

9 Epilog: Die Kunst des Möglichen

in ästhetischer Anmutung ihrer Ambivalenz

9.1 Vorstellung versus Anmutung

Im Epilog zu Band 1 dieser Untersuchung (»Die Kunst des Möglichen und die Möglichkeit der Kunst«) war im Ausgang von Überlegungen Martin Heideggers aufgezeigt worden, dass sowohl eine technomorphe Weltsicht als Modellierung der Welt unter technischen Kriterien als auch eine technomorphe Sicht auf die Technik selbst als Modellierung unserer Vorstellungen von Technik nach Maßgabe technischer Kriterien zwar reflektierbar, aber im vorstellenden Denken nicht überwindbar ist, sofern diese Vorstellungen selbst eine Funktion erfüllen. Heidegger sah diese Funktion im »sichernden Vorstellen«, dem Grundanliegen, dem der Bau von gedanklichen und technischen Systemen verhaftet bleibt. Demgegenüber macht er (wie sein Kontrahent Theodor W. Adorno übrigens auch) einen Bereich von Erfahrungen geltend, der sich in Ansehung von Kunstwerken eröffnet, weil diese dem direkten Verweisungszusammenhang enthoben sind. Sie führen das »Zeugsein des Zeugs« selbst vor, seine funktional bestimmte »Zuhandenheit«, indem sie es gerade außerhalb der funktionalen Kontexte in einer anderen Umgebung, die der Funktion entkleidet ist, situieren. Ein abkünftiger Modus des Seins, nicht Funktionen zu erfüllen, wird dabei als Negativmodus erfahrbar.

Kunstwerke sind nicht nur etwas anderes, sondern sie künden auch von einer anderen Seinsweise, die aber gerade nicht »sichernd«, d.h. in technischer Absicht, »vorgestellt« werden kann. Es »tritt etwas hervor«: »Das Daß des Geschaffenseins tritt am Werk hervor, beim Zeug verschwindet es in der Dienlichkeit« (Heidegger 1950, 53), die in den avanciertesten Hochtechnologien so selbstverständlich unsere Lebenswelt prägt, dass die Techniken als solche »verschwinden« (Weiser, vgl. I, Kap. 5.6 und 7.4) und hintergründig wirken.

In den Kunstwerken nun wird vorgeführt, wie Technik, in anderen Kontexten erfahren, sich diesem Verweisungszusammenhang entzieht und dabei einen Zugang sowohl zu ihrem Anderseinkönnen selbst eröffnet, als auch und gerade zu anderen Weisen des Existierens überhaupt – einer nicht technisch überformten Natur (die unsere reale Welt und Vorstellungswelt nicht mehr aufweist) oder einer Existenz in Ansehung unserer Endlichkeit jenseits der Sicherheitsversprechen der Technik. Wir haben das Zustandekommen dieser Alteritätserfahrung als Erfahrung einer »metaphorischen Exemplifikation« (mit Goodman) rekonstruiert, also einer Erfahrung, die technische Konstrukte nicht, einordnend in Systeme, als buchstäbliche Proben des Funktionierens erfährt, sondern durch die ästhetische Anmutung auf andere Strukturen verwiesen und geführt wird – meta-phorein –, die sich hier kundtun als versteckte, unter der funktionalen Oberfläche verborgene andere Existenzmöglichkeiten. (Entsprechend spricht Adorno von Kunst als »Seismogramm« oder »Chiffren des Potentials«.) Natur als Potential, auf dem die technische Überformung aufruht (bei Heidegger »der Fels, der den Tempel trägt«), oder unsere innere Natur als Potential kreativer Konstruktion können in jenen ästhetischen Anmutungen, die andere Bereiche in ihren Spuren erfahren lassen, erscheinen.

Dies möge nachfolgend an einer einschlägigen Darstellung des Technischen gezeigt sein, dessen Spuren, die hier aufscheinen, beschrieben werden sollen. Insbesondere ist die *Vorführung* von Ambivalenz, im Gegensatz zur Identifizierung konkreter Ambivalenzen bei der Bewertung von Techniken, hier zu finden, ferner eine Umgebung, die Möglichkeiten und Grenzen eines Umgangs mit Ambivalenz in direkter Anmutung vermittelt, als etwas, was sich als Anderes der Technik und eben deshalb metaphorisch, hier in den technischen Konstrukten exemplifiziert.

9.2 Das »Wesen« der Technik in einer Pittura metafisica

In der Stuttgarter Staatsgalerie findet sich das Gemälde von Giorgio de Chirico (1888-1978) »Metaphysisches Interieur mit großer Fabrik«, entstanden 1916. Es gehört zu den wichtigsten Werken der so genannte Pittura Metafisica, die von de Chirico begründet wurde und deren wichtigster Vertreter er ist. Auf den ersten Blick mutet das Bild an wie eine emphatische Allegorie kulturpessimistischer Technikphilosophie. Dieser Eindruck kommt unmittelbar durch die Darstellung der Fabrikanlage auf dem Bild im Bild zustande; mittelbar erhärtet er sich durch deutliche Parallelen zur berühmten »Melencolia« von Albrecht Dürer, die ebenfalls als wissenschafts- und technikkritische Allegorie zu lesen ist.

Giorgio de Chirico (1888-1978): *Metaphysisches Interieur mit großer Fabrik*, 1916 (Staatsgalerie Stuttgart)



Vor der hart konturierten, anonym-abweisenden Fabrik, die gefängnisartige Züge trägt, verlieren sich einzelne Individuen im gleißenden Sonnenlicht der ansonsten leeren Landschaft, in deutlicher Korrespondenz zu ebenfalls giacometti-artigen Einzelgängern im Innenhof der Fabrik. Freigänger einer Haftanstalt? Die Fabrik, deren funktional-regelmäßige Architektur die Mechanisierung und Standardisierung der Arbeitsprozesse spiegelt, steht zwar in einer endlos weiten, leeren Landschaft, jedoch nicht »auf der grünen Wiese«: Ihre Einbindung in die Systeme des Wirtschaftens, die ökonomisch-technische Infrastruktur, wird verdeutlicht durch den Antennenwald auf dem Dach, die Bahnanbindung, auf der ein Zulieferzug naht, sowie die straßenmäßige Erschließung des Areals. Die Diagonale von dem erhabenen Gebirge zur linken oberen Bildecke, auf die hin sich die Anlage perspektivisch öffnet (der Tradition des Sehens von rechts nach links folgend), wird signifikant unterbrochen durch den Blitzableiter auf dem Schornstein: Index für die technische

Art, mit Naturgewalten fertig zu werden. Die Geschäftigkeit der Herstellungsprozesse ist in die Bauten verlagert; die Fabrikanlage mutet im Verhältnis zu alten Stahlwerken, Werften und Förderanlagen geradezu modern an; die Menschen scheinen nichts weiter zu tun zu haben, als hier und dort die Fertigung zu kontrollieren und ansonsten dem Geschehen seinen Lauf zu lassen. Die einzige Bewegung im Bild scheint von dem Dampfzug auszugehen; die vereinzelt Individuen stehen wie die Zeiger der Sonnenuhr und realisieren mit ihren Schatten eine Zeit, mit deren Ablauf sie ansonsten nichts zu tun zu haben scheinen. Man könnte vorschnell geneigt sein, das Bild im Bild insofern als »metaphysisch« zu charakterisieren, als nicht die Realität fabrikmäßiger Herstellung zu Beginn des 20. Jahrhunderts Gegenstand der Darstellung ist, sondern einige »Wesenszüge« fabrikmäßiger Produktion überkonturiert und abstrakte Essentials dieser Fabrikationsweise, die auch über ihre historische Situation hinaus Gültigkeit beanspruchen, aufgezeigt werden. Die Darstellung der Beziehung zwischen den scheinbar teilnahmslosen, vereinzelt Individuen zu einer Anlage, die sie gleichwohl in ihre Disziplin zwingt, erscheint als allgemeines kulturpessimistisches Statement über die Rolle des Menschen, der nicht mehr in die Herstellung integriert ist, sondern sie als ein Geschehen begleitet.

Vorschnell wäre eine solche Interpretation, wenn sie sich auf das Bild im Bild beschränkte. Sie erfährt in dem Moment eine deutliche Relativierung, in dem sie nun auf die Stellung des Bildes im Bild abhebt. Diese Stellung ist durch dreierlei gekennzeichnet: Erstens ist das Bild im Bild umgeben von einem Inventar geometrisch-technischer Artefakte, die in teils kontingenter Verteilung, teils in deutlich konturierten Kombinationen das Bild im Bild umrahmen. Sammlungen solcher Artefakte prägen viele »metaphysische« Bilder de Chiricos; sie scheinen in viel höherem Maße dasjenige ausmachen, was de Chirico eigentlich als »metaphysisch« erachtet. Jene Artefakte erscheinen als elementare Bausteine, aus denen sich komplexe Konstruktionen bilden lassen, teils, indem diese Bausteine selbst zu Elementen solcher Konstruktionen werden (als architektonische Elemente und technische Funktionsträger), teils, indem mittels dieser Elemente, die Maßstabs- und Matrizenfunktion haben, die Planung und Konstruktion komplexerer technischer Artefakte geleitet wird. Zweitens steht das Bild im Bild im Verhältnis zu seiner Umgebung in einer sonderbar ambivalenten Position: Zum einen scheint es auf einem tischartigen Quader zu ruhen, der jenes Bild im Bild fundamantiert und quasi als Podest wirkt. Im Gegensatz dazu ist aber auch eine Lesart denkbar, die jenes »Podest« nicht als Bodenfläche für das Bild im Bild erachtet, sondern in perspektivische Korrespondenz zur Decke des Gesamtbildes setzt, wodurch der Eindruck entsteht, als öffne sich unter dem Bild im Bild ein zweiter Raum nach hinten, an dessen Decke das Bild im Bild seltsam zu schweben scheint. Das Gesamtbild erlaubt zwei

perspektivische Lesarten neben- und gegeneinander. Und in dieser Ambivalenz erscheint dann das Bild im Bild wie ein Fremdkörper, gar wie ein Relikt, das für jene Irritation und jene Ambivalenz selbst verantwortlich ist, weil es eine letzte Verifikationsmöglichkeit verstellt. Drittens geht von dem Bild im Bild aber noch eine weitere einschränkende Wirkung aus: Es wird ein Ausblick verstellt, und zwar der Ausblick auf eine mondbeschienene Szenerie, die palladio-artige, in gleißendes Mondlicht getauchte Fassade eines Renaissancepalastes. Die statische Wirkung, die von dem Bild im Bild ausgeht, wird also in dreierlei Hinsicht kompensiert: Dadurch, dass die Bildumgebung mit ihren Winkeln, Schablonen, stereometrischen Körpern und Stäben, die teils gruppiert, teils in gewagter Balance isoliert sind, einen unruhigen und bewegten Kontext schafft; sowie dadurch, dass eine ambivalente Perspektivik unser Raumgefühl dissoziiert und in einen irritierenden, oszillierenden Schwebезustand bringt, der uns hin und her wirft zwischen dem Eindruck eines starren Podestes und einer zweiten fliehenden Decke; und schließlich dadurch, dass uns ein Ausblick und eine Einladung zum Verlassen der Szenerie eröffnet wird, zu der uns auch die pfeilerartige Konstruktion in der rechten unteren Bildecke hinzunötigen scheint, und zugleich dieser Ausblick blockiert und teilweise verstellt ist. Bewegung also, die entsteht durch Unordnung und Kontingenz, durch Ambivalenz und Oszillieren und durch die Nötigung zu einem Verlassen der Szenerie, das zugleich aufgehalten zu sein scheint, was ein bezeichnendes (Mond-)Licht auf die Fabrik des Bildes im Bild zurückwirft.

Auch hier wäre eine Interpretation sicherlich vorschnell, die sich im Blick auf die dargestellten Ambivalenzen der Technik zu der These hinreißen ließe, dass der realitätsüberschreitende, »metaphysische« Kommentar darin seine Pointe habe, dass die Starrheit der dargestellten Produktionsanlagen nun in den Kontext von Ambivalenz gestellt würde, der die Möglichkeit alternativer Umgangsformen mit dieser Anlage signalisieren sollte: das eigentliche Wesen des Technischen also dasjenige sei, dass ambivalente Bezüge zu ihm hergestellt werden könnten. Vorschnell wäre auch diese Interpretation, weil sie sich der kulturgeschichtlich fixierten Symboltradition verschließen würde, die in den deutlichen Anspielungen dieses Bildes an die Melencolia von Dürer zu uns transportiert wird. Der Bezug entsteht durch die Assonanzen an das Weltbild der Renaissance: Die verbreitete Melencolia der Künstler-Wissenschaftler war ja darin begründet, dass bei aller Einsicht in die neuen Leistungen das Bewusstsein der Grenzen dieser Leistungen und – damit einhergehend – das Bewusstsein der Nichterreichbarkeit ursprünglicher Natur sich deutlich verstärkt hatte. Inbegriff der ursprünglichen, wenn auch entmachteten Natur war der Mond, das »nasse Gestirn«, mit seinem Teilhabe am Kosmos des Kronos/Saturn, des Planetengottes der Natur in ihrer ursprünglichen Ordnung. Sein Gegenspieler, Zeus/Jupiter, verkör-

pert durch die Sonne, als Gott des Machens, der Mathematik und des berechnenden Konstruierens, war auf der Melencolia-Allegorie von Dürer durch das Zeus-Quadrat symbolisiert. Mittels des Zeus-Quadrates, das die Melancholiker oder »Sarturnier« als Schutzamulett gegen die Rache des Kronos, der entmachteten Natur, mit sich führten, hatte Dürer die Wurzel der unstillbaren Sehnsucht und des Defizienzgefühls seiner nachsinnenden Wissenschaftlerin signalisiert. Bei de Chirico nun finden wir das gleißende Sonnenlicht selbst, das die Fabrikanlage ausleuchtet und zugleich die schweren Schatten wirft. Der milde Mondschein, der die Renaissancefassade als Inbegriff einer Architektur, die menschengemäß und Geborgenheit vermittelnd auch heute noch unsere Bewunderung genießt, die behaust ohne einzusperren, und die menschenadäquate Bewegungsräume, Durchblicke und Identifikationspunkte schafft, – jenes Mondlicht, das diese Szenerie, auf die der Ausblick und Rückblick möglich ist, umgibt, tritt an die Stelle des ersten Mondes der dürerschen Allegorie. Nicht mehr eine erste Natur, die sowieso verloren ist, sondern eine zweite Natur, die sich dergestalt bewährt zu haben scheint, dass wir sie als Ideal verehren, wird nunmehr Gegenstand der Sehnsucht. Dies angesichts der menschlichen Situierung in einer »dritten Natur«, die insofern bedrohlich scheint, als ihre Rationalitätsstandards die Menschen überformen und den letzten Rest ihrer spezifisch menschlichen Natur, nämlich kreativ und inventorisch ihre Weltbezüge zu gestalten, zu verdrängen drohen. Ohne die Erinnerung an Ideale des Konstruierens nutzt auch das Arsenal kombinatorischer Invention, das uns weiterhin zur Verfügung steht, nichts.

Eine Ambivalenz der Technik liegt daher wohl nicht so sehr in der Möglichkeit, sie zu guten und schlechten Zwecken einzusetzen, wie es die am Handwerksmodell orientierte Technikkritik immerfort anmahnt, sondern sie hat ihren tieferen »metaphysischen« Gehalt darin, dass durch die Leistungen und Erträge technischer Konstruktion, vermittels derer neue technische Systeme entstehen, die ursprüngliche Kompetenz des Menschen zu Kreativität und Invention überformt werden kann. Insofern verstellt das Fabrikbild im Bild störend den Ausblick auf uns selbst (nicht mehr auf den Mond), und es werden daher nicht mehr, wie noch bei Dürer, natürliche Hilfsmittel bemüht, um die negativen Effekte zu kompensieren (die »Austrocknung« durch mathematische Rationalität mittels eines Kranzes von nassem Laub auf der Stirn der Melancholikerin). Vielmehr wird darauf verwiesen, dass technische Defizite nur durch einen strategisch alternativ orientierten Einsatz von Technik selbst zu bewältigen sind. Insofern können wir aus diesem Bild den kühnen Vorgriff und die geniale Vorahnung herauslesen, zu der de Chirico im Blick auf seine eigene Zeit veranlasst war und die deren Realität in bekannter Weise übersteigt. Möglichkeiten und Grenzen technischer Gestaltung werden hier in einer Weise sichtbar, die in wahrhaft philosophi-

scher Weise als metaphysisch bezeichnet werden kann: Eben die zugrunde liegenden Möglichkeiten an ihren Grenzen aufzuweisen: das Wesen nicht mehr als zweite Realität hinter einer ersten, sondern als Ebene des Möglichen, demgegenüber technisch realisierte Wirklichkeiten bloße Simplifikationen und Instantiierungen sind, zu erweisen.

Dieses Mögliche in der Technik zu bewahren, als Möglichkeit ihrer selbst, würde Technik zu einer Kunst des Möglichen machen. Wenn ihre Moral als provisorische begriffen wird, ist hierfür die Grundlage gegeben.

Novalis meinte: »Philosophie ist [...] der Trieb, überall zu Hause zu sein« (Fragment 21, zit.n. Heidegger 1992, 7). Diesem Trieb folgt sowohl das Erstellen philosophischer Systeme, als auch der technischen Systeme, deren elementares System, das Haus, diesem Trieb nach Sicherheit entsprechen soll. Descartes hat uns darüber belehrt, dass wir im Ethischen kein Haus mehr haben (er hoffte noch auf eines im Theoretischen) und eine »Moral für unterwegs«, eine »Zeltmoral« skizziert. De Chirico lässt uns dieses Unterwegssein ersichtlich werden, insbesondere, dass wir uns in der Technik nicht zu Hause fühlen – und niemals zu Hause fühlen sollten. Das desavouiert die Klagen mancher Kulturpessimisten, dass die modernen Hochtechnologien uns nicht mehr als »zu Hause sein« empfinden lassen. Gerade dies ist gut so (angesichts des trügerischen Scheins ihrer Selbstverständlichkeit, den sie bisweilen suggerieren). In dieser Gefahr »wächst das Rettende«, wie Heidegger mit Hölderlin formuliert, gerade weil die im Nicht-Zuhause-Sein sich manifestierende Gefahr (die eben eine solche und nicht etwa ein Risiko ist, weil nicht kalkulierbar, sondern nur erahnbar) die »Rettung« durch eine entsprechend adäquate Moral andeutet: nicht mehr Folgen zu kalkulieren und utilitaristisch gegeneinander abzuwägen, sondern angesichts unserer Endlichkeit die Fähigkeit zu wahren, mit Risikopotentialen umzugehen, d.h. die neuen »enabling technologies« daraufhin zu befragen, inwieweit sie (noch) einen *Umgang* mit ihnen ermöglichen.

