

Der Schein des Materials.

Für die Bilderausstellung 'Bildlicht', Wien.

Mit dem Wort 'immateriell' wird schon längst Unfug getrieben. Aber seit man von einer 'immateriellen Kultur' spricht, kann solch ein Unfug nicht länger protestlos hingenommen werden. Der vorliegende Aufsatz, der für eine Malerei-ausstellung 'zwischen Material und Immaterialität' bestimmt ist, setzt sich zur Aufgabe, zum Abräumen des schiefen Begriffs 'Immaterialität' beizutragen.

Das Wort 'materia' ist das Resultat des römischen Versuchs, den griechischen Begriff 'hylé' ins Lateinische zu übersetzen. 'Hylé' meint ursprünglich 'Holz' und so etwas wird auch das Wort 'materia' gemeint haben, wie aus dem spanischen 'madera' noch zu ersehen ist. Aber als die griechischen Philosophen zum Wort 'hylé' gegriffen haben, dachten sie dabei nicht an Holz im allgemeinen, sondern an jenes Holz, das in Tischlerwerkstätten lagert. Es ging ihnen nämlich darum, ein Wort zu finden, in welchem ein Gegensatz zum Begriff 'Form' (griechisch 'morphé') ausgedrückt werden könnte. Also meint 'hylé' etwas Amorphes. Die Grundvorstellung dabei ist diese: Die Welt der Erscheinungen, so wie wir sie mit unseren Sinnen wahrnehmen, ist ein unförmiger Brei, und hinter ihr sind ewige, unveränderliche Formen verborgen, die wir dank dem übersinnlichen Blick der Theorie wahrnehmen können. Der amorphe Brei der Erscheinungen (die 'materielle Welt') ist eine Täuschung, und die dahinter verborgenen Formen (die 'formale Welt') ist die Wirklichkeit, die dank Theorie entdeckt wird. Und zwar so, dass erkannt wird, wie die amorphen Erscheinungen in die Formen fließen, sie füllen, um dann wieder ins Amorphe hinauszufliessen.

Wir kommen diesem Widerspruch 'hylé-morphé' oder 'Materie-Form' näher, wenn wir das Wort 'Materie' als 'Stoff' übersetzen. Das Wort 'Stoff' ist das Substantiv des Verbums 'stopfen'. Die materielle Welt ist das, was in Formen gestopft wird, sie ist das Füllsel für Formen. Das ist viel einleuchtender als das Bild vom Holz, das zu Formen geschnitzt wird. Denn es zeigt, dass die stoffliche Welt überhaupt erst verwirklicht wird, wenn sie in irgend etwas gestopft wird. Das französische Wort für 'Füllsel' ist 'farce', und das erlaubt die Behauptung, dass unter so einem theoretischen Blick auf die Welt alles Materielle, Stoffliche eine Farce ist. Dieser theoretische Blick ist im Verlauf der Entwicklung der Wissenschaften in einen dialektischen Widerspruch mit dem sinnlichen Blick getreten ('Observation-Theorie-Experiment'), und dies kann als Trübung der Theorie gedeutet werden. Dies konnte sogar bis zum Materialismus führen, für den die Materie ((der Stoff,) die Realität ist. Gegenwärtig jedoch beginnen wir, unter dem Druck der Informatik, zum ursprünglichen Begriff der 'Materie' als einem vorübergehenden Füllsel von zeitlosen Formen zurückzukommen. Davon ein wenig später.

Aus Gründen, deren Bedenken den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde, hat sich, ziemlich unabhängig vom philosophischen Materiebegriff, der Widerspruch 'Materie-Geist' entwickelt. Die ursprüngliche Vorstellung dabei ist, dass feste Körper verflüssigt, und flüssige vergast werden können, und dabei aus dem Blickfeld verschwinden. So kann zum Beispiel der Atem (griechisch 'pneuma', lateinisch 'spiritus' als eine Vergasung des festen menschlichen Körpers angesehen werden. Der Übergang von fest zu gasförmig (von Körper zu Geist) kann am Hauch bei Frost beobachtet werden.

Dadurch wird deutlich, dass es Methoden gibt, um den Körper zu vergeistigen, und umgekehrt, um den Geist zu materialisieren. Denn so gesehen ist ja der feste Körper eigentlich ein gefrorenes Gas, und Gas ist ein sich verflüchtigender Körper. Ein solcher primitiver Materialismus (der verwirrenderweise oft 'Spiritismus' und sogar 'Spiritualismus' genannt wird), hat nichts mit dem oben erwähnten philosophischen Materialismus zu tun, denn er kennt keine Dialektik. Geist und Materie sind für ihn auswechselbar, und man Gespenster fotografieren.

Daraus, und in Verbindung mit dem Gedanken, dass beim Tod des Körpers Gase frei werden, hat sich, vor allem dank dem Christentum, der Widerspruch 'materiell-spirituell' im Sinn von 'Körper-Seele' entwickelt. Und hier kommt zum erstenmal der Begriff 'imateriell' auf die Szene. Die Seele ist immateriell, weil sie einerseits im Gegensatz zum materiellen Körper steht, und weil sie andererseits an die ewigen und unveränderlichen Formen der Alten erinnert. Man kann sogar so weit gehen zu sagen, die Seele sei die ewige Form, durch welche verübergehend der Körper läuft, um sinnlich wahrgenommen zu werden. Aus dieser Sicht wäre eine 'imaterielle Kultur' die Pflege der seelischen (oder geistigen) und die Verachtung der Körperlichen (oder stofflichen) Prozesse. Aber es ist auch eine andere Interpretation dieses Gegensatzes möglich. Danach wäre 'imaterielle Kultur' die Methode, stoffliche Prozesse dank Erkenntnis und/oder Arbeit ins Geistige aufzuheben, und dadurch zu immaterialisieren (siehe Phänomenologie des Geistes und dialektischer Materialismus). All dies beruht allerdings auf einem mehr oder weniger blinden Glauben an die Realität des Stoffes einerseits, und seines angeblichen Gegensatzes auf der anderen. All dies ist demnach weit primitiver als der erwähnte Materiebegriff des Amorphen.

In der modernen Wissenschaft hat sich aus der Vorstellung des Wechsels der Aggregatzustände ('fest-flüssig-gasförmig und zurück') ein anderes Weltbild ergeben. Danach geht grob gesprochen dieser Wechsel zwischen zwei Horizonten vor sich. Auf dem einen Horizont (dem absoluten Nullpunkt) ist überhaupt alles fest (stofflich), und auf dem anderen Horizont (bei Lichtgeschwindigkeit) ist überhaupt alles mehr als gasförmig (energetisch). (Hier sei daran erinnert, dass 'Gas' und 'Chaos' das gleiche Wort sind.) Dieser hier auftauchende Gegensatz 'Materie-Energie' erinnert an Spiritismus: man kann Materie in Energie verwandeln (Fission) und Energie in Materie (Fusion), und dies artikuliert die Einsteinsche Formel. Dennoch ist so ein Weltbild nicht mit dem Spiritismus vergleichbar. Für den Spiritismus ist alles materiell, auch diese verdünnten Materien, die Geister. Und für das Weltbild der modernen Wissenschaft ist alles Energie, das heißt eine Möglichkeit zu zufälligen, unwahrscheinlichem Ballen, zur Materienbildung. Für so ein Weltbild ist 'Materie' vorübergehende Inseln von Ballungen (Krümmungen), in einander überschneidenden energetischen Möglichkeitsfeldern. Und von hier stammt der gegenwärtig in Mode kommende Unfug, von 'imaterieller Kultur' zu sprechen. Gemeint ist eine Kultur, bei welcher Informationen ins elektromagnetische Feld eingetragen und dort übertragen werden. Der Unfug besteht nicht nur im Missbrauch des Begriffs 'imateriell' (statt 'energetisch'), sondern auch im Unverständnis des Begriffs 'informieren'.

Zurück zum ursprünglichen Gegensatz 'Materie-Form', also 'Inhalt-Behälter'. Der Grundgedanke dabei ist dieser: wenn ich etwas sehe (zum Beispiel einen Tisch) dann sehe ich Holz in Tischform. Zwar ist dabei das Holz hart (ich stosse dagegen), aber ich weiss, dass es vergehen wird (verbrennen und in amorphe Asche zerfallen). Aber die Tischform ist unvergänglich, denn ich kann sie mir immer und überall vorstellen (vor meinen theoretischen Blick hinstellen). Daher ist die Tischform real, und der Tischinhalt (das Holz) nur scheinbar. Und das zeigt, was eigentlich Tischler machen: sie nehmen eine Tischform (die 'Idee' eines Tisches), und zwingen sie einem amorphen Stück Holz auf. Das Malheur dabei ist, dass sie dadurch nicht nur das Holz informieren (in die Tischform zwingen), sondern auch die Tischidee deformieren (sie im Holz verzerren). Das Malheur ist, dass es unmöglich ist, einen idealen Tisch zu machen. Dieses Argument gegen die Tischlerei, (und die Kunst überhaupt) wird noch schärfer, wenn man fragt, wie der Tischler überhaupt auf die Idee kommt. Antwort: er schaut in die Welt der 'reinen Formen', sieht, dass die Formen logisch geordnet sind (zum Beispiel die Idee 'Tisch' in der übergeordneten Idee 'Möbelstück'), und zieht die Tischform heraus in seine Werkstatt. Das heisst: der Tischler informiert das Holz dank angewandter Logik. Aber Logik anwenden ist geradezu ein Verbrechen, weil sie durch Anwendung verfälscht wird. Nur in der 'reinen' theoretischen Kontemplation führt die Logik zu den höchsten Ideen, zur Schönheit und Güte.

Das alles klingt archaisch, ist aber tatsächlich von einer Aktualität, die verdient, 'brennend' genannt zu werden. Dafür ein einfaches und hoffentlich einleuchtendes Beispiel: die schweren Körper um uns herum scheinen regellos zu kollern, aber in 'Wirklichkeit' befolgen sie die Formel des freien Falles. Die sinnlich wahrgenommene Bewegung (das Stoffliche an den Körpern) ist scheinbar, und die theoretisch ersehene Formel (das Formale an den Körpern) ist wirklich. Und diese Formel, diese Form ist raum- und zeitlos, unveränderlich ewig. Die Formel des freien Falls ist eine mathematische Gleichung, und die sind raum- und zeitlos: es hat keinen Sinn, fragen zu wollen, ob $1+1=2$ auch um vier Uhr nachmittags in Semipalatinsk wahr ist. Es hat aber ebensowenig Sinn, von der Formel zu sagen, dass sie 'immateriell' ist. Sie ist das 'wie' des Stoffes, und der Stoff ist das 'was' der Form. Anders gesagt: die Information 'freier Fall' hat einen Inhalt (Körper) und eine Form (eine mathematische Formel). So etwa würde das im Barock ausgedrückt werden.

Aber die Frage ist und bleibt: wie ist Galilei auf diese Idee gekommen? Hat er sie hinter den Erscheinungen theoretisch entdeckt (platonische Interpretation), hat er sie zwecks Orientierung unter den Körpern erfunden, oder hat er solange mit Körpern und mit Ideen herumgespielt, bis die Idee des freien Falls herauskam? Mit der Antwort auf diese Frage steht und fällt das Gebäude der Wissenschaft und der Kunst, dieser Kristallpalast aus Algorithmen und Theoremen, den wir die Kultur des Abendlands nennen. Um dieses Problem zu verdeutlichen, um die Frage nach dem formalen Denken vor Augen zu führen; sei ein weiteres Beispiel aus der Zeit Galileis geboten:

Die Frage war nach dem Verhältnis zwischen Himmel und Erde. Falls sich der Himmel mit Mond, Sonne, Planeten und Fixsternen um die Erde dreht (wie dies zu sein scheint), dann dreht er sich in sehr komplizierten epizyklischen Bahnen, von denen einige rückläufig sein müssen. Falls die Sonne im Mittelpunkt steht, und daher die Erde zu einem Himmelskörper wird, dann laufen die Bahnen in relativ einfachen elliptischen Formen. Die barocke Antwort auf diese Frage: in Wirklichkeit steht die Sonne in der Mitte, und die Ellipsen sind die wirklichen Formen; und die epizyklischen Formen der Ptolomäer sind Figuren, Fiktionen, erfundene Formen, um den Schein zu wahren, (die Erscheinungen zu retten). Wir denken gegenwärtig formaler als damals, und unsere Antwort lautet: Ellipsen sind bequemere Formen als Epizyklen, und daher sind sie vorzuziehen. Aber Ellipsen sind weniger bequem als Kreise, und Kreise können leider hier nicht angewandt werden. Zur Frage steht also nicht mehr, was wirklich, sondern was bequem ist, und dabei stellt sich heraus, dass man nicht einfach bequeme Formen den Erscheinungen aufsetzen kann (in diesem Fall Kreise), sondern nur die bequemsten unter einigen, die zu ihnen passen. Kurz: die Formen sind weder Entdeckungen noch Erfindungen (weder platonische Ideen noch Fiktionen), sondern zurechtgebastelte Behälter für Erscheinungen ('Modelle'). Und die theoretische Wissenschaft ist weder 'wahr' noch 'fiktiv', sondern 'formal' (Modelle entwerfend).

---.---.---

Hier endlich kann auf das vorgegebene Thema dieses Aufsatzes, nämlich auf die 'Malerei zwischen Material und Immaterialität' eingegangen werden. Denn die Malerei ist, wie die Wissenschaft und wie alle kulturelle Artikulation, weder 'wahr' noch 'fiktiv', sondern 'formal' (modellierend). Falls 'Form' der Gegensatz zu 'Materie' ist, dann gibt es keine Malerei, die 'materiell' zu nennen wäre: sie ist immer informierend. Und falls die Form das 'wie' der Materie ist, und 'Materie' das 'was' der Form, dann ist Malerei eine der Methoden, der Materie Form zu verleihen, und sie so hind nicht anders erscheinen zu lassen. Die Malerei zeigt (wie alle kulturelle Artikulation), dass die Materie nicht erscheint, (unscheinbar ist), ausser man informiere sie, und dass sie, wenn einmal informiert, zu scheinen beginnt (phänomenal wird). Dass also die Materie in der Malerei (wie überall in der Kultur, die Ort ist, wie die Formen erscheinen. Daher gibt es keine Malerei, die 'materiell, aber auch keine, die 'immateriell' zu nennen wäre.

Aber der Titel der hier gemeinten Ausstellung ist dennoch nicht sinnlos. Es gibt nämlich tatsächlich zwei verschiedene Seh- und Denkart: die stoffliche und die formale. Die barocke war stofflich: die Sonne ist wirklich im Zentrum, und die Steine fallen wirklich nach einer Formel. (Sie war stofflich, und gerade darum nicht materialistisch.) Unsere ist eher formal: die Sonne im Zentrum und die Gleichung des freien Falls sind praktische Formen (das ist formal, und gerade deshalb nicht immaterialistisch). Diese beiden Seh- und Denkart führen zu zwei verschiedenen Arten des Malens. Die stoffliche führt zu Repräsentationen (zum Beispiel zu den Darstellungen von Tieren auf Höhlenwänden). Die formale zu Modellen (zum Beispiel zu Entwürfen von Kanalisationen auf mesopotamischen Ziegeln). Die erste Sehweise betont das Erscheinende in der Form, die zweite die Form in der Erscheinung. Die Geschichte der Malerei kann als Prozess angesehen werden, im Verlauf dessen das formale über das stoffliche

en (mit allerdings einigen Rückschlägen) überhand nimmt. Das will gezeigt sein:

Ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Formalisation ist die Einführung der Perspektive. Es geht zum erstenmal bewusst darum, vorgefasste Formen mit Stoff aufzufüllen, die Erscheinungen in spezifischen Formen erscheinen zu lassen. Ein weiterer Schritt ist etwa Cézanne, dem es gelingt, zwei oder drei Formen zugleich auf einen St zu drücken (etwa einen Apfel von verschiedenen Perspektiven aus zu 'zeigen'). Dies wird vom Kubismus auf die Spitze getrieben; es geht um das Aufzeigen vorgefasster geometrischer (einander überschneidender) Formen, bei denen der Stoff nur dazu dient, die Formen erscheinen zu lassen. Man kann also von dieser Malerei sagen, dass sie sich zwischen dem Inhalt und dem Behälter, zwischen dem Stoff und der Form, zwischen dem materiellen und dem formalen Aspekt der Erscheinungen in Richtung dessen bewegt, was unrichtig das 'Immaterielle' genannt wird.

Aber dies alles ist nur eine Vorbereitung für die Herstellung der sogenannten 'synthetischen Bilder'. Sie erst machen die Frage nach dem Verhältnis von Stoff zu Form gegenwärtig so 'brennend'. Es geht um Apparate, welche gestatten, Algorithmen (mathematische Formeln) als farbige (und womöglich bewegte) Bilder auf Schirmen aufleuchten zu lassen. Das ist etwas anderes als das Entwerfen von Kanälen auf mesopotamischen Ziegeln, als das Entwerfen von Würfeln und Kegeln auf kubistischen Gemälden, ja sogar etwas anderes als das Entwerfen von möglichen Flugzeugen aus Kalkulationen. Denn im ersten Fall geht es darum, Formen für künftig darin aufzufangende Stoffe zu entwerfen (Formen für Kanalwasser, für Demoiselles d'Avignon, für Mirages), und im zweiten Fall geht es um 'reine' platonische Formen. Die fraktalen Gleichungen zum Beispiel, die als Mandelbrotmännchen auf den Schirmen aufleuchten, sind stofflos (wenn sie auch nachträglich mit Stoffen wie Gebirgsformationen, Gewitterwolken oder Schneeflocken gestopft werden können, aber nicht müssen). Solche synthetische Bilder können (fälschlich) 'immateriell' genannt werden, und zwar nicht, weil sie im elektromagnetischen Feld aufleuchten, sondern weil sie stoff-freie leere Formen zeigen. Macht man derartige Bilder mit Öl (und das kann man), dann sind auch sie in diesem Sinn 'immateriell', trotzdem sie auf einer stofflichen Leinwand sitzen.

Die 'brennende' Frage lautet demnach: früher (seit Platon und noch vorher) ging es darum, vorhandenen Stoff zu formen, um ihn zum Erscheinen zu bringen, und jetzt geht es eher darum, einen aus unserer theoretischen Schau und unseren Apparaten hervorquellenden und sich übersprudelnden Strom von Formen mit Stoff zu füllen, um die Formen zu 'materialisieren'. Früher ging es darum, die scheinbare Welt des Stoffs nach Formen zu ordnen, und jetzt eher darum, die vorwiegend in Zahlen verschlüsselte Welt der sich unübersehbar vermehrenden Formen scheinbar zu machen. Früher darum, die gegebene Welt zu formalisieren, und jetzt, die entworfenen Formen zu alternativen Welten zu realisieren. Das meint 'immaterielle Kultur', sollte aber eigentlich 'verstofflichende Kultur' heißen.

.....

Es geht um den Begriff des Informierens. Er meint, Formen auf Stoffe drücken. Dies wird seit der Industrierevolution sehr deutlich. Ein Stahlwerkzeug in einer Presse ist eine Form, und sie informiert den an ihr vorbeifliessenden Glas- oder Plastikstrom zu Flaschen oder Aschenbechern. Ähnlich funktioniert unser Zen-

trainervensystem: einige der uns verfügbaren Informationen sind Inprints in unserem Gehirn. Früher war die Frage, zwischen wahren und falschen Informationen zu unterscheiden. Wahr waren solche, bei denen die Formen Entdeckungen, und falsch solche, bei denen die Formen Fiktionen waren. Diese Unterscheidung wird sinnlos, seit wir die Formen weder für Entdeckungen (alethiai) noch für Fiktionen, sondern für Modelle halten. Früher hatte es einen Sinn, zwischen Wissenschaft und Kunst zu unterscheiden, und jetzt ist dies sinnlos geworden. Das Kriterium für Informationskritik ist jetzt eher dieses: wie weit sind die hier aufgedruckten Formen mit Stoff auffüllbar, wie weit sind sie realisierbar? Wie operativ, wie fruchtbar sind die Informationen?

Ein derartiger, nur erst schattenhaft ersichtlicher Informationsbegriff wird zweifellos eine völlig neue Erkenntnistheorie, Ethik und Ästhetik zur Folge haben. Im Grunde meint das Wort 'Informationsrevolution' diesen noch völlig undurchsichtigen Umbruch. Aber dieses formale Kriterium der Informationskritik kann bereits hier und jetzt (zum Beispiel an die hier gemeinte Malerei-ausstellung) angewandt werden. Man müsste angesichts der dort ausgestellten Bilder etwa fragen: wie operativ, wie fruchtbar, wie realisierbar sind die Modelle, die in den Bildern vorgeschlagen, projiziert, zur Erscheinung gebracht werden. Und angesichts der ganzen Ausstellung müsste man fragen: ist sie eine Information, welche in sich Formen trägt, die zu weiterem Informieren von Stoffen (womöglich ganz anderen Stoffen als es die Malerei ist) führen könnte? Das sind lauter nach-stoffliche, post-materielle, nämlich formale Fragen. Und in diesem Sinn kann der Titel der Ausstellung: 'zwischen Material und Immaterialität' provokativ gedeutet werden (wenn er auch wahrscheinlich anders gemeint war).

Es geht also nicht darum, ob die ausgestellten Bilder Oberflächen von Stoffen sind oder Inhalte von elektro-magnetischen Feldern. Sondern darum, wieweit sie dem stofflichen und dem formalen Denken und Sehen entsprungen. Und hier wird deutlich, warum dieser Aufsatz 'Vom Schein des Materials' heisst. Was immer 'Material' bedeuten mag, es kann nicht das Gegenteil von Immaterialität bedeuten. Denn die 'Immaterialität' also strikt gesprochen die Form, bringt überhaupt erst das Material in Erscheinung. Der Schein des Materials ist die Form. Und das allerdings ist eine post-materielle Behauptung.