme der Verbindung, wenn auch weitaus umfassender. Kurzum, die gleichmäßige Farbfläche vibriert, zieht sich zusammen oder spaltet sich, da sie Träger flüchtig wahrgenommener Kräfte ist. Und zunächst war es das, was die abstrakte Malerei tat: sie rief die Kräfte herbei, bevölkerte die Farbfläche mit den Kräften, deren Träger sie ist, machte die unsichtbaren Kräfte an sich selbst sichtbar, erstellte Figuren, die geometrisch aussehen, aber die nur noch Kräfte sein sollten, Gravitations-, Schwer-, Rotations-,

20 Vgl. *Artstudio* 16, »Monochromes« (über Klein die Artikel von Geneviève Monnier und Denys Riout; und über die »aktuellen Anverwandlungen des Monochromen« den Artikel von Pierre Sterckx).

Wirbel-, Explosions-, Expansions-, Keimkraft, Kraft der Zeit (wie man von der Musik sagen kann, sie mache – zum Beispiel mit Messiaen – die Klangkraft der Zeit hörbar, oder von der Literatur, sie mache – zum Beispiel mit Proust – die unlesbare Kraft der Zeit lesbar und faßbar). Ist das nicht die Definition des Perzepts überhaupt: die sinnlich unspürbaren Kräfte, die unsere Welt bevölkern, die uns affizieren, uns werden lassen, spürbar zu machen? Was Mondrian durch einfache Differenzen zwischen den Seiten eines Quadrats erreicht, Kandinsky durch die linearen »Spannungen« und Kupka durch die um einen Punkt gekrümmten Flächen. Aus grauer Vorzeit kommt zu uns, was Worringer die abstrakte und unendliche »nordische gotische Linie« nannte, eine Weltlinie, die Bänder und Streifen, Räder und Kreisel, eine regelrechte »lebendige Geometrie« gestaltet, die, indem sie die mechanischen Kräfte zur sinnlichen Anschauung erhebt, ein machtvollendes nicht-organisches Leben konstituiert.²¹ Der ewige Gegenstand der Malerei: die Kräfte malen, wie Tintoretto.

Vielleicht finden wir auch das Haus wieder und den Körper? Ist der unendliche Farbgrund doch häufig das, auf den hin sich Fenster und Tür öffnen; oder die Mauer des Hauses selbst oder der Boden. Van Gogh und Gauguin übersäen den Farbgrund mit kleinen Blumensträußen, um daraus das Mauerpapier zu machen, von dem sich das Gesicht in gebrochenen Tönen abhebt. Und tatsächlich schützt uns das Haus nicht vor den kosmischen Kräften, allenfalls filtert es sie, wählt es sie aus. Manchmal macht es aus ihnen gütige Kräfte: Kein Maler hat je die archimedische Kraft, den Wasserdruck auf einen anmutigen Körper, der in der Badewanne des Hauses liegt, so gekonnt sichtbar gemacht wie Bonnard in *Nu dans le bain*. Doch auch die unheilvollsten Kräfte können durch die halb geöffnete oder geschlossene Tür eindringen: Es sind die kosmischen Kräfte, die selbst die Ununterscheid-

²¹ Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1927.

barkeitszonen in den gebrochenen Farben eines Gesichts provozieren, es schlagen, zerkratzen, allenthalben auflösen, und es sind diese Ununterscheidbarkeitszonen, die die im Farbgrund lauernden Kräfte sichtbar machen (Bacon). Es herrscht volle Komplementarität: Umklammerung der Kräfte als Perzepte und der Werdensprozesse als Affekte. Die abstrakte Kraftlinie ist, laut Worringer, reich an Tiermotiven. Den kosmischen oder kosmogonischen Kräften entsprechen das Tier-Werden, Pflanzen-Werden, Molekular-Werden: bis der Körper im Farbgrund verschwindet oder in die Mauer tritt, oder umgekehrt der Farbgrund sich krümmt und in die Ununterscheidbarkeitszone des Körpers windet. Kurzum, das Empfindungswesen ist nicht der fleischliche Körper, sondern der Komplex aus den nicht-menschlichen Kräften des Kosmos, den nicht-menschlichen Werdensprozessen des Menschen und des ambivalenten Hauses, das sie austauscht und aufeinander abstimmt, sie wirbeln läßt wie Winde. Das Fleisch, der Leib ist lediglich der Entwickler, der in dem verschwindet, was er sichtbar macht: den Empfindungskomplex. Wie jede Malerei ist auch die abstrakte Empfindung nichts als Empfindung. Bei Mondrian dringt das Zimmer vor zum Empfindungswesen, indem es durch Farbstücke die unendliche leere Ebene unterteilt, die ihm umgekehrt eine unendliche Offenheit verleiht.²² Bei Kandinsky sind die Häuser eine der Quellen der Abstraktion, die weniger aus geometrischen Figuren besteht als aus dynamischen Bahnen und Irrlinien, rings umher »gehenden Wegen«. Bei Kupka wird zunächst der Körper vom Maler in Farbbänder oder -stücke geteilt, die in der Leere jene gekrümmten Flächen ergeben werden, die ihn bevölkern, indem sie zu

²² Mondrian, »Réalité naturelle et réalité abstraite« (in: Seuphor, *Piet Mondrian, sa vie, son œuvre*, Paris 1982: über das Zimmer und wie es entfaltet wird. Michel Butor hat dieses Entfalten des Zimmers in Quadrate und Rechtecke und die Öffnung hin auf ein leeres, weißes inneres Quadrat als »Versprechen auf ein zukünftiges Zimmer« analysiert: *Répertoire III*, Paris 1968, S. 307 ff. Und 314 f.

kosmogonischen Empfindungen werden. Ist dies die spirituelle Empfindung oder bereits ein lebendiger Begriff: das Zimmer, das Haus, das Universum? Die abstrakte Kunst, dann die Concept Art werfen unmittelbar die Frage auf, von der die gesamte Malerei heimgesucht wird: ihr Verhältnis zum Begriff, zum Konzept, ihr Verhältnis zur Funktion.

Die Kunst beginnt vielleicht mit dem Tier, zumindest mit dem Tier, das ein Territorium absteckt und eine Behausung errichtet (beides ergänzt sich oder verschmilzt bisweilen im sogenannten Habitat). Mit dem System Territorium/Haus verändern sich viele organische Funktionen – Sexualität, Zeugung, Aggressivität, Nahrung; aber nicht diese Veränderung erklärt das Auftreten von Territorium und Behausung, eher umgekehrt: das Territorium impliziert die Emergenz von reinen sinnlichen Qualitäten, *sensibilia*, die nicht länger bloß funktional sind, statt dessen Ausdrucksmerkmale werden und darin eine Transformation der Funktionen ermöglichen.²³ Gewiß ist diese Expressivität bereits weit im Leben verstreut, und man kann sagen, daß schon die Feldlilie den Ruhm der Götter preist. Doch erst mit Territorium und Haus wird sie konstruktiv und errichtet die rituellen Monumente einer Tier-Messe, die die Qualitäten feiert, bevor sie aus ihnen neue Kausalitäten und Finalitäten gewinnt. Diese Emergenz ist bereits Kunst, nicht nur in der Behandlung äußerlicher Materialien, sondern in den Stellungen und Farben des Körpers, in den Gesängen und Schreien, die das Territorium markieren. Es ist ein Hervorsprudeln von Merkmalen, von Farben und Klängen, die in dem Maße, wie sie expressiv werden, auch untrennbar werden (philosophischer Begriff des Territoriums). Der *Scenopoeetes dentirostris*, ein Vogel aus den Regenwäldern Australiens, läßt die

23 Es scheint uns der Fehler von Konrad Lorenz zu sein, daß er das Territorium durch eine Evolution der Funktionen zu erklären sucht: *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*, Wien 1963.

Blätter, die er jeden Morgen vom Baum abtrennt, zu Boden fallen, dreht sie so um, daß ihre hellere Innenseite mit dem Boden kontrastiert, konstruiert sich auf diese Weise eine Szene wie ein Ready-made, und läßt dann genau darüber, auf einer Liane oder einem Ast sitzend, seinen Gesang erschallen, einen komplexen Gesang aus eigenen Tönen und denen anderer Vögel, die er in den Intervallen nachahmt, während er zugleich die gelbe Wurzel von Federn unter seinem Schnabel freilegt: ein vollkommener Künstler.²⁴ Nicht die fleischgewordenen Synästhesien, sondern diese Empfindungsblöcke im Territorium – Farben, Stellungen und Klänge – umreißen ein Gesamtkunstwerk. Diese Klang-Blöcke sind Ritornelle; es gibt aber auch Ritornelle von Stellungen und Farben; und Stellungen und Farben fügen sich immer in die Ritornelle ein. Beugen und Aufrichten, Reigen, Farbstriche. Das Ritornell als ganzes ist das Empfindungswesen. Die Monumente sind Ritornelle. In dieser Hinsicht wird die Kunst auf immer vom Tier heimgesucht werden. Kafkas Kunst wird die tiefgründigste Meditation über Territorium und Haus sein, über den unterirdischen Bau, die Porträt-Stellungen (der gesenkte Kopf des Bewohners, das Kinn in die Brust gebohrt, oder aber der »schamhafte Lange«, der die Decke mit seinem kantigen Schädel durchstößt), die Musik-Klänge (die Hunde, die durch ihre bloße Stellung Musiker sind, Josefina, die Mäuse-Sängerin, von der man nie erfahren wird, ob sie singt, Gregor, der sein Gezische mit der Geige seiner Schwester in einem komplexen Verhältnis Zimmer-Haus-Territorium vereint). Nur das braucht es, um Kunst zu machen: ein Haus, Stellungen, Farben und Gesänge – vorausgesetzt, daß das alles auf einen verrückten Vektor wie ein Hexenbesen hin flüchtet und davonbraust: eine universale oder Deterritorialisierungslinie. »Perspektive eines Zimmers mit seinen Bewohnern.« (Klee)

Jedes Territorium, jede Wohnstätte verbindet ihre Ebenen

24 A. J. Marshall, *Bower Birds*, Oxford 1954.

oder Flächen, die nicht nur raumzeitlich sind, sondern qualitativ: zum Beispiel eine Stellung und ein Gesang, ein Gesang und eine Farbe, Perzepte und Affekte. Und jedes Territorium umfaßt oder schneidet Territorien anderer Arten oder durchbricht Wege von territoriumslosen Tieren und bildet so Verbindungen über die Arten hinweg. In diesem Sinn entwickelt Jakob von Uexküll unter einem ersten Aspekt eine Konzeption der melodischen, polyphonen, kontrapunktischen Natur. Der Gesang eines Vogels besitzt nicht nur seine kontrapunktischen Beziehungen, er kann vielmehr zusammen mit dem Gesang anderer Arten ebensolche finden, er kann selbst diese anderen Gesänge imitieren, als ginge es darum, ein Höchstmaß an Frequenzen zu besetzen. Das Spinnennetz enthält ein »getreues Abbild der Fliege«, das ihm als Kontrapunkt dient. Das Gehäuse der Schnecke wird nach deren Tod zum Kontrapunkt des Einsiedlerkrebses, der sie zu seiner eigenen Wohnstätte macht, und zwar mittels seines Schwanzes, der nicht als Schwimmorgan, sondern als Greiforgan ausgebildet ist und ihn befähigt, die leere Schale zu erbeuten. Die Zecke ist organisch so gebaut, daß sie ihren Kontrapunkt in einem beliebigen Säugetier findet, das unter ihrem Ast vorbeiläuft, so wie die gleich Dachziegeln angeordneten Eichblätter ihren Kontrapunkt in den herabrieselnden Regentropfen haben. Dies ist keine finalistische, sondern eine melodische Konzeption, wo sich nicht mehr ausmachen läßt, was Kunst und was Natur ist (die »Naturtechnik«): einen Kontrapunkt gibt es immer dann, wenn eine Melodie als »Motiv« in eine andere Melodie eingreift, wie bei den Hochzeiten von Hummel und Löwenmaul. Diese kontrapunktischen Beziehungen verbinden Ebenen, bilden Empfindungskomplexe und Blöcke und bestimmen Werdensprozesse. Doch die Natur besteht nicht nur aus diesen *melodischen Komplexen*, selbst wenn sie verallgemeinert sind; unter einem anderen Gesichtspunkt bedarf es auch einer unendlichen *symphonischen Kompositionsebene*: vom Haus zum Universum. Von der Endo-Empfindung zur Exo-

Empfindung. Denn das Territorium beschränkt sich nicht nur aufs Isolieren und Verbinden, es bietet eine Öffnung hin zu kosmischen Kräften, die aus dem Inneren aufsteigen oder von außen eindringen, und macht den Bewohner für deren Wirkung empfänglich. Eine Kompositionsebene der Eiche trägt oder umfaßt die Entwicklungskraft der Eichel und die Bildungskraft der Regentropfen; wie auch eine Kompositionsebene der Zecke die Kraft des Lichts trägt, die imstande ist, das Tier an die Spitze eines Astes und in ausreichende Höhe zu locken, und die Schwerkraft, mit der sie sich auf das unter ihm vorbeilaufende Säugetier fallen läßt – und zwischen beiden: nichts, eine bestürzende Leere, die Jahre dauern kann, wenn kein Säugetier vorbeikommt.²⁵ Bald gehen die Kräfte in subtilen Übergängen ineinander auf, lösen sich, kaum wahrgenommen, auch wieder auf, bald folgen sie aufeinander oder wetteifern miteinander. Bald lassen sie sich vom Territorium auswählen, und dann betreten sie als herzlich Willkommene das Haus. Bald stoßen sie einen rätselhaften Ruf aus, der den Bewohner dem Territorium entreißt und ihn auf eine unwiderstehliche Reise treibt, wie die Buchfinken, die sich urplötzlich zu Millionen versammeln, oder die Langusten, die wandernd eine Pilgerfahrt zum Grund des Meeres unternehmen. Bald prasseln sie auf das Territorium herab und reißen es unheilvoll nieder, stellen das Chaos wieder her, aus dem es sich kaum erhoben hatte. Doch wenn die Natur wie die Kunst ist, dann immer deshalb, weil sie auf alle möglichen Arten jene beiden lebendigen Elemente verbindet: das Haus und das Universum, das Heimliche* und das Unheimliche*, das Territorium und die Deterritorialisierung, die endlichen melodischen Kompositionen und die große unendliche Kompositionsebene, das kleine und das große Ritornell.

25 Vgl. das Hauptwerk von Jakob von Uexküll/Georg Kriszat, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen; Bedeutungslehre*, Hamburg 1956 (S. 145–149: »Der Kontrapunkt als Motiv der Formbildung«).

Die Kunst beginnt nicht mit dem Leib, sondern mit dem Haus; deshalb ist die Architektur die erste der Künste. Wenn Dubuffet einen bestimmten Zustand von roher Kunst (art brut) herauszuarbeiten sucht, dann wendet er sich zunächst zum Haus hin; sein gesamtes Werk entwickelt sich zwischen Architektur, Skulptur und Malerei. Noch die wissenschaftlichste Architektur erstellt, wenn wir uns hier an die Form halten, unentwegt Ebenen und Flächen und verbindet sie. Deshalb kann man sie durch den »Rahmen« definieren, ein Ineinanderfügen unterschiedlich ausgerichteter Rahmen, der sich den anderen Künsten, von der Malerei bis zum Film, aufdrängt. Zur Vorgeschichte des Gemäldes gehört, so wird manchmal dargestellt, das Fresko im Rahmen der Mauer, das bemalte Glasfenster im Rahmen des Fensters, das Mosaik im Rahmen des Bodens: »Der Rahmen ist der Nabel, der das Gemälde wieder mit dem Monument verbindet, dessen Reduktion es darstellt«, wie der gotische Rahmen mit kleinen Säulen, Spitzbogen und durchbrochener Spitze.²⁶ Bernard Cache erhebt die Architektur zur ersten Kunst der Rahmung und zählt in diesem Sinne eine Reihe von rahmengebenden Formen auf, die weder den konkreten Inhalt noch die Funktion des Gebäudes präjudizieren: die isolierende Mauer, das einfassende oder auswählende Fenster (in enger Verbindung mit dem Territorium), der Fußboden, der bannt oder verknüpft (»das Relief der Erde verknappen, um den menschlichen Bahnen freien Lauf zu lassen«), das Dach, das die Einzigartigkeit des Ortes umhüllt (»das Schrägdach stellt das Gebäude auf einen Hügel...«). Diese Rahmen ineinanderfügen oder alle diese Ebenen – Mauerstück, Fensterfläche, Bodenfläche, Schrägseite – verbinden: das ist ein zusammengesetztes System, reich an Punkten und Kontrapunkten. Die Rahmen und ihre Verbindungen halten die Empfindungskomplexe, geben den Figuren Halt, verschmelzen mit ihrem

²⁶ Henry van de Velde, *Déblaiement d'art*, Archives d'architecture moderne, S. 20 (Brüssel 1894).

Halt-Geben, mit ihrer eigenen Haltung. Hier sind die Seiten eines Empfindungswürfels. Die Rahmen oder Flächenstücke sind keine Koordinaten, sie gehören zu den Empfindungskomplexen, deren Seiten, Schnittstellen sie bilden. Doch so ausdehnungsfähig das System auch sein mag, es bedarf noch einer weitläufigen Kompositionsebene, die eine *Entrahmung* entlang der Fluchtlinien vollzieht, eine Entrahmung, die das Territorium nur insofern betrifft, als sie es sogleich auf das Universum hin öffnet, die vom territorialen Haus zur kosmischen Stadt führt und nun die Identität des Ortes auflöst je nach der Erde, wobei eine Stadt weniger einen Ort besitzt als Vektoren, die die abstrakte Linie des Reliefs falten. Auf dieser Kompositionsebene als »einem abstrakten Vektorenraum« zeichnen sich geometrische Figuren ab, Kegel, Prisma, Dieder, straffe Ebene, die nur noch kosmische Kräfte sind mit der Fähigkeit, ineinander aufzugehen, sich umzuwandeln, gegeneinander zu wetteifern, aufeinanderzufolgen: eine Welt vor dem Menschen, auch wenn sie vom Menschen geschaffen wurde.²⁷ Nun müssen die Ebenen wieder voneinander gelöst werden, um sie auf ihre Zwischenräume zurückzuführen, statt wechselseitig aufeinander, und um neue Affekte zu schaffen.²⁸ Wir haben gesehen, daß die Malerei derselben Bewegung folgte. Der Rahmen oder Rand des Gemäldes ist in erster Linie die äußerliche Umhüllung einer Serie von Rahmen oder Flächen, die sich verbinden,

²⁷ Über alle diese Punkte, die Analyse der rahmensetzenden Formen und der kosmischen Stadt (Beispiel Lausanne) vgl. Bernard Cache, *L'aménagement du territoire* (erscheint demnächst).

²⁸ Der Begriff der Entrahmung, der Dekadrierung, wurde von Pascal Bonitzer gebildet, um im Film neue Beziehungen der Ebenen, der Einstellungen zur Geltung zu bringen (*Cahiers du cinéma*, Nr. 284, Januar 1978): »getrennte, zerbrochene, fragmentierte« Einstellungen, dank deren der Film eine Kunst wird, indem er sich von den gewöhnlichsten Emotionen löste, die seine ästhetische Entwicklung zu hemmen drohten, und neue Affekte schuf (*Le champ aveugle*, Paris 1982, »systèmes des émotions«).

indem sie Kontrapunkte aus Linien und Farben erstellen und Empfindungskomplexe bestimmen. Doch das Gemälde wird auch von einer Macht der Entrahmung durchzogen, die es auf eine Kompositionsebene oder ein unendliches Kräftefeld hin öffnet. Diese Verfahren können sehr unterschiedlich sein, selbst auf der Ebene des äußeren Rahmens: unregelmäßige Formen, Seiten, die nicht verbunden sind, gemalte oder pointillierte Rahmen Seurats, Spitzquadrate Mondrians, alles das, was dem Gemälde die Fähigkeit gibt, aus der Leinwand herauszutreten. Die Geste des Malers verbleibt nie innerhalb des Rahmens, sie geht aus dem Rahmen heraus und fängt auch nicht mit ihm an.

In der Literatur und besonders im Roman scheint es nicht anders zu sein. Was zählt, das sind nicht die Meinungen der Figuren entsprechend ihrem sozialen Typus und ihrem Charakter, wie in den schlechten Romanen, vielmehr die kontrapunktischen Beziehungen, in die sie eintreten können, und die Empfindungskomplexe, die diese Figuren selbst spüren oder in ihren Werdensprozessen und Visionen spüren lassen. Der Kontrapunkt dient nicht dazu, von wirklichen oder fiktiven Gesprächen zu berichten, sondern er soll den Wahnsinn eines jeden Gesprächs, eines jeden Dialogs, und sei er innerlich, heraufbringen. Dies alles muß der Romancier aus den Perzeptionen, Affektionen und Meinungen seiner psychosozialen »Modelle« herausziehen, die vollständig in den Perzepten und Affekten aufgehen, auf deren Höhe die Figur – ohne Wahrung eines anderen Lebens – gebracht werden muß. Dies impliziert eine weitläufige Kompositionsebene, die nicht vorweg abstrakt konzipiert, sondern je nach Fortgang des Werks konstruiert wird, wobei je nach dem Eindringen der kosmischen Kräfte immer grenzenlosere Komplexe geöffnet, durchmischt, aufgelöst und wieder zusammengesetzt werden. Die Romantheorie Bachtins geht in diese Richtung, indem sie von Rabelais bis Dostojewski die Koexistenz kontrapunktischer, polyphoner und mehrstimmiger Komplexe mit einer architektonischen oder sympho-

nischen Kompositionsebene zeigt.²⁹ Eine beispiellose Kunst des Kontrapunkts vermochte ein Romancier wie Dos Passos in den Komplexen zu erreichen, die er zwischen Figuren, Aktualitäten, Biographien, Kameraaugen formt, während zugleich eine Kompositionsebene sich ins Unendliche erweitert und alles in das Leben, den Tod, die kosmische Stadt hineinzieht. Kommen wir nun auf Proust zurück, so deshalb, weil er es mehr als jeder andere zuwege brachte, daß die beiden Elemente, obgleich jeweils im anderen anwesend, fast aufeinanderfolgen; die Kompositionsebene zeigt sich nach und nach, für das Leben, für den Tod, Empfindungskomplexe, die er im Verlauf der verlorenen Zeit errichtet, bis sie in ihm selbst mit der wiedergefundenen Zeit erscheinen, die Kraft oder vielmehr die Kräfte der reinen Zeit, sinnlich faßbar geworden. Alles fängt mit Häusern an, von denen jedes einzelne seine Stücke zusammenfügen und Komplexen Halt geben muß, Combray, die Stadtvilla der Guermantes, der Salon der Verdurins, und die Häuser selbst verbinden sich an entsprechenden Schnittstellen, doch ist bereits ein planetarischer Kosmos da, im Fernrohr sichtbar, der sie ruiniert oder umwandelt und sie in einem Unendlichen der bloßen Fläche absorbiert. Alles fängt mit Ritornellen an, und jedes einzelne komponiert sich nicht nur in sich selbst, wie das kleine Thema der Sonate von Vinteuil, sondern verbindet sich mit anderen wechselnden Empfindungen, der einer unbekannten Passantin, der des Gesichts von Odette, der des Blattwerks im Bois de Boulogne – und alles endet im Unendlichen mit dem großen Ritornell, dem Thema des Septetts in fortwährender Verwandlung, dem Gesang des Universums, der Welt vor oder nach dem Menschen. Aus jedem fertigen Ding macht Proust ein Empfindungswesen, das sich unaufhörlich bewahrt, aber indem es auf eine Kompositionsebene des Seins flieht: »Fluchtwesen« ...

²⁹ Michael M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*, Frankfurt am Main 1989; ders., *Literatur und Karneval*, Frankfurt am Main 1990; ders., *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main 1979.

Beispiel XIII

In der Musik scheint es nicht anders zu sein, vielleicht verkörpert sie es sogar noch stärker. Dennoch heißt es, der Klang habe keinen Rahmen. Aber die Empfindungskomplexe, die Klangblöcke besitzen deshalb nicht weniger Seitenflächen oder rahmensetzende Formen, die sich in jedem Einzelfall verbinden müssen, um eine gewisse Geschlossenheit zu sichern. Die einfachsten Fälle sind die *Melodie*, ein monophonisches Ritornell; das *Motiv*, das bereits polyphonisch ist, wobei ein Element einer Melodie in die Entwicklung einer anderen eingreift und sich zum Kontrapunkt macht; das *Thema* als Objekt harmonischer Veränderungen über die melodischen Linien hinweg. Diese grundlegenden Formen bilden das Klanghaus und sein Territorium. Sie entsprechen den drei Modalitäten eines Empfindungswesens, denn die Melodie ist eine Schwingung, das Motiv eine Umklammerung, eine Verkopplung, während das Thema nicht abschließt, ohne auch zu lösen, zu spalten und zu öffnen. In der Tat, das wichtigste musikalische Phänomen, das in dem Maße auftritt, wie die lautlichen Empfindungskomplexe vielschichtiger werden, beruht darin, daß deren Abschluß oder Schließung (durch Verbindung ihrer Rahmen, ihrer Flächen) einhergeht mit der Möglichkeit der Öffnung auf eine immer unbegrenztere Kompositionsebene. Die Musikwesen sind wie die Lebewesen nach Bergson, die ihre individuierende Abschließung kompensieren durch eine Öffnung, die aus Modulation, Repetition, Transposition, Juxtaposition besteht... Schaut man sich die Sonate näher an, findet man darin eine äußerst rigide, auf eine Doppelthematik gegründete rahmensetzende Form, deren erster Satz folgende Teile aufweist: Exposition des ersten Themas, Überleitung, Exposition des zweiten Themas, Durchführung des ersten oder zweiten Themas, Koda, Durchführung des ersten Themas mit Modulation usw. Das ist ein regelrechtes Haus mit Zimmern. Doch es ist eher der erste Satz, der auf diese Weise eine Zelle bildet; selten folgt ein großer Musiker der kanonischen Form; die anderen Sätze, besonders der zweite, können sich durch Thema und Variation öffnen, bis schließlich Liszt eine Vereinigung der Sätze in der »symphonischen Dichtung« vollzieht. Die Sonatenform erscheint dann eher wie eine Weggabelung, wo aus der Verbindung der musikalischen Teile, der Abschließung der Klangkomplexe die Öffnung einer Kompositionsebene erwächst. In dieser Hinsicht wird das alte Verfahren von Thema und Variation, das den Harmonierahmen des Themas aufrechterhält, durch eine Art Entrahmung ersetzt, wenn

das Klavier die *Kompositionsetüden* erzeugt (Chopin, Schumann, Liszt): Das ist ein neues wesentliches Moment, erstreckt sich die schöpferische Arbeit doch nicht mehr auf die Klangkomplexe, Motive und Themen, um daraus eine Ebene zu entwickeln, sondern erstreckt sich demgegenüber direkt auf die Kompositionsebene selbst, um daraus sehr viel freiere und rahmenlosere Komplexe entstehen zu lassen, fast unvollständige oder überladene Aggregate, die in ständigem Ungleichgewicht sind. Was immer stärker zählt, das ist die »Farbe« des Klangs. Man gerät vom Haus zum Kosmos (einer Formulierung gemäß, die Stockhausens Werk aufgreifen wird). Die Arbeit der Kompositionsebene entwickelt sich in zwei Richtungen, die eine Auflösung des Klangrahmens nach sich ziehen werden: die riesigen gleichmäßigen Flächen der steten Variation, die die klanghaft gewordenen Kräfte sich umklammern und vereinigen lassen, wie bei Wagner; oder die gebrochenen Töne, die die Kräfte trennen und streuen, indem sie deren reversible Übergänge aufbauen, wie bei Debussy. Wagner-Universum, Debussy-Universum. Alle Melodien, alle rahmensetzenden oder gerahmten kleinen Ritornelle, die für Kinder, die häuslichen, beruflichen, nationalen, territorialen – sie alle werden davongetragen in das große Ritornell, den machtvollen Gesang der Erde – der territorialisierten –, der sich mit Mahler, Berg und Bartók erhebt. Und gewiß, jedesmal erzeugt die Kompositionsebene neue Abschließungen, wie in der Serie. Doch jedesmal besteht die Geste des Musikers darin zu entrahmen, die Öffnung zu finden, die Kompositionsebene aufzunehmen, und zwar jener Formel gemäß, von der Boulez besessen ist: eine Transversale ziehen, die auf die harmonische Vertikale wie die melodische Horizontale nicht rückführbar ist, die Klangblöcke in die variable Individuierung hineinzieht, aber auch sie öffnen oder spalten in einen Zeit-Raum, der ihre Dichte und ihren Weg auf der Ebene bestimmt.³⁰ Das große Ritornell erhebt sich in dem Maße, wie man sich vom Haus entfernt, selbst wenn es nur darum geht, dahin zurückzukehren: denn niemand erkennt uns mehr, wenn wir zurückkehren.

30 Boulez, namentlich *Points de repère*, Paris 1981, S. 159 ff. (*Pensez la musique aujourd'hui*, Paris 1964, S. 59–62). Die Ausdehnung der Serie auf Dauer, Intensität und Timbre ist keine Schließung, sondern im Gegenteil eine Öffnung dessen, was sich in der Serie der Tonhöhen schloß.

Komposition, Komposition: das ist die einzige Definition von Kunst. Die Komposition ist ästhetisch, und was nicht komponiert ist, ist kein Kunstwerk. Dennoch darf die technische Komposition, Arbeit am Material, die häufig die Wissenschaft (Mathematik, Physik, Chemie, Anatomie) ins Spiel bringt, nicht verwechselt werden mit der ästhetischen Komposition, die Arbeit an der Empfindung ist. Nur letztere verdient im vollen Ausmaß den Namen Komposition, und kein Kunstwerk ist je durch oder für die Technik gemacht worden. Gewiß umfaßt die Technik vieles, was sich je nach Künstler und Werk individualisiert: die Wörter und die Syntax in der Literatur; in der Malerei nicht nur die Leinwand, sondern auch deren Vorbereitung, die Pigmente, ihre Mischung, die Methoden der Perspektive; oder auch die zwölf Töne der abendländischen Musik, die Instrumente, die Tonleiter, die Tonhöhen... Und das Verhältnis der beiden Ebenen, der technischen Kompositionsebene und der ästhetischen Kompositionsebene, verändert sich fortwährend im historischen Verlauf. Nehmen wir zwei virtuell gegensätzliche Zustände in der Ölmalerei: In einem ersten Fall wird das Gemälde durch einen weißen Untergrund aus Kreide präpariert, auf den man zeichnet und dann die Zeichnung laviert (Skizze), schließlich trägt man die Farben, Schatten und Licht auf. Im anderen Fall wird der Untergrund immer dichter, opaker und absorbierender, so daß er beim Lavieren Farbe annimmt, und die Arbeit vollzieht sich mit der vollen Farbmasse auf einer braunfarbigen Skala, wobei die »Korrekturen« die Skizzen ersetzen: der Maler malt auf Farbe, dann Farbe neben der Farbe, wobei die Farben immer akzentuiert werden, die Architektur gesichert wird durch »den Kontrast der Komplementärfarben und die Konkordanz der analogen« (van Gogh); durch und in der Farbe findet man die Architektur, selbst wenn auf die Akzente verzichtet werden muß, um große farbgebende Einheiten wiederherzustellen. Tatsächlich sieht Xavier de Langlois in diesem zweiten Fall insgesamt einen langwährenden Verfall, der ins Ephe-

mere abgeleitet und dem es nicht gelingt, eine Architektur zu restaurieren: Das Gemälde wird finsterer, trübt ein oder bröckelt rasch ab.³¹ Sicherlich wirft diese Bemerkung, zumindest negativ, die Frage nach dem Fortschritt in der Kunst auf, da für Langlois der Verfall bereits nach van Eyck beginnt (ein wenig so, wie andere die Musik mit dem Gregorianischen Gesang aufhören lassen oder die Philosophie mit Thomas von Aquin). Doch das ist eine technische Aussage, die lediglich das Material betrifft: Abgesehen davon, daß die Dauer des Materials relativ ist, gehört die Empfindung einer anderen Ordnung an und besitzt so lange eine Existenz für sich, wie das Material besteht. Das Verhältnis von Empfindung und Material muß folglich in den Grenzen der beliebigen Dauer des Materials bewertet werden. Gibt es ein Fortschreiten in der Kunst, dann deshalb, weil Kunst nur leben kann, indem sie neue Perzepte und Affekte als Umwege, Wiederkehr, Trennungslinien, Wechsel von Niveaus und Abstufungen erschafft... Von diesem Gesichtspunkt aus gewinnt die Trennung der zwei Zustände der Ölmalerei einen ganz anderen Aspekt, einen ästhetischen und nicht mehr technischen – wobei diese Unterscheidung sich natürlich nicht auf die von »darstellend vs. nicht-darstellend« reduziert, da keine Kunst, keine Empfindung je darstellend war.

Im ersten Fall *verwirklicht sich die Empfindung im Material* und hat außerhalb dieser Verwirklichung keine Existenz. Man könnte sagen, die Empfindung (der Empfindungskomplex) projiziert sich auf die angemessen vorbereitete technische Kompositionsebene, so daß die ästhetische Kompositionsebene diese wieder überdeckt. Das Material muß also selbst Mechanismen der Perspektive umfassen, dank deren die projizierte Empfindung nicht nur durch das Bedecken des Gemäldes sich realisiert, sondern entspre-

31 Xavier de Langlois, *La technique de la peinture à l'huile*, Paris 1973. (Und Goethe, *Zur Farbenlehre*, § 902-909).

chend einer Tiefe. Die Kunst besitzt dann den Anschein von Transzendenz, der sich nicht in einem Darzustellenden äußert, vielmehr im paradigmatischen Charakter der Projektion und im »symbolischen« Charakter der Perspektive. Die Figur ist wie die Fabulation nach Bergson: sie hat einen religiösen Ursprung. Doch wird sie ästhetisch, tritt die Empfindungstranszendenz in einen stummen oder offenen Gegensatz zur über-sinnlichen Transzendenz der Religionen.

Im zweiten Fall verwirklicht sich nicht mehr die Empfindung im Material, *vielmehr geht das Material in die Empfindung über*. Natürlich existiert die Empfindung außerhalb dieses Übergangs nicht mehr, verfügt die technische Kompositionsebene nicht über mehr Autonomie als im ersten Fall: sie hat nie für sich selbst Geltung. Aber man könnte jetzt sagen, daß sie in die ästhetische Kompositionsebene *aufsteigt* und ihr, wie Damisch sagt, eine eigene Dichte verleiht, die unabhängig ist von jeder Perspektive und Tiefe. Das ist der Moment, da die Figuren der Kunst sich von einer scheinbaren Transzendenz oder einem paradigmatischen Modell befreien und sich zu ihrem unschuldigen Atheismus, ihrem Heidentum bekennen. Und sicher kommt es zwischen diesen beiden Fällen, diesen beiden Zuständen der Empfindung, diesen beiden Polen der Technik fortwährend zu Übergängen, Verbindungen und Koexistenzen (zum Beispiel die Arbeit mit der pastos aufgetragenen Farbe bei Tizian oder Rubens): das sind eher abstrakte Pole denn wirklich geschiedene Bewegungen. Es bleibt die Tatsache, daß die moderne Malerei, selbst wenn sie sich mit Öl und Bindemittel begnügt, sich immer stärker dem zweiten Pol zuwendet und das Material »in die Dichte« der ästhetischen Kompositionsebene aufsteigen und übergehen läßt. Weshalb es auch so falsch ist, die Sensation, die Empfindung in der modernen Malerei durch die Übernahme einer reinen visuellen Planheit zu definieren: Der Irrtum rührt vielleicht daher, daß die Dichte nicht stark oder tief zu sein braucht. Von Mondrian

konnte man sagen, er sei ein Maler der Dichte; und wenn Seurat die Malerei als »Kunst, eine Oberfläche zu vertiefen« definiert, genügt es ihm, sich auf die Vertiefungen und Erhebungen des Canson-Papiers zu stützen. Diese Malerei hat keinen Untergrund mehr, da das »Untere« hervorbricht: Die Oberfläche ist aushöhlbar oder die Kompositionsebene nimmt Dichte an, insofern das Material aufsteigt, unabhängig von Tiefe oder Perspektive, unabhängig von Schatten und sogar der chronomatischen Ordnung der Farbe (der eigenmächtige Kolorist). Man deckt nicht mehr zu, man läßt aufsteigen, anhäufen, aufschichten, durchqueren, emporheben, falten. Das ist ein Aufstieg des Bodens, und die Skulptur kann eben werden, da die Ebene Schichten gewinnt. Man malt nicht mehr »auf«, man malt »unter«. Die informelle Kunst hat diese neuen Mächte der Textur, dieses Aufsteigen des Bodens mit Dubuffet sehr weit getrieben; wie auch der abstrakte Expressionismus, die *minimal art*, indem sie mit Quellungen, Fasern, Blattschichten arbeiten und Tarlatan oder Tüll verwenden, und zwar so, daß der Maler hinter seinem Bild malen kann, in einem Zustand der Blindheit.³² Mit Hantai verbergen die Faltungen dem Blick des Malers, was sie, einmal entfaltet, dem Auge des Betrachter darbieten. Auf jeden Fall und in allen ihren Zuständen ist die Malerei Denken: das Sehen vollzieht sich im Denken, und das Auge denkt mehr noch als daß es hört.

Hubert Damisch hat aus der Dichte der Ebene ein regelrechtes Konzept gemacht und gezeigt, daß »das Flechten in der Malerei der Zukunft sehr wohl einen ähnlichen Dienst erfüllen könnte wie es der der Perspektive war«. Was nicht nur der Malerei eigen ist, da Damisch dieselbe Unterscheidung auf der Ebene der Architektur wiederfindet, etwa wenn Scarpa die Bewegung der Projektion und die Mechanismen der Perspektive zurückdrängt, um die Volumen in die Dichte der

³² Vgl. »Christian Bonnfoi, interviewé et commenté par Yves-Alain Bois«, *Macula* 5-6.

Ebene selbst einzuschreiben.³³ Und von der Literatur bis zur Musik macht sich eine materielle Dichte geltend, die sich auf keine formale Tiefe reduzieren läßt. Dies ist ein charakteristisches Merkmal der modernen Literatur, wenn die Wörter und die Syntax in die Kompositionsebene emporsteigen und sie vertiefen, statt dort eine Perspektivierung zu vollziehen. Und der Musik, wenn sie auf die Projektion wie auf die von der Höhe, der Temperatur und der Chronomatik erzwungenen Perspektiven verzichtet und der Klangebene eine singuläre Dichte gibt, von der sehr unterschiedliche Elemente zeugen: die Entwicklung der Etüden für Klavier, die aufhören, bloße technische Übungen zu sein, um »Kompositions-etüden« zu werden (mit der Ausweitung, die sie bei Debussy erhalten); die entscheidende Bedeutung, die bei Berlioz die Orchestrierung gewinnt; der Aufstieg der Klangfarben bei Strawinsky und Boulez; die Wucherung der Perkussions-Affekte mit Metall, Trommelfell und Holz und ihre Mischung mit den Blasinstrumenten, die auf diese Weise untrennbare Material-Blöcke bilden (Varèse); die Neubestimmung des Perzepts in Abhängigkeit vom Geräusch, vom rohen und komplexen Klang (Cage); nicht nur die Ausdehnung der Chromatik auf andere Komponenten als die Tonhöhe, sondern die Tendenz zum nicht-chronomatischen Auftreten des Klangs in einem unendlichen Kontinuum (elektronische oder elektro-akustische Musik).

Es gibt nur eine Ebene, in dem Sinne, als Kunst keine andere Ebene umfaßt als die der ästhetischen Komposition: Die technische Ebene wird in der Tat von der ästhetischen

33 Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium. Ou les dessous de la peinture*, Paris 1984, S. 275-305 (und S. 80, die Dichte der Ebene bei Pollock). Damisch hat mit am nachdrücklichsten auf der Beziehung von Kunst und Denken, Malerei und Denken insistiert, so wie es namentlich Dufuffet herzustellen suchte. Mallarmé erhob die »Dichte« zu einer von der Tiefe getrennten Dimension: vgl. Jacques Schérer, *Le »Livre« de Mallarmé*, Paris 1978, S. 55 – ein Thema, das Boulez für die Musik übernimmt (*Points de repère*, a. a. O., S. 161).

Kompositionsebene notwendig überdeckt oder absorbiert. Unter dieser Bedingung wird der Stoff expressiv: der Empfindungskomplex verwirklicht sich im Material oder das Material geht in den Komplex ein – aber immer so, daß es sich auf einer genuin ästhetischen Kompositionsebene befindet. Gewiß treten in der Kunst technische Probleme auf, kann die Wissenschaft zu ihrer Lösung beitragen; doch sie stellen sich abhängig von Problemen der ästhetischen Komposition, die die Empfindungskomplexe betreffen und die Ebene, auf die sie sich mit ihren Materialien notwendig beziehen. Jede Empfindung ist eine Frage, auch wenn nur das Schweigen darauf antwortet. Das Problem in der Kunst besteht immer darin herauszufinden, welches Monument auf einer bestimmten Ebene errichtet oder welche Ebene unter einem bestimmten Monument gezogen werden soll – und beides gleichzeitig: so bei Klee »das Monument an der Grenze zum fruchtbaren Land« und das »Monument im fruchtbaren Land«. Gibt es nicht ebenso viele verschiedene Ebenen, wie es Universen, Autoren, selbst Werke gibt? In der Tat können die Universen von einer Kunst zur anderen wie innerhalb einer Kunst auseinander hervorgehen oder einander wechselseitig einfangen und Konstellationen und Universen bilden, unabhängig von aller Ableitung, können sich aber auch in Sternennebel oder unterschiedliche Sternensysteme zerstreuen, unter qualitativen Entfernungen, die keine des Raums und der Zeit mehr sind. Die Universen verbinden oder trennen sich entlang ihrer Fluchtlinien, so daß die Ebene einzig sein kann und zur gleichen Zeit die Universen multipel und aufeinander nicht zurückführbar.

Alles (einschließlich der Technik) spielt sich zwischen den Empfindungskomplexen und der ästhetischen Kompositionsebene ab. Diese nun kommt nicht vorher, ist nicht willentlich oder vorgefaßt, hat nichts mit einem Programm zu tun; aber sie kommt auch nicht danach, obwohl sich ihre Bewußtwerdung allmählich vollzieht und häufig nachträg-

lich erscheint. Die Stadt kommt nicht nach dem Haus, der Kosmos nicht nach dem Territorium. Das Universum kommt nicht nach der Figur, und die Figur ist *Welttauglichkeit*. Wir sind von der zusammengesetzten Empfindung zur Kompositionsebene gegangen, um allerdings ihre strikte gleichzeitige Existenz oder ihre Komplementarität zu erkennen, wo keine ohne die andere vorankommt. Die zusammengesetzte Empfindung, bestehend aus Perzepten und Affekten, deterritorialisiert das Meinungssystem, das die herrschenden Perzeptionen und Affektionen in einem natürlichen, historischen und gesellschaftlichen Milieu vereinigte. Aber die zusammengesetzte Empfindung reterritorialisiert sich auf der Kompositionsebene, stellt sie hier doch ihre Häuser auf, präsentiert sie sich hier doch in ineinandergefügten Rahmen oder verbundenen Flächenstücken, die ihre Komponenten abstecken: zu reinen Perzepten gewordene Landschaften, zu reinen Affekten gewordene Personen. Und gleichzeitig zieht die Kompositionsebene die Empfindung in eine höhere Deterritorialisierung hinein, läßt sie eine Art Entrahmung durchlaufen, die sie auf einen unendlichen Kosmos hin öffnet und spaltet. Wie bei Pessoa besetzt die Empfindung auf der Ebene keine Stelle, ohne diesen Ort auszuweiten, ihn bis zur Erde insgesamt zu strecken und alle Empfindungen zu befreien, die sie enthält: öffnen oder spalten, *dem Unendlichen gleich werden*. Vielleicht liegt darin das Eigentümliche der Kunst: das Endliche zu durchlaufen, um das Unendliche wiederzufinden, zurückzugeben.

Wodurch das Denken definiert wird, die drei großen Formen des Denkens – Kunst, Wissenschaft und Philosophie –: immer dem Chaos trotzen, eine Ebene entwerfen, eine Ebene auf dem Chaos ziehen. Aber die Philosophie will das Unendliche retten, indem sie ihm Konsistenz verleiht: Sie zeichnet eine Immanenzebene, die unter der Einwirkung von Begriffspersonen Ereignisse oder konsistente Begriffe ins Unendliche trägt. Die Wissenschaft dagegen verzichtet auf das

Unendliche, um die Referenz zu gewinnen: sie entwirft eine Ebene von lediglich undefinierten Koordinaten, die unter der Einwirkung von Partialbeobachtern jedesmal Sachverhalte, Funktionen oder referentielle Propositionen definiert. Die Kunst will Endliches erschaffen, das das Unendliche zurückgibt: Sie entwirft eine Kompositionsebene, die ihrerseits unter der Einwirkung ästhetischer Figuren Momente oder zusammengesetzte Empfindungen trägt. Damisch hat Klees Bild »Gleich unendlich« analysiert. Das ist gewiß keine Allegorie, sondern die sich als Malerei präsentierende Geste des Malens. Uns scheint: die am Rand tanzenden und die Leinwand durchquerenden braunen Flecken sind das unendliche Passieren des Chaos; die Streuung von Punkten auf der Leinwand, dividiert durch Stäbchen, ist die endliche zusammengesetzte Empfindung, öffnet sich aber zur Kompositionsebene, die uns das Unendliche gibt, = ∞ Man meine deshalb aber nicht, daß die Kunst gleichsam eine Synthese von Wissenschaft und Philosophie sei, von endlichem und unendlichem Weg. Die drei Wege sind jeweils spezifisch, gleichermaßen direkt, und unterscheiden sich durch die Natur der Ebene und dessen, was sie besetzt. Denken heißt denken durch Begriffe oder durch Funktionen oder auch durch Empfindungen, und keine dieser Denkformen ist besseres, vollkommeneres, vollständigeres, synthetischeres »Denken« als die anderen. Die Rahmen der Kunst sind keine wissenschaftlichen Koordinaten, wie auch die Empfindungen keine Begriffe sind, und umgekehrt. Die beiden jüngsten Versuche zur Annäherung von Kunst und Philosophie sind die abstrakte Kunst und die »Konzeptkunst«; aber sie setzen an die Stelle der Empfindung nicht den Begriff, sie kreieren Empfindungen und nicht Begriffe, Konzepte. Die abstrakte Kunst sucht nur die Empfindung zu verfeinern, sie zu entmaterialisieren, indem sie eine architektonische Kompositionsebene spannt, auf der die Empfindung ein rein spirituelles Wesen würde, eine denkende und gedachte Strahlenmaterie, nicht mehr eine Empfindung von Meer oder Baum,

sondern eine Empfindung des Meer-Begriffs oder des Baum-Begriffs. Die Konzeptkunst sucht durch Verallgemeinerung eine entgegengesetzte Entmaterialisierung, indem sie eine ausreichend neutralisierte Kompositionsebene begründet (der Katalog, der nicht gezeigte Werke aufnimmt, der Boden, bedeckt mit seiner eigenen Karte, die ihrer Bestimmung entzogenen architekturlosen Räume, die »flatbed«-Ebene, damit hier alles den Wert einer ins Unendliche reproduzierbaren Empfindung annimmt: die Dinge, die Abbildungen oder Klichees, die Propositionen – ein Ding, seine Photographie in demselben Maßstab und am selben Ort, seine lexikalische Definition. Es ist dennoch so sicher nicht, daß man in letzterem Fall auf diese Weise zur Empfindung oder zum Begriff vordringt, da die Kompositionsebene die Tendenz aufweist, »informativ« zu werden, und die Empfindung von der bloßen »Meinung« eines Betrachters abhängt, dem es eventuell zukommt, zu »materialisieren« oder nicht, das heißt, darüber zu entscheiden, ob dies Kunst ist oder nicht. So viel Mühe, um im Unendlichen die Perzeptionen und Affektionen des Alltags wiederzufinden und den Begriff auf eine Doxa des Gesellschaftskörpers oder der großen amerikanischen Metropole zurückzuführen.

Die drei Denkformen kreuzen sich, verknüpfen sich, dies aber ohne Synthese oder Identifikation. Die Philosophie bringt mit ihren Begriffen Ereignisse zum Erscheinen, die Kunst errichtet mit ihren Empfindungen Monumente, die Wissenschaft konstruiert mit ihren Funktionen Sachverhalte. Ein reichhaltiges Gewebe von Korrespondenzen kann sich zwischen den Ebenen herstellen. Doch das Netz hat seine Kulminationspunkte, und zwar da, wo die Empfindung selbst Begriffs- oder Funktions-Empfindung wird, der Begriff Funktions- oder Empfindungs-Begriff, die Funktion Empfindungs- oder Begriffs-Funktion. Und eines der Elemente erscheint nicht, ohne daß das andere noch zukünftig sein kann, noch unbestimmt oder unbekannt. Jedes auf einer Ebene geschaffene Element appelliert an andere heterogene

Elemente, die auf den anderen Ebenen zu erschaffen bleiben: das Denken als Heterogenese. Es stimmt, daß diese Kulminationspunkte zwei extreme Gefahren in sich bergen: daß sie uns entweder zu der Meinung zurückführen, der wir entkommen, oder aber ins Chaos stürzen, dem wir trotzen wollten.

Schluß Vom Chaos zum Gehirn

Wir wollen doch nichts anderes als ein wenig Ordnung, um uns vor dem Chaos zu schützen. Nichts ist schmerzvoller, furchteinflößender als ein sich selbst entgleitendes Denken, als fliehende Gedanken, die, kaum in Ansätzen entworfen, schon wieder verschwinden, bereits angenagt vom Vergessen oder in andere hineingestürzt, die wir ebenso wenig beherrschen. Dies sind unendliche *Variabilitäten*, deren Verschwinden und Erscheinen zusammenfallen. Dies sind unendliche Geschwindigkeiten, die mit der Bewegungslosigkeit des farblosen und stummen Nichts verschwimmen, das sie durchqueren, ohne Natur oder Denken. Dies ist der Augenblick, von dem wir nicht wissen, ob er für die Zeit zu lang oder zu kurz ist. Wir erhalten Peitschenhiebe, die wie Arterien pochen. Wir verlieren fortwährend unsere Gedanken. Deshalb krallen wir uns so verbissen an verfestigte Meinungen. Wir wollen doch nichts anderes, als daß unsere Gedanken und Ideen sich nach einem Minimum an konstanten Regeln verknüpfen, und die Ideenassoziation hat nie einen anderen Sinn gehabt: die uns schützenden Regeln zu liefern, Ähnlichkeit, Kontiguität, Kausalität, die uns gestatten, ein wenig Ordnung in die Gedanken zu bringen, von einem zum anderen überzugehen gemäß einer Ordnung von Raum und Zeit, die unsere »Phantasie« (Delirium, Wahnsinn) daran hindert, das Universum im Augenblick zu durchqueren, um darin geflügelte Pferde und Feuerdrachen zu erschaffen. Aber in den Gedanken und Ideen gäbe es kein bißchen Ordnung, gäbe es sie nicht auch in den Dingen oder Sachverhalten gleich einem objektiven Anti-Chaos: »Würde der Zinnober bald rot, bald schwarz, bald leicht, bald schwer sein [...], so könnte meine empirische Einbildungskraft nicht einmal Gelegenheit bekommen, bei der Vorstellung der roten Farbe den schweren Zinnober in die Gedanken zu bekommen

(...).«¹ Und schließlich ist beim Zusammentreffen der Dinge mit dem Denken notwendig, daß die Empfindung sich als Unterpfand oder Zeuge ihrer Zusammenstimmung reproduziert – die Empfindung der Schwere immer dann, wenn wir das Zinnober in die Hand nehmen, die von Rot immer dann, wenn wir es betrachten –, und zwar mit unseren Organen des Leibes, die die Gegenwart nicht wahrnehmen, ohne ihr eine Konformität mit der Vergangenheit aufzuzwingen. Alles das verlangen wir, um uns *eine Meinung zu bilden*, als eine Art »Sonnenschirm« zum Schutz gegen das Chaos.

Aus all dem sind unsere Meinungen gemacht. Doch Kunst, Wissenschaft, Philosophie fordern mehr: sie ziehen Ebenen auf dem Chaos. Diese drei Disziplinen sind nicht wie die Religionen, die sich auf Göttergeschlechter oder die Epiphanie eines einzigen Gottes berufen, um auf den Sonnenschirm ein Firmament zu malen, gleichsam Figuren einer *Urdoxa**, aus der unsere Meinungen hervorgehen würden. Philosophie, Wissenschaft und Kunst wollen, daß wir das Firmament zerreißen und uns ins Chaos stürzen. Nur um diesen Preis werden wir es besiegen. Und ich habe den Acheron dreimal als Sieger überquert. Der Philosoph, der Wissenschaftler, der Künstler scheinen vom Land der Toten zurückzukehren. Vom Chaos mitgebracht hat der Philosoph *Variationen*, die unendlich bleiben, aber untrennbar geworden sind auf absoluten Oberflächen oder in absoluten Volumen, die eine Schnittebene der Immanenz zeichnen: Das sind keine Assoziationen deutlich geschiedener Ideen mehr, sondern Neu-Verkettungen in einem Begriff, die sich über eine Zone der Undeutlichkeit herstellen. Der Wissenschaftler bringt vom Chaos *Variablen* mit, die durch Verzögerung unabhängig geworden sind, das heißt durch Beseitigung der anderen beliebigen, potentiell interferierenden Variabilitäten,

¹ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Transzendente Deduktion der reinen Verstandesbegriffe (Ausgabe A), Von der Synthesis der Reproduktion in der Einbildung.

so daß die zurückbehaltenen Variablen unter bestimmbareren Verhältnissen in eine Funktion eingehen: Das sind nicht mehr Verbindungen von Eigenschaften in den Dingen, sondern endliche Koordinaten auf einer Schnittebene der Referenz, die von lokalen Wahrscheinlichkeiten zu einer globalen Kosmologie reicht. Der Künstler bringt vom Chaos *Varietäten* mit, die keine Reproduktion des Sinnlichen im Organ mehr bilden, sondern ein Sein des Sinnlichen, ein Sein der Empfindung auf einer anorganischen Kompositionsebene erstellen, die das Unendliche zurückzugeben vermag. Der Kampf mit dem Chaos, dessen Wirken Cézanne und Klee in der Malerei, im Herzen der Malerei gezeigt haben, findet sich in anderer Gestalt auch in der Wissenschaft und der Philosophie wieder: Es geht immer darum, das Chaos durch eine Schnittebene zu überwinden, die es durchquert. Der Maler durchsteht eine Katastrophe oder eine Feuersbrunst und hinterläßt auf der Leinwand die Spur davon wie vom Sprung, der ihn vom Chaos zur Komposition führt.² Selbst die mathematischen Gleichungen verfügen nicht über eine ruhige Gewißheit wie zur Bestätigung einer herrschenden wissenschaftlichen Meinung, sondern entsteigen einem Abgrund, der den Mathematiker »mit beiden Füßen auf die Kalküle springen« und dabei vorhersehen läßt, daß er die Wahrheit nicht verwirklichen und nicht zu ihr gelangen kann, »ohne an beiden Seiten anzustoßen«.³ Und das philosophische Denken versammelt all seine Begriffe in der Freundschaft nicht, ohne daß es noch immer von einem Riß durchzogen wird, der diese Begriffe wieder auf den Haß zurückführt oder sie im gleichzeitig existierenden Chaos zerstreut, in dem sie wiederaufgegriffen und gesucht werden

² Über Cézanne und das Chaos vgl. Gasquet, in: *Gespräche mit Cézanne*; über Klee und das Chaos vgl. die Notizen zum »Graupunkt«, in: Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Basel 1956, sowie *Pädagogisches Skizzenbuch*, Berlin ³1981. Und die Analysen von Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, Paris 1976, S. 150f., 183 ff.

³ Galois, in: Dalmas, *Evariste Galois*, a. a. O., S. 121, 130.

müssen, in das ein Sprung getan werden muß. Als würde man ein Netz aus – aber der Fischer wird womöglich mitgerissen und findet sich auf offener See wieder, während er sich im Hafen angelangt wähnte. Die drei Disziplinen schreiten auf unterschiedliche Weise über Krisen und Stöße voran, und es ist die Aufeinanderfolge, die in jedem einzelnen Fall die Rede von »Fortschritt« erlaubt. Man könnte sagen, daß der Kampf gegen das Chaos nicht ohne Affinität zum Gegner vonstatten geht, weil sich ein anderer Kampf entwickelt, der wichtiger wird: gegen die Meinung, die doch vorgab, uns gegen das Chaos zu schützen.

In einem ungemein poetischen Text beschreibt Lawrence, was die Dichtung tut: Unablässig stellen die Menschen einen Schirm her, der ihnen Schutz bietet, auf dessen Unterseite sie ein Firmament zeichnen und ihre Konventionen und Meinungen schreiben; der Dichter, der Künstler aber macht einen Schlitz in diesen Schirm, er zerreißt sogar das Firmament, um ein wenig freies und windiges Chaos hereindringen zu lassen und in einem plötzlichen Lichtschein eine Vision zu rahmen, die durch den Schlitz erscheint, die Schlüsselblume von Wordsworth oder der Apfel Cézannes, der Umriss von Macbeth oder Ahab. Nun folgt die Menge der Nachahmer, die den Schirm mit einem Stück flicken, das vage der Vision ähnelt, und die der Ausleger, die den Schlitz mit Meinungen füllen: Kommunikation. Immer weitere Künstler werden nötig sein, um weitere Schlitze anzubringen, um die notwendigen und vielleicht immer größeren Zerstörungen vorzunehmen und so ihren Vorgängern die unkommunizierbare Neuheit zurückzugeben, die man nicht mehr zu sehen vermochte. Das heißt, daß der Künstler sich weniger mit dem Chaos herumschlägt (das er in gewisser Weise aus vollem Herzen herbeiwünscht) als mit den »Kli-chees« der Meinung.⁴ Der Maler malt nicht auf einer noch unberührten Leinwand, wie auch der Schriftsteller nicht auf

⁴ D. H. Lawrence, »Le chaos en poésie«, in: *Cahiers de l'Herne*, S. 189–191.

einem weißen Blatt schreibt, vielmehr sind Blatt wie Leinwand schon derart bedeckt mit bereits bestehenden, fertigen Klichees, daß als erstes ausgewischt, gewaschen, gewalzt, ja zerfetzt werden muß, um einen Luftzug vom Chaos her eindringen zu lassen, der uns die Vision bringt. Wenn Lucio Fontana die farbige Leinwand mit einem Rasiermesser einschneidet, dann durchschneidet er nicht die Farbe, im Gegenteil: Er macht uns durch den Schlitz die reine Farbfläche sichtbar. Tatsächlich kämpft die Kunst mit dem Chaos, aber nur, um dabei eine Vision zum Vorschein zu bringen, die es einen Augenblick illuminiert, eine Empfindung. Sogar die Häuser...: Aus dem Chaos treten die trunkenen Häuser Soutines hervor, hier und da anstoßend, sich wechselseitig daran hindernd, wieder darin zu versinken; und Monets Haus taucht wie ein Schlitz auf, durch den hindurch das Chaos zur Vision der Rosen wird. Selbst die zarteste Röte öffnet sich dem Chaos, wie das Fleisch auf der Muskelfigur.⁵ Ein chaotisches Werk ist gewiß nicht besser als ein Werk der Meinung, die Kunst besteht aus Chaos ebenso wenig wie aus Meinung; aber wenn sie sich mit dem Chaos herumschlägt, dann, um ihm die Waffen zu entleihen, die sie gegen die Meinung richtet, um sie mit erprobten Waffen besser schlagen zu können. Ja sogar weil das Gemälde zunächst mit Klichees gespickt ist, muß der Maler sich dem Chaos stellen und die Zerstörungen vorantreiben, um eine Empfindung zu erzeugen, die jeder Meinung, jedem Klichees trotzt (wie lange?). Die Kunst ist nicht das Chaos, wohl aber eine Komposition des Chaos, die die Vision oder Sensation schenkt, so daß die Kunst einen Chaosmos bildet, wie Joyce sagt, ein komponiertes Chaos – weder vorausgesehen noch vorgefaßt. Die Kunst verwandelt die chaotische Variabilität in *chaoide* Varietät, zum Beispiel die grauschwarze und grüne Glut Grecos; die Goldglut Turners oder die Rotglut de Staëls. Die

⁵ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris 1985, S. 120-123: über das Fleisch, den Leib, und das Chaos.

Kunst kämpft mit dem Chaos, aber um es spürbar zu machen, sogar in Gestalt der reizendsten Person, der bezauberndsten Landschaft (Watteau).

Eine ähnlich gewundene, schlangengleiche Bewegung beseelt vielleicht die Wissenschaft. Ein Kampf gegen das Chaos scheint wesentlicher Teil von ihr zu sein, wenn sie die verlangsamte Variabilität unter Konstanten oder Grenzwerten hindurchkommen läßt, wenn sie sie derart auf Gleichgewichtszentren bezieht, sie einer Selektion unterwirft, die nur eine kleine Zahl unabhängiger Variablen in Koordinatenachsen zurückbehält, wenn sie zwischen diesen Variablen Beziehungen herstellt, deren künftiger Zustand sich vom gegenwärtigen her bestimmen läßt (deterministisches Kalkül), oder wenn sie im Gegenteil so viele Variablen auf einmal eingreifen läßt, daß der Sachverhalt lediglich statistisch ist (Wahrscheinlichkeitskalkül). In diesem Sinne wird man von einer dem Chaos abgetrotzten genuin wissenschaftlichen Meinung sprechen, gleichsam von einer Kommunikation, die bald durch Anfangsinformationen, bald durch Informationen in Großmaßstab definiert ist und meistens vom Elementaren zum Zusammengesetzten verläuft, sei es vom Gegenwärtigen zum Künftigen, sei es vom Molekularen zum Molaren. Doch auch hier gilt: Die Wissenschaft kann es nicht vermeiden, daß sie vom Chaos, das sie bekämpft, zu tiefst angezogen wird. Wenn die Verzögerung jener schmale Rand ist, der uns vom ozeanischen Chaos trennt, so nähert sich die Wissenschaft so weit wie möglich den allernächsten Wogen, indem sie Verhältnisse setzt, die sich mit dem Erscheinen und dem Verschwinden der Variablen erhalten (Differentialrechnung); der Unterschied wird immer kleiner zwischen dem chaotischen Zustand, worin das Erscheinen und das Verschwinden einer Variabilität ineinander aufgehen, und dem semi-chaotischen Zustand, der ein Verhältnis wie den Grenzwert der erscheinenden oder verschwindenden Variablen darstellt. Wie Michel Serres in bezug auf Leibniz sagt, »gäbe es zwei Unter-Bewußte: das tiefere wäre wie eine

beliebige Menge strukturiert, eine reine Mannigfaltigkeit oder Möglichkeit im allgemeinen, aleatorisches Gemisch von Zeichen; das weniger tiefe wäre überdeckt von Kombinationsschemata dieser Mannigfaltigkeit...⁶ Man könnte sich eine Serie von Koordinaten oder Phasenräumen gleich einer Aufeinanderfolge von Sieben vorstellen, wobei das vorhergehende jeweils ein chaotischer Zustand und das folgende ein chaotischer Zustand wäre, so daß man durch Chaos-Schwellen hindurchginge, statt vom Elementaren zum Zusammengesetzten zu kommen. Die Meinung präsentiert uns eine Wissenschaft, die angeblich von Einheit träumt, von der Vereinheitlichung ihrer Gesetze, und heute noch nach einer Gemeinschaft der vier Kräfte sucht. Hartnäckiger jedoch ist der Traum, ein Stück vom Chaos zu fassen, auch wenn die unterschiedlichsten Kräfte darin wirken. Die Wissenschaft gäbe alle rationale Einheit, nach der sie strebt, für ein Stückchen Chaos, das sie erforschen könnte.

Die Kunst faßt ein Stück Chaos in einen Rahmen, um daraus ein komponiertes Chaos zu bilden, das spürbar wird oder aus dem sie eine chaotische Empfindung als Varietät gewinnt; die Wissenschaft aber faßt ein derartiges Stück in ein Koordinatensystem und bildet ein referentiell gemachtes Chaos, das Natur wird und aus dem sie eine aleatorische Funktion und chaotische Variablen gewinnt. Auf diese Weise erscheint einer der wichtigsten Aspekte der modernen mathematischen Physik in Übergängen zum Chaos unter dem Einfluß »seltsamer« oder chaotischer »Attraktoren«: Zwei benachbarte Trajektorien in einem bestimmten Koordinatensystem bleiben es nicht mehr und divergieren auf exponentielle Weise, bevor sie sich einander durch Operationen der Streckung und Faltung wieder nähern, durch Operationen, die sich wiederholen und das Chaos schneiden.⁷ Bringen die

Gleichgewichtsattraktoren (Fixpunkte, Grenzzykel, Ringkörper) durchaus den Kampf der Wissenschaft gegen das Chaos zum Ausdruck, so enthüllen die »seltsamen Attraktoren« deren tiefgreifende Anziehung durch das Chaos wie auch die Bildung eines Chaosmos im Innern der modernen Wissenschaft (alles das, was sich in den vorausgehenden Perioden auf die eine oder andere Weise verriet, so durch die Faszination für die Turbulenzen). Wir stoßen also auf eine ähnliche Schlußfolgerung wie in der Kunst: Der Kampf mit dem Chaos ist lediglich das Instrument eines tiefgründigeren Kampfes gegen die Meinung, denn das Unglück der Menschen rührt von der Meinung her. Die Wissenschaft wendet sich gegen die Meinung, die ihr einen religiösen Hang zu Einheit und Vereinheitlichung andichtet. Doch sie wendet sich auch in sich gegen die eigentliche wissenschaftliche Meinung in Gestalt der Urdoxa, die zum einen in der deterministischen Voraussage beruht (der Laplacesche Gott), zum anderen in der probabilitären Näherung (der Maxwellsche Dämon): Indem sich die Wissenschaft von den Anfangsinformationen und den Informationen im Großmaßstab löst, ersetzt sie die Kommunikation durch Bedingungen der Kreativität, die durch die singulären Effekte kleinster Fluktuationen definiert sind. Kreation, Schöpfung sind die ästhetischen Varietäten oder die wissenschaftlichen Variablen, die auf einer Ebene erscheinen, die einen Schnitt durch die chaotische Variabilität zu legen vermag. Was die Pseudo-Wissenschaften anbelangt, die die Meinungsphänomene berücksichtigen wollen, so fußen die künstlichen Gehirne, deren sie sich bedienen, weiterhin auf Modellen probabilistischer Prozesse, stabiler Attraktoren, auf einer regelrechten Logik der Rekognition der Formen, müssen tatsächlich aber zu chaotischen Zuständen und chaotischen Attraktoren gelangen, wenn sie den Kampf des Denkens gegen die Meinung verstehen

⁶ Michel Serres, *Le système de Leibniz*, Bd. 1, Paris 1990, S. 11 (und über die Aufeinanderfolge der Siebe S. 120-123).

⁷ Über die »seltsamen Attraktoren«, die unabhängigen Variablen und die

»Wege hin zum Chaos« vgl. Prigogine und Stengers, *Entre le temps et l'éternité*, a. a. O., Kap. IV. Und Gleick, a. a. O.

wollen und zugleich die Entartung des Denkens zur Meinung (einer der Entwicklungswege der Computer führt in Richtung auf Übernahme eines chaotischen oder chaotisierenden Systems).

Das bestätigt der dritte Fall, nicht mehr die sinnliche Varietät und nicht die funktionale Variable, sondern die begriffliche Variabilität, wie sie in der Philosophie erscheint. Die Philosophie kämpft ihrerseits mit dem Chaos als undifferenziertem Abgrund oder Ozean der Unähnlichkeit. Es wäre falsch, daraus den Schluß zu ziehen, die Philosophie halte sich auf der Seite der Meinung oder diese könne deren Stelle einnehmen. Ein Begriff ist kein Zusammenhang verbundener Gedanken oder Ideen wie eine Meinung. Er ist auch keine Ordnung von Gründen, keine Serie von geordneten Vernunftgründen, die im Notfall eine Art rationalisierter Urdoxa* bilden könnten. Um zum Begriff zu gelangen, ist es nicht einmal damit getan, daß die Phänomene sich Prinzipien unterwerfen, die analog sind zu jenen, die Gedanken bzw. Ideen verbinden, oder die Dinge solchen Prinzipien zu unterwerfen, die den Vernunftgründen eine Ordnung vorgeben. Wie Michaux sagt, was den »landläufigen Ideen« genügt, genügt nicht den »Vitalideen« – jenen, die man erschaffen muß. Die Ideen lassen sich nur als Bilder verbinden und sind nur als Abstraktionen in eine Ordnung zu bringen; um zu den Begriffen zu gelangen, müssen wir die einen wie die anderen überwinden und *so schnell wie möglich* zu mentalen Objekten vordringen, die als reale Wesen bestimmbar sind. Das haben bereits Spinoza wie Fichte gezeigt: Wir müssen uns der Fiktionen und Abstraktionen bedienen, aber nur solange wie nötig, um auf eine Ebene zu gelangen, wo wir von realem Sein zu realem Sein gehen und durch Konstruktion von Begriffen fortschreiten würden.⁸ Wir haben gesehen, daß dieses Ergebnis in dem Maß erreicht werden

⁸ Vgl. Martial Guérout, *L'évolution et la structure de la Doctrine de la science chez Fichte*, Bd. I, Paris 1930, S. 174.

konnte, wie Variationen entsprechend Nachbarschafts- oder Ununterscheidbarkeitszonen nicht mehr zu trennen waren: Sie lassen sich nun nicht länger je nach Laune der Einbildungskraft assoziieren, je nach Anspruch der Vernunft unterscheiden und anordnen, und bilden statt dessen wirkliche Begriffsblöcke. Ein Begriff ist ein Zusammenhang untrennbarer Variationen, der auf einer Immanenzebene produziert oder konstruiert wird, insoweit diese die chaotische Variabilität schneidet und ihr Konsistenz (Realität) verleiht. Ein Begriff ist folglich ein chaotischer Zustand *par excellence*; er verweist auf ein konsistent gemachtes und zum Denken, zum mentalen Chaosmos gewordenes Chaos. Und was wäre *denken*, wenn es sich nicht unablässig am Chaos messen würde? Die Vernunft dreht uns nur dann ihr wahres Gesicht zu, wenn sie »in ihrem Krater donnert«. Selbst das Cogito ist nichts als eine Meinung, bestenfalls eine Urdoxa*, solange man daraus nicht die untrennbaren Variationen zieht, die aus ihm einen Begriff machen, vorausgesetzt, man verzichtet darauf, darin einen Schirm zu finden oder einen Schutz, vorausgesetzt, man hört auf, eine Immanenz vorzusetzen, die *ihm selbst* immanent würde, um es selbst vielmehr auf eine Immanenzebene zu stellen, der es zugehört und die es wieder aufs offene Meer hinauszieht. Kurzum, das Chaos besitzt drei Töchter je nach Ebene, die es schneidet: dies sind die Chaoiden, Kunst, Wissenschaft und Philosophie, als Formen des Denkens oder der Schöpfung. Chaoiden werden jene Realitäten genannt, die sich auf Ebenen, die das Chaos schneiden, herstellen.

Die Verknüpfung (nicht Einheit) *der drei Ebenen ist das Gehirn*. Sicher, wird das Gehirn als eine bestimmte Funktion betrachtet, erscheint es zugleich als ein komplexer Zusammenhang von horizontalen Konnexionen und wechselseitig aufeinander reagierenden vertikalen Integrationen, wie es die »Gehirn-Karten« belegen. Dann ist die Frage eine doppelte: Sind die Konnexionen im vorhinein hergestellt und werden geleitet wie durch Schienen, oder entstehen und zerfallen sie

in Kräftefeldern? Und bilden die Integrationsprozesse lokalisierte hierarchische Zentren oder doch eher Formen (Gestalten*), die ihre Stabilitätsbedingungen in einem Feld erreichen, von dem die Stellung des Zentrums selbst abhängt? Die diesbezügliche Bedeutung der Gestalttheorie* betrifft sowohl die Theorie des Gehirns wie die Konzeption der Wahrnehmung, weil sie sich unmittelbar vom Status des Kortex absetzt, so wie er von den bedingten Reflexen aus erschien. Doch welcher Standpunkt auch immer in Betracht gezogen wird, es läßt sich mühelos zeigen, daß die fertigen wie die entstehenden Wege, daß die mechanischen wie die dynamischen Zentren auf ähnliche Schwierigkeiten stoßen. Bereits vorliegende Wege, denen man nach und nach folgt, implizieren eine vorgängige Verlaufslinie, wogegen Bahnen, die sich in einem Kraftfeld bilden, sich durch das Lösen von Spannung vollziehen, die ebenfalls nach und nach wirkt (etwa der Spannung bei der Annäherung der Forea und dem auf die Netzhaut, die ähnlich einem Rindenfeld strukturiert ist, projizierten Lichtpunkt): Beide Schemata setzen eine »Ebene« voraus, kein Ziel oder Programm, sondern ein *Überfliegen des gesamten Feldes*. Genau das erklärt die Gestalttheorie nicht, so wie auch der Mechanismus nicht die Vormontage erklärt.

Was wunder, wenn das als konstituiertes Wissenschaftsobjekt behandelte Gehirn nichts anderes sein kann als ein Organ zur Bildung und Kommunikation der Meinung: da doch die allmählichen Konnexionen und die zentrierten Integrationen unter dem engen Modell der Rekognition verbleiben (Gnosie und Praxie, »das ist ein Würfel«, »das ist ein Bleistift« ...) und die Gehirnbiologie sich hier an den gleichen Postulaten ausrichtet wie die engstirnigste Logik. Die Meinungen sind prägnante Formen wie die Seifenblasen nach der Gestalttheorie in Anbetracht von Milieus, Interessen, Glaubensüberzeugungen und Hindernissen. Es erscheint dann schwierig, die Philosophie, die Kunst und selbst die Wissenschaft als »mentale Objekte« zu behandeln, als bloße

Verknüpfungen von Neuronen im objektivierten Gehirn, da das lächerliche Modell der Rekognition diese in der Doxa unterbringt. Wenn die mentalen Objekte der Philosophie, der Kunst und der Wissenschaft (das heißt die Vitalideen) einen Ort haben sollten, dann im tiefsten Innern der synaptischen Spalten, in den Hiatus, den Intervallen und Zwischenzeiten eines nicht objektivierbaren Gehirns, dort, wo auf der Suche nach ihnen einzudringen schöpferisch tätig zu sein hieße. Es wäre ein wenig wie beim Einstellen eines Fernseherschirms, dessen Intensitäten zum Vorschein bringen würden, was sich der objektiven Definitionsmacht entzieht.⁹ Das heißt, daß das Denken, und zwar nicht einmal in der Form, die es aktiv in der Wissenschaft annimmt, nicht von einem Gehirn abhängt, das aus organischen Konnexionen und Integrationen besteht: Nach der Phänomenologie soll es von Beziehungen zwischen Mensch und Welt abhängen – mit denen das Gehirn zwangsläufig übereinstimmt, da es ihnen entnommen ist, so wie die Sinnesreize der Welt und die Reaktionen dem Menschen entnommen sind, einschließlich ihrer Ungewißheiten und Ausfälle. »Der Mensch denkt und nicht das Gehirn«; doch dieser Wiederaufstieg der Phänomenologie, die das Gehirn in Richtung auf ein Sein in der Welt überschreitet, mit einer doppelten Kritik des Mechanismus und des Dynamismus, läßt uns kaum aus der Sphäre der Meinungen heraustreten, sie führt uns lediglich zu einer als Urmeinung oder Sinn der Sinne postulierten Urdoxa*.¹⁰ Sollte die Wende nicht woanders sein, da, wo das Gehirn »Subjekt« ist, Subjekt wird? Das Gehirn denkt, nicht der Mensch, der Mensch ist lediglich eine zerebrale Kristallisierung. Man wird vom Gehirn so sprechen wie Cézanne von der Landschaft: der abwesende Mensch, aber vollständig im Gehirn aufgegangen ... Philosophie, Kunst, Wissenschaft

⁹ Jean-Clet Martin, *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris 1993.

¹⁰ Erwin Straus, a. a. O., Teil III.

sind nicht die mentalen Objekte eines objektivierten Gehirns, sondern die drei Aspekte, unter denen das Gehirn Subjekt wird, Hirn-Denken, die drei Ebenen, die Floße, auf denen es ins Chaos eintaucht und ihm trotzt. Welches sind die Merkmale dieses Gehirns, das nicht mehr durch Konnexionen und sekundäre Integrationen definiert ist? Das ist kein Gehirn hinter dem Gehirn, sondern zunächst einmal ein Zustand distanzlosen Überfliegens, dicht am Boden, des Selbstüberfliegens, dem kein Abgrund, keine Falte und kein Hiatus entgehen. Das ist eine primäre, »wahre Form« entsprechend Ruyers Definition: weder Gestalt* noch wahrgenommene Form, sondern eine *Form an sich*, die auf keinen äußeren Blickpunkt verweist, so wenig wie die Netzhaut oder der gestreifte Bereich der Gehirnrinde auf ein(e) andere(s) verweisen, eine absolute konsistente Form, die unabhängig von jeder zusätzlichen Dimension *sich* überfliegt, die sich folglich auf keine Transzendenz beruft, die nur eine einzige Seite aufweist, wie groß die Zahl ihrer Dimensionen auch sein mag, die allen ihren Determinationen ohne Nähe oder Ferne ko-präsent bleibt, sie mit unendlicher Geschwindigkeit, ohne Grenz-Geschwindigkeit, durchquert und aus ihnen untrennbare Variationen macht, denen sie gleiche Potentialität ohne Verschmelzung verleiht.¹¹ Wir haben gesehen, daß dies der Status des Begriffs als reines Ereignis oder Realität des Virtuellen war. Und sicher lassen sich die Begriffe nicht auf ein und dasselbe Gehirn reduzieren, da jeder einzelne einen »Überflugsbereich« bildet und die Übergänge eines Begriffs in den anderen solange unreduzierbar bleiben, als ein neuer Begriff nicht seinerseits die Kopräsenz oder die gleichwertige Potentialität der Bestimmungen notwendig macht. Ebenso wenig kann man sagen, daß jeder Begriff ein Gehirn sei. Doch unter diesem ersten Aspekt einer absoluten

¹¹ Ruyer, *Néo-finalisme*, a. a. O., Kap. VII-X. In seinem ganzen Werk hat Ruyer eine doppelte Kritik gegen Mechanismus und Dynamismus (Gestalt) geführt, die sich von der der Phänomenologie grundlegend unterscheidet.

Form erscheint das Gehirn durchaus als das Vermögen der Begriffe, das heißt als das Vermögen, sie zu erschaffen, während es zur gleichen Zeit die Immanenzebene zieht, auf der die Begriffe sich niederlassen, sich verschieben, Ordnung und Beziehungen untereinander verändern, sich erneuern und unaufhörlich erschaffen. Das Gehirn ist der *Geist* selbst. Zur gleichen Zeit wird das Gehirn Subjekt oder vielmehr, einem Ausdruck Whiteheads gemäß, »Superjekt«, wird der Begriff zum Objekt, zum Ereignis oder zur Schöpfung selbst, und wird die Philosophie zur Immanenzebene, die die vom Gehirn entworfenen Begriffe trägt. Daher erzeugen die Gehirnbewegungen Begriffspersonen.

Das Gehirn sagt Ich, aber Ich ist ein anderer. Es ist nicht mehr dasselbe Gehirn wie das der Konnexionen und sekundären Integrationen, obwohl es darin keine Transzendenz gibt. Und dieses Ich ist nicht nur das »ich begreife« des Gehirns als Philosophie, es ist auch das »ich empfinde« des Gehirns als Kunst. Die Empfindung ist nicht weniger Gehirn als der Begriff. Beim Blick auf die Nervenverbindungen Reiz/Reaktion und die Gehirnintegrationen Perzeption/Aktion wird man sich nicht fragen, an welchem Moment des Wegs oder auf welchem Niveau die Empfindung auftritt, denn sie ist vorausgesetzt und bleibt im Hintergrund. Das Zurücktreten ist nicht das Gegenteil des Überfliegens, sondern ein Korrelat. Die Empfindung ist der Sinnesreiz selbst, und zwar nicht als allmähliche Verlängerung bis hin zur Reaktion, sondern insofern sie sich selbst oder ihre Schwingungen bewahrt. Die Empfindung zieht die Schwingungen des Reizmittels auf einer Nervenoberfläche oder in einem Gehirnvolumen zusammen: Die vorhergehende ist noch nicht verschwunden, da taucht bereits die folgende auf. Dies ihre Art und Weise, auf das Chaos zu reagieren. Weil die Empfindung die Schwingungen zusammenzieht, schwingt sie selbst. Weil sie Schwingungen bewahrt, bewahrt sie sich selbst: sie ist Monument. Weil sie ihre Harmonischen zum Klingen bringt, klingt sie selbst. Die Empfindung ist die zusammen-

gezogene, Qualität und Varietät gewordene Schwingung. Deshalb wird das Subjekt-Hirn hier *Seele* oder *Kraft* genannt, weil nur die Seele im Zusammenziehen bewahrt, was die Materie zertreibt oder ausstrahlt, in Bewegung setzt, reflektiert, bricht oder umformt. So bleibt unsere Suche nach der Empfindung solange vergeblich, solange wir bei Reaktionen und den Sinnesreizen, die sie verlängern, bei Aktionen und den Perzeptionen, die sie reflektieren, stehenbleiben: Weil nämlich die Seele (oder vielmehr die Kraft) – wie Leibniz sagte – nichts tut oder nicht handelt, sondern nur präsent ist, sie bewahrt: die Kontraktion ist keine Aktion, sondern reine Passion, eine Kontemplation, die das Vorgehende im Folgenden bewahrt.¹² Die Empfindung liegt folglich auf einer anderen Ebene als die Mechanismen, Dynamismen und Finalitäten: Es ist eine Kompositionsebene, auf der die Empfindung sich bildet, indem sie zusammenzieht, woraus sie sich zusammensetzt, und indem sie sich mit anderen Empfindungen zusammenfügt, die sie ihrerseits zusammenzieht. Die Empfindung ist reine Kontemplation, denn durch Kontemplation zieht man zusammen, dabei sich selbst in dem Maße betrachtend, als man die Elemente betrachtet, aus denen man hervorgeht. Betrachtung, Kontemplation, das heißt erschaffen, ein Mysterium der passiven Schöpfung, Empfindung. Die Empfindung füllt die Kompositionsebene aus, füllt sich mit sich selbst aus, indem sie sich mit dem füllt, was sie betrachtet: sie ist »enjoyment«, und »self-enjoyment«. Sie ist ein Subjektum oder vielmehr ein *Injektum*. Plotin konnte alle Dinge als Kontemplationen definieren, nicht nur die Menschen und die Tiere, sondern auch die Pflanzen, die Erde und die Steine. Nicht Ideen betrachten wir durch den Begriff, vielmehr die Elemente der Materie durch die Empfindung. Die Pflanze betrachtet, indem sie die Elemente

12 Im *Traktat über die menschliche Natur* definiert Hume die Einbildungskraft durch diese Kontemplation- passive Kontraktion, Betrachtung und Übernahme einer Gewohnheit (Erstes Buch, Dritter Teil, 14. Abschnitt).

betrachtet, aus denen sie hervorgeht, das Licht, den Kohlenstoff und die Salze, und füllt sich selbst mit Farben und Gerüchen, die jedesmal ihre Varietät, ihre Komposition bestimmen: sie ist Empfindung an sich.¹³ Als ob die Blumen sich selbst empfinden würden, indem sie empfinden, woraus sie bestehen, Ansätze von einem ersten Sehen oder Riechen, bevor sie durch ein mit Nerven und Gehirn ausgestattetes Agens wahrgenommen oder gar empfunden werden.

Steine und Pflanzen besitzen gewiß kein Nervensystem. Aber wenn die Nervenkonnexionen und Gehirnintegrationen eine mit den Geweben koexistierende Gehirn-Kraft als Empfindungsvermögen voraussetzen, kann man möglicherweise auch ein Empfindungsvermögen voraussetzen, das mit den embryonalen Geweben koexistiert und sich innerhalb der Art als Kollektivgehirn darstellt; oder mit den Pflanzengeweben in den »kleinen Arten« koexistiert. Und die chemischen Affinitäten und physikalischen Kausalitäten verweisen selbst auf Primärkräfte, die ihre langen Ketten erhalten können, indem sie deren Elemente zusammenziehen und in Resonanz zueinander bringen: Die geringste Kausalität bleibt unverständlich ohne diese subjektive Instanz. Nicht jeder Organismus ist mit einem Gehirn ausgestattet, und nicht jedes Leben ist organisch, aber es gibt überall Kräfte, die Mikro-Gehirne bilden, oder ein anorganisches Leben der Dinge. Wenn es nicht unbedingt notwendig ist, wie Fechner oder Conan Doyle von der glänzenden Hypothese eines Nervensystems der Erde auszugehen, so deshalb, weil sich die Kraft zur Kontraktion oder zur Bewahrung, das heißt zur Empfindung, als ein Globalgehirn nur im Verhältnis zu solchen unmittelbar zusammengezogenen Elementen und einem solchen Kontraktionsmodus darstellen, die sich je nach Bereich unterscheiden und eben genau irreduzible Va-

13 Der große Text Plotins über die Kontemplationen steht zu Beginn der *Enneades*, III, 8. Von Hume bis zu Butler und Whitehead werden die Empiristen das Thema wiederaufgreifen, indem sie es auf die Materie wenden: von daher ihr Neo-Platonismus.

rietäten bilden. Letzten Endes aber sind es dieselben letzten Elemente und dieselbe Kraft im Hintergrund, die eine einzige Kompositionsebene bilden, welche alle Varietäten des Universums trägt. Der Vitalismus konnte schon immer in zweierlei Weise gedeutet werden: im Sinne einer Idee, die wirkt, aber die nicht ist, die folglich nur vom Gesichtspunkt einer äußerlichen zerebralen Erkenntnis aus wirkt (von Kant bis Claude Bernard); oder im Sinne einer Kraft, die ist, aber die nicht wirkt, die folglich ein reines inneres Empfinden ist (von Leibniz bis Ruyer). Wenn die zweite Interpretation uns zwingend erscheint, so deshalb, weil die bewahrende Kontraktion der Aktion oder selbst der Bewegung gegenüber immer verschoben ist und sich als ein reines erkenntnisloses Schauen darstellt. Man sieht das selbst im eigentlich zerebralen Bereich des Erlernens oder der Bildung von Gewohnheiten: Obwohl sich alles von einer Prüfung zur anderen in aktiven fortschreitenden Konnexionen und Integrationen zu vollziehen scheint, ist es, wie Hume gezeigt hat, notwendig, daß die Prüfungen oder Fälle, die Gelegenheiten, sich in einer schauenden »Einbildungskraft« zusammenziehen, während sie gegenüber den Aktionen wie der Erkenntnis unterschieden bleiben; und selbst wenn man eine Ratte ist, »kontrahiert«¹⁴ man eine Gewohnheit durch Kontemplation. Freilich muß man unter dem Lärm der Aktionen jene inneren schöpferischen Empfindungen und jenes schweigende Schauen entdecken, die von einem Gehirn zeugen. Diese zwei primären Aspekte oder Blätter des Subjekt-Hirns, Empfindung wie Begriff, sind höchst fragil. Nicht allein Unterbrechungen und objektive Desintegrationen, vielmehr eine große Müdigkeit bewirkt, daß die Empfindungen, schwerfällig geworden, die Elemente und Schwingungen entweichen lassen, weil es ihnen immer schwerer fällt, sie zusammenzuziehen. Das Alter ist eben diese Müdigkeit:

¹⁴ Frz. *contracter*; hier im Sinne von *contracter une habitude*: eine Gewohnheit annehmen. [A. d. Ü.]

Dann folgt entweder der Absturz ins mentale Chaos, außerhalb der Kompositionsebene, oder der Rückfall auf Fertigkeiten, Klischees, die davon zeugen, daß ein Künstler nichts mehr zu sagen hat, nicht mehr in der Lage ist, neue Empfindungen zu schaffen, nicht mehr weiß, wie er bewahren, schauen, kontrahieren soll. Der Fall der Philosophie liegt ein wenig anders, obwohl auch er von einer ähnlichen Müdigkeit abhängt; diesmal vermag das ermüdete Denken, unfähig, sich auf der Immanenzebene aufrechtzuerhalten, die unendlichen Geschwindigkeiten der dritten Art nicht mehr zu ertragen, die einem Wirbel gleich die Ko-Präsenz des Begriffs mit allen seinen intensiven Komponenten auf einmal messen (Konsistenz); es wird zurückgeworfen auf die relativen Geschwindigkeiten, die lediglich die Abfolge der Bewegung von einem Punkt zum anderen, von einer extensiven Komponente zur anderen, von einer Idee zur anderen betreffen und einfache Assoziationen messen, ohne in der Lage zu sein, Begriffe wiederherzustellen. Sicher kommt es vor, daß diese relativen Geschwindigkeiten sehr hoch sind, so daß sie das Absolute simulieren; und sie bleiben doch variable Geschwindigkeiten von Meinung, Diskussion oder »flinke Antworten« wie bei den unermüdlichen jungen Leuten, deren schnelles Mundwerk gepriesen wird, aber auch den müden Alten, die verlangsamte Meinungen verfolgen und stagnierende Diskussionen durch Monologe am Leben erhalten, Monologe im Inneren ihres hohl gewordenen Kopfes, wie eine ferne Erinnerung an ihre alten Begriffe, an die sie sich noch klammern, um nicht völlig dem Chaos zu verfallen.

Sicher flößen uns die Kausalitäten, Assoziationen, Integrationen Meinungen und Glaubensüberzeugungen ein, wie Hume sagt, das heißt Arten und Weisen, etwas (einschließlich »geistige Gegenstände«) zu erwarten und wiederzuerkennen: es wird regnen, das Wasser wird kochen, das ist der kürzeste Weg, das ist dieselbe Gestalt unter einem anderen Aspekt... Auch wenn sich derartige Meinungen häufig unter die wissenschaftlichen Aussagen mischen, gehören sie

doch nicht dazu, und die Wissenschaft unterwirft jene Prozesse andersgearteten Verfahren, die eine Erkenntnistätigkeit ergeben und auf ein Erkenntnisvermögen als drittem Blatt eines Subjekt-Hirns verweisen, das nicht weniger schöpferisch ist als die beiden anderen. Die Erkenntnis ist weder eine Form noch eine Kraft, sondern eine *Funktion*: »ich funktioniere«. Das Subjekt stellt sich jetzt als ein »Ejekt« dar, weil es Elemente herauszieht, deren Hauptmerkmal Distinktion, Unterscheidung ist: Grenzwerte, Konstanten, Variablen, Funktionen, alle jene Funktive und Prospekte, die die Terme der wissenschaftlichen Aussage bilden. Die geometrischen Projektionen, die algebraischen Substitutionen und Transformationen beruhen nicht darauf, etwas vermittelt Variationen wiederzuerkennen, sondern Variablen und Konstanten auseinanderzuhalten oder fortschreitend die Glieder zu unterscheiden, die nach aufeinanderfolgenden Grenzwerten streben. So daß, wenn eine Konstante in einem wissenschaftlichen Verfahren bestimmt ist, es nicht darum geht, Fälle oder Momente in ein und derselben Kontemplation, Betrachtung, zusammenzuziehen, sondern darum, zwischen Faktoren, die unabhängig bleiben, eine notwendige Beziehung herzustellen. Die grundlegenden Akte des wissenschaftlichen Erkenntnisvermögens sind in diesem Sinne aus unserer Sicht die folgenden: Setzen von Grenzwerten, die den Verzicht auf unendliche Geschwindigkeiten markieren und eine Referenzebene entwerfen; Festlegen der Variablen, die sich in auf diese Grenzwerte zustrebende Reihen anordnen; Koordinieren der unabhängigen Variablen, und zwar derart, daß zwischen ihnen oder ihren Grenzwerten notwendige Beziehungen hergestellt werden, von denen distinkte Funktionen abhängen, wobei die Referenzebene eine Koordination *in actu* ist; Bestimmen der Gemische oder Sachverhalte, die sich auf die Koordinaten und auf die sich die Funktionen beziehen. Es ist unzulänglich zu sagen, diese Verfahren der wissenschaftlichen Erkenntnis seien Funktionen des Gehirns; die Funktionen sind selbst die Falten eines

Gehirns, das die variablen Koordinaten einer Erkenntnisebene entwirft (Referenz) und überallhin Partialbeobachter verschickt.

Es gibt ein weiteres Verfahren, das genau von der Beharrlichkeit des Chaos zeugt, und zwar nicht allein im Umkreis der Referenz- oder Koordinationsebene, sondern auch in den Windungen seiner variablen und stets wieder ins Spiel gebrachten Oberfläche. Dies sind die Verfahren der Abzweigung und der Individuation: Sind die Sachverhalte ihnen unterworfen, so deshalb, weil sie nicht zu trennen sind von Potentialen, die sie dem Chaos selbst entnehmen und nur auf die Gefahr ihres Auseinandergerissen- oder Überwältigtwerdens aktualisieren können. Es ist Aufgabe mithin der Wissenschaft, das Chaos zur Darstellung zu bringen, in das das Gehirn selbst als Erkenntnissubjekt eintaucht. Das Gehirn setzt unaufhörlich Grenzen, die Funktionen von Variablen in besonders weiträumigen Bezirken bestimmen; die Beziehungen zwischen diesen Variablen (Konnexionen) weisen um so mehr einen unbeständigen und zufälligen Charakter auf, nicht nur in den elektrischen Synapsen, die von einem statistischen Chaos zeugen, sondern auch in den chemischen Synapsen, die auf ein deterministisches Chaos verweisen.¹⁵ Es gibt weniger Gehirnzentren als Punkte, die in einem Bezirk verdichtet, in einem anderen zerstreut sind; sowie »Oszillatoren«, oszillierende Moleküle, die von einem Punkt zum anderen übergehen. Wie Erwin Straus gezeigt hat, bestand selbst in einem linearen Modell wie dem der bedingten Reflexe das Wesentliche darin, die Verbindungsstücke zu verstehen, die Hiatus und die Leerstellen. Die am Modell des Baums ausgerichteten Paradigmen des Gehirns machen rhizomatischen Figuren Platz, azentrischen Systemen, endlichen Automatennetzen, chaotischen Zuständen. Sicher wird dieses Chaos durch die Verstärkung meinungserzeugender

15 Steven Rose, *The Conscious Brain*, New York 1975: »Das Nervensystem ist unbeständig, probabilistisch, also interessant.«

Bahnungen unter der Einwirkung von Gewohnheiten oder Rekognitionsmodellen kaschiert; es wird aber desto spürbarer, je mehr man schöpferische Prozesse und die darin implizierten Abzweigungen berücksichtigt. Und die Individuation ist im zerebralen Sachverhalt um so funktionaler, als ihre Variablen nicht die Zellen selbst sind, da diese fortwährend absterben, ohne sich zu erneuern, und damit das Gehirn zu einem Ensemble kleiner Tode machen, die den unaufhörlichen Tod in uns einpflanzen. Sie appelliert an ein Potential, das sich gewiß in den bestimmbaren Verbindungen aktualisiert, die aus den Perzeptionen hervorgehen, aber mehr noch in der freien Wirkung, die je nach der Erschaffung der Begriffe, Empfindungen oder Funktionen selbst variiert. Die drei Ebenen sind samt ihren Elementen nicht weiter reduzierbar: *Immanenzebene der Philosophie, Kompositionsebene der Kunst, Referenz- oder Koordinationsebene der Wissenschaft; Form des Begriffs, Kraft der Empfindung, Funktion der Erkenntnis; Begriffe und Begriffspersonen, Empfindungen, Sensationen, und ästhetische Figuren, Funktionen und Partialbeobachter*. Für jede Ebene stellen sich analoge Probleme: In welchem Sinne und wie ist die Ebene in jedem einzelnen Fall einheitlich oder mannigfaltig – welche Einheit, welche Mannigfaltigkeit? Wichtiger jedoch erscheinen uns nun die Probleme der Interferenz zwischen Ebenen, die sich im Gehirn verbinden. Ein erster Interferenztyp taucht auf, etwa wenn ein Philosoph den Begriff einer Empfindung, Sensation, oder einer Funktion zu erschaffen versucht (z. B. einen Begriff für den Riemannschen Raum oder die irrationale Zahl); oder wenn ein Wissenschaftler Funktionen von Empfindungen zu erschaffen versucht, wie Fechner oder wie in den Theorien der Farbe oder des Tons, womöglich sogar Funktionen von Begriffen, wie Lautman es für die Mathematik zeigt, insofern diese virtuelle Begriffe aktualisieren soll; oder auch, wenn ein Künstler reine Empfindungen von Begriffen oder von Funktionen erschafft, wie man es in den Spielarten abstrakter Kunst oder bei Klee

sehen kann. In allen diesen Fällen lautet die Regel, daß die interferierende Disziplin dabei ihre eigenen Mittel verwenden muß. So spricht man zuweilen von der inneren Schönheit einer geometrischen Figur, einer Operation oder eines Beweises, doch dieser Schönheit eignet solange nichts Ästhetisches, als man sie durch Kriterien definiert, die der Wissenschaft entlehnt sind, wie Proportion, Symmetrie, Asymmetrie, Projektion, Transformation: das hat Kant nachdrücklich bewiesen.¹⁶ Die Funktion muß vielmehr in einer Empfindung erfaßt sein, die ihr Perzepte und Affekte verleiht, die ausschließlich von der Kunst selbst komponiert sind, und zwar auf einer spezifischen Kreationsebene, die sie jeglicher Referenz entreißt (das Überkreuzen zweier schwarzer Linien oder die rechtwinkligen Farbschichten bei Mondrian; oder die Annäherung an das Chaos durch die Empfindung seltsamer Attraktoren bei No-land oder Shirley Jaffe).

Es sind also äußerliche Interferenzen, da jede Disziplin auf ihrer eigenen Ebene verbleibt und ihre eigenen Elemente benutzt. Ein zweiter Interferenztyp aber ist innerlich, wenn Begriffe und Begriffspersonen aus einer ihnen entsprechenden Immanenzebene zu entspringen scheinen, um sich auf einer anderen Ebene unter die Funktionen und die Partialbeobachter oder unter die Empfindungen und die ästhetischen Figuren einzuschleichen; gleiches gilt für die anderen Fälle. Dieses Einschleichen geschieht so subtil, wie bei Zarathustra in der Philosophie Nietzsches oder bei Igitur in der Dichtung Mallarmés, daß man sich auf komplexen Ebenen wiederfindet, die schwer zu charakterisieren sind. Die Partialbeobachter wiederum führen in die Wissenschaft Sensibilia ein, die zuweilen den ästhetischen Figuren auf einer Mischebene nahestehen.

Schließlich gibt es nicht lokalisierbare Interferenzen. Das rührt daher, weil jede gesonderte Disziplin auf ihre Weise auf ein Negatives bezogen ist: Sogar die Wissenschaft ist auf eine

¹⁶ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 62.

Nicht-Wissenschaft bezogen, die deren Effekte zurückstrahlt. Es geht nicht bloß um die Behauptung, die Kunst müsse uns bilden, erwecken und Empfindungen beibringen, uns, die wir keine Künstler sind – und die Philosophie müsse uns lehren zu begreifen, und die Wissenschaft, zu erkennen. Derartige Pädagogiken sind nur möglich, wenn jede der Disziplinen für sich in einem wesentlichen Bezug zu dem sie betreffenden Nein steht. Die Ebene der Philosophie ist solange vor-philosophisch, als man sie an sich selbst unabhängig von den Begriffen betrachtet, die sie besetzen; die Nicht-Philosophie aber befindet sich dort, wo die Ebene dem Chaos trotzt. *Die Philosophie bedarf einer Nicht-Philosophie, die sie umfaßt, sie bedarf eines nicht-philosophischen Verständnisses, so wie die Kunst der Nicht-Kunst bedarf und die Wissenschaft der Nicht-Wissenschaft.*¹⁷ Nicht als Beginn brauchen sie sie, und auch nicht als Endzweck, in dem sie durch ihre Verwirklichung verschwinden müßten, sie brauchen sie vielmehr in jedem Moment ihres Werdens oder ihrer Entwicklung. Wenn nun aber die drei Nein sich noch in bezug auf die Gehirnebene unterscheiden, so tun sie dies nicht mehr in bezug auf das Chaos, in das das Gehirn eintaucht. In diesem Eintauchen, so könnte man sagen, löst sich vom Chaos der Schatten des »künftigen Volkes«, wie die Kunst es nennt, aber auch die Philosophie und die Wissenschaft: Volk als Masse, Volk als Welt, Volk als Gehirn, Volk als Chaos. Ein nicht-denkendes Denken, das in den dreien ruht wie der nicht-begriffliche Begriff Klees oder das innere Schweigen Kandinskys. Dort werden die Begriffe, die Empfindungen, die Funktionen unentscheidbar, wie gleichzeitig Philosophie, Kunst und Wissenschaft ununterscheidbar werden, so als teilten sie sich denselben Schatten, der sich über ihre unterschiedliche Natur ausbreitet und sie auf immer begleitet.

¹⁷ François Laruelle schlägt ein Verständnis der Nicht-Philosophie als »Reales (der) Wissenschaft« vor, jenseits des Erkenntnisobjekts: *Philosophie et non-philosophie*, a. a. O. Doch ist nicht einsichtig, warum dieses Reale der Wissenschaft nicht genausogut auch Nicht-Wissenschaft ist.

Inhalt

Einleitung	So ist denn die Frage...	5
------------	--------------------------	---

I. Philosophie

1.	Was ist ein Begriff?	21
2.	Die Immanenzebene	42
3.	Die Begriffspersonen	70
4.	Geophilosophie	97

II. Philosophie, logische Wissenschaft und Kunst

5.	Funktive und Begriffe	135
6.	Prospekte und Begriffe	157
7.	Perzept, Affekt und Begriff	191

Schluß	Vom Chaos zum Gehirn	238
--------	----------------------	-----