

V DIE ÖKOLOGIE DER LITERATUR

Luhmann unterscheidet die Literatur nicht prinzipiell von anderen Künsten, da sie in ihren wesentlichen Zügen, also hinsichtlich ihrer Kommunikation und ihrer Art, zu beobachten, gleich funktionieren. Den alleinigen Unterschied sieht er »darin, ob die Reihenfolge des stimulierten Erlebens beliebig ist oder nicht«.¹ Ich werde im ersten Teil dieses Kapitels von den Chancen der Kunst zur Verarbeitung und Verbreitung von Umweltthematik sprechen, darin eingeschlossen aber – im Anschluss an Luhmann – die Literatur, verstanden als eine spezifische Form von Kunst, immer mitbehandeln. Erst im Unterkapitel V, 1.3. soll dann eigens auf Wesenszüge eingegangen werden, die Luhmann nicht herausarbeitet, die aber meines Erachtens spezifisch für die Literatur gelten und die sie gerade für die Gestaltung ökologischer Thematik in besonderem Masse geeignet erscheinen lässt.² Der zweite Teil des Kapitels wendet sich dann ganz einem literarischen Kunstwerk³ zu, wenn mit Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* ein konkreter literarischer Text auf sein »ökologisches Potential« hin beobachtet werden soll.

-
- 1 Niklas Luhmann: »Ist Kunst codierbar?«, in: Ders., *Soziologische Aufklärung*, Bd. 3: *Soziales System, Gesellschaft, Organisation*, 3. Aufl. Opladen 1993, S. 245-266, hier S. 247. – Es muss hier eingewandt werden, dass die Freiheit in der Abfolge zumindest bis zu einem gewissen Grad ebenso für die Literatur gilt. Dies dürfte im Falle von Gedichten oder von Hyperfiction gut nachvollziehbar sein. Und auch der Roman hat diesbezüglich mit eigenen Gestaltungsmöglichkeiten experimentiert, wie anhand von Julio Cortázers Meisterwerk *Rayuela* erfahren werden kann (vgl. Julio Cortázar: *Rayuela*, 17. Aufl. Madrid 1989).
 - 2 Es ist anzumerken, dass Luhmanns Arbeiten zur Kunst trotz seiner de facto Nicht-Differenzierung der einzelnen Künste in der Literaturwissenschaft auf viel stärkere Resonanz gestossen sind als in den Kunstwissenschaften, wo die Rezeption bisher nur marginal blieb (vgl. dazu Henk de Berg: »Kunst kommt von Kunst – Die Luhmann-Rezeption in der Literatur- und Kunstwissenschaft«, in: Ders./Johannes F. K. Schmidt [Hg.], *Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns ausserhalb der Soziologie*, Frankfurt/M. 2000, S. 175-221, hier S. 175).
 - 3 Mit Luhmann fasse auch ich literarische Texte als Kunstwerke (vgl. N. Luhmann: *Kunst*, S. 128).

1

Das Funktionssystem Kunst

Kunst wird im Folgenden – in Fortführung der im dritten Kapitel dieser Arbeit skizzierten Überlegungen – als eigenständiges Funktionssystem der Gesellschaft aufgefasst. Dieses hat sich im Rahmen der funktionalen Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft im Verlaufe des 18. Jahrhunderts herausgebildet. Die These eines autonomen Kunstsystems, das sich nach ersten Autonomiebestrebungen in der griechischen Antike dann vornehmlich in der Romantik konsolidiert, ist dabei nicht neu, wird etwa von der Sozialgeschichte der Literatur schon länger diskutiert.⁴ Neu in der Behandlung des Kunstsystems durch Luhmanns Systemtheorie sind folgende drei Aspekte: Erstens die bereits herausgearbeitete epistemologische Grundierung im Sinne eines Konstruktivismus, konkretisiert in der grundlegenden Operation ›Beobachtung‹, die auch für die Kunst gilt und in ihr in besonderer Weise zum tragen kommt;⁵ zweitens die operative Schliessung des Kunstsystems auf der Basis von Kommunikation im Zeichen ihrer Autopoiesis; sowie drittens die Einbettung der Kunst in einen »ganzheitlich-evolutionären Zusammenhang«⁶ im Rahmen der System/Umwelt-Leitunterscheidung. Damit verfügt auch die Kunst über zwei gesellschaftsexterne Umwelten, die Natur und die psychischen Sys-

-
- 4 Vgl. etwa Michael J. Böhler: Soziale Rolle und Ästhetische Vermittlung. Studien zur Literatursoziologie von A. G. Baumgarten bis F. Schiller, Bern, Frankfurt/M. 1975. Nach Böhler, der sich unter anderem auf die Systemtheorie von Talcott Parsons stützt, setzt der Beginn der Ausdifferenzierung des »Autonomen Kunstbereichs« schon mit der Renaissance ein (S. 107ff.), wobei er, im Anschluss an Alfred Bäumler, einschränkend festhält: »[I]n der Renaissance fehlt noch immer eine explizite Reflexion über das Verhältnis Kunst-Künstler, resp. Literatur-Schriftsteller und Gesellschaft. Die Renaissance *erlebt* zwar die Individualität, aber die *Reflexion auf sich* fehlt noch, auf die Zeit der genialen Individualität in der Renaissance folgt erst im 18. Jahrhundert die Zeit der Erkenntnis der Individualität.« (S. 112; Hervorhebungen im Original). – Vgl. auch S. J. Schmidt: Sozialsystem.
- 5 Vgl. dazu oben, Kap. III, 1.1.1. – Vgl. weiter folgende rhetorische Frage von Luhmann: »Wagte man dagegen den Übergang von einer phänomenbezogenen Wahrnehmungslehre zu einer operativen, von einer repräsentationalen zu einer konstruktivistischen Erkenntnistheorie – und das Wissenschaftssystem scheint uns dazu zu zwingen –: müsste dann nicht die Theorie der Kunst diesem Paradigmawechsel folgen und auf radikal andere Grundlagen gestellt werden?« (N. Luhmann: Kunst, S. 16).
- 6 Ch. Reinfandt: Systemtheorie, S. 621.

teme, sowie eine gesellschaftsinterne Umwelt: all die von den weiteren Funktionssystemen produzierte Kommunikation. Diese Umwelt in unterschiedlicher Gestalt, also die Fremdreferenz der Kunst, führt sie in ihren sinnhaften Beobachtungen ständig mit, jedoch lediglich als im System generierte oder »zugeschnittene« Umwelt. Denn Umwelt gelangt immer nur vermittelt über die »Regie« des kunstspezifischen Codes⁷ ins Kunstsystem. Dieser entscheidet darüber, ob eine Unterscheidung ins System hineinpasst oder nicht, was darauf durch die unterschiedlichen Programme (Stile, Gattungen, etc.) noch spezifiziert wird. Die System/Umwelt-Differenz wird also auch in der Kunstkommunikation mittels eines re-entry wieder in das System hineinkopiert und so beobachtungsleitend nutzbar, womit dann vom Kunstsystem aus auch die Umwelt, also die »Menschen«, die »Natur« oder die Kommunikationen anderer Funktionssysteme, beobachtet werden können. Die Kunst operiert auf diese Weise in ihrem Beobachten nicht anders als prinzipiell jedes Sinnsystem – mit all den oben herausgearbeiteten Besonderheiten wie etwa »Umweltkontakt nur durch Selbstkontakt«. Dies alles macht es möglich, die Autonomie der Kunst – ihre Selbstreferenz – mit ihrer gesellschaftlichen-natürlichen Verfasstheit – der Fremdreferenz – in überzeugender Weise zusammenzudenken. Damit tritt die Systemtheorie gleichsam das Erbe der Sozialgeschichte an.⁸ Und sie empfiehlt sich erneut als Theoriekandidatin, die einer ökologisch orientierten Literaturwissenschaft das Fundament liefern kann, auf welchem sich Eigenständigkeit und Eingebundenheit gleichzeitig beobachten lässt. Derart ist sie in der Lage, das im zweiten Kapitel dieser Arbeit benannte Desiderat eines gesellschaftstheoretischen Rahmens, der die Fragestellungen des Ecocriticism einzubetten vermag und das Denken der Differenz und des Zusammenhangs ermöglicht, einzulösen.

In vorliegendem Zusammenhang einer Reflexion auf die Ökologie der Literatur soll im Folgenden vor allem interessieren, was ihre Funktion im Rahmen der Gesamtgesellschaft ist und weiter, welche Leistungen sie der Gesamtgesellschaft und den anderen Funktionssystemen gegenüber erbringt. Die Frage wird sein, ob Funktion und Leistungen präziser gefasst werden können, als dies bisher im Ecocriticism erreicht wurde, und ob diese Chancen erkennen lassen, die Umweltkrise zu behandeln und ökologisches Bewusstsein zu verbreiten. Dazu wird es in einem ers-

7 Also der Leitdifferenz der Kunst. Ich komme darauf unten, im Kap. V, 1.5., ausführlich zurück.

8 Darin konkurrenziert sich die Systemtheorie mit der Diskursanalyse und dem New Historicism. Vgl. hierzu auch H.de Berg: Luhmann-Rezeption, S. 178f.

ten Schritt erforderlich sein, das Tun des Funktionssystems Kunst, also seine ganz spezifische Art der Kommunikation und Beobachtung und darin dann vor allem seinen partikularen Wahrnehmungsgebrauch, genau zu beleuchten.⁹ Weiter werde ich der Frage nachgehen, ob die Spezifik der künstlerischen Kommunikation, die wesentlich über ihre Codierung gegeben ist, Möglichkeiten bietet, ökologische Kommunikation, also Kommunikation, die die System-Umwelt-Verhältnisse der Gesellschaft thematisiert und auf eine Veränderung des Kommunikationssystems Gesellschaft abzielt,¹⁰ zu gestalten und in der Gesellschaft zu verbreiten. Es geht mit anderen Worten um nichts Geringeres als den Beitrag der Kunst und Literatur zur Bewältigung der hier postulierten Umweltkrise und damit zum Fortbestehen der Gesellschaft. Dabei stehen vorerst die besondere Art von Kommunikation, welche die Kunst leistet – denn sie tut ja per definitionem als soziales System nichts anderes als kommunizieren, und ist damit als »*Vollzug von Gesellschaft*«¹¹ zu verstehen – und ihre Abgrenzung gegenüber der Kommunikation via mündlicher und schriftlicher Sprache, also ihre Autonomie, im Zentrum der Ausführungen. Beides ist zentral, um darauf schrittweise Funktion, Codierung und Leistung der Kunst und damit die durch die Literatur und Kunst produzierte Ökologie herausarbeiten zu können.

1. 1

Die Kommunikation der Kunst

Bei der Kommunikation der Kunst handelt es sich nicht um Kommunikation *über* die Kunst, wie in der Forschung fälschlicherweise immer wieder vertreten wird, sondern um Kommunikation *durch* die Kunst. Denn es geht um die kommunikativen Elemente der Kunst selbst, nicht um die Kunst als Thema der Kommunikation irgendwelcher anderer Sozialsysteme.¹² Luhmann hat zu einer diesbezüglichen Verwirrung allerdings selbst

9 Damit rückt die historische Perspektive in dieser Arbeit in den Hintergrund und wird zu Gunsten einer Betrachtung des bereits ausdifferenzierten Kunstsystems der Gegenwart zurückgestellt.

10 Vgl. dazu das Kap. IV dieser Arbeit.

11 Niklas Luhmann: »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt/M. 1986, S. 620-672, hier S. 623 (Hervorhebung im Original).

12 Dies wird etwa von folgenden AutorInnen nicht gesehen: O. Jahraus:

wesentlich beigetragen, indem er in seinem ›Stil‹-Aufsatz von 1986 das Kunstwerk als »Kompaktkommunikation oder auch als Programm für zahlreiche Kommunikationen über das Kunstwerk«¹³ bezeichnete. In seinem Buch *Die Kunst der Gesellschaft* knapp zehn Jahre später präzisiert er dann aber seine Auffassung von Kunst-Kommunikation:

»Offensichtlich ist nicht gemeint, dass über Kunstwerke geredet und geschrieben, gedruckt und gefunkt werden kann. Diese sekundäre Kommunikation auf der Ebene der Kunstkritik und der Kunstkommentierung, des Bekanntmachens, Empfehlens oder Ablehnens von Kunstwerken hat ihren eigenen Sinn, besonders in einer Zeit, in der Kunstwerke kommentarbedürftig geworden sind [...]. Das ist hier jedoch nicht gemeint.«¹⁴

Gemeint ist mit der Kunst-Kommunikation vielmehr die Kommunikation der Kunstwerke selbst. Selbstverständlich ist damit nicht ausgeschlossen, dass in ganz unterschiedlicher Weise auch *über* Kunst gesprochen werden kann. Dabei wird es sich aber um Kommunikation handeln, die nicht das Kunstsystem konstituiert, sondern im Bereich anderer Funktionssysteme, wie etwa dem Erziehungssystem, angesiedelt ist. Zudem ist auch im Auge zu behalten, dass mit der Kunstkommunikation nicht sprachliche Kommunikation gemeint ist, denn Kunst steht, wie gleich deutlich werden wird, gerade in einem konkurrenzierenden Verhältnis zur Sprache – was angesichts von ›sprachlichen Kunstwerken‹, also Literatur, erstaunen mag. Wie in der oben umrissenen ›Normalkommunikation‹¹⁵ sind auch an der Kommunikation der Kunst psychische Systeme beteiligt. Kunst als Kommunikation und somit als soziales System verstanden impliziert, dass von mindestens zwei psychischen Systemen Beteiligung vorausgesetzt werden muss,¹⁶ damit sich Kommunikation als emergentes

Theorieschleife, S. 157; Ingrid Berger: Musil mit Luhmann. Kontingenz – Roman – System, München 2004, hier S. 63; Georg Stanitzek: »Was ist Kommunikation?«, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), Systemtheorie der Literatur, München 1996, S. 21-55, hier S. 26.

13 N. Luhmann: Kunstwerk, S. 627.

14 N. Luhmann: Kunst, S. 40. Vgl. auch die Fussnote 40 ebd., sowie die S. 88ff.

15 Ich meine damit die Kommunikation im Luhmann'schen Sinne (vgl. oben, Kap. III, 1.1.3) ohne die spezifischen Besonderheiten der Kunstkommunikation, die es noch herauszuarbeiten gilt.

16 Oder auch von nur einem psychischen System, das sich aber zeitversetzt beteiligt. Ich denke da beispielsweise an den Produzenten, der sein eigenes Werk nach der Fertigstellung rezipiert, etwa im Sinne von Georg Christoph Lichtenberg: »Wenn ich zuweilen in einem meiner alten Ge-

Phänomen realisieren kann. Es besteht dabei eine Beziehung der Interpenetration zwischen den psychischen Systemen und dem Sozialsystem Kunst. Diese leistet das Kunstwerk, und nicht die Sprache, wie in der Normalkommunikation üblich. Die Wichtigkeit der Sprache und Schrift für die Kommunikation soll hier kurz nachgezeichnet werden, um darauf diese spezifische Kommunikationsleistung der Kunst erfassen zu können.

Sprache ist in ihrer mündlichen Form zunächst als »Prozessieren von Sinn im Medium der Lautlichkeit«¹⁷ zu verstehen. Sie generiert als künstlich hergestellt erkennbare Worte, in welchen die Unterscheidung von Mitteilung und Information immer schon angelegt ist – denn wenn jemand auf Sprache eingeht, so immer unter der Annahme, es werde etwas mitgeteilt, was Informationscharakter hat –, und die darum weitere Wortbildung gleichsam erzwingt und auf diese Weise für die Fortsetzung der Kommunikation sorgt. Den beteiligten psychischen Systemen weist Sprache ausserdem über den unmittelbaren Kontext hinaus, womit die (vorsprachliche) »Gleichzeitigkeit des Wahrnehmens und des Wahrgenommenen« gebrochen wird, was neue Raum-Zeit-Konstellationen ermöglicht. Dies gelingt jedoch nur dadurch, dass ganz spezifische Anforderungen von der Wahrnehmung erfüllt werden: Diese muss durchschauen können, »dass die Worte *nicht* die Gegenstände der Sachwelt *sind*, sondern sie nur *bezeichnen*«. ¹⁸ Indem von Sprache derart ein eigener Phänomenbereich, jener der semiotischen Realität, geschaffen wird, sind damit auch die Voraussetzungen dafür gegeben, im Gegenzug erstmals

dankenbücher einen guten Gedanken lese, so wundere ich mich, wie er mir [...] so fremd hat werden können, und ich freue mich nun so darüber, wie über einen Gedanken eines meiner *Vorfahren*« (zitiert nach Georg Stanitzek: »Systemtheorie? Anwenden?«, in: Jörn Stückrath/Helmut Brackert [Hg.], Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 650-663, hier S. 660; Hervorhebung im Original).

- 17 N. Luhmann: Gesellschaft, S. 213. Vgl. dazu auch den ganzen Abschnitt ebd., S. 205-230. – Zur Erinnerung: Ein Medium wird als loser Zusammenhang oder zeitbeständiger, unverbrauchbarer Vorrat von bestimmten Elementen angesehen. In diesen kann sich die Form quasi »einschreiben«. Die Form ist dabei immer zeitlich instabil im Gegensatz zum Medium. Einleuchtend erscheint mir hier die von Luhmann zitierte Wachs-Metapher von Platon (vgl. N. Luhmann: Bewusstsein, S. 902).
- 18 Beide Zitate in N. Luhmann: Gesellschaft, S. 214 bzw. S. 218 (Hervorhebungen im Original). – Luhmann spricht in diesem Zusammenhang vom »beobachtenden Aspekt« der Kommunikation im Gegensatz zum »operativen Aspekt« (ebd., S. 266). Denn auch wenn Sprache über den unmittelbaren Kontext hinausweist: Die Kommunikation vollzieht sich zeitgebunden.

überhaupt von ›realer Realität‹ zu sprechen. Denn ohne eine »solche Differenzmarkierungen wäre die Welt einfach das, was sie ist, und so, wie sie ist.«¹⁹ Die Sprache ist damit *das* Kommunikationsmedium schlechthin, und erst dank ihr wird es möglich, die weiterhin wichtige nicht-sprachliche Interaktion gewissermassen retrospektiv nun auch kommunikativ auszugestalten.²⁰ Und Sprache setzt vor allem auch den Zweifel in die Welt, denn sie fordert auf, sich zu einer bestimmten Situation mittels Annahme oder Ablehnung zu verhalten,²¹ wobei hier nun auch die wahre Absicht verborgen und die Gegenposition eingenommen werden kann.

Die semiotische Realität ist in der schriftlichen Variante von Sprache anschaulich ausgearbeitet.²² Auch Schrift koppelt eine besondere Art von Wahrnehmung mit einem Kommunikationsereignis. Statt des Mediums Lautlichkeit bedient sie sich des Wahrnehmungsmediums Optik, um Kommunikation zu prozessieren, was tiefgreifende Konsequenzen hat: So ist unmittelbare Beteiligung der psychischen Systeme an der Kommunikation dank des Verbreitungsmediums Schrift nicht mehr nötig. Auf diese Weise lassen sich grundsätzlich viel mehr Personen kommunikativ erreichen, was sich mit der Herausbildung der weiteren Verbreitungsmedien – Buchdruck und elektronische Medien – noch potenziert. Dies ist aber nur ein Aspekt. Wichtiger ist, dass Schrift, die sich wohl zu dem Zeitpunkt herausbildet, als das Gedächtnis als Speichermedium nicht mehr ausreicht, nun ein eigenes, ›soziales‹ Gedächtnis ausbildet, das den

19 N. Luhmann: Kunst, S. 229.

20 Nonverbales Verhalten mit Mitteilungscharakter gab es sicher schon vor der Herausbildung von Sprache, aber erst Sprache macht auch ein nonverbales Verhalten mit Verstehenscharakter möglich; das heisst, dass verstanden wird, dass auch anders hätte mitgeteilt werden können. Erst über Sprache ist also das Einziehen einer Unterscheidung in das Verhalten, das man sieht, und damit Kommunikation möglich (vgl. zu letzterem Punkt auch Alexander Kluge: »Vorsicht vor zu raschem Verstehen. Niklas Luhmann im Fernsehgespräch mit Alexander Kluge«, in: Wolfgang Hagen [Hg.], Warum haben Sie keinen Fernseher, Herr Luhmann? Letzte Gespräche mit Niklas Luhmann [Dirk Baecker, Norbert Bolz, Wolfgang Hagen, Alexander Kluge], Berlin 2004, S. 49-77, hier S. 75).

21 Luhmann zitiert in diesem Zusammenhange gerne Goethes Otilie aus den *Wahlverwandschaften*: »Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn« und ergänzt: »und zwar einen Gegensinn, den es ohne das ausgesprochene Wort gar nicht geben könnte« (N. Luhmann: Soziale Systeme, S. 204).

22 Vgl. zu diesem Abschnitt N. Luhmann: Gesellschaft, S. 249-290. Zum Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Sprache siehe auch: W. J. Ong: Orality, S. 31ff.

Bezug der Gesellschaft zur Zeit nachhaltig verändert und der Vergangenheit mehr Bedeutung einräumt, da diese jetzt unabhängig vom menschlichen Gedächtnis aktuell gehalten werden kann. Weiter sind Sofortreaktionen nun nicht mehr erforderlich, auf Schrift kann jederzeit zurückgekommen werden. Und dies auch in gleichsam einsamer und interaktionsfreier Manier, die über Lesen und Schreiben trotzdem ein gesellschaftliches Verhalten möglich macht.

Mit der Ablösung von der unmittelbaren Beteiligung psychischer Systeme wird zwar der Spielraum der Kommunikation insgesamt enorm vergrößert, die Kommunikation handelt sich aber auch grosse Risiken ein. Denn während bei mündlicher Kommunikation die Präsenz des Gegenübers und damit Anschlusskommunikation vorausgesetzt werden kann, ist nun die »*Einheit der kommunikativen Operation*«,²³ also die Einheit der Differenz von Information, Mitteilung und Verstehen, nicht mehr garantiert. Schrift »ent-ereignet«²⁴ die Kommunikation, was Kompensationen unabdingbar macht. Die Kommunikation in schriftlicher Form muss nun aus sich heraus verständlich sein, es geht um die »Selbstautorisation des Geschriebenen in Vertretung eines abwesenden Ursprungs«.²⁵ Die Schrift stellt damit ungleich höhere Anforderungen an kommunikative Verständlichkeit, denn schriftliche Texte dramatisieren die eigene Kontingenz. Dies führt auf der Seite der Rezeption zu einem erhöhten Bedürfnis nach Deutung, weil Unsicherheiten über den gemeinten Sinn nie ganz ausgeräumt werden können, und befördert die Herausbildung von Beobachtungsweisen höherer Ordnung. Weil zudem in schriftlicher Kommunikation Metakommunikation optional wird, muss »die Unterstellung aufgegeben [werden], dass der eigentliche Sinn der Kommunikation in der Metakommunikation, nämlich in der Beteiligung an der Kommunikation liege«.²⁶ Vielmehr wird jetzt Information erwartet, und Kommunikationsangebote, welche nicht genügend Information bieten, haben nun nur noch wenig Chancen auf Anschluss. Damit gewinnt die Sachdimension der Kommunikation an Bedeutung.²⁷

All dies macht es aber schwierig, schriftliche Kommunikation überhaupt noch als Kommunikation zu begreifen. Denn man kann mit Hilfe von Schrift »eine Kommunikation anfangen – und ihre Vollendung im

23 N. Luhmann: Gesellschaft, S.258 (Hervorhebung im Original).

24 N. Luhmann: Kunstwerk, S.631.

25 N. Luhmann: Gesellschaft, S.258.

26 Ebd., S.257.

27 Zur Erinnerung: Luhmann differenziert Sinn nach »Sozialdimension« (Zurechnung auf Personen), »Zeitdimension« (Einordnung in Prozess) und »Sachdimension« (Themenwahl).

Verstehen aufschieben«,²⁸ womit man sich – weil Kommunikation nach Luhmann klar mit Ereignischarakter behaftet ist und somit eine gewisse Zeitspanne zu ihrer Realisierung benötigt²⁹ – das Paradox eines »unterbrochenen Ereignisses« einhandelt. Darauf hat Georg Stanzek in seinem lesenswerten Aufsatz *Was ist Kommunikation?* aufmerksam gemacht und auch gleich einen Ausweg aus dem Dilemma skizziert. Er weist darauf hin, dass sich in der schriftlichen Kommunikation »die Sequenz der aneinander anknüpfenden kommunikativen Ereignisse« besonders prägnant realisieren und dass ein »sich auf diese Weise gleichsam selbst konditionierender Kommunikationsprozess [...] Unabhängigkeit von der Mündlichkeit launischer Anwesender«³⁰ gewinnt. Schrift schliesst gleichsam selbstständig an Schrift an, die beteiligten psychischen Systeme – die beispielsweise schon tot sein können – treten stärker als in der mündlichen Kommunikation in den Hintergrund.³¹ Damit wird schriftliche Kommunikation »gewissermassen [zum] ideale[n] Normalfall«,³² der die »Dreifaltigkeit« der Kommunikation, die Einheit der Differenz von Information, Mitteilung und Verstehen, deutlicher hervortreten lässt. Allerdings erkaufte sich die Kommunikation die »Entzerrung«³³ ihrer drei Momente in der Schrift durch ein Abstützen auf die materiale Komponente Schrift.³⁴ Da es in schriftlicher Kommunikation aber in den meisten Fällen um die vermittelte Information und nicht um den Text in seiner sprachlichen Ausgestaltung selber geht, kann die Schrift meist genau so ephemere behandelt werden wie das gesprochene Wort.

Anders verhält es sich mit der Kunst, die sich in ungemein stärkerem Mass auf ihre materiale Basis abstützt. Das Kunstwerk fasziniert – wie die Sprache auch – die Wahrnehmung: Es gibt sich als künstlich herge-

28 Luhmann/Fuchs: Reden, S. 15.

29 Luhmann spricht diesbezüglich von einem »für ihr Erscheinen nötigen Kleinstzeitraum« aller Ereignisse (N. Luhmann: Soziale Systeme, S. 102).

30 Beide Zitate in G. Stanzek: Kommunikation, S. 36. – Es ist hier nicht von einzelnen Sätzen in einem schriftlichen Text und ihrer textlinguistischen Verknüpfung die Rede, sondern von ganzen Texten.

31 Dies wird beispielsweise dann schön ersichtlich, wenn man sich mit Forschungsdebatten auseinandersetzt, in denen Publikationen auf Publikationen reagieren und weitere Publikationen auslösen.

32 G. Stanzek: Kommunikation, S. 36.

33 Peter Fuchs zitiert in O. Jahraus: Theorieschleife, S. 161.

34 Sie ist also eben gerade nicht weniger material verfasst, wie dies die Darstellung von Georg Stanzek glauben machen will, wenn er in Bezug auf Schrift schreibt: »Der am Falle der Artikulation von Lautmaterial gewonnene Ereignisbegriff streift nun selbst diesen materialen Bezug ab« (G. Stanzek: Kommunikation, S. 36).

stellt zu erkennen, worin der Mitteilungsaspekt der Kommunikation zu sehen ist,³⁵ und ist auffallend sowie überraschend, ist also mit anderen Worten informativ. Auf diese Weise erzwingt das Kunstwerk Kommunikation, denn diese realisiert sich immer dann, wenn sich mit der Differenz von Mitteilung und Information beobachten lässt. Die Wahrnehmung bleibt jedoch im Falle der Kunst am Objekt Kunstwerk »kleben« und wird auf dieses zurückverwiesen. Die Kunst gibt sich derart gewissermassen als Normalkommunikation aus, fasziniert aber Wahrnehmung in ganz anderer Art und Weise. Im Folgenden soll genauer beleuchtet werden, wie sich die Kunst über ihre spezifische »Dinglichkeit« an Wahrnehmung adressiert und auf diesem Weg die »Verlagerung von Kommunikation in die Wahrnehmungsebene«³⁶ leisten und damit eine ökologische, unüberbrückbare Differenz behandeln kann, was in Bezug auf ihre Funktion wichtig sein wird.

1. 2

Der Wahrnehmungsgebrauch der Kunst

Die Kunstkommunikation verlässt sich nicht allein auf die riskante Form der Normalkommunikation, die binär codiert ist und – etwa im mündlichen Gespräch – auf eine schnelle Entscheidung im Hinblick auf eine Annahme oder Ablehnung des Kommunikationsangebotes abzielt.³⁷ Kunstkommunikation ist wie jede Kommunikation selbst zwar auch binär codiert, setzt zudem aber verstärkt auf den Wahrnehmungsbereich, in dem gesichert ist, dass alle dasselbe sehen:

»Das Kunstwerk selbst engagiert die Beobachter mit Wahrnehmungsleistungen, und diese sind diffus genug, um die Bifurkation des »ja oder nein« zu vermei-

35 Dieser kann im Extremfall auch nur durch das Zusammenspiel von Kunstwerk und Kontext garantiert sein, wie etwa bei Marcel Duchamps *Urinal*, das nur durch den Kontext »Museum« bzw. »Ausstellung« als Kunstgegenstand erkennbar wird. – Es wird hier auch deutlich, warum die Rede vom »Kunstwerk« sinnvoll ist, denn das Hergestelltsein ist von zentraler Wichtigkeit.

36 Niklas Luhmann: »Die Autonomie der Kunst«, in: Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg im Breisgau/Kunstraum Wien (Hg.), *Art & Language & Luhmann*, Wien 1997, S. 177-190, hier S. 186.

37 Für Luhmann ist die Kommunikation, die sich der mit einer Ja/Nein-Differenz »belasteten« Sprache bedient, »ein Bereich sozial geschaffener innerer Unsicherheit« (N. Luhmann: *Autonomie*, S. 184), weil man nie weiss, ob es so weitergeht, wie man will.

den. Man sieht, was man sieht, hört, was man hört, und wenn andere einen als wahrnehmend beobachten, kann man das Wahrnehmen selbst nicht gut bestreiten. Auf diese Weise wird eine unnegierbare Sozialität erreicht.«³⁸

Dabei wirkt die Wahrnehmung im Gegensatz zur Sprache nicht einschränkend, da sie nicht auf Annahme oder Ablehnung abzielt, sondern Welt grundsätzlich erst erschafft.³⁹ Die Wahrnehmung dient der Kunstkommunikation gewissermassen als »Sicherheitsspende«⁴⁰ zur eigenen Realisierung, da sie – im Gegensatz zum Denken – auf wenig intersubjektive Übereinstimmung angewiesen ist.⁴¹ Denn sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie »eine *gleichzeitige* Präsenz von *Überraschung* und *Wiedererkennen*«⁴² ermöglicht: Ein Beobachter kann ein Kunstwerk als solches erkennen, obwohl es sich dabei um eine kontingente, neue Formung eines Mediums handelt. Dies macht sich die Kunst insofern zunutze, als sie selbst »die *Einheit dieser Unterscheidung*«⁴³ präsentieren kann. Sie kombiniert also jeweils Neues (wegen der Auffälligkeit) mit Bekanntem (wegen der Anschliessbarkeit)⁴⁴ – und baut damit beim Prozessieren ihrer Kommunikation ganz auf die Wahrnehmung.

Während sich die Normalkommunikation der Wahrnehmung auf der Beobachtungsebene erster Ordnung im Sinne eines »Sprungbretts für Informationsvermittlung« bedient, wird die Wahrnehmung in der Kunstkommunikation auf sich selber zurückgeworfen und auf der Beobachtungsebene zweiter Ordnung engagiert. Denn Kunst setzt auf An-

38 N. Luhmann: Kunst, S. 36; vgl. dazu auch E. Esposito: Code, S. 70.

39 Wahrnehmung ist durch ihre besondere Fähigkeit gekennzeichnet, die Information über ihren eigentlichen Produktionsstandort Gehirn zu unterdrücken und damit Welt möglich zu machen, indem sie dieselbe quasi »externalisiert«.

40 N. Luhmann: Autonomie, S. 185.

41 Vgl. dazu N. Luhmann: Kunst, S. 69. – Wahrnehmen ist als Beobachtungsform erster Ordnung nicht reflexiv, wie es die Gedanken als Beobachtungsform zweiter Ordnung sind (vgl. dazu auch Kap. III, 1.1.2.). Letztere müssen sich auch gegen vergleichende Beobachtung bewähren können.

42 N. Luhmann: Kunst, S. 228 (Hervorhebungen im Original).

43 N. Luhmann: Kunst, S. 228 (Hervorhebung im Original). Demgegenüber sind das Denken oder die Kommunikation in einem gewissen Sinne »retrospektiv« konstituiert, nehmen also die Zeit stärker in Anspruch als die Wahrnehmung. Vgl. dazu oben, Kap. III, 1.1.3.

44 Dies etwa im Gegensatz zur Sprache, die für die Zwecke der Normalkommunikation alt zu sein hat, um Kommunikation ungehindert fliessen zu lassen.

schauung, verstanden als »selbstveranlasste Wahrnehmungssimulation«⁴⁵ oder Imagination. Anschauung unterscheidet sich von normaler Wahrnehmung durch den unterschiedlichen Gebrauch der Medien Raum und Zeit: Sie geht »über das in der Wahrnehmung unmittelbar Gegebene«⁴⁶ hinaus. Auf diese Weise beschäftigt die Kunst die Wahrnehmung über längere Zeit hinweg, indem sie die eigenen Formen zur Bildung der fiktionalen Welt in der Welt ausbreitet und »das Beobachten [dieser Formen] zwischen Überraschung und Wiedererkennen oszillieren«⁴⁷ lässt. Das Kunstsystem macht damit einen »zweckentfremdeten Gebrauch von Wahrnehmung«.⁴⁸ Im Gegensatz zum »abweichenden« Gebrauch der Wahrnehmung⁴⁹ durch Sprache, die auf Referentialität abzielt und über den unmittelbaren Kontext hinausgeht, liegt hier also – was bisher nicht gesehen wurde⁵⁰ – gewissermassen ein »doppelt abweichender Gebrauch« vor, der den Kontext gleichsam »auszuschalten« sucht, da nun nicht mehr nur auf Referenz, sondern allein auf Referenz *auf sich selber*, auf Selbstreferenz also gesetzt wird. Denn das Kunstwerk hat, im Unterschied zur Normalkommunikation, »keinen externen Nutzen«.⁵¹ Es existiert als »doppeltes Objekt«⁵² oder auch »Quasi-Objekt«:⁵³ Einerseits hat es auf der Beobachtungsebene erster Ordnung an der realen Welt teil (allerdings

-
- 45 N. Luhmann: Kunst, S.16. – Diese ist aber gleich »real«, wie die übrige Wahrnehmung auch, und aktiviert in genau gleich starkem wenn nicht sogar noch stärkerem Masse die betreffenden Hirnareale (vgl. dazu W. Singer: Diskurs, S. 111).
- 46 N. Luhmann: Kunst, S. 17.
- 47 Ebd., S. 228.
- 48 Ebd., S. 41 (Hervorhebung im Original).
- 49 E. Esposito: Code, S. 68.
- 50 Weder Luhmann noch die Forschung spezifizieren in der Weise, wie ich es im Folgenden tue. – Esposito setzt beispielsweise sowohl für Sprache wie für Kunstwerke lediglich einen abweichenden Gebrauch der Wahrnehmung an (vgl. E. Esposito: Code, S. 64).
- 51 N. Luhmann: Kunst, S. 77 (Hervorhebung im Original).
- 52 Elena Esposito spricht von »doppelte[r] Existenz« der Kunst (E. Esposito: Code, S. 66). Georg Stanitzek sieht das Kunstwerk als einen Zwitter von »Ding und Kommunikation« (G. Stanitzek: Kommunikation, S. 40; Hervorhebung im Original). Karl Eibl schliesslich macht in Bezug auf die »Doppelnatur der poetischen Gebilde« auf die »materielle Stabilität der Trägersubstanz bei gleichzeitiger referentieller Instabilität« aufmerksam (K. Eibl: Poesie, S. 205).
- 53 Ein Begriff von Michel Serres (zitiert nach N. Luhmann: Kunst, S. 81), der ein Objekt, welches keinen herkömmlichen Gebrauchswert aufweist, bezeichnet.

wohlgemerkt nicht als Kunst, sondern als Öl auf Leinwand oder als Druckerschwärze auf Papier),⁵⁴ gleichzeitig bildet es aber andererseits als Beobachtung zweiter Ordnung auch eine imaginäre Welt, die allein auf eigenem Unterscheiden gründet und die auf der Innenseite der Form des Kunstwerks inszeniert wird.⁵⁵ Um dies zu erkennen, ist ein Wechsel auf die Beobachtungsform zweiter Ordnung unabdingbar. Damit wäre eine Stufenleiter von Wahrnehmungsarten erkennbar: Unmittelbare Wahrnehmung im nicht-zeichenhaften Alltag, mittelbar-referentielle (sprachliche) Wahrnehmung über Zeichen, mittelbar-selbstreferentielle (ästhetische) Wahrnehmung über Kunstwerke.⁵⁶ Es ergibt sich ein deutlicher Unterschied zwischen dem Wahrnehmungsgebrauch der Kunst und jenem der Sprache.⁵⁷

Die Kunst »konzediert dem wahrnehmenden Bewusstsein [auf diese Weise] sein je eigenes Abenteuer im Beobachten der Kunstwerke – und macht die dafür Anlass gebende Formenwahl dennoch als Kommunikation verfügbar«. ⁵⁸ Denn zweifellos »appelliert das Kunstwerk zunächst an

54 Das Material steht also (meist) nicht im Zentrum des Interesses – ganz im Gegensatz beispielsweise zum Mittelalter, was etwa am berühmten *Book of Lindisfarne* (auch: *The Lindisfarne Gospels*) anschaulich nachvollzogen werden kann, das in der Dauerausstellung der British Library in London einsehbar ist. Es stammt aus den ersten Dekaden des 8. Jahrhunderts und wurde, wie im Katalog vermerkt, aus so kostbaren Materialien wie Gold oder Lapis Lazuli aus dem Himalaya-Gebiet (!) angefertigt.

55 Während früher das Kunstwerk Teil der realen Welt war und im Beobachtermodus erster Ordnung als Objekt beobachtet wurde, löste sich die Kunst im Zuge ihrer Ausdifferenzierung im 18. Jahrhundert von dieser einschränkenden Beobachtungsweise und setzte, indem sie sich auf eine »eigene Welt« berief, ganz auf die Beobachtung zweiter Ordnung. Erst durch diesen Wechsel von »Objektkunst« zu »Weltkunst« konnte die Kunst ihre volle Autonomie erreichen (vgl. dazu ausführlich Niklas Luhmann: »Weltkunst«, in: Jürgen Gerhards [Hg.], *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen 1997, S. 55-102).

56 Dies erinnert an Goethes Abstufung von Erkenntnisweisen in der Einleitung zu seiner Farbenlehre, die von Ansehen über Betrachten, Sinnieren, Verknüpfen bis zum Bewusstsein, der Selbsterkenntnis und zur Freiheit und Ironie führt (vgl. Johann Wolfgang Goethe: »Entwurf einer Farbenlehre. Einleitung«, in: Ders., *Schriften zur Naturwissenschaft*, Auswahl hg. von Michael Böhler, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1999, S. 175-186).

57 Und gerade kein äquivalenter Gebrauch, wie dies E. Esposito: *Code*, S. 64 vorschlägt.

58 N. Luhmann: *Kunst*, S. 227.

die Sinne des Betrachters, doch ist die Wahrnehmung von Kunst angewiesen auf Kommunikation«,⁵⁹ andernfalls würden nicht Kunstwerke wahrgenommen, sondern Objekte, die möglicherweise bald »im Kehrichtkübel der Müllabfuhr«⁶⁰ verschwinden. Es muss also in der Kunstbetrachtung immer die Differenz zwischen Information und Mitteilung mitgesehen – oder besser: verstanden – werden. Und genau dies ist Realisierung von Kommunikation. Gleichzeitig ist in der Kommunikation durch Kunstwerke die Information und Mitteilung aber auch als Einheit zu sehen: Denn jede aus der »Vielzahl von Unterscheidungen«,⁶¹ die sich im Kunstwerk labyrinthisch verschränken, verweist nicht etwa allein auf die reale Welt – bzw. auf die als solche im System der Kunst intern prozessierte reale Welt –, sondern zusätzlich auf die imaginäre Welt »hochverdichtete[r] Interdependenz«⁶² des Kunstwerkes selber. Damit wird eine kompakte interne Verweisungsstruktur geschaffen, die die Isolierung einer bestimmten Beobachtung oder Information im Sinne von normalkommunikativen »Selektionsketten«⁶³ nicht erlaubt. Weil somit in der Kunst »die Information nicht als jeweils einzelne Beobachtung von Kommunikation zu Kommunikation über den der Mitteilung dienlichen verschwindenden Dingen einher- und hinwegtänzelt, wird die Kommunikation kompakt und sinkt selber zum Ding herab.«⁶⁴ In diesem Sinne ist die oben erwähnte »Kompaktkommunikation«⁶⁵ zu verstehen: Jeder Versuch, eine Einzelbeobachtung, etwa einen einzelnen Satz, herauszugreifen und kommunikativ anzuschliessen, wird von der Einheit Kunstwerk, die als Ganzes und nicht in den Einzelbeobachtungen kommunikativ verfasst ist und als Mitteilung einer Information verstanden sein will, terkariert.⁶⁶ Sie will mitbehandelt werden, und eine Beobachtung von be-

59 Niels Werber: »Medien der Evolution. Zu Luhmanns Medientheorie und ihrer Rezeption in der Medienwissenschaft«, in: Henk de Berg/Johannes F. K. Schmidt (Hg.), *Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns ausserhalb der Soziologie*, Frankfurt/M. 2000, S. 322-360, hier S. 329.

60 N. Luhmann: *Kunst*, S. 45.

61 N. Luhmann: *Weltkunst*, S. 68.

62 N. Luhmann: *Kunst codierbar*, S. 248.

63 Ebd., S. 255.

64 G. Stanitzek: *Kommunikation*, S. 44.

65 N. Luhmann: *Kunstwerk*, S. 627. – Vgl. dazu auch oben, Kap. V, 1.1.

66 Damit ist auch gesagt, dass das Kunstwerk nicht aus unzähligen einzelnen Kommunikationen besteht, sondern aus unzähligen einzelnen Unterscheidungen, also Formen, die erst im Gesamtsetting des Kunstwerks kommunikativ gefärbt werden, aber nicht je für sich schon Kommunikation bedeuten. Anders dagegen: Oliver Jahraus/Benjamin M. Schmidt: »Sys-

stimmten Formen (etwa Themen oder Motiven) kann damit nicht losgelöst von der Form des Kunstwerks insgesamt erfolgen.⁶⁷ Dies mag an den hermeneutischen Zirkel erinnern,⁶⁸ nur ist hier durch die Ausgestaltung mittels Kommunikation, Wahrnehmung und Beobachtung eine meines Erachtens präzisere Fassung dieses Phänomens von nicht-einholbarem Sinnüberschuss, wofür der hermeneutische Zirkel steht, gegeben. Kompaktkommunikation ist damit gleichsam »Kommunikation auf Kredit«, kommuniziert wird der immerwährende »Kommunikationsvorbehalt weiterer Analyse«. ⁶⁹ Diesem ist nicht beizukommen, denn indem die Kunstkommunikation den Umweg über Wahrnehmung wählt, dehnt und verlangsamt sie sich, stellt sich gleichsam still⁷⁰ und wird »zeitaufwendig«. ⁷¹ Derart verhindert oder erschwert sie zumindest das Fortschreiten,

temtheorie und Literatur. Teil III. Modelle Systemtheoretischer Literaturwissenschaft in den 1990ern«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) 23/1 (1998), S.66-111, hier S.100f.

- 67 Vgl. dazu auch G.Stanitsek: Anwenden, S.656. – Dies immer vorausgesetzt, dass kunstspezifisch beobachtet werden soll. Selbstverständlich ist es auch möglich, ein Kunstwerk anders, etwa auf seinen Preis oder seinen pädagogischen Wert hin zu beobachten.
- 68 So etwa bei Dirk Baecker: »Zu Funktion und Form der Kunst«, in: Christine Magerski/Christiane Weller/Robert Savage (Hg.), *Moderne Begreifen: Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters*, Wiesbaden 2007 (hier zitiert nach der im Internet zur Verfügung stehenden PDF-Version unter: <http://homepage.mac.com/baecker/index.html> [Stand: 27. Juli 2007], hier S. 12 und S. 18).
- 69 Beide Zitate aus N.Luhmann: Kunst, S.63.
- 70 Dirk Baecker spricht vom »Stillstellen der Kommunikation im Kunstwerk«, die gleichwohl nur fingiert ist, da Kommunikation notgedrungen weiterschreiten muss (D.Baecker: Adresse, S.100ff.).
- 71 Vgl. Peter Fuchs: »Die Funktion der modernen Lyrik«, in: Ders., *Konturen der Modernität. Systemtheoretische Essays II*, hg. von Marie-Christin Fuchs, Bielefeld 2005, S.169-177, hier S.174. Er bezieht sich hier auf die Lyrik und räumt ihr im Vergleich zur übrigen Literatur und auch zur Kunst insgesamt eine Sonderstellung ein, die auf die Verweigerung von unproblematischem Anschluss und die kommunikative und damit paradoxe Dementierung von Kommunikation hinausläuft (ebd., S.176f.). Ich würde dagegenhalten, dass dies grundsätzlich in jedem Kunstwerk realisiert wird, in der Literatur und hier vor allem in der Lyrik allenfalls in gesteigerter Form zum Ausdruck kommt.

dem jede Kommunikation verpflichtet ist, und reizt auf diese Weise ihre Grenzen aus.⁷²

Wahrnehmung und Kommunikation stehen folglich in einer anderen Beziehung zueinander als in der Normalkommunikation, denn in dieser wird auf Wahrnehmung in viel ephemerer Weise zurückgegriffen, »und allein das wird [in der Kunst] kommuniziert«.⁷³ Kunst kann so »Wahrnehmung und Kommunikation integrieren, ohne zu einer Verschmelzung oder Konfusion der Operationen zu führen«,⁷⁴ womit Wahrnehmungen »für Kommunikation verfügbar« werden – obwohl und gerade weil kein Realitätskontinuum besteht, »auf dem Umweltsachverhalte ins System überführt werden könnten«.⁷⁵ Die Kunst schafft somit insgesamt das Kunststück, Wahrnehmung und Kommunikation gleichzeitig zu bedienen, sie zu verbinden und ihre Beziehung zueinander zu regeln, ohne ihre je eigenen Operationsebenen zu vermischen. Damit muss sie als »funktionales Äquivalent zur Sprache«⁷⁶ verstanden werden.

Auch wenn diese Schlussfolgerung überzeugt, ist meines Erachtens bei Luhmann das Verhältnis von Wahrnehmung und Beobachtung nicht klar genug definiert, was zu Verständnisschwierigkeiten führt.⁷⁷ Denn einerseits nimmt Kunst seiner Meinung nach die Wahrnehmung des Bewusstseins in Anspruch, die trotz Differenzgebrauch als Einheit wahrnehmen kann. Andererseits ist in der Kunstkommunikation ein Beobachter zweiter Ordnung (also: wiederum das Bewusstsein) wahrnehmend (?) engagiert, der dabei als Beobachter zweiter Ordnung aber unweigerlich mit der Kontingenz des Beobachtens konfrontiert ist und

72 Wenn man daran denkt, dass Sprache Bewusstsein und Kommunikation deshalb so gut koppeln kann, weil sie, beispielsweise in der Form von mündlicher Sprache, auf »extrem kurze Ereignisse eingestellt ist, also nur momenthafte Aktualität gewinnt« (N. Luhmann: Wissenschaft, S. 50), dann wird deutlich, wie weit sich die Kunstkommunikation hier von einer derart schnellen Koordination entfernt, wenn sie so stark auf Wahrnehmung abstellt. – Vgl. dazu auch G. Stanitzek: Kommunikation, S. 25.

73 N. Luhmann: Kunst, S. 42 (Hervorhebung im Original).

74 Ebd., S. 82f. Luhmann fährt fort: »Integration heisst ja nur: Gleichzeitigkeit (Synchronisation) der Operationen verschiedener Systeme und wechselseitige Einschränkung der Freiheitsgrade, die den Systemen von sich aus zur Verfügung stehen« (ebd., S. 83).

75 Beide Zitate in N. Luhmann: Kunst, S. 21.

76 Ebd., S. 36; vgl. dazu auch N. Luhmann: Wissenschaft, S. 50.

77 Diese sind nicht zuletzt auf das komplexe Verhältnis von Bewusstsein und Kommunikation zurückzuführen, das durch Interpenetration gekennzeichnet ist und nach welchem die Grenzen sozialer Systeme in psychische Systeme fallen (vgl. dazu oben, Kap. III, 1.1.3.).

damit garade nicht eine unproblematische Einheit wahrnimmt. Ich versuche diese Inkohärenz, anknüpfend an meine Ausführungen zum Verhältnis von Wahrnehmung und Gedanken im Kapitel III, 1.1.2., durch folgendes Verständnis handhabbar zu machen: Wahrnehmung ist dann gegeben, wenn ein psychisches System (denn nur es kann wahrnehmen) in unmittelbarem Verhältnis zu der selbst-generierten und in der Wahrnehmung externalisierten Welt steht, also ganz ohne Zeichenbezug operiert. Auch ein Kunstwerk, das kein Zeichen ist, sondern, wie gesehen, ein ›Quasi-Objekt‹ oder spezielles ›Ding‹, kann wahrgenommen werden, ja, die Wahrnehmung setzt sich, weil das Kunstwerk in dieser Hinsicht besonders attraktiv gestaltet ist, gleichsam daran fest. Die Wahrnehmung modifiziert sich auf diese Weise mit der Frage: »was sehe ich, sehe ich richtig?«⁷⁸ und wechselt in die Wahrnehmungsform der Anschauung, geht also über das in der Wahrnehmung unmittelbar Gegebene hinaus und gerät so gewissermassen ins Sinnieren. Die Wahrnehmung, die nach meiner Konzeption als Basiskomponente des Bewusstseins und als seine Beobachtungsform erster Ordnung anzusehen ist, kann nun von Gedanken als Beobachtungsform zweiter Ordnung überlagert und derart beobachtet werden, womit sich dann gewisse wahrgenommene Dinge fokussieren und andere ausblenden lassen.⁷⁹ Auf diese Weise werden Formen in das Wahrgenommene eingezeichnet, was eine Beobachtung von Kunst, als eine ›Ansammlung von Formen‹, erst möglich macht. Das Bewusstsein kann also »Formunterschiede wahrnehmen [...], die im sozialen System der Kunst für Zwecke der Kommunikation erzeugt sind.«⁸⁰ Und es bemerkt, dass es in der Kunstbetrachtung von Kommunikation gelenkt wird, da sich das Kunstwerk als künstlich hergestellt und mit Informationsgehalt versehen zu erkennen gibt. Das Bewusstsein weiss sich also in der Kunstwahrnehmung durch Beobachtungen der zweiten Ordnungsebene geführt und erlebt darin auch die »Diskrepanz dieser Führung zu den offenen eigenen Operationsmöglichkeiten.«⁸¹ Es macht Rückschlüsse auf sich selbst, die ihm von der Kunst nahegelegt werden. Dies soll im Folgenden anhand des Beispiels der Literatur und des konkreten Lektürevorgangs näher erläutert werden, bevor die Wichtigkeit des spezifischen Wahrnehmungsgebrauchs und die Rückbezüglichkeit der Kunstbeobachtung im Zusammenhang mit der Funktion und der

78 N. Luhmann: Kunst, S. 70.

79 Hier muss wohl von einer nur minimalen Zeitdifferenz ausgegangen werden, was die Darlegung der Verhältnisse eben gerade so erschwert.

80 N. Luhmann: Kunst, S. 83.

81 Ebd., S. 39.

Leistung – und damit also hinsichtlich der ökologischen Kommunikation genauer bedacht wird.

1. 3

Die Literatur und die Beobachtbarkeit der Beobachtungen von Beobachtungen

Die Literatur unterscheidet sich insofern von den anderen Künsten, als sie ganz auf Sprache, also das eigentliche Kommunikationsmedium, vertraut. Damit wird ihre kommunikative Absicht unmittelbar ersichtlich, wobei die Schwierigkeit dann aber gerade darin besteht, trotzdem als *Kunst* Kommunikation wahrgenommen zu werden. Gelingt dies jedoch, so zwingt die Literatur die Beobachter gewissermassen in noch stärkerem Masse zu Rückschlüssen auf sich selbst und die eigenen Beobachtungsweisen. Derart kommt der Literatur eine besondere Rolle im Rahmen der Kunst der Gesellschaft zu, gerade auch, was ihre Möglichkeiten anbelangt, der ökologischen Krise entgegenzuwirken. Dies soll im Weiteren anhand eines idealtypischen Lektüreprozesses herausgearbeitet werden.

Literarische Texte sind nicht im herkömmlichen Sinne zu lesen und als Kommunikation zu verstehen. Das zeigt sich schon daran, dass auf sie – wie auf Kunstwerke allgemein – nicht mit einem einfachen Ja oder Nein reagiert werden kann, wie auf die Normalkommunikation.⁸² Auch lassen sie sich kaum – und wiederum gilt dies für Kunst allgemein – adäquat in Worten oder Begriffen wiedergeben.⁸³ Literatur legt eine Verzögerung des Lesens nahe. Denn die in Sprache gespeicherten Formen der Literatur verlangen der Beobachtung durch ihre interne Vernetztheit viel mehr ab, sie verlangen, dass die Sprache in ihrer Geformtheit *beobachtet* und nicht einfach als Mittel zum Zweck der Verbreitung der betreffenden Information »überflogen« wird.

In der konkreten Rezeptionssituation nimmt der Beobachter einen Text wahr, den er auf Grund besonderer Signale (Genre-Bezeichnung, typographisches Erscheinungsbild, Autornamen, etc.) als Literatur zu lesen beabsichtigt. Während der Lektüre weiss er, dass es sich bei diesem Text um Kommunikation handelt, da er klar als gemacht und damit von jemandem mitgeteilt und zudem mit Informationsgehalt ausgestattet er-

82 Selbstverständlich steht es mir jederzeit frei, ein (literarisches) Kunstwerk abzulehnen. Auf diese Weise lasse ich mich aber nicht auf die spezifische Kommunikation der Kunst ein.

83 Vgl. N. Luhmann: Kunst, S. 36.

kennbar ist. Beobachtet er den Text nun, wie in der Normalkommunikation üblich, vornehmlich auf seinen Informationsgehalt hin, so stellen sich nicht selten irritierende Momente ein, die sich aus der Mehrdeutigkeit literarischer Texte, ihrer Erzählstrukturen, ihrer Art der Referenzierung oder ihrer vorgeblichen Zwecklosigkeit ergibt.⁸⁴ Eine Lesestrategie besteht darin, diese Momente der Irritation der ›Person‹ (hier: dem ›Autor‹) zuzurechnen und sie dafür verantwortlich zu machen. Auf diese Weise erfolgt der Rückbezug auf jenen Kommunikationseffekt, der wie in jeder Kommunikationssituation auch in jener der Literatur als ihr ontologisches Nebenprodukt anfällt.⁸⁵ Damit ist an Information jedoch allenfalls gewonnen, dass hier jemand etwas schwer Verständliches mitgeteilt hat – womit man sich dann beruhigt oder genervt auf etwas anderes einlassen kann. Will der Rezipient den irritierenden Momenten wirklich auf die Spur kommen und sich nicht mit dem Eindruck von Zweck- oder Nutzlosigkeit begnügen, der sich in der Lektüre von literarischen Texten erstaunlicherweise oft einstellt, obwohl doch absichtlich kommuniziert wurde, muss er die in Sprache angelegten Formen auf ihr Gemachtsein hin beobachten. In dieser Beobachtung der sprachlichen Formen ist der Rezipient, wie im vorangehenden Unterkapitel aufgezeigt, viel stärker wahrnehmend engagiert, als in der Normalkommunikation: denn die Wahrnehmung bleibt gleichsam an den Worten haften und wechselt in die Anschauung. Er probiert damit Formen aus, variiert seine Beobachtungen und selektiert derart zwischenzeitlich Informationen – nur um sich erneut von Lautkombinationen, Rhythmik oder semantischen Strukturen faszinieren zu lassen und sich dem Spiel der Formenkombinationen als »Programm für wiederholten Gebrauch«⁸⁶ weiter zu widmen. Der Rezipient bemerkt auf dieser Beobachtungsstufe zweiter Ordnung, die für die Literatur und die Kunst als die grundlegende Beobachtungsweise angesehen werden muss, dass es hier offensichtlich nicht um ›einfache Informationsvermittlung‹ geht und dass die Regeln des normalen Kommunikationsprozesses gleichsam suspendiert sind. Er bemerkt, dass er die

84 Als ›Extrembeispiel‹ mögen Dada-Texte gelten.

85 Vgl. dazu N.Luhmann: Kunst, S.88 sowie das Kap. III, 1.1.3. dieser Arbeit.

86 N.Luhmann: Kunst, S.76. – Dieses ›Programm‹ kann vom Bewusstsein zur Befriedigung ganz unterschiedlicher Begehren in Anspruch genommen werden, so etwa zur Befriedigung des Begehrens nach Schönheit, nach emotionaler Erregung, befreiendem Lachen, kontemplativer Ruhe, moralischer Erbauung oder dem Glück der Erkenntnis. Vgl. hierzu grundlegend Thomas Anz: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen, München 1998.

›Information‹ durch Eigenleistung, durch Interpretationsarbeit, erst selbst hervorbringen muss, womit er im Beobachten in hohem Masse auf sich selbst zurückgeworfen ist.⁸⁷ Dabei verfügt der Rezipient im Beobachten über grössere Freiheiten als in der Normalkommunikation, in der die Dichotomie zwischen Annahme/Ablehnung meist auf schnelle Fortsetzung drängt. Und er verharrt damit im ›Geflecht‹ der Unterscheidungen, solange er eine gewisse »Abfolge von Beobachtungsoperationen«⁸⁸ einhält und weitere Formenkombinationen ausprobiert.

Die ›herkömmliche‹ Beziehung der beiden Beobachtungsebenen präsentiert sich in der Kunst also umgekehrt.⁸⁹ In der Regel wird in allen übrigen Bereichen auf die Beobachtung erster Ordnung gesetzt und nur in Ausnahmefällen die zweite Ebene entweder als Kontrollinstanz (etwa beim Bewerbungsgespräch) oder aber zur Perfektionierung der ersten Beobachtungsebene (als Beispiel kann die Börse gelten) beigezogen. Denn das »Beobachtetwerden bei der Bemühung um Wirkung [ist] eher störend. Der Beobachter der Planung gefährdet die Durchführung des Plans. In der Kunst ist dagegen das Beobachtetwerden die beabsichtigte Wirkung selbst.«⁹⁰ »Die Beobachtung der Beobachtung [...] ist [damit] keine Nebenbedingung, sondern gerade Sinn und Definition der Kunstwerke«,⁹¹ womit dem Kunstwerk ein geradezu »*exhibitionistischer Charakter*«⁹² zugesprochen werden muss. Bei all dem weiss sich der

87 Offensichtlich ist eine solche Umstellung auf die Beobachtungsebene zweiter Ordnung nicht immer einfach zu vollziehen. Nicht zuletzt deshalb, weil literarische Texte mit der Differenz von Normal- und Kunstkommunikation und den unterschiedlichen Zurechnungsweisen auf ›Personen‹ auch spielen. Derart etwa die Erzählung *Sonja* von Judith Hermann, die in der Ich-Perspektive erzählt ist, was Rückschlüsse auf die Perspektive der Autorin nahelegt. Diese werden dann allerdings dadurch konterkariert, dass die Ich-Perspektive männlich besetzt ist, was aber erst zur Textmitte hin klar wird. Rechnet man hier die Ich-Perspektive auf Hermann zurück – operiert man also auf der Beobachtungsebene erster Ordnung – so bleibt das ganze Verwirrspiel um Identität, das der Text inszeniert, unverständlich (vgl. Judith Hermann: »Sonja«, in: Dies., Sommerhaus, später, Frankfurt/M. 1998, S. 55-84).

88 N. Luhmann: Kunst, S. 38.

89 Vgl. dazu E. Esposito: Code, S. 65f.

90 N. Luhmann: Weltkunst, S. 78.

91 E. Esposito: Code, S. 66.

92 Joachim Dicks: »Kunst als System. Observationen zu Niklas Luhmanns Beobachtungen von Kunst«, in: Paul Janssen/Rudolf Wansing (Hg.), Er-Schöpfungen – Philosophie im 20. Jahrhundert in ihrem Verhältnis zur Kunst, Köln 1997, S. 17-36, hier S. 29 (Hervorhebung im Original). – Es

Rezipient aber trotz aller Eigenleistung von Kommunikation geführt; denn seine ursprüngliche Unterscheidung war ja die des literarischen Kunstwerkes als Kommunikationsofferte, als Produkt eines Autors, was sein Formenbeobachten erst eigentlich angeregt hatte. Dieses wird aber deshalb verkompliziert, weil die Gewohnheit, Normalkommunikation auf einen ›Sprecher‹ zurückzurechnen, zum freien Spiel der Formen quer steht. In diesem Sinne ist der vieldiskutierte Begriff des ›Autors‹ einer kunstspezifischen Beobachtung von Literatur eher hinderlich. Denn die Beobachtung bleibt gleichsam an ihm kleben, versucht, hier die ›Botschaft‹ des Textes ausfindig zu machen – was aber als Lösung nicht befriedigt, weil sie das komplexe und offene Formenspiel zwangsläufig auf diese eine Perspektive einschränkt. Letztlich geht es hier um die paradoxe Situation literarischer Texte: Der Autor hat zwar sehr wohl etwas *geschrieben*, nicht aber die in diesem Geschriebenen gemachten Äußerungen auch *gesagt* in dem Sinne, dass sie unproblematisch auf seine Person zu beziehen wären. Der Rezipient oszilliert so gewissermaßen zwischen der Beobachtung der Formen und dem Bezug auf den Autor – oder zwischen Identität, die über Wahrnehmung gegeben ist, und Differenz, welche Kommunikation vorwärtstreibt.⁹³ In diesem Sinne mag es zwar wohl zutreffen, dass der Autor als »Bündel von Attributionen« den »verschiedenen Sozialsystemen den je spezifischen Umgang mit Literatur ermöglicht oder zumindest erleichtert«, indem sie den Autor je nachdem als Urheber im Rechtssystem oder etwa als Staatsschriftsteller im System der Politik behandeln können, wie Gerhard Plumpe und Niels Werber festhalten.⁹⁴ Für das Kunstsystem als auch für die Literaturwissenschaft dürfte der Autorbegriff aber gerade keine Erleichterung bedeuten, im Anschluss an Roland Barthes und Michel Foucault⁹⁵ vielmehr als

geht dabei wohlgermerkt nicht um den Exhibitionismus eines Autors, sondern gewissermaßen um den Exhibitionismus der Formen.

93 Vgl. D. Baecker: Adresse, S. 103.

94 Gerhard Plumpe/Niels Werber: »Systemtheorie in der Literaturwissenschaft oder ›Herr Meier wird Schriftsteller‹«, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), Systemtheorie der Literatur, München 1996, S. 173-208, hier S. 199, Anm. 20.

95 Vgl. Roland Barthes: »Der Tod des Autors«, übersetzt von Matias Martinez, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185-193; sowie Michel Foucault: »Was ist ein Autor?«, in: Ders., Schriften zur Literatur, aus dem Französischen von Karin von Hofer und Anneliese Botond, Frankfurt/M. 1993, S. 7-31. Meine hier entwickelte Lesart der Literaturrezeption kann damit gleichsam als systemtheoretische Untermauerung der von Barthes und Foucault geäußerten Thesen gesehen werden.

eine ernst zu nehmende Behinderung der kunstspezifischen Autopoiesis einzuschätzen sein, die sich zudem hartnäckig hält.⁹⁶ Denn Beobachtungen von Literatur, die sich ganz auf den Autor konzentrieren, sind stark von den je spezifischen Erwartungen geprägt, die man an den betreffenden Autor stellt, und müssen unweigerlich verkürzt ausfallen – psychologisierend oder moralisierend etwa –, womit aber die Systemreferenz Kunst verlassen und über psychische Systeme gesprochen wird. Im literarischen Kunstwerk ist es nun aber gerade so, dass nicht *jemand* dem Rezipienten etwas sagt, sondern das *Formenzusammenspiel selbst* dies tut. Auf diese Weise muss der Autor in der Rezeption gleichsam ›umkurvt‹ werden; er muss – wie auch etwa der Bühnenrand im Theater oder die Buchdeckel in der Literatur – ausgeblendet werden. Wenn diese Einsicht ernst genommen wird, so kann das meines Erachtens nur heissen, dass in der Literatur eine Kommunikation inszeniert wird, an der zwar ein psychisches System ›Autor‹ als Impulsgeber beteiligt ist, die sich aber unabhängig von diesem realisiert. Die erstaunliche Erkenntnis, die der Erfahrung von Literatur entnommen werden kann, ist damit diejenige, dass sich in der Literatur Kommunikation gleichsam ohne ›Autor‹ realisiert, dass hier das selbstreferentielle, autopoietische Kommunizieren inszeniert und wahrnehmbar gemacht wird. Dieses zeigt auf, wie Ontologien – also in diesem Fall: ›Autoren‹ – lediglich als Nebenprodukte aus dem Prozess der Kommunikation hervorgehen.

Doch bleibt es nicht bei dieser Erkenntnis: Das Beobachten von literarisch gestalteten Sprachformen legt deshalb, weil ein Rückbezug auf den Urheber dieser Formen sich derart intrikat gestaltet, einen Rückschluss auf sich selbst nahe. Denn die Literatur zwingt einen durch ihre spezifische Art, Wahrnehmung in den Kommunikationszusammenhang einzubeziehen, durch das damit verbundene ›Stillstellen‹ eines sprachlichen und damit offensichtlich kommunikativen Ereignisses und durch die ›Ausschaltung‹ des gleichzeitig beteiligten und nicht-beteiligten Autors gewissermassen dazu, nach der eigenen Rolle als Beobachter von literarischen Formen und also nach der Beobachtbarkeit der Beobachtungen von Beobachtungen zu fragen. Dabei kann sich der Rezipient als »kybernetisch

96 Zur historischen Herausbildung des romantischen Autorkonzeptes und seiner Perpetuierung bis in die Gegenwart, siehe Christoph Reinfandt: *Romantische Kommunikation. Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne*, Heidelberg 2003, hier vor allem S.147-204. Reinfandt spricht in diesem Zusammenhang auch von einem ›kulturellen double-think‹ bezüglich der Absage an die Autorschaft in der Theorie und dem realiter fortdauerenden Sich-Beziehen auf den Autor in der alltäglichen Lesepraxis.

sches Modell«⁹⁷ oder als »nicht-triviale Maschine«⁹⁸ erfahren. Denn die Beobachtung eines literarischen Textes legt dem Beobachter nahe, eigene Beobachtungen laufend im Beobachten zu revidieren und mittels neuer Beobachtungen an bereits vollzogene Beobachtungen anzuschließen. Dabei erfährt er, wie er sich selbst in diesem Beobachten auch verändert, wie er erste Leseindrücke aufgrund neuer Assoziationen oder Beobachtungen verwerfen, ergänzen oder hinterfragen muss und wie er derart ständig engagiert wird im Prozess literarischer Kommunikation. Die Beobachtung zweiter Ordnung, die grundsätzlich Analogie-Schlüsse auf das eigene Beobachten nahelegt,⁹⁹ wird auf diese Weise in der Literatur gesteigert. Literatur forciert damit – so meine These – einen Wechsel auf die Beobachtungsform dritter Ordnung und ein Befragen dieser Rückschlüsse. Der Rezipient fragt sich derart, wie er selbst am kommunikativen Prozess der Literatur teil nimmt und wie sein Erkennen diesbezüglich funktioniert, und er erfährt dabei, dass seine eigene Beteiligung parallel läuft zu jener des Autors. Im Beobachten der eigenartigen sprachlichen Formenkommunikation des literarischen Kunstwerks erkennt oder vielmehr erfährt der Rezipient, dass auch er, der Rezipient, lediglich in einer untergeordneten Rolle – als Adressat der Kommunikation¹⁰⁰ – am Spiel ihrer Formen beteiligt ist. Der Beobachter erfährt damit, »was es heisst, ein Subjekt der Medien (genitivis subjectivus und objectivus) zu sein, ein Subjekt in und durch die Medien, ein Subjekt des Sinns.«¹⁰¹ Er wird damit mit dem Paradox von Kommunikation ohne Kommunikatoren konfrontiert, der Autopoiesis der Kommunikation, die sich ohne Ontologie prozesshaft realisiert – und die vom Leser wie vom Autor in ihrer je spezifischen Situation der Beobachtung von Literatur Gebrauch macht.

97 G. Bateson: Ökologie, S. 564.

98 Eine nicht-triviale Maschine wandelt nicht stur Input in Output um, wie eine triviale Maschine, sondern verändert sich ständig, ist gewissermassen eine »Maschine in der Maschine« – und damit unberechenbar: »Das bedeutet, wenn ich einmal mit dieser Maschine operiere, hat diese Maschine sich schon – innerlich – geändert und wurde durch diese Operation eine andere Maschine« (Heinz von Foerster: »Vorspann«, in: Ders., Short Cuts 5. Heinz von Foerster, hg. von Peter Gente, Heidi Paris und Martin Weinmann, 2. Aufl. Frankfurt/M. 2002, S. 5-8, hier S. 7 [im Original kursiv gedruckt]).

99 Vgl. dazu oben, Kap. III, 1.1.1.

100 Vgl. dazu Peter Fuchs: »Die Adressabilität als Grundbegriff der soziologischen Systemtheorie«, in: Ders., Konturen der Modernität. Systemtheoretische Essays II, hg. von Marie-Christin Fuchs, Bielefeld 2005, S. 37-61.

101 O. Jahraus: Literatur, S. 630.

Hier ist meines Erachtens ein gleichsam ›metaphysisches Schaudern‹ durchaus berechtigt,¹⁰² denn was ans Licht gelangt, ist nichts Geringeres als die Tatsache, dass grundsätzlich nur Kommunikation kommunizieren kann – gewissermassen die »écriture«¹⁰³ von Roland Barthes. Dies ist in der Systemtheorie, wie bisher gesehen, theoretisch dargelegt, aber nur die Kunst, und hier – ihres intensiven und besonderen Sprachgebrauchs wegen – vor allem die Literatur, die der normalsprachlichen Kommunikation am nächsten steht, machen das autopoietische Kommunizieren der Kommunikation für die beteiligten psychischen Systeme auch wahrnehmbar. Dies ist die Erkenntnismöglichkeit, die Kunst eröffnet. Kunstkommunikation verlangt so von den Rezipienten das, was die Systemtheorie begrifflich einzuholen versucht: Kommunikation als selbstreferentiell und autopoietisch zu verstehen – und auf diesem Weg die ›Bodenlosigkeit‹ der eigenen Existenz zu erfahren.¹⁰⁴ Kunst wäre damit im eigentlichen Sinne praktizierte Systemtheorie.

Als wichtiger im Zusammenhang mit der ökologischen Problematik ist jedoch die durch die Literatur angeregte Rückbezüglichkeit der Beobachtungen in den Beteiligten einzuschätzen. Denn in der Auseinandersetzung mit Literatur kann wahrgenommen und gewissermassen eingeübt werden, wie sich die Beobachtung befragen oder ›disziplinieren‹ lässt, indem sie sich der Selbstbeobachtung und immer neuen alternativen Beobachtungsweisen aussetzt. Das ist als grosse Chance im Hinblick auf die eigene Kommunikationskompetenz zu sehen, ist diese doch wesentlich dadurch geprägt, dass einerseits die Eingeschränktheit aller Beobachtung, andererseits die Rückbetroffenheit in allen kommunikativen Akten mitbedacht wird. Dabei können die Effekte der Kommunikation nicht vorausgesehen werden, und kommunikative Kompetenz berücksichtigt diese Unzulänglichkeit. Ich habe oben, im Kapitel IV dieser Arbeit, im Anschluss an Luhmann aufgezeigt, dass genau eine solche ›Kultur einer

102 Wie es etwa die Texte von Jorge Luis Borges meisterhaft inszenieren (vgl. beispielsweise Jorge Luis Borges: »Pierre Menard, autor del Quijote«, in: Ders., Ficciones, Madrid 1996, S. 47-59 und ders.: El Aleph, Madrid 1996).

103 Vgl. R. Barthes: Tod, S. 185 (Hervorhebung im Original).

104 Vgl. dazu, auf die Systemtheorie selbst bezogen: H. Gripp-Hagelstange: Einführung, S. 58, S. 86 und S. 139ff. – Vgl. dazu auch folgenden Befund aus der Neurologie: »Kunst liesse sich also definieren als Ausdruck des Versuches, Wirklichkeiten fassbar zu machen, die aufgrund der reflexiven Struktur unserer Gehirne entstanden sind und erfahrbar wurden und die mit dem rationalen Anteil unserer Sprache nicht abgebildet werden können« (W. Singer: Kunst, S. 224).

nichtüberzeugten Verständigung«, die auf der Basis des Nicht-Wissens oder besser: des Nicht-Wissen-Könnens operiert, im Hinblick auf die Behandlung der ökologischen Probleme der Gesellschaft anzustreben wäre. Literatur verfügt damit meines Erachtens über das Potential, den nach Tiedemann benötigten kognitiven Erwartungsstil, der für Veränderung offen ist, in kreativer Weise zu fördern und derart die Verarbeitung von ökologischer Kommunikation, die einer solchen Basis in ihrer »personalen Umwelt«, also den psychischen Systemen, bedarf, zu ermöglichen. Das soll im Folgenden noch deutlicher werden, wenn die Funktion der Kunst, ihr Code und ihre Leistungsbeziehungen betrachtet werden.

1. 4

Die Funktion der Kunst

Die Kunst prozessiert nicht zum Selbstzweck im Sinne des »l'art pour l'art«, sondern muss der Frage nach einem »Wozu?« unbedingt standhalten können. Denn jedes System wird als »Dauer-Lösung« eines ganz bestimmten gesellschaftlichen Problems angesehen, was seine Existenz erst legitimiert.¹⁰⁵ Gegenwärtig ist in der Forschung keine unumstrittene Antwort auf die seit dem russischen Formalismus virulente Frage nach der Funktion der Kunst auszumachen.¹⁰⁶ Neben Luhmanns eigenem ist meines Erachtens an Vorschlägen mit Anknüpfungspotential lediglich noch derjenige von Dirk Baecker zu nennen.¹⁰⁷ Diesen greift Luhmann in der *Kunst der Gesellschaft* auf, allerdings nur, um sich von ihm abzugrenzen. Es lassen sich jedoch beide Ansätze in fruchtbarer Weise verknüpfen und

105 Etwas salopp könnte man formulieren: Ohne Problem, kein System. Vgl. dazu: Kap. III, 1.1.2.

106 Vgl. D. Baecker: Adresse, S. 92. Er bezieht sich hier auf die Soziologie der Kunst, seine Aussage gilt aber auch für die Kunst- und Literaturwissenschaft sowie für die Kunstphilosophie, wie die kontroversen Beiträge in folgendem Band zeigen: Bernd Kleimann/Reinold Schmücker (Hg.): Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion, Darmstadt 2001. – Dass die Kunst über eine Funktion verfüge, wird vereinzelt auch bestritten (vgl. etwa Siegbert Gebert: »Undefinierbare Kunst. Systemtheorie der Kunst als Übergang zur allgemeinen Ästhetik«, in: Weimarer Beiträge 46/1 (2000), S. 73-88, hier 79f.).

107 Auf den Vorschlag von Plumpe und Werber, die Kunst reagiere mittels Unterhaltung auf das Problem der freien Zeit, komme ich im Rahmen der Code-Diskussion zu sprechen.

als zwei Aspekte derselben Funktion verstehen, was hier versucht werden soll.

Nach Baeckers Vorschlag von 1996 besteht die Funktion der Kunst darin, etwas prinzipiell Inkommunikables, nämlich Wahrnehmung, in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzubeziehen. Baecker hält fest, dass zwar alle Funktionssysteme in der einen oder anderen Weise auf Wahrnehmung rekurrieren, so etwa die Politik mittels (angedrohter) Gewalt oder die Wissenschaft über Empirie. Allein die Kunst macht aber den »Ausschluss der Wahrnehmung durch Kommunikation als solche[n] zum Thema«¹⁰⁸ und hat ihre Funktion damit im »Wiedereinschluss der ausgeschlossenen Wahrnehmung in die Kommunikation«.¹⁰⁹ Erst kürzlich hat Baecker diese Funktionsbestimmung weiter präzisiert: Er geht nun verstärkt auf die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ein, die heute von Unmengen an künstlich hergestellten Wahrnehmungssachverhalten gekennzeichnet sind. Diese binden einen – etwa in Bildern oder Design-Objekten – an kommunikative Kontexte, ohne dass wir uns dessen in den meisten Fällen bewusst sind, und suchen derart, unser Handeln zu beeinflussen. Im Unterschied zu solchen Wahrnehmungssachverhalten kommuniziert die Kunst nach Baecker »die Kommunikation von Wahrnehmungen so, dass man lernt, Wahrnehmungen auf Kommunikation zurückzubuchstabieren, und damit fähig wird, auch zu Wahrnehmungen, und dies unter Bezug auf ihre Kommunikation, Ja und Nein zu sagen.«¹¹⁰ Weil in der Kunst die Wahrnehmungsprovokation stets in Bezug auf die Differenz von Mitteilung und Information, in Bezug auf ihre Kommunikation also, gegeben ist, kann sie als künstlich ausgelöst erkannt werden. Dies macht dann eine beobachtend-kritische Haltung der allerdings unweigerlich bereits vollzogenen eigenen Wahrnehmung gegenüber möglich. Nach Baecker besteht die Funktion der Kunst damit »darin, Wahrnehmung kommunikativ mit Negationspotential auszustatten.«¹¹¹ Luhmann kann dem von Baecker geäußerten

108 D. Baecker: Adresse, S. 98.

109 Ebd., S. 98. Ganz ähnlich auch Fuchs: Seiner Meinung nach hat sich über die Kunst »in der Kommunikation etwas entwickelt, das sich auf die Inkommunikabilität von Wahrnehmung bezieht oder strukturell auf die ökologische Differenz, aus der sich diese Inkommunikabilität begründet.« Kunst ist damit auch nach Fuchs »Kommunikation über inkommunikable Wahrnehmung« (Peter Fuchs/Ferdinand Schmatz: »Lieber Herr Fuchs, lieber Herr Schmatz!« Eine Korrespondenz zwischen Dichtung und Systemtheorie, Opladen 1997, S. 69).

110 D. Baecker: Funktion, S. 6f.

111 Ebd., S. 9.

Vorschlag zwar einiges abgewinnen,¹¹² beurteilt aber die »Einbeziehung eines spezifischen Umweltausschnittes«,¹¹³ also den Einbezug der Wahrnehmung in die Kommunikation, als zu eingeschränkt: Die Funktion der Kunst müsste seines Erachtens ihr Weltverhältnis schlechthin beschreiben können. Dieses ist an die spezifische Konturierung der Beobachtungsweisen der Kunst geknüpft, was nachfolgend erläutert werden soll. Im Kunstwerk sind Beobachtungen in Formen abgespeichert, die es durch den Gebrauch von Wahrnehmung zu entschlüsseln gilt. Form ist dabei immer das Produkt einer Unterscheidung, die eine Innenseite, die bezeichnete Seite, und eine Aussenseite, alles Übrige, generiert. Sie ist, wie die Beobachtung, eine paradox konstituierte ›doppelte‹ Unterscheidung, welche die ursprüngliche Unterscheidung von Unterscheidung und Bezeichnung invisibel macht und sich auf die Bezeichnungsseite schlägt. In der Beobachtung der Form konzentriert sich ein Beobachter nun nicht nur auf die bezeichnete Seite, was eine Beobachtung erster Ordnung wäre, sondern auf die Differenz zwischen dieser Seite und ihrem ›Aus-sen‹, wobei die Beobachtung gleichsam zwischen der Innen- und der Aussenseite oszilliert. Form ist damit ein Beobachtungsbegriff zweiter Ordnung und ermöglicht das Sehen beider Seiten der Beobachtung erster Ordnung.¹¹⁴ Und Form lädt auf diese Weise dazu ein, vollzogene Beobachtungsleistungen auf ihren Unterscheidungsgebrauch hin zu beobachten.¹¹⁵

Kunst kann nun, weil sie Beobachtermöglichkeiten als Programme für wiederholten Gebrauch und nichts anderes bereitstellt, als eine kontinuierliche Entfaltung dieser Beobachtungs-Paradoxie begriffen werden. Nicht die Welt lässt sich anhand von Kunst beobachten, denn diese ist konstitutiv unbeobachtbar, »[e]s besteht nur die Möglichkeit, *statt* des Unbeobachtbaren Formen zu beobachten und dabei zu wissen, dass dies

112 Vgl. N. Luhmann: Kunst, S. 227ff.

113 Ebd., S. 229.

114 Wobei daran zu erinnern ist, dass auch diese Beobachtung, wie jede Beobachtung zweiter Ordnung, gleichzeitig auch eine Beobachtung erster Ordnung ist.

115 Luhmann grenzt sich über dieses dynamische Verständnis von Form gegen traditionelle Formkonzepte ab, die universal, zeitindifferent, apriorisch und idealisierend konturiert sind. Vgl. dazu Sybille Krämer: »Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?«, in: <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/kraemer2.html> (Stand: 27. Juli 2007); zuerst erschienen in: Rechtshistorisches Journal 17 (1998), S. 558-574.

in der Weise der Entfaltung einer Paradoxie geschieht«. ¹¹⁶ Kunst ist damit »Substitution von aufeinander bezogenen Formen für das, was als Einheit nicht beobachtet werden kann«. ¹¹⁷ Kunst ermöglicht derart einerseits Formenbildung und gibt andererseits zu erkennen, dass Formenbildung immer kontingent ist. Sie deklariert sich auf diese Weise selber als höchst unwahrscheinlich, ist ein »demonstrativ unwahrscheinlicher Sachverhalt«. ¹¹⁸ Unwahrscheinlich, aber trotzdem geordnet; denn die Kunst ist, wenn sie mit Formen operiert, nur in ihren Anfängen beliebig: Hat sie eine Form festgelegt, so muss »streng«, das heisst, formgeleitet, weiteroperiert werden. Jede Konzentration auf eine Seite der Unterscheidung erzeugt einen weiteren Bestimmungsbedarf, und zwar so lange, »bis die Formen sich zirkulär schliessen, einander wechselseitig kommentieren und das bestätigen, womit man angefangen hatte«. ¹¹⁹

Es entsteht so »Ordnung auf der Basis einer Selbstirritation« ¹²⁰ und ein in sich geschlossenes Kunstwerk, ¹²¹ das sich durch eine »doppelte Schliessung«, ¹²² eine äussere und eine innere, auszeichnet.

116 N. Luhmann: Kunst, S. 74 (Hervorhebung im Original).

117 Ebd.

118 Ebd., S. 248.

119 Ebd., S. 63.

120 Ebd., S. 237.

121 Vgl. beispielsweise N. Luhmann: Kunstwerk, S. 629ff.

122 N. Luhmann: Kunst, S. 53. Äussere Schliessung meint die Abgrenzung gegen das »Aussen« der Nicht-Kunst; innere Schliessung zielt auf die Einschränkung über die gewählten Formen. – Der hier von Luhmann vertretene Werkbegriff ist in der Forschung oft als veraltet und zu restriktiv kritisiert worden (vgl. etwa G. Stanitzek: Kommunikation, S. 50; Friedrich Balke: »Dichter, Denker und Niklas Luhmann. Über den Sinnzwang in der Systemtheorie«, in: Albrecht Koschorke/Cornelia Vismann [Hg.], Widerstände der Systemtheorie. Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann, Berlin 1999, S. 135-157, hier S. 155, Anm. 45; sowie Koschorke, Albrecht/Vismann, Cornelia: »Einleitung«, in: Dies. [Hg.], Widerstände der Systemtheorie. Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann, Berlin 1999, S. 9-16, hier S. 15). Ich verstehe die angesprochene Geschlossenheit jedoch lediglich bezogen auf eine gewisse räumlich-zeitliche Begrenzung, der jedes Kunstwerk unterliegt und die es etwa in Buchform oder als gerahmtes Gemälde fassbar macht, nicht aber bezogen auf Begrenzung und Geschlossenheit des Sinns, der über die Formen eingeführt wird. Denn die Kunst operiert wie alle Sinnsysteme in diesem Medium und ist bei aller formalen Geschlossenheit offen in der Hinsicht, dass in jeder Sinneinheit Aktualität aus Potentialität prozessiert wird. Verweise auf das »Draussen«, laufen im Kunstwerk also immer mit.

Die Kunst muss sich dabei ganz auf die »Eindeutigkeit der Wahrnehmung stützen, die in ihrer Kompaktheit und Simultaneität keinen Raum für Zweifel«¹²³ übrig lässt. Auf diese Weise entsteht schliesslich ein »Ding«, ein »Quasi-Objekt«, welches sich erkennen und als Kunst identifizieren lässt. Dieses offeriert eine reale, exklusive Beobachterposition, »von der aus *etwas anderes* als *Realität* bestimmt werden kann«.¹²⁴ Sie wird von Luhmann zwar als »eine dem Sinne nach imaginäre oder fiktionale Realität«¹²⁵ bezeichnet, jedoch eben nur dem Sinne nach. In ihren Operationen der Unterscheidung, Beobachtung und Kommunikation ist die Kunst genauso real, wie andere »Produkte« gesellschaftlichen Beobachtens, und im Gegensatz zur sprachlichen Kommunikation zudem nicht arbiträr konturiert, sondern seltsamerweise mit gleichsam »artifizielle[r] Notwendigkeit«¹²⁶ hergestellt. »Kunst demonstriert deshalb immer die beliebige Erzeugung von Nichtbeliebigkeiten oder die Zufallsentstehung von Ordnung«,¹²⁷ und »was in [ihr] sichtbar wird, ist [...] die Unvermeidlichkeit von Ordnung schlechthin«.¹²⁸ Weil Kunst in dieser Weise in der Welt möglich ist, sagt sie auch etwas über diese Welt und die darin befindlichen Beobachter oder Systeme – also etwa über den »Menschen« – aus.¹²⁹ Die Funktion der Kunst wäre es demnach, »Welt in der Welt erscheinen zu lassen – und dies im Blick auf die Ambivalenz, dass alles Beobachtbarmachen etwas der Beobachtung entzieht, also alles Unterscheiden und Bezeichnen in der Welt die Welt auch verdeckt«.¹³⁰ Hier wird freilich nicht auf das im Kapitel I, 3.1. diskutierte, vom Ecocriticism oft ins Spiel gebrachte klassische Konzept der Mimesis angesprochen, wie dies David Wellbery Luhmann kritisch vorhält.¹³¹

123 E. Esposito: Code, S. 75.

124 N. Luhmann: Kunst, S. 229 (Hervorhebung im Original).

125 Ebd., S. 229.

126 E. Esposito: Code, S. 74. – Werber spricht von »kontingente[r] Notwendigkeit« (Niels Werber: »Nur Kunst ist Kunst«, in: Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie 1 [1996], S. 166-177, hier zitiert nach: <http://www.soziale-systeme.ch/leseproben/kunst.htm> [Stand: 6. Juli 2007]).

127 N. Luhmann: Kunst, S. 506. – Vgl. dazu Pierre Bourdieu, der im Bezug auf Kunst vom »Niedagewesenen und doch mit Notwendigkeit Eingetroffenen« spricht (Pierre Bourdieu: »Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung«, in: Jürgen Gerhards [Hg.], Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen 1997, S. 307-336, hier S. 323).

128 N. Luhmann: Kunst, S. 241; vgl. auch ebd., S. 504.

129 Vgl. ebd., S. 427.

130 Ebd., S. 241.

131 Vgl. David A. Wellbery: »Die Ausblendung der Genese. Grenzen der sys-

Es geht also nicht um ein Repräsentieren der Welt, sondern viel eher um die Nachahmung der Unsichtbarkeit der Welt.¹³² Oder in anderen Worten: um ein Aufdecken des Funktionierens der menschlichen Erkenntnis im Hinblick auf Welt. Die Kunst ›demaskiert‹ derart die ›ontologische‹, also die ›vorgefundene‹ oder ›gegebene‹ Welt, indem sie sie als kontingent und polykontextural¹³³ und damit als lediglich eine Version der Welt ausweist. In dem Sinne, als die Kunst den ›Übereinkünften‹ einer Gesellschaft, die über Sprache Bewusstsein koppelt und derart Ontologien generiert, den ›Spiegel‹ ihres tatsächlichen Funktionierens vorhält, kann Kunst nun auch als ›kritisch‹ oder ›engagiert‹ bezeichnet werden. Denn sie ist in der Lage, gesellschaftliche Sachverhalte, die sonst auf wenig Aufmerksamkeit stossen, aufzudecken. Luhmann dazu: »Die heute ohnehin abgelehnten Funktionskonzepte der Imagination und der Repräsentation müssten dann[, wenn man eine konstruktivistische Erkenntnistheorie akzeptiert,] ein zweites Mal abgelehnt werden – nicht weil sie die Freiheitsgrade der Kunst zu sehr einschränken, sondern weil sie dem Weltillusionismus huldigen, *statt ihn zu entlarven*.«¹³⁴ Dabei muss aber festgehalten werden, dass sich diese ›Kritik‹ oder dieses ›Engagement‹ allein in der Gesellschaft vollzieht, genauer sogar *durch den Vollzug von Gesellschaft in Kunstkommunikation* – dass es sich damit also um eine kritische Position *der Gesellschaft selbst* handelt, und nicht eine Gegenposition zur Gesellschaft, wie dies in Ansätzen ökologisch orientierter Literaturwissenschaft gesehen wird.¹³⁵ Denn: »Die Kunst [...] kann nicht nicht Gesellschaft sein.«¹³⁶

temtheoretischen Reform der Kulturwissenschaften«, in: Albrecht Koschorke/Cornelia Vismann (Hg.), *Widerstände der Systemtheorie. Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann*, Berlin 1999, S. 19-28, hier S. 21ff.

132 Vgl. dazu Ch. Schuldt: *Selbstbeobachtung*, S. 62.

133 Zur Erinnerung: Polykontextural meint plurale Welten statt ontologisch gesicherter Einheitlichkeit, oder in den Worten Gumbrechts: »Multiversum« statt »Universum« (Hans Ulrich Gumbrecht: »Form ohne Materie versus Form als Ereignis«, in: Henk de Berg/Matthias Prangel [Hg.], *Systemtheorie und Hermeneutik*, Tübingen, Basel 1997, S. 31-46, hier S. 33).

134 N. Luhmann: *Kunst*, S. 16; (meine Hervorhebung).

135 Vgl. etwa H. Zapf: *Ökologie. – Die Proklamation einer Gegenposition der Kunst zur Gesellschaft hält sich nicht zuletzt ihrer Traditionslinie wegen hartnäckig in der Literatur- und Kunsttheorie*. Vgl. etwa Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973, S. 335.

136 D. Baecker: *Adresse*, S. 91. – Kritisch zum Konzept eines ›literarischen Gegendiskurses‹ äussert sich auch: Nicolas Pethes: »Poetik/Wissen. Kon-

Den sich an Kunst beteiligenden psychischen Systemen bietet sich vor diesem Hintergrund die

»Gelegenheit, sich als Beobachter zu beobachten, sich als Individuen zu erfahren. Und da dies unausweichlich durch Wahrnehmung von Unwahrscheinlichkeit vermittelt wird, besteht mehr als bei sprachlicher Kommunikation die Chance der Selbstbeobachtung im Beobachten.«¹³⁷

An dieser Stelle sehe ich die Möglichkeit, die Funktionsbestimmung von Dirk Baecker erneut einzubringen und mit jener von Luhmann zu verbinden. Denn ein Selbstbeobachten im Beobachten von Kunst führt unweigerlich auf das Beobachten der eigenen Wahrnehmung, die sich als durch die Kommunikation gleichzeitig »provoziert« und geführt erfährt. Dies kann dann soweit gehen – darauf habe ich bei der Behandlung von Literatur hingewiesen¹³⁸ –, dass auf der Ebene von Beobachtungen dritter Ordnung vom beteiligten Bewusstsein Rückschlüsse der Art gezogen werden können, die den Beobachter selbst als »Effekt« der Kunstkommunikation und demnach auch als Effekt von Kommunikation insgesamt erscheinen lassen.¹³⁹ Damit ist die von mir hier spezifizierte Funktion gleichsam radikaler als jene von Baecker, dessen Ansatz auch Aspekte von Kompensation beinhaltet, wenn er etwa fragt: »[W]elches andere soziale System kümmert sich so erfolgreich um die Absorption, um die Formulierung und Strukturierung der Unruhe, die das Bewusstsein der

zeptionen eines problematischen Transfers«, in: Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg 2004, S. 341-372, hier S. 346f.

137 N. Luhmann: *Kunst*, S. 153. – Es sei hier daran erinnert, dass die Sprache einen zu Darstellungen zwingt, welche der Theorievorgabe der Systemtheorie nicht gerecht werden können. So spricht Luhmann hier von »Individuen«, korrekterweise müsste es im Prinzip aber »Personen« heißen, womit die Zurechnung von Kommunikation auf ein psychisches System gemeint wäre. Denn es geht eben gerade nicht um im »alteuropäischen« Sinne verstandene Subjekte.

138 Vgl. oben, Kap. V, 1.4.

139 Peter Fuchs spricht in diesem Zusammenhang (in Erweiterung eines Diktums von Freud) von der Luhmann'schen Kränkung des Menschen im Anschluss an die Kopernikanische (der Mensch ist nicht das Zentrum der Welt), die Darwin'sche (der Mensch ist nicht die erste, sondern die letzte aller Kreaturen) und an die Freudsche Kränkung (der Mensch ist nicht Herr seines Sprechens, er weiss nicht, was er sagt): Der Mensch spricht nicht einmal selber, er ist lediglich Effekt der Kommunikation (vgl. P. Fuchs: *Moderne Kommunikation*, S. 12, Anm. 2).

Menschen angesichts dieser Gesellschaft befällt?»¹⁴⁰ Ich würde dagegenhalten, dass Kunst gerade nicht Unruhe beseitigt, sondern diese viel eher vermehrt, wird sie denn in ihrer Radikalität auch wahrgenommen.

Aus der geschilderten Situation ergeben sich aber auch eminent wichtige Freiheitsgrade, die nicht zuletzt im Hinblick auf die Verarbeitung und Thematisierung von ökologischer Kommunikation von zentraler Bedeutung sind: Denn nach Baecker zeigt die Kunst dem Beobachter Wege auf, wie er seiner eigenen Wahrnehmung kritischer gegenüber stehen kann und wie er sich ihr gegenüber in der Retrospektive etwa auch ablehnend-reflexiv zu verhalten in der Lage ist. Die Kunst bietet mit anderen Worten die »Möglichkeit, das Sehen zu lernen«, wie Luhmann festhält,¹⁴¹ und dieses »neue« Sehen radikal auf die eigene Verfasstheit in der Welt und die Kontingenz dieser Welt rückzurechnen.¹⁴² Und weil Kontingenz immer auch ein gewisses Mass an Wahlfreiheit impliziert, fordert die Kunst dazu auf, dieses »neue« Sehen in Eigenverantwortlichkeit, wozu Wahlfreiheit gleichsam verpflichtet, zu nutzen.¹⁴³ Kunst for-

140 D.Baecker: Adresse, S.105. Sehr ähnlich auch: S.J. Schmidt: Sozialsystem, S.418ff., der von Überwindung der »Folgeschäden für das Subjekt« aus der funktionalen Differenzierung spricht, oder Arnold Gehlen, der eine »Entlastung des Bewusstseins« sieht (Arnold Gehlen: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, 2., neu bearb. Aufl. Frankfurt/M. 1965, hier S.222). Dies erinnert auch stark an Odo Marquardts Kompensationsthese.

141 Luhmann in Wolfgang Hagen: »Die Realität der Massenmedien. Niklas Luhmann im Radiogespräch mit Wolfgang Hagen«, in: Ders. (Hg.), Warum haben Sie keinen Fernseher, Herr Luhmann? Letzte Gespräche mit Niklas Luhmann (Dirk Baecker, Norbert Bolz, Wolfgang Hagen, Alexander Kluge), Berlin 2004, S. 79-107, hier S. 96.

142 An der Funktion der Kunst wird ersichtlich, dass Kunst gewissermassen als Gegenpol zur Religion zu sehen ist: »Religion hat demnach [...] für das Gesellschaftssystem die Funktion, die unbestimmbare, weil nach aussen (Umwelt) und nach innen (System) unabschliessbare Welt in eine bestimmbare zu transformieren, in der System und Umwelt in Beziehungen stehen können, die auf beiden Seiten Beliebigkeit der Veränderung ausschliessen. Sie hat [...] zu verantworten und tragbar zu machen, dass alle Typisierungen, alle Selbst-Identifikationen, alle Kategorisierungen, alle Erwartungsbilder reduktiv verfahren müssen und widerlegbar bleiben« (Niklas Luhmann: Funktion der Religion, 3. Aufl. Frankfurt/M. 1992, S.6f.).

143 Vgl. H.v.Foerster: Ethik, S.55. Selbstverständlich impliziert diese Wahlfreiheit, die sich aus der Kontingenz ergibt, aber immer auch das eigene Eingebundensein in die Prozesse des Lebens sowie die Unhintergebar-

dert also zu Individualität und Selbstverantwortung heraus und entspricht damit ganz der Organisationsweise der modernen Gesellschaft, in welcher der Mensch sich nicht mehr über seinen Stand definieren und derart auf vorgegebene Schablonen bauen kann, sondern sich in der Selbstbeobachtung und im Beobachten der anderen als Individuum erst eigentlich herausbilden muss. Es geht also letztlich für den Rezipienten um Selbsterfahrung in der Kunsterfahrung. Und dies leistet Kunst, indem sie einerseits durchgängig auf die Perspektive der Beobachtung zweiter Ordnung abstellt und damit »als Symbolisierung eines ganz allgemeinen Modells der Funktionssysteme der modernen Gesellschaft«¹⁴⁴ zu gelten hat. Andererseits steigert sie dies noch erheblich, indem sie – vor allem in der Sprach- und Schriftkunst der Literatur – einen Wechsel auf die Beobachtungsebene dritter Ordnung forciert und auf diese Weise dem Beobachter die Reflexion über das eigene Beobachten und Erkennen nahe legt.

In diesem Zusammenhang wurde oft eingewendet, dass der Nachweis, die Welt sei von Kontingenz geprägt, deshalb nicht als besondere Leistung der Kunst verstanden werden könne, weil die Gesellschaft sich in ihren Funktionssystemen insgesamt auf die Beobachterstufe zweiter Ordnung festgelegt habe.¹⁴⁵ Offensichtlich nimmt aber die Beobachtung zweiter Ordnung und damit die Konfrontation mit der eigenen Wahrnehmung und das »Sichtbarmachen des Unsichtbaren«, die darüber hinaus den Wechsel auf die Beobachtungsebene dritter Ordnung implizieren, in den anderen Funktionssystemen nicht die gleich zentrale Rolle ein, die ihr in der Kunst zukommt. Sicher ist es möglich, die Welt im Alltag kontingent zu erfahren, aber nur die Kunst (und in anderer Weise auch die Systemtheorie) forciert diesen Wahrnehmungsmodus, indem sie die »normalen« Beobachtungsverhältnisse umkehrt und ganz auf die Beobachtung der Beobachtung sowie auf die Reflexion dieser Beobachtungsverhältnisse setzt. Sie muss damit als eine besondere Aktivierung der psychischen

keit der Beobachtung, die beide unabdingbar sind. Die Wahlfreiheit ist damit eine partielle.

144 N. Luhmann: Autonomie, S. 189f.

145 Siehe nur Gerhard Plumpe/Niels Werber: »Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven, Opladen 1993, S. 9-43, hier S. 27f.. – Vgl. auch: Hans Ulrich Gumbrecht: »Pathologien im Literatursystem«, in: Dirk Baecker/Jürgen Markowitz/Rudolf Stichweh (Hg.), Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag, Frankfurt/M. 1987, S. 137-170, hier vor allem S. 171ff.

Systeme verstanden werden, als kategorischer Anstoss zur Selbstreflexion.¹⁴⁶

Kunst konfrontiert also die Teilnehmenden mit den eigenen eingeschränkten Beobachtungsbedingungen und Erkenntnismöglichkeiten und fördert derart in hohem Masse ein Kontingenzbewusstsein, indem Welt in der Kunstbetrachtung als kontingent erfahren werden kann. Ist diese Welt, die sich die Gesellschaft konstruiert, aber nicht einfach gegeben und unproblematisch existent, so impliziert dies auch ihre Veränderbarkeit. Indem die Kunst eine gewisse Wahlfreiheit in der Beobachtung nahelegt und damit zu Selbstverantwortung einlädt, befördert sie die Suche nach Vergleichen und äquifunktionalen Problemlösungen, was sich nicht zuletzt auch im Hinblick auf die Behandlung ökologischer Probleme positiv auswirken kann. Insgesamt fördert sie derart die Entwicklung einer günstigen personalen Umwelt der Gesellschaft, die deshalb als zentral angesehen werden muss, weil nur eine solche verspricht, ökologische Kommunikation zu verarbeiten und zu gestalten und damit eine Selbstverständigung der Gesellschaft angesichts der ökologischen Selbstgefährdung anzuregen.

Hinzu kommt, dass Umweltereignisse der Gesellschaft – wie im Kapitel IV dieser Arbeit herausgestellt – zwei Stufen zu passieren haben, um gesellschaftlich relevant zu werden: Erstens muss die Wahrnehmung des Bewusstseins angeregt und zweitens diese Wahrnehmung kommunikativ umgesetzt werden können. Die Kunst erreicht nun durch ihren doppelt abweichenden Gebrauch von Wahrnehmung eine ganz eigene Wahrnehmungssteigerung. Ein Bewusstsein, das sich derart an Kunstkommunikation beteiligt, muss gleichsam in besonderem Masse auf die verhandelten Themen hin, die etwa auch ökologischer Art sein können, sensibilisiert werden. Weil sich die Kunst zudem als funktionales Äquivalent der Sprache im Schnittbereich von Psyche und Gesellschaft bewegt, macht sie Wahrnehmung, wie gesehen, kommunikativ verfügbar und behandelt derart in ihren Operationen immerzu die ökologische Differenz des Kunstsystems. Damit erweist sich die Kunst als besonders geeignete Anwärtlerin, die beiden genannten Stufen, die Umweltereignisse von der gesellschaftlichen Thematisierung entfernt halten, zu überwin-

146 Demgegenüber scheint die Umstellung auf die Beobachtung zweiter Ordnung in allen Funktionssystemen ausser der Kunst ohne ausgeprägte autologische Schlüsse und vor allem ohne den konsequenten Einbezug der Beobachtung dritter Ordnung vollzogen worden zu sein. Damit kann gesamtgesellschaftlich von einer »unvollkommene[n] Realisierung der Beobachtung zweiter Ordnung« gesprochen werden (E. Esposito: Kulturbezug, hier S. 97).

den. Über die Kommunikation der Kunst ist zusammenfassend gesagt ein gesellschaftsweit einzigartiger Weg gegeben, Umweltsachverhalte ganz unterschiedlicher Art – und also auch etwa die Naturzerstörung oder gewisse Belastungen daraus für das Bewusstsein – gesellschaftlich relevant zu machen. Dafür spricht nicht zuletzt auch ihre Codierung, wie nun aufgezeigt werden soll.

1. 5 Der Code der Kunst

Wie jedes Funktionssystem verfügt auch die Kunst über einen eigenen Code, also eine spezifische Form der »Ausrüstung des Beobachtens«,¹⁴⁷ die der Entparadoxierung der selbstreferentiellen Bestimmung, nach der Kunst allein Kunst ist, dient und grundsätzlich darüber entscheidet, ob eine Kommunikation zum Kunstsystem gehört oder einem anderen Bereich der Gesellschaft zuzurechnen ist. Zusammen mit dem symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium, in diesem Falle dem Kunstwerk,¹⁴⁸ verringert der Code die Wahrscheinlichkeit des Scheiterns der Kunstkommunikation angesichts der grundsätzlichen Unwahrscheinlichkeit aller Kommunikation.¹⁴⁹ Die Bestimmung des Codes der Kunst gilt als ein »notorisches Problem«¹⁵⁰ und gehört »zu den umstrittensten Forschungsfragen innerhalb des systemtheoretischen Paradigmas«.¹⁵¹ Luhmann äusserte erstmals 1974 den Codierungsvorschlag schön/hässlich, welcher in der Forschung stark kritisiert¹⁵² und auch von Luhmann selbst später in Zweifel gezogen wurde.¹⁵³ Denn das Setzen des »ästhe-

147 N. Luhmann: Kunst, S. 304.

148 Ich folge diesbezüglich Plumpe und Werber (vgl. etwa Plumpe/Werber: Literatur, S. 25f.).

149 Vgl. dazu oben, Kap. III, 1.1.3.

150 Jahraus/Schmidt: Systemtheorie, S. 75, Anm. 25.

151 Gerhard Plumpe/Niels Werber: »Umwelten der Literatur«, in: Dies. (Hg.), Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontextualen Literaturwissenschaft, Opladen 1995, S. 9-33, hier S. 15.

152 So wurde etwa darauf hingewiesen, dass es in den modernen Künsten gerade nicht mehr um Schönheit gehe, diese liessen sich vielmehr als die »nicht mehr schönen Künste« bezeichnen (vgl. H. U. Gumbrecht: Pathologien). Oder dann wird bemängelt, dass Luhmann diese Codierung aus der Ästhetik übernehme, die aber gerade nicht Kunst sei, sondern dem Wissenschaftssystem zugehöre (vgl. Plumpe/Werber: Literatur, S. 28ff.).

153 Vgl. N. Luhmann: Kunst, S. 310f. – Oliver Sill spricht im Bezug auf die Frage nach dem Code der Kunst von einem »Prozess wachsender Verun-

tisch Schönen« als positiven Codewert des Kunstsystems ist »eine tautologische Formulierung und daher eine Verlegenheitslösung«,¹⁵⁴ Von mehreren Seiten wurde deshalb der Versuch unternommen, den Code anders zu füllen. An Vorschlägen für die Codierung der Kunst – in einigen Fällen auch spezifisch auf die Literatur hin formuliert – sind mittlerweile auszumachen: literarisch/nicht-literarisch;¹⁵⁵ passend (stimmig)/unpassend (unstimmig),¹⁵⁶ mit Geschmack/ohne Geschmack;¹⁵⁷ Text/Kontext;¹⁵⁸ Innovation/Tradition;¹⁵⁹ Kunst/Nicht-Kunst;¹⁶⁰ interessant/langweilig;¹⁶¹ eigentliche/uneigentliche Rede;¹⁶² verständlich/unverständlich;¹⁶³ sowie Lust/Unlust.¹⁶⁴ Die in breitem Rahmen erfolgte Diskussion dieser sehr unterschiedlichen Vorschläge zeigt auf, dass keiner daraus zu

sicherung« bei Luhmann (Oliver Sill: Literatur in der funktional differenzierten Gesellschaft: Systemtheoretische Perspektiven auf ein komplexes Phänomen, Wiesbaden 2001, S. 98).

154 Jahraus/Schmidt: Systemtheorie, S. 75, Anm. 25.

155 Siehe: S. J. Schmidt: Sozialsystem, besonders S. 427ff.

156 Vgl. Jochen Hörisch: »Die verdutzte Kommunikation. Literaturgeschichte als Problemgeschichte«, in: Merkur 45/12 (1991), S. 1096-1104.

157 Siehe Georg Jäger: »Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems. Eine Gegenüberstellung des bürgerlichen und avantgardistischen Literatursystems mit einer Wandlungshypothese«, in: Michael Titzmann (Hg.), Modelle des literarischen Strukturwandels, Tübingen 1991, S. 221-244.

158 Vgl. Henk de Berg: »Die Ereignishaftigkeit des Textes«, in: Ders./Matthias Prangel (Hg.), Kommunikation und Differenz: Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft, Opladen 1993, S. 32-52, und Matthias Prangel: »Zwischen Dekonstruktionismus und Konstruktivismus. Zu einem systemtheoretisch fundierten Ansatz von Textverstehen«, in: Henk de Berg/Ders. (Hg.), Kommunikation und Differenz: Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft, Opladen 1993, S. 9-31.

159 Vgl. Kitty Zijlmans: »Kunstgeschichte der modernen Kunst: Periodisierung oder Codierung?«, in: Henk de Berg/Matthias Prangel (Hg.), Kommunikation und Differenz: Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft, Opladen 1993, S. 53-68.

160 Siehe P. Fuchs: Moderne Kommunikation, vor allem S. 163-193.

161 Vgl. Plumpe/Werber: Literatur, vor allem S. 30ff.

162 Siehe K. Eibl: Poesie, hier S. 137.

163 Vgl. Rembert Hüser: »Frauenforschung«, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), Systemtheorie der Literatur, München 1996, S. 238-275, hier S. 249ff.

164 Vgl. Winfried Menninghaus: »Ekel-Tabu und Omnipräsenz des ›Ekel‹ in der ästhetischen Theorie (1740-1790)«, in: Poetica 29 (1997), S. 405-431.

überzeugen vermag.¹⁶⁵ Auf die grösste Resonanz ist der Vorschlag von Plumpe und Werber nach einer interessant/langweilig-Codierung gestossen. Dieser Codierungsvorschlag impliziert aber eine sehr weite Fassung des Kunstbegriffs und zählt etwa auch Hollywood oder sogar Sportveranstaltungen¹⁶⁶ zum Kunstsystem. Es muss deshalb bezweifelt werden, dass dieser Code über genügend Trennschärfe verfügt. Auch Luhmann scheint er nicht zwingend, wenn er in der »Kunst der Gesellschaft« schreibt: »Noch immer gibt es [...] keine überzeugende Alternative zu schön/hässlich.«¹⁶⁷ Die Frage nach dem Code der Kunst wird von Luhmann selber aber auch in diesem seinem letzten Werk zur Kunst nicht hinreichend beantwortet und muss weiterhin als Forschungsdesiderat betrachtet werden.

Meine These ist nun, dass sich der Kunst-Code präzise mit der Unterscheidung ›polykontextural/nicht-polykontextural‹ fassen lässt. Polykontexturalität bezeichnet definitorisch die »formal gleiche und faktisch gleichzeitige Möglichkeit verschiedener Beobachtungen. Das impliziert Freiheit, mindestens des eigenen Beobachtens und gegenüber anderen Beobachtungen.«¹⁶⁸ Die binäre Schematisierung ›polykontextural/nicht-polykontextural‹ wird meines Erachtens der Spezifik der Kunstkommunikation gerade darum gerecht, weil Kunstkommunikation ja immer darauf

165 Vgl. etwa die Diskussionen, die auch wechselseitige Kritik der Beteiligten beinhalten, in Plumpe/Werber: *Umwelten*, vor allem S.13-20 (Kritik an de Berg, Prangel und Zijlmans sowie an Siegfried J. Schmidt); Lutz Kramaschki: »Das einmalige Aufleuchten der Literatur. Zu einigen Problemen im ›Leidener Modell‹ systemtheoretischen Textverstehens«, in: Henk de Berg/Matthias Prangel (Hg.), *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*, Tübingen, Basel 1995, S.275-301, sowie die Replik der Kritisierten in: Henk de Berg/Matthias Prangel: »Noch einmal: Systemtheoretisches Textverstehen. Eine Antwort auf Lutz Kramaschkis Kritik am ›Leidener Modell‹«, in: Dies. (Hg.), *Systemtheorie und Hermeneutik*. Tübingen, Basel 1997, S.117-141; Ch.Reinhardt: *Sinn*, S.48ff. und 88ff. (Kritik an Siegfried J. Schmidt, Diskussion von und Anlehnung an Plumpe/Werber); H.deBerg: *Luhmann-Rezeption*, S.208-214 (Kritik an Plumpe/Werber, Anlehnung an Luhmann); O.Sill: *Literatur* (Kritik an Luhmann und Menninghaus); I.Berger: *Musil*, S.58ff. (Kritik an Luhmann, Anlehnung an Plumpe/Werber). Siehe auch Niels Werber: *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992, S.61-101. Für einen Kurzüberblick: Ch.Reinhardt: *Systemtheorie*.

166 Vgl. dazu Plumpe/Werber: *Schriftsteller*, S.185, Anm. 15, bzw. Plumpe/Werber: *Literatur*, S.34.

167 N.Luhmann: *Kunst*, S.317.

168 D.Krause: *Lexikon*, S.208.

abzielt, nicht ›eindeutig‹ in eine Richtung auslegbar zu sein und weil sie mittels wahrnehmbarer Kunstwerke eine Pluralität der Beobachtungen am ›Objekt‹ gleichsam forciert. Dabei bleibt Kunstkommunikation doch immer auch an eine Normalkommunikation, die auf Eindeutigkeit und schnelles Prozessieren abzielt, zurückgebunden. Sie oszilliert derart zwischen Nicht-Polykontextualität, also einer unproblematisch gegebenen einheitlichen Weltsicht, und Polykontextualität, die diese Weltsicht reflektiert und eine »Pluralität von Welten«¹⁶⁹ dagegen hält. Zwar ist selbstverständlich auch Normalkommunikation bisweilen missverständlich und mehrdeutig, doch ist dies erstens in der Regel nicht als ihre eigentliche Absicht zu nehmen – Kommunikation muss sich gegen die vorherrschende Unwahrscheinlichkeit vielmehr durch einen möglichst hohen Grad an Verständlichkeit wappnen –, weshalb es zweitens in den Folgekommunikationen häufig zu Korrekturen kommt, indem etwa die Kommunikation selbst thematisiert wird. Allein in der Kunstkommunikation, die sich gewissermassen als Normalkommunikation tarnt, ist jedoch jede einzelne Unterscheidung vieldeutig angelegt und einem Puzzleteil gleich nach allen Seiten in den Zusammenhang des Kunstwerkes eingelassen, aus dem sie nicht herausgelöst werden kann, was die Kunstkommunikation – wie gesehen¹⁷⁰ – ›kompakt‹ werden lässt und ein gleichzeitiges Beobachten mit je eigener Formenkombination ermöglicht.¹⁷¹

Die Codierungen wie ›interessant/langweilig‹ oder ›schön/hässlich‹ würden nach dieser Konzeption dann auf die Beurteilung eines Kunstwerkes abzielen, die aber erst *Folge* der im Werk getroffenen Unterscheidungen nach der hier vorgeschlagenen Codierung wäre. Sie könnten damit lediglich mit *Kunstprogrammen* in Verbindung gebracht werden. Mit anderen Worten bringt beispielsweise der Begriff ›Schönheit‹ künstlerische Entscheidungen zum Ausdruck, die für das daraus resultierende

169 Ebd.

170 Vgl. dazu oben, Kap. V, 1.2. sowie V, 1.3.

171 Auch Reinfandt hält fest: Der Code des Kunstsystems lässt »semantische Variabilität zu und provoziert sie sogar« (Ch. Reinfandt: Sinn, S. 105). Allerdings schliesst er dann darauf, dass die Literatur sekundär einen »eigenen, auf psychische Systeme zugeschnittenen monokontexturalen Bezugsrahmen« schaffe (ebd.), was mir nicht logisch erscheint. Viel eher stellt nicht nur die Literatur, sondern jedes einzelne Kunstwerk einen eigenen Bezugsrahmen her, der durch die Codierung gelenkt, vor allem aber durch die je spezifische Programmierung (Genre-Typus, Stil, Erzählspezifikationen, etc.) realisiert wird. Dieser Bezugsrahmen ist aber wiederum in dem Sinne polykontextural, als dadurch unendlich viele verschiedene und gleichzeitig mögliche Beobachtungsformen geschaffen werden.

Kunstwerk wichtig werden können, wenn dieses einer Programmierung folgt, die – wie etwa die Weimarer Klassik – das Schöne (neben dem Wahren und Guten) in der Kunst realisieren will. Damit ist aber nicht der Code der Kunst angesprochen, der dieser Ebene der Programmierung vorgeschaltet ist und die genuine Fassung und epistemologische Konturierung *jeder einzelnen* Kunstbeobachtung meint, angefangen beim ersten Pinselstrich in der Malerei oder dem ersten geschriebenen Wort in der Literatur, unabhängig von der jeweiligen Aufbereitung der Kunstbeobachtungen in einem Kunstprogramm. Auf der Ebene des Kunstwerks selbst kann daraus folgend zwar sehr wohl nach den Schemata ›interessant/langweilig‹ oder ›schön/hässlich‹ beobachtet werden, die möglicherweise von der betreffenden Programmierung des Kunstwerks auch nahegelegt werden. Die spezifische Codierung der Kunst schliesst aber andere Möglichkeiten gerade nicht aus, lädt vielmehr dazu ein, verschiedene Beobachtungsweisen und immer neue Formkombinationen auszuprobieren und sich in diesem Beobachten nicht zuletzt auch selbst auf die Möglichkeiten des Beobachtens hin zu beobachten.

Polykontextualität steht aber nicht nur für Freiheit des Beobachtens, sondern auch »für den Verzicht auf die Unterstellung einer Einzelheit für alle Beobachtungen bzw. einer Möglichkeit ihrer Letztabsicherung«. ¹⁷² Und auch hier nimmt die Kunst im Rahmen der Gesellschaft zweifellos eine Sonderstellung ein. Denn sie realisiert gerade das am prägnantesten, was Luhmann in der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung – und damit vor allem in seiner eigenen Theorie – zu erkennen glaubt: »Die ›so ist es‹-Attitüde wird ersetzt durch ein Begriffsspiel, das an sich selber Halt findet.« ¹⁷³ Kunst entzieht jeder Beobachtung ihre vermeintlich gesicherte Weltsicht und derart gleichsam den Boden unter den Füßen – oder sie zeigt mit anderen Worten auf, dass ein Halt nur im Beobachten des Formenspiels der Kunstbeobachtungen gefunden werden kann, dass sich dieser Halt aber denkbar unsicher ausnimmt. Indem Kunst in jeder einzelnen ihrer Formen auf Polykontextualität setzt und Nicht-Polykontextualität als Reflexionswert mitlaufen lässt, konfrontiert sich die Gesellschaft in der Kunst mit der Konstruktion ihrer ›Welt‹ und damit mit ihrer

172 D. Krause: Lexikon, S. 208.

173 N. Luhmann: Gesellschaft, S. 1132. Wobei in diesem Falle im Hinblick auf Kunst für ›Begriffsspiel‹ korrekterweise ›Formenspiel‹ eingesetzt werden müsste. – Luhmann fährt fort: »Keiner der gewählten Anschnitte [der Weltbeobachtung, S. H.] kann Letztgültigkeit oder richterliche Funktion über alle anderen beanspruchen. Jeder operiert, was ihn selbst betrifft, blind. Aber zugleich gibt es nichts, was sich prinzipiell der Bezeichnung entzöge und aus Gründen seines ›Wesens‹ geheim bleiben müsste« (ebd.).

eigenen epistemologischen Verfasstheit. Die so konzipierte Codierung wird von Luhmann in seiner eigenen Theoriearbeit angedacht, wenn er etwa schreibt, Kunstwerke seien »polykontextural angelegt«,¹⁷⁴ oder wenn er die sehr besondere Rolle der Kunst beim Beschreiben der Gesellschaft herausstreicht – erstaunlicherweise aber ohne den naheliegenden Schluss auf den Code der Kunst zu ziehen:

»Mehr als andere Funktionssysteme wie zum Beispiel Religion, Politik, Wissenschaft oder Recht ist das Kunstsystem damit in der Lage, die Pluralität von Komplexitätsbeschreibungen zu akzeptieren. Mehr und vor allem deutlicher als in anderen Funktionssystemen kann in der Kunst vorgeführt werden, dass die moderne Gesellschaft und, von ihr aus gesehen, die Welt nur noch polykontextural beschrieben werden kann. Die Kunst lässt insofern die ›Wahrheit‹ der Gesellschaft in der Gesellschaft erscheinen, und zeigt zugleich (wenn sie es kann!), dass gerade unter dieser Bedingung Formzwänge entstehen, Stimmigkeit und Unstimmigkeit zum Problem werden und jedenfalls die so oft befürchtete Beliebigkeit des ›anything goes‹ nicht zu erwarten ist.«¹⁷⁵

Kunst präsentiert sich hier – notabene als einziges Funktionssystem und so auch in Abgrenzung zur Wissenschaft mit ihrem traditionellen Anspruch auf ›Wahrheit‹¹⁷⁶ – gleichsam auf der Höhe der gesellschaftlichen Realität funktionaler Ausdifferenzierung. Denn sie kann »die moderne Gesellschaft in der modernen Gesellschaft« darstellen und damit »die ›Emanzipation der Kontingenz‹ als Modell der Gesellschaft in der Gesellschaft«¹⁷⁷ ins Werk setzen. Ihre Codierung muss meines Erachtens diesem Moment epistemologischer Radikalität Rechnung tragen, was die von mir hier vorgeschlagene Variante einlösen kann.

174 N. Luhmann: Kunst, S. 485. Er bezieht sich hier auf ›Postmoderne Kunst‹. Wenn man aber bedenkt, dass Luhmann die Postmoderne nicht als eine Epoche nach der Moderne ansetzt, sondern als eine Form der Selbstbeschreibung der modernen Gesellschaft (vgl. dazu N. Luhmann: Gesellschaft, S. 1143ff.), so lässt sich unschwer der Schluss ziehen, dass die Kunst der modernen, also der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft insgesamt als polykontextural angelegt aufgefasst werden muss.

175 Ebd., S. 494f.

176 Luhmann bezeichnet die Wissenschaft an anderer Stelle zwar als weiterhin »erste Adresse« für repräsentativ vertretenes und mit Autorität kommuniziertes Wissen, weist aber auch einschränkend auf dessen Geltung als strikt hypothetisches Wissen, auf den engen Rahmen ihrer Wirkungen sowie darauf hin, dass die Wissenschaft »andere Funktionssysteme nie wirklich [hat] erobern können« (N. Luhmann: Nichtwissen, S. 172f.).

177 Beide Zitate in N. Luhmann: Kunst, S. 497f., der seinerseits David Roberts zitiert.

Fasst man die Mitwirkung des Codes am operativen Geschehen der Kunst genauer ins Auge, so fällt auf, dass er nicht auf der Ebene aller Einzeloperationen in expliziter Weise aktiviert werden muss. Mit anderen Worten benötigt »weder der Künstler noch der Betrachter [...] für sein Beobachten die Zusatzdeterminante ›codiert‹«. ¹⁷⁸ Der Beobachter kann sich also an Kunstkommunikation beteiligen, ohne an diesen spezifischen Code zu denken – es reicht, wenn er sich in seiner Wahrnehmung von Kommunikation geführt weiss –, und es ist anzunehmen, dass er sich eher mittels spezifischer Kunstprogramme wie Stilrichtungen oder Gattungsfragen Orientierung in der Rezeption verschafft. ¹⁷⁹ Der Code ist aber dann »unentbehrlich, wenn es um die Frage geht, wodurch sich Kunst [...] von anderen Funktionssystemen der Gesellschaft unterscheidet. Die Spezifik der Codierung repräsentiert auf einer Ebene der Beobachtung dritter Ordnung die Unterscheidung des Systems von seiner Umwelt.« ¹⁸⁰ Der Code der Kunst wird somit als Form der Beobachtung dritter Ordnung ausgewiesen, und auch dies lässt sich gut mit meiner Unterscheidung von polykontextural/nicht-polykontextural in Einklang bringen: Denn oben, im Kapitel V, 1.5., wurde herausgearbeitet, wie Kunstbeobachtung letztlich auf diese Beobachtungsform dritter Ordnung lenkt. Auch mit der ebenda geschilderten Funktion ist der hier präsentierte Codierungsvorschlag kompatibel, also mit der Herstellung und Demonstration von Weltkontingenz, die sich aus Ordnung durch Beobachtungsleistungen konstituiert, welche in besonderem Masse auf Wahrnehmung bauen.

Damit unterstreicht auch der spezifische Code der Kunst, der auf Mehrdeutigkeit und die Pluralisierung von Welten abzielt und auf eine Letztabsicherung verzichtet, die prinzipiell grossen Möglichkeiten der Kunst hinsichtlich der Thematisierung und Gestaltung von ökologischer Kommunikation. Ob diese in der Kunst und Literatur dann auch realisiert wird, ist allerdings sehr ungewiss. Denn die Kunst ist – gerade auch ihres Codes wegen – äusserst frei in der Wahl und Behandlung ihrer Themen

178 Ebd., S. 317. – Vgl. dem gerade entgegengesetzt Esposito: »Ohne Bezug auf die Kunstcodierung ist [...] ein Kunstwerk als solches nicht erkennbar« (E. Esposito: Code, S. 63).

179 Oder die Orientierung erfolgt mit Hilfe eines Museumsführers oder ähnlichem. Vgl. dazu Tom Wolfe, der schreibt, wenn er den kommunikativen Kontext eines Werks nicht kenne, dann könne er »es auch nicht sehen«. (Tom Wolfe: Worte in Farbe. Kunst und Kult in Amerika, München 1992, hier S. 6). – Kunst ist mit anderen Worten heute oft »kommentarbedürftig« (Arnold Gehlen, zitiert in N. Luhmann: Kunst, S. 476).

180 N. Luhmann: Kunst, S. 317.

und lässt sich diesbezüglich nichts vorschreiben, beharrt auf ihrer Autonomie. Ein Faktor, der jedoch eher für eine Thematisierung spricht, ist die Tatsache, dass jede Kunstbeobachtung, wie gesehen, einem Puzzleteil gleich in das Netz von Formen des Kunstwerkes eingebunden ist. Diese Organisationsform der Kunstbeobachtungen entspricht damit der Komplexität von ökologischen Problemen, die sich ebenfalls – wenn überhaupt – nur multilateral, oder eben: polykontextual beobachten lassen; hier sind die strukturellen Möglichkeiten der Kunst grundsätzlich als gross einzuschätzen.

Was nun die Verbreitung dieser ökologischen Kommunikation in der Gesellschaft angeht, die ich bisher noch nicht erörtert habe, ist zu fragen, inwiefern es dem Kunstsystem gelingen mag, die anderen gesellschaftlichen Funktionssysteme zu erreichen. Diese System-zu-System-Grenzen sind nicht einfach zu »knacken«, wie im Folgenden, bei der Behandlung der Leistung der Kunst, ersichtlich werden wird. Allerdings scheint die Kunst dafür in besonderer Weise die psychischen Systeme zu erreichen, die ja sowohl für die Gestaltung – wie bereits gesehen – als auch die Verbreitung von ökologischer Kommunikation – wie gleich deutlich werden wird – von besonderer Wichtigkeit sind.

1. 6 Die Leistung der Kunst

Das Kunstsystem ist über seine Funktion nicht nur dem Gesamtgesellschaftssystem verpflichtet, steht vielmehr auch mit den anderen Funktionssystemen in der gesellschaftsinternen Umwelt in Beziehung, für welche es Leistungen zur Verfügung stellt. »Das Kriterium der Leistung ist [dabei] ihre Brauchbarkeit: das Faktum der Aufnahme oder Verwertung in anderen Teilsystemen.«¹⁸¹ Funktionssysteme sind untereinander derart in vielfältiger Weise über Leistungsbeziehungen gekoppelt, etwa die Wirtschaft und die Wissenschaft über die »Dauersynchronisation«¹⁸² der Drittmittelfinanzierung. Auf diese Weise werden die gesellschaftsinternen Folgen der funktionalen Ausdifferenzierung bearbeitet.¹⁸³ In Bezug auf das Kunstsystem meint Luhmann, dass es nur wenige direkte

181 N. Luhmann: Kunst codierbar, S. 261.

182 Georg Kneer zitiert in U. Schimank: Folgeprobleme, S. 130.

183 Wohlgemerkt aber nicht die gesellschaftsexternen Folgen, die – wie oben gesehen – die Umwelt der Gesellschaft, also die psychischen Systeme und die »Natur« betreffen.

Auswirkungen auf andere Funktionssysteme habe,¹⁸⁴ weshalb auch »nur wenig gesellschaftliche Reaktionen auf die Ausdifferenzierung und Autonomie des Kunstsystems«¹⁸⁵ zu verzeichnen seien, und dass am Kunstsystem darum eher die Abkoppelung denn der Leistungsaspekt auffalle.¹⁸⁶ Wenn man bedenkt, dass Leistungen immer mit der Funktion eines Systems verknüpft sind,¹⁸⁷ etwa im Wissenschaftssystem, wo unter der Funktion die Erzeugung neuen Wissens und unter der Leistung die Bereitstellung neuen Wissens verstanden wird,¹⁸⁸ so dürfte die Leistung des Kunstsystems wesentlich mit der oben herausgearbeiteten Funktion der Kunst – »Demaskierung der ontologischen Welt« im Zusammenspiel mit dem Einbezug der Wahrnehmung in den Kommunikationszusammenhang – verknüpft sein. Die Kunst dürfte also neben eher »oberflächlichen« Leistungszusammenhängen, wie etwa der Inanspruchnahme als Geldanlage durch die Wirtschaft, den übrigen Funktionssystemen der Gesellschaft Leistungen in diesem Umfeld zur Verfügung stellen.

Peter Fuchs hat vorgeschlagen, die Berater/Consulter in der gegenwärtigen Gesellschaft als die »Erben« des Hofnarrentums zu sehen, da diese gewissermassen deren Leistungen – die Kommunikation von Alternativen bei gleichzeitigem Verbot der Kontingentsetzung der Gesellschaftsstruktur – in Bezug auf ihre Arbeit in Organisationen weiterführen.¹⁸⁹ In Anlehnung daran wäre es möglich, die Kunst als eine Form von Beratung der Gesellschaft zu sehen, die in ihren Vorschlägen und Alternativkommunikationen soweit geht, sogar die Verfassung der Gesellschaft in Frage zu stellen – ohne sich freilich aus dieser Verfassung lösen oder realisierbare Alternativen anbieten zu können. Die Leistung der Kunst wäre demnach, den anderen Funktionssystemen epistemologische Irritationen anzubieten, wie sie oben, im Rahmen der Literaturkommuni-

184 Luhmann (zitiert in Ch. Reinfandt: Sinn, S. 30) verweist immerhin auf den Beitrag der Kunst »zur bildenden Erziehung, auf ihre Bereitstellung von Verdienst- und Geldanlagemöglichkeiten für die Wirtschaft, auf ihre Rolle in der Darstellung politischer Macht oder religiöser Sinngebung.«

185 N. Luhmann: Kunst, S. 295.

186 Vgl. ebd., S. 391.

187 Nach der Konzeption der Systemtheorie sind alle drei Referenzebenen eines Funktionssystems, also die Funktion, die Leistung und die Reflexion (die in vorliegendem Zusammenhang nicht behandelt wird), operativ verknüpft und diesbezüglich im Einklang.

188 Vgl. dazu N. Luhmann: Wissenschaft.

189 Vgl. dazu Peter Fuchs: »Hofnarren und Organisationsberater – Zur Funktion der Narretei, des Hofnarrentums und der Organisationsberatung«, in: Ders., Konturen der Modernität. Systemtheoretische Essays II, hg. von Marie-Christin Fuchs, Bielefeld 2005, S. 17-35.

kation, herausgearbeitet wurden.¹⁹⁰ Diese könnten sie dazu veranlassen, ihre zu Identitätsbildung und ontologischer ›Erstarrung‹ neigenden Operationsweisen und Unterscheidungen laufend zu reflektieren und zu revidieren und damit im Sinne von Kontingenz offen zu halten.

Meine These ist nun, dass die übrigen Funktionssysteme mit diesem Angebot der Kunst in der Regel nicht allzuviel anfangen können, da sie durch eine Übernahme solcher Offerten in ihrem autopoietischen Funktionieren eher behindert würden.¹⁹¹ Wenn etwa im Politsystem der in der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft der Moderne faktisch vollzogene Wechsel auf die Beobachtungsebene zweiter Ordnung (mit Optionen auf eine autologische Reflexion im Modus dritter Ordnung) durchgehend angewandt würde, hätte dies gravierende Folgen für ebendieses System: Es wäre bald klar erkennbar, dass Politiker ihre Themen- und Interessenorientierung allein nach Kriterien der Meinungstendenzen in der Öffentlichkeit sowie im Zuge der Beobachtung der konkurrierenden Politiker und Parteien und nicht im Hinblick auf die ›tatsächliche Relevanz‹ zu wählen pflegen. Durch die Veröffentlichung dieses in der Gesellschaft zwar sehr wohl, aber nur in ›latenter‹ Form vorhandenen Wissens über die Beobachtungsebene zweiter Ordnung müsste das System ›Politik‹, so wie es heute strukturiert ist, unweigerlich kollabieren. Eine Umkehrung der Beobachtungsebenen – und vor allem auch die Anerkennung der ›Wahrheit‹ der polykontexturalen Verfasstheit aller Beobachtung sowie das konsequente Abstützen der Systemoperationen darauf – scheint damit der Gesellschaft nicht besonders gut zu bekommen. Denn sie ist, zumindest in ihrer heutigen Organisation, auf Ontologien für den Vollzug ihrer Autopoiesis dringend angewiesen¹⁹² – und ebenso auf die gewissermaßen ›egoistische‹ Durchsetzung der eigenen Sichtweise und der eigenen Interessen. Das ist der Grund dafür, dass die Chancen der Kunst, ökologische Kommunikation zu verbreiten, als gering einzuschätzen sind: Denn die anderen Funktionssysteme sind an den eigentlichen Errungenschaften der Kunst – an der Aufdeckung der Weltkontingenz und dem Einbezug der Wahrnehmung in den Kommunikationszusammenhang, die beide für die Gestaltung und Behandlung der ökologischen Thematik als notwendig zu erachten sind – nicht sonderlich interessiert.

Mit Christoph Reinfandt muss allerdings gefragt werden, ob die Besonderheit der Leistung von Kunst nicht etwa darin liege, dass sie sich nicht nur an andere soziale Funktionssysteme richtet, sondern im Speziell-

190 Vgl. das Kapitel V, 1.4. dieser Arbeit.

191 Vgl. N. Luhmann: Soziale Systeme, S. 645.

192 Vgl. etwa H. Gripp-Hagelstange: Einführung, S. 143.

len auch an die Adresse psychischer Systeme.¹⁹³ Dies erscheint einerseits darum sehr plausibel, weil ja die Kunst die Kopplung von Wahrnehmung und Kommunikation zu leisten vermag, die sonst nur der Sprache möglich ist. Sie wäre derart als wichtige Schnittstelle zwischen dem sozialen System Kommunikation und dem psychischen System Bewusstsein zu fassen. Darüber hinaus beschäftigt sie andererseits das psychische System über die Verlagerung der Kommunikation in die Wahrnehmungsebene aber auch noch wesentlich stärker als Sprache, womit diesem autologische Schlüsse hinsichtlich des eigenen Beobachtens nahegelegt werden, wie oben im Unterkapitel zur Funktion herausgearbeitet wurde.¹⁹⁴ Die Besonderheit des Leistungsaspekts der Kunst besteht also in ihrer Ausrichtung nicht nur auf andere Funktionssysteme, sondern auch auf die sich an Kunstkommunikation beteiligenden Bewusstseine, da Kunst in ganz eigener Weise die ökologische Differenz zwischen Kommunikation und Bewusstsein, die gleichsam als »Ur-Differenz«¹⁹⁵ der Systemtheorie gelten kann, bearbeitet. Und weil sie damit die Möglichkeit hat, in intensiverer Weise als andere Funktionssysteme auf die personale Umwelt der Gesellschaft einzuwirken, sind die Chancen auch für die Verbreitung von ökologischer Kommunikation über Kunst doch intakt. Denn die psychischen Systeme, die in der Kunstbeobachtung in günstiger Weise angeregt werden, können durchaus ihr Wissen um Kontingenz, ihre Erfahrungen im Umgang mit mehrstufiger Selbst- und Fremdbeobachtung und daraus die Erfahrungen mit eigener Rückbetroffenheit im Beobachten sowie die Kreativität in der Suche nach Vergleichsmöglichkeiten auch in die Teilnahme an der Kommunikation anderer Funktionssysteme einspeisen.

193 Vgl. dazu Ch.Reinfandt: Sinn, hier besonders S.29-41. – Den Leistungsaspekt gegenüber anderen Funktionssystemen bezeichnet Reinfandt dagegen sehr vage mit »Neuspezifikation der Umwelt«, was allerdings für jedes Funktionssystem und für Systeme insgesamt zutrifft, so dass der Erklärungswert hier gering bleibt (ebd., S.39; im Original kursiv). Wie gezeigt, eröffnet die Kunst in ihrer ganz eigenen »Neuspezifikation der Umwelt« auch konkrete Angebote an die Adresse anderer sozialer Systeme; die Frage ist nur, ob diese auch aufgenommen werden. – Auch Luhmann und Baecker spezifizieren die Funktion der Kunst stärker in Richtung auf psychische Systeme hin als auf die Gesamtgesellschaft, ohne dies aber näher zu reflektieren.

194 Diesen Aspekt hat Reinfandt in seinem Vorschlag wohl deshalb nicht gesehen, weil er die epistemologische Verfasstheit der Systemtheorie nur ganz am Rande behandelt und den Beobachtungsbegriff unbeachtet lässt (vgl. Ch.Reinfandt: Sinn, vor allem S.20-24).

195 O.Jahraus: Nachwort, S.327.

1. 7

**Möglichkeiten der Verarbeitung und Verbreitung
ökologischer Kommunikation in Kunst und Literatur**

Bis hierher wurde in diesem Kapitel die Ökologie der Kunst und Literatur vornehmlich im Blick auf ihre gesellschaftliche Verfasstheit, ihre beiden Umwelten, ihre ganz eigene Funktion, ihre Leistung und ihren Code spezifiziert. Dies implizierte auch den Aspekt der Chancen und Möglichkeiten der Kunst, ökologische Kommunikation zu gestalten und ihre Verbreitung in der Gesellschaft voranzutreiben, was für vorliegende Fragestellung besonders wichtig ist. Dabei wurden epistemologische Momente stets mitbehandelt, denn diese färben unweigerlich auf die genannten Forschungsfragen ab.

Es hat sich gezeigt, dass sich Kunst und Literatur in besonderer Weise dazu eignen, in der Gesellschaft eine *Basis zu schaffen*, auf welcher ökologische Kommunikation gestaltet werden kann. Dies gelingt insbesondere dadurch, dass das Kunstsystem in struktureller Hinsicht grundsätzlich immer in ganz eigener Weise auf die Wahrnehmung zurückgreift und zum Beobachten von Beobachtungen und weiter auch zur rückbezüglichen Beobachtung der eigenen Beobachtungsmöglichkeiten auffordert. Damit werden die psychischen Systeme und also die personale Umwelt der Gesellschaft für Weltkontingenz, Rückbetroffenheit in Beobachtungsprozessen und für einen kognitiven Erwartungsstil – und derart insgesamt für eine Kultur der nicht-überzeugten Verständigung – sensibilisiert. Auf diese Weise leisten Kunst und Literatur ihren wesentlichen Beitrag im Rahmen der im vierten Kapitel herausgearbeiteten grundsätzlichen Möglichkeiten der Gesellschaft, auf die Umweltkrise zu reagieren.

Auch was die *Thematisierung* von Umweltproblemen und die *Gestaltung* von ökologischer Kommunikation anbelangt, sind die Möglichkeiten der Kunst prinzipiell als ebenfalls gross einzuschätzen. Denn sie ist in all ihren Beobachtungs-Operationen polykontextural angelegt, offeriert damit wiederum strukturell einen besonders geeigneten Boden, auf dem ökologische Probleme und ökologische Kommunikation, die ähnlich komplex angelegt sind, wie die Kunst selbst, behandelt werden können. Weil die Kunst aber auch frei ist, gleichwelche andere Themen zu wählen, stehen Umweltkrise und Naturzerstörung hierbei in ständigem Konkurrenzverhältnis mit allem auch noch künstlerisch Gestaltbaren, was ihrer Thematisierung nicht förderlich ist.

Bei der *Verbreitung* ökologischer Kommunikation sind der Kunst schliesslich deshalb enge Grenzen gesetzt, weil sich die einzelnen Funktionssysteme auf die in ökologischer Hinsicht durchaus vielversprechen-

den Leistungsangebote der Kunst nur wenig einlassen. Auch hier führt der potentiell erfolgversprechendste Weg über die an der Kunstkommunikation beteiligten psychischen Systeme, die in der Auseinandersetzung mit Kunst hinzulernen können und sich darauf unter veränderter Perspektive an Kommunikationen in anderen Funktionssystemen der Gesellschaft beteiligen, da diese ja gemäss der hier zu Grunde gelegten Struktur der Gesellschaft je für sich auf die Umweltkrise reagieren sollten und daher auf eine diesbezüglich günstige personale Umwelt angewiesen sind.

Damit konnte sowohl die Rolle, die Kunst und Literatur im Rahmen der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft einnehmen, sowie ihre Möglichkeiten, aber auch ihre Beschränkungen hinsichtlich der ökologischen Thematik und der Lösung derselben, präziser aufgezeichnet werden, als dies ökologisch orientierten literaturwissenschaftlichen Ansätze bisher gelungen ist. Im folgenden zweiten Teil dieses Kapitels soll nun exemplarisch ein konkretes literarisches Werk auf seine Gestaltung ökologischer Kommunikation hin beobachtet und untersucht werden, welche Strategien es hierbei realisiert. Ich wechsele damit von der *durch die Literatur und Kunst geschaffenen* hin zur *in der Literatur beobachteten* Ökologie.

2

Konkrete Gestaltung ökologischer Kommunikation in der Literatur

2. 1

Zur Beobachtung von Literatur im Rahmen einer systemtheoretisch unterlegten ökologisch orientierten Literaturwissenschaft

Jede Kommunikation operiert im Medium Sinn und lässt sich hinsichtlich der drei Sinndimensionen, der Sozial-, Sach- und Zeitdimension, spezifizieren. Bis hierher habe ich die Kunst als eine besonders codierte Kommunikationsform im Rahmen literaturtheoretischer Überlegungen vornehmlich auf ihre Sozialdimension hin untersucht. Es ging darum, die Kunst, und als eine ihrer spezifischen Formen, die Literatur, innerhalb der Gesamtgesellschaft zu situieren und ihre ökologische Verfasstheit und ihre Beziehungen zur gesellschaftsinternen wie auch -externen Umwelt herauszuarbeiten. Wenn im Folgenden spezifischer auf einen konkreten literarischen Text eingegangen wird, so rückt die Sachdimension

stärker in den Fokus, also die im betreffenden Text verhandelten Inhalte.¹⁹⁶

Die Kommunikation der Literatur zeichnet sich, wie oben, im Kapitel V, 1.3. gesehen, durch eine besondere ›Vernetztheit‹ von Formen und damit eine ganz eigene ›Kompaktheit‹ aus. Denn im Unterschied zur ›Normalkommunikation‹ überlagern und durchkreuzen sich in der literarischen Sachdimension Themen, Rhythmik oder etwa Lautstruktur in auffälliger Weise, und es wird eine ganz eigene Formenwelt und damit eine symbolische Struktur geschaffen, die sich in erster Linie an das Bewusstsein richtet, dieses fasziniert und ihm Freiheiten der Beobachtung einräumt. Diese Beobachtungen lassen sich nur sehr verkürzt wiederum in Kommunikation einspeisen, was sich aus den unterschiedlichen Operationsweisen von Bewusstsein und Kommunikation ergibt; denn die Kommunikation kann immer nur wenige der vielen in den beteiligten Bewusstseinen prozessierten Wahrnehmungen und Gedanken in ihre Form des Operierens übertragen.

Das gilt auch für meinen folgenden Versuch, ausgehend von der Systemreferenz Literaturwissenschaft eine Beobachtung an einem Text von Peter Handke durchzuführen. Diese bekommt gemäss dem ausgesteckten Theorierahmen zwangsläufig nur das zu sehen, was sie mittels ihrer beobachtungsleitenden Unterscheidung prozessieren kann – und sie *weiss* darum, da sie sich selbst beim Beobachten auch beobachtet. Sie wird damit auch immer wieder auch auf sich selbst, auf die eigene Differenzsetzung, zurückgeworfen, was jeden Versuchung, Objektivität zu beanspruchen und sich am eigenen Beobachten zu »berauschen«,¹⁹⁷ als hinfällig ausweisen muss. Denn: »[N]ichts nüchtert verlässlicher aus als die Beobachtung der eigenen Beobachtungen.«¹⁹⁸ Oder in den Worten von Oliver Jahraus: »Die Besonderheit einer reflektierten Literaturwissenschaft als Kommunikation über Literatur liegt darin, dass sie selbstverständlich Li-

196 Wie oben bereits festgehalten, wird die Zeitdimension in dieser Untersuchung nur sehr am Rande berücksichtigt und dagegen die Untersuchung des gegenwärtigen Funktionssystems Kunst und eines zeitgenössischen literarischen Textes zentral gesetzt.

197 Vgl. dazu: »Der Beobachter hat keine Chance, sich entweder am System oder an seiner Umwelt zu berauschen (entweder Technokrat zu werden, wie man es Luhmann so lange vorgeworfen hat, oder Ökologe zu werden, wie man es von Luhmann bemerkenswerterweise nie erwartet hat), weil er immer wieder auf sich selbst, auf die selbst gesetzte Differenz, auf seine Beobachtungen stösst« (D. Baecker: Fall, S. 44).

198 Ebd., S. 44.

teratur zwar immer auch interpretiert, dabei aber ebenso mitkommuniziert, dass sie interpretiert.«¹⁹⁹

Mit anderen Worten kann also auch Literaturwissenschaft – wie Wissenschaft insgesamt – keine Autorität des Wissens für sich beanspruchen. Denn die funktional differenzierte Gesellschaft lässt »keine bindende, Autorität gebende Repräsentation der Welt in der Welt, der Gesellschaft in der Gesellschaft mehr«²⁰⁰ zu. Ihre Beobachtungen zeichnen sich im besten Fall durch eine stringente begriffliche Argumentation aus; sie haben aber gerade dann auch den paradoxen Effekt, durch ihre Stimmigkeit und damit ihr »Wissen« das Nicht-Wissen zu vergrößern. Denn jede Beobachtung führt ihre nicht-aktualisierte andere Seite der Unterscheidung mit, jede Beobachtung vergrößert damit auch die Zahl der noch zu aktualisierenden möglichen Folge-Beobachtungen.²⁰¹ Die Wahrheit der Wissenschaft schrumpft in diesem Rahmen gleichsam auf eine Zweitbeobachtung mit dem Code wahr/unwahr, mit welchem alle mögliche Erkenntnis und die diesbezüglichen Beobachtungen belegt wird, ohne dass aber innerhalb der Einzelwissenschaft die selbst gesetzte Unterscheidung wiederum als Einheit beobachtet und damit dem Zweifel entzogen werden könnte.²⁰² Und dies trotz der Bemühungen von Unternehmungen wie der Wissenschaftstheorie oder nicht zuletzt auch Luhmanns Systemtheorie. Vor diesem Hintergrund wird dann auch die Geringschätzung der Literatur bzw. der Kunst insgesamt als bloße Fiktion, die keine Wahrheit für sich beanspruchen kann, unhaltbar.²⁰³ Denn die Wissenschaft beruht mit Luhmann, ganz ähnlich wie die Kunst, »auf einer möglichen Reorganisation des Möglichen, auf einer Kombinatorik neuen Stils – und nicht auf einer Abbildung des Vorhandenen, auf einer blossen Verdoppelung der Gegenstände in der Erkenntnis«.²⁰⁴ Diese Erkenntnis der Wis-

199 O. Jahraus: Literatur, S. 624.

200 N. Luhmann: Wissenschaft, S. 719.

201 Vgl. dazu U. Beck: Gegengifte, S. 199.

202 Vgl. dazu Niklas Luhmann: »Das Moderne der modernen Gesellschaft«, in: Ders., Beobachtungen der Moderne, Opladen 1992, S. 11-50, hier S. 34f.

203 Vgl. dazu grundlegend Heinz Schlaffer: Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins und der philologischen Erkenntnis, Frankfurt/M. 1990, vor allem Kapitel I, 3 (S. 45-60) und Kap. I, 4 (S. 61-75) sowie *passim*. Die Studie ist auch insgesamt instruktiv, was die Ko-Evolution von Wissenschaft und Poesie seit der Antike und ihre wechselseitige Beeinflussung anbelangt. Für diesen Dialog zwischen Wissenschaft und Poesie in der Gegenwart, siehe besonders auch Fuchs/Schmatz: Korrespondenz.

204 N. Luhmann: Wissenschaft, S. 328.

senschaft »dient, wie in anderer Weise auch Kunst [...], der Invisibilisierung der Welt als »unmarked state«, den Formen nur verletzen, aber nicht repräsentieren können.«²⁰⁵ Wie für jedes Funktionssystem gilt damit auch für die Wissenschaft, dass diejenigen Dinge, die sie beobachtet, ihre Einheit der Beobachtung, »also dem Begriff, und nicht sich selber«²⁰⁶ verdanken. Der Unterschied zwischen der Kunst und der Wissenschaft liegt derart neben den divergierenden Weisen der Formenherstellung lediglich in der Wahl der Systemreferenz und der damit einhergehenden Wahl des Codes, der die Beobachtung leitet.²⁰⁷

Was nun den Forschungsbereich einer systemtheoretisch argumentierenden Literaturwissenschaft anbelangt, ist festzuhalten, dass mittlerweile eine Fülle von Titeln in diesem Bereich vorliegt und die diesbezügliche Diskussion zunehmend durch »Unüberschaubarkeit«²⁰⁸ geprägt wird.²⁰⁹ Die Versuche, diese Literatur zu gruppieren und überblicksmäßig zu ordnen, fallen denn auch ganz unterschiedlich aus.²¹⁰ Meinen eigenen Ansatz einer systemtheoretisch unterlegten literaturwissenschaftlichen Lektüre von Texten Handkes verorte ich im Rahmen jener Arbeiten, die das »Verhältnis von Bewusstsein und Kommunikation«²¹¹ in den Mit-

205 Ebd., S. 718f.; vgl. zu dieser erstaunlichen Nähe von Kunst und Wissenschaft auch N. Pethes: *Poetik/Wissen*.

206 N. Luhmann: *Wissenschaft*, S. 328.

207 Vgl. zum Verhältnis von Kunst und (Natur-)Wissenschaft auch folgenden sehr anschaulichen Text: Franz Josef Czernin: »Dichtung und Wissenschaft. Dialog für Oswald Wiener«, in: Ders., *Voraussetzungen. Vier Dialoge*, Graz 2002, S. 5-21.

208 Jahraus/Schmidt: *Systemtheorie*, S. 77.

209 Den meisten dieser Versuche muss zugute gehalten werden, dass sie sich zwischen »dekonstruktivistischer Interpretationsanarchie und radikal-konstruktivistischer Interpretationsabstinenz« positionieren und nicht in eines der beiden Extreme fallen (H. de Berg: *Luhmann-Rezeption*, S. 213). Für erstere Position können die Arbeiten von Paul de Man exemplarisch genommen werden, für Letztere jene von Siegfried J. Schmidt.

210 Vgl. nur die sehr divergierenden Überblicksdarstellungen bei Ch. Reinfandt: *Systemtheorie*, sowie bei Gerhard Plumpe/Ingo Stöckmann: »Systemtheorie«, in: Jan Dirk Müller (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Klaus Weimar, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubenmüller und Jan Dirk Müller, Berlin 2003, S. 561-564. – Vgl. für ausführlichere Darstellungen weiter Jahraus/Schmidt: *Systemtheorie* und H. de Berg: *Luhmann-Rezeption*.

211 H. de Berg: *Luhmann-Rezeption*, S. 181. Zu diesen Texten gehören unter anderen: Ch. Reinfandt: *Sinn oder O.* Jahraus: *Applikation*.

telpunkt stellen. Denn bei der Grenze zwischen Bewusstsein und Kommunikation handelt es sich um eine nicht-überschreitbare, das heisst: ökologische. Ihre Wichtigkeit habe ich im Rahmen der besonderen Funktion der Kunst und Literatur im vorhergehenden Kapitel skizziert, weshalb ihr in der folgenden Textanalyse besondere Beachtung zukommen soll. Meine Lektüre wird damit von der beobachtungsleitenden Unterscheidung ›ökologische Kommunikation/keine ökologische Kommunikation‹ geprägt sein – was zwangsläufig heisst, dass vieles dabei ausgeblendet werden muss und nicht ins Blickfeld rücken kann; denn alles, »was beobachtet wird, ist [...] abhängig von der Unterscheidung, die der Beobachter verwendet.«²¹²

Es wird also gefragt werden, inwiefern der behandelte Text von Handke die beiden ökologischen Relationen der Gesellschaft, also die Relation ›Gesellschaft-Bewusstsein‹ und die Relation ›Gesellschaft-Natur‹ sowie deren Auswirkungen auf die Gesellschaft und die Umwelten, thematisiert und gegebenenfalls problematisiert. Dabei wird zu beachten sein, dass es sich bei meinen so herauszuarbeitenden Schlüssen auf der einen Seite um Resultate von Bewusstseinsaktivitäten handelt, die im System Literaturwissenschaft nach den da geltenden operativen Gesetzen kommunikativ aufbereitet werden – und die also im Hinblick auf den Anspruch, Wahrnehmung und Gedanken umfassend oder gar objektiv auszudrücken, eine eigentlich unzulängliche, aber unvermeidbare Verkürzung darstellen.²¹³ Auf der anderen Seite bedienen sich diese Schlüsse des Mediums Sinn, womit sämtliche Aussagen, die im Weiteren über den Text von Handke gemacht werden, nicht als gleichsam ontologische textuelle Qualität, sondern lediglich als Momente des Prozessierens von Sinn verstanden werden müssen. Die Systemtheorie wird also als beobachtungsleitender Rahmen der Lektüre genutzt; gleichzeitig soll sie diese Lektüre in erkenntnistheoretischer Hinsicht grundieren. Die Systemtheorie bietet mir damit »einen Auswahlbereich für Beobachtungsoptionen, in

212 N. Luhmann: Wissenschaft, S. 82.

213 Denn das Bewusstsein arbeitet ja nicht primär sprachlich – Sprache gliedert lediglich den Bewusstseinsverlauf – sondern verarbeitet etwa auch Gefühle und Emotionen. Diese können in der Kommunikation allenfalls thematisiert, aber nicht wiedergegeben werden (vgl. dazu N. Luhmann: Soziale Systeme, S. 367ff.). – Eine vollständige kommunikative Erfassung eines literarischen Textes wäre seine komplette Neu-Schreibung, wie dies nur einer Figur wie Borges' Pierre Menard mit dem *Quijote* vorschweben kann (J. L. Borges: Quijote).

dem mitformuliert ist, dass es sich um Beobachtungen handelt [und] also in einem sehr präzisen Sinne um *Optionen*.«²¹⁴

2. 2

Die konstruktivistische Literaturkonzeption in Handkes fünf Journalen (1977-2005)

Im Folgenden sollen nun anhand eines literarischen Werkes Möglichkeiten der Gestaltung ökologischer Kommunikation in der Literatur beleuchtet werden. Die Frage wird also sein, in welchen konkreten Bildern und mit welchen Textstrategien Literatur Kommunikation über die Umwelten des Gesellschaftssystems generiert, die auf eine Änderung von Strukturen dieses Systems abzielt. Dass dafür gerade Texte von Peter Handke²¹⁵ gewählt wurden, mag überraschen. Denn einerseits ist Handke bisher gleich in zwei der noch sehr raren deutschsprachigen Überblicksdarstellungen zum Bereich ›Literatur und Ökologie‹ lediglich mit seinem Satz aus dem Journal *Phantasien der Wiederholung* zitiert: »Sicheres Zeichen, dass einer kein Künstler ist: wenn er das Gerede von der ›Endzeit‹ mitmacht«²¹⁶ – jeweils mit dem Zusatz versehen, Handke würde sich von ökologisch orientierter Literatur abgrenzen, ja solchen Bemühungen gar spotten. Und andererseits stehen für viele KritikerInnen Handkes Werke seit längerem paradigmatisch für neue Innerlichkeit²¹⁷ und narzisstische Selbstbespiegelung, was kaum vereinbar scheint mit ökologischem Gedankengut. Es wird von Weltflucht gesprochen und bemängelt,

214 P. Fuchs: Skepsis, S. 70 (Hervorhebung im Original).

215 Wenn ich im Folgenden immer wieder von ›Subjekt‹, ›Künstler‹ oder ›Handke‹, statt genauer von ›psychischem System‹ oder ›Beobachter‹ spreche, so möchte ich diese ›theoretische Uneinheitlichkeit‹ mit dem Hinweis auf folgendes Luhmann-Zitat entschärfen: »Innovative Theorieunternehmen haben mit erheblichen Sprachproblemen zu ringen« (N. Luhmann: Wahrnehmung, S. 73). Vgl. dazu weiter auch Niklas Luhmann: »Unverständliche Wissenschaft. Probleme einer theorieeigenen Sprache«, in: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (1979) S. 34-44.

216 Peter Handke: *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt/M. 1996, S. 89. Das Zitat findet sich einerseits in A. Goodbody: Einführung S. 14f, andererseits auch – in paraphrasierter Form – in: I. Cella: Kulisse, S. 83.

217 Vgl. etwa Jeanne Benay: »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), »Es ist schön, wenn der Bleistift so schwingt« – Der Autor Peter Handke, Wien 2004, S. 7-9, hier S. 8.

Handkes Schreiben thematisiere zuwenig das Weltgeschehen, die Historie.²¹⁸

Hier möchte ich drei Einwände zu bedenken geben: Erstens wird in den erwähnten Überblicksdarstellungen von einem zu engen Begriff von ökologisch orientierter Literatur ausgegangen. Von einer Literatur nämlich, die sich in sehr expliziter Weise mit der die Gesellschaft bedrohenden ökologischen Krise auseinandersetzt, wie etwa Christa Wolfs *Störfall. Nachrichten eines Tages*, worin der verheerende Reaktorunfall von Tschernobyl und dessen unmittelbaren Auswirkungen auf den DDR-Alltag zentral behandelt werden.²¹⁹ Nach der in dieser Arbeit vertretenen Position, die im Einklang steht mit neueren Entwicklungen im Ecocriticism,²²⁰ ist aber grundsätzlich jeder Text potentieller Gegenstand einer ökologisch orientierten Literaturbetrachtung. Denn jeder Text verfügt selbst, ganz unabhängig von seiner thematischen Ausrichtung, über eine ökologische Dimension, die ihn gesellschaftlich positioniert. Abgesehen davon ist aber auch festzuhalten, dass sich das Werk Handkes seit den späten 1970er Jahren zunehmend der Natur und Naturbeobachtung widmet und sich derart ökologischen Aspekten auch auf der thematischen Ebene nicht verschliesst, wie auch die Forschung zu erkennen beginnt.²²¹

218 Vgl. zum Ausklammern der Historie bei Handke etwa Karl Wagner: »Die Geschichte der Verwandlung als Verwandlung der Geschichte. Handkes ›Niemandsbucht‹«, in: Dietmar Goltschnigg u. a. (Hg.), ›Moderne‹, ›Spätmoderne‹ und ›Postmoderne‹ in der österreichischen Literatur – Beiträge des 12. Österreichisch-Polnischen Germanistiksymposions (Graz 1996), Wien 1998, S.205-217, hier vor allem S.215ff.; sowie Mireille Tabah: »Von der ›Stunde der wahren Empfindung‹ (1975) zum ›Jahr in der Niemandsbucht‹ (1994). Peter Handkes ästhetische Utopie«, in: Germanistische Mitteilungen 43/44 (1996), S. 115-123, hier vor allem S. 119ff.

219 Vgl. Christa Wolf: *Störfall. Nachrichten eines Tages*, 2. Aufl. Darmstadt 1987. – Dieser Text ist auch schon als Beispiel für eine besonders umfassende literarische Auseinandersetzung mit zeitgenössischen ökologischen Problemen genannt worden (vgl. dazu A. Goodbody: Einführung, hier S.29f., der sich auf eine Studie von Jacquie Hope bezieht).

220 Vgl. dazu oben die Kap. I, 2. sowie II, 2.

221 Vgl. dazu folgenden Aufsatz von mir, der eine Entwurfsstufe dieses Unterkapitels darstellt: Stefan Hofer: »Es drängt mich, damit einzugreifen in meine Zeit« – Peter Handkes ›ökologische‹ Poetik«, in: Catrin Gersdorf/ Sylvia Mayer (Hg.), *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*, Heidelberg 2005, S. 125-146. – Vgl. weiter folgende zwei Aufsätze: Sieglinde Klettenhammer: »Die Bilder gelten nicht mehr: Landschaft und Schrift in Peter Handkes ›Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos‹«, in: Regine Battiston-Zuliani (Hg.), *Funktion*

Zweitens ist Subjektivität (im Sinne von Privatheit und Innerlichkeit), die Handke seit den 1970er Jahren immer wieder kritisch vorgehalten wird, nicht von vornherein als unvereinbar mit ökologischem Denken zu sehen. Denn aus etymologischer Sicht ist – darauf hat Jean-François Lyotard hingewiesen²²² – das griechische *oikeion* als all das, was dem Haushalt und damit der Privat-Sphäre zuzuordnen ist, zu verstehen – in Abgrenzung zu *politikon*, dem öffentlichen Bereich. Lyotard fasst Ökologie als Diskurs all dessen, was nicht in die öffentliche Rede eingeht, als Diskurs der Abgeschiedenheit mithin, das ganz Ursprüngliche und Ureigene der Menschheit – die Fragen nach dem Woher und dem Wohin des Menschen – betreffend. Und er sieht gerade in der Literatur die Möglichkeit, diesen Diskurs wahrzunehmen beziehungsweise auch zu gestalten. Denn es ist die Literatur, die

»eine Beziehung zur Sprache, zum logos, [unterhält], die ihre Mitte nicht in der Leistungsfähigkeit hat und nicht von ihr besessen ist, sondern die besorgt ist – in jeder Bedeutung des Wortes ›be-sorgt‹ – um das Horchen und die Suche nach dem Zurückgezogenen, dem *oikeion*.«²²³

Drittens ist meines Erachtens der Vorwurf von der Weltflucht Handkes und dem Fehlen der Historie zwar dann wohl angebracht, wenn es um klar politisch intendierte Texte geht, wie etwa die irritierenden Jugoslawien-Kommentare Handkes, wo die Ausklammerung der Geschichte als dezidiert Machtakt zu verstehen ist und wo der Vorwurf der »anstößigen Poetisierung der Gewalt«²²⁴ ohne Zweifel zutrifft. Es ist indessen meines Erachtens nicht sinnvoll, Welthaltigkeit und Geschichtsbewusstsein für Literatur generell zu fordern – dies hiesse, die spezifischen Sys-

von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur, Bern 2004, S. 319-338; sowie Sieglinde Klettenhammer: »Gelungene Versöhnung: Das ›Erd-Reich der Natur – das Welt-Reich der Schrift‹? Ökologische Ästhetik und Zivilisationskritik in Peter Handkes ›Mein Jahr in der Niemandsbucht‹ und ›Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos‹«, in: Catrin Gersdorf/Sylvia Mayer (Hg.), Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft, Heidelberg 2005, S. 147-173.

222 Jean-François Lyotard: »OIKOS«, in: Joschka Fischer: (Hg.), Ökologie im Endspiel, München 1989, S. 39-55. Passagen aus diesem Aufsatz finden sich in englischer Übersetzung unter dem Titel *Ecology as Discourse of the Secluded* auch in Laurence Coupe (Hg.): *The Green Studies Reader – From Romanticism to Ecocriticism*, mit einem Vorwort von Jonathan Bate, London 2000, S. 135-138.

223 J.-F. Lyotard: OIKOS, S. 52.

224 K. Wagner: Geschichte, S. 216.

temgrenzen von Literatur zu missachten und Literatur für systemfremde Zwecke nutzen zu wollen – für didaktische oder politische beispielsweise.

2. 2. 1

Vom »Holzhacken« zum »Bleistiftspitzen« - Der Weg vom Sprach- und Ideologiekritiker zum »Ästhet der Achtsamkeit«
Die Forschung ist sich weitgehend einig, dass Handkes Werk seit Ende der 1970er Jahre eine Wandlung vollzogen hat.²²⁵ war es bis dahin vor allem damit befasst, eingespielte Wahrnehmungs- und Rollenmuster sprach- und erkenntniskritisch zu hinterfragen und literarische Genres produktiv zu verfremden und damit zu erweitern, ist spätestens seit dem Text *Langsame Heimkehr* von 1979²²⁶ ein neues Vertrauen in die Sprache auszumachen, das Handke selbst kommentiert: »Niemand glaubt mehr an die Sprache; ausser mir, der doch einst besonders sprachungsläufig gewesen ist – auch den Ungläubigen spielte«. ²²⁷ Die bis dahin praktizierte Absetz-Bewegung gegen Genres und Muster, gegen Althergebrachtes und Tradition – immer auch kräftig unterstützt durch Inszenierung oder Selbst-Inszenierung des Autors in den Massenmedien²²⁸ – wird abgelöst durch eine stärker in sich gekehrte »Ästhetik des Widerstands«. In diesem widersprüchlichen Ausdruck klingen dabei sowohl die Komponenten der »reinen, zweckfreien« als auch jene der »engagierten, gesellschaftlich ausgerichteten Literatur« an, die meines Erachtens ohnehin nicht voneinander getrennt gesehen werden können. Denn einerseits ist Literatur als Teil des Kunstsystems für einen ganz eigenen gesellschaftlichen Problem-bereich zuständig, den sie exklusiv bearbeitet, andererseits arbeitet dieses Teilsystem Kunst gleichzeitig auch universal, weil sich die Beobachtungen der Kunst auf das ganze Gesellschaftssystem erstrecken. Literatur ist also immer ästhetisch-exklusiv und gleichzeitig gesellschaftlich-integrativ ausgerichtet.

225 Vgl. etwa Klaus Amman: »Peter Handkes Poetik der Begriffsstutzigkeit«, in: Peter Handke/Ders., Wut und Geheimnis. Peter Handkes Poetik der Begriffsstutzigkeit. Zwei Reden zur Verleihung des Ehrendoktorates der Universität Klagenfurt am 8. November 2002 an Peter Handke, Klagenfurt u. a. 2002, S. 7-37, hier S. 19.

226 Peter Handke: *Langsame Heimkehr*. Erzählung, Frankfurt/M. 1984.

227 Peter Handke: *Am Felsfenster morgens* (und andere Ortszeiten 1982-1987), Salzburg, Wien 1998, S. 56.

228 Erinnert sei an Handkes gleichsam legendären Auftritt an der Tagung der Gruppe 47 in Princeton, wo er in einer Wortmeldung mit der Literatur dieser Gruppe radikal abrechnete – was ihm in der Folge schlagartig zum einkalkulierten publizistischen Bekanntheitsgrad verhalf.

Handkes Texte verzichten seit den späten 1970er Jahren grösstenteils auf marktübliche und konsumfreundliche literarische Traditionsmittel wie Spannung, Überraschung, Psychologie oder Handlung – und fokussieren zunehmend darauf, sich gleichsam dem ›Lauf der Welt‹ entgegenstellend nur mehr rein Ereignisloses zu phantasieren und Landschaften zu erzählen, wobei die Betonung stark auf dem Akt des Erzählens selbst liegt: denn eigentliche Geschichten treten immer mehr in den Hintergrund, stattdessen gerät nahezu jeder Text zu einer Reflexion über das Erzählen – zu einer erzählten Erzähltheorie gewissermassen.²²⁹ Dabei spielen die Möglichkeiten und Grenzen der Wahrnehmung, der Sprache und der Kommunikation, die schon Handkes literarische Anfänge geprägt hatten,²³⁰ weiterhin eine wichtige Rolle – was dem proklamierten Wendepunkt in Handkes Schaffen etwas Schärfe nimmt.²³¹ Hinzu kommt aber seit der Erzählung *Langsame Heimkehr* der Versuch, die von Handke angestrebte harmonische »andere[...] Welt«,²³² in der die natürliche Umgebung von besonderer Wichtigkeit ist, literarisch auch umzusetzen²³³ – wobei jedoch ein auf die Gesellschaft bezogenes Unbehagen seitens des Autors, das sich immer wieder, wenn auch meist nur am Rande, in den

-
- 229 Karl Wagner spricht in diesem Zusammenhang von »erzählende[r] Erzählforschung« und von »Literaturliteratur« (K. Wagner: Geschichte, S.206 und S.208); Heiko Christians sieht Handkes ganzes späteres Schreibprojekt als eine »theoriegesättigte ›Erzählung‹« (Heiko Christians: »Der Roman vom Epos. Peter Handkes ›Poetik der Verlangsamung‹«, in: Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne 10 [2002], S. 357-389, hier S.360); Jürgen Egyptien betitelt in Bezug auf die *Wiederholung* Handkes selbstreflexives Erzählen, in dem »die Erzählung die Erzählung erzählt«, mit »Mythos in zweiter Potenz« (Jürgen Egyptien: »Die Heilkraft der Sprache. Peter Handkes ›Die Wiederholung‹ im Kontext seiner Erzähltheorie«, in: Text und Kritik 24 [5. Aufl., Neufassung 1989], S.42-58, hier S.55).
- 230 Vgl. etwa Peter Handke: Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Erzählung, 7. Aufl. Frankfurt/M. 1976.
- 231 Es handelt sich bei dieser Wende viel eher um eine methodische Verlagerung denn um eine radikale Neuorientierung. Vgl. dazu auch Rüdiger Wischenbart: »›Hören Sie mich an.‹ Über die Beschwörung von Ordnung bei Peter Handke«, in: Gerhard Melzer/Jale Tükel (Hg.), Peter Handke. Die Arbeit am Glück, Königstein/TS. 1985, S. 45-74.
- 232 P. Handke: Felsfenster, S.56.
- 233 Derart äussert sich Handke in einem Gespräch mit der Süddeutschen Zeitung, das zitiert ist bei Tilman Siebert: Langsame Heimkehr. Studien zur Kontinuität im Werk Peter Handkes, Göttingen 1997, S. 184.

Erzähltexten manifestiert, nie ganz ausgeblendet werden kann.²³⁴ In diesem Sinne also lassen sich Handkes Texte als Ausdruck einer innergesellschaftlichen Gegenposition lesen, die sich ganz auf ästhetisch-erkenntnistheoretische Überlegungen verlässt und hier der Tendenz nach konstruktivistisch argumentiert, wie noch zu zeigen sein wird. Oder eben als eine ›Ästhetik des Widerstands‹, wobei der folgende Handke'sche Aphorismus gleichsam als Kommentar auf diese seine Bewegung hin zu subtilerem literarischen Arbeiten verstanden werden kann: »Mein einstiges Holzhacken ist zum Bleistiftspitzen geworden«.²³⁵

Die skizzierte Wandlung weg von einer Schreibweise, die vornehmlich den Bedingungen des Erzählens auf der Spur ist, hin zu einem Erzählen, das gleichzeitig auch selbst als Erzählen gewissermassen neue Massstäbe setzen möchte, lässt sich an den Überlegungen ablesen, die in den fünf Journalen Handkes zu finden sind.²³⁶ Diese Texte setzen sich aus Beobachtungen, Aufzeichnungen, Beschreibungen, Zitaten und (Selbst-)Reflexionen zusammen. Sie entziehen sich – irgendwo zwischen Tagebuch, Zitatenammlung und Poetologie schwebend – einer eindeutigen Gattungszuordnung, bilden vielmehr eine offene, »a-final-aleatorische«²³⁷ Form. War der erste Text noch als Vorarbeit zu späteren literarischen Werken konzipiert, so wich dieses Vorhaben im Laufe der Zeit der »spontane[n] Aufzeichnung zweckfreier Wahrnehmung«.²³⁸ Handke

234 Dagegen wird dieses Unbehagen dann ungemein deutlicher und schärfer, wenn sich Handke in den Medien zu Wort meldet, etwa im Zusammenhang mit dem Thema Jugoslawien. Auch seine Theatertexte sprechen oft eine explizitere Sprache des Unbehagens. Vgl. etwa Peter Handke: *Unter-tagblues. Ein Stationendrama*, Frankfurt/M. 2003.

235 P. Handke: *Felsfenster*, S. 103.

236 Peter Handke: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal* (November 1975–März 1977), Frankfurt/M. 1979; Peter Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, Frankfurt/M. 1985; Peter Handke: *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt/M. 1996; P. Handke: *Felsfenster*; Peter Handke: *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990*, Salzburg, Wien 2005.

237 Wagner, Karl: »[...] wenn dir nicht ein Traum von ihr genügt« – Peter Handke, *Heimatsucher*, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, Zürich 2005. – Vgl. zur offenen Form der Journale auch P. Handke: *Gewicht*, S. 7.

238 P. Handke: *Gewicht*, S. 7. – Volker Hage: »Episches Lebensgefühl. Peter Handkes Notatbücher«, in: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Spätmoderne und Postmoderne*, Frankfurt/M. 1991, S. 117–130, hier S. 123, spricht von »jäh aufblitzende[n] Einfälle[n]«; Rainer Hofmann sieht hier eine »intendier-te[...] Intensionslosigkeit« (Rainer Hoffmann: »Gelebtes Als-ob und erarbeitete Zeit. Bemerkungen zu P. Handke ›Das Gewicht der Welt – Ein

spricht von der »Freiheit in einer [ihm] bis dahin unbekannten literarischen Möglichkeit«²³⁹ und vom Versuch, fortan auf jegliches Ereignis sofort mit Sprache zu reagieren. Spontaneität wird so zu einem zentralen Merkmal vor allem des ersten Journals. Im Vergleich dazu erscheinen die späteren Texte allerdings stärker reflektiert und überarbeitet und eher im Hinblick auf spätere Erzähltexte verfasst.²⁴⁰ Allesamt befinden sich die Journale aber auf der »Schwelle zwischen Privatheit und Mitteilung«²⁴¹ und können damit gleichsam als (Selbst-)Reportagen des Bewusstseins aufgefasst werden.²⁴²

Sind im ersten Journal, *Das Gewicht der Welt*, das den Zeitraum vom November 1975 bis zum März 1977 fasst, Reflexionen über das Erzählen sowie Naturbeobachtungen und die mögliche Verbindung zwischen ihnen noch relativ selten, stehen sie dann in *Am Felsfenster morgens* und in *Gestern unterwegs*, den beiden letzten Journalen, stark im Zentrum. Diese Reflexionen sollen hier kurz nachgezeichnet werden: Ausgangspunkt aller Überlegungen zum Erzählen ist bei Handke das Subjekt: »Auf einen Fund hoffe ich nur noch in mir selber (anders als in der Kindheit)«, heisst es etwa, oder: »Meine Orte sind Ort für mich nur, weil ich es bin, der die Grenzen sieht, und vielleicht zieht.«²⁴³ Nur von hier aus, von der Subjektsposition, lässt sich wahrnehmen, erkennen, strukturieren, produzieren. Ein »Nach-innen-gehen«²⁴⁴ ist nötig, um sich über die eigenen Grenzen hinwegsetzen zu können und Zugang zum »Aussen« zu schaffen.²⁴⁵ Diesem »Aussen« gegenüber soll das Subjekt sich in die Wahrnehmung und Anschauung der »Urbilder« versenken, einfach »da sein«,²⁴⁶ »Dabei-

Journal [November 1975–März 1977]« in: Wirkendes Wort 29/1 [1979], S. 287–302, hier S. 291).

239 Ebd.

240 Was Handke auch selbst betont (vgl. dazu die Vorworte in P. Handke: *Felsfenster*, 5f., sowie in P. Handke: *Unterwegs*, S. 5f.). – Carsten Zelle hat darauf hingewiesen, dass verschiedene Überarbeitungsstadien bereits für das erste Journal festgemacht werden können, womit auch hier die proklamierte Spontaneität mit Vorsicht zu geniessen wäre (vgl. Carsten Zelle: »Parteinahme für die Dinge. Peter Handkes Poetik einer literarischen Phänomenologie (am Beispiel seiner »Journale«, 1975–1982)«, in: *Euphorion* 97 (2003), S. 99–117, hier vor allem S. 110ff.).

241 Rolf Günter Renner: Peter Handke, Stuttgart 1985, S. 154.

242 Vgl. P. Handke: *Gewicht*, S. 8.

243 Beide Zitate in P. Handke: *Felsfenster*, S. 265 bzw. S. 389.

244 Ebd., S. 13.

245 Vgl. etwa: »»Über sich hinausgehen«, ja; dabei aber doch von sich ausgehen, ganz von sich« (ebd., S. 116).

246 P. Handke: *Felsfenster*, S. 31.

sein«²⁴⁷ und nichts weiter. Es wird eine eigentliche »Ästhetik der Achtsamkeit«²⁴⁸ entwickelt: Innehalten, Gedulden, Langsamkeit treten als zentrale Kategorien auf.²⁴⁹ Mit ihrer Hilfe soll das Anschauen geübt werden – ein Begriff, der in Handkes jüngerem Werk zunehmende Gewichtung erfährt²⁵⁰ –, und zwar gilt es dabei, den »ursprünglichen Blick« so lange zu üben, bis ein »Herz schlägt in den Dingen« und ihn »aus[zu]halten, bis die Bäume zur Schrift werden«.²⁵¹ Das Erzählen ist dabei unmittelbar an die Natur geknüpft, die sich als lesbar erweist,²⁵² womit Handke an die seit Augustinus tradierte Sichtweise der Natur als Buch anknüpft;²⁵³ es ist ein Erzählen in und nach der Natur, das aphorismenartig umkreist wird, wenn es etwa heisst: »Erzählen: die Sonnenstrahlen in eine Folge bringen«. Oder: »An manchen Tagen schreibt und erzählt sich die Welt selber, und ich schreibe zu wenig mit [...]«. Es geht um ein »Sehen und gelten lassen«,²⁵⁴ ein Sehen der Dinge ohne Bedeutungszuweisung, um das »Nochnie(so)gesehene«²⁵⁵ und um ein Baden in der Anwesenheit der Anwesenheit.²⁵⁶ Ziel ist das Im-Herzen-der-Dinge-sein, das völlige Sich-durchdringen-lassen,²⁵⁷ das »Teilhaben«,²⁵⁸ das Sein im »Allhier« denn: »Im Dabeisein bin ich ganz«.²⁵⁹

247 P. Handke: Unterwegs, S. 252.

248 Thomas Assheuer: »Tote Gesellschaft, lebendige Steine«, in: Die ZEIT vom 19. 2. 1998, S. 47.

249 Zum Aspekt der Langsamkeit bei Handke, siehe auch Theo Elm: »Kult der Langsamkeit. Peter Handke, Hermann Lenz, W.G. Sebald, Sten Nadolny«, in: Rudolf Freiburg u. a. (Hg.), Kultbücher, Würzburg 2004, S. 117-126.

250 Vgl. dazu auch Dieter Hensing: »Peter Handke. Auf der Suche nach der gültigen Form«, in: Anke Bosse/Leopold Decloedt (Hg.), Hinter den Bergen eine andere Welt. Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts, Amsterdam, New York 2004, S. 235-254.

251 Alle drei Zitate in P. Handke: Felsfenster, S. 147, S. 389 und S. 134.

252 Vgl. etwa: »Was ich zu schnell lese, von dem wird mir kalt; in der Natur, an der Natur kann ich dagegen langsam lesen« (ebd., S. 346).

253 Für den Wechsel von einer sprechenden hin zu einer stummen Natur, der Textcharakter zugesprochen und die damit passiv gesetzt wird, siehe: Ch. Manes: Nature.

254 Alle drei Zitate in P. Handke: Felsfenster, S. 59, S. 358 und S. 21.

255 P. Handke: Unterwegs, S. 525.

256 Vgl. P. Handke: Felsfenster, S. 55.

257 Vgl. ebd., S. 66 bzw. S. 185.

258 P. Handke: Unterwegs, S. 252 (im Original teilweise kursiv gesetzt).

259 Beide Zitate in P. Handke: Felsfenster, S. 412 bzw. S. 17.

Aus solchen Überlegungen zum Erzählen, die derart stark mit intensivstem Natur-Erleben und der Selbst-Versicherung des eigenen Ortes verknüpft sind, resultieren filigrane Naturbilder wie das Folgende, die sich nicht selten auch über mehrere Seiten hinweg erstrecken:

»Geräusche des zufrierenden Sees: Flattern, Nach-Geräusche eines Leichnams, ein Untereisflattern – der Donner flattert tief unter dem Eis durch den ganzen See; ein dem »Irrlichtern« entsprechendes Geräusch; Untereistierlaut des See-
ganzen; fast ununterbrochene Geräuschfolge; Musik (»Minimal«); die Geräusche kommen »angeschossen«, erdbebenhaf, zum Fürchten; zum Fürchten?«²⁶⁰

Gleichzeitig lassen sie unweigerlich an den Diskurs der Mystik denken.²⁶¹ Doch geht es bei Handke nicht um Gotteserfahrung und Gotteschau, sondern um die ganz eigenen, säkularen Wahrnehmungen und Beobachtungen des Dichters. Genauso wenig steht die skizzierte Nähe von Schreiben und von Anschauung der Natur im Kontext einer mimetischen Konzeption von Literatur. Vielmehr sind jene Momente, die ein mimetisches Naturverhältnis doch nahelegen könnten, aufgehoben in einer Poetologie, die konstruktivistisch argumentiert und die die »sprachliche Vermitteltheit der Naturwahrnehmung«²⁶² stets betont.

Dass Handkes Literatur-Programm dabei erstaunliche Parallelen zur Theorieoption von Luhmann²⁶³ aufweist – was bisher nicht gesehen wur-

260 Ebd., S. 17.

261 Zahlreiche Begriffe, Definitionen oder Schilderungen in den Journalen legen eine solche Verbindung nahe: Wie in der Mystik wird sehr oft mit Bildern gearbeitet, vor allem mit Metaphern der Natur (vgl. dazu: »Der Mystiker schwelgt in Bildern, deren keins ihm genug tut« [Alois Maria Haas: *Mystik als Aussage*, Frankfurt/M. 1996, S. 111]); weiter ist die Achtsamkeit, die als »Kern- und Ausgangspunkt vieler meditativer Praktiken« und damit auch der Mystik gilt, ständig präsent (vgl. dazu Benjamin M. Schmidt: »Wie kann avancierte Systemtheorie mit einer Wissenschaft des Bewusstseins kooperieren?«, in: Oliver Jahraus/Nina Ort [Hg.], *Theorie – Prozess – Selbstreferenz. Systemtheorie und transdisziplinäre Theoriebildung*, Konstanz 2003, S. 49-68, hier S. 57); paradoxe Formulierungen sind häufig (vgl. etwa: »Jemanden zu sehen, ohne ihn zu sehen, empfinde ich als Erfolg« [P. Handke: *Felsfenster*, S. 469]); und schliesslich treten auch die Termini wie »mystisch«, »Gott« und »religiös« wiederholt auf und sind direkte Bezüge zu Mystikern wie San Juan de la Cruz oder Meister Eckhart festzuhalten.

262 S. Klettenhammer: *Landschaft*, S. 321.

263 Handkes Schaffen ist bisher erst in einer Arbeit in umfangreicherem Sinne mit Systemtheorie in Verbindung gebracht worden (vgl. Otto Lorenz: *Die Öffentlichkeit der Literatur. Fallstudien zu Produktionskontexten und Pu-*

de –, soll im folgenden Abschnitt, der weiterhin den Journalen gewidmet ist, erörtert werden.

2. 2. 2

Verlust der Einheitlichkeit -

Das Schwellen-Dasein des Subjektes

Die zentrale Bedeutung, die dem Beobachter in der Produktion von Literatur zukommt und die ich im vorangehenden Kapitel bereits angesprochen habe, wird in den Journalen, aus denen sich Handkes prozessuale Schreibtheorie als eine »ständige Suche nach einer künstlerischen Form«²⁶⁴ herauslesen lässt, immer wieder umkreist:

»Das Ich empfand ich heute nach einem langen dunklen Tag als eine (von Natur aus) unzuverlässige Maschine zum In-Gang-Setzen der Welt: als ob gleichsam erst das Ich sich einschalten muss (wie ein Kraftwerk), damit die Welt beleuchtet wird (sich erleuchtet)«.²⁶⁵

Die Welt wird nach diesem konstruktivistischen Bild erst eigentlich durch das Subjekt generiert, was als Folge eines Wechselspiels von Umweltreizen und Eigenaktivität zu sehen ist, wenn Handke schreibt: »Sooft etwas, ein Ding, ein Mensch, ein Sachverhalt, sich mir zeigt, *in mir wird (entsteht)*, dann fängt es, ohne mein Zutun, wie von selbst in mir zu erzählen an«.²⁶⁶ Dieses Subjekt – von Natur aus unzuverlässig – ist dabei aber nicht mehr als vollkommene und (Welt-)Sicherheit spendende Einheit im Sinne der ontologischen Vorstellungen der »alteuropäischen« Welt (oder aber, wie im folgenden Zitat: der Handke'schen Kindheit) zu verstehen: Es wird vielmehr in Frage gestellt und als trügerische Ideenkonstruktion ausgewiesen, wenn es heisst:

blikationsstrategien: Wolfgang Koeppen – Peter Handke – Horst-Eberhard Richter, Habil. Univ. Göttingen 1994, Tübingen 1998). Lorenz lehnt sich dabei aber vor allem an Siegfried S. Schmidt an und versucht, Handkes Werk als logische Folge der Produktionskontexte der gegebenen Zeit zu lesen, wobei er aber wenig auf die dessen poetologische Konzeption zu sprechen kommt.

264 Adolf Haslinger: »In treusorgender Ironie«, in: Peter Handke/Ders., Einige Anmerkungen zum Da- und zum Dort-Sein. Ehrendoktorat an Peter Handke durch die Universität Salzburg, Salzburg 2004, S.13-34, hier S. 15.

265 P. Handke: Gewicht, S. 20f.

266 P. Handke: Unterwegs, S. 260 (Hervorhebung von mir).

»Eine schreckliche Entdeckung: die Idee, die ich, von klein auf, von mir selber hatte – das Bild, die Abgrenzung, hinter welche ich mich bei jeder Infragestellung durch die anderen immer wieder im Stolz des ›Ich bin ich und für mich allein zuständig‹ zurückziehen konnte –: diese Idee gilt nicht, es gibt sie nicht, weder Bild noch Abgrenzung noch Eigenbereich, wo ich mich zuvor als Unberührbarer fühlte. Schreckliche Entdeckung? Nützliche Entdeckung?«.²⁶⁷

Es besteht kein schützender »Eigenbereich« mehr, wohin sich das Ich zurückziehen und auf diese Weise auch erst eigentlich konstituieren könnte, denn das Subjekt ist nicht länger als einheitliche Entität zu denken. Vielmehr ist eine Aufspaltung in verschiedene ›Ichs‹ erkennbar, die stark an die im dritten Kapitel dieser Arbeit ausgeführte Problematisierung des Subjektbegriffs erinnert:

»Ich glaube jetzt zu wissen: Es gibt zum einen das schweigende, das ruhige Ich, und zum zweiten das auf dieses einredende, andere ›Ich‹: dieses schmeichelt jenem, lobt es, verhimmelt es, *und* verteufelt es dann, immerzu sprechend, ausdrückend, meinend, urteilend, einordnend, vergleichend, sich selber kommentierend – immer jedenfalls [...] dabei, das stille, das ruhige Ich zu verderben: Dieses Gerede-Ich, mit nichts beschäftigt als das ruhige Ich anzureden, sieht keinen Baum, hört kein Rauschen, spürt keine Wurzel unter den Füßen – es redet nur immer, zwischenträgerisch, verderblich, [...] während das ruhige Ich, wenn es endlich einmal das mephistophelische Ich los wird, ganz Auge, Ohr, Nase, Haut – Natur wird [...]. Und dann gibt es eines, das die beiden gegensätzlichen Ich umschließt und die Gegensätze im guten aufhebt: das innehaltende, verlangsamende, phantasierende, ausdrückliche Denken: dieses ist dann meine strahlende Rüstung; oder: das phantasierende (umphantasierende) Ich ist mein Schreiber«.²⁶⁸

Die drei ›Ichs‹, die hier geschildert werden, lassen sich systemtheoretisch als die drei Bereiche ›Wahrnehmung‹ (»das schweigende, das ruhige Ich«), ›Kommunikation‹ (»das auf dieses einredende, andere ›Ich«) und ›Bewusstsein‹ (»Und dann gibt es eines, das die beiden gegensätzlichen Ich umschließt«) verstehen. Das Bewusstsein, und darin vor allem die Komponente Anschauung, fungiert dabei als integrativer Bereich, der die Wahrnehmung und die Kommunikation aufeinander beziehen kann. Es ist ein innehaltendes, verlangsamendes, phantasierendes und damit der Anschauung verpflichtetes Denken, welches diese Verbindung herstellt. Ein ästhetisches, produktives Denken mithin, das die strukturelle Kopplung zwischen Kommunikation und Bewusstsein bereits andeutet, welche

267 P. Handke: Bleistift, S. 92.

268 P. Handke: Phantasien, S. 84 (Hervorhebung im Original).

durch die Literatur – dem Resultat dieses künstlerischen Denkens – als funktionalem Äquivalent der Sprache geleistet wird.

Diese Aufspaltung des Subjekts lässt sich noch an weiteren Textstellen beobachten. Vor allem der nahezu unüberwindbare Graben zwischen dem psychischen System Bewusstsein und dem sozialen System Kommunikation fällt auf. Vorerst ist – analog zu Luhmann – die operative Geschlossenheit der psychischen Systeme festzuhalten: »Vorstellung in der Menge, beim Anblick der Menge, dass all diese Köpfe Käfige seien mit vielen verschiedenen, aber darin ähnlich gefangenen Vorstellungen, gestützte Vorstellungen in diesen Käfigen«. ²⁶⁹ Der Kopf ist in diesem Zitat, das stark an Handkes Büchnerpreis-Rede erinnert, ²⁷⁰ als »black box« gefasst, die ihre Gedanken nicht mitteilen kann. Denn die Kommunikation erscheint losgelöst von der Psyche, was aus folgendem Zitat erkenntlich wird: »Wir redeten endlich schön, weil es nur noch das Reden war, das sich begab, nicht mehr wir selber als Redende«. ²⁷¹ Die Kommunikation – das Sprechen – entzieht sich der Kontrolle, wird gleichsam autopoietisch.

Auch in der für jegliche Literaturproduktion so wichtigen, auf Kommunikation abzielenden Tätigkeit, dem Schreiben, ist die Kluft zwischen der psychischen und der kommunikativen Seite, dieses allgegenwärtige »Drama zwischen Innen und Aussen, Stille und Lärm, Ich und Du« ²⁷² spürbar: »Die im Lauf der Zeit verlorene Verbindung mit meiner schreibenden Hand (als Kind doch eine selbstverständliche Einheit zwischen den durch mich entstehenden Buchstaben und mir)«. ²⁷³ Die Hand schreibt gleichsam abgekoppelt vom übrigen Körper von selbst, und der kommunikative Akt muss dabei als nicht kontrollierbar erscheinen. Trotzdem sind, wie oben im Kapitel III gesehen, sowohl Psyche als auch Kommunikation an der Konstitution des »Menschen« unweigerlich beteiligt. Wohl deshalb fasst Handke das menschliche Dasein in die Schwellen-Metapher: »Es gibt kein anderes »Sein« als das »Auf-der-Schwelle-Sein«;

269 P. Handke: *Gewicht*, S. 266.

270 Vgl. Peter Handke: »Die Geborgenheit unter der Schädeldecke«, in: Ders., *Als das Wünschen noch geholfen hat*, Frankfurt/M. 1974, S. 71-80, hier besonders S. 73f.

271 P. Handke: *Gewicht*, S. 248.

272 P. Handke: *Unterwegs*, S. 263. – Anderorts, in seiner Auseinandersetzung mit Francis Ponges Werk *Notizbuch vom Kiefernwald*, schreibt Handke vom »Drama [...] zwischen Ding und Sprache« (Peter Handke: *Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen 1980-1992*, Frankfurt/M. 1992, hier S. 116).

273 P. Handke: *Gewicht*, S. 282.

nein, als das ›Schwelle-Sein‹.²⁷⁴ Dasein wird hier als die Existenz auf der ökologischen, also unüberschreitbaren Schwelle zwischen dem Gedanken und der Sprache, zwischen dem Bewusstsein und der Kommunikation verstanden. Oder auch als Existenz zwischen Individualität und Gesellschaft.

Das künstlerische Subjekt gibt den Versuch, Gesellschaftlichkeit zu erreichen, das heisst, zu kommunizieren, jedoch nie auf, obwohl die Prognosen – »Es gibt ja doch keine Lösung, die ewige Entzweitheit zwischen einem und der Welt bleibt das übliche [...]«²⁷⁵ – nach Handke eher düster sind. Der Dichter befindet sich damit insofern in einer ganz ähnlich paradoxalen Situation wie der Mystiker, zwischen ›In-der-Gesellschaft-sein‹ und ›Ausserhalb-stehen‹, als er ebenfalls Unaussprechliches – seine eigenen Bewusstseinsleistungen – in poetische Sprache zu übersetzen versucht. Der Dichter ist, als »beteiligt unbeteiligte[r] Beobachter«,²⁷⁶ Teil der Gesellschaft, gleichzeitig will er eine ausgezeichnete Beobachtungsposition einnehmen und, im Sinne einer »vita activa contemplativa«,²⁷⁷ davon auch berichten. Doch mit dem Übertragen in die anschliessbare, konventionalisierte Sprache ist der Moment der Einzigartigkeit auch schon dahin, sind die Grenzen der Kommunikation erreicht, was bereits von Schiller in seinem »Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr«²⁷⁸ präzise auf den Punkt gebracht wurde. Dies manifestiert sich in den Journalen in immer wieder geäusserten Zweifeln am Projekt eines solchen Erzählens und des Erzählens überhaupt. Die Besonderheit des Dichters liegt nun darin, dass er sich – und darin gleicht er wiederum dem Mystiker – von diesen Schwierigkeiten in produktiver Weise überraschen lässt und trotz der Einsicht in die Risiko-

274 P. Handke: Felsfenster, S. 91. – Der Begriff der ›Schwelle‹ ist in Handkes Gesamtwerk von zentraler Bedeutung. Er widmet ihm zudem eine ganze Erzählung: In *Der Chinese des Schmerzes* wird der Held Andreas Loser als »Schwellenkundler« (S. 24) charakterisiert, werden diverse Schwellenbereiche erörtert (S. 122ff.) und der Erzähler schliesslich gar selber als »Schwelle« (S. 242) umschrieben (Peter Handke: *Der Chinese des Schmerzes*, Frankfurt/M. 1986).

275 P. Handke: *Gewicht*, S. 105.

276 Luhmann/Fuchs: *Reden*, S. 138.

277 K. Wagner: *Geschichte*, S. 215.

278 Vgl.: »Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?/ Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr« (Friedrich Schiller: *Werke*. Nationalausgabe, hg. von Julius Petersen/Gerhard Fricke. Bd. I: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799*, hg. von Julius Petersen/Friedrich Beissner, Weimar 1943, S. 302).

haftigkeit jeglicher Kommunikation und jeglichen Sprachgebrauchs²⁷⁹ – gerade auch des Sprachgebrauchs mit explizit künstlerischem Anspruch – immer wieder von neuem Kommunikationsversuche startet.²⁸⁰ Denn das Schreiben und Mitteilen – die »Spracharbeit« – ist für Handke von geradezu existentieller Bedeutung: »Ich mache, was ich bin = Schreiben«.²⁸¹

Die Literaturproduktion vollzieht sich allerdings nicht ohne Widerstände, ist nach Handke kein unproblematisches »Nachahmen«²⁸² im Sinne von Mimesis. Vielmehr wird sie als ein »Hervorbringen«²⁸³ und als eine Art »Abtrotzen«²⁸⁴ gegen alles sonst noch Mögliche verstanden: Das Kunstwerk muss sich gegen seine eigene hohe Unwahrscheinlichkeit profilieren. Die Schreibtechnik, welche von einer gewissen »Planungslosigkeit« gekennzeichnet ist,²⁸⁵ erlaubt zu Beginn noch diverse Möglichkeiten im Sinne von Kontingenz: »Technik heisst beim Schreiben: bereit sein für möglichst viele Möglichkeiten: das Wissen von diesen Möglichkeiten und die Geistesgegenwart, ihm *jetzt* zu folgen«.²⁸⁶ Doch nach der ersten, sehr selektiven Formfestlegung, wird die Fortsetzung – ganz im Sinne des Beobachtungsbegriffs der Systemtheorie – zwingender, wobei das Subjekt und die Form zusammenfallen: »Zum Schreiben muss ich zuerst selber eine Form sein: das heisst, eine Form muss sich der Form nähern«.²⁸⁷ Der Autor konvertiert hier gleichsam zum Beobachter und schliesslich zur Beobachtung. Weiter geht es darum, sich »vom Weg den

279 Von diesem Bewusstsein zeugt das ganze literarische Schaffen Handkes, angefangen bei den *Publikumsbeschimpfungen* (1964/65) und beim *Kaspar* (1967).

280 Wie die Apotaxis der Nonnen und Mönche immer zurück in die Welt, und schliesslich – über die Verschärfung der Apotaxis durch Kommunikationsflucht – zum Schweigen führt (was wiederum Kommunikation nach sich zieht) (vgl. Luhmann/Fuchs: *Reden*, S. 21ff.), genauso führt das zeitweilige Verstummen, das Schweigen des Dichters – bei Handke ebenfalls ein zentrales Thema –, immer wieder und trotz der Wortlosigkeit zu Kommunikation.

281 Beide Zitate aus P. Handke: *Felsfenster*, S. 238 bzw. S. 189.

282 P. Handke: *Bleistift*, S. 328.

283 P. Handke: *Felsfenster*, S. 318 (im Original kursiv gesetzt).

284 P. Handke: *Bleistift*, S. 328.

285 Vgl. ebd., S. 197.

286 P. Handke: *Phantasien*, S. 46 (Hervorhebungen im Original).

287 P. Handke: *Bleistift*, S. 269. – Der Formbegriff hat auch eine sehr prominente Position in der Erzählung *Langsame Heimkehr* inne, in welcher sich der Held, Valentin Sorger, der Welt und der eigenen Existenz nur dank dem »Glauben an die Kraft der Formen« (S. 19) versichern kann (vgl. dazu P. Handke: *Heimkehr*, S. 15ff.).

Weg weisen« zu lassen, wobei das Prozesshafte der sich zusammenfügenden Formen betont wird: »Die Form ist nicht verfügbar, sie ereignet sich; Form-Ereignis, Satz um Satz, Satz für Satz«. ²⁸⁸ Ist die Form (oder eher: das Formenspiel) schliesslich »gelingen«, so erhält sie »zum Zeichen ihrer Vollendung, den Glanz des Notwendigen«, ²⁸⁹ was an die »Unvermeidlichkeit von Ordnung« in der Kunst erinnert, die oben im Kapitel V, 1. 4., erörtert wurde.

Erst in seinen Formen wird das Kunstwerk also dauerhaft und, was als wichtige Charakteristik von Literatur gefasst werden muss, immer wieder neu erlebbar, wenn es heisst: »Es stimmt nicht, dass so vieles, was einst in Büchern beschrieben, in Bildern dargestellt wurde, »verschwunden« ist. Durch die Bücher und die Bilder *ist* es und wiederholt sich, mittels dieser, in mir, in dir«. ²⁹⁰ Es geht in der Rezeption, dem »Wiederholungsprozess«, darum, diese Formen zu erkennen und den Produktionsprozess quasi nochmals durchzuspielen. So schreibt denn Handke: »Wiederholen kann ich nicht das Erlebnis, aber den Weg«. ²⁹¹ Und darum steht zu Beginn des ersten Journals wohl auch die ungewohnte Widmung: »Für den, den's angeht«. ²⁹² Die Texte richten sich an diejenigen Rezipienten, die sich davon irritieren lassen, sich auf diese Weise angesprochen fühlen und sich letztlich auf den Text einlassen, indem sie auf Formsuche gehen.

2. 2. 3

Der Leser als Narziss zweiter Ordnung

Die Nähe zu dem, was oben, im Kapitel V, 1., in theoretischer Hinsicht zur Kunst ausgearbeitet wurde, geht aber noch wesentlich weiter. Die Auffassung, dass die Kunst nicht einfach Welt affirmieren und damit gleichsam konservieren soll, sondern problematisierend wirke, teilt auch Handke:

»Als wäre das Leben ohne die Kunst nur ein täglich sich wiederholender Fortsetzungsroman, ein Leben wie das des Zuhörers einer Schlagersendung: er wartet jeweils noch das nächste Lied ab, und dann noch eines, und dann noch eines, und schliesslich war er bis zum Ende dabei (die Kunst aber erhöhte den Schwierigkeitsgrad von Leben)«. ²⁹³

288 Beide Zitate in P. Handke: Felsenfenster, S. 76 bzw. S. 258

289 Ein Zitat von Friedrich Hölderlin, bei P. Handke: Bleistift, S. 232 notiert.

290 P. Handke: Bleistift, S. 56 (Hervorhebung im Original).

291 P. Handke: Felsenfenster, S. 255.

292 P. Handke: Gewicht, S. 9.

293 P. Handke: Bleistift, S. 84f.

Die Kunst wird in diesem Zitat von der Unterhaltung getrennt, was wiederum gut an systemtheoretische Überlegungen zu dieser Problematik angeschlossen werden kann.²⁹⁴ Kunst und Unterhaltung gleichen sich nach Luhmann insofern, als sie beide doppelseitige Objekte herstellen, die auf ihrer ›Innenseite‹ eine »Welt der Imagination«²⁹⁵ inszenieren und damit die Rezipienten auf den Beobachtungsmodus zweiter Ordnung lenken. Der Unterschied liegt im Weltbezug: Unterhaltung inszeniert eine Welt, die zwar klar fiktional gekennzeichnet ist, die aber trotzdem noch viele Gemeinsamkeiten mit der ›realen‹ Welt aufweist. Letztere wird dabei gleichsam als Folie für die Inszenierung von fiktionaler Welt verwendet, wobei die Unterscheidung von Information und Mitteilung keinesfalls erscheinen darf: Der Autor tritt, um die beabsichtigte Erzeugung von Spannung nicht zu gefährden, ganz hinter das Unterhaltungsobjekt (den Text, den Film, etc.) zurück. Nur der Informationsaspekt ist von Belang. Dieser wird an Personen entfaltet, die dann im Hinblick auf ihre Motive und ihr Erleben – also im Beobachtungsmodus zweiter Ordnung – beobachtet werden können. Rückschlüsse auf einen selber sind möglich, aber fakultativ. In der Unterhaltung wird also genau so beobachtet, wie es in der realen Welt auch geschieht, denn – und dies ist ein zentraler Punkt – die reale Welt wird nicht in Frage gestellt. Kunst hingegen problematisiert die reale Welt, indem sie eine eigene, auf der Thematisierung der Differenz von Information und Mitteilung beruhende Welt einführt, die als »demonstrativ unwahrscheinlicher Sachverhalt«²⁹⁶ dennoch in der realen Welt möglich ist – und die gerade darum etwas aussagt über sie. Die im Beobachtungsmodus zweiter Ordnung engagierten Rezipienten werden auf diese Weise dazu angehalten, Rückschlüsse auf ihre je eigene reale Welt zu ziehen. Kunst bietet damit eine exklusive Beobachtungsposition an, die Beobachtung und Infragestellung der realen Welt und, weil die Rezipienten Teil dieser realen Welt sind, auch Selbstbeobachtung und Selbsthinterfragung erlaubt.²⁹⁷ Denn Kunst gibt einem »etwas zu beden-

294 Vgl. zu diesem Abschnitt Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, 2. erw. Aufl. Opladen 1996, S. 96ff.

295 N. Luhmann: Massenmedien, S. 99.

296 N. Luhmann: Kunst, S. 248.

297 Vgl. dazu auch den folgenden Ausschnitt aus Handkes viel zitiertem Elfenbeinturm-Aufsatz: »Ich erwarte von einem literarischen Werk eine Neuigkeit für mich, etwas, das mich, wenn auch geringfügig, ändert, etwas, das mir eine noch nicht gedachte, noch nicht bewusste Möglichkeit der Wirklichkeit bewusst macht, eine neue *Möglichkeit* zu sehen, zu sprechen, zu denken, zu existieren. Seitdem ich erkannt habe, dass ich selber mich durch die Literatur habe ändern können, dass mich die Literatur zu

ken« und fordert einen auf, »in Frage zu kommen«.²⁹⁸ Dieser wichtige Aspekt der Möglichkeit von Selbstbeobachtung in der Kunst, die Handke verschiedentlich betont und die im Einklang steht mit dem im Kapitel V, 1.6. herausgearbeiteten Wesenszug der Kunstkommunikation, sich in besonderer Weise an psychische Systeme zu adressieren, wird im folgenden Zitat deutlich:

»Halt gegen die empörende Selbstgefälligkeit der Text- und Geschichten- und Romanhersteller immer den preisgegebenen, sich preisgebenden, nicht anders könnenden, aber doch etwas könnenden und dabei doch nie nur sich bespiegelnden, sondern auch den andern ihr Spiegelbild ermöglichenden sogenannten ›Narziss‹ hoch! Sein anderer Name ist Prometheus, Atlas, Sisypchos, Ixion, Tantalos, Johann Wolfgang Goethe, Franz Kafka«.²⁹⁹

In diesem Zitat wird der immer wieder gegen Handke erhobene Narzissmus-Vorwurf³⁰⁰ in ganz neues Licht gerückt. Der Kunstproduzent als Narziss ergötzt sich dabei an seinem Spiegelbild – er kann gar nicht anders. Doch weil dieser Prozess des Sich-Selber-Bespiegelns in Formen des Kunstwerks gespeichert ist, ermöglicht er dem Kunstrezipienten einen eingehenden Blick darauf.³⁰¹ Durch das narzisstische ›Sich-Vorwagen‹³⁰² wird der Kunstproduzent beobachtbar, und weil der Kunstrezi-

einem andern gemacht hat, erwarte ich immer wieder von der Literatur eine neue Möglichkeit, mich zu ändern, weil ich mich nicht für schon endgültig halte« (Peter Handke: »Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms«, in: Ders., Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze, Frankfurt/M. 1969, S. 263-272, hier 263f.; Hervorhebung im Original).

298 Beide Zitate in P. Handke: Unterwegs, S. 88 bzw. S. 83.

299 P. Handke: Bleistift, S. 45.

300 Vgl. vor allem Manfred Dürzak: Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Narziss auf Abwegen, Stuttgart u. a. 1982, hier besonders S. 26ff.

301 Vgl. auch folgende Passage aus dem Elfenbeinturm-Aufsatz: »Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: Über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen oder nicht kennenzulernen, zu lernen, was ich falsch mache, was ich falsch denke, was ich unbedacht denke, was ich unbedacht spreche, was ich automatisch spreche, was auch andere unbedacht tun, denken, sprechen: *aufmerksam zu werden und aufmerksam zu machen: sensibler, empfindlicher, genauer zu machen und zu werden, damit ich und andere auch genauer und sensibler existieren können*, damit ich mich mit anderen besser verständigen und mit ihnen besser umgehen kann« (P. Handke: Elfenbeinturm, S. 270. Hervorhebungen von mir).

302 Vgl. P. Handke: Phantasien, S. 66.

pient sich im Klaren darüber ist, dass er hierbei einen Beobachter beim Beobachten beobachtet, ermöglicht dies Rückschlüsse auf sich selber, wie Handke formuliert: »Wenn ich von mir selber schreibe, so *in meinen Strukturen*, und die das lesen, finden dabei, in den Bildern, sich selber«. ³⁰³ Im Fremdbeobachten wird also ebenfalls »narzisstisches« Selbstbeobachten möglich oder gar forciert ³⁰⁴ – gewissermassen ein Narzissmus zweiter Ordnung – und dies nur dank dem sich seinem narzisstischen Drängen hingebenden Kunstproduzenten, der über seine eigene Introspektion eine solche auch den Rezipienten ermöglicht. ³⁰⁵ Ein Selbstbeobachten, das letztlich konstruktivistisch konturiert ist, wenn Handke festhält: »Du kannst nur von innen dazulernen; das Äussere ist blosser Anstoss«. ³⁰⁶ Da ja aus dem Beobachten eines Beobachters immer auch die Erkenntnis über unseren eigenen, prekären – weil paradoxen – Umgang mit Welt resultiert, was durchaus zu Verunsicherung oder zumindest zu Unruhe führen kann, erhöht also die Kunst tatsächlich den »Schwierigkeitsgrad von Leben«. ³⁰⁷ Sie erreicht dies über das »Zerbrechen aller endgültig scheinenden Weltbilder«, ³⁰⁸ wie Handke bereits in seinem Elfenbeinturm-Aufsatz festhält bzw. für Literatur fordert. Damit ist wie bei Luhmann auch bei Handke der »Ort der Literatur [...] das Paradox: d.h., der Übereinkunft wird entgegengehalten, wie es sich wirklich verhält [...]«. ³⁰⁹ Statt also die Welt abzubilden oder zu kritisieren, wird ihre Kontingenz aufgedeckt, die Tatsache, dass sie konstitutiv unbeobachtbar ist. Der Künstler ist nun aber »das Symbol [dieses] menschl-

303 P. Handke: Felsfenster, S. 441 (Hervorhebung im Original).

304 Ähnlich argumentiert auch Stephanie Hammer, allerdings ohne die konstruktivistische Komponente dieser Narzissmus-Konzeption zu sehen (vgl. Stephanie Hammer: »Spiel und Spiegel. Autor und Leserin. Peter Handkes »Gewicht der Welt«, in: Donald George Daviau [Hg.], Österreichische Tagebuchschriststeller, Wien 1994, S. 151-169, hier vor allem S. 160ff.).

305 Ein Beispiel für dieses Selbstbeobachten im Fremdbeobachten gibt Handke selbst, wenn er über sich als Rezipienten von Karl Philipp Moritz reflektiert: »Ich hätte sonst nicht weiter zu schreiben gewagt, so durchschaut hat *mich* Moritz *in sich*« (Peter Handke: »Der Selbstmassregler – Zu Karl Philipp Moritz«, in: Ders., Mündliches und Schriftliches. Zu Büchern, Bildern und Filmen 1992-2002, Frankfurt/M. 2002, S. 37-38, hier S. 38 [Hervorhebung von mir]).

306 P. Handke: Unterwegs, S. 434.

307 P. Handke: Bleistift, S. 85.

308 P. Handke: Elfenbeinturm, S. 264.

309 P. Handke: Phantasien, S. 83.

chen Scheiterns – immerhin das durchsichtigste und das klarste«. ³¹⁰ Denn an Stelle der Welt können Formen beobachtet werden, die durch die unverschränkte Beobachtung eines einzelnen Beobachters (Künstlers) hergestellt worden sind. Nach Luhmann ist es genau »diese Möglichkeit, ein Beobachtetwerden zu erzeugen, mit der der Künstler sein Werk von sich selbst ablöst. Denn er selbst kann nicht (oder nur mit unerträglichen Vereinfachungen) beobachtet werden.« ³¹¹ Die von ihm generierten Formen müssen dabei zwingend als konstruiert und beobachterabhängig verstanden werden – genau wie die »reale Welt« selber auch. In diesem Sinne ist Handke beizupflichten, wenn er, wiederum nah an der Systemtheorie argumentierend, meint: »Ich will erreichen, dass ich dir mit mir meine Welt, eine Welt, die Welt zeige!« ³¹² Diese mittels künstlerischer Tätigkeit erzeugte Welt steht zwischen dem Produzenten und dem Rezipienten und bringt beide als Beobachter in Beziehung zueinander: »Das Reich der Literatur ist das Zwischenreich: nicht ich, nicht du, sondern das Dazwischen, als Reich; nicht dieser Ort und jener, sondern der Bereich dazwischen; nicht diese Zeit und jene, sondern die Erzählzeit – die Zwischenzeit«. ³¹³ Als kommunikatives »tool« zwischen »ich« und »du« gefasst, erfüllt dieses »Reich der Literatur«, die imaginäre Welt des Kunstwerks, genau die Bedingung der strukturellen Kopplung zwischen Bewusstsein und Kommunikation, die laut der Luhmann'schen Systemtheorie Kunst leistet. Und es zeigt sich derart geeignet, ökologische Kommunikation zu gestalten, da diese in besonderer Weise auf die Aufmerksamkeit und Selbstreflexion des Bewusstseins angewiesen ist.

Bis hierher habe ich in meiner poetologischen Lektüre von Handkes Journalen, die ich als erhellende literaturtheoretische Kommentare auf

310 P. Handke: Felsfenster, S. 303.

311 N. Luhmann: Kunst, S. 123 (im Original zum Teil kursiv gesetzt). – Auf die hier unbedingt notwendige Differenzierung zwischen einer »narzisstischen Person« und »narzisstischer Literatur« weist auch Thomas K. Thornton: Die Thematik der Selbstausslöschung und Selbstbewahrung in den Werken von Peter Handke, Frankfurt/M. u. a. 1983, S. 12f. hin. – Die fünf Journale sind damit meines Erachtens durchaus auf »Handke« rückbeziehbar, aber nur dann, wenn mit dem Autor die in der Kommunikation generierte Adresse und nicht seine Psyche gemeint ist, wie dies oft fälschlicherweise getan wird (so etwa bei Stefan H. Kaszynski: »Aphorismus als Lebenshaltung. Zu Peter Handkes Journalbuch ›Am Felsfenster morgens‹«, in: Alo Allkemper/Norbert Otto Elke [Hg.], Literatur und Demokratie. Festschrift für Hartmut Steinecke zum 60. Geburtstag, Berlin 2000, S. 273-283); vgl. zu diesem Aspekt auch oben die Kap. III, 1.3. und V, 1.3.

312 P. Handke: Bleistift, S. 181.

313 P. Handke: Felsfenster, S. 113.

sein Werk und sein Schreiben verstehe, den wichtigen Stellenwert herausgearbeitet, den beide Umweltrelationen der Literatur, die Natur wie auch die menschliche Psyche, in Handkes Kunstkonzeption einnehmen. Die Natur und (vor-)städtische wie auch ursprünglichere Landschaften rücken dabei in motivischer Hinsicht zunehmend ins Zentrum der Handke'schen Literatur der letzten zwei Dekaden. Sie werden aber von ihm, wie gesehen, nicht als mimetische Abbildungen der ›realen Welt‹ intendiert, sind auch angesichts der Tatsache, dass er stark auf die Existenz der ›Natur da draussen‹ baut und vertraut,³¹⁴ im Sinne seiner Literaturauffassung und in Anlehnung an Paul Cézanne als reine »Konstruktionen und Harmonien *parallel zur Natur*«³¹⁵ zu verstehen. Gleichzeitig wird die grundsätzliche Möglichkeit solcher Konstruktionen durch das künstlerische Bewusstsein – und damit die Literatur insgesamt – beständig hinterfragt, kommentiert und in immer neuen Versuchen der Umsetzung vorangetrieben. Sie liegen darauf den beteiligten Beobachtern – dem Autor genauso wie dem Leser – vor: als Angebote, sich und die eigene Art des Beobachtens im Beobachten zu befragen. Das Resultat eines solchen Versuches, Handkes grosses Epos *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, soll im Folgenden auf seine ökologische Dimensionen hin beobachtet werden.

2. 3

»Es drängt mich, damit einzugreifen in meine Zeit« - Peter Handkes ›ökologische Poetik‹ in »Mein Jahr in der Niemandsbucht«

Auch in Handkes bisher umfangreichstem Erzählwerk, seinem von der Forschung als »opus magnum«³¹⁶ betitelten *Mein Jahr in der Niemandsbucht – Ein Märchen aus den neuen Zeiten*³¹⁷ von 1994, ist es ein Dich-

314 Vgl. dazu folgendes Zitat aus der Kafka-Preisrede: »Es *gibt* die Jahreszeiten. Die Natur *ist*. Die Kunst *ist*« (Peter Handke: »Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises«, in: Ders., Das Ende des Flanierens, 2. Aufl. Frankfurt/M. 1982, S. 156-159, hier S. 158 [Kursivierung im Original]).

315 Derart zitiert der Ich-Erzähler von Handkes *Lehre der Sainte-Victoire* den französischen Maler (vgl. Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt/M. 1984, S. 62 [Hervorhebung von mir]).

316 Jürgen Egyptian: »Peter Handke und das Heilige«, in: Wolfgang Braungart/Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrung der Jahrhundertwenden III: um 2000*, Paderborn u. a. 2000, S. 145-158, hier S. 154.

317 Peter Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht – Ein Märchen aus den*

ter, der zwischen Schreiben und Scheitern, zwischen Individualität und Gesellschaft hin- und hergerissen ist und sich bei seinem Tun stark von der unmittelbaren natürlichen und kulturellen Umgebung leiten lässt. Auf über tausend Seiten³¹⁸ schildert der Ich-Erzähler Gregor Keusch, österreichischer Schriftsteller, ein Jahr seines Lebens und Wohnens in einem Pariser Vorort. In die detailreiche Schilderung dieses Jahres ist einerseits die ausgiebige Reflexion des Erzählprozesses eingebettet, womit die Poesie auch gleich Poetologie wird. Dieser präsentiert sich als eng an die Natur geknüpft, ist von einer spezifischen Aufmerksamkeit ihr gegenüber geprägt und schafft derart unzählige Naturbilder. Andererseits tritt zur Erzählung die Suche nach dem physischen Ort des Erzählens, nach den materiellen Bedingungen des Schreibens, was in umfangreichen Passagen verhandelt wird. Das in den Journalen angelegte poetologische Programm, das sich dem Erzählen von Landschaften, der Versicherung des eigenen Ortes sowie der grundsätzlichen Introspektion des Bewusstseins und der Reflexion von Erzählmöglichkeiten widmet, findet hier also gewissermassen seine Realisierung.

Der Text versammelt eine grosse Zahl jener Elemente, die in der Forschung gemeinhin und traditionellerweise als charakteristisch für ökologisch orientierte Literatur gehandelt werden³¹⁹ – womit er gleichsam paradigmatisch für diese Literatur genommen werden könnte. So ist die erzählte Welt geographisch genau verortbar und damit an die Tradition des Nature Writing anschliessbar. Gleichzeitig entzieht sich der Text aber auch der problematischen Funktion der Repräsentation, indem er im Un-

neuen Zeiten, Frankfurt/M. 1994 (wird im Folgenden mit der Sigle NB direkt im Fliesstext zitiert).

- 318 Es ist festzuhalten, dass die hohe Seitenzahl, die wohl auch die Stellung des Textes innerhalb des Gesamtwerks markieren soll, nur dank eines sehr grosszügigen Satzes zustande kommt. Möglicherweise müsste mittlerweile *Der Bildverlust* als Handkes umfangreichster Text gelten, auch wenn dieser nicht die gleiche Seitenzahl erreicht (aber auch wesentlich enger gesetzt ist) (vgl. Peter Handke: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Roman, Frankfurt/M. 2002).
- 319 Siehe dazu die Ausführungen in A. Goodbody: Einführung, besonders S. 21ff; I. Cella: Kulisse; Armbruster/Wallace: Introduction; St. Rosendale: Greening; Ch. Glotfelty: Introduction, S. xv-xxxii; Morris-Keitel/Niedermeyer: Ökologie, S. 1-5; H. Zapf: Ökologie, besonders S. 53-68; M. Gsteiger: Kampf, S. 101-112. – Dass in diesen nicht unproblematischen Aufstellungen nicht selten von relativ unspezifischen Konzepten von Ökologie ausgegangen wird und auch die Kategorienbildung im Hinblick auf eine »ökologische Literatur« nicht immer genügend präzise reflektiert sind, habe ich im ersten Kapitel dieser Arbeit herausgestellt.

tertittel als Märchen deklariert ist, die darin dargestellte Natur passagenweise animistische, dem vorherrschenden rationalen Denken entgegengesetzte Züge trägt und damit auch über eine eigene Stimme verfügt.³²⁰ Der Text trägt der Singularität der Einzelphänomene Rechnung, indem oft präziseste Naturbeobachtungen gestaltet werden, diese aber immer in den Zusammenhang eines grösseren Kosmos – des Vorortes oder aber des ganzen Planeten – eingebettet sind. Ein schönes Beispiel für diese minutiöse, an Adalbert Stifter gemahnende Beobachtung des Kleinen bei gleichzeitiger Einbettung in einen grösseren Zusammenhang findet sich in jener Passage, in der sich die genau beobachteten Steinquader der Vorstadthäuser unvermutet zu einem ganzen Planeten dehnen. Es lohnt sich ein längeres Zitat:

»Je mehr ich mich den Steinen des Vorstadthauses näherte, oft mit der Nase an sie stossend, und sie musterte, desto handgreiflicher hatte ich an dieser einen Sache einen ganzen Planeten vor mir, so wie vor sehr langem an einem Tropfen Regens in einem gelbbraungrauweissen Wegstaub, woran mir in der Kindheit zum ersten Mal die Welt aufgegangen ist. Und das war kein fremder Planet, sondern hier, die Erde, und eine durch und durch friedliche. In ähnlicher Weise wölbte jetzt in dem Baustein sich ein Krater, zum Betupfen frisch mit einer Fingerkuppe, spitzten sich Grate zu, wurde der Betrachter, indem er sich im Wimpernabstand darüberbewegte, bei dem kaum merklichen Dahinrollen der Verwitterungsteilchen, überrieselt von Geborgenheit, lebte das hintersinnige Leuchten in den ausgebuchteten Rändern der heimischen Hohlwege neu auf. Zu dieser Erde im kleinen gehörte, dass sie mit dem Hinschauen sich als bevölkert erwies, wenn auch nur von einem stecknadelkopfgrossen Tierchen hier an einem Faden von einer Klippe hängend, und einem flirrenden Etwas, einzellerhaft, am Gegenhang, jenseits der sieben Gebirgszüge, beide zusammen an Robinson und Freitag erinnernd« (NB, S. 303f.).

Diese Textstelle zeigt auf, wie dem Ich-Erzähler im genauen Beobachten und Versunken in seine Anschauung die ihn umgebende Welt heimisch und, in Anlehnung an die Etymologie von Ökologie, gewissermassen wohnlich wird; sie wird ihm zu *seiner* Welt, von ihm erfahren, erlebt, entdeckt. Die Textstelle macht darüber hinaus die im Ecocriticism immer wieder betonte Idee der Kultur (hier: das Vorstadthaus) als Verlängerung und Metamorphose der Naturgeschichte (hier: die Naturressource ›Stein‹ mit ihren Mikororganismen) besonders deutlich.³²¹

320 Vgl. etwa die Wiederkehr der Toten in Form von Fliegen oder Weidekätzchen (NB, S. 416f. und S. 429) oder die personifizierte Stille (NB, S. 718).

321 Vgl. dazu etwa H. Böhme: Kulturgeschichte, hier besonders S. 128-131. – In dieser Textstelle lässt sich schliesslich auch Handkes selbstzitierendes

Weiter ist die Geschichte der Menschheit klar in die Naturgeschichte, deren grosses Veränderungspotential betont wird,³²² eingebettet oder ihr sogar untergeordnet. Dies zeigt sich beispielsweise darin, dass vom Bürgerkrieg in Deutschland, der während des geschilderten Jahres ausbricht und gegenüber den (Natur-)Skizzen aus der unmittelbaren Umgebung keine allzu deutliche Kontur gewinnt, eher beiläufig erzählt wird. Hinzu kommt insgesamt eine verantwortungsvolle, ja geradezu andächtige Grundhaltung des Menschen der natürlichen Umwelt gegenüber, die als ethische Ausrichtung dem Text gleichsam eingeschrieben ist, wenn etwa der Erzähler in seiner »Geschichte mit den Pilzen der Bucht« (NB, S. 864) grosse Achtung und Respekt vor diesen »unbezähmbar[en], selbst heutzutage unpfanzbar[en]« (NB, S. 881) Wesen bekundet und in seiner eigenen Pilzsuche dementsprechend voller Wertschätzung verfährt.³²³

Schliesslich wären an Merkmalen, die immer wieder als charakteristisch für ökologisch orientierte Literatur genannt werden und die in der *Niemandsbucht* in der einen oder anderen Form gestaltet sind, noch zu nennen: Die Konzeption einer prozessual-offenen Literatur, die im Text bestimmend ist; die Dominanz einer zyklischen Zeitauffassung; ein »ganzheitliches Denken«, das zum Ausdruck gebracht wird; Reflexionen über Minderheiten-Problematik und über Zentrums-Peripherie-Konstellationen; die Verteidigung ästhetischer, ethischer und individueller Werte gegenüber ökonomischem Zweckdenken; die Hervorhebung von Randbereichen, Schwellenräumen und Nischen; sowie das Bestreben, den Geist-Natur-Dualismus zu überwinden.³²⁴

Während der Text also eine ganze Reihe von Elementen »ökologischer Literatur« evoziert, scheint die Darstellung einer eigentlichen »ökologischen Krise« zu fehlen. Bei näherer Betrachtung zeigt sich diese aber

und nicht selten auch (selbst-)ironisch gewendetes Schreibverfahren erkennen, wenn die Bilder von den Regentropfen im Wegstaub oder von den heimischen Hohlwegen, die in zahlreichen seiner Büchern gestaltet sind, erwähnt werden.

- 322 Dies schliesst auch grössere Umwandlungen in der näheren Umgebung ein, in der einerseits ein selbst den Geologen unerklärliches Erdbeben zu verzeichnen ist (vgl. NB, S. 761), in der andererseits eines Tages ein neuer Vulkan ausbricht – wiederum »zum Staunen der Geologen« (NB, S. 786).
- 323 Diese Grundhaltung wird auch in der Episode deutlich, in der sich der Erzähler klar von seinen Nachbarn distanziert, die ihren Garten mit unzähligen lärmenden Maschinerien traktieren und der Natur und Umwelt wenig Respekt entgegenbringen (NB, S. 800ff., vor allem S. 806ff.).
- 324 Viele der genannten Aspekte finden sich nicht nur in der *Niemandsbucht*, sondern können auch als charakteristisch für Handkes Gesamtwerk genommen werden.

durchaus, wobei sie allerdings nur in wenigen Halbsätzen und Bildern gestaltet ist und daher eher als Ahnung denn als tatsächlich im erzählten Universum wahrgenommene Bedrohung vermittelt wird. So heisst es etwa: »[...] und der Ölfilm manchmal oben auf dem Gewässer kam vielleicht nur vom faulenden Holz [...]« (NB, S. 830f.), oder dann trüben an anderer Stelle unvermittelt Bomberschatten das Schreibpapier.³²⁵ Hinzu kommen einige weitere, eher noch vager gehaltene Hinweise, wie: »Aber das war ein Jahr, in dem mehr und mehr junge Frauen umherirrten [...]« (NB, S. 853). Der Text schlägt damit nicht den Weg ein, die Umweltverschmutzung, das Waldsterben oder das Ozonloch auf breitem Raum darzustellen und einen Problemaufriss der ökologischen Krise zu liefern. Vielmehr konzentriert er sich auf die Darstellung der nur vermeintlich schon restlos bekannten Welt gewissermassen vor der Haustür und lädt zu einer anderen, von Genauigkeit, Langsamkeit und Respekt geprägten Sichtweise ein, die die Besonderheit und auch die Schönheit des Alltäglichen herausstellt, wie noch zu zeigen sein wird.

Im Folgenden sollen nur die zwei grundlegenden Aspekte genauer behandelt werden, die oben als die beiden Umweltrelationen der Gesellschaft bezeichnet wurden und deren Betrachtung im Rahmen einer systemtheoretisch argumentierenden ökologischen Lektüre unabdingbar sind. Einerseits soll also die Umweltrelation ›Natur‹, andererseits die Umweltrelation ›Mensch‹ ins Auge gefasst werden. Beide Relationen interferieren in der Position des Beobachters, hier also in der Person des Dichters Gregor Keuschnig, und überkreuzen sich in einem Schreiben, das sowohl die ›Natur‹ – die physikalische Welt der Niemandsbucht – als auch den ›Menschen‹ – das Bewusstsein des Protagonisten – gesellschaftlich kommunizierbar machen will.

2. 3. 1

Von der Suche nach dem eigenen Ort in der Nachfolge Thoreaus

Mein Jahr in der Niemandsbucht ist zuallererst ein Bericht über den Rückzug aus der Öffentlichkeit – der Gesellschaft – in das ganz Private der persönlichen Existenz: den eigenen Wohn- und Lebensraum. Der Protagonist Keuschnig zieht sich nach Jahren in Metropolen, in denen er

325 Vgl. NB, S. 207. – Die ökologische Krise und andere Aspekte der Weltgeschichte sind damit durchaus präsent in der *Niemandsbucht*, wenn auch weniger augenfällig, als in anderen ›ökologischen‹ Texten, und es kann deshalb in Bezug auf die Niemandsbucht nicht unbedacht von »illusorische[r] Vorort-Idylle« und »konfliktlose[r] Umgebung« gesprochen werden, wie dies M. Tabah: Utopie, S. 119 tut.

sich immer stärker von »Ortsschwund, oder Raumentzug« (NB, S.291) bedroht fühlt, in ein neuerworbenes Haus in einem als Bucht erlebten Vorort von Paris zurück, wo er nach dem Auszug seiner Frau und seines Sohnes bald schon ganz alleine lebt. Das Wohnen versteht er fortan als eine aktive Tätigkeit, die zu einer seiner beiden Hauptbeschäftigungen wird.³²⁶ Die andere ist unmittelbar daran geknüpft und betrifft sein Projekt, ein Jahr lang nichts als seine Umgebung zu erzählen – und damit kommunikativ verfügbar und öffentlich zu machen.³²⁷ Denn »[k]aum etwas von dem, was in der Waldbucht das Jahr über geschah, kam an die Öffentlichkeit [...]« (NB, S.937). Zwar werden in den Ablauf des Jahres auch die Geschichten von Keuschnigs Ex-Frau, fünf Freunden und seinem Sohn – allesamt unterwegs auf Reisen – eingewoben, das Hauptaugenmerk liegt aber doch auf der Umgebung, die erzählt wird (und wohin die Nachrichten der Reisenden gelangen, die sich schliesslich am Ende des Textes auch selbst da einfinden), und auf der Reflexion dieses Erzählens und des dieses Erzählens hervorbringenden Bewusstseins.³²⁸ Der Text ist auf diese Weise durch die bei Lyotard zentral gesetzte Opposition von »Privatheit/Öffentlichkeit« – oder systemtheoretisch formuliert: Bewusstsein und Kommunikation – strukturiert und entwickelt sein erzählerisches Programm aus ebendieser Differenz.

In beiden Tätigkeiten, dem ganz bewussten Wohnen sowie dem Beobachten und Aufzeichnen seiner Umgebung – und vor allem auch in ihrer Kombination – gleicht die Figur von Keuschnig in frappanter Weise dem US-amerikanischen Schriftsteller und Naturphilosophen Henry David Thoreau, was die Forschung bisher nicht erkannt hat. Thoreau verbrachte auf der Suche nach einem erfüllten, nicht von Lohnarbeit und gesellschaftlichen Zwängen geprägten Leben ab 1845 knapp zwei Jahre in einer einfachen Blockhütte am Walden Pond in Concord, Massachusetts, und hat seine Naturbeobachtungen und philosophischen Reflexio-

326 Vgl.: »[...] und stellte mir vor, ab dem Einzug würde ich auf unabsehbare Zeit nur noch wohnen, und das sah ich als eine Tätigkeit, welche mich ganz ausfüllte« (NB, S.714).

327 Dieses Vorhaben erinnert an die dialogische Erzählung *Des Veters Eckfenster* von E. T. A. Hoffmann (1822), worin ein Marktplatz durch das Jahr zur »Hauptperson« genauster Beobachtungen avanciert, oder den dadurch inspirierten Film *Tishe!* von Victor Kossakovski (Russland 2002), der dokumentiert, was während eines Jahres vor einer St. Petersburger Wohnung geschieht.

328 Auch die bewusst betriebene Ausklammerung der »Weltgeschichte« (NB, S.734) unterstreicht die Wichtigkeit der unmittelbaren Umgebung und des Privaten für dieses Schreibprojekt.

nen in detailreichen Journaleinträgen und dem später zum Kult-Buch avancierten *Walden – or Life in the Woods*³²⁹ festgehalten. Die Parallelen zwischen Handkes Protagonisten (wie auch dem Autor Handke selbst) und Thoreau sowie zwischen den Werken *Niemandsbucht* und *Walden* sind zahlreich und augenfällig und würden eine ausgiebige vergleichende Lektüre lohnen. Angemerkt seien hier lediglich folgende Aspekte, die in beiden Werken eine prominente Rolle spielen: Intensivste Naturbeobachtungen gepaart mit ebensolcher Introspektion der Protagonisten; tiefgehende Auseinandersetzung mit dem eigenen Ort und dem Auf-der-Welt-Sein;³³⁰ zeitlich begrenzter Aufenthalt an einem Ort im Wald oder in Waldnähe, gekoppelt mit ausgedehnten Spaziergängen und Wanderungen;³³¹ die Nähe eines Sees, der intensiv erlebt und erkundet wird; ausführliche Schilderung der Nahrungssuche bzw. -gewinnung; fast schon symbiotische Nähe zu Tieren; Reflexionen, die den Sinn des Lebens und ein ›geglücktes‹ Leben betreffen; Korrespondenzen und Fremdheitserfahrungen in der Natur; Nähe und Wichtigkeit einer nahen Eisenbahn und ihres Trassees; der Aufenthalt in einer nur vermeintlichen ›Wildnis‹, die vom Menschen bereits eingeholt ist; Überlegungen zur Lohnarbeit und zum Gelderwerb; Kombination von Journalaktivität und Prosa-Textarbeit; auf wenige Personenkontakte beschränktes Sozialleben; das Schreiben in freier Natur; das frugale und von Bescheidenheit gekennzeichnete Leben; ein Dasein auf der Schwelle zwischen Natur und Zivilisation; sowie die an der Natur festgemachten Zeitenläufe.

Fast ohne jeglichen menschlichen Kontakt und gleichsam auf den Spuren von Thoreau geht auch der Ich-Erzähler Keuschnig daran, Haus, Garten und die nähere Umgebung zu erforschen und in minutiösen Beobachtungen festzuhalten. Er ist also damit beschäftigt – ganz im Sinne der etymologischen Bedeutung von ›Ökologie‹ – die »wohnliche Einrich-

329 Vgl. Henry David Thoreau: *Walden – oder Leben in den Wäldern*, aus dem Amerikanischen von Emma Emmerich und Tatjana Fischer, Vorwort von Walter E. Richartz, Zürich 1979. – Vgl. zum Stellenwert von Thoreaus Werk und Person im Ecocriticism oben, Kap. I, 1.

330 Zur Wichtigkeit und Bedeutung der Niemandsbucht als Ort, vgl. auch Stefan Alker: *Entronnensein – Zur Poetik des Ortes*. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Thomas Bernhard, Peter Handke, Christoph Ransmayr, Gerhard Roth, Wien 2005, S. 52-62.

331 Zum bei Handke wichtigen Motiv des Spazierens, vgl. folgende aktuelle Studie: Volker Georg Hummel: *Die narrative Performanz des Gehens*. Peter Handkes »Mein Jahr in der Niemandsbucht« und »Der Bildverlust« als Spaziergängertexte, Bielefeld 2007.

tung«³³² seiner ganz persönlichen (Um-)Welt zu erkunden.³³³ Dabei wird sein Tun begleitet von Introspektion und Selbstbeobachtung, womit das Erforschen und Wahrnehmen der Umwelt gleichzeitig zur Auseinandersetzung mit der eigenen Identität, dem Bewusstsein und dem eigenen Platz in der Welt gerät – und damit auch zur Auseinandersetzung mit jenen »ursprünglich grundlegenden Fragen[, die zu] hören, dekonstruieren, zergliedern und kritisieren« nach Lyotard unerlässlich sind für das Mensch-Sein.³³⁴

2. 3. 2

Der »Vogelschlaflbaum«: Bild des gegliückten Wohnens

Die Realisierung eines gegliückten Wohnens und Lebens in der Gesellschaft, dem Keuschnig auf der Spur ist, wird in einem der schönsten Bilder des Textes, dem leitmotivisch immer wieder skizzierten »Vogelschlaflbaum« festgehalten, der auch in anderen Werken Handkes sehr präsent ist.³³⁵ In ihm vollzieht sich ein exemplarisches Zusammenleben und Bewohnen, das trotz genauster Anschauung gleichwohl rätselhaft bleibt und dessen Mysterium des Seinen-Platz-gefunden-Habens zwar nicht erklärt, aber doch beschrieben werden kann, wie aus den beiden folgenden Zitaten deutlich wird:

»Und ehe ich wie üblich nebenan ins »Café des Voyageurs« trat, blickte ich hinauf in die Platane, die den Spatzen am Platz in den Wintermonaten als Schlafplatz dient, seit all den Jahren derselbe Vogelschlaflbaum, die Spatzen bleiben während der Nacht einzig in diesem, obwohl der Bahnplatz dichtgesäumt ist von Bäumen und nicht weit hinter dem mit Linden bewipfelten Gleisdamm der Hügelwald beginnt [...]. Jedenfalls habe ich noch nie in den anderen Bäumen des Platzes nachts einen einzigen Spatzen gesehen, oder nur kurz, augenblicksweise, weggejagt aus dem grossen Haufen nebenan, dem er die Ruhe störte« (NB, S. 57).

332 Luhmann 1998, S. 129.

333 Dies erinnert stark an die Essay-Sammlung *The Long-Legged House* des US-amerikanischen »Agrar-Poeten« Wendell Berry (Wendell Berry: *The Long-Legged House*, Emeryville [CA] 2004).

334 J.-F. Lyotard: *Oikos*, S. 51.

335 Beispielsweise in seinen Journalen, etwa in *Gestern unterwegs*, wo auf der langen Reise rund um die Welt von Ägypten bis Japan Spatzen und ihre Schlafplätze stets präsent sind und dem Reisenden nicht selten zur »Beheimatung« verhelfen (P. Handke: *Unterwegs*, S. 73; vgl. weiter auch: ebd., S. 32; S. 54; S. 68; S. 110; S. 384 und *passim*).

»Tief in den Nächten kam es vor, dass sie, oder ein paar von ihnen, auch ohne dass man unten in die Hände klatschte, aufschwirrten aus ihrem Laub, welches davon jäh auseinanderkrachte, und als ein Schwarm fliegender Fische hinüber-tauchten in eine der Nachbarkronen, allerdings jeweils zur baldigen Rückkehr, jeder einzeln, in den Stammbaum; ebenso wurde keine der Neupflanzungen auf dem Platz zu einer zweiten Schlafstelle; gerade, dass die dazugekommenen Bambusstauden, tagsüber, zum Schaukeln dienten« (NB, S.952).

Es ist ein Bewohnen, das gewissermassen symbiotische Züge annimmt, wenn die Spatzen mit ihrem Wohnbaum zu verschmelzen scheinen:

»Und an diesem Regenabend glänzte es durch den ganzen Baum von Nässe, sowohl an den gedrunghenen Spatzenschnäbeln als auch an den vorjährigen, schwarzgeschrumpten Platanenkugeln, wobei allein die letzteren, hängend an ihren Fäden, sich regten, schwankten, pendelten: Die Spatzen, selbst die auf den dünnsten Zweigen, hielten dagegen ganz still, und hätte ich nicht gewusst, dass sie da oben versammelt hockten, wären ihre hellgrauen Leiber eins gewesen mit den ihnen gleichförmigen und gleichfarbigen Rindenflecken der Platane« (NB, S.57f.).

Diese genauso von Staunen geprägten wie augenöffnenden Evokationen eines Habitats der Vogelwelt und ihrer Bewohner finden ihre kongeniale Parallele in den Arbeiten des französischen Fotografen Jean-Luc Mylayne. In jedem seiner Werke, von denen jeweils nur ein Abzug existiert, ist mindestens ein Vogel abgebildet, wobei sich Mylayne aber weit entfernt von traditioneller Tierfotografie, der es um Portraits repräsentativer Individuen einer Spezies geht. Vielmehr zeigt Mylayne, der sich auf verbreitete Arten wie Rotkehlchen oder Spatzen konzentriert, in seinen ästhetisch oft sehr überraschenden und ungewohnten Aufnahmen die Vögel in ihrem natürlichen Umfeld, und zwar derart, dass die Beziehung des Individuums zu seiner Umgebung deutlich wird.³³⁶ Gleichzeitig fordern Mylaynes Fotografien den Beobachter zur Selbstreflexion und damit zum Beobachten seines Beobachtens heraus. Dies geschieht etwa in der Auf-

336 Oder auch die Beziehung des Künstlers zu den porträtierten Vögeln, was an folgende Passage aus Talbot Kellys Buch *Bird life and the Painter* erinnert: »If we are to absorb birds as the Chinese artists did, we must begin by sharing something with them, whether it is the plum blossom among which the myna sits, or the trough of the sea that embowers the petrel [...] The artist must see bird and environment, and the bird's actions, as one whole« (zitiert nach Peter Finke: »Landschaftserfahrung und Landschaftserhaltung. Plädoyer für eine ökologische Landschaftsästhetik«, in: Manfred Smuda [Hg.], *Landschaft*, Frankfurt/M. 1986, S.266-298, hier Endnote 17, S.297 [meine Hervorhebung]).

nahme No. 100, *Octobre à Février 1993*, D2¹, 50 x 50 cm, 19^{5/8} x 19^{5/8},³³⁷ in der einen ein Rotkehlchen vor weitem Hintergrund frontal anblickt und zur Erwidern des Blickes einlädt. Dem kommt man auch gerne nach, bis man sich daran erinnert, »dass Vögel seitwärts sehen und nicht mit beiden Augen zugleich etwas anschauen können, das sich unmittelbar vor ihnen befindet«,³³⁸ womit man als Beobachter also gar nicht im Blickfeld war und unweigerlich auf das eigene Beobachten zurückgeworfen wird. In einem weiteren Beispiel, der Aufnahme No. 41, *Avril Mai 1986*, 100 x 100 cm,³³⁹ die ich deshalb für die Titelgestaltung dieser Arbeit verwendet habe, weil sie – mit Spatz, Baum und Haus – gleichsam als fotografische Umsetzung der *Niemandsbucht* gesehen werden kann, arbeitet Mylayne mit einer Bifokal-Linse. Dank dieser erscheint der Vorder- und Hintergrund in gleicher Schärfe, während dazwischen ein eigener, etwas verschwommener Bereich auszumachen ist, der an Handkes »Mittelgrund«³⁴⁰ erinnert. Die hierbei verwendete Technik evoziert den Eindruck einer Bewegung des Auges und ermöglicht derart eine Annäherung an Wahrnehmungsvorgänge, »an die Art, wie unsere Auge ein Bild registriert«. Indem hier also viel eher der »Akt des Schauens«³⁴¹ denn eine Abbildung vermittelt wird, vollzieht diese Aufnahme jene Form von »Mimesis«, die ich oben, im Kapitel V, 1.4., als ein Aufdecken des Funktionierens der menschlichen Erkenntnis im Hinblick auf Welt bezeichnet habe.³⁴² Denn die Wahrnehmung und Reflexion der eigenen, immer kontingenten Beobachtertätigkeit, rückt letztlich ins Zentrum der Bildbetrachtung. Die so verstandene Mimesis lässt sich auch in der *Niemandsbucht*

337 Die Aufnahme ist folgendem Portrait von Jean-Luc Mylayne entnommen: Jean-Luc Mylayne, in: Parkett 50/51 (1997), S. 102-134, hier S. 105; sie ist im Anhang dieser Arbeit unter *Abbildungen* als Abbildung 1 aufgeführt.

338 Lynne Cooke: »Jean-Luc Mylayne – Der Kosmologe«, übersetzt von Susanne Schmidt, in: Parkett 50/51 (1997), S. 107-111, hier S. 111. – Zu Mylayne siehe auch die offizielle Künstler-Präsentation unter <http://www.gladstonegallery.com/mylayne.asp?id=425> (Stand: 27. Juli 2007).

339 Die Aufnahme ist ebenfalls folgendem Portrait von Jean-Luc Mylayne entnommen: Jean-Luc Mylayne, in: Parkett 50/51 (1997), S. 102-134, hier S. 124; sie ist im Anhang dieser Arbeit unter *Abbildungen* als Abbildung 2 aufgeführt.

340 Vgl. dazu den ersten Teil der *Langsamen Heimkehr*, »Die Vorzeitformen«, wo in der nördlichen Flusslandschaft ein solcher Bereich auszumachen ist (vgl. P. Handke: *Heimkehr*, S. 7-93, besonders S. 54ff.).

341 Beide Zitate aus L. Cooke: *Kosmologe*, S. 109.

342 Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch an das Kapitel I, 3.2. dieser Arbeit.

bucht festmachen, was im Folgenden anhand der eingehenden Erörterung der zweiten der oben genannten Tätigkeiten, denen sich Keuschnig in seinem Jahr widmet, dem Beobachten und chronikalischen Aufzeichnen seiner Gegend, herausgearbeitet werden soll.

2. 3. 3

Der Schriftsteller als Anwalt und als Stimme der Niemandsbucht

Keuschnig lebt während dieses Jahres, wiederum ganz ähnlich wie Thoreau, in enger Wechselbeziehung mit seiner Umwelt, die viel eher als eine »Mit-Welt«³⁴³ – oder als Differenz zwischen System und Umwelt im Sinne der Systemtheorie – zu sehen ist: denn einerseits liefert diese dem Protagonist den Stoff, ist also als konkrete Materie ausschlaggebend für das Produkt seines Geistes, das als abhängig von natürlichen Prozessen verstanden wird. Das Schreiben ist damit in direkter Verlängerung von Umwelt zu sehen, wenn die Bucht als »Ort und [...] Grund« (NB, S. 763) des Buches bezeichnet wird. Andererseits ist gerade diese Materie bzw. die nichtmenschliche Umgebung auf die geistige Tätigkeit des Schriftstellers dringend angewiesen, um kommunizierbar und damit, im Sinne einer ›Wahrnehmung, Bestandesaufnahme und Weitergabe‹,³⁴⁴ überlieferbar zu werden – und so auch, ganz im Sinne der Systemtheorie, erst relevant in der Gesellschaft: »Von dem Ort wegzugehen erschien mir jedes Mal als ein Im-Stich-Lassen. Nichts mehr etwa im prunkvollen Paris hatte meine Betrachtung nötig; hier dagegen in der Vorort-Bucht fast alles« (NB, S. 1026f.).³⁴⁵ Denn es handelt sich bei diesem Vorort um eine Gegend, die im Vergleich zum nahen Paris noch nicht mit Bedeutung und Zuschreibung überfrachtet ist – oder dann allein in negativem Sinne, als abweisendes Niemandsland, wenn die Banlieue etwa mit »Verbanungsort« (NB, S. 272) in Verbindung gebracht wird, oder wenn es in einer »Zeitungstitelzeile, die zum Weitverreisen an Palmenstrände aufstacheln [soll, heisst]: ›Oublier Clamart (Clamart vergessen)‹« (NB, S. 295f.). Es ist also eine Gegend, die noch nicht zum ›Ort‹ geworden

343 Vgl. zu diesem Begriff: Ingensiep, Hans Werner/Eusterschulte, Anne (Hg.): Philosophie der natürlichen Mitwelt. Grundlagen – Probleme – Perspektiven. Festschrift für Klaus M. Meyer-Abich, Würzburg 2002.

344 Vgl. NB, S. 710.

345 In diesem Zusammenhang ist ein Text erwähnenswert, der die Botanik der Nutzpflanzen für einmal nicht aus der Sicht der Menschen, sondern aus jener der Pflanzen schildert und überlegt, inwiefern sich diese für die Sicherung ihrer Verbreitung des Menschen bedienen (vgl. Michael Pollan: *The Botany of Desire: A Plant's-Eye View of the World*, London 2003).

bzw. als ›Ort‹ erkannt worden ist³⁴⁶ und der in dieser Hinsicht noch nicht ›Gerechtigkeit‹ widerfahren ist. Eine Gegend, die – obwohl seit langem von Menschen bewohnt – erst noch erfahren, erschrieben und entdeckt zu werden braucht und der gleichsam anwaltschaftlichen Haltung des Autors Keuschnig bedarf.³⁴⁷

Wird er einerseits als ganz gewöhnlich und sich nicht von anderen Gegenden unterscheidend geschildert, so kristallisieren sich der Vorort und die angrenzenden Grünflächen allein durch den genauen Blick des Dichters zu einem ganz eigenen Bereich heraus. Dies zeigt sich etwa an einem bestimmten Waldstück: »Ich habe in diesem besonderen Waldbereich dann eine Aue gesehen, was er tatsächlich wohl gar nicht ist – dazu müsste in der Senke Wasser fließen –, und ihr den Namen eines Malers gegeben, ›Poussin-Aue‹« (NB, S. 230). Ähnlich wie in der *Lehre der Sainte-Victoire* ist hier der Erzähler in seiner Naturwahrnehmung stark von der (Landschafts-)Malerei beeinflusst,³⁴⁸ und die Auseinandersetzung damit erscheint einerseits als ein Weg hin zur Wertschätzung der ›realen‹ Natur, da dieser Ort für den Erzähler in der Folge gleichsam existentielle Bedeutung erlangt.³⁴⁹ Andererseits wird das Erzählen, wie schon in den Journalen, ganz eng an die Natur geknüpft verstanden, wenn es heisst: »Von dem Fenster aus, an dem ich sitze, sehe ich jeden Morgen die Erzählung, und wie sie im grossen weitergehen sollte. Es ist ein Ort.

346 Vgl. NB, S. 957.

347 Diese Haltung ist sehr typisch für die Gattung Nature Writing wie auch für viele VertreterInnen des Ecocriticism selbst. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an das viel zitierte Wort von Thoreau: »I wish to speak a word for Nature, for absolute freedom and wildness, as contrasted with a free and culture merely civil, – to regard man as an inhabitant, or a part and parcel of Nature, rather than a member of society« (Henry David Thoreau: *Walking*, San Francisco 1994, S. 1). Vgl. weiter folgendes Zitat des US-amerikanischen Poeten und Nature Writer Gary Snyder: »I wish to be a spokesman for a realm that is not usually represented either in intellectual chambers or in the chambers of government« (zitiert nach: R. Kern: *Ecocriticism*, Endnote 12, S. 280).

348 Zum Zusammenhang von Landschaftsmalerei und Handkes Schreiben, vgl. Christoph Parry: *Peter Handke's Landscapes of Discourse. An Exploration of Narrative and Cultural Space*, Riverside (CA) 2003, darin vor allem das zweite Kapitel: »Learning Landscape from Art« (S. 39-72).

349 Vgl. dazu Siglinde Klettenhammer: »Der Mythos vom Autor als Subjekt – Peter Handkes ›Mein Jahr in der Niemandsbucht‹ und die Reflexion von Autorschaft und Schreiben im Kontext von Moderne, Modernismus und Postmoderne«, in: Martin Sexl (Hg.), *Literatur? 15 Skizzen*, Innsbruck, Wien 1997, S. 91-134, hier S. 126.

[...] Eine Stelle in dem Hügelwald, welche mir seitdem, mit der täglichen Betrachtung, zum Ort geworden ist [...]« (NB, S.228). Und wiederum bedingt sich dieses Erzählen durch ein sehr genaues Beobachten, über welches dieser Ort überhaupt erst erkenntlich wird und als ›Mittelgrund‹ literarisch gefasst werden kann: »So wirkt die Stelle auf mich als das Innere des Waldes, abgerückt vom Vordergrund mit dem Rauch aus den Rauchfängen, aber auch entschieden noch nicht weg in der Ferne« (NB, S.229).

2. 3. 4

Mit gleichbleibender Aufmerksamkeit zur ›Neuen Welt des Alltäglichen‹

Noch deutlicher wird dieses poetische Beobachten am Beispiel des Vorortes insgesamt: Zwischen der Metropole und den Hügelrücken der Seine-Wälder gelegen, erscheint die Vorstadt dem Ich-Erzähler als eine Bucht, »und zwar als die hinterste, versteckteste, am wenigsten zugängliche Bucht des Weltstadtmeers [Paris]« (NB, S.78), und ihre Bewohner erscheinen als »Strandgut« (NB, S.78), als Angeschwemmte.³⁵⁰ Diese Überlagerung von Kultur und Natur ist auch in den Häusern und dem umgebenden Wald zu finden, die zusammen eine »lebendigschöne Gemeinschaft« (NB, S.757) bilden. Und sie findet sich vor allem darin, dass die Bucht auch als lesbar erscheint, als »Buch« (NB, S.1026), damit als Text.³⁵¹ Dieser ist aber nicht unproblematisch entzifferbar, denn die Grenzen der Bucht verändern sich ständig in Abhängigkeit des Beobachterblickes, wenn es heisst:

»Zu solcher Wechselhaftigkeit trägt wohl auch bei, wie ich an mein Schreibfeld herangehe. Manchmal, um mich dem ursprünglichen Bild anzunähern, habe ich mich aus ihm hinaus und in einem weiten Bogen wieder zurück bewegt. Doch gerade dabei, mit den verschiedenen Richtungen, in denen ich in die Bucht zurückkehrte, kamen deren Grenzen am stärksten ins Fliessen« (NB, S.750).

Der Blick des Beobachters determiniert also gleichsam die ihn umgebende Landschaft. Diese »zeigt sich« ihm zwar, wie es wiederholt heisst,³⁵² was an die epiphantischen Momente in früheren Handke-Werken erin-

350 Oder auch als letzte Ureinwohner in dem ihnen einzig verbliebenen Reservat (vgl. NB, S.79).

351 Die Natur erhält in zahlreichen Werken seit der Tetralogie *Langsame Heimkehr* Schriftcharakter zugesprochen, etwa prominent in Peter Handke: *Die Wiederholung*, Frankfurt/M. 1992.

352 Vgl. etwa NB, S.459, S.630, und *passim*.

ner³⁵³ und vordergründig eine mimetische Lesart nahelegen könnte. Die genauere Betrachtung einer solchen Textstelle lässt aber erkennen, dass die Natur in ihrem Sich-Zeigen auf einen poetischen Blick trifft, der »zwei Dinge in einem«³⁵⁴ sieht und sie derart in ganz eigener Manier wahrnimmt:

»Oder die eine Eiche dort, fast so gross wie die in einem der Nachbarwälder nach Ludwig dem Vierzehnten genannte, mit ihrem aus einem zentralen Punkt kommenden, nach oben zu sich rundenden Wuchs, *zeigte sich* als ein Rad, samt Nabe und Speichen, betrieben allein von dem Licht dazwischen und dem Aufwind unten aus der Aue« (NB, S. 231; Hervorhebung von mir).

Gregor Keuschnig ist denn meines Erachtens in seinem Jahr in der Niemandsbucht auch nicht auf Epiphanie sowie flüchtige Teilhabe- und Verschmelzungsmomente im Zeichen des Erhabenen aus, wie dies in der Forschung oft vertreten wird.³⁵⁵ Vielmehr geht es ihm – wie in anderer Form auch Handke, etwa in seinen jüngeren Journalen oder in den drei »Versuchen«³⁵⁶ –, um das Erreichen einer *gleichbleibenden Aufmerksamkeit der Aussenwelt gegenüber*, was antrainiert werden kann³⁵⁷ und wozu

353 Vgl. etwa das Erlebnis von Keuschnig mit den drei »Wunderdingen« in der *Stunde der wahren Empfindung*, einem Text, an dem die *Niemandsbucht* über den gemeinsamen Protagonisten Keuschnig weiterschreibt (Peter Handke: *Die Stunde der wahren Empfindung*, Frankfurt/M. 1999, hier S. 81).

354 Peter Handke: »Hermann Lenz, der Epiker des »und«, »bei« und »mit« – Rede zur Verleihung des Europäischen Literaturpreises«, in: Ders., *Mündliches und Schriftliches. Zu Büchern, Bildern und Filmen 1992-2002*, Frankfurt/M. 2002, S. 101-111, hier S. 109.

355 Vgl. etwa Mireille Tabah, die von »landscape epiphany« spricht (Mireille Tabah: »Land and Landscape in Handke's Texts«, übersetzt von Frank Pilipp, in: David N. Coury/Frank Pilipp [Hg.], *The Works of Peter Handke. International Perspectives*, Riverside [California] 2005, S. 336-358, hier S. 336). Als zentral für das Verständnis von Handkes Werk insgesamt verstehen die Epiphanie Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang. Peter Handkes Werk als Prozess*, Wien 1984, sowie Alexander Huber: *Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz*, Würzburg 2005.

356 Peter Handke: *Versuch über die Müdigkeit*, Frankfurt/M. 1989; Peter Handke: *Versuch über die Jukebox*, Frankfurt/M. 1990; Peter Handke: *Versuch über den geglückten Tag*, Frankfurt/M. 1991.

357 Vgl. etwa: »[D]ie Dinge erscheinen so nahegerückt, als hätten sie sich heimlich an mich herangemacht und warteten auf mein Überraschtsein –, wie ein Trainer: »Da seid ihr ja alle. Auf, es kann losgehen!«« (NB, S. 49).

es einer »consistent routine of inspection«³⁵⁸ und einer besonderen Sichtweise bedarf. Sie wird durch ein »Zuschauen« (NB, S.49), das, wie schon in den Journalen, als »ein Ingangsetzen« (NB, S.49) beschrieben ist, erreicht:

»Die Erde ist längst entdeckt. Aber immer noch werde ich dessen inne, was ich für mich *Die Neue Welt* nenne. Es ist das herrlichste Erlebnis, das ich mir vorstellen kann. [...] Es ist das Alltägliche, das ich als die neue Welt sehe. Es bleibt, was es war, strahlt nur von Ruhe, eine Schneise oder Startrampe zwischen der alten Welt, wo es frisch anfängt« (NB, S.35f.; Hervorhebung im Original).

Diese verfremdende Sicht auf das Alltägliche ermöglicht dann beeindruckend-schöne Bilder wie das folgende, das gleichzeitig einen Einblick in die vertrackte Syntax vermittelt, in der die *Niemandsbucht* stellenweise verfasst ist:

»An dem immergrünen Gebüsch im Umkreis der Esche Blättergirlanden, wie von Kristallustern, aus dem Eis, nach dem Regen festgefroren auf den Blättern, welche davon abgebrochen waren, so dass einzig deren Eisgestalten in die Luft standen, verknüpft mit den hölzernen Zweigen durch Eisstengel, naturgetreue Nachbildungen, ebenso wie die davon wegragenden Lanzetten, in deren feinem Glaskörper die abgeknipsten Blätter genau nachzisiert, die Mittelrippe und sämtliche Seitenstränge, nur in der Umkehrform, und so buschaufwärts grünes und gläsernes Blätterwerk in eins, bloss dass in dem letzteren oben der Himmel durchschien« (NB, S.1001f.).³⁵⁹

Doch es sind nicht nur Naturbeobachtungen, die derart gestaltet werden, die Umgebung ist vielmehr als ein Raum gefasst, in dem Natur und Kultur stark ineinanderwirken und in dem auch Kulturprodukte – etwa ein Bahntrasse, Autobahnen oder Häuseranordnungen – zu überraschenden und durchaus auch positiven Beobachtungen wie etwa den beiden Fol-

358 Scott Slovic: »Nature Writing and Environmental Psychology. The Interiority of Outdoor Experience«, in: Cheryl Glotfelty/Harold Fromm (Hg.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, London 1996, S.351-370, hier S.355. Slovic bezieht sich an dieser Stelle auf den Journalschreiber Thoreau, sein Terminus lässt sich meines Erachtens aber gut auch auf den vorliegenden Kontext übertragen.

359 Christoph Eykman: *Die geringen Dinge. Alltägliche Gegenstände in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*, Aachen 1999, S.51, spricht hinsichtlich der »Erfahrung des unscheinbaren Dings« in der *Niemandsbucht* von »intensiver Anteilnahme«, was aus Passagen wie der hier zitierten sehr deutlich wird.

genden einladen:³⁶⁰ »Das Wehen der Luft und die Stille, zu der auch das niagarafallhafte Grollen auf der fernen Autobahn oben von dem Plateau gehörte, erfüllten oder begeisterten mich mit Ruhe« (NB, S. 811f.). Und: »Schöner seltsamer Übergang von der fast überdachten stillen Allee gleich in den Krach einer Überlandstrasse« (NB, S. 1011).³⁶¹ Sehr deutlich wird dieses Ineinanderwirken von »Natur und Zivilisation«³⁶² und das daraus hervorgehende Neue, Ungesehene auch am Beispiel des Musters des Krautwerks auf der Mauer am Bretagnegleis, »kreidegraue[...], weitausschwingende[...] Ritzzeichnungen des Nicht-mehr-Vorhandenen« (NB, S. 333), »hell herausgekratzt und gegriffelt aus dem Beton von all den zum Pendeln gebrachten Büscheln, Fächern, Schleppen« (NB, S. 332).

2. 3. 5

»Es war mein Blick, der bewirkte, dass es so war«:

Die Konzeption eines ökologisch-organischen Schreibens

Als weitere Metapher dieses Ineinanderwirkens kann das Schreib-Verfahren des Ich-Erzählers gesehen werden, der sich dazu wiederholt an einen »Namenlosen Weiher« (NB, S. 830) setzt und sich hier, gewissermaßen auf den Spuren von Thoreau am Walden Pond, einem »ökologisch-organischen Schreiben« hingibt: »Mit dem Tätigsein dort an dem Wasser zeichnete sich die Umwelt auf ganz andre Weise ab, als wenn ich nur müßig davorgesessen hätte. Ohne dass ich sie eigens wahrnahm, ging sie, nebenher, auf mich über« (NB, S. 829). Nicht nur ein gleichsam konstruktivistisches Beobachten ist zu betonen, das die Welt wahrnimmt und gleichzeitig generiert, wenn es heisst: »Es war mein

360 Auch Herwig Gottwald sieht die »durchaus gegensätzlichen Weisen von Handkes Umgang mit den Erscheinungen des modernen Lebens, der Technik und der Zivilisation, die zwischen Kritik, Flucht in die Peripherie, Ausblendung einerseits und Optimismus, Affirmation und Integration andererseits schwanken« (Herwig Gottwald: »Moderne, Spätmoderne oder Postmoderne? Überlegungen zu literaturwissenschaftlicher Methodik am Beispiel Peter Handke«, in: Dietmar Goltschnigg u. a. [Hg.], »Moderne«, »Spätmoderne« und »Postmoderne« in der österreichischen Literatur – Beiträge des 12. Österreichisch-Polnischen Germanistiksymposiums [Graz 1996], Wien 1998, S. 181-203, hier S. 203).

361 Zu nennen wären weiter auch die Häuserzwischenräume, die immer wieder genannt werden (etwa in: NB, S. 776ff.); oder die Sehenswürdigkeit der hängenden Gärten, gelegen in einem schmalen Streifen nahe der Bahngleise (NB, S. 959), die gar als »Kulturdenkmal« (NB, S. 963) gesehen werden.

362 P. Handke: Phantasien, S. 55.

Blick, der bewirkte, dass es so war. Es war mein Lidschlag, der es einteilte und gliederte« (NB, S. 399),³⁶³ sondern vor allem auch die ebenso konstruktivistisch konturierte Tätigkeit des Schreibens:

»Es war dann im Lauf des Jahrs, des Sommers, des Herbstes, als käme es, indem ich so still sass, dabei aber tätig war, in meinem Gesichtskreis zu Geschehnissen, die es da durch Beobachtung oder reine Betrachtung, auch tagelange, niemals gegeben hätte; ja, als riefte einzig mein beständiges Schreiben die Auftritte bisher in der Landschaft unsichtbarer, vielleicht überhaupt nicht vorhandener Lebewesen hervor« (NB, S. 835).

Hier wird im Medium der Literatur, über das (Selbst-)Beobachten des Schriftsteller-Beobachters, aufgezeigt, dass die Natur – und die Welt ganz allgemein – immer nur über die sekundären Medien Sprache und Schrift kommunikativ einholbar ist, also nur kulturell geformt in einen Kommunikationszusammenhang eingefügt werden kann – als perspektivisch gestaltete Beobachtungen, die sich auf diese Weise auch als kontingent zu erkennen geben. Und dies gilt nicht nur für Beobachtungen in der Natur, sondern auch für solche, welche die eigene Person betreffen:

»Mein Lebtage lang hat mir die Unnahbarkeit der Welt, ihre Unfassbarkeit und Unzugänglichkeit, mein von ihr Ausgeschlossenheit, am schmerzlichsten zuge-setzt. Das ist mein Grundproblem gewesen. Ein Dazugehören, Teilhaben, Mitwirken war so selten, dass es ein jedes Mal ein grosser Augenblick für mich wurde, zudem überlieferungswert« (NB, S. 304).

Dieses Mitwirken wird nun aber erst dauerhaft und also nachhaltig, wenn Erfahrungen und Beobachtungen in literarische Sprache umgesetzt und damit erzählt werden. So folgert der Erzähler denn auch, dass »von allen Tätigkeiten allein mein Schreiben es war, wobei ich je etwas wie eine Weltverbundenheit erlebt hatte« (NB, S. 1005). Das Schreiben ist es also, das zwischen Privatheit und Öffentlichkeit oder Individualität und Gesellschaft vermitteln soll.

363 Vgl. weiter auch: »War ich denn nicht schon immer ein guter Zuschauer gewesen? Dessen Art von Mitgehen hatte doch oft die Ereignisse nicht bloss beeinflusst, sondern gar erst geschaffen?« (NB, S. 690f.). – Ganz ähnlich, hier in Bezug auf die *Langsame Heimkehr*, Wolfram Malte Fues, der deren Protagonisten Sorger als »bestimmte und bestimmende Form« beschreibt (Wolfram Malte Fues: »Das Subjekt und das Nicht. Erörterungen zu Peter Handkes Erzählung ›Langsame Heimkehr‹«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte [DVjs] 56/3 [1982], S. 478-507, hier S. 488).

Freilich stellt sich hier ein tiefgreifendes Problem: Denn die Schwierigkeit, diese eigenen Wahrnehmungen zu erzählen und so für andere mitteilbar und öffentlich zu machen – und damit gewissermassen mitzuwirken am ›Lauf der Welt‹, an der Kommunikation der Gesellschaft –, lassen den Dichter Keuschnig immer wieder aufs Neue verzweifeln. Hierbei handelt es sich um die oben schon angesprochene grundlegende Schwierigkeit, die Einmaligkeit des Wahrnehmungs-Ereignisses in Worte zu fassen – oder, mit Luhmann gesprochen, die Unmöglichkeit, Vorgänge des psychischen Systems Bewusstsein im sozialen System Gesellschaft kommunikativ abzubilden. Doch trotz der fortwährenden Zweifel, die den Ich-Erzähler sein Schreibprojekt der Niemandsbucht immer wieder in Frage stellen lassen, ihn aber auch immer wieder zu neuen Kommunikationsversuchen führen, resultiert am Ende der Erzählung das Buch von der Entstehung davon – der Text *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Die Niemandsbucht – dieser eigentliche Schwellenbereich zwischen Stadt und Land, gleichsam »dort-da« (NB, S.232) – und der sie generierende Text stehen damit symbolisch für die Literatur schlechthin, die es fertigbringt, menschliches Bewusstsein – hier im Bild des Schriftsteller-Hauses – und gesellschaftliche Kommunikation – verkörpert durch die Grossstadt Paris – in autopoietischer Weise zu koppeln.³⁶⁴

Auf diese Weise gibt der Text, ganz im Sinne der oben, im Kapitel V, 1.6. erarbeiteten Möglichkeiten der Literatur, ökologische Kommunikation zu verbreiten, auch zur Reflexion und zur Selbstbeobachtung Anlass. Dies nicht so sehr im Hinblick auf die ›klassischen‹ Themen, wie sie von der Forschung gemeinhin für ökologisch orientierte Literatur postuliert werden, sondern vielmehr vermittels der Thematisierung der beiden in systemtheoretischer Perspektive grundlegenden gesellschaftlichen Umweltrelationen ›Natur‹ und ›Mensch‹. Sowohl die physikalischen Gegebenheiten – vor allem die unmittelbare Umgebung des Protagonisten, seine Niemandsbucht – wie auch seine Identität, seine Bewusstseinszustände, werden ständig umkreist und ausführlich verhandelt. Dabei lässt einen die von Genauigkeit, Langsamkeit und Respekt gegenüber der natürlichen Umwelt geprägte Sichtweise, die dem Unspektakulären und Unscheinbaren viel Platz einräumt, wiederholt einhalten. Hinzu kommt die Reflexion über das die Umweltrelationen erst generierende und von

364 In diesem Sinne ist es nicht der ›Autor Handke‹, der in der *Niemandsbucht* spricht, sondern »niemand«, wie Kai Buchheister vermerkt (Kai Buchheister: »Elfenbeintürme – leerstehend. Zum Dementi von Subjektivität bei Peter Handke und Botho Strauss«, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 29/2 [1997], S. 94-121, hier S. 99), oder genauer: die Literatur selbst als soziales System. Vgl. dazu ausführlich oben das Kap. V, 1.3.

beiden – den physikalischen Gegebenheiten wie dem menschlichen Bewusstsein – gleichermassen abhängige Erzählen, das, ausgehend vom Schwellenbereich zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, in der Abfolge von ›wohnen‹, ›beobachten‹ und ›schreiben‹ gefasst werden kann. Schliesslich zwingt einen die *Niemandsbucht* auch über formale Charakteristika, wie den Textumfang, den intrikaten Satzbau, die zyklisch angelegte und hochverschachtelte Erzählstruktur, die Verwendung von Neologismen und vor allem durch einen sich ständig in Frage stellenden und die Kontingenz seiner Wahrnehmung herausstreichenden Ich-Erzähler, der etwa fragt: »Es wird Zeit für andere Wörter. Nur welche?« (NB, S. 1033),³⁶⁵ gleichsam dazu, die Wahrnehmung bei der Lektüre auf sich selbst zu wenden – und damit im Sinne einer ›Ästhetik der Achtsamkeit‹ zu lesen. Sie zwingt einen also dazu, sich selber beim Beobachten zu beobachten – was dann, als Effekt eines solchen ›ökologischen‹ Schreibens, durchaus auch zur Annahme einer veränderten Sichtweise auf die ›Welt‹ und letztlich zu Wertewandel führen kann, der darauf über kommunikativen Anschluss wiederum auf die Gesellschaft zurückwirkt. In diesem Sinne ist die Aussage des Ich-Erzählers zu verstehen, der von ›eingreifendem Zuschauen‹ spricht³⁶⁶ und festhält: »Aber diese Geschichte soll von mir nur unter anderem handeln. Es drängt mich, damit einzugreifen in meine Zeit« (NB, S. 22). In seine Zeit, die zugleich jene des Lesers ist, der durch diesen Text und die ihn bestimmende ›ökologische Poetik‹ zur präziseren Beobachtung seiner selbst und seines Ortes in der Welt eingeladen wird.

365 Vgl. auch die Titel der ersten beiden Kapitel der *Niemandsbucht* (»I Wer nicht? Wer?« [NB, S. 9] bzw. »II Wo nicht? Wo? Und die Geschichte meiner ersten Verwandlung« [NB, S. 261]). Die Betonung der Kontingenz und das Hinterfragen der in der Sprache unweigerlich mitlaufenden Ontologien, die hier zu finden sind, erinnern stark an Luhmann. Vgl. etwa folgendes Zitat: »Und mit all dem zeigt sich (zeigt sich? für wen?), dass ein Kunstwerk nur zustande kommt, wenn respektiert wird, dass die Welt unsichtbar bleibt« (N. Luhmann: Kunst, S. 123).

366 Vgl.: »Und davon abgesehen schien rein schon der Ort für mein im Lauf der Jahrzehnte erfahrenes ›Greif ein mit deinem Zuschauen!‹ der ideale zu sein« (NB, S. 694).

