

KULTURREVOLUTION ESSEN

No 14, MAI 87

EINIGE, DIE „IMMATERIELLEN“ BETREFFENDE GEDANKEN

vilém flusser

„Vom
Sandstein...“

Jean-François Lyotard hat unter dem Titel „Les Immatériaux“ jüngst im Centre Pompidou, Paris, eine Ausstellung organisiert, aus der man mit der Überzeugung herausgeht, die Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst seien daran, abgeschafft zu werden. Nicht etwa, als seien die dort ausgestellten „imateriellen Objekte“, (etwa Bilder von Jupitermonden oder von Molekularstrukturen), Phänomene jener „grauen Zone“, in welcher sich Wissenschaft und Kunst überschneiden. Solche „overlaps“ hatte es immer gegeben, (siehe die anatomischen Studien Leonardos). Sondern man sieht dort, daß in Zukunft, (in der sogenannten „Postmoderne“), jeder Versuch, zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Engagement unterscheiden zu wollen, Unsinn sein wird. Das ist leicht gesagt, und es klingt nobel. Überlegt man sich jedoch ein wenig, was da gesagt wurde, beginnt einem der Kopf zu schwirren. Dieses „ein-wenig-Überlegen“ ist die Absicht der folgenden Zeilen.



Moderne Wissenschaft: Wissenschaft, im Sinn von „Suche und Sammlung von Wissen“, hat es immer und überall gegeben. Aber erst die Griechen haben eine Disziplin ausgebildet, die wir Modernen, (und „Postmodernen“), bereit sind, „Wissenschaft“ zu nennen. Diese auf Logik und Mathematik beruhende Disziplin beruht, kurz (aber vielleicht nicht gut) gesagt, ihrerseits auf folgender

Idee, (um nicht Vorurteil zu sagen): Die zu-erkennende Welt ist ein Schleier von Erscheinungen, hinter welchem sich die Wirklichkeiten verbergen. Zerreißt man diesen Schleier systematisch, dann erweisen sich diese Wirklichkeiten als nach logischer Hierarchie geordnete unveränderliche Formen. Der Schleier wird zerrissen, wenn man die Erscheinungen neugierig anstarrt, denn dann ersieht man hinter der Erscheinung ihre unveränderliche Form. Dieses Starren nannten die Griechen „Theoria“. Einmal ersehen, können die unveränderlichen Formen mathematisch und logisch übersehen werden. Das nannten die Griechen „musikai kai mathematikai technai“, (warum „musikai“ anstatt „logikai“ hat mythische Gründe, die mit Pythagoras zu tun haben, und hier weggelassen werden können). Was man dabei gewinnt, ist „Wissen“, im Sinn von „episteme“. Und man kommt auf diese Methode zur Wahrheit, im Sinn von „altheia“ – Entschleierung, Entdeckung.

Die griechische Wissenschaft war demnach eine theoretische Disziplin, und sie ist es bis zur Renaissance geblieben. Jedes untheoretische, empirische Wissen, jedes der Praxis zu verdankende Wissen, wurde als unwissenschaftlich verachtet. Weil nämlich die Praxis mit Erscheinungen zu tun hat, und die Erscheinungen trügen. Sie führt nicht zur Wahrheit, sondern zur Meinung („doxa“). Und das heißt, mit anderen

Worten, daß alles, was wir Modernen „Kunst“ nennen, (nicht genau das, was die Griechen „techne“ und die Römer „ars“ genannt haben), also alles untheoretische Behandeln von Gegenständen, als unwissenschaftlich zu behandeln ist, als trügerisch und dem Trug verfallen. Diese Verachtung für die Kunst erscheint bei Platon ausdrücklich, bei allen Vor-Renaissancedenkern implizit, und sie ist noch heute in Worten wie „künstlich“ und „gekünstelt“ erkenntlich.

In der Renaissance, dieser bürgerlichen, (lies: handwerklichen), Revolution wurde diese Verachtung der Kunst gegenüber überwunden. Die Wissenschaft soll nun nicht nur zur Wahrheit führen, sondern ihr Wissen soll auch in der Praxis angewandt werden können. Dadurch entsteht eine eigenartige Dialektik zwischen Theorie und Praxis. Jede theoretische Sicht wird von der Praxis entweder bestätigt oder als falsch erwiesen, und jede Praxis kann zu neuen theoretischen Einsichten führen. Damit verändert sich die Bedeutung von „Theorie“ und „Praxis“. Die Theorie wird aus einem Betrachten von unveränderlichen Formen zu einem hypothetischen Modellieren von Formen. Und die Praxis wird aus einem empirischen Herumtasten zu einem von Theorie erleuchteten Experimentieren. Das ist, kurz, (und vielleicht nicht schlecht), gesagt, der Unterschied zwischen der antiken

Wissenschaft und der modernen.

Man würde meinen, damit sei der Bruch zwischen Wissenschaft und Kunst überwunden worden. Und tatsächlich war dies auch die Ansicht zum Beispiel eines Michelangelo oder eines Leonardo. Kunst als Prüfstein der wissenschaftlichen Theorien, und als Anstoß für neues theoretisches Wissen. Ja, aber genau das Gegenteil ist tatsächlich eingetreten. Rückblickend ist, was da eingetreten ist, beinahe unglaublich. Man hat nämlich den Begriff „Praxis“, („techne“, „ars“), in zwei Teile gespalten. Jene Praxis, welche Theorien überprüft, zu neuen Theorien führt, und Theorien anwendet, nannte man „Technik“. Und man unterschied davon eine andere Praxis, welche angeblich mit Theorie nichts zu tun hat, und man nannte sie „Kunst“ im modernen Sinn dieses Wortes. Also hat, überraschenderweise, die moderne Wissenschaft einen Teil der klassischen „techne“ als Technik in sich einverleibt, und einen anderen Teil als „Kunst“ verstoßen. Die Folgen waren, für die Technik, für die Kunst, und für die moderne Kultur überhaupt, verheerend. *Moderne Technik:* Die vormodernen „Techniker“, (nämlich Handwerker, inklusive jenen, die wir heute „Künstler“ nennen), haben empirisch Gegenstände behandelt, damit diese so werden, wie sie sein sollen, und sie wurden dafür von den vormodernen Theoretikern verachtet. Sie waren daran engagiert, Werte zu verwirklichen und Wirklichkeit zu verwerten. Die letzten Reste dieser „Tech-

Hans Ulrich Gumbrecht:

noch immer begreife ich nicht, warum Sie das einschreiben als Konsequenz, und nicht bloß als bedingung, postulieren.

Jean-François Lyotard:

ich meine, daß man nicht von präsupposition reden sollte und auch nicht von Konsequenz: beides läuft zugleich. man könnte das, was ich meine, folgendermaßen in das heidegger'sche Vokabular von Sein und Zeit übersetzen: das einschreiben ist stets „seiendes“, aber es gibt „Sein“, das nie jemand gesehen hat. allerdings gefällt mir das entsprechende Vokabular nicht, ich ziehe die Idee des Ereignisses vor. ich sage lieber „es passiert/ereignet sich/kommt an schlag auf schlag, fall um fall“ – aber wenn man sagt, daß sich in diesen Ereignissen das Sein verbirgt und entbirgt, weiß man dann mehr? wieso würde es sich dabei (beim „Sein“, d. übers.) überhaupt um einen singular halten? ich fürchte, daß heidegger genau wegen dieses terminus „Sein“ in gewisser hinsicht in die metaphysik zurückgefallen ist, weil dieser terminus voraussetzt, daß es eine einheit des Seins gibt, die vielleicht überhaupt nicht existiert. ich jedenfalls brauche das nicht. ich brauche bloß ein „es passiert“; das ist schon unglaublich genug, und ich brauche das nicht einem Sein zuzuschreiben, das mit mir verstecken spielt. also kann man all das gut in termen von sprachphilosophie beschreiben, was ich in „le différend“ versucht habe. wenn Sie am wort einschreiben anstoß nehmen, können wir das auch ‚satz‘ (phrase) nennen, im sinne des altgriechischen „phrazein“, das eben bezeichnen ohne reden bedeutet. wichtig ist dabei bloß, daß jeder satz in diesem sinne schon als solcher ein ereignis ist. nachdem er (der satz) passiert ist, binden wir ihn, verschalten wir ihn, betreiben wir einbindung (im frz. unübersetzbares wortspiel: „lios/relions/reliure“: d. übers.). notwendig war bloß, daß etwas passierte. jedes schweigen ist ein satz und schreibt sich als vieldeutiger satz ein, was bedeutet, daß es viele arten gibt, ihn zu binden; man kann viele intrigen auf dieses ereignis bauen. dem geist ist es eigen zu vergessen, daß es passiert.



Öffentliche Einmischung

Asyl für Flüchtlinge

terre des hommes hilft Kindern in Not. Seit fast 20 Jahren. In 30 Ländern der Dritten Welt, wo die Not am größten ist. Und hier in der Bundesrepublik, wohn viele Eltern mit ihren Kindern geflohen sind.

Diese Flüchtlinge kommen aus Ländern, in denen Krieg, Unterdrückung und Hunger herrschen. Bei uns werden sie mit Beschimpfungen empfangen. Sie werden in Sammellager gequert, in die die meisten Deutschen nicht einmal einen Fuß setzen würden. Sie dürfen nicht arbeiten. In einigen Bundesländern gibt es nicht einmal Schulpflicht für Flüchtlingskinder.

Viele Politiker versuchen, Fremdenfeindlichkeit zu schüren. Man braucht Sündenböcke, um von eigenen Problemen abzulenken. Statt etwas zu tun gegen Umweltzerstörung und Arbeitslosigkeit, wird mit Falschinformationen zum Thema Asyl ein künstliches Problem geschaffen: die „Asylanten-schwemme“. Mit Zahlen und Statistiken läßt sich manipulieren. Die Flüchtlingszahlen, die die Regierung veröffentlicht, sind „politische Zahlen“. Sie sollen Angst machen. Aber Flüchtlinge sind nicht gefährlich. Sie sind gefährdet.



Warschauer Gheto 1943
Aus der Vergangenheit gelernt?

„Politisch Verfolgte genießen Asylrecht.“
Art. 16 II 2 Grundgesetz



terre des hommes
Hilfe für Kinder in Not
Postfach 4126 · 4500 Osnabrück
Spendenkonto 700
Bank für Gemeinwirtschaft

Es gibt kaum „Mißbrauch“ des Asylrechts. Auch Flüchtlinge, die kein politisches Asyl bekommen, sind in ihrer Heimat häufig bedroht. Zum Beispiel, wenn dort Krieg herrscht.

Anstatt den Flüchtlingen zu helfen, sollen sie „abgeschreckt“ werden: durch Sammellager und Arbeitsverbot. Die „Abschreckung“ kostet viel Geld. Funktionieren kann sie aber nicht, weil die Flüchtlinge kommen, wenn es in ihrer Heimat unerträglich wird. Abschreckung von Flüchtlingen ist unmenschlich.

Kann man mit einer solchen Politik tatsächlich Wähler gewinnen?

terre des hommes kann einigen Flüchtlingskindern helfen. Eine Verbesserung für alle Flüchtlinge hier in der Bundesrepublik kann nur eine humane Politik schaffen.

Im Januar ist Bundestagswahl.

Erkundigen Sie sich, welche Partei für die Verwirklichung des Grundrechts auf Asyl eintritt. Und welche Partei die Asylbewerber so behandeln will, wie sie es verdienen: menschlich.

Abs.

Wir haben die Wahl

„niker“ sind einzelne Handwerker in einzelnen Winkeln und die modernen Künstler. Statt dessen ist ein neuer Typus von Technikern entstanden. Das sind Leute, welche die Gegenstände nicht mehr empirisch, sondern auf Grund von wissenschaftlichen Theorien behandeln. Wie sie dies tun, ist seit der Industrierevolution ersichtlich. Sie schieben die Gegenstände in Maschinen, dort drücken Werkzeuge darauf, und die Gegenstände kommen heraus, so wie sie sein sollen, nämlich umgeformt. Die Maschinen sind Vorrichtungen, welche die Gesten der vorangegangenen Handwerker simulieren und verbessern, nachdem diese Gesten theoretisch eingesehen wurden. Und die Werkzeuge sind Vorrichtungen, welche die im „Kopf“ des Handwerkers stekenden Werte, (das Sein-sollen des Gegenstandes), simulieren und verbessern, nachdem diese Werte theoretisch eingesehen wurden. Danach müßten die technisch hergestellten Gegenstände besser sein als die handwerklich hergestellten. Perfekter ausgearbeitet, (die Maschine verbessert die Handwerker-geste), und wertvoller, (das Werkzeug verbessert fortschreitend die Handwerker-geste). Tatsächlich stimmt dies nur zum Teil, der andere Teil ist ungemütlich. Maschinen arbeiten schneller als Handwerker, und erzeugen daher mehr Gegenstände als diese. Dadurch werden die Gegenstände billiger, anstatt wertvoller zu werden, (Inflation von Gegenständen). Und Werkzeuge drücken den gleichen Wert auf eine Reihe von Gegenständen, während der Handwerker, der ja den Widerstand im Gegenstand spürte, seinen Wert jedem einzelnen Gegenstand anpassen mußte. Dadurch werden die Gegenstände gleichwertig, gleichgültig untereinander. Diese Entwertung und Gleichgültigkeit der Gegen-

stände ist, was „Massenkultur“ genannt wird. Zwar ist tatsächlich jeder einzelne Industriegegenstand besser ausgearbeitet und hat eine „bessere“ Form als ein handwerklicher, aber die Industriekultur als Ganzes ist weniger wertvoll als die handwerkliche. Die Erklärung dafür ist rückblickend leicht zu finden. Es fehlt in der Industriekultur jener Teil der Praxis, der unter dem Namen „moderne Kunst“ ausgeschieden wurde, während in der Handwerkskultur eine einheitliche, ganzmenschliche Praxis bestand, wenn diese auch von den Theoretikern verachtet wurde.



Moderne Kunst: Die moderne Wissenschaft meint, sie sei „wertfrei“. Sie sucht nach „objektivem“ Wissen, und alles Werten soll erst nachher kommen. Eine Praxis, die in die moderne Wissenschaft einbaubar ist, muß daher diese „Wertfreiheit“ akzeptieren. Die Techniker haben kalte Unmenschen zu sein, die sich nicht fragen, ob die von ihnen hergestellten Gegenstände dem Töten von Ungeziefer oder von Menschen dienen. Selbstredend ist dieser Mythos der „Wertfreiheit“ weder in der Technik, noch in der Wissenschaft selbst, aufrechtzuerhalten. Im Gegenteil: die Wissenschaft beherrscht die Moderne, weil sie Technik hervorbringt, und die Technik erzeugt all jene Gegenstände, die zu etwas „gut“ sind. Und doch ist dieser Mythos der „Wertfreiheit“ die Erklärung für die Verbannung der Kunst aus dem modernen täglichen Leben. Ein Künstler ist jener Handwerker, der nicht bereit ist, „Wertfreiheit“ zu akzeptieren. Moderne Künstler sind Leute, welche der Meinung sind, Werte, (meistens sagen sie „hohe“), ins Werk setzen zu müssen. (Das stimmt nicht nur für die Romantiker, sondern in diesem Sinn ist überhaupt alle moderne Kunst, im Vergleich zur vorangegangenen, romantisch.) Das Resultat ist komisch, wenn es nicht tragisch wäre. Alles, das zu irgend etwas „gut“ ist, machen die Techniker, welche vorgeben, der „Wertfreiheit“ zu frönen. Und alles, was von den Künstlern gemacht wird, ist zu

Conception

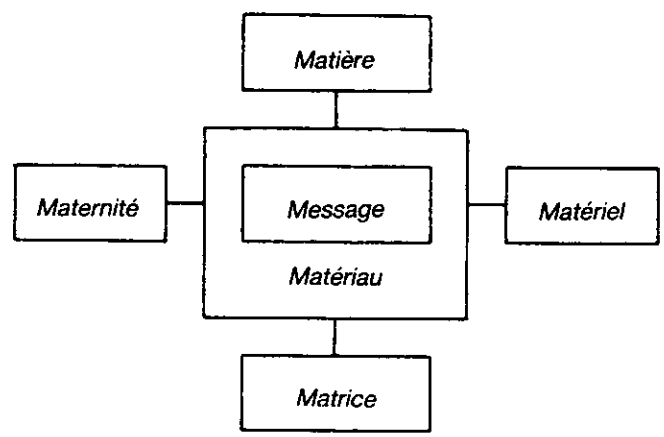
Le principe

A partir de la racine *mât*, on sélectionne les cinq termes :

- matériau
- matériel
- maternité
- matière
- matrice.

On les distribue sur la structure opératoire :

- le matériau est le support du message ;
- le matériel est ce qui assure la saisie, le transfert et la capture du message ;
- la maternité désigne la fonction du destinataire du message ;
- la matière du message est son référent (ce dont il est question, comme dans « table des matières ») ;
- la matrice est le code du message.



Dans la nomenclature de Laswell :

- matériau = au moyen de quoi ça parle ?
 - matériel = à destination de quoi ça parle ?
 - maternité = au nom de quoi ça parle ?
 - matière = de quoi ça parle ?
 - matrice = en quoi ça parle ?
- (« ça » = message ; signification = ce que ça dit).

nichts „gut“, wiewohl die Leute an Werten engagiert sind. Das ist, meiner Ansicht nach, die Tragikomödie der Moderne, von der Renaissance bis beinahe nahe zum Zweiten Weltkrieg. Eine Tragikomödie, die sich steigert, in dem Maße nämlich, in dem die Künstler einsehen, im Machen von „guten“ Gegenständen mit den Technikern nicht konkurrieren zu können, und die Techniker einsehen, daß ihren Gegenständen etwas fehlt, (das „aistheton“), das sie in den zu nichts „guten“ Gegenständen der Künstler erkennen. Die Verbannung der modernen Kunst aus dem täglichen Leben wird durch benjaminische Aura vernebelt. Man himmelt die

Ghettos an, (die Museen, die Ausstellungen, die Akademien), in welchen man die Kunst einsperrt. Und man gestattet heruntergekommener Kunst, dem Kitsch, in die Bürger- und Proletarierwohnungen zu dringen. Doch all diesen Vernebelungen zum Trotz gibt es in der Menschheitsgeschichte wahrscheinlich keine Epoche, die an Häßlichkeit, Stillosigkeit, und daher Unmenschlichkeit den modernen Industriestaaten nah kommt. Wenn demnach der Ausstellung Lyotards Glauben zu schenken ist, wenn tatsächlich in der Post-moderne der Bruch zwischen Wissen-

schaft und Kunst überholt werden sollte, und wenn „Technik“ und „Kunst“ wieder synonym werden sollten, dann ist der Moderne, (und der Neuzeit überhaupt), nicht nachzuweinen.



Post-moderne Technik Die Heilung dieses Bruchs ist allerdings nicht in jenen Gebieten zu suchen, in welchen sich moderne Technik und moderne Kunst zu vereinen scheinen, und in welchen auch tatsächlich viele Beobachter sie zu erkennen meinen. Also nicht in Phänomenen wie Fotografie, Film oder TV einerseits, und dem industriellen Design auf der andern. Denn dort geht es entweder um ein Benützen moderner Technik für Kunstabsichten, (Film), oder um ein Unterwerfen der Kunst unter technische Absichten, (Design). Sondern die Heilung kommt, falls sie kommt, aus einer inneren Wandlung der modernen Technik.

Maschinen zeigen, daß Arbeit, (das Aufdrücken von Werten auf Gegenstände), in unbelebten Vorrichtungen simulierbar ist, und daher des Menschen nicht würdig. Die Folge dieser Erkenntnis sind Roboter. Werkzeuge zeigen daß das Ausarbeiten der Werte, (der auf Gegenstände zu drückenden Formen), mechanisierbar ist, und daher des Menschen nicht würdig. Die Folge dieser Erkenntnis sind künstliche Intelligenzen. Um Werte zu verwirklichen und um Wirklichkeiten zu verwerten, muß der Mensch weder arbeiten, noch die Werte ausarbeiten, sondern er kann sich auf das Analysieren und Synthetisieren von auszuarbeitenden Werten, (auf das Programmieren), konzentrieren. Alles übrige verläuft automatisch. Das ist, kurz, (und nicht schlecht), gesagt, post-moderne Technik.

Das bedeutet nicht nur, daß die post-modernen Leute weder an Maschinen arbeiten noch Werkzeuge machen werden, sondern weiche Symbole, (software), manipulieren werden. Sondern

es bedeutet vor allem auch, daß diese künftigen Systemanalytiker und -synthetiker keinen Kontakt mit materiellen Objekten haben werden, (außer, selbstredend, als Konsumenten). Die schon vorher verächtlich, weil billig und gleichgültig, gewordenen Objekte werden, dank der post-modernen Technik, aus dem Blickfeld menschlicher Aktivität verdrängt, und der Blick wird sich auf weiche Symbole, (auf Lyotards „Les immatériaux“), konzentrieren. Und das hat, wie wir jetzt einzusehen beginnen, eine nahe Verwandtschaft mit einer Art von „Kunst“ im modernen Sinne dieses Wortes.



Post-moderne Kunst: Aus der Sicht der post-modernen Technik läßt sich nämlich die moderne Kunst in drei Zweige gliedern. In die „plastischen Künste“, und das ist Handwerk, vormoderne Technik. In „Musik“, und das ist, als Manipulation von beinahe immateriellen Objekten, (von schwingender Luft), schon beinahe post-moderne Technik. Und in „Literatur“, und das ist, als Manipulation von Buchstaben und anderen weichen Symbolen, post-moderne Technik „avant la lettre“. Und so stellen wir jetzt, rückblickend und überrascht fest, daß es nach-industrielle, post-moderne Techniken, nämlich Systemanalysen und Systemsynthesen schon in der Moderne, (und früher), gegeben hat, nämlich musikalisches Komponieren und Text-„komponieren“. Nur wurden damals die musikalischen Kompositionen nicht automatisch auf Gegenstände aufgedrückt, sondern durch „Instrumente“ in die Luft gedrückt, und die Texte wurden nicht automatisch auf Gegenstände aufgedrückt, sondern, (seit Erfindung des Buchdrucks), mechanisch auf materielle Oberflächen getragen. Es gab also in der modernen Kunst post-moderne Techniken, die aber nicht postmodern „verwertet“ werden konnten.

Diese moderne Trennung zwischen „plastischen Künsten“, „Musik“, und „Literatur“ hat, nach Einführung der post-modernen Technik, keinen Sinn mehr. Wo alles Aufdrücken von

Formen auf Gegenstände, und alles Ausarbeiten dieser Formen automatisierbar ist, können die „plastischen Künste“, genau wie vorher schon Musik und Literatur, ihre Bilder, Statuen, Gebäude und Szenen durch Manipulation von weichen Symbolen komponieren. (Komputieren.) Und dabei stellt sich heraus, daß diese Bilder, Statuen und so weiter musikalisch tönen und literarisch sprechen können, und daß daher das „Gesamtkunstwerk“, (in einem den Wagnerschen übertreffenden Sinn), technisch nicht nur möglich, sondern geboten ist. Das ist, meine ich, post-moderne Kunst: das Programmieren von immateriellen Gesamtkunstwerken, wobei es gleichgültig und uninteressant ist, ob oder nicht die derart komponierten Programme nachträglich auf harte Objekte automatisch aufgedrückt werden. Also ist post-moderne Kunst Plastifizierung von Musik und Literatur, und Musizierung und Literarisierung von Plastik, und dies im „Immateriellen“.

Aber genau dasselbe tut doch die post-moderne Technik? Auch sie komponiert doch Systeme? Es besteht doch, in der Praxis, kein Unterschied zwischen einem Techniker und einem Künstler, die vor Tastaturen von Computern sitzen? Das ist, meine ich, was die Ausstellung im Centre Pompidou gezeigt hat. Daß Technik und Kunst in der Post-moderne wieder synonym wird.



Post-moderne Wissenschaft: Ja, aber das kann nicht stimmen. Die post-moderne Technik ist doch, wie die moderne auch, eine Anwendung von wissenschaftlicher Erkenntnis, und die post-moderne Kunst ist doch, wie die moderne auch, ein Engagement an Werten? Also sehn zwar die beiden in der Praxis gleich aus, aber die beiden Absichten dahinter sind doch verschieden? Obwohl sich einem dabei der Kopf dreht, (wie können sich denn verschiedene Absichten in der gleichen Praxis realisieren?), muß man der Sache nachgehen.

Als die moderne Wissenschaft aufkam, meinten die Leute, „Theorie“ sei nicht mehr pas-

sives Anstarren von unveränderlichen Formen, sondern ein Manipulieren von veränderlichen Formen aufgrund von praktischer Erfahrung, allerdings ein diszipliniertes, exaktes Manipulieren. Sie meinten, daß bei diesem Manipulieren die Imagination des Wissenschaftlers ins Spiel kommt. Das meinte zum Beispiel Leonardo mit „fantasia essata“, und noch Galilei mit „sperimentazione mentale“. Aber dann kam Newton mit seiner Behauptung: „hypotheses non fingo.“ Zwar also hat der Theoretiker Formen zu manipulieren, aber nicht mit Fantasie, sondern er hat sich an die harten Gegebenheiten zu halten. Das eben unterscheidet die moderne Wissenschaft von der modernen Kunst: daß die Wissenschaft nicht fingiert, während die Kunst, da sie wertet, fiktiv ist.

Aber diese moderne Wissenschaft ist gegenwärtig in einer vielschichtigen Krise, und diese Krise betrifft vor allem die „harten Gegebenheiten“, an die wir uns in der Wissenschaft halten sollen. Können wir uns an sie halten? Einerseits lösen sich diese harten Gegebenheiten zu Relationsfeldern auf, die zwar gegeben, aber nicht hart sind. Und andererseits, (und das ist noch wichtiger), beginnt man den Verdacht zu hegen, daß unsere Hypothesen, und die daraus gebauten Theorien, nicht in diesen Gegebenheiten aufgedeckt, sondern von uns selbst dorthin projiziert wurden. Nach dem entsetzlichen Satz: die Dinge verhalten sich nach unseren mathematischen Sätzen, weil sie, wenn sie sich nicht so verhielten, keine Dinge wären. Das heißt: bei der berühmten, (oder berühmtesten), Definition von „Wahrheit“, nämlich „adaequatio intellectus ad rem“, beginnt die „res“ weich zu werden, und der „intellectus“ beginnt, nicht als Entdecker, sondern als Erfinder dieser „res“ angesehen zu wer-

den. Diese Krise der modernen Wissenschaft, und damit des modernen Begriffs von Wahrheit und Erkenntnis, ist weit entfernt von einer Lösung. Und „post-moderne Wissenschaft“ ist vorderhand nichts als der Versuch, diese Krise zu lösen.

Und doch kann man bereits jetzt einiges von ihr sagen. Und vor allem dieses: wenige Wissenschaftler und Wissenschaftsphilosophen leugnen gegenwärtig, daß beim Aufstellen von Hypothesen, (und von aus diesen Hypothesen aufgebauten Theorien), die Einbildungskraft im Spiel ist. Im Gegenteil, viele behaupten, daß eine Hypothese eine Fiktion ist, eine Art von Als-ob, deren Absicht es ist, von den Gegebenheiten, (seien sie hart oder nicht), bestätigt, (oder noch besser: widerlegt), zu werden. So einerseits Kuhn, andererseits Popper, und vor allem Feyerabend, („against method“). Also Rückkehr aus Newtons „hypotheses non fingo“ zu Leonardos „fantasia essata“.

Aber was ist denn Kunst anderes als „fantasia essata“? Ist denn Kunst nicht etwa ein Fingieren, dessen Absicht es ist, zur Wahrheit zu kommen? Und befolgt die Kunst dabei nicht etwa exakte Regeln? Selbstredend: „Wahrheit“ meint vielleicht nicht dasselbe in Wissenschaft und in Kunst, und die Regeln sind nicht diesselben. Aber die post-moderne Wissenschaft weiß nicht mehr genau, was „Wahrheit“ für sie bedeutet, und was die Regeln betrifft, so hat sie auch da ihre Zweifel. Je exakter also die post-moderne Kunst gezwungenermaßen wird, (sie hat klare und deutliche Symbole auf Tastaturen zu manipulieren), und je mehr die post-moderne Wissenschaft an ihrer Wahrheit zweifelt, desto näher rücken sie aneinander.

Das ist der eigentliche Grund für das Verschwimmen der Praxis in post-moderner Kunst und post-moderner Technik.

Aber das heißt doch, alle Ontologie, alle Unterscheidung zwischen Real und Fiktiv, aufgegeben zu haben? Wenn nämlich die Wissenschaft eine Art Kunst ist, und wenn Wissenschaft unsere einzige Quelle der Erkenntnis des Realen ist und bleibt, dann ist eben „real“ nur eine Spielart des Fiktiven. Also nicht Nietzsches „Kunst ist besser als Wahrheit“, sondern „Kunst ist Wahrheit“. Kein Wunder, daß einem der Kopf schwirrt.



VOM SANDWICH: EINE POSTMODERNE ÜBERLEGUNG

vilém flusser

„Chaos ist unentdeckte Ordnung, und Ordnung ist unentdecktes Chaos.“ Der erste Teil dieses Satzes ist ein moderner Glaubensartikel: Alle scheinbar chaotischen Phänomene sind im Grunde geordnet, und es ist Aufgabe der Vernunft, den Schein zu zerreißen und zur Ordnung vorzudringen. Der zweite Satzteil ist Ausdruck einer modernen Verzweigung: Alle scheinbar geordneten Phänomene schweben in einem absurden Chaos, in welches wir geworfen wurden. Die beiden Satzteile scheinen einander zu widersprechen, und die Neuzeit kann als ein Pendeln zwischen diesen Widersprüchen angesehen werden. Zwischen dem Glauben an die Vernunft, (an den Fortschritt der reinen und angewandten Wissenschaft), und der existentiellen Überzeugung, alles Bemühen sei angesichts des Todes vergeblich. In der ausgehenden Neuzeit wurden an den beiden Extremen dieses Pendelns entsetzliche Verbrechen begangen. Einerseits der mörderische Versuch, das unordentliche Verhalten von Mensch und Gesellschaft in eine angeblich stützende Ordnung zu zwingen („linker Totalitarismus“). Andererseits der noch mörderischere, dieses Verhalten durch Mobilisation von irrationalen Trieben zu lenken, und dabei die angeblich trockene und unfruchtbare Vernunft zu verachten („rechter“ Totalitarismus). Beide einander ergänzende Verbrechen sind noch im Gange.

Die beiden Satzteile widersprechen einander jedoch tatsächlich nicht, denn der Satz meint dieses: Dringt die Vernunft genügend weit in scheinbar chaotische Phänomene, dann wird sie auf Ordnung stoßen, und dringt sie genügend weit in diese Ordnung, dann wird sie auf Unordnung stoßen. Der Satz besagt, daß die objektive und die subjektive Welt wie Sandwiche strukturiert sind: daß sie aus einander überlagernden Ebenen von Ordnung und Unordnung aufgebaut sind. Ein Beispiel für das objektive Sandwich: die unordentlichen Bewegungen der Schneeflocken verbergen ordentliche, (zum Beispiel die des freien Falls), und diese verbergen unordentliche, (zum Beispiel die der Teilchensprünge). Ein Beispiel für das subjektive Sandwich: ordentliche (rationale) Handlungen verbergen unordentliche psychische Konflikte, und die verbergen eine psychische Ordnung. Was der Satz nahelegt, ist folgendes Weltbild: Alle wie immer gearteten Phänomene, seien sie physisch, biologisch, psychologisch oder sozial, zeigen bei Analyse einen Sandwich-Charakter. Und er legt dies nicht nur empirisch, sondern auch theoretisch nah, denn Goedels Theorem zeigt, daß sogar außerordentlich gut geordnete Systeme wie das der Logik und der Mathematik wie Sandwiche strukturiert sind.

Wie haben wir uns dieses Sandwich vorzustellen, und wie können wir damit leben? Ist es wie ein aus unendlich vielen Stockwerken bestehendes Hochhaus, in welchem der Aufzug der Vernunft auf- und abfährt, um dabei von Niederlage zu Sieg und von Sieg zu Niederlage zu fahren? Oder ist es eher wie eine

aus Segmenten bestehende Schlinge, worin das „letzte“ Segment irgendwo außerhalb unseres Blickfelds vom „ersten“ gefolgt wird? Sollen wir der Vernunft vertrauen, weil sie Sieg auf Sieg erntet, oder sollen wir an ihr verzweifeln, weil sie von Niederlage zu Niederlage schreitet?

Man muß sich das Sandwich etwas näher ansehen. Auf den ersten Blick sieht es nämlich so aus, als ob seine einzelnen Ebenen nicht deutlich von einander geschieden seien. Jede Ebene scheint eine vage Menge zu sein (ein „fuzzy set“), und in die vagen Mengen über und unter ihr vordringen zu wollen. Nicht Grenzen, sondern graue Zonen scheinen die Ebenen von einander zu trennen. Zum Beispiel: Kernphänomene scheinen in einer grauen Zone zwischen der Ebene der geordneten Teilchenbahnen und jener der ungeordneten Teilchensprünge vor sich zu gehen. Auf den zweiten Blick erweist sich das als eine Täuschung. Nicht das Sandwich ist grau, sondern grau sind die Phänomene: grün ist die Theorie, und grau das konkret Erlebte. Zum Beispiel: das Phänomen „Katze jagt Maus“. Es kann in die unordentliche Sandwichebene „Tierverhalten“ eingebaut werden. Und in die darunter liegende ordentliche „Nischen in Ökosystemen“. Und in die darunter liegende „zufällige genetische Mutationen“. Wo jagt die Katze? Jagt sie etwa chaotisch, oder laut der Ordnung ihres Ökosystems, oder so, wie ihr das ihre zufällig entstandene genetische Information vorschreibt? Das sind falsche Fragen, denn sie jagt ja nicht im Sandwich. Sie jagt im Grauen dort draußen, und das Sandwich analysiert dieses Graue, um aus diesem Grauen weiße Ebenen von Ordnungen und schwarze von Unordnung herauszuschälen. Das Sandwich ist weiß/schwarz/weiß. Unordnung folgt dort auf Ordnung, um von Ordnung gefolgt zu werden. Das Graue, das Faserige, das Zottige ist dort draußen.

Und doch: obwohl das Sandwich schwarz/weiß/schwarz ist,

gleich es nicht einem Metermaß, sondern eher einer russischen Puppe. Jede seiner Ebenen schluckt Phänomene, die auch von anderen Ebenen geschluckt werden. Also schlucken gewissermaßen die Ebenen einander. So ist etwa die Ebene „Nischen im Ökosystem“ in der Ebene „Tierverhalten“ enthalten. Aber es ist eine seltsame russische Puppe. Denn die Ebene „Tierverhalten“ ist ihrerseits in der Ebene „Nischen im Ökosystem“ enthalten. Eine russische Puppe, worin eine größere Puppe von einer kleineren verschluckt wird? Eine reversible russische Puppe? Etwa wie das Gehirn das Universum enthält, und das Universum das Gehirn? Das Sandwich ist in einer Art von russischem Puppenkannibalismus in sich selbst verschlungen. Diese Verschlingungen sind Folgen des Versuchs, Ordnung und Unordnung im Grauen dort draußen zu unterscheiden.

Das Sandwich fordert uns also auf, vor allem einmal die Welt und uns selbst als eine graue Mischung von Ordnung und Unordnung hinzunehmen. Oder, um dasselbe etwas dynamischer auszudrücken: es fordert uns auf, zuerst einmal hinzunehmen, daß überall um uns herum und in unserem eigenen Inneren verschiedene Ordnungen immer wieder aus Unordnung empor-tauchen, um dorthin immer wieder zurückzutauchen. Das ist selbstredend, außer Kontext gesagt, eine banale Behauptung. Aber im Sandwichkontext gesagt, ist es alles, nur nicht banal, denn es besagt, daß wir einige der grundlegenden Ansichten und Werte der modernen Kultur aufgeben müssen, und daß wir versuchen müssen, eine neue Kultur zu stiften.

Nehmen wir nämlich das Sandwichmodell an, (wie wir ja angesichts des gegenwärtigen Standes der wissenschaftlichen Erkenntnis wohl müssen), dann haben wir den Boden, auf dem die moderne Wissenschaft beruht, verlassen. Diese erkennt sich als eine Methode, (als die einzige vernünftige Methode), dank welcher wir in Richtung einer fundamentalen Ordnung, einer „mathesis universalis“, eines „universalen Kombinationsspiels von Theoremen und

Algorithmen“ vordringen können. So ein Vordringen erweist sich dank dem Sandwich als ein nicht nur praktisch, auch theoretisch unmögliches Unterfangen. Unter jeder „fundamentalen“ Ordnung, welche alle Sandwichebenen enthält, muß ja eine noch „fundamentalere“ Unordnung liegen, und diese muß die alle Sandwichebenen enthaltende Ordnung enthalten. Wenn wir aber einsehen, (wie wir wohl müssen), daß wir von der Wissenschaft nie letzte Erkenntnis, und daher nie Herrschaft über die Welt und uns selbst erwarten können, dann ist Wissenschaft im modernen Verständnis dieses Begriffes nicht mehr möglich.

Andererseits jedoch besteht kein Zweifel, daß wir das Sandwich der Wissenschaft verdanken. Und das Sandwich zeigt ja gerade die außerordentliche Gewalt der wissenschaftlichen Methode. Es zeigt nicht etwa, daß diese Methode nur für ordentliche Ebenen gilt, und angesichts der unordentlichen abdankt. Sondern es zeigt im Gegenteil, daß die Methode fähig ist, durch jede unordentliche Ebene bis zu einer ordentlichen vorzudringen. Gerade weil die Wissenschaft immer wieder über Unordnung stolpert, kann sie immer tiefer ins Grau der konkreten Phänomene dringen. Also, angesichts des Sandwichs haben wir beides zu akzeptieren: daß die Wissenschaft für letzte Erkenntnis nicht kompetent ist, und daß sie für unbegrenzten Fortschritt kompetent ist.

Das zwingt uns, den modernen Wissenschaftsbegriff umzudenken, und die Stellung der Wissenschaft im Kulturgewebe umzuwerten. Wissenschaft kann nicht mehr als Methode zum Entdecken der „wahren Zusammenhänge“ angesehen werden, (außer man gäbe diesem schwammigen Ausdruck eine ganz neue Bedeutung). Sie muß als eine Methode angesehen werden, verschiedene Ordnungsebenen aus dem Grau der konkreten Phänomene herauszuschälen. Etwa wie ein Bildhauer eine Gestalt aus dem Marmorblock herauschält. War diese Gestalt im Marmorblock,

bevor sie vom Bildhauer herausgeschält wurde? Waren diese Ordnungen in den Phänomenen, bevor sie von der Wissenschaft herausgeschält wurden? Das sind typisch post-moderne Fragen. Mit anderen Worten: wir haben die Wissenschaft als eine Art von Kunst anzusehen. Und das Sandwich, (und überhaupt alle wissenschaftlichen Modelle), als eine Art von Meißel. Solch eine Ansicht auf die Wissenschaft muß für die künftige post-moderne Kultur gewaltige Folgen haben.

Die moderne Kultur besteht aus zwei ungleichen und untereinander nur mühselig kommunizierenden Zweigen: aus dem mächtigen Zweig der wissenschaftlich-technischen Kultur, und aus dem etwas gebrechlichen der Künste. Diese Trennung beruht auf dem modernen Glauben, daß die Wissenschaft „entdeckt“, während die Kunst nur „erfindet“. Diesen Glauben haben wir angesichts des Sandwichs aufzugeben. Wir können nicht mehr glauben, daß die wissenschaftlich disziplinierte Vernunft auf irgend eine geheimnisvolle Weise mit irgendeiner fundamentalen Ordnung dort draußen „adäquat“ ist. Das Sandwich zeigt, daß alle in den Phänomenen entdeckten Ordnungen im Sandwich vorgesehen sein müssen, um entdeckt werden zu können. Daß die Naturgesetze Wiederentdeckungen von Ordnungen sind, die im Sandwich erfunden und dann in die Natur hineinprojiziert wurden. Daß also die Wissenschaft dasselbe tut wie alle übrigen Künste. Wie jede Kunst hat auch sie eine eigene Methode, allerdings eine außerordentlich wirksame Methode. Und das bedeutet, daß in der künftigen post-moderne Kultur die moderne Trennung zwischen Wissenschaft, (und Technik), einerseits, und den Künsten andererseits nicht mehr gelten kann, und daß die Kultur ihre ursprüngliche, in der Renaissance und im Barock verlorene Einheit wiederfindet.

Aber das ist leichter gesagt als zuendgedacht, denn bei einer Verschmelzung von Wissenschaft und Kunst entstehen vorläufig noch unüberblickbare Probleme. Und vor allem dieses: wenn die Wissenschaft als eine Art von Kunst anzusehen ist, (und daher wohl auch die

Eine Kulturrevolution?

Aids und das Menschenbild

In Italien, wo die öffentliche Diskussion von Aids früher eingesetzt hatte und jetzt viel breiter und nachdrücklicher geführt wird als bei uns, gilt besondere Aufmerksamkeit inzwischen den möglichen Auswirkungen auf kulturelle Entwicklungen. Immerhin auf der ersten Seite des „Corriere della Sera“ (vom 26. 1.) hat nun Francesco Alberoni, ständiger Kolumnist der Zeitung und zugleich Präsident der Kammer für Jugendstrafsachen in Mailand, einen Aufsatz publiziert, in dem die Folgen der Veränderung des Sozialverhaltens durch Aids — für den Fall, daß der Krankheit innerhalb der nächsten zwei, drei Jahre medizinisch nicht beizukommen ist — den Konsequenzen einer Kulturrevolution gleichgesetzt werden.

Wie stichhaltig und wie realistisch sind solche Perspektiven? Revolutionen wollen gesellschaftliche Zusammenhänge und Ordnungsgefüge verändern, indem sie neue, jedenfalls andere Werte und Normen setzen, mit denen sie die alten Hierarchien liquidieren. Sie verwandeln dabei auch — es ist das der wichtigste Eingriff etwa der Großen Bürgerlichen Revolution in Frankreich — das Menschenbild, also die Vorstellung, die Menschen sich von anderen und von sich selbst machen. Während verschiedener Perioden der europäischen Geschichte haben die Künste solche Veränderungen des Menschenbildes schon vorweggenommen, ehe die zugehörigen politischen Schritte tatsächlich getan wurden. In der jüngeren Vergangenheit hat sich in den Ausdrucksformen der Kunst — sehr auffällig während der sechziger Jahre — eine Befreiung von überbrachten ästhetischen Normen und sozialen Strukturen ereignet; die der Durchsetzung von Liberalisierungstendenzen in der gesellschaftlichen Praxis vorausliefen, diese nicht nur antizipierend, sondern auch fördernd. Der Film, die Rockmusik, das Theater, die Literatur haben Lebensformen und Verhaltensweisen propagiert, die im Ganzen eine größere Beweglichkeit des einzelnen nahelegen: Mobilität in bezug auf das gesamte Lebensarrangement, Offenheit gegenüber den unterschiedlichsten Möglichkeiten der Existenz, Bereitschaft zum Wechsel nicht zuletzt in Hinsicht auf Liebesbindungen. Die neuen Formen des Tanzens haben hierfür metaphorische Bedeutung: Sie lassen das Paar verschwinden zugunsten des Tingelns aller

mit allen. Als interessant erscheint der Typus des Vielseitigen (mit einem Begriff aus der Kunst: des Interdisziplinären), kontaktfroh in alle Richtungen, sprungbereit; als eher spießig im Gegensatz dazu die Selbstverpflichtung auf Beständigkeit, Treue, Familie, Kontinuität, Tradition.

Unter dem Druck von Aids könnten sich diese Bewertungen, auch wo sie sich in den darstellenden Künsten niederschlagen, radikal verändern. Die Krankheit, die nach allem, was man über sie weiß, durch die intimsten Kontakte übertragen wird, eine Liebeskrankheit, muß dazu führen, solche Kontakte vorbeugend auf ein Minimum, möglichst auf den Verkehr mit nur einem Partner zu reduzieren. Der italienische Kommentator hat wahrscheinlich recht, wenn er folgert, daß sich daraus Verschiebungen in der Hierarchie der Verhaltensideale ergeben werden: Nicht der behende, mutig in den wendischen Gelegenheiten des Lebens das Glück Suchende hat die größere Chance der Gesundheit, sondern der Typus dessen, der sich festlegt und auch gegen alle Umstände und wandelbare Neigungen bei seiner Entscheidung bleibt.

Man werde, schreibt Francesco Alberoni, entsprechend auch neu zu definieren haben, was Schönheit ist an einem Mann oder einer Frau: Wer Sicherheit, Beständigkeit ausstrahlt, wird attraktiver sein und mehr gelten als der, der sich offenhält. Und wenn bislang der Kunst dieser Epoche die Vieldeutigkeit (Polyvalenz), die Auflehnung gegen festgefügte Strukturen, programmatisch waren — könnte gerade das nun fragwürdig werden. Enthaltsamkeit oder dauernde Fixierung als höchste moralische Qualitäten: Die Kontroverse zwischen der deutschen Gesundheitsministerin und der Kirche über die „Safer Sex“-Plakate läßt die Brisanz, die der neue Verhaltenskodex enthält, gerade erst ahnen.

Für die politischen Verhältnisse muß eine solche Umwertung fatale Konsequenzen haben: eine Kulturrevolution, die man nicht wünschen kann. Alle Gegenhoffnung gilt der Wissenschaft — die Medizin, die sie finden muß, ist auch eine gegen die notorische Anfälligkeit der Gesellschaften, in lebenslähmende Erstarrung zu geraten.

PETER IDEN

Künste als Wissenschaftszweige), dann ist die dem modernen Denken so teure Unterscheidung zwischen „entdeckt“ und „erfunden“, (zwischen „wahr“ und „fiktiv“), unter den Tisch gefallen. Zum Beispiel: das hier besprochene Sandwich ist dann ebenso wahr und/oder fiktiv wie ein Gedicht, eine musikalische Komposition oder ein Gemälde. Denn es ist ebenso wie jene ein Kunstwerk. Dies zwingt uns, den Wahrheitsbegriff neu zu fassen, eine Aufgabe, die wir noch zu leisten haben. Hingegen können wir jetzt schon im hier bedachten Sandwich ein großartiges von der wissenschaftlichen Vernunft errichtetes Kunstwerk, eine Art von immaterieller Kathedrale erkennen. Und das allein ist schon eine post-moderne Weise, die Dinge zu sehen.

Und das ist nur ein erster Blick aus der empортаuchenden Perspektive. Wenn einmal der moderne, und uns jetzt naiv erscheinende Glaube an die Wissenschaft durch ein feineres Wissenschaftsverständnis ersetzt ist, und wenn dadurch die bisher an den Kulturrand verdrängten Künste als Quellen der Erkenntnis sich werden entfalten können, dann werden sich ganz ungeahnte Horizonte öffnen. Daher ist der gegenwärtige überüberall, (und vor allem in den wissenschaftlichen Texten) spürbare Verfall des Glaubens an die Wissenschaft nicht unbedingt negativ zu werten. Die moderne Kultur wird nicht notwendigerweise von einer technologischen Barbarei, einem kritiklosen Anwenden der Wissenschaft, abgelöst werden. Und auch nicht notwendigerweise von einem bestialen Irrationalismus. Sondern es ist ebensogut denkbar, daß wir einer Kultur entgegengehen, in welcher sich die Vernunft von unvernünftigen Erwartungen befreit, und sich daher desto besser entfaltet. Und das ist letzten Endes, was mit dem diesen Aufsatz eröffnenden Satz gemeint ist.



„OH SCHAURIG IST'S IM ATOM ZU STEHN“

– SCHÜLER FORMULIEREN
ENDZEIT-SIMULATIONEN
AN LITERARISCHE FIKTIONEN
gerhard rupp

I) wissenschaft und praxis im zeitalter der 'simulationen'

die postmoderne these vom „verschwinden des subjekts“ hat eine merkwürdig gleichgültige resignation ausgelöst, trauer oder revolte jedenfalls kaum¹. ihre diagnose hat sich zur devise verkehrt. auch baudrillards konzept der in unserer gegenwart dominanten simulationen, nach dem das wirkliche hinter die modernen zeichensysteme verschwindet, steht in der gefahr, dies verschwinden aufgrund der fixierenden beschreibung zu legitimieren². die drohende aufwertung des faktischen vom registrierten zum akzeptierten datum verändert den status von wissenschaft von der erkenntnis hin zur bestätigung des bestehenden. diese verschiebung kann nur aufgehalten werden, wenn die passive beobachtung durch ein moment von *aktiver praxis*, d.h. eingreifender wissenschaftlicher handlung ausgeglichen wird. dabei kann jede einzelne humanwissenschaft kleine praxisausschnitte zur herbeiführung exemplarischer veränderungen nutzen. im schul- und hochschulunterricht, in kulturellen und sozialen aktivitäten können subjekte die rekonstruktion eigener erfahrung planmäßig einsetzen, um damit stellvertretend die gesamtgesellschaftliche wirklichkeit auszuloten. diese *subjektive erfahrungsrekonstruktion* kann auch zwischen literaturwissenschaftlicher analyse und gesellschaftlicher praxis zusammenhänge herstellen. dies erfuhr ich eindringlich nach einem hauptseminar „strahlende zukunft – romane der 80er jahre“. die studentinnen und studenten suchten nach einer form praktischen engagements, um nach der lektüre der mehr oder weniger ausgeweglosen endzeit-szenarios nicht einfach tatenlos zur tagesordnung überzugehen. in dieser simulation bot ich ihnen die form möglicher praxis an, die mir geläufig war, nämlich die bewußtmachung der eigenen vor-einstellungen und haltungen zur (politischen) praxis durch (literatur-)unterricht. diese bewußtmachung bleibt nicht bei der reinen analyse stehen, sondern führt zur *veränderung*, wenn auch zunächst nur des oder sogar nur dieses literaturunterrichts in einer 9. klasse der bochumer albert-einstein-schule³.

wir nehmen uns vor zu untersuchen, wie die schüler die gegenwärtig noch während des unterrichts durch tschernobyl sich verdichtende atomare bedrohung verarbeiten und wie sie auf texte professioneller autoren reagieren, die fiktionale formulierungen und gestaltungen von endzeit-szenarios versuchen, aber von der wirklichkeit meist schon eingeholt worden sind. aber es geht uns noch mehr darum, daß die schüler ihr **aktives mitschaffen** am literarischen text im unterricht erfahren und zahlreiche verschiedene gelegenheiten erhalten, ihre eigenen überzeugungen und gefühle zu dieser thematik literarisch auszudrücken und als **alternative versionen des originaltextes** mit diesem zu vergleichen. ziele sind – neben der bestärkenden selbsterfahrung der schüler – die *veränderung der literarischen texte* durch eigenes umschreiben und die erarbeitung einer *selbstbestimmten haltung* zu der lähmenden, abstrakten atomaren bedrohung. **diskursanalyse im kontext des literaturunterrichts heißt daher, 'unter' den dominanten diskursen der literarischen texte das spiel der rezipienten-diskurse konkret zu entfalten.**

II) konstruktion eines unterrichts-experiments 'strahlende zukunft in endzeit-romanen'

die thematik des weltendes scheint sich einer realistischen, 'angemessenen' verarbeitung zu entziehen: sie fehlt in der kanonischen literatur weitgehend und wird als exotisch-abseitiger stoff behandelt in 'unteren' literaturformen⁴. der grund dafür liegt u.a. darin, daß die fiktive thematisierung des endes der menschheit und der erde immer auch die evozierung des eigenen endes bedeutet oder des todes eines identifikatorischen ichs. sie geht mit außerordentlichen narzißtischen kränkungen einher und ist psychologisch schwer auszuhalten. außerdem haftet dem erzählen und dem schreiben als stark positiv besetzten manifestationen der situationsbewältigung zumindest seit scheherezade gerade etwas lebensretterisches-erlösendes an⁵. bei der thematik der menscheitsauslöschung und verwüstung des lebens und der erde stellt sich durch den puren schreib- und leseakt überdies das problem ein, daß es eine zeitliche distanz geben muß, aus der heraus geschrieben wird, und aus der das geschriebene auf den leser überliefert wird.

diese und viele andere faktoren erklären wohl hinlänglich, daß gerade die endzeit-romane der 80er jahre selbst noch in ihrer appellatorischen intention, die in der vorwegnehmenden darstellung der so naheliegenden katastrophe liegt, paradoxerweise einen unterschwelligen optimistischen grundton haben, der bei nüchterner betrachtung von den genug fiktiven szenarios in sachbüchern krass absticht. gerade weil die endzeit-romane durch die folgerichtige antizipation des bombentages in unserem alltag eindringlich warnen und aufrütteln wollen, müssen sie andererseits einen verbleibenden hoffnungsschimmer des überlebens wahren. selbst in dem praktisch einzigen roman mit einem eindeutig endgültigen ende, anton-andreas guhas „ende, tagebuch aus dem dritten weltkrieg, überwiegt die „imaginäre selbstbehauptung des subjekts“ (jürgen link)⁶.

als hypothese könnte man, auch und besonders mit blick auf den für die altersstufe ausgewählten text von gudrun pausewang „Die letzten kinder von schewenborn“, folgendes zusammenfassen:

fiktionale texte haben schwierigkeiten, in ihrem mediüm ein absolut negatives sujet zu formulieren, das die gesamte lebenswelt auslöscht, da sie diese ja evozieren und nicht etwa negieren. gerade in der pessimistisch-negatorischen antizipation aber werden sie heutzutage von ihrem widerpart, der realen wirklichkeit, noch während des lesens übertroffen, so daß sie etwas antiquiert-rückständiges bekommen. ihre radikalität büßen sie angesichts eines zentralen moments der moderne, nämlich des technisch perfektionierten destruktionspotentials, ein, weil sie es in seinem lebenszerstörenden ausmaß verdrängen.

mit blick auf die literarische rezeption dieser erwachsenentexte im literaturunterricht durch schüler muß man radikalisierend hervorheben, daß die fiktionalen texte die endzeit-katastrophe zwar evozieren, aber zumeist optimistisch überhöhen. paradoxerweise errichten sie noch immer die utopie einer zuversichtlichen zukunft, die mit den zukunftsphantasien jugend-