

Duchamp und die Krise der Anschauung

ARNULF MARZLUF

14. März 2021

Ich enge also mein Thema weiter ein auf 'Geometrie und Anschauung' und will versuchen, zu zeigen, wie es dazu kam, daß auch auf dem Gebiete der Geometrie, die doch zunächst die ureigenste Domäne der Anschauung zu sein scheint, das Vertrauen zur Anschauung erschüttert wurde, so daß sie immer mehr in Mißkredit kam und schließlich aus der Geometrie völlig verbannt wurde. (Hans Hahn in „Krise der Anschauung“, 1933)

Marcel Duchamp steht am Ende einer kunsthistorischen Entwicklung, in der die wahrnehmungsspezifische Objektkonstanz, die sich auch im Bild zeigte, zunehmend aufgelöst und am Ende mit akzidentiellen Bestimmungen wie Form und Farbe operiert wurde. Jede Innovation trieb den Prozess voran und löste die Objektsubstanz auf. Duchamp hat den letzten Schein von Objektbildung aufgegeben, von dem nur noch die *Bildung*, also der Prozess übrig blieb, der jedoch von der Bewegung (Zeit) beherrscht und mithin im Bild nicht darstellbar ist. Henri Bergson hat einen Begriffsrahmen für das Phänomen der Nichtdarstellbarkeit dieser lebendigen Bewegung geschaffen, eine Sprache, die erlaubt Intentionen zu beschreiben, die auch Duchamp angetrieben haben. Die Beschreibung ist notwendigerweise eine Form, in der Bewegung in Oberflächenstruktur aufgelöst wird, die das Bewegungsmoment zunichte macht, jedoch als Metapher gelesen werden kann. Bergson setzt dem Fließen des Lebens ein „tout fait“ gegenüber, dessen starre und kristalline Oberfläche das Bewusstsein beherrscht, das deshalb immer schon vom Schatten der Komik umgeben war.

Gotthard Günther sieht hier eine historische Tendenz zur Abgabe des Geistigen ans Objekt, an die Maschine und den Robot als deren Ziel. „Was uns in der Maschine begegnet, ist

gewesenes Leben, ist lebendiges Fühlen und alte Leidenschaft, die der Mensch nicht gescheut hat, dem Tode der Objektwelt zu übergeben. Nur dieser Tod ist das Tor zur Zukunft.“¹ Was der Mensch bisher als Subjektivität erfahren habe, werde als Eigenschaft in der Maschine, der Objektivität auftauchen. Jeder Prozess der Transformation von Teilen der Subjektivität ins Objekt muss im Moment seiner Vollendung „als überholt und abgetan betrachtet werden“.² Er fällt Bergsons Urteil des „tout fait“ anheim. Nur diejenige Subjektivität, die sich noch nicht selbst erkannt und begriffen hat, könne den Transformationsprozess der Weltgeschichte weiterführen. Diese Denkfigur gleicht dem schöpferischen Denken, der Innovation, die bei Bergson der Intuition entspringt. Kreativität folgt schubweise dem gleichen Prinzip der Verdinglichung von Subjektivität in der schöpferischen Arbeit. Sie ist eine singuläre Spur und nicht wiederholbar oder nachzuahmen.

Bergson fasst das paradoxe Prinzip der Schöpfung durch Zerfall, phasenweisen Aufbau durch Abbau ins Bild des sinkenden Staubes oder fallender Sandkörner. „So wie das winzigste Staubkorn mit unserem gesamten Sonnensystem zusammenhängt und mit diesem in jener ungeteilten Abwärtsbewegung, die die Materie selbst ist, mitgerissen wird, so lassen auch alle organisch-strukturierten Wesen, vom geringsten bis zum höchsten, von den ersten Ursprüngen des Lebens an bis zu unseren heutigen Zeiten, und wie zu allen Zeiten auch an allen Orten, lediglich einen einzigen, umgekehrt zur Bewegung der Materie verlaufenden und in sich selbst unteilbaren Impuls sichtbar werden.“³ Die Materie hat eine Qualität, der Fall ist

¹Maschine, Seele und Weltgeschichte, in: Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik, III, 1980, S. 234

²ebenda S. 233

³Schöpferische Evolution, 2013, S. 306

eine Desorganisation zur Bildung einer neuen Organisation, doch nur diese ist einer neuen Beschreibung zugänglich.⁴

In „Deux Sources de la Morale et de la Religion“ beschreibt Bergson, wie der Strom schöpferischer Energie, der sich in die Materie ergießt, an vielen Punkten still steht und sich vor unseren Augen organisiert, ein einfacher Akt, „der dem Fußabdruck analog ist, welcher unmittelbar Tausende von Sandkörnern bestimmt, sich so zu ordnen, daß sie ein Bild ergeben.“ (Dt. 1933, S. 221. „Un grand courant d'énergie créatrice se lance dans la matière pour en obtenir ce qu'il peut. Sur la plupart des points il est arrêté ; ces arrêts se traduisent à nos yeux par autant d'apparitions d'espèces vivantes, c'est-à-dire d'organismes où notre regard, essentiellement analytique et synthétique, démêle une multitude d'éléments se coordonnant pour accomplir une multitude de fonctions; le travail d'organisation n'était pourtant que l'arrêt lui-même, acte simple, analogue à l'enfoncement du pied qui détermine instantanément des milliers de grains de sable à s'entendre pour donner un dessin.“⁵ Der Fußabdruck, das Bild, ist nur ein Anhalten im Strom der Konfigurationen.

Wenn das Objekt im Sinne eines festen Körpers nicht mehr haltbar ist, wird das Bild insofern in Mitleidenschaft gezogen, als seine Konfiguration vom Objekt abgeleitet ist. Wenn gilt, „things are in constant change and it is the change, not constancy, that is the key to understanding the thing itself“.⁶, dann ist auch das Bild davon betroffen und das „bewegte Bild“ die paradoxe Folge. Das Objekt, oder vielmehr seine begriffliche Bestimmung durch uns als Gegebenheit, verliert

⁴Im Großen Glas hat Duchamp den Gedanken realisiert.

⁵Deux Sources de la Morale et de la Religion, 1937, S. 223

⁶Jason W. Brown, The Self-Embodying Mind, 2002, S. 11

die seit der Antike vorherrschende ontologische Qualität bewegungslosen, in der Idee gegründeten Seins. Abbild war das Objekt insofern schon immer, als sich in ihm die Idee als Urbild verkörperte, das Objekt nur eine Art Kopie der Idee war. Die von Günther im Anschluss an Hegel betonte Reflexivität von Denken und Sein, fand in der Verdinglichung geistiger Prozesse ihren Ausdruck und wurde zur Demonstration einer dynamisch sich verändernden Objektwelt, auch Zweite Natur genannt. Technische und wissenschaftliche Innovationen ließen schließlich keinen Zweifel an der Wahrheit aufkommen, dass die Ordnung manipulierbar ist, die Welt nun weitgehend eine selbst geschaffene Umwelt, eine produzierte Welt und die Objekte Produkte als Reflexionsmomente sind. Das Produkt wurde zum Zeichen dieser Relation und lesbar als Zeiger, der auf den Menschen verweist. Aus diesem Kreislauf war die Idee ausgeschlossen.

Die Selbstbezüglichkeit der Reflexion von Ich und Nichtich als treibende Kraft der Geschichte von Wissenschaft und Technik, sichtbare Zeichen der Bewegung des Denkens, wurde Ende des 19. Jahrhunderts offenbar als Mysterium erfahren. So wären die irrationalen Strömungen eine Folge des Zerfalls des Denkens und des Hegelschen Systems. Im Werk-Begriff der Alchemie war jenes Reflexionsmuster enthalten, demzufolge der geistige Prozess in Analogie zum materiellen oder in Wechselwirkung beider Prozesse stattfindet, sodass damit auch hierarchische Ordnungen in Natur und Bewusstsein als Ergebnisse von Prozessen gelten konnten, die vor- und rückgreifend verlaufen. So sind für Renaissance und Moderne gleichermaßen Rückgriffe auf Altes und projektive Entwürfe prägend, Neuformulierungen alter Wissensbestände.

Intuition gilt nun als Bewegung des Denkens in räumliche wie zeitliche Ferne. Im Topos der Reise verdichtet sich diese

Bewegung als Aufsuchen der Ferne im Raum wie im Inneren, wo die Bewegung eine Form der Erinnerung annimmt, die frühe Formen des Denkens und Seins zugänglich machen soll. Das damit verbundene Wissen über fremd Gewordenes und gegenwärtig Fremdes verändert den „Reisenden“, der sich rückwärts in die Vergangenheit begibt, während die Zeit vergeht und das Ziel der Bewegung in der Zukunft liegt. So wird die Zeit zum Problem des Bewusstseins, das auf dem Wege der Intuition sich in gegensätzliche Richtungen bewegt, diese Erfahrung jedoch formulieren muss, jedes Bewusstsein auf seine systemspezifische Weise, der Physik, Mathematik und der Künste.

Die Reise beschreibt eine Entfaltung in Raum und Zeit, d.h. sie bildet das Intuierte in einer Folge von Ereignissen ab, die in einer Erzählung syntaktische Relationen eingehen, d.h. eine Form annehmen. So unterscheidet Gödel zwischen einer intuitiven und einer formalen Arithmetik, einem intuitiven und einem formalen Begriff.⁷ In gewissem Sinne handelt es sich um eine Übertragung in eine Sprache, um die Bildung einer Metapher. Das ist die Kunst, die in Mathematik, Musik, Malerei, Dichtung usw. eine spezifische Form findet. Hier treten denn auch formale Beschreibungsprobleme auf, die mit der Spreizung des Bewusstseins zusammenhängen, die Vergangenheit in der Zukunft aufrollen zu wollen oder auch zu müssen, weil traditionelle gesellschaftliche Strukturen ihre Anpassungsleistung an einer veränderten Umwelt verlieren. Sichtbar werden die wach gewordenen Geister der Vergangenheit in Texten von Jules Romains (1885-1972) oder Robert Müller (1887-1924), beide formulieren die neue Bedeutung des Archaischen.

⁷Palle Yourgrau: Gödel, Einstein und die Folgen, 2005, S. 74, 151

Jules Romains konstruiert in dem 1905 erschienenen Gedichtband „La vie unanime“ eine Beziehung des Individuums zur Gruppe, die er als „unanimus dieux“ bezeichnet und als Antwort auf die dysfunktional gewordene Ordnung zu verstehen ist. Statt der christlichen Religion und der mit von ihr geprägten Gesellschaft, soll die „unanime“ Bewegung uralte Formen kollektiven Wissens wiederbelebt werden. Angesichts des aufscheinenden Bildes von Menschenmassen der Städte breitet sich ein Gefühl des Zerfalls von Normen und Formen aus, die in Wissenschaft und Kunst somit unter Innovationsdruck stehen. Für Romains ist das Individuum – zum Beispiel ein Schriftsteller wie er – durch Intuition in der Lage, einen solchen Gruppengeist in sich aufzufinden und als Agent einer Gruppenintegration zu wirken.

Der österreichische Autor Robert Müller schreibt in seinem 1921 erschienenen Roman „Camera obscura“: „Die einzige Möglichkeit, um die Menschenseele zugunsten der Gesellschaft zu lenken, ist der Mediumismus“, und dieser ist das Künstlertum mit „makroskopischen Entladungen im Mikrokosmos Mensch“.⁸ So stehen die Bildideen in einem kontinuierlichen, sich erneuernden Zusammenhang, sind selbstähnlich. „Bedichtet ein Autor das Bild (der Wirklichkeit) eines Künstlers, das wieder zum Ausgangspunkt schöpferischer Inspirationen für ein anderes Subjekt werden kann, so wäre dies für Müller eine typische Staffelung von ästhetisch phantastischer selbstreferentieller Expansion, eine weitere ‚Verfügürlichung‘ in der unendlichen, gestaffelten Symbolkette des Welterschöpfungsmythos, die ihren Verlauf über die Lebensträger nimmt.“⁹

⁸Christian Liederer: Der Mensch und seine Realität: Anthropologie und Wirklichkeit im poetischen Werk Expressionisten Robert Müller, 2004, S. 191

⁹Liederer, S. 293

Das Bild ist insofern wirklicher als die Wirklichkeit, als diese für einen praktischen Umgang mit der Objektwelt und dem Zwang zur Dingkonstanz abgestimmt ist, mithin nicht den vollen Umfang der möglichen Perspektiven offenbart, die in Bildern sichtbar werden können. Die Kunst hat diesen Wahrheitsraum, der im 19. Jahrhundert deutlich sichtbar wird, erobert und sich von dem Wahrnehmungsraum entfernt, lebt und schafft nach dem Motto: „Das Leben ist eine Dichtung vom Figürlichen ins Figürlichere.“¹⁰ Für die Kunst bedeutet es, dass sie nicht die Objektwelt abbildet, sondern Bilder von Bildern schafft – in einem unendlichen Progress.

Die Sonderstellung, die ein Individuum einnehmen kann, findet Müller im Künstler, auf den die Selbstbeschreibung einer Figur im Tropen-Roman zutrifft: „Wir sind die Söhne der fünften Dimension und zwei ist eins und eins ist hier zwei.“¹¹ Hier – das ist der vorzeitliche Geist des Urwaldes, der hier verwendete Dimensionsbegriff bezeichnet ein spekulatives Sein außerhalb von Raum, Zeit und Kausalität. Die klassische Geometrie kennt keine Zeit, die Zählung über die dritte als Raum hinaus und die Zuordnung der Zeit zu einer vierten, in der Raum und Zeit eine Einheit bilden, machen einen Dimensionsbegriff erforderlich, der die bewusste Wahrnehmung übersteigt. Entscheidend für das Wesen einer fünften Dimension ist die spekulative Annahme einer unmittelbaren Kommunikation akausalen Charakters. Die Rede der Figuren der Romane Robert Müllers liest sich denn auch wie ein sprachlicher Kommentar von bereits erfolgter okkulten Kommunikation, denn sie bewegen sich bereits in der Dimension, in der sich auch der

¹⁰Liederer, S. 291

¹¹Tropen, 1915, S. 170

Künstler befindet und als Medium für andere dient, über diese Dimension zu kommunizieren.

Mit den Oden taucht Müller in seine eigene Vergangenheit ein, „neben dem volkstümlichen Paris die Cevennenheimat seiner Eltern, von zahlreichen Besuchen her vertraut. In sie zurück, nicht weniger als in das turbulente Großstadtleben, reichen wie hier ersichtlich wird – die Wurzeln des Animismus. Die Oden sprechen von Kindheitsglück: „Comme une bête marine / Qui se dérobe en plongeant / Je trouverai ma patrie / Aux dernière profondeurs.“¹² Die Cevennen werden in einem späteren Text archaischer Schauplatz.

Die als Dschungel empfundene Stadt führt zurück in archaisches Sein. Im Zerfall der alten Ordnung bietet sich Regression als Möglichkeit an, neue Wege zu suchen. Doch ist der Weg auch mit einem Rückweg der Ichbildung verbunden und die Masse wird zur Bedrohung für das Ich, in ihr zu versinken. Le Bon findet in der Psychologie der Massen weibliche Eigenschaften, die den Mann schwächen, gegen die er sich im Korpsgeist verbündet und uniformiert. Otto Weininger, der an den Veranstaltungen der Philosophischen Gesellschaft der Universität Wien teilnahm, war über die modernen Wissenschaften sicher gut informiert und nutzt die Erkenntnisse für seine Theorie der Geschlechter: Mann und Frau sind wie zwei Substanzen in verschiedenem Mischungsverhältnis, sind als Idealtypen M und W wie ideale Gase der Physik, kommen niemals rein vor. Daraus folgert er, dass der Mann von weiblichen Anteilen bedroht werden kann und sie begrenzen muss.

Menschenmassen und Gasmoleküle werden im Denken einer Sozialphysik jener Epoche analog gesetzt. Dass Le Bon die Massen zudem als weiblich bezeichnet, mag auf die ebenso

¹²Widdem, S. 85

neue Wissenschaft der Statistik beruhen, die eine Verschiebung von berechenbaren Phänomenen zu kausal unberechenbaren und wahrscheinlichen bedeutet. Entsprechend siedelt Müller das höhere Sein jenseits von Raum, Zeit und Kausalität in einer fünften Dimension an. Zeit steht hier „senkrecht zu sich selbst“, eine Formulierung aus dem Geiste des Künstlers Müller und seiner Annahme der Unterschiedslosigkeit zwischen Wirklichkeit und Einbildung.

Henri Rousseau malte 1910 ein Dschungelbild, das der Szenerie von Duchamps „étant donnés“ ähnlich ist, ein liegender Akt in einer Landschaft. An der Stelle des schwarzen Schlangenbeschwörers befindet sich ein Gaslicht, das die Frau in der Hand hält. Rousseau verbindet die Ursprünglichkeit der Wildnis mit einer Nackten. So sind in Ambivalenz vereint das Gas, die (weiblichen) Massen der Stadt, der Dschungel und der weibliche Akt. Im „Großen Glas“ dient der Staub als Partikelmasse und Sediment der Zeit, während Duchamp in den Notizen anmerkt, dass die hohlen männlichen Formen (mit „malic“ scheint der abstrakte Typus gemeint zu sein, deshalb sind es Uni-Formen) mit Leuchtgas gefüllt sind. Jeder Gussform entspringen drei Kapillarröhrchen, die auf Duchamps Netzwerk der „Stoppages“ von 1914 zurückgehen. Das Gas entweicht durch die Röhrchen, gefriert, tritt als Eis aus, bricht als Pailletten ab und bildet Nebel. „Die Pailletten werden als lebhafter Haufen geschildert... Es beginnt ein *Pailletten-Derby* durch die Siebe... Die Schwierigkeit des *Pailletten-Derby* liegt darin, dass die Pailletten von Haarsieb zu Haarsieb zunehmend orientierungslos werden.“¹³

¹³Gabriele Woithe: Das Kunstwerk als Lebensgeschichte. Zur autobiographischen Dimension Bildender Kunst, 2008, S. 85 f.. S. auch Duchamp: Schriften, Serge Stauffer 1994, 76-81

Vor einer Vermischung mit dem weiblichen Faktor schützten den Mann seine Bünde und uniformierten Kollektive.¹⁴ Deutlich tritt die Angst vor dem Ichverlust zutage, die die Massen verursachen, weil von ihr ein regressiver Sog ausgeht, der von den Lasten und Pflichten des Bewusstseins zu befreien scheint. Weininger sieht, wie dieser Sog, die Bedrohung des Weiblichen und der launischen, schwer kontrollierbaren Massen aus dem eigenen Inneren des Mannes kommt, von den Anteilen des Weiblichen, gegen das zu kämpfen ist. Nimmt man das Bild der Stadt als Funktionseinheit hinzu, die von den Energieströmen der Massen und den funktionierenden Menschen angetrieben wird, bietet sich zudem die Motormetapher an.¹⁵

In den *Tropen* wird Müllers Erzählfigur von einem Zustand der Entgrenzung überwältigt, vom Wahnzustand des Tropenkollers: „Ein ungeheurer abenteuerlicher Geschmack am Leben brannte mir auf der Zunge, in den Lenden, in den Fäusten. Blitzartig erschien die Straße einer glänzenden Stadt vor mir, Formen rührten sich unter Massen reklamemachender Stoffe und Schnitte und stürzten auf mich zu, alles Fleisch, das wie eine gigantische Maschine mit Kolbenstößen um mich herum rotierte, feierte zwischen Dämmerung und beißend weißem Lichte aus elektrischen Ampeln ein rasendes Finale. Hier aber war's die Sonne..., der laszive Wille der allgemeinen Hingabe, die das Blut würzig, überleicht und sprengkräftig machten, daß es wie ein glühendes rotes Gas durch die Adern pff.“¹⁶

Duchamp über die Entfaltung der Braut: „Das Auto erschaut immer mehr die Höhe der Steigung, und während es langsam,

¹⁴Sarah Jansen: „Schädlinge“: Geschichte eines wissenschaftlichen und politischen Konstrukts 1840-1920, 2003, S. 86

¹⁵Anson Rabinbach: *The Human Motor Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*. 1990

¹⁶*Tropen*, 1915, S. 30

als wäre es der Hoffnung müde, seine Fahrt beschleunigt, wiederholt es mit immer grösserer Geschwindigkeit die regelmässigen Stösse seines Motors bis zum triumphalen Aufheulen.“¹⁷ In bewusstlos maschinellen Funktionen erkennt der Mensch seine eigenen wieder, insofern er den Körper als einen unter energetischem Druck stehenden Behälter und sich selbst steuernden Automaten erfährt. „In Müllers metaphysisch-materiellem Monismus ist das Organische, Technische und Seelische eins.“¹⁸ Die epochale Projektion animalischer Funktionen tritt den Menschen als Verdinglichung ihres Seins entgegen, vor dem sie das Leben schützen müssen, indem sie sich nun nachdrücklich seiner versichern. Dazu dient der Zugriff auf prärationale Stufen und ein „Bekenntnis zu den Trieben... in der geistigen Synthese von Natur und Reflexion“, denn „nur wer das Fleisch rücksichtslos und kühn erkennt, ist geistig...“¹⁹

„Robert Müllers Tropen-Roman setzt dem um 1900 in den Diskursen der Anthropologie und Ethnologie zirkulierenden Reinheitsphantasma eine Poetik des Hybriden entgegen. Konstitutiv für diese Poetik des Hybriden ist die Logik des Paradoxes, die den Roman strukturiert.“²⁰ Jedoch nimmt auch die Ästhetik des Hybriden die Reinheit für sich in Anspruch: Der utopische Entwurf einer Reinheit des Denkens „ist nicht an die Dimensionen von Zeit und Raum gebunden, es ist wider alle Kausallogik, ein Denken, das keine Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Einbildung kennt...“. Denken ist Dawider-

¹⁷Stauffer, S. 46

¹⁸Liederer, S. 285

¹⁹Liederer, S. 54, Zitate aus Müllers „Wiedergeburt des Theaters aus dem Geiste der Komödie“ (1919)

²⁰Barbara Thums: Fremdheit und Heterochronie in Robert Müllers *Tropen*, in: Musil-Forum 2009-2010. Studien zur Literatur der klassischen Moderne, 2011, S. 178

Denken, und wenn man dawider-denkt verschiebt man „die Zeit in einer höheren Anschauungsform, die nicht Zeit ist. Die Zeit wird senkrecht zu sich selbst gebracht... Wir denken in Winkeln, Kanten und Kristallen und... sozusagen in Dodekaedern...“.²¹ Mit dem Kristall, ein romantisches Symbol für Reinheitsbegehren, und dem Denken in Dodekaedern ergibt sich eine Nachbarschaft zur abstrakten und kubistischen Malerei.

Denken und Dawiderdenken ist gelebte Paradoxie, die in ein Sein führt, in welchem man keine Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Einbildung kennt. „Mittels einer sogenannten Sinnestäuschung konnte die Welt zu einer andern umgestülpt werden... Das, was ich entdeckt habe, ist ja nichts anderes als das Symbol der Paradoxie...“²² Wenn Marcel Duchamp mit dem freien Fall experimentiert, befindet er sich in einem Zustand der Aufhebung des Unterschiedes von Wirklichkeit und Einbildung, Wahrheit und Wahn oder Traum.

Technik löst alte Kommunikationsformen auf, ohne dass gleich neue bereit stünden. Die Masse als Folge der Industrialisierung und ihrer Konzentration von Menschenmengen auf engem Raum der Stadt revoziert archaische Kommunikationsformen und ein entsprechendes Bewusstsein, eine andere Sprache in einer stark veränderten *unheimlichen* Umwelt. So verbündet sich Modernität mit Okkultismus, Kommunikation wird medial in mehrfacher Hinsicht: technisch und spiritistisch, telefonisch und telepathisch, eine mediumistische Partnerschaft, von der Henri Bergson in „Mechanik und Mystik“ Zeugnis ablegt.²³

²¹Tropen, 1915, S. 124

²²Tropen, 1915, S. 33

²³Das letzte Kapitel aus: „Die beiden Quellen der Moral und Religion“

Ein Anthropologe nimmt denn auch sein Forschungsgebiet zum Anlass, moderne Kunst als Phänomen zu deuten, das archaischen Mustern folgt, denen zufolge man von kommunikationsloser Kommunikation reden muss. Das Medium, das Kunstwerk *ist* die Botschaft, es vermittelt keine. Das älteste Artefakt, die Falle, dient Alfred Gell zum Prototyp des Kunstwerks und sieht ihn in Duchamps Schaffen verkörpert, oder vielmehr ist Duchamp Anlass, Kunst als das Medium zu erkennen, das eben wegen seiner Medialität selbst nicht kommuniziert und als Leerstelle von Kommunikation zu betrachten ist. Wie ein Zeichen leer sein muss, um Bedeutungen anzunehmen, so konstruiert der Künstler Leerstellen, oder er macht sich selbst zur Leerstelle: „rein“ wie der Kristall, der allenfalls Strahlen bricht wie ein Spiegel oder Glas, aus denen sich Erscheinungen ergeben. Das Zeichen dient im Kontext der Konstruktion eines Bedeutungszusammenhangs und nimmt hier einen bestimmten Platz ein.

Die Angst vor Vermischung beruht auf der drohenden Entgrenzung des Ich. In der Gruppe zu einem höheren Wesen zu werden, wie es Jules Romains und Robert Müller postulieren, gelingt offenbar nur im Status des Mediums als vermittelnde Instanz, die einem anderen logischen Typus angehört. Weiningers Geschlechterarithmetik basiert auf der Relation von Teil und Ganzem. Der Vergleich mit dem idealen Gas bedeutet, der Mann ist deshalb kein ganzer, weil die Menge, die er darstellt, sich ohne Paradoxie nicht selbst enthalten kann. „Wie die Physik von idealen Gasen spricht, d.h. solchen, die genau dem Boyle-Gay-Lussacschen Gesetze folgen (in Wirklichkeit gehorcht ihm kein einziges), und von diesem Gesetze ausgeht, um im konkreten Falle die Abweichungen von ihm zu konstatieren: so können wir einen idealen Mann M und ein ideales Weib W, die es in der Wirklichkeit nicht gibt, aufstellen als

sexuelle Typen. Diese Typen können nicht nur, sie müssen konstruiert werden. Nicht allein das 'Objekt der Kunst', auch das Objekt der Wissenschaft ist der Typus, die platonische Idee.“²⁴ Man kann das Wort „ideal“ auch durch „rein“ ersetzen.

So wird die Setzung zweier gegensätzlicher Typen M und W zu einer Art Antimonie oder Paradoxie des Humanen, dem der Wahn innewohnt, denn der Mensch lebt im double-bind der Geschlechter, mathematisch: Weil der Mann oder die Frau als Ganzheit sich nicht selbst beschreiben, also enthalten kann, sind sie zugleich die oder der andere. Kant hatte die Antinomien nach der Analyse von Swedenborgs Denken und dessen „Geisterreich“ aufgestellt, mithin ein Zusammenhang zwischen Okkultismus und Paradoxie gezogen. Die moderne Lösung der Paradoxie in der Mengenlehre der Mathematik besteht in der Einführung (onto-)logisch unterschiedlicher Typen. Die Menge war zum zentralen Phänomen der Moderne geworden und regte die Mathematik an, Phänomene statistisch und nicht idealistisch zu beschreiben, was Weininger als unrein kritisierte.

Das Thema scheint indessen virulent, wenn auch Robert Müller das Gegenteil bevorzugt, das „Prinzip der Hybridisierung, der Rassenmischung...“, von dem man sich positive Effekte erhofft. Mögen der Deutsche Brandlberger oder die Indianerin Zana reine Rasse verkörpern – die Zukunft gehört ihnen nicht, sondern dem genetischen Komplett-Mix à la Jack Slim. Zu den positiven Bastardisierungs-Plänen kommen bei Müller noch sexuelle und multikulturelle Hybriditätsvorstellungen hinzu, die jeder Art von rassistischem oder kulturel-

²⁴Geschlecht und Charakter, S. 11

lem Reinheitsstreben widersprechen.“²⁵ Hier scheint die höhere Form beide Pole der Geschlechter zu gleichen Teilen zu umfassen und androgyn zu sein.

Rose Selavy ist ein hybrider Duchamp, die Abbildung einer Dimension, die Robert Müller jenseits von Raum und Zeit ansiedelt, also Duchmaps vierter Dimension entsprechen mag. Solche Formen nannte man auch Monster, Wesen, die sich der Anschauung entzogen und nur gedacht werden konnten.²⁶ Das Monster verkörpert den Zustand *vor* einer Verzweigung, so, wie es Platon mit dem kugelförmigen Urmenschen beschreibt, dessen einheitlicher Zustand vom Menschen angestrebt wird, der in der Vereinigung monströs wird. Das Fahrrad-Rad ist ein Monster, *das ready made* lebt von der monströsen Existenz eines Gebrauchsgegenstandes, dem eine ihm fremde Funktion untergeschoben wird.

Der Monster-Begriff ist mit einer Krise der Anschauung verbunden. „Ein Monster ist eine mathematische Entität, deren Existenz mit den in einer bestimmten Epoche von der mathematischen Gemeinschaft geteilten Intuitionen in Widerspruch steht (zu stehen scheint).“²⁷ Hans Hahn (Kurt Gödels Doktorvater) schreibt 1933 in „Krise der Anschauung“, die Monster zeigen, dass man der Anschauung nicht vertrauen kann. Es gebe keine Kongruenz mehr zwischen der anschaulichen Ebe-

²⁵Moritz Baßler: Jäger der verlorenen Pae; in: Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne, herausgegeben von Matthias Luserke-Jaqui, 2008, S. 151

²⁶Anschauung als innere Vorstellung und ganzheitliches Erfassen ist vom Sehen abgeleitet, dem sich der Objektbereich ebenfalls als Ganzes zeigt. Intuition meint zunächst das Gleiche und ist dem sukzessiven Erfassen des Denkens und seiner syntaktischen Beschreibungsformen, z.B. auch in der Mathematik, entgegengesetzt.

²⁷Klaus Volkert: Monster, Ausnahmen und andere Aufregungen. Antrittsvorlesung an der Universität Wuppertal, 2005

ne und der formalen Ebene. Mathematik wird zu einer rein logischen Angelegenheit. Besonders betroffen ist die Geometrie und wie es dazu kam, dass auch auf ihrem Gebiete, „die die ureigenste Domäne der Anschauung zu sein scheint, das Vertrauen zur Anschauung erschüttert wurde, so dass sie immer mehr in Misskredit kam und schließlich aus der Geometrie völlig verbannt wurde.“²⁸

Unanschaulichkeit als Signum einer Epoche – Duchamp hat für seine Kunst eigene Schlüsse daraus gezogen, die die ganze Paradoxie einer unanschaulichen Kunst bezeugen. Das Monstrum besteht nun aus einer hybriden, das heißt einer anschaulichen und einer rein formalen, abstrakten Welt, die allerdings nichts mit Metaphysik zu tun hat, nichts mit Geist und Stoff oder Gott und Welt, sondern mit „Physik“, Naturlehre, als Abbildung ihrer selbst, oder die sich selbst übersteigt, denn es handelt sich um die Abbildung einer Abbildung, das wissenschaftliche Modell des Wahrgenommenen. Die vierte Dimension wird zum Symbol dieses Übersteigens. Die Auflösung der Dingkonstanz ist Voraussetzung für die moderne Physik und ihre Unanschaulichkeit. Die Geschichte der Kunst spiegelt den Prozess dieser Auflösung, an dessen Ende die Abstraktion als nur noch formale, objektlose Anschauung steht. Den gleichen Prozess macht die Musik und Literatur durch. Anton

²⁸Henri Poincaré: „Die Logik erzeugt manchmal Monster. Seit einem halben Jahrhundert sieht man eine Menge bizarrer Funktionen entstehen, die sich anscheinend bemühen, den anständigen Funktionen, die zu etwas nütze sind, möglichst wenig zu ähneln. Keine Stetigkeit mehr, oder vielmehr Stetigkeit, aber keine Ableitungen mehr, etc. Vom logischen Standpunkt aus sind es diese fremdartigen Funktionen, die die allgemeinsten sind, jene, die man antrifft, ohne sie gesucht zu haben, erscheinen nur noch als Sonderfälle. Ihnen verbleibt nur eine kleine Nische.“ (Les définitions mathématiques et l’enseignement, in: Science et méthode, 1908, S. 132)

Ehrenzweigs *reification* war das Ergebnis einer Auflösung der Dingkonstanz durch den psychischen Primärprozess und die Ersetzung des Dings durch sein Modell, mikrogenetisch heißt das, ein Vorstadium einer Objektwahrnehmung wird bereits zum Objekt, ein Vorstadium überlagert das Endstadium. In beiden Fällen handelt es sich um das Vordringen unbewusster Prozessstadien ins Bewusstsein.

Mit der Zentralperspektive konstruiert die Kunst bereits nur scheinbar eine realistische Welt, denn es handelt sich um eine zweidimensionale Abbildung, eine Art Betrug der Anschauung, die die Dimension interpretieren muss. Immerhin blieben Wirklichkeit und ihr Modell in Relation, die mit der neuen Mathematik und Physik nicht mehr möglich war. Die Faszination des Archaischen ist in dem Versuch begründet, an Erfahrungen anzuknüpfen, die „primitiv“ sind und somit hochkomplex in den Verzweigungsstrukturen, die bis zum Endstadium der Wahrnehmung durchlaufen werden (wurden). Jeder Künstler fand seine eigenen Formen dieser strukturellen Komplexität, die psychologisch gesehen ein stabiles Ich erfordert. Die Topologie ist ein Beispiel für einen genetischen Dualismus, in dem frühe Entwicklungsformen hochkomplizierte Beschreibungen erforderlich machen, bis die Beschreibungen schließlich jede Vorstellung, die eine Ableitung der Anschauung ist überschreitet.²⁹

Wo die gemeinsame Anschauung der Subjekte teilweise außer Kraft gesetzt wird, sind andere Formen der Gemeinsamkeit und Objektivität notwendig, die die jeweiligen Kollektive

²⁹ Andreas Kamlah, *Anschauliches und symbolisches Denken*; in: *Sprache und Denken*, 1997, S. 325 ff., unterscheidet: das direkt anschauliche Denken oder Denken in Bildern, das indirekt anschauliche Denken oder Denken in Modellen, das symbolische Denken, wobei das indirekt anschauliche Denken dem mechanistischen Zeitalter angehört.

in Wissenschaft und Kunst abstrakt und modellhaft leisten müssen. Das Übersteigen der Dimension, in der wir wahrnehmen, wäre mithin kollektiv vermittelt, weil die Modelle über Kommunikation mehrerer Subjekte errechnet werden, die sich wiederum gleichzeitig als Objekte begegnen.³⁰ Wissenschaftliche Modelle werden auf kollektive Muster zurückgeführt, wenn Adolphe Quetelet den Begriff der „physique sociale“ prägt, Condorcet eine soziale Mathematik und James Clerk Maxwell sagt, die Strategien der Volkszählung hätten einen neuen Weg der physikalischen Theorie der Gase eröffnet.³¹

Das Gruppenwesen lässt sich auch errechnen: In Von Försters rekursiv errechnetem Weltmodell bilden die Individuen eine abstrakte Menge sich begegnender und kommunizierender Einheiten. Er führt für die Objektbildung ein zweites Subjekt ein, denn es sind zunächst „Objekte“ in die Erfahrung der eigenen sensomotorischen Koordinationen eines Subjektes eingeschlossen, d.h. 'Objekte' sind durchweg subjektiv! Unter welchen Bedingungen erlangen Objekte dann 'Objektivität'? Offensichtlich geschieht dies dann, wenn ein Subjekt S1 die Existenz eines weiteren Subjekts S2 feststellt, das ihm selbst nicht unähnlich ist, welches seinerseits die Existenz eines weiteren Subjekts, das ihm nicht unähnlich ist, behauptet, das mit S1 identisch sein kann. In diesem atomaren sozialen Kontext kann nunmehr die Erfahrung der eigenen sensomotorischen Koordination jedes Subjektes (Beobachters) durch ein Zeichen, d.h. ein 'Objekt', repräsentiert werden, das gleichzei-

³⁰siehe Heinz von Förster und Gotthard Günther

³¹Theodor M. Porter: Maxwell's Social Physics. Historical Studies in the Physical Science 8, 1981 (77-116). Und: From Quetelet to Maxwell. Social Statistics and the Origins of Statistical Physics; in: The Natural Sciences and the Social Sciences: Some Critical and Historical Perspectives, 1994 (p. 345-362)

tig als Zeichen dafür dient, daß der gemeinsame Raum eine Außenwelt bildet.“³²

Poincarés Konventionalismus-These zielt auf eine ähnliche Bedeutung kollektiver Perspektiven. „Poincaré never changed his central thesis that geometry is neither true nor false and there neither empirical nor synthetic apriori.“³³ Geometrie war seit Descartes der Beweis für die Anschaulichkeit von Mathematik. Erkenntnis war die Schau eines Modells der Wirklichkeit, die auch den Anschauungsraum voraussetzte. Algebraisierung und hyperbolische Geometrie setzten der Anschaulichkeit ein Ende. Für Poincaré bestand Geometrie aus nicht mehr als dem Studium der (mathematischen) Gruppe.

Descartes war es noch möglich, die Beziehungen innerhalb der Tonleiter in einem geometrischen Diagramm zu beschreiben, Intervalle mithin als Teilungen „anschaulich“ zu machen, wobei sich aus dem Grundton – einer Strecke in Analogie zum Monochord – alle weiteren Intervalle („consonantiae“) durch proportionale Teilung ergeben. Da Descartes bereits von Darstellungsräumen ausgeht, mit denen das Subjekt die Objektivität wissenschaftlich erfassen soll, ist der Schritt zur Unanschaulichkeit der Mathematik nicht weit, wenn die klassische Geometrie als Basis für diesen Darstellungsraum aufgegeben wird, damit aber auch eine Anschaulichkeit der Theorie im Diagramm. Die Übertragung des Monochords auf die Linie als Saite deutet auf die Beziehung des Darstellungsraumes Geometrie zu dem der Musik hin, die in der Antike selbst Darstellungsraum der Bewegung des Kosmos war.

³²Heinz von Foerster: Gegenstände. Greifbare Symbole für (Eigen-) Verhalten; in Wissen und Gewissen, 1996, S. 110

³³Kamlah, 1994, Vortrag beim Poincaré-Kongress

Schönberg scheint mit diesem Tonraum zu brechen: „Alle Orte des Tonraums schießen in der Vorstellung zusammen zu einer Einheit eines spaltigen, alle Töne umfassenden Gesamtklangs, der sich teilen, umstellen, umordnen läßt, der sich nach Belieben 'strukturieren' läßt.“³⁴ Die gleichberechtigten zwölf Töne kennen nur strukturelle Beziehungen zueinander, die ein Ganzes bilden, im Gegensatz zum Ganzen eines Grundtons, der zum Bezugspunkt entfernter Tonarten wird, zum Mittelpunkt eines unendlichen Raumes. „Im Zwölfklang (oder totalen Obertonklang) ist jede Tonart gleichzeitig eingebettet“, alles gleich nahe. Man könnte Töne oder Tonrelationen in diesem Tonraum als Gruppen im mathematischen Sinne bezeichnen, um die Nähe der Zwölftontechnik zur nichteuklidischen Geometrie zu sehen. Schönbergs Vorstellung seiner Komposition ist nach seinen Worten räumlich, die Zeit werde als Raum gesehen, und erst beim Niederschreiben werde „der Raum in die Zeit umgeklappt“.³⁵ Damit kann kein dreidimensionaler Anschauungsraum gemeint sein, sondern eine Struktur von Momenten, die in eine Zeitfolge übersetzt wird, dabei den Eindruck einer Entwicklung erweckt, wie man sie von der Klassik her kennt, aber nur scheinbar ist und an die Pseudo-Unendlichkeit topologischer Muster anschließt. Jakobiks Analyse ist zu entnehmen, dass das statische wie das fließende Moment dieser Musik sich antinomisch verhalten, indem sie in ein und demselben Ereignisraum des Hörens stattfindet.

Descartes' „Bild-Kurve“ im *Compendium musicae* ist eine Zusammenführung des Gegensatzes von Höhe und Tiefe der Töne (*acutum et grave*) und Dauer, von Raum und Bewe-

³⁴Albert Jakobik: Arnold Schönberg. Die verräumlichte Zeit. 1983, S. 18

³⁵Jakobik, S. 20. Josef Rufer zitiert die mündliche Äußerung Schönbergs mit in „Die Komposition mit zwölf Tönen, 1952

gung, Sein und Werden.³⁶ Jakobik entdeckt bei Schönberg eine Verschränkung von Raum und Bewegung, eine Struktur des Gegensatzes, der einer Paradoxie von Statik und Bewegung entspringt, die beide aus einem Dritten hervorgehen, sich verzweigen. Das Dritte könnte dem Punkt entsprechen, an dem ein inkongruentes Gegenstück die Seite wechselt. Der Raum erscheint als Sonderfall der Zeit und umgekehrt, „der erste Satz des fis-Moll-Quartetts rauscht an uns vorüber, als ginge es um ein Stück emphatisch romantischer Musik, die an einigen Stellen umkippt. Als geriete ein nach vorn schießender Strom in ein stehendes Gewässer, das das Strömen in die Kreisbahn zwingt“.³⁷ Es lässt sich daraus eine Unterschiedlosigkeit von Raum und Zeit an ihren Naht- oder hyperbolischen Umschlagstellen feststellen.

Wenn Duchamp die räumlich orientierte Kunst hin zur Zeit zu erweitern trachtete, so scheint Schönberg die Verräumlichung beabsichtigt zu haben – beide in ihrem Medium den Umschlagspunkt ansteuernd, jeder von „seiner“ Seite aus gesehen. Schönberg strukturiert den 4. Satz des fis-Moll-Quartetts in doppelten Sinne: einmal als Wahrnehmung einer Entwicklungszeit und als Wahrnehmung „eines dauernden Austausches der gleichen Schichten im Sine einer statischen 'Raum'-Zeit.“³⁸ Der von der Relativitätstheorie entlehnte Begriff schließt an die Einführung einer vierten Dimension an, ein mathematisch

³⁶ „Die Bild-Kurve vereint... im kontinuierlichen Zusammenströmen von 'Abszisse' und 'Ordinate' dasjenige, was bis dahin, undn zwar seit den Griechen, als unvereinbar gegolten hatte...“. Johannes Lohmann: Descartes' Compendium musicae und die Entstehung des neuzeitlichen Bewußtseins. Archiv für Musikwissenschaft, 36. Jgg. H2, 1979, S. 93

³⁷ Jakobik, S. 28

³⁸ Jakobik, S. 44

konstruiertes Kontinuum von Raum und Zeit. Die über die Anschauung hinausreichende Darstellung ragt gewissermaßen in die Anschauung (Intuition), das innere Sehen und Hören, hinein.

Den *retard*-Begriff bei Duchamp wird man sich vorstellen können, indem das als statisch wahrgenommene Objekts sich in einer Raumzeit als Phänomen vorübergehender Dauer erweist. Die Dauer wäre der Raumaspekt der Zeit, sodass ein ganzer künstlerischer Werkkomplex, der sich über eine lange Dauer hinweg erstreckt, als ein und dasselbe „Objekt“ unter verschiedenen Perspektiven, also räumlich, betrachten lässt. Alfred Gells *distributed object* befindet sich in einem solchen raumzeitlichen Kontext. In der Schleife des Möbiusbandes ist das Raumzeit-Kontinuum insofern anschaulich, als das lokale Ereignis zwei Seiten aufweist, die durch die Fläche unterschieden sind, welche in sich selbst zurückläuft und die Unterschiede von Raum und Zeit sistiert.

Die Verräumlichung der Zeit führt indessen zurück in den Mythos und seiner Zeitmetapher als Zirkulation und als Ende, das zugleich einen Anfang bedeutet. Die Zeitvorstellung des Bewusstseins zerlegt die Einheit der Raumzeit in den paradoxen Vorgang, dass jeder Schritt in eine Richtung zugleich in die entgegengesetzte führt. Die Modernität der Raumzeit lässt sich unter die epochale Aktualisierung archaischer Denkstrukturen einordnen. Sie führt über die klassische Geometrie hinaus, die nach Ehrenzweig in Zusammenhang mit dem aufrechten Gang zu sehen ist, triebtheoretisch als Stabilisierung zu verstehen, weil die Geometrie eine unangepasste Wahrnehmungsordnung überlagert. In den euklidischen Raum dringt mit der neuen Geometrie eine anders geartete Struktur ein, die man als Symptom bezeichnen kann, weil sie ontogenetisch älter und nach Piaget topologisch ist, man könnte auch sagen:

archaisch, womit die neue Geometrie „Wildheitsqualitäten“ enthält, die monströs genannt wurden und zur Signatur einer Epoche geworden sind.

Dass die Natur nach geometrischen Regeln verfährt, beruht auf einer Verdinglichung (reification) abstrakter Anschauung. Die Projektion auf das Objekt kann für das Objekt stehen, für seine Dauer und Stellung im Raum. „Die antike Geometrie achtete kaum auf den Raum, in dem sich ihre Figuren befinden, da für sie letztere im Vordergrund standen.“³⁹ Geometrie bezog sich bei den Griechen auf den Körper, den menschlichen und den davon abgeleiteten der Objekte. Eine Veränderung dieser Beziehung musste sich auch auf die Funktion der Geometrie auswirken. Sollte sie psychologische Funktionen haben, was angesichts ihrer Bedeutung in der Kunst naheliegt, sind diese im Zuge der neuen Geometrie zu berücksichtigen. Das betrifft vor allem die Anschaulichkeit, die mit der Entwertung der euklidischen als eine Möglichkeit von vielen Geometrien einhergeht. Geht man von dem entwicklungs-genetischen Modell aus, demzufolge eine Verzweigungsstruktur und eine Reduktion von Möglichkeiten der Bildung von Vorstellungen und Wahrnehmungen zugrundeliegt, dann gehört „Anschaulichkeit“ zum Endprodukt des Prozesses. Anschauung als Erfassen oder Vorstellung des Objekts wäre Ergebnis von Reduktion. Diese Reduktion „rückwärts“ zu lesen, ist mit einer entsprechenden psychologischen Berührung früherer Stadien verbunden, oder umgekehrt, psychisch bedingte Rückgriffe erleichtern den Zugang zu komplexeren Vorstellungen, die zu komplexeren Theorien verarbeitet werden.

Mit dem Eindringen höherer Dimensionen in den euklidischen Raum als Basis unserer Erfahrung wird das Weltmodell

³⁹Klaus Volkert: In höheren Räumen, 2018, S. 33

paradox, denn eine einfache Struktur birgt nun eine komplexere, die wiederum die einfache enthält. Genetisch ausgedrückt: Nimmt in der Vorstellung eine durch Reduktion zustande gekommene Endform eine frühe und komplexere, mächtigere Struktur auf, die wiederum die reduzierte umfasst, weil diese aus jener hervorgegangen ist, ergibt sich eine seltsame Situation. Die vollständige Beschreibung der Relation ist nicht möglich und erzeugt Interesse an einer vierten Dimension und ihre Relation zur dritten. Für das Erfassen einer vierten Dimension stehen allein die Mittel der dritten parat, die auf jene nur als Schattenwelt hinweisen können. Die Mathematiker hofften, eine nichteuklidische Ebene in eine euklidische einbetten zu können, Hilbert bewies dann allerdings, dass das nicht möglich ist. Simon Newcomb 1898: „There is a region of mathematical thought which might be called the fairyland of geometry. The geometer here disports himself in a way which to the non-mathematical thinker suggests they will flight of an unbridled imagination rather than the sober sequence of mathematical demonstration.“⁴⁰ Gustav Theodor Fechner (1801 - 1887) schrieb unter dem Pseudonym Dr. Mises einen Essay „Der Raum hat vier Dimensionen“ und meinte, die Vierte Dimension sei ein Synonym für die Hoffnungen der Menschen, aus ihrer Beengtheit und Beschränkung herauszukommen.⁴¹

Steht die Endgestalt der Anschauung unter dem Einfluss eines Symptoms aus frühen Stadien, treten Kollektivmuster verstärkt in Erscheinung und benötigen formale Integration. Auffällig sind die zahlreichen Suchmuster, über die dritte hinausgehende Dimensionen darstellungsfähig zu gestalten. Der Darstellungsraum nutzt dazu immer die Projektion auf an-

⁴⁰Volkert: In höheren Räumen, S. 39

⁴¹Volkert, S. 31

schauliche Dimensionen innerhalb des Wahrnehmungsraumes. Die Krise der Anschauung bewältigen dabei Kunst und Literatur besser als die auf Präzision und objektive Kommunizierbarkeit angewiesene Mathematik und Physik. Die Mystifizierung der Gruppe bei Robert Müller und Jules Romain zeugt von einer deutlichen Aktivierung kollektiver Muster im Individuum und der damit verbundenen Paradoxie des Enthaltenseins. Der größere Möglichkeitsraum ist im reduzierten enthalten, der sich damit – dem größeren – selbst enthält. Das beteiligte Bewusstsein lebt mithin an der Grenze zur eigenen Negation oder Aufhebung. Die Vermittlung fand einmal über die Gottesidee statt, in der die Paradoxie aufgehoben und der Vorstellung entzogen ist. Ihr Verblassen provoziert indessen das Erschaffen einer einheitsstiftenden Struktur, die den Wahn der Paradoxie fesselt. Es sind die Wissenschaften und Künste, die mit dem Verblassen der Gottesidee für neue Weltmodelle sorgen und die Lücken einer Beschreibung schließen, damit wiederum die Schöpfungs- und Gottesidee weiter schwächen, was den Eindruck eines Prozesses erweckte, auf der zunehmenden Macht der Rationalität zu beruhen. Gott als Instanz außerhalb des Systems verlor die Kraft kollektiver Vermittlung. Die enge Beziehung zwischen Wissenschaft und Technik veränderte massiv soziale Strukturen, die nun selbst über Wissenschaft und Technik neu formiert werden mussten. Die Analogien zwischen Mensch und Maschine beruhen auf einem Funktionsbündnis, das das Leben – ehemals Seele – selbst zum Suchbild macht.

Die Gottesidee bringt bereits das paradoxe Verhältnis mit sich, dem reduzierten Stadium eines an die Umweltbeherrschung angepassten Bewusstseins ein erheblich komplexeres zugänglich zu machen, das das Bewusstsein enthält und ihm das Gefühl verleiht, umfasst zu sein. Seit Kants Rekurs auf den Wahn und die davon abgeleiteten Antinomien ist die ent-

sprechende logische Figur formuliert und schließlich mathematisch ausgedrückt. Als Metapher tritt die Paradoxie bereits in den alten Kulturen auf. Die Verdrängung der Gottesidee zugunsten wissenschaftlicher Darstellungsräume entkoppelt diese nicht von der Funktion, die auch die Gottesidee innehatte.

Die *Reise* führt entlang einer Schleife, die beide Räume miteinander verbindet, den symbolischen des Kollektivs und der Aufhebung individueller Unterschiede, und den der persönlichen Erfahrung des Individuums. Die Verschachtelung der Räume entsetzen den dreidimensionalen Raum ebenso wie Zeit oder Dauer, und provozieren die Idee der Zeitreise. Die Entwicklungsgenese umfasst der Neotenie wegen eine große Spannweite mit der Möglichkeit, einzelne Phasen so zu akzentuieren, dass sie im Gegenwartsbewusstsein als Symptom auftreten, das als Index auf eine spezifische Phase verweist. Da der Prozess auf Reduktion der Verzweigungsmöglichkeiten beruht, ist das Symptom mit einem mächtigeres „Ereignis“ verbunden und dient als Rezeptor zur Frühphase des Entwicklungsprozesses. Der Lernprozess neotener Entwicklungsräume bildet sich in der Stufenmetaphorik alter Weltmodelle ab, die die Spreizung des Prozesses in die Reise durch den Raum verlagern, der alle Stufen enthält, wenngleich die jeweils vorhergehenden verborgen, verdeckt sind.

Mit der Rede von der Krise der Anschauung ist zwar zunächst die Mathematik gemeint, die die Geometrie algebraisiert hatte und ihren ehemaligen Raum der Erfahrung in ein Darstellungsproblem verwandelt. Die mathematische Wahrheit ist der Anschauung nicht mehr zugänglich, die physikalische ebensowenig. Es scheint der Raum, dem das Individuum im 19. Jahrhundert zunehmend ausgesetzt ist, dieser neuen Mathematik vergleichbar zu sein, denn die Stadt ist für das Individuum ein ebensolch topologischer, „wilder“ nicht orien-

tierbarer Raum wie der archaische, dem es begegnet und an den es innerlich wie in einer Schleife gebunden scheint. Nimmt man die Gottesidee als Funktion, so verschwindet der anthropomorphe Aspekt und verändert Raum und Zeit als ontologische Grenzen. Deren Darstellung folgt nun Regeln, die in Relation zu sich selbst stehen und nicht zu einem Absoluten. Das Gefühl für die neue Lage spiegeln Wissenschaft wie Kunst und Literatur gleichermaßen. Das Archaische, Primitive nimmt den Platz der Gottesidee ein, ist aber auch nur eine Metapher für die neotenen Phasen früher Entwicklungsstufen.

Der Schein von Realismus, der die Verschachtelung begleitet, weicht die Grenzen zwischen Phantasie und Wirklichkeit auf. Die Reise der platonischen Götterschar ist nun eine Reise unter Bedingungen der Aufhebung von Raum und Zeit. So hat Kurt Gödel offenbar aus dieser Unschärfe des Bewusstseins heraus die Idee von Zeitreisen insofern in Erwägung gezogen, als er eine Welt annimmt, in der „ein Raum und keine Zeit ist und dass somit die Zeitkomponente t der Raumzeit in Wirklichkeit eine weitere Dimension des Raumes darstellt – und nicht die *Zeit*, wie wir sie in unserer Alltagserfahrung verstehen.“⁴² Es ist bemerkenswert, dem Erfahrungsraum einen anderen gegenüberzustellen, der uns nicht erreichbar ist. Diese Unterscheidung ist jedoch so alt wie der Himmel und aus demselben Grund gespeist. Davon überhaupt etwas zu erfahren, dürfte an dem Symptomcharakter der Erkenntnis liegen. Im psychoanalytischen System verweist das Symptom auf eine entwicklungs-genetisch problematische Stelle hin, die als „un-erledigt“ gilt und auf Lösung harrt, weshalb sie ständig im Bewusstsein als eine Art Leerstelle präsent ist, die geschlossen werden will. Neugierde und das Streben nach Wissen, das

⁴²Palle Yourgrau: Gödel, Einstein und die Folgen, 2005, S. 137

Aristoteles an den Anfang seiner Physik setzt, beruht auf der Wirkung dieser Leerstelle, die nach dem Mittelalter virulent wurde und von der Religion allein nicht mehr geschlossen werden konnte. *Wissenschaft ist nicht mehr und nicht weniger als der Bereich der Vermehrung von Wissen*. Damit ist nicht zugleich Wahrheit gemeint, die einen absoluten, ewigen Geltungsanspruch hat, anders als die neuzeitlich relative Geltung von Wissen. Die Gottesidee beruht auf einer Überschreitung der Grenzen des Daseins und wird zur treibenden Kraft der Erkenntnis. Sie ist buchstäblich überflüssig, aber offenbar unverzichtbar, wenngleich sie Wandlungen unterworfen ist, die die Geschichte des Wissens abbildet.

Die Neotenie stellt eine Gefährdung dar, weil „Wissen“ notwendig wird, um das Überleben zu sichern. Dabei handelt es sich um gespeicherte Lernprozesse mit einer entwicklungsgenetisch aufgebauten Struktur, die anschließend kognitiv gelesen werden kann. Der Anfang besteht indessen mehr oder weniger aus einer tabula rasa, und zusammen mit der aus der Neotenie folgenden Vulnerabilität ergibt sich ein – leeres – Gottesbild, in dem sich Potentialität und Bedrohung gleichermaßen vereinen.⁴³ Die Formen religiösen Glaubens haben sich mit dem historischen Prozess des Wissenserwerbs arrangieren müssen. In gewissem Sinne zählte der Glaube schließlich zum System und geriet mit diesem in den Umbruch von Wert- und Ordnungsvorstellungen. Die Neigung zu archaischem Geisterglau-

⁴³ „...the inward retreat from objects to images through fields of meaning-relations to the core of the mental state gives an intuition of foundational categories that prefigure and enfold the individual series. These categorical underpinnings tender the idea of a universal category – an Absolute or eternal consciousness – with all entities conceived as particulars in the mind of god.“ Jason W. Brown: *Microgenetic Theory and Process Thought*, 2015, S. 198

ben und paranormalen Phänomenen trat in Konkurrenz zur etablierten, kirchlich gefestigten Religion, die gegen die neuen Strömungen verblasste.

Die Erkenntnis Piagets, dass die euklidische Geometrie der topologischen folgt, lässt die Frage zu, in welcher Raum-Zeit sich das frühkindliche Bewusstsein überhaupt befindet. Ist das erwachsene Empfinden von Raum und Zeit nicht ebenso ein Endergebnis des ontogenetischen Prozesses und die Unterscheidung beider Seinsmodi ein spätes Entwicklungsergebnis? Piaget sieht die Intuition der Geschwindigkeit als Basis für Zeit, die jedoch konstruiert ist. Denn die „primitive Intuition beruht auf Sukzession, nicht auf Dauer; sie ist eine Intuition der Ordnung... sie hat ihre Basis im Phänomen des Überholens.“⁴⁴ Doch zwei Bewegungen sind dem Kind qualitativ verschieden, es gibt keine Intuition der Gleichzeitigkeit. Ein konsistenter Begriff zeitlicher Dauer steht zunächst nicht zur Verfügung und bedarf der Konstruktion. In der Relation zweier Bewegungen wird der Raum ebenso wie die Zeit von Objekten erschlossen, die beide Modi erzeugen, inbegriffen die Irreversibilität der Zeit, die der Intuition von Bewegung zugrundeliegt, denkt man an den Wurf oder Fall. Dem Raum als Koordination von Bewegungen unter Absehung der Geschwindigkeit und der Zeit als Koordination von Bewegungen *und* ihren Geschwindigkeiten bedeutet eine Überlagerung von Dimensionen, wie man es von der Relativitätstheorie kennt.

Es ist zu vermuten, dass es sich bei der Zeit um eine ähnliche Symptomatik des Rückbezuges handelt ist wie beim Raum, das Raum-Zeit-Modell Gödels auf einem Symptom mit Relation zu frühkindlichen Stadien beruht. Piaget geht davon aus,

⁴⁴Jean Piaget: Einführung in die genetische Erkenntnistheorie, 1973, S.

dass „der fundamentalere Begriff der komplexere und weniger differenzierte ist, nämlich der Begriff der Bewegung, der den der Geschwindigkeit einschließt.“⁴⁵ Der genetische Lernprozess, der mit übergeordneten sozialen Strukturen koordiniert ist, beruht auf einer Anpassung an die Umwelt, die sich im 19. Jahrhundert grundlegend verändert und Strukturen als Ergebnis von Lernprozessen – Normen – obsolet macht. Fehlanpassungen werden zu Symptomen, auf die mit „Wissen“ reagiert werden muss, das zurück zur Umgebung führt, in der das Symptom entstanden ist. Das Symptom fungiert als Index. George Spencer-Brown beschreibt einen solchen Vorgang im Rahmen der Mathematik: „In jeder Art von Mathematik wird auf einer bestimmten Stufe offensichtlich, daß wir einige Zeit eine Regel befolgt haben, ohne uns dessen bewußt zu sein. Das könnte beschrieben werden als eine Verwendung einer *versteckten* Vereinbarung. Ein beachtenswerter Aspekt der Entwicklung der Mathematik besteht in der Entwicklung des Bewußtseins über das, was wir tun, wodurch das Versteckte offensichtlich wird. In dieser Hinsicht ist die Mathematik psychedelisch.“⁴⁶ Die Topologie wäre solch eine Ent-Deckung, die zwar erst spät erkannt wurde, jedoch ontogenetisch früh wirksam war.

Mit „Jeune homme et jeune fille dans le printemps“ von 1911 zeigt Duchamp offenbar Interesse an alchemistischem Gedankengut. Die Figuren gehen aus einer Teilung hervor, recken sich einander zuwendend der Verzweigungsspitze eines Baums entgegen, der aus einer Phiole kommt. Von seiner späteren Überarbeitung mit Verzweigungsmustern der „Stoppages“ kann man das Bild selbst als Motiv eines Prozesses lesen, wie ein in der Phiole Verborgenes durch Verzweigung zur Anschauung

⁴⁵ Piaget, S. 69

⁴⁶ George Spencer-Brown: Gesetze der Form, 1997, S. 74

kommt, die sowohl die Teilung als eine intendierte Vereinigung zeigt. Es ist diese Einheit der Gegensätze, die Duchamp gern inszenierte, und die man auch für das *Große Glas* annehmen kann. Mit der Sprache symbolischer Bilder sollte ein direkter Zugang zu den Dingen möglich sein, der über die syntaktische Sprache nicht erreichbar war, die die Bedeutung der Dinge auf ein bestimmtes Ziel richten und somit reduzieren muss. Die Vermittlung zu umgehen, sollte mit unterschiedlichen Verfahren möglich sein, die Intuition eine philosophisch weitreichende Methode. „In der Literatur zur transmutatorischen Alchemie konnte mit der Suche nach dem Stein der Weisen immer auch die Suche nach einer vollkommenen Sprache, nach einem absoluten Medium gemeint sein, das von allumfassender Transparenz geprägt war. Hieroglyphen stellten ein Medium dar, das das innerste Wesen der Dinge reflektieren bzw. repräsentieren kann.“⁴⁷

Der Mythos ist der frühe Versuch, die Leere zu füllen, die in der intuitiven Begegnung mit psychogenetischen Frühphasen auftritt. Die Begegnung stellt eine Relation her zwischen der konstruktiven Phase der Objektbildung und dem aktuellen Bewusstsein, das seine Objektwahrnehmung mit Konstruktionsmerkmalen der Frühphase durchsetzt, damit auf ein prozessorientiertes Wissen stößt, auf „Wissenschaft“, die sich und ihre Modelle sukzessive kontextualisiert. Dieses kollektive Modell hat seine individuelle Entsprechung in der Kunst. So ist Platon symptomatisch für eine Überlagerung von logischer und mythologischer Konstruktionen der Modelle, einer seltsa-

⁴⁷Stefan Laube: Bilder aus der Phiole. Anmerkungen zur Bildsprache der Alchemie. In: Elektronischer Sonderdruck aus: Goldenes Wissen. Die Alchemie – Substanzen, Synthesen, Symbolik, Ausstellungskatalog 2016, S. 86; herausgegeben von Petra Feuerstein-Herz und Stefan Laube.

men Präzision der Beschreibung ohne Objektvorstellung oder Anschauung, ein Phänomen, das Duchamps Notizen gleicht. Die Annahme, es handele sich bei der neuartigen Reichweite des Wissens um eine Krise der Anschauung, zeugt vom Bewusstsein einer Zäsur in der Beschreibung der Objektivität, d.h. der Entkoppelung der Beschreibung vom Beschreibenden, welcher im Abstraktionsgrad der Beschreibung sich selbst aus der Beschreibung entfernt. So sollte Wissenschaft rein sein, subjektfrei, womit auf die Anschauung verzichtet wurde. Damit beginnt das zu Beschreibende sich selbst zu beschreiben und liest sich selbst.

Die Turing-Maschine modelliert diesen Prozess und demonstriert auf ihre Weise den neuerlichen Kontakt zwischen weit auseinander liegenden Entwicklungsphasen des wahrnehmenden Bewusstseins. Die Eliminierung des Subjekts der Anschauung zeigte sich in dem gescheiterten Versuch, die Mathematik als widerspruchsfreies System zu etablieren. Ohne Subjekt findet ein selbstbezüglicher Prozess statt und die angestrebte Widerspruchsfreiheit ist mit der Paradoxie konfrontiert. So wäre das Scheitern selbst eine wesentliche Erkenntnis der Epoche. Der Verlust der Anschauung ist jedoch mit eben dieser Selbstbezüglichkeit verbunden, die nowendigerweise das System isoliert und das Subjekt als Leerstelle zurücklässt, die sich immer wieder bemerkbar macht, was Aristoteles in dem ersten Satz der Metaphysik ausdrückt: *pántes anthropoi tou eidénai orégontai physei*. Wissen ist synonym mit Sehen, wonach der Mensch ein Verlangen spürt, zu erreichen sucht, sich „streckt“. In *orégo* ist die „Strecke“ als Längenmaß enthalten – das Wortfeld umfasst lat. *rego* „richten“, gerade, *orektós* und *rectus*. Die Darstellungsform dieses Wissens ist die Geometrie.

Das Selbst ist durch Selbstbezüglichkeit mithin nicht erreichbar, weil sie eine Leerstelle schafft, die unüberbrückbar ist

und nur Re-Präsentationen des Selbst erlaubt, keine Präsenz, wie Jaques Derrida sagt, sodass ihr Vergeblichkeit zukommt, die man in den Bereichen der Junggesellen und der Braut in Marcel Duchamps *Großem Glas* erkennen kann. Und James Joyce verknüpft in seinem auf sich selbst bezogenen „Portrait of the Artist as a Young Man“ die Erzählgegenwart mit dem Mythos des antiken Künstlerbaumeisters Daidalos in der Figur des Stephen Dedalus: „Come along, Dedalus! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!“ heißt es in „A Portrait of the Artist as a Young Man“. Der Name des Märtyrers der Christen stammt vom Kranz tragenden, das heißt dem Gott geweihten Opfer-Stier der Griechen – eine Integration von gegenwärtigem und archaischem Geist. Bous Stephaneforos kann aber auch den Stier bedeuten, der Stephen (Dedalus) trägt oder Stephan, der Künstler, der sich auf dem Stier fortbewegt, sich bewegt und nicht bewegt. In die Maschine ist das Bild des Tiers mit eingegangen, sein umfassender Nutzen und Vorbild für die menschliche Arbeit, die schließlich mit der Maschine eine Symbiose eingeht.

In Minotaurus findet eine analoge Integration statt, denn er ist eine Symbiose von Mensch und Tier, ein Monster, das die humane und die animalische Schicht in sich vereint, weil es aus dem Eindringen der Tierschicht in den Menschen hervorgegangen ist. Denn Dädalus erfand nicht nur das Labyrinth, in das das Schandmal eingesperrt werden sollte, sondern auch die Kuhfigur, eine Falle, die dem Stier gestellt wurde, um die Vereinigung mit Pasiphae zu ermöglichen. Für Dädalus wurde das Labyrinth selbst zur Falle, aus der er sich mit einer ebenfalls monströsen Form zu befreien gedachte. Das Fluggerät stellt eine ähnliche Symbiose von Mensch und Tier dar, wobei die Erfindung sich im Rahmen der Hybris bewegt, die Sohn Ikarus mit dem Absturz bestraft.

Die Tierschicht wird bei Platon als Phänomen des menschlichen Inneren verhandelt, wobei bereits hier hinsichtlich des Enthaltenseins Paradoxien entstehen, für die Zenon Beispiele erfunden hat, die sich auf Bewegter und Bewegtem, Enthaltendem und Enthaltendem beziehen, Relationen, die selbst Monstren erzeugen. Das Labyrinth ist eine Form, die mit der Innen-Außen-Relation und der Unbestimmtheit, der Paradoxie der Grenze spielt, die sowohl das Innen als ebenso das Außen repräsentiert, sich selbst aus- wie einschließt. Die Falle, zwischen zwei Gegensätzen gefangen und der Gefahr ausgesetzt zu sein, entwickelt Parmenides zum Beweis des unveränderlichen Seins, das jedoch als Fessel wahrgenommen wird und die Wahrheit verschleiert.

Die Monstrosität von Selbstbeschreibungen bestimmt die Texte von James Joyce, zumal die Form der Beschreibung davon nicht unberührt bleibt und in *Finnegans Wake* die Syntax – Wort und Satz – dadurch, dass sie sich fast nur auf sich selbst beziehen breite Bedeutungsspektren erzeugen, die aber nichts mehr genau bedeuten können. Die Verweisungsstruktur der Texte kreist in sich selber. Ist die Bedeutung eines Wortes eine Reduktion seines kategorialen und assoziativen Umfangs durch Zuspitzung und Einbindung in die Syntax, so ändert sich das Gefüge, und die entfesselte Syntax befreit das Wort von seiner Zuspitzung und reduzierten Bedeutung. Es wird zum Monstrum, das mehrere Bedeutungen in sich vereint. Joyce hat mit Ulysses einen ganzen Roman aus zwei übereinander liegenden Schichten konstruiert, einem gegenwärtigen Dublin und der archaischen Odyssee, die selbst wieder aus zwei Schichten der Reise besteht, in der Odysseus seiner eigenen Vorzeit begegnet. Molly Blooms innere Rede verläuft nach den Regeln einer syntaktisch entfesselten Sprache, wie sie auf einem ontogenetisch frühen Niveau der Formbildung zu finden ist. Der

Selbstbezug führt dazu, dass das Ich vieles nicht artikulieren muss, was für einen Adressaten bedeutsam wäre. Die Rücksicht auf das Nichtwissen des anderen ist auf einem frühen Bewusstseinsstadium kaum vorhanden und setzt eine Art *mind reading* voraus.

Édouard Dujardin, der als erster in seinem Roman „Les lauriers sont coupés“ (1887) diesen inneren Monolog verwendet hat, intendierte einen Bruch mit der traditionellen Kultur und den sozialen Verwerfungen, die sie produziert hat, ein Bruch, der sich auch formal darstellen sollte. Dujardins Interesse am „Primitiven“ galt einer allgemein kritischen Perspektive auf die Effektivität, mit der das neuzeitliche Bewusstsein das Leben in seine Fesseln schlug und wie Ikarus, Metapher dieses Bewusstseins, für die Hybris blind war. Das Bewusstsein ruhte auf den Gewissheiten von Geometrie und Mathematik, beide formten sein Weltbild, aus dem sich nun beide entfernten, indem die Geometrie ihre Anschaulichkeit verlor und die Mathematik ihre systemische Geschlossenheit, in der sich Monster einschlichen, wie Mathematiker selbst die neuen Phänomene nannten.

„A Portrait of the Artist by...“ titulierte Richard Hamilton einen Beitrag für den Katalog der Bremer Hollweg-Stiftung, in deren Sammlung sich Selbstporträts und Porträts des Künstlers befinden, wobei mit „by“ darauf hingewiesen wird, dass die Porträts über einen Umweg entstanden sind. Hamilton sieht sich durch die Perspektive dessen, der ihn fotografiert, und indem er dann selbst das Ergebnis manipuliert, schließt sich der Kreis. Man kann voraussetzen, dass Ausdruck und Haltung des unter der Aufmerksamkeit eines Beobachters Stehenden, also des Fotografen, anders aussieht, als isoliert. Der Fotoapparat ist neutral im Gegensatz zum Porträt- oder Selbstporträtmaler und das Bild zeigt den Ausdruck, den das

Gegenüber gesehen hat, das als Auslöser allerdings nicht mehr *da* ist. Es verhält sich wie mit Lewis Carrolls Grinsekatz, deren Grinsen bleibt, obwohl die Katze weg ist.

Dieses Grinsen ist eine weitreichende Metapher für die Ontologie des Bildes, dessen Anlass verschwunden ist. Im Rahmen einer Kunstaktion für den Eisernen Vorhang der Wiener Staatsoper 2001/2002 schuf Richard Hamilton eine Ansichtskarte, die den leeren Zuschauerraum der Staatsoper zeigt und statt der Bühne den vollbesetzten Zuschauerraum der Mailänder Scala, ein Bild, das auf einem Foto aus den fünfziger Jahren basiert. Der Titel „Retard en Fer – Delay in Iron“ nimmt auf Duchamps Großes Glas Bezug. Die Ansichtskarte gibt die Situation der Kunstaktion wieder, wenn das Publikum auf dem Eisernen Vorhang einen Zuschauerraum erblickt, der wie gespiegelt der ihre sein könnte. Doch als eigenständiges Bild betrachtet, scheint das Publikum, das den Saal verlassen hat, noch als Bild weiter zu existieren wie das Grinsen der Katze.

Die fünf Studien „Portrait of the Artist by Francis Bacon“ von 1970 und ein Siebdruck von 1970/71 sowie zwei Selbstporträts von 1990 und vier von 1990 nach den von Bacon geschossenen Polaroids, die alle in der Hollweg-Sammlung vereint sind, tragen alle Merkmale eines „Durchstreichens“ der Erscheinung. Der von Jacques Derrida verwendete Begriff soll von der Unmöglichkeit von Präsenz zeugen. So wird das Bezeichnete durchgestrichen, um damit auszudrücken, dass „jede Gegenwart von Anfang an gegen sich selbst verschoben ist“. ⁴⁸ So wie jede Schrift eine in sich geschlossene, selbstreferentielle Zeichenwelt darstellt, die sich nicht auf eine äußere Welt, sondern nur auf den eigenen Text oder andere Texte bezieht, be-

⁴⁸Detlef Kremer: Text und Medium

zieht sich auch das Bild nur auf sich selbst und erzeugt eine Differenz zu sich selbst in einer Spur. Die Spur sei nur „das Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist, eigentlich nicht stattfindet“.⁴⁹ Eine Parallelität des Gemeinten bei Derrida und Hamilton kann nur unterstellt werden, doch die allgemeine Form tritt Anfang des Jahrhunderts in jeweiliger Besonderung und Systemlogik in mehreren Bereichen von Wissenschaft und Kunst auf. Die Epoche gehorcht somit einer Struktur „verteilter Objekte“, deren Einheit aus verstreuten und dennoch wesentlich zusammenhängenden Aspekten besteht. Die Einheit verzweigt sich und die Zweige unterliegen ihrer eigenen Systemlogik, und was sie untereinander verbindet, ist nur rückwärts lesbar.

Hamilton hat aus den Fotos Geisterbilder geschaffen, Erscheinungen, die aus dem Hintergrund auftauchen. Die Brustbilder folgen der seit der Antike bekannten Ikonographie der Seele des Verstorbenen im Medaillon, in der Form partieller Begegnung des Ich mit sich selbst im substanzlosen Schein des Bildes. Die Unschärfe einiger Studien steht in der Tradition der Unschärfe der magisch empfundenen frühen Fotografie und einer konturschwachen Maltechnik, die auf eine innere Anschauung und Intuition zielte, welche die Grenzen der Wahrnehmung relativieren sollte. Die Abkehr von der Rationalität der Neuzeit, der klaren und distinkten Unterscheidungen könnte man als Reaktion auf eine zwar selbst geschaffene, doch zunehmend verwaltete und konstruierte Welt deuten. Doch wären mit solch psychologischen Begründungen Phänomene nicht mit erfasst, die diese Rationalität selbst untergraben hatten, allen voran die Mathematik und die von ihr abhängigen Wissenschaften.

⁴⁹Derrida in: Die *différence*, in: Randgänge der Philosophie, S. 49

Zunächst fällt auf, dass der Mensch sich im 19. Jahrhundert zunehmend einer Welt gegenüber sieht, die als Zweite Natur bezeichnet werden kann, weil sie zwangsläufig eine Art von Unmittelbarkeit erreicht hat, die die natürliche Umwelt einmal hatte. Besonders die Stadt überlagert diese natürliche Umwelt auf eine Weise, dass sie paradoxerweise als Wildnis empfunden wird, das heißt den Schutz verliert, der mit der Zweiten Natur einmal verbunden war. Dieser Begriff verdeckt allerdings, dass es sich um einen Verdinglichungsprozess handelt, in dem Denken sich in Institutionen und innovativen technischen Konstruktionen entäußert. So bringt dieser reflexive Prozess zwischen Denken und Sein schließlich eine Art Selbst-Objekt hervor. Erstmals wird die Umwelt nachdrücklicher denn je als der Kontext des Menschen erfahren, den er selbst schreibt und sich in ihn einschreibt. Der Abgrund der Selbstbezüglichkeit bildet die logische Form der paradoxalen Verschränkung von Vertrautheit des selbst Geschaffenen, dessen Funktionssysteme im Vergleich zur natürlichen Umwelt und zum eigenen Körper primitiv erscheinen, dennoch scheinen sie die Natur zu dominieren.

Derrida sagt, man könne sich auf keinen Ursprungsort verlassen, auf keine Präsenz. Das erkenntnistheoretische Argument der Verzögerung, die notwendig ist, um sich ein Bild zu machen, das nur als Spur zu werten ist, als Re-Präsentation, ist die mikrologische Form der Verdinglichung. Damit ist die Wirklichkeit als Ort der Präsenz nicht erreichbar, und für den abbildenden Künstler entschwindet das, was er *präsentieren* will. Die Verzögerung oder „Verspätung“ ist ursprünglich. Ansonsten wäre der Aufschub eine Frist, die sich ein Bewußtsein, ein Selbstgewärtigsein der Präsenz, gewährt. Aufschieben kann daher nicht heißen, eine mögliche Präsenz aufzuhalten, eine Handlung zu verzögern und einer jetzt schon möglichen

Wahrnehmung auszusetzen. Dieses Mögliche wird nur durch den Aufschub möglich, der also anders als ein Kalkül oder oder eine Entscheidungsmechanik gefaßt werden muß. Den Aufschub als ursprünglich zu bezeichnen, heißt zugleich den Mythos eines präsenten Ursprungs auszustreichen“.⁵⁰ Der Gedanke Derridas lässt sich über Husserl, den er erwähnt, zu Bergson zurückverfolgen, sodass Duchamps und Hamiltons „retard / delay“ sowie Derridas *différance* als Substantivierung des Bewegungsbegriffes *différer* „aufschieben, abweichen“ gemeinsame Quellen haben, die auf Bruchstellen der Metaphysik im 19. Jahrhundert verweisen. Da Präsenz immer nur als Spur verfügbar ist, Unmittelbarkeit nicht möglich, gerät das Bezeichnende in einen exaltierten Status der *Bedeutung*, der das Zugrundeliegende, das subjectum, fehlt. So bewegt sich jeder Text nur in einem Kontext, ohne sich auf etwas außerhalb seiner selbst beziehen zu können.

Damit wächst der Kunst notwendigerweise ein Symbolismus zu, etwas zu bedeuten, ohne dass dieses Etwas sichtbar werden kann. Nicht zufällig besetzt der Okkultismus die Leerstellen der Phänomenologie. Fernwirkungen wie Telepathie wurden salonfähig. Die Spur als Zeichen des Verschwindens kennzeichnet auch die neue Wissenschaft, die die Anschauung übersteigt. Die grafische Geste des Durchstreichens als Setzen und Ent-Setzen bezeichnet die Paradoxie der Anschauung, die nur noch Zeichen sieht, die auf etwas verweisen, was ihr verborgen bleibt. An den Selbstbildnissen und Polaroids Richard Hamiltons zeigt sich, wie die auf den Moment zugespitzte Fotografie von der Präsenz abhängt, weil die Fotografie den Anschein erweckt, die „Verspätung“ zu umgehen. Ihre subjektfremde Technik wird Medium strahlender Präsenz, des

⁵⁰Die Schrift und die Differenz, 1975, S. 311 f.

Malvorgangs mit Licht. In seinem Siebdruck „Ghosts of Ufa“ hat Richard Hamilton ein Bild geschaffen, das an eine spiritistische Sitzung mit den aus dem Kontext ausgesparten, somit geisterhaft erscheinenden Figuren in einer ramponierten, von der Zeit zerfressenen und veralteten Umgebung erinnert.

In den Notizen, die Marcel Duchamp von der *Jura-Paris route* genannten Reise gemacht hat, ist der Widerspruch zwischen der Richtung von Lichtstrahlen auffällig. „L'enfant phare“ könnte, grafisch gesehen, ein Komet sein, der seinen Schweif in Front hätte, heißt es. Damit ist der Scheinwerfer des Automobils gemeint, der Licht, während der Leitstern Strahlen aussendet, die der Beobachter empfängt und sich daran orientiert. Fest steht, dass die Metaphorik von Komet und Scheinwerfer die Paradoxie des Lichtes zeigt, in gegensätzlichen Richtungen zugleich unterwegs zu sein. Das archaische Modell dafür sind die antiken Lichttheorien, denen zufolge einmal von den Objekten Bildchen in Richtung des Beobachters wandern, und ein andermal ein Sehstrahl vom Auge ausgeht und Objekte detektiert. „Graphiquement, cette route tendra vers la ligne pure géométrique sans épaisseur (rencontre de 2 plans me semble le seul moyen pictural d'arriver à une pureté).“

Diese Linie existiert nur als Zwischen, dem keine Ausdehnung zukommt. Dieses Zwischen ist ein Drittes neben der äußeren und inneren Anschauung, der Wahrnehmung und der Intuition, dass die gerade Strecke nur ein Zeichen für eine eigentlich präsente Distanz ist, eine Re-Präsentation. So gehört das von Duchamp später so genannte *inframince* weder der inneren Vorstellung noch der äußeren Wahrnehmung an, sondern einem unendlicher Prozess des Verschwindens der einen wie der anderen *Seite* und zugleich als ein Abtauchen ins Gegenteil. Man könnte sogar die Verwendung von Glas als Medium dieses Phänomens deuten, denn es lässt Strahlen durch und

zugleich nicht durch, wenn Strahlen auf der Glasfläche gebrochen werden.

„La machine à 5 cœurs, l'enfant / pur, de nickel et de platine doivent / dominer la route Jura-Paris. / D'un côté, le chef des 5 nus sera en / avant des 4 autres nus vers cette / route Jura-Paris. De l'autre côté, l'enfant / phare sera l'instrument vainqueur /de cette route Jura-Paris...“ L'enfant (rein und leuchtend) steht für das Automobil, das Instrument der Eroberung (instrument vainqueur) der Jura-Paris-Route, ein „reines Kind aus Nickel und Platin“, Metalle der Zündkerzen, die man im Zusammenhang mit dem militärischen Begriff der Eroberung von Territorien sexuell deuten kann, zumal die Maschinen- und Uniformmetapher auch das *Große Glas* beherrscht. Gabrielle Buffet-Picabia war eine der Reisenden, die nach ihren Worten Duchamp zuvor „initiiert“ habe, ein sexueller Euphemismus. Die Uniformierung der Infanteristen (*infant* zu *enfant*) ist Zeichen der Kriegsmaschinerie, der Reduktion von Leben auf punktuelle Funktionseinheiten im Rahmen geometrischer Strategien der Besetzung. In den Notizen zum *Großen Glas* wird eine solche Maschine auch „appareil instrument aratoire“ genannt, etymologisch ein Ackermaß.

Derridas Gedanke der Unmöglichkeit von Präsenz gleicht der Verrückung von Nähe in eine unendlichen Ferne. So erscheint Präsenz als geometrisch unbestimmte Distanz, die Duchamp nach seiner Reise notiert. Der Text denotiert aber nichts außerhalb, weil er als Spur der Präsenz der Reise diese nicht erreicht, sie also im Unendlichen der Deutungen verschwindet, die er provoziert. Weder stellt sich eine Beschreibung der Reise ein, die versucht, die Realität abzubilden, noch ist eine metaphorische Schicht des Textes erkennbar, eher werden Ausdrücke gewählt, die den Anschein von Metaphern erwecken, jedoch weitgehend Referenz vermissen lassen.

Duchamp vermeidet sowohl die Realitätsdarstellung als auch ihre Symbolisierung, sondern verfährt im Sinne einer „Durchstreichung“ der Abbildungsebene. Damit ist das Gemeinte gesetzt und aufgehoben zugleich, um damit eine Mitte zu bestimmen, die mit der Linie zu vergleichen ist, die durch zwei Flächen entsteht. Der Text ist auf der Bedeutungsebene die Negation seiner selbst, und vermeidet somit, das das Bezeichnende als Symbol der Präsenz des Bezeichneten verstanden werden kann. Innere und äußere Anschauung verhalten sich paradox, wechselseitig ausschließend und wie jene Linie, die von zwei Flächen bestimmt werden. Robert Müller entwickelt einen an Duchamps *inframince* erinnernden Gedanken in seinem Roman *Camera Obscura* (1921): „Die Welt ist eine Verwicklung vom Figürlichen ins Figürliche wie die chinesische Sprache und Mentalität. Alles Abstrakte ist blasses Bild, Graphik, Buntheit liegt in der Relation. / Lassen Sie mich im Symbol sprechen. Wollen Sie tief steigen, so verlieren Sie sich hinab zur Bewußtseinsöse. Steigen Sie in die Camera obscura. Was Sie leben, ist Projektion. Zwischen den beiden Bildern des Vorgangs und der Bemerkung fließt das Leben dünn, unstofflich dünn, zum zeit- und raumlosen Nichts verdünnt durch den Lichthals der camera obscura... Die Zukunft liegt, biologisch gesprochen, in einer derartigen Ausgestaltung und Verfeinerung des Stoffes, daß Denken und auch Geschehen sein wird und nichts geschieht, das nicht gedacht wird. / Die Vorahnung dieser hohen biologischen Stufe bilden die Phänomene der Suggestion, Telepathie, Prophezeiung, des Mesmerismus, siderischen Pendels, der Graphologie, des Spiritismus.“⁵¹

⁵¹Robert Müller: *Camera Obscura*, S. 150. Und: „Das Leben ist eine Dichtung vom Figürlichen ins Figürliche“, 1917; in: *Europäische Wege* S. 243

In der chinesischen Sprache werden Bedeutungen erst im Kontext des Sprechens erzeugt; ein chinesisches Sprachzeichen wird immer nur im jeweiligen Kontext verständlich. Ferdinand de Saussure geht ebenfalls davon aus, dass die Unbestimmtheit von Zeichen erst im Kontext Bedeutung erlangen, „und kein Wort eine dem Gebrauch vorgeordnete Bedeutung besitzt, die im Gebrauch abgerufen wird“. (Rolf Elberfeld: Sprache und Sprachen, 2014, S. 160) Ferdinand de Saussure ersetzt die alte Subjekt-Objekt-Relation und die Verständigung der Subjekte darüber durch ein Zeichensystem oder eine Symbolsprache mit den Elementen *signifiant* und *signifié*. Damit verändert sich der Wahrheitsgehalt der Erkenntnis, weil die Symbolsprache eine Welt repräsentiert, die nur durch sie zugänglich und mithin entrückt ist. „Saussure was just one contemporary advocating new systems of relations, that is, expressions of interactive formal strategies by which a whole series of disciplines, from physics to painting, radically transformed themselves at the crucial hinge between the nineteenth and twentieth centuries.“⁵²

Aus den Notizen Marcel Duchamps (gesetzt von Ecke Bonk, erschienen 2002 bei Walther König):

Boite Verte: (1)La Mariée mise à nu par ses célibataires, même

Appareil instrument aratoire (2)Sorte de Sous-Titre Retard en Verre Employer 'retard' mau lieu de 'tableau' ou 'peinture'; 'tableau sur verre' devient 'retard en verre' -mais 'retard en verre' ne veut pas dire 'tableau sur verre'... (8) La Mariée. squelette

⁵²John F. Moffitt: Alchemist of the Avant-Garde: The Case of Marcel Duchamp, 2003, S. 19

(13,4) *La mariée - à sa base - est un moteur Mais avant d'être un moteur qui transmet sa puissance-timide - elle est sette puissance-timide même - Cette puissance-timide est une sorte d'automobile, essence d'amour qui, distribuée aux cylindres bien faibles, à la portée des étincelles de sa vie constante, sert à l'épanouissement de cette vierge arrivée au terme des son Désir... Toute l'importance graphique est pur cet épanouissement cinématique...*

(15,7) *Développer graphiquement Mixture composé physique des 2 causes (célibat et désir imaginaire) inanalysable par la logique. Le dernier état de cette mariée à nu avant la jouissance qui la ferait déchoir (fera déchoir) graphiquement, nécessité d'exprimer, d'une reste du tableau, et épanouissement.*

In seiner Abhandlung von 1903 „Über die Geometrie der vier Dimensionen“ beschreibt Esprit Jouffret die geometrischen Elemente als Momente einer *épanouissement* zu Dimensionen höherer Ordnung. Die Überschreitung der Grenzen der Dimensionen scheint Duchamp als *épanouissement* sexuell konnotiert zu haben. Geometrie beherrscht den Übergang von einem *Körper* zum anderen, den Ort, an dem Neues entsteht. Der Übergang gelingt nur über eine höhere Ebene, einen höheren logischen Typus, in dem die Gegensätze aufgehoben werden. Duchamp in einem Gespräch mit Pierre Cabanne: Die Entblößung versetze die Braut in einen Zustand des Übergangs, *la mariée* ist als „Projektion einer vierten Dimension geschaffen“. Das Wort *épanouissement* verbindet Erotik/Sexualität mit Geometrie. Der Übergang von der Jungfrau zur Braut soll einer Transformation der dritten in die vierte Dimension gleichen.⁵³ Die Maschine ist der Versuch, diesen Übergang

⁵³Penelope Haralambidou: Marcel Duchamp and the Architecture of Desire, 2013, S. 196

zu konstruieren, die Bewegung in eine diagrammatische Form zu übersetzen. Da die Geometrie Euklids bereits ein Regelsystem ist, Formen zu transformieren, ist zwar die Idee dafür vorhanden, die Leistungsfähigkeit wird jedoch ständig auf die Probe gestellt, die die Entwicklung neuer Formen der Geometrie vorantreibt. Euklid zählt noch zu den Denkformen statischer Seinsordnungen, mit dem Betreten des Neulands hingegen wird jedoch auch die auf Stabilität angewiesene Wahrnehmung, die Anschaulichkeit verlassen.

Die Relation von Dimensionen zeigte sich für Duchamp in einem Effekt der Stereoskopie, in der die Illusion eines Raumes mittels zweier zweidimensionaler Bilder erzeugt werden kann. Es handelt sich hierbei offenbar um den Effekt der Überlagerung von Konturen, die nicht deckungsgleich sind und sowohl plastische als auch ästhetische Effekte unabhängig von binokulärem oder monokulärem Sehen erzeugen.⁵⁴ Die Oszillation zwischen den konkurrierenden Konturen bringt eine Dimension ins Spiel, die illusionär aus der Ebene einen Raum schafft oder als Dimension zwischen Ebene und Raum gelten kann, eine gebrochene Dimension. Duchamp zog immer eine Analogie zwischen den Abbildungsmöglichkeiten benachbarter Dimensionen am Beispiel von Fläche und Raum, Bild und Objekt.⁵⁵ Die Plastizität, die Objekte in der Wahrnehmung annehmen, hat ihre erste Ursache in der Unbestimmtheit, die durch die Überlagerung von beiden Augen unterschiedlich fokussierter

⁵⁴Anton Ehrenzweig: *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, 1953, S. 232

⁵⁵Für Brown ist Ausdehnung kein Zeichen des externen Raumes, sondern charakterisiert mehrere Räume. „Extension is a characteristic of visual-object and tactile perception, that is, of the space built up through these perceptions.“ Jason W. Brown: *Mind, Brain, and Consciousness. The Neuropsychology of Cognition*, 1977, S. 80

Objekte entsteht, eine Unbestimmtheit, die jedoch auch von überlagerten oder unscharfen Konturen in Zeichnungen oder Oberflächen der Objekte ausgehen und ebenfalls einen plastischen Effekt bewirken kann.

Sir Francis Galton schuf seit 1878 durch Überlagerungen von Porträts idealisierte Gesichter, indem die Einzelzüge durch Gemeinsamkeiten maskiert wurden. Der umgekehrte Weg scheint in der Geschichte des individualisierten Porträts erkennbar zu sein, indem das Bild mit Abweichungen vom Ideal, d.h. mit Abnormitäten angereichert wurde. Halb menschliche, halb tiergestaltige Züge sind für die Entwicklung individueller Züge bedeutsam. „Dafür werfen die Pantheonkentauren ein scharfes Licht auf die Vorwehen des Porträts, die ohne sie für uns im Dunkel blieben. Nicht aus der Wiedergabe des *kalós kàgathós*, sondern aus den Bereichen des Abnormen und der apotropäischen Maske ist das individuell betonte Menschenbild und letzten Endes auch das Porträt hervorgegangen.“⁵⁶ Damit dringt in die Idealschicht des Menschenbildes die Ungestalt ein, Zeugnisse psychologischer Primärprozesse, und die Distorsion des Schönen erfährt im künstlerischen Prozess, der den Gegensatz bewältigen muss, eine neue ästhetisch und ethisch geläuterte Form, die den Einbruch des nicht Gestalteten in die Gestalt artistisch zusammenfügt. So bleibt der Endgestalt *individueller* Schönheit die Herkunft aus dem Monstrum als Vorstadium und verdecktes Individuationsprinzip erhalten.

Die Scheu der Braut ist ambivalent. Scheu (*timide*) ist das Triebmittel der Blüte und Entfaltung. Sie distanziert und

⁵⁶Bernhard Schweitzer: Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen. Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse 21. Bd. 1939, H. IV, S.1-67, S. 38

treibt durch diese Distanzierung das Gegenteil an, ein Phänomen, dessen Widerspruch darin besteht, die andere Seite durch Fernhalten anzuziehen und die Anziehung durch Fernhalten zu blockieren, logisch eine Antinomie, psychologisch eine double-blind-Situation. Einerseits schreibt Duchamp, der Braut-Motor müsste als Apotheose der Jungfräulichkeit erscheinen, „ce moteur mariée doit apparaître comme une apothéose de virginité c.à.d. le désir ignorant. le désir blanc. (avec une pointe de malice)...“, andererseits überträgt der Motor die Macht der Scheu, „Mais avant d’être un moteur qui transmet sa puissance-timide – elle est cette puissance-timide même – Cette puissance-timide est une sorte d’automobile, essence d’amour...“ Duchamps Notiz über die Braut als Motor ist rekursiv: Die Braut ist ein Motor, doch bevor sie ein Motor ist, der ihre puissance-timide überträgt, ist sie „cette puissance-timide même“.

Puissance-timide ist ein Begriff, der an das griechische *aidos* erinnert, eine archaische Sprachfigur, die auf den Reiz der Scheu anspielt. Die Scheu kleidet die entkleidete Braut, doch diese Art Kleidung ist zugleich Entkleidung und Produktion der *puissance-timide*, die den Prozess unterhält. Duchamp nennt ihn „épanouissement cinématique“. Es scheint sich um einen autokatalytischen Prozess zu handeln, weil die Scheu, die abstößt, erzeugt zugleich die Anziehung und reproduziert sich im Wechsel von Anziehung und Abstoßung, „commandé par la mise à nu électrique“. Diese Maschine ist ein *autonomous agent*, der sich selbst Ziele setzt und verfolgt.

Die taktile Wahrnehmung, die alle Seiten eines Objekts umfasst, käme einer vierdimensionalen Wahrnehmung nahe, schreibt Duchamp an Serge Stauffer. Keiner unserer Sinne habe einen Zugang zur vierten Dimension außer vielleicht der Tastsinn, und der Liebesakt mag einen winzigen Einblick in

eine physikalische Interpretation der vierten Dimension geben. Damit bezieht Duchamp ein üblicherweise der Mathematik entstammendes formales Denken auf den Körper, der sich nicht im Raum wie in einem Container befindet, sondern an der Raumstruktur beteiligt ist. So kommt Henri Poincarés nichteuklidische Geometrie Duchamps Intention entgegen, die sinnliche Dimension gegenüber den Abstraktionen der Naturwissenschaften und Mathematik zu behaupten. „Each muscle gives rise to a special sensation capable of augmenting or of diminishing, so that the totality of our muscular sensations will depend upon as many variables as we have muscles. From this point of view, motor space would have as many dimensions as we have muscles.“⁵⁷ Der Raum ist demnach kein Anschauungsraum, der vornehmlich auf das Auge bezogen ist, und die Bezeichnung der Braut als Skelett könnte sich auf den *motor space* beziehen.

„In his widely read and highly respected work *Science and Hypothesis* Henri Poincaré, a mathematician with Kantian inclinations, clearly distinguished what he called 'representative space' from geometrical space. Geometrical space is continuous, infinite, three-dimensional, homogeneous, and isotropic, whereas representative space, strictly speaking, has none of these properties. Representative space, in turn, Poincaré viewed as comprised of visual space, tactile space, and motor space. Thus, in contrast to Kant's single form of space, Poincaré has five! Through a process of association of ideas, Poincaré thought, visual, tactile, and motor space were psychologically adjusted to one another to yield a single representative space. He then argued that the appearances of representative space are correlated with one another, in terms of muscular

⁵⁷Henri Poincaré: *The Foundation of Science*, 2015, S. 69

sensations, to produce a kind of perceptual geometry. This perceptual geometry is basically Euclidean in structure and lies at the foundation of our habitual belief that the physical world is Euclidean. Finally, as concerns the relation between representative space and geometrical space, Poincaré identified the former as the 'image' of the latter. 'Thus we do not represent to ourselves external bodies in geometrical space, but we reason about these bodies as if they were situated in geometrical space' (Science and Hypothesis S. 57).⁵⁸

In der Berührung eines anderen Körpers besteht die Möglichkeit, den dreidimensionalen Raum zu verlassen, den Euklid als Modell unserer Wahrnehmung formuliert hat. Dabei wird eine Analogie von taktiler und optischer Wahrnehmung, Berührung und Sehen angenommen, zumal das Auge sich aus Hautzellen entwickelt hat. „The fragmented mental image of a lover before the erotic act is constructed only by visual cues. The desirous gaze longs for an immersion in tactility. Eyes become prolonged fingers that cross the space and stroke the figure with an assertion of touch. In the tactile exploration during the erotic act, the lover acquires a missing dimension. The missing tactility of a desired figure is therefore haptically 'measured' by the body of the lover.“⁵⁹ Der Kontakt der Häute zweier Körper provoziert eine Kongruenz zweier dreidimensionaler, inkongruenter Körper.

Die Vierte Dimension ist ein mathematisches, kein anschauliches Konstrukt, das man jedoch in Analogie des Übergangs von zweiter zu dritter Dimension beschreiben kann. Wenn zwei achsensymmetrisch gegenüberliegende, zweidimensionale Fi-

⁵⁸Patrick J. Hurley: Russell, Poincaré, and Whitehead's 'Relational Theory of Space'. Process Studies, S. 14-21, Vol. 9, 1+ 2, 1979

⁵⁹Penelope Haralambidou, Architecture of Desire, S. 194

guren zur Deckung gebracht werden sollen, ist diese Operation durch Bewegung im Raum möglich. Ein Körper müsste über eine vierte Dimension bewegt werden, um die andere Seite des chiral strukturierten Raumes zu erreichen und mit einem anderen Körper zu verschmelzen. Es liegt nahe, Duchamps Bemerkung über die Drei- und Vierdimensionalität von Sex im Sinne einer Verschmelzung der lateral orientierten Körper zu verstehen. Die Symmetrieachse ist der Spiegelfläche vergleichbar, die ebenso als Zone zwischen Dimensionen gewertet werden kann, in der die Transformation stattfindet. Die propriozeptive Wahrnehmung deckt sich nicht mit der des Spiegelbildes, und beide Wahrnehmungen schließen einander aus, eine ist die Täuschung, Vertauschung, der anderen. Im Paradoxon ist nicht zufällig das Subjekt, das sich selbst als Lügner bezeichnet, und damit zur Figur einer extramundanen Transaktion, in der passive wie aktive Rollen der Beobachtung aufgehoben oder zufällig verteilt sind.

Der orientierte Raum ist erlebter, subjektbezogener Raum, und ohne eine Relation zum Beobachter entfallen Orientierung und Chiralität. Der Ort, der zwischen zwei chiral orientierten Körpern vermittelt, ist orientierungslos, weil es sich um einen Umschlagspunkt der Orientierung handelt, wo eine linke Seite aufgehoben wird, um eine rechte zu werden, oder eine rechte aufgehoben, um eine linke zu werden. Der Umschlagspunkt ist nicht orientiert und vom Beobachter entkoppelt. Hier existieren „Objektpunkte“ mithin umgebungslos wie in einer absoluten Leere. In der Transformation von der dritten in eine vierte Dimension wäre ein Objekt ohne Beobachterbezugspunkt nicht Teil der Wahrnehmung, also weltlos, die Verschmelzung von subjektivem Subjekt und objektivem Subjekt ebenfalls.

Für die Grenze zwischen zwei Dimensionen hat Benoît Mandelbrot eine fraktale Geometrie der Natur eingeführt, die die

Irregularitäten von Kanten, Flächen und Körpern der Natur besser erfassen kann. Daraus sind weiter reichende Schlüsse für innovative Prozesse gezogen worden, die vornehmlich an Rändern stattfinden, die „gegensätzliche Zonen“ unterscheiden – etwa Wasser, Erde, Feuer, Luft; Elemente, an deren Nahtstellen sich z.B. Leben entwickeln konnte. Mandelbrot stellt in seinem Buch „Die fraktale Geometrie der Natur“ die berühmte Frage: „Wie lang ist die Küste Britanniens?“ Die Frage zielt auf die Schwierigkeit der Messung des Abstands zwischen dem Anfang und Ende mithilfe eines Eichmaßes angesichts der unregelmäßig sich schlängelnden Küstenlinie. „Alle Meßmethoden führen letztlich zu dem Schluß, daß die Länge einer typischen Küstenlinie sehr groß und so schlecht bestimmt ist, daß sie am besten als unendlich angesehen wird.“ Länge sei ein ungeeigneter Begriff.⁶⁰ Viele Naturerscheinungen hätten angesichts ihrer Unregelmäßigkeit und Zersplitterung nicht nur einen höheren Grad an Komplexität gegenüber Euklid, sondern „besitzen praktisch unendlich viele verschiedene Größenbereiche“⁶¹, sie haben eine fraktale Dimension. Diese Geometrie der Zwischenformen, wo z.B. die Grenze zwischen zwei Dimensionen unscharf ist, speist sich aus Quellen revolutionärer Entwicklungen der Mathematik zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Entwicklung der Theorien, so Mandelbrot, wiesen jedoch keine Beziehung mehr zu sichtbaren Dingen auf und hätten sich dadurch von der Natur entfernt. So kritisierte Whitehead Einstein, die Theorie von der Wahrnehmung vollkommen entkoppelt zu haben. In „Space, Time and Relativity“⁶² heißt es, unsere Aufgabe bestehe tatsächlich darin, die

⁶⁰Die fraktale Geometrie der Natur, 1991, S. 37

⁶¹Mandelbrot, S. 13

⁶²Proceedings of the Aristotelian Society, Vol. 16, 1915-1916, pp. 104-129

Welt auf unsere Wahrnehmungen abzustimmen und nicht umgekehrt.

Kants kritische Wende erfolgte nach der Beschäftigung mit dem Wahn und kam zu Schlussfolgerungen, die er in den Antinomien beschrieben hat – logische Monster. Sie traten mit der modernen Mathematik nun gehäuft in Erscheinung. Die fraktale Geometrie vereint eine Reihe von Ansätzen der modernen Mathematik, die die klassische Mathematik des 19. Jahrhunderts und die mathematischen, regulären geometrischen Strukturen von Euklid und Newton ablösten. „Mit der Mengentheorie von Cantor und den raumfüllenden Kurven von Peano begann dagegen die moderne Mathematik. Historisch wurde die Revolution von der Entdeckung mathematischer Strukturen erzwungen, die nicht in die Muster von Euklid und Newton paßten. Diese neuen Strukturen betrachtete man als 'pathologisch', als eine 'Galerie von Monstern' – dem Kubismus und der atonalen Musik verwandt...“⁶³ Hans Hahn, Gödels Mentor, schreibt in „Krise der Anschauung“ (1933), dass sich der Verlauf einer Kurve ohne Tangente der Anschauung entzieht und „und auch schon die konstruierten Streckenzüge werden nach wenigen Schritten des Verfahrens so fein, daß die Anschauung nicht mehr recht folgen kann; bei der Kurve, der sich diese Streckenzüge unbeschränkt annähern, versagt sie jedenfalls gänzlich; nur das Denken, die logische Analyse kann bis zu dieser Kurve vorstoßen.“⁶⁴ Eine solche Kurve war von Helge von Koch 1904 beschrieben worden, ein erstes Objekt mit „fraktalen“ Dimensionen. Kurven von Koch und Peano oder der „Cantor-Staub“ zählten in den Naturwissenschaften noch lange zu den Monstern. Henri Leon Lebesgue, der eine Maßtheorie

⁶³Mandelbrot, S. 15

⁶⁴Siehe Mandelbrot, S. 47

schuf, wollte – nach einer Bemerkung von 1922 – durch die Pariser Akademie der Wissenschaften eine Arbeit veröffentlichen lassen, die sich mit Flächen beschäftigte, die bar jeder Tangentialeben sind wie „gründlich zerknitterte Taschentücher“. ⁶⁵ Eine analoge Form hat Duchamp 1953 mit einem knittrigen Bononpapier erzeugt und darauf notiert: *A Guest and a Host is a Ghost*. Oder ein Monster. Die Erschütterung der Anschauung durch nichtdifferenzierbare Kurven schien so groß zu sein, dass man sie nicht nur anti-intuitiv, sondern monströs, pathologisch oder gar psychopathisch nannte. Georg Cantor erlebte die Missachtung seiner Zunftgenossen, unterbrach deshalb zehn Jahre lang seine Arbeit und litt wiederholt an manisch-depressiven Störungen. Das nach ihm benannte mathematische Objekt, der Cantor-Staub, bezeichnet Mandelbrot „mager bis zur Unsichtbarkeit“.

Die Absicht, das Erscheinungsbild der Raumwahrnehmung auf einer Fläche abzubilden, wird erst durch die antike Geometrie auf eine präzise Grundlage gestellt. Dabei ist zwischen den statischen Beziehungen von einzelnen Objekten und der von Objekten im Ereigniskontext anderer Objekte zu unterscheiden, letztere wurde erst in der Renaissance mit der Erfindung der Zentralperspektive möglich. Die verschiedenen Ansätze perspektivischer Darstellung lassen sich als Diagramme lesen, den Wahrnehmungsprozess zu beschreiben, obgleich er unbewusst abläuft und nur das Ergebnis objektiv wird. Die Geometrie täuscht mit ihrer Raumabbildung über den Prozesscharakter des Sehvorgangs hinweg, auf den formal die Fluchtlinien und Sehstrahlen hinweisen, als begänne der Sehvorgang im Subjekt oder ende hier, durchlaufe Wahrnehmungsstufen, an deren Ende eine Vorstellung steht, in der Sinnes-

⁶⁵Mandelbrot S. 48

daten und innere Formbildungen im Wechsel beteiligt sind. Die Abbildungsleistungen der Perspektive können demnach als Übersetzung unbewusst verlaufender Formbildungsprozesse der Objektwahrnehmung interpretiert werden und damit einen Hinweis auf die Zugriffsmöglichkeiten und Motive geben, die einer Perspektive zugrunde liegen – welcher auch immer. Für die Konstruktion des Aktionsraumes unseres Bewusstseins und seiner Objektwahrnehmung steht Euklids Geometrie. Die Griechen hatten sich von der Anschauung nie gelöst und mit dem Parallelenaxiom ein Problem, weil Aussagen über die Unendlichkeit die Erfahrung überschreiten.⁶⁶ Handeln beruht auf einer Leistung, die auch ein Mensch erst sensomotorisch erwerben muss und mit ihm die dafür angemessene intentionale Raumvorstellung, wie Jean Piaget nachgewiesen hat.

Die mythologischen Raumvorstellungen sind aktionistisch, der Raum wird einem Handelnden zugeschrieben und ein Kausalakt zwischen Akteur und Raum hergestellt. Mit dem Raum als Produkt beginnt der Raum sich zugleich vom Akteur zu lösen und somit einfachere Strukturen zu bilden, d.h. auf Bewegungsstadien zu regredieren, die in der Frühphase sensomotorischer Prozesse liegen und Grundlagen für ein stabiles Ordnungsmodell bilden. So legen die Schöpfungsmythologien erste Spuren einer Geometrie, indem die Gründungserzählungen die Handlung in Akteur und Produkt, ein Weltmodell oder -bild zerlegen, mit dem von nun an eine eigenständige Entwicklung beginnt, in der die sensomotorische Leistung der Ontogenese stufenweise in einen Prozess von Raumvorstellungen aufgelöst wird. Die Geometrie ist an diesem regulierten Regressionsprozess beteiligt und verändert sich selbst mit der Beschreibung

⁶⁶Annette Garbe: Die konventionell, partiell empirisch bestimmte Realität physikalischer RaumZeiten, S. 53

des Raumes als Raumwahrnehmung. Mit der Entkoppelung des Raumes vom Akteur sind schließlich Geometrien möglich, die nicht mehr an unsere Wahrnehmung gebunden sind, wie die frühen Kosmologien bezeugen.

Auf die in der Renaissance erworbene Bindung des Akteurs an einen perspektivisch konstruierten Raum, die man als Verweltlichung interpretieren kann, folgt eine neuerliche Fesselung des agierenden Subjekts, dem die Objektivität als Handlungsspielraum entwindet. Denn das Subjekt begegnet sich nun selbst im Objekt seiner Handlungen, in einer „zweiten Natur“, und erkennt sie als Projektion, die den Status des Bildes verändert. Das Bild als Rekonstruktion der Wahrnehmung, wie von der Zentralperspektive erwartet wurde, verdoppelt jedoch nur die Endgestalt der Objektwahrnehmung, in der der gesamte Prozess verdeckt ist. Am Hegelschen Begriff der Entäußerung wird erkennbar, wie diese Verdeckung, die im strikten Subjekt-Objekt-Gegensatz eigentlich gesichert ist, nicht mehr in vollem Umfang überlebensnotwendig ist, d.h. wie die Projektion als Teil der Reflexion ins Bewusstsein tritt. Damit dringen offenbar Stadien des Wahrnehmungsprozesses durch, der mit einfachen Formen beginnt. Die Ebene eines Bildes korrespondiert der ebenen Retina, die in der Endgestalt des Verarbeitungsprozesses, d.h. der Wahrnehmung noch verdeckt enthalten ist. Da die Objektbildung also zweidimensional beginnt, weil sie von retinalen Impulsen ausgeht, ist die Linie die erste mentale Konstruktion der Kante, subjektive Verarbeitung der Daten, „...controlled hallucination. Hallucination imposes quality, meaning and value... 'Control' starts with dreamlike states confronting structure encountered high up in the front-end, gradually moving to more articulate structure in the

early front-end...“⁶⁷ „A perception begins in the upper brainstem with a two-dimensional construct.“⁶⁸ Die gerade Linie der klassischen Geometrie ist eine Illusion.

Wenn die Stabilität des Objektes auf der Unabhängigkeit gegenüber der subjektiven Wahrnehmung beruht, ist seine Identität unter den neuen Reflexionsbedingungen gefährdet, wenn die subjektiven Anteile am Objektbereich bewusst werden. Die Verdeckung des Wahrnehmungsprozesses, aus dem ein stabiles Objekt als Produkt hervorgeht, um eine ebenso stabile Umwelt zu schaffen, scheint im Laufe der Geschichte ihre zwingende Notwendigkeit eingebüßt zu haben. Die Objektwahrnehmung ist nicht mehr in dem Umfange scharf gestellt, wie es unter früheren Umwelt- und Reproduktionsbedingungen der Gattung angemessen war, und Objektivität wird nun aus einer Überlagerung von Stadien ontologisch unterschiedlicher Ebenen erzeugt.

Dem Begriff der *zweiten Natur* liegt das griechische *ethos* zugrunde, mit dem die „Selbigkeit“ von Verhalten und Normen bezeichnet wurde, aus denen Institutionen als verdinglichte Formen entstanden. Die Selbigkeit als Form der Wiederholung verweist auf ein Verhalten, das Bergson mit „tout fait“ bezeichnet hat. Bergson thematisiert damit ein neues Bewusstsein für die Unterschiede von Bewegung als Zeichen von Leben und Automatik angesichts eines verblassenden metaphysischen Seelenbegriffs. Seele ist bei Freud bereits ein Funktionsbegriff. Damit nähert sich Leben dem Objekt an, das zum Ding durch die Form der Selbigkeit wird, die ihm seine Wiedererkennung sichert, jedoch nicht im Ding selbst liegt, sondern in einem

⁶⁷Jan Koenderink, Andrea van Doorn u. Baingio Pinna: Psychogenesis of Gestalt; in: Gestalt Theory 2015, Vol. 35, Heft 3, S. 297

⁶⁸Jason W. Brown: Neuropsychological Foundations of Conscious Experience, 2010, S. 35

Selbst des Wahrnehmungsprozesses, Denkens und Handelns. Dieses Selbst ist keine Substanz, sondern eine Funktion und stellt eine logisch höhere Ebene dar, d.h. es ist eigentlich leer.

Die Objekt-Hintergrund- oder die Objekt-Kontext-Relation als Grundlage der Fokussierung wird von Duchamp relativiert. Die Fokussierung, die den Gegenstand gegenüber seiner Umgebung bevorzugt, gehört zu einem der Reduktionsakte von Komplexität im Wahrnehmungsprozess. Bewusstsein richtet sich nicht auf alles, sondern jeder Akt der Aufmerksamkeit spielt sich innerhalb eines Bedeutungsrahmens ab, in dem Dinge isoliert werden. Ein Bewusstsein, das sich dieses Vorgangs der Isolation vergegenwärtigen kann, muss auf mikrogenetische Prozessstadien zugreifen können, auf denen die Relation von Selbst und Objekt hergestellt wird, und das Selbst die Reduktion des Prozesses der Objektbildung ausführt. Selbstbewusstsein ist die Beobachtung dieses Prozesses und deren Epiphänomen, was Duchamp in die Worte fasst: Man kann sehen sehen. Kommt der Prozess zu einem Ende, ist die Objekt Konstanz erreicht, die Duchamp von der Umgebung löst, indem der Gegenstand in einen von ihm ausgewählten Kontext gestellt wird.

Ein Bewusstsein des Selbst beruht auf einem Zugriff auf den inneren Objektbildungsprozess, d.h. „a retreat from external objects to preparatory (inner) phases in the object formation.“⁶⁹ Der Rückzug vom Objektstatus entspricht dem Evolutionsprinzip, dass neue Formen sich aus älteren heraus bilden und in die aktuellen integriert werden bzw. sie ersetzen. Die literarisch dokumentierten Phantasien des Rückzugs aus der „neuen Welt“ lassen auf einen neuen Status des Bewusstseins schließen, seine von den Wissenschaften bereits praktizierte

⁶⁹J.W.Brown: *The Self-Embodying Mind*, 2002, S. 62

Isolation der Objekte zur Erkundung ihrer Eigenschaften, ihres „Selbst“. Bergson hat eben dies mit dem Argument kritisiert, das damit Prozesse in statische Beobachtungssituationen überführt werden. Angesichts der Bindung von Selbst und Objekt trifft diese Kritik nicht minder das Bewusstsein der Epoche, wie eine Maschine zu operieren, ein Zustand, gegen den Robert Müllers Reise in die Wildnis gerichtet ist, wo die Subjekt-Objekt-Relation zuweilen die Balance verliert.

Der Status des Bildes als Objektabbild wird überholt von der Wahrnehmung der künstlichen Konstruktion, die paradoxerweise gerade in der Kunst obsolet sein muss, weil sie gerade dies nicht sein will. Der Weg vom Bild als numinoses Objekt und Ort göttlicher Repraäsentation bis hin zum Abbildungsversuch der Wirklichkeit zeugt von wachsendem Wissen über den Objektbereich der Wahrnehmung. Doch wird die Unzulänglichkeit dieses Modells schließlich bewusst und phänomenologisch verhandelt. Die Objektkonstanz ist Schein, das tote Ding eine Verdinglichung dieses Scheins, auch wenn es sich bewegt, wie ein Automobil. Das *ready made* übertrifft das Bild in seiner scheinhaften Konstanz, denn es ist die verkörperte Konstanz. Diesen Status hatten einmal Metalle, Steine und Meteoriten inne, und dienten somit der Idolatrie als Materie. Das Ding ist eine Objektbildung zweiten Grades, weil es den Schein der Objektkonstanz verdinglicht.

Duchamp: „The main point is the subject, the figure. It needs no reference. It is not in relation. All that background on the canvas that had to be thought about, tactile space like wallpaper, all that garbage, I wanted to sweep it away. With the glass you can concentrate on the figure if you want and you can change the background if you want by moving the glass. The transparency of the glass plays for you. The question of

painting in background is degrading for the painter. The thing you want to express is not in that background.“⁷⁰

Die Bedeutung dieser Aussage ist zentral, weil sie Duchamps Umgang mit dem umgebungslosen Objekt betrifft. Das *ready-made* funktioniert nur vor diesem Hintergrund der Trennung des Objektes von seiner es mitbestimmenden Umgebung, eine Trennung, die in anderen Umgebungen zu neuen Identitäten führen kann oder eine neue Definition des Objektes ermöglicht. Denn das Objekt ist eine Endgestalt des Wahrnehmungsprozesses, in dem das Selbst mit dem Objekt verknüpft ist, und ihm seine Identität verleiht, die ontogenetisch kontextgebunden ist. Das Objekt (Ding) wird frei für andere Kontexte, oder für einen anderen, allgemeineren Kontext, in dem das Selbst eine Funktion mit kollektivem Bezug annimmt. Da die Objektwahrnehmung mit dem Selbst verknüpft ist, trifft die freie Kontextualisierung auch das Selbst. Versteht man die Signatur eines Kunstwerks als Selbstmarkierung, so sind die Signaturen des *ready made* weniger proprietär, sondern als schriftliche Fixierung des Blicks des Künstlers zu verstehen, der das Objekt als für den Augenblick einmalig erschaffen halluziniert. Das ist paradox, weil mit Absicht aus massenhaft produzierten Artefakten eines ausgewählt wird, dessen Genese ausgelöscht und der Kontext grenzenlos wird. Dies vergrößert den kategorialen Rahmen, in den in der Regel das Objekt eingebunden ist, sodass formale Überlagerungen und zufällige Verknüpfungen zu Mehrdeutigkeiten führen.

Der Wahrnehmungsprozess beginnt in Analogie zur Ontogenese mit Clustern von Verknüpfungen, Kategorien, die sukzessive auf das für den Wahrnehmungsakt Notwendige redu-

⁷⁰Roberts, Francis. Interview with Marcel Duchamp. „I Propose to Strain the Laws of Physics.“ Art News 67, no. 8, December 1968: 46-47, 62-64

ziert werden. Beim *flashback* einer Objektwahrnehmung und ihrer Prozessstadien wird das Objekt aufgelöst in eine Vielheit möglicher Erscheinungsweisen, die in eine metaphorische Sprache des Beobachtungsmediums Bewusstsein übersetzt werden müssen. Duchamp: „The conjunction of the two things removes the retinal aspect that I don't like.“⁷¹ Die Forderung zielt nachdrücklich auf eine Unterbrechung der Zielrichtung eines realen Objektes. Damit ist klar ausgedrückt, dass Duchamp mit der Ablehnung retinaler Anschauung die Endgestalt der Objektwahrnehmung meint, in der die Möglichkeiten der Anschauung auf einen Moment hin reduziert und fokussiert sind, so, wie es in der Regel die Aussage einer Kommunikation verlangt, die eindeutig sein soll. Damit wird aber auch eine Anregung Bergsons erfüllt, die Tiefenwahrnehmung (Intuition) zu erreichen, indem mehrere Objekte gleichzeitig betrachtet werden.

Duchamps Urteil fiel im Zusammenhang mit den Notizen, die zum Großen Glas in der Box von 1914 gehören und vom Betrachter hinzugezogen werden sollen. Allerdings handelt es sich um eine Funktionsbeschreibung, wie man sie von technischen Geräten kennt, die jedoch – anders als bei Duchamp – zweckbestimmt sind, wobei der Zweck oder der Sinn mit Worten allein eben nicht erreicht werden kann, sondern nur die Arbeit der Maschine, die wort- und bildlos ihren Dienst tut. Unter diesem Aspekt ergeben Worte keinen Sinn (des Kunstobjektes) und das Bild (Kunstobjekt) kann nicht arbeiten. Beiden ist das Ziel verwehrt. „Conjunction of two things“ bedeutet mithin einen ersten Schritt rückwärts von der Bestimmung zur Vielfalt von Verknüpfungen innerhalb einer „Kategorie“ als Stadium auf dem Weg zur Aktion in Wort und Tat. Die

⁷¹Dalia Judovitz. Unpacking Duchamp: Art in Transit, 1995, S. 88

Verknüpfung erlaubt durch die Ambivalenz oder Unschärfe des Gemeinten weitere Bedeutungen mit aufzurufen, ohne sie zu nennen, und darauf vertrauend, oder gar in einer Art *mind reading* wissend, dass über das bewusst Wahrgenommene hinaus andere Inhalte mit aufgerufen werden können, ohne sie zu zeigen. Die Steuerung bedarf einer Fähigkeit, die für die Konstruktion von Fallen nötig ist, mit denen sich ein Raum als Attraktor öffnet. Die Unschärfe ist eine Leerstelle, die bewusstseinsferne Schichten mit einer Nähe zu Primärprozessen anspricht, die über Metaphern und Abstraktionen, d.h. Zeichen kommunizieren. Man wird die Entwicklungen in Kunst und Wissenschaft um 1900 unter diesem Aspekt sehen müssen, bei dem das Formale in den Vordergrund rückt.

Ferdinand de Saussure ersetzt die alte Subjekt-Objekt-Relation und die Verständigung der Subjekte darüber durch ein Zeichensystem oder eine Symbolsprache mit den Elementen „signifiant“ und „signifié“. Damit verändert sich der Wahrheitsgehalt der Erkenntnis, weil das Symbol eine Welt repräsentiert, die anders nicht zugänglich ist. „Saussure was just one contemporary advocating new systems of relations, that is, expressions of interactive formal strategies by which a whole series of disciplines, from physics to painting, radically transformed themselves at the crucial hinge between the nineteenth and twentieth centuries.“⁷² Henri Poincarés Konventionalismus ist vom gleichen Schlage. Es existieren keine geraden Linien oder Kreise, wie von der Geometrie vorausgesetzt, sondern „die Geometrie basiert auf Sätzen, die durch Übereinkunft zustande kommen, bzw. frei wählbare, willkürliche und

⁷²John F. Moffitt: *Alchemist of the Avant-Garde: The Case of Marcel Duchamp*, 2003, S. 19

im Prinzip beliebig annehmbare Festsetzungen sind“.⁷³ Deutlicher kann man Objektivität nicht demontieren.

Die reine Form hat manipulativen Charakter insofern, als die mitlaufende Aktivierung von Bedeutungen der bewussten Wahrnehmung entzogen ist. Die Form eines Satzes, die in Schrift erscheint, enthält keine weiteren Signale aus dem seelischen Kontext des Senders, lässt also Spielräume für Bedeutungen, für das Gemeinte. So funktionieren Anspielungen, die ein Umfeld aktivieren, das zwar nicht benannt, doch in Wahrheit gemeint ist, wobei das Gemeinte verdeckt bleibt. Nur der reinen, kontextlosen Form gelingt die Täuschung, weil ihre Eindeutigkeit von der gezielten Verdeckung weiterer Bedeutungen abhängt, somit aber neue Kontexte gewählt werden können, um die Relation von Bedeutungen zu verändern. Die Unschärfe der situationsunabhängigen Sprache der Zeichenschrift hat deshalb zur Entwicklung formaler Sprachen geführt, sich damit aber von der Komplexität analoger Kommunikation und der Lebenswirklichkeit entfernt, d.h. das, was innerhalb des syntaktischen Systems an Präzision gewonnen wurde, war erkauft mit reduzierter Wirklichkeit.

Die Nähe der Geometrie zum Schatten erlaubt nicht nur eine metaphorische Interpretation der Mathematik durch die Kunst, sondern Duchamps Vergleich der Dritten mit der Vierten Dimension erlaubt, den Schatten als Zeichen der Vierten Dimension zu erkennen, die Dritte also als Schatten der Vierten. Bereits Epikurs *eidola* sind Schattenbilder der wahrgenommenen Dinge, die Schatten gelten im Mythos als Phänomene des Totenreiches, eine Vorstellung, die sozuagen unterirdisch der Gnosis vererbt wurde. Die Vorstellung eines Toten-

⁷³Annette Garbe: Die partiell konventional, partiell empirische Realität physikalischer RaumZeiten, 2001, S. 94

reiches ist ambivalent hinsichtlich einer existentiellen Dauer, die einmal das Leben und einmal den Aufenthalt in einem „fernen Ort“ betrifft, verteilt auf Seele und Leib bezeichnete Existenzen. In der Gnosis wird der Fall der Sophia aus der oberen Götterordnung behandelt, ein Fall, der der Überhebung des Demiurgen vorangeht. Hans Jonas zitiert aus dem Text „Ursprung der Welt“: „Das Chaos (ist nicht von Anbeginn, sondern) entstand aus einem Schatten... Der Schatten aber stammt aus einem Werk, das im Anbeginn geschah... als das Chaos nicht war, und dieses ist dem ersten Werk erst gefolgt,“ und fährt fort, dass dieses 'erste Werk' nun die Tat der Pistis Sophia, sei, „die zu den Unsterblichen gehörte, aber ein 'Bild' aus sich abfließen ließ mit der Absicht, daß es dem zuerst existierenden Lichte gleiche: dieses, eben das 'Werk', steht nun vor dem Lichte... und wirft einen Schatten nach außen, und dieser Schatten ist die Finsternis und das grenzenlose Chaos...“⁷⁴ Die Relation von Dritter und Vierter Dimension tritt einmal als geometrischer und einmal als mystischer Aspekt hervor. Die Vierte Dimension spielt denn bei den Spiritualisten auch eine zentrale Rolle als Region der Geister.⁷⁵ Im Grunde ist sie typisch für die Übergangsphase, in der die innere Anschauung verlassen wird und sich mathematische Beschreibungen nur noch auf sich selbst beziehen. Mit einer vierten Dimension betritt die Mathematik bereits ihre neues Terrain der Unanschaulichkeit und hinterlässt die Anschauung den alte Sehnsüchten nach Transzendenz.

Von der reduzierten Wirklichkeit bleibt das Verhältnis der Individuen untereinander nicht unangefochten. Religion und Metaphysik sind nicht mehr wirksam genug, um Kollektive un-

⁷⁴Hans Jonas: Gnosis und spätantiker Geist, 1964, S. 387

⁷⁵Moffitt, S. 296

ter einem „Begriff“ zu vereinen, der in den Künsten emotional aufgeladen war. Auffällig ist die emotionale Distanz der Moderne, die auf eine Veränderung in den affektiven Strukturen der Kommunikation schließen lassen. Da mindestens zwei Individuen am *mind reading* beteiligt sind, ist die logische Form rekursiv, insofern das Denken des einen vom anderen erschlossen werden kann, was jener seinerseits weiß usf. Das Verhalten eines anderen zu beeinflussen gelingt, indem ein vorhandenes psychisches „Gefälle“ angesprochen und aktiviert wird, das die intendierte Bewegung in Gang setzt. Dieses Verfahren ist der evolutionär etablierten Täuschung ähnlich. Anhand von Störungen des *mind reading* kann man auf ein integrales Modell schließen, in dem im Normalfall kognitive, emotionale und affektive Dispositionen ausbalanciert sein sollten.⁷⁶ Es dürfte sich beim *mind reading* um evolutionär jüngere Eigenschaften handeln, die Kollektiven ein höheres kognitives Niveau bei Kooperationen bescheren, wenn die Mischung der genannten Dispositionen ausgeglichen ist.

Der Zugang zu den Zuständen anderer gelingt auf unterschiedlichen Wegen, je nach psychischer Disposition und Absicht. Manipulative Fähigkeiten scheinen sich mit Empathie eher weniger zu vertragen, und affektive Kanäle der Ermittlung des Zustands anderer sind dann verbaut. Ein Mangel an Einfühlungsvermögen, das auf einem „inkohärenten“ Selbstmodell beruht,⁷⁷ führt zu alternativen Formen des *mind reading*, über die der Zustand des anderen ermittelt werden kann. *Theory of mind* und Empathie vereinen das Kollektiv in einer Ordnung, in der kognitive und emotionale Funktionen aus-

⁷⁶Es war Sigmund Freuds Methode, psychische Leistungen zu verstehen, indem man Zustände betrachtet, in denen sie defizitär arbeiten.

⁷⁷siehe „Schizophrenia, Subjectivity and Mindreading“, Matthew M. Nour, Alvaro Barrera, 2015

geglichen integriert sind und beide Aspekte effizient arbeiten können. Eine Veränderung des Empathie-Levels wäre nur im Laufe der historischen Entwicklung innerhalb eines Kollektivs anzunehmen, wobei eine Verminderung durch größere Leistungen der Kalkulation ausgeglichen werden müssten, um den kognitiven und/oder emotionalen Status des anderen abzuschätzen. Das würde die Balance zwischen Kognition und Emotion beeinträchtigen. So sind zwei Strategien einer *theory of mind* in der neuropsychologischen Literatur beschrieben worden, die in „heiß“ und „kalt“ („hot“ and „cold“ cognition) unterschieden werden – „kalt“ die kognitive und „hot“ die emotionale Funktion des *mind reading*. Verschiebt sich das Verhältnis zwischen „heiß“ und „kalt“ bei einer Schwächung der Empathie, wachsen die kalkulatorischen Funktionen. „Feeling empathy and understanding others are not part of the same skill.“⁷⁸ Eine Absenkung der Empathieschwelle hätte Folgen für die Formen kollektiver Bindung und bedürfte alternativer Techniken, die eher rationaler Natur sind.

Basis für die emotionale Komponente der Kommunikation ist die Matrix der Dyade von Fürsorger (in der Regel die Mutter) und Kind und ihre Integration in die Gruppe. Heinz Kohut hat ausgehend von einem Selbst-Objekt als emotionale Koordinationseinheit den Begriff des Gruppen-Selbst eingeführt, der auf emotionale Mechanismen hinweist, die bereits mit dem Selbst-Objekt ausgebildet sind. Menschen „are constructed psychologically to be born into a matrix of responsive self-objects.“⁷⁹ Kohuts Selbst-Objekt entspricht weitgehend dem

⁷⁸Is Machiavellism related to theory of mind?, in: Journal of Evolutionary Psychology, 8 (2010) 3, 261-274, S. 263

⁷⁹Ellen Dissanayake: Fons et Origo: A Darwinian View of Selfobject Theory and the Arts, Psychological Inquiry: A Topical Journal for Mental Health Professionals, 23:6, 2006, S. 312

Übergangsobjekt Winnicotts; der Objektcharakter scheint unter bestimmten Umständen auf Dinge wie Lebewesen gleichermaßen anwendbar zu sein.

Die Manifestation eines Gruppen-Selbst wird in sakralen und davon abgeleiteten kulturellen Formen wie der Kunst sichtbar. Das bedeutet, dass emotionale Dispositionen wie Empathie auf der kollektiven wie der individuellen Ebene gleichermaßen etabliert sind, das „Selbstobjekt Kunst“ alle Zeichen der emotionalen Genese trägt und historische Veränderungen im Gruppen-Selbst spiegelt. Während der historischen Verdrängung der emotional bestimmten Religion durch die *ratio* gehen Bindungskräfte verloren, die von der Vernunft ersetzt werden müssen. Die Selbstbeschreibung der Vernunft liefert zu jener Zeit Hegel.

Hier zeigt sich eine Verschiebung der Gewichtung zwischen Form und „Inhalt“, der mit Bedeutungen als Träger von Gefühlen geladen ist. Der Grund dafür könnte in der Größe der Kollektive liegen, in denen das Gruppen-Selbst wirksam wird. „If the mother-infant relationship provides an empathic matrix in which an individual self is 'mirrored and sustained' (Kohut...), it is within and by means of larger social groups that such affirmation continues.“⁸⁰ Diese Empathie-Matrix scheint in kleineren sozialen Gruppen, die historisch über einen längeren Zeitraum hinweg die Regel waren, weniger notwendig gewesen zu sein, weil das Individuum in die formal festen Strukturen von Riten und Zeremonien eingebunden war. Paradoxerweise ist es in solchen Kulturen strenger reguliert, und emotionale Koordination somit entsprechend weniger auf individuelle Leistungen angewiesen. Man könnte also annehmen, dass die Bildung größerer kollektiver Einheiten im 19.

⁸⁰Dissanayake, S. 315

Jahrhundert einen Rückzug in „voremotionale“, d.h. in formale Bindungen verursacht haben. Ein solcher Rückzug zählt zu den Restitutionsversuchen nach einem dysfunktional gewordenen System.

Die Relation von Individuum und Kollektiv ist der Kern des von Jules Romain in seinen Schriften propagierten „Unanimismus“, der von der Beseelung einer kollektiven Einheit ausgeht, zu der über ein Individuum ein Zugang möglich ist. Bergsons „perception immediate“, die über Intuition erreicht werden kann, scheint die Voraussetzung dafür zu sein. Unmittelbarkeit bedeutet jene kommunikationsfreie Begegnung mit Kunst, wie sie Alfred Gell mit der Falle in Verbindung gebracht hat. Ihr In-der-Welt-Sein ist selbsterklärend und ohne Rekurs auf irgendwelche Konventionen. Die Falle ist ein Substitut des Jägers und trägt zugleich die Charakteristika der Beute, sie ist ein Modell nicht nur des Jägers, sondern auch des Opfers. Diese Sichtweise geht von einem Kunstwerk aus, das sich somit symbolisch syntaktischer Kommunikation und Interpretationen entzieht. Diese supponierte Unmittelbarkeit hat auch Folgen für die Rezeption, die nichts „in der Hand hat“, um dem Werk eine bestimmte Bedeutung zuzuweisen. Die Falle ist ein Objekt, das ohne sichtbare oder erkennbare Bedeutung dennoch bedeutet. So wäre Duchamps rhetorische Frage von 1913 zu verstehen, „Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas 'd'art'?“⁸¹

Jules Romain bezeichnet das liebende Paar als einfachste *unanime* Gruppe. Duchamps frühes Bild eines solchen Paares entspringt dem alchemistischen Gedankengut, der *coniunctio oppositorum*, die in der Logik als Antinomie oder Paradoxie und in den Widerspruchsformen von Geometrie und Mathe-

⁸¹Marcel Duchamp: Die Schriften, 1994, S. 125

matik wiederzuerkennen ist. Die Paradoxie ist aber auch eine Form der Unmittelbarkeit, die ein Band zwischen Individuum und Gesellschaft voraussetzt, das mystisch wirkt, jedoch auf die Dyade zurückgeht und sich auf eine Stufe bezieht, auf der von symbolischer Kommunikation noch keine Rede sein kann. So setzt Romain denn auch das Paar als Urzelle des Unanimismus an. Die Unmittelbarkeit sei am besten als Fremder zu erlangen.⁸² In der fremden Umgebung scheint die Intuition als einzig verlässliches Fundament des Bewusstseins zu gelten und Quelle der Inspiration zu sein. Die Reise in die Fremde wird zum Weg ins Innere, die Flucht ist doppelt orientiert. So gewinnt das Außenseitertum einerseits spirituelle Qualität durch Introversion und Intuition, andererseits bildet der Außenseiter den Zugang zum „Kollektivwesen“, das als Ziel der Operation gelten kann.⁸³

Die Bedeutung, die abstrakte Zeichen (Saussure) und formale Strukturen Ende des 19. Jahrhunderts annehmen, sind mit der emotionalen Koordination von Individuen, auf der Basis kleiner Gruppen, jedoch schwer vereinbar, scheint indessen mit der neuen Wahrnehmung der Bedeutung von Mengen und Massen zusammenzuhängen, Vielheiten, die in Soziologie, Mathematik und Naturwissenschaft thematisiert und in den Künsten an Formbildungen beteiligt sind.⁸⁴ Die emotionalen Anteile an kommunikativer Koordination treten hinter den formalen zurück, die ontogenetisch auch früher anzusetzen sind, wo primärprozesshafte Affekte dominieren. Ehrenzweig kam zu dem Schluss, dass die Ornamentik Ausdruck von Af-

⁸²Werner Widdem: Weltbejahung und Weltflucht im Werk Jules Romains, 1960

⁸³So in „Le bourg régénéré“, 1906

⁸⁴Der Aufbau der Fläche im Impressionismus oder des Klangs bei Richard Wagner beruht auf der Suggestion von Substanz aus Massepartikeln.

fektzuständen ist, sodass geometrische Formen zwar emotionsfern wirken, jedoch hohes triebhaft affektives Potential haben können. Unter dem Druck von Primärprozessen treten deshalb stärker formal elementare Bildkomponenten in Erscheinung, die die Extreme von Chaos und Ordnung zusammenführen. Der den Massen unterstellte Affektstatus korrespondiert die rein funktionale Organisation. Deren Widerspruch löst schließlich die Theorie komplexer Systeme, an deren Anfang Henri Poincaré steht, der mit der Untersuchung des Dreikörperproblems die von der Mechanik bestimmte Epoche durch die Entdeckung der ihr innewohnenden Unberechenbarkeit beendet und ihre Rationalität erschüttert hat – ein der Entdeckung der Irrationalität der Diagonale in der Antike analoger Vorgang.

Geht man davon aus, dass ähnlich verlaufende Interaktionen in ontogenetischen Frühphasen Grundlage für Gruppenbindungen sind, ist eine Bindungsschwäche bei geringerer Interaktion naheliegend, die zu einer frühzeitigen Individuation führt, bevor das Selbst stabilisiert ist. Es handelt sich dann nicht um die Varianten unterschiedlicher Erfahrung mit individueller Entwicklung, sondern um verstärkte Innenkommunikation aufgrund eines Mangels an Reizen aus der Außenwelt, der dank der Hyperkonnektivität des Gehirns autistische Symptome erzeugen kann und die Ausbildung emotionaler Koordinationsmodule hemmt. Der Zusammenhang von Bindungsschwäche und früher Individuation unter mangelhaftem Kontakt zur Außenwelt, die von der ersten Bezugsperson, in der Regel die Mutter, repräsentiert wird, begründet einen Entwicklungsprozess des Selbstbewusstseins mit starker Selbstreferentialität, wie es für die Epoche der Moderne zu vermuten ist, in der die Gruppeneinheit eines Kollektivs sich in die Gegensätze von Individuum und Masse teilt. Die Masse existiert

als schwache Kohärenz ihrer Partikel, die in Kunst und Wissenschaft als Momente von Formbildungen erkannt werden.

Das Verblässen emotionaler Bindung mag auf einer Verschiebung der Balance zweier interagierender kognitiver Systeme hindeuten, die sich mit der unterschiedlichen Entwicklung der Hemisphären und neotener Hemmung früh verzweigen. Die Sprache basiert auf sequentiellen Prozessen mit jeweils passender Syntax, die einer inneren oder äußeren Wahrnehmung eine artikulationsfähige Form verleiht. Man könnte sagen, dass eine analoge Erfahrung digitalisiert wird, Selbstwahrnehmung zerlegt in ein nach innen (inner speech usw.) wie außen kommunizierbares Konstrukt. So beruhten auch Handlungen als Vorläufer der Sprache auf der Fähigkeit zu sequentieller Verarbeitung von Intentionen. Es wäre anzunehmen, dass in den Gesellschaften der Neuzeit mit der wachsenden Rationalität, mit Planungsdruck und Organisationszwang das sequentiell syntaktische Prinzip seine Dominanz ausbaut. Die moderne Wissenschaft zerlegt Ganzheiten, um sie beobachten und sequentiell beschreiben zu können, die Technologie erfindet schließlich die Maschine als verdinglichte Form sequentieller Verarbeitung.

Die Summe einer Beschreibung ist eine Bedeutung, die aber nicht zerlegt, sondern nur übersetzt werden kann. So denkt Bergson, dass die Intuition ein Phänomen in einem Akt erfassen kann, während eine Beschreibung auf Analyse und Zerlegung des Ganzen angewiesen ist. Die Übersetzung einer Bedeutung ergibt viele syntaktische Beschreibungsmöglichkeiten, die die *analoge* Bedeutung in ihrer Ganzheit nicht erreichen können, weil sie einerseits unendlich wären, andererseits die Bedeutung sich in einem Umfeld entfaltet, die es in der Regel bedarf und in die Erinnerung als Komplex (Kategorie) ein-

geht. Für die Syntax als Bedeutungsträger gilt, dass es eine Bedeutung über Zeichensysteme vermitteln muss.⁸⁵

Kommunikation über *mind reading* und *self-object* wird von der Entwicklung der Medien, ausgehend von protosprachlichen Formen, teilweise ersetzt. Das Medium bestimmt die Form der Botschaft, d.h. deren Übersetzung wird von den Medien vollzogen und geprägt, ohne die es keine Botschaft gibt. Wenn die Größe von Populationen die Art und Weise der Kommunikation beeinflusst, ist angesichts von Massen eine Verschiebung vom analogen *mind reading* zu mehr syntaktischer, d.h. digitaler Verarbeitung denkbar. Medien sind „Fernsinne“, die bedeutender werden, je größere Gruppen kommunizieren. Die Selbstinterpretationen eines Individuums, seiner inneren wie äußeren Wahrnehmungen, sind in gewissem Sinne „ideologisch“, d.h. Beschreibungen, die der Konsistenz eines Ich dienen und nicht immer frei vom Fabulieren sind. Der Begriff des Selbst ist eine ortlose Funktionseinheit syntaktischer Beschreibungen, welche die Oberfläche des Bewusstseins beherrschen und als „Ideologie“ artikuliert werden können, die als Nachweis der Einheit gelten soll. Dieses Selbst ist das Ideal der Harmonie von Beschreibungen, die absolute Abgrenzung, die sich im imaginären ortlosen Punkt zusammenzieht. Eine historische Veränderung vollzieht sich auf der individuellen wie der kollektiven Ebene gleichermaßen, sichtbar an neuen Formen des Selbstbewusstseins als Interpretierer innerer Wahrnehmungen. „They do... function as a set of metastatements about the actual organizing principles at work at a level of the de-

⁸⁵So gilt die linke Hemisphäre mit den Spracharealen denn auch als Interpretierer. Siehe: Michael S. Gazzaniga: Cerebral specialization and interhemispheric communication: Does the corpus callosum enable the human condition? *Brain*, Volume 123, Issue 7, July 2000, Pages 1293–1326

ep structure of the system. As such, these metastatements are signs about the behaviour of other signs. The ideological signs are available to consciousness in verbal, and nonverbal forms: In speech, in concepts, in images, in art, in writing, and in other aspects of patterned diversity.“⁸⁶

Unmittelbarkeit und Intuition provozieren die Gegenposition einer wachsenden Spreizung kollektiver Bindungen, die basal über Lebenszusammenhänge gestaltet werden, über die auf einer anderen Ebene, einer symbolischen, wiederum kommuniziert werden kann, die Spreizung überwindet. Die symbolische, zeichenhafte Ebene erfasst jedoch nur einen Teil der unmittelbaren und unerschöpflichen Erfahrung, die Anthony Wilden *analog* nennt. Symbole und Zeichen sind Übersetzungs- und Übertragungsmedien, die aus einem unerschöpflichen Vorrat an Möglichkeiten auswählen. Im Sprung von der Begegnung zur Kommunikation werden Übertragungsmöglichkeiten situationsbedingt und intentional reduziert auf einen gerade beabsichtigten Sinn. Seit den Hochkulturen besteht eine Notwendigkeit zur symbolischen Kommunikation über Distanzen hinweg. Das 19. Jahrhundert erlebt, den aufkommenden Reflexionen über Menschenmengen und -massen nach, ein Gefühl des Verlustes sozialer Unmittelbarkeit, die in der Kontingenz von Begegnungen begründet ist. Die Perspektive der unmittelbaren Begegnung wird von der Topologie der zufälligen Berührungen abgelöst.

Poincaré bietet mit seinem Bild von den Körpermuskeln, die auf eine höhere Dimension als die dritte verweisen, ein Bindeglied zwischen Geometrie und Bergsons absoluter Erfas-

⁸⁶ Anthony Wilden: Changing frames of order: cybenetic and the *machina mundi*; in: Klaus Krippendorf (Hsg.) Communication and control in society, 1979, S. 15

sung von Objekten durch Intuition. Geometrie nach Euklid wird zum umfassenden Projekt der Erkenntnis. Während die Zentralperspektive auf den subjektiven Standpunkt im Raum bezogen war, erfasst die neue Geometrie den gesamten kollektiven „Raum“, der dann zwangsläufig weniger emotional aufgeladen ist. Die Berührung von Körpern, die nach Duchamp in die 4. Dimension führt, ist eher sensualistisch als emotional und vereint Geometrie und Sexualität.

„Der Bewohner der großen städtischen Zentren verfällt wieder in den Zustand der Wildheit, will sagen der Vereinzelung. Das Gefühl, auf die anderen angewiesen zu sein, vordem ständig durch das Bedürfnis wach gehalten, stumpft sich im reibungslosen Ablauf des sozialen Mechanismus ab. Jede Vervollkommnung dieses Mechanismus setzt gewisse Verhaltensweisen, gewisse Gefühlsregungen... außer Kraft“, zitiert Benjamin aus Notizen Paul Valérys von 1910.⁸⁷ Der Beobachter nimmt andere wie Partikel einer Masse wahr, Engels schreibt von „gefühlloser Isolierung jedes einzelnen auf seine Privatinteressen“ und Baudelaire „von einem Mann, der in die Menge eintaucht wie in ein Reservoir elektrischer Energie“.⁸⁸ In den Reflexionen der Dichter tritt hinter dem Chaos der Menge das Primitive der Wildnis hervor, der Städter wird mit dem Charakter eines Wilden verglichen, der durch den Dschungel streift. Die andere Seite von Partikularisierung und Kontingenz ist das Zwang- und Maschinenhafte. „James Ensor ist nicht müde geworden, Disziplin und Wildheit in ihr zu konfrontieren. Er baut mit Vorliebe Militärverbände in seine karnevalesken Banden ein.“⁸⁹

⁸⁷Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire; in: Schriften 1, 1955, S. 447

⁸⁸Benjamin, S. 448

⁸⁹Benjamin, S. 447

Diese Zeitbilder verknüpfen das Wilde und Primitive mit der seelenlosen Maschine, der Tierschicht und dem Automaten. James Ensors Nachbarschaft von Karneval und Militär lenkt den Blick auf die Komik des Mechanischen, das Bergson in *Le Rire* behandelt. Der Harlekin verkörpert die scheinhafte Beseelung, deren Beobachtung sich im Lachen entlädt, weil die Auferstehung des Toten sich als Scherz erweist. Descartes Belebung der Materie durch Geist bietet die Vorlage zu einer Dämonologie der Materie als bewegtes Totes, eine Marionette des Gottes oder Produkt des Handwerker-Demiurgen, der es nicht besser konnte. Dass diese Maschinen zu Konkurrenten der Menschen geworden sind, führt ihnen den Wert ihres Seins vor Augen. Jules Romains oder Bergson setzten diesem Zeitgeist eine Alternative entgegen, Bergson, indem er beide Seiten der Medaille beschrieb, die seiner Metaphysik und die der modernen Wissenschaft.

Die Wiederkehr der Alchemie liegt in ihrer Absicht begründet, durch einen inneren Prozess, der in die Tiefen des Selbst führt, die gemeinsame Ebene mit den Dingen aufzurufen, und sie zu erkennen wie zu verändern wie man selbst verändert wird. Bergsons Metaphysik als „Wissenschaft, die ohne Symbole auskommen will“, soll einen ähnlichen Weg ohne Mystifikation begründen, indem über die Intuition die phänomenale Welt von innen erfasst wird. Da für Bergson die Subjekt-Objekt-Spaltung eine Illusion ist, ist von einem Gemeinsamen zwischen beiden Seiten, einem Dritten, auszugehen. Es ist nicht schwer zu erraten, dass die Faszination einer Vierten Dimension mit diesem Dritten zu tun hat.

Wenn Duchamp das „Retinale“ an der Kunst gering schätzte, muss hinzugedacht werden, dass er sich auch bewusst war, dass das Wesentliche *hinter* der Retina entsteht und die traditionelle Kunst dieses Wesentliche im Blick hatte und zur

Integration von optischer und inhaltlicher, also formaler und semantischer Aspekte in der Lage war. Jede Innovation umfasste beide Aspekte, während am Ende die Bedeutung zusammen mit dem emotionalen Moment verblasste und der formale Aspekt mit all seinen auf den ersten Blick sinnfreien Konstruktionen dominierte. Die Nähe zu archaischen Artefakten, Kinderzeichnungen oder psychotischen Ausdrucksformen zeugen von der Lücke, die der Bedeutungsschwund hinterlassen hat und auf „primitivere“, undifferenziertere Formen zurückgreift, die wie eine Kompression von Bedeutungen, eine gegenläufige Entfaltung des jüngeren Bewusstseins wirken.

Duchamps Notizen belegen das Gewicht, das der syntaktische Aspekt auf die Erzeugung von Bedeutung ausübt, und mithin der holistisch emotionale verblasst ist. Darauf deutet ebenso das konstruktive Moment der Objekte hin. Die sequentiell erstellte Form, bei der die einzelnen Schritte in einer Ordnung erfolgen müssen, sind zwar jedem Artefakt eigen, ist bei Duchamp aber geradezu demonstrativ sichtbar. Die syntaktisch-sprachliche Seite seiner Kunst ist angelegt, die Bedeutungslücken des holistischen Objekts zu schließen, wobei sich jedoch wiederum Lücken dieser sprachlichen Seite aphasisch öffnen und zurück auf das Objekt verweisen. Es erschließt sich eine Antimonie des modernen Bewusstseins, das die Welt nur rudimentär in doppelter Hinsicht erlebt – interpretatorisch syntaktisch ebenso wie als objektiv defizitäres und unvollendetes Sein.

Alfred North Whitehead spricht in *Aventures d'idées*⁹⁰ von Ansteckung, um auszudrücken, wie sich Dichter kaum wahrnehmbar in die Existenz anderer einmischen und sie langsam von innen her zu verändern scheinen. Diese Perspektive der

⁹⁰Paris 1963, S. 61

modernen Psychologie versetzt den Künstler in die Position eines Fallenstellers. Sollte dies auf einer historischen Entwicklung beruhen, in deren Verlauf Bewusstsein und Rationalität die tieferen Prozesse empathischer Relationen verdrängt haben, dann würde die Position des Künstlers und das Verhältnis von Form und Bedeutung oder Inhalt zwangsläufig davon betroffen sein. Duchamps einmal im Interview gezogener Vergleich der Kunst mit dem Verblassen religiöser Bindungen lässt auf eine entsprechende Wahrnehmung schließen. „Das Anliegen seiner ready-mades war offenbar nicht die in der Tat überaus folgenreiche Veränderung des Kunstbegriffs, sondern die Neudefinition des Künstlers, der Kunst schafft, ohne sie herzustellen, allein dadurch nämlich, dass er Gegenstände auswählt.“⁹¹ Michael Wetzel verwendet dafür den Begriff des Mediums, „das wie eine Differenzierungsmaschine arbeitet und sich dabei immer wieder... 'rekursiv' auf seine eigenen Axiome zurückbezieht.“⁹²

Dieser rekursive Prozess spiegelt einen epochalen Topos, der der formalen Struktur des Selbstbewusstseins entspricht, eines Selbst, das sich über das Nichtselbst, das Objekt, definiert, das im Raum des Selbst, in dessen Umgebung existiert und von dieser Umgebung mitbestimmt wird. Die rekursive Struktur des Selbst tritt im Objekt ebenfalls auf, das seine Identität aus der Beziehung zu seiner „natürlichen“ Umgebung bezieht. Duchamp bringt Objekt und Umgebung in eine rekursive Relation, die eine spezifische, künstliche Bedeutung erzeugt.

„The image of an experimental arrangement as a trap of sorts is actually a common epistemological trope (and ploy)

⁹¹Walter Grasskamp: Duchamp, als Genie betrachtet; in: Merkur 52/1998, H. 586-597, S. 101

⁹²Der Künstler als inframediales Gesamtkunstwerk; in: Die Wiederkehr des Künstlers, 2011, S. 278

in twentieth-century science... The spiderweb is a central... argument in Uexküll's book."⁹³ Alfred Gell übernimmt Jakob von Uexkülls Theorie einer Onto-Ökologie und nimmt an, dass Kunstwerke wie Fallen wirken. „Gell suggested that artworks functions as traps, in that they successfully retained complexes of social relations within the vicinity of their environmental influence. In this sense, Gell suggested, traps are little different from, say, Marcel Duchamp's readymades, for they both index forms of surrogate agency and model the world as a human-environmental entanglement.“ Gell benutzt kybernetische Metaphern in der Beschreibung des kreislaufenden Prozesses. „The trap, for Gell, is a media and information processing device. It is an interface, a binary switch code, that alternately contains and releases energy/information. However, it is still, ultimately, a trap: that is, an artifact modeled on, and that functions as a vehicle or conduit for, exo-environmental relations. The trap may be an infrastructure for carrying information, but it is the infrastructure (of ecological relations) that matters.“ Maththew Fuller zieht den Vergleich des Spinnennetzes mit der Architektur. Raum sei spezies-spezifisch. „Each landscape reveals affordances and dangers that, like the web to the fly, are significant only to certain sensorial natures, intelligencies and capacities“⁹⁴

Die Wahrnehmung kennt nur die Relation von Totale und markiertem Aspekt, der ohne Einbettung in die Totale zurückfällt in die allgemeine Erinnerung und seine Singularität verliert. Das Urinal als *ready-made* ist seiner Umgebung entkleidet und der öffentlichen Reflexion preisgegeben. Es be-

⁹³Alberto Corsín Jiménez: Spiderweb Anthropologies; in: World of Many Worlds, 2018, S. 53 ff.

⁹⁴zitiert in: Jimenéz, Spiderworld

deutet nichts, sondern zieht wie ein Schwarzes Loch Kultursubstanzen und Aufmerksamkeiten unterschiedlichster Provenienz an. Damit ist ein Umschlagspunkt der Relation von Subjekt und Objekt erreicht, weil das Objekt nicht wahrgenommen werden soll und mithin ausgelöscht und unbestimmte Seiten präsentiert, die das Subjekt mobilisiert, seine Eigenschaften zu untersuchen und ihm damit eine Umgebung zu verschaffen, die den leeren Raum füllt. Das *ready-made* ist ansteckend in dem Sinne, als es die Relation, die der Körper zu seinen Objekten unterhält, unterbricht und ihn zwingt, die Beziehungen zwischen sich und der anderen Seite neu zu „konsolidieren“. Diesen Begriff verwendet Dupréel in *Cause et l'intervalle* und schreibt, die Unmenge von Dingen sei nur eine Sammlung von existierenden konsolidierten Dingen. „Jeder Gegenstand hat eine Geschichte; eine kurze oder lange Zeit sind seine Teile von einer anderen Kraft untereinander verbunden worden als die, die sie gegenwärtig zusammenhält.“ Die Konsolidierung erfolgt durch die in Intervallen existierenden Ereignisse.⁹⁵

Der initiierte Prozess beruht auf einer Form von kontrolliertem Rückzug auf frühe Stadien der Aneignung der Umgebung. Ich und Nicht-Ich differenzieren sich zugleich in der Objektbildung und Konstruktion der Umgebung, die Konsistenz des Ich ist mit der der Umgebung verbunden. Die indirekte Manipulation durch Kunst sucht das archaische Stadium zu aktivieren, indem es eine Situation der Entdifferenzierung der Objektbildung herbeiführt, die das Ich ebenso ergreift und zu Restitutionsen veranlasst. Henri Bergson scheint die Intuition als ein Vermögen anzusehen, einen solch kontrollierten Rückzug in Gang zu setzen, die stabile Relation zwischen

⁹⁵Didier Debaise: Eine Philosophie der Zwischenräume, in: Parasiten und Sirenen, 2008, S. 129

Ich und Nicht-Ich zu lockern und ein Selbst in Bewegung zu spüren. „Kein Bild wird die Intuition der Dauer ersetzen, aber viele verschiedene Bilder, die ganz verschiedenen Sachreihen entlehnt sind, werden durch das Konvergieren ihrer Wirkungen das Bewußtsein ganz auf den Punkt lenken können, an dem eine bestimmte Intuition erreichbar wird.“⁹⁶ So treten immer wieder Echolot-Signale aus der frühen Entwicklung des Menschen in Erscheinung. „Intuero“ meint die Platons *geneleos titene* gleichende, fürsorgende Aufmerksamkeit, die dem Selbst einmal entgegengebracht wurde und in das Selbstbild mit eingegangen ist, das offenbar eine entdifferenzierte, fließende Form mitführt.

Bergson übernimmt aus der Biologie das Bild der Verzweigung, um den Strom dieses Selbst-„Bildes“ zu benennen. „Nun haben wir früher schon gesehen, daß es im Wesen der Lebens-tendenz liegt, sich garbenförmig zu entwickeln, da sie, allein durch die Tatsache ihres Wachstums, divergierende Richtungen schafft, in die der Schwung sich teilt. Es drückt einfach die Tatsache aus, daß eine Tendenz die Stoßkraft einer unterschiedslosen Vielheit ist, die übrigens unterschiedslos und Vielheit nur dann ist, wenn man sie von rückwärts betrachtet, wenn verschiedene nachträgliche Ausblicke auf ihre Ungeteilt-heit in der Vergangenheit sie mit Elementen durchsetzten, die in Wirklichkeit erst durch ihre Entwicklung geschaffen worden sind.“⁹⁷ Die Komplexität der Entfaltung wird erst sichtbar, wenn man zurückgeht und die Verzweigungen in Erscheinung treten. Das „primitive“ Stadium erscheint mit all seinen Verzweigungen, die einstmals unter den Möglichkeiten ausgewählt worden waren.

⁹⁶Einführung in die Metaphysik, S. 12

⁹⁷Mechanik und Mystik; in: Materie und Gedächtnis, 1964, S. 471

„Branching is a mode of cognitive and evolutionary growth; it is how something new happens. In this way it is at the heart of the creative process. A mutation is a new idea in the evolution. In cases in which the mutation has an evolutionary impact it appears as a change in development at a relatively early phase in ontogeny. Although encoded in the genes, the mutation is a downstream change in the developing organism, a disruption at the *subsurface* phase in maturational growth.“⁹⁸ So basiert Sprache als kognitiv-kommunikative Neuerung auf der Spezialisierung eines älteren Systems der Evolution, d.h. der Lateralisierung der Hemisphären während des Bildungsprozesses. Die Position der Sprachareale im Vorstadium der Vorderhirnevolution und somit eines Vorstadiums im mikro-genetischen Prozess „corresponds with the appearance of a plane of introspection between private space and its transformation into a world of public objects.“⁹⁹ Der Zugriff der Introspektion auf das Objekt liegt vor dessen Endgestalt, d.h. auf seinem Prozessweg und mithin an Verzweigungspunkten. Damit befindet man sich im Spiel des Denkens mit Möglichkeiten von Richtungen, die von einem Punkte aus neu sind und ins Offene gehen. Duchamps *3 stoppages étalon* stellen Bilder des Fallens dar und die *réseaux des stoppages étalon* Verzweigungen von verschiedenen Punkten des Ungeteiltseins, also rückwärts betrachtet. Leben besteht aus diesen Verzweigungen und ihren Richtungen, das junge Paar verweist auf die biologische Idee der Verzweigung und ihre Wiederholung im schöpferischen Denken.¹⁰⁰

⁹⁸Jason W. Brown: *Self and Process*, 1991, S. 47f.

⁹⁹Self, S. 47

¹⁰⁰Browns Hinweis, dass vor dem Hintergrund des Rückgriffs der Gegensatz von hoch entwickelt und tief ebensogut umgekehrt gelesen werden kann, ist in der Alchemie geläufiger Topos.

Alfred North Whitehead schreibt in „Prozeß und Realität“, dass Leben ein Charakteristikum des leeren Raumes ist, weil es sich um das Unbesetzte zwischen den Körpern handelt und die Neuheit, nicht die Tradition bezeichnet. „Es hat nur eine Funktion: Neuheit zu erzeugen.“¹⁰¹ Die grundlegende Idee ist in dem Satz formuliert: „Das Leben liegt in den Zwischenräumen jeder lebenden Zelle.“

Die Archaisierung der Künste verbindet sich in der Moderne mit einer Kalkulation von Formen und atomisiertem Material wie Flecken, Flächen, Linien. Ebenfalls wird eine objektstabilisierende Geometrie wie die Zentralperspektive ersetzt durch Raum- und Flächenkonstruktionen, in denen das Objekt formal entfesselt ist, d.h. dem freien Spiel von Formen dient. Palle Yourgrau sieht in Phänomenen der künstlerischen und wissenschaftlichen Moderne in Wien eine Tendenz zur Dominanz der „Form über den Inhalt, der Syntax über die Semantik, des Beweises über die Wahrheit.“¹⁰² Das Selbstmodell des Künstlers oder Wissenschaftlers erlebt eine schizoide Desintegration von Form und Bedeutung, Kognition und Emotion. Die Resonanz, die Duchamp mit seinen Produktionen in Kauf nahm oder gar einkalkulierte, liegt in Reichweite des Kommunikationsbruchs, einer Form von Paranoia, die als Ausweg aus den Paradoxien des kommunikativen double-bind interpretiert worden ist, Gegensätze gleichzeitig bedienen zu müssen. Duchamp ist ein prägnantes Beispiel für die kognitive Gravitation der Kunst, die vor allem in den Maschinenelementen des Großen Glases sichtbar wird. Seine Idiosynkrasie gegenüber einer mit dem Auge erfassten Ästhetik und ihrer emotionalen Momente ist dem Bruch der Wiener Schule mit der emotionsgeladenen Ro-

¹⁰¹ Debaise, S. 126

¹⁰² Gödel, Einstein und die Folgen, 2005, S. 71

mantik vergleichbar, mit Webern und Schönberg, dessen Musik Yourgrau das „unverhohlen mathematischste Unterfangen, das je in der Musik unternommen worden sei“ nannte.¹⁰³

Der ungarische Psychoanalytiker Imre Hermann hat zwischen formalen Denkprozessen Schizoider und dem Denken des Mathematikers János Bolyai Ähnlichkeiten entdeckt. Bolyai grübelte über das von Euklid überlieferte Parallelenaxiom und schuf eine neue „absolute Geometrie“. Schizoides Denken könne nicht nur fehlerfrei arbeiten, sondern bringe auch Voraussetzungen für ein spezifisches formales Denken mit, das in der Mathematik benötigt werde. „Diese zwei Tendenzen, die Forderung der Anschauung und die Abkehr von der sinnlichen Welt, verschmelzen in dem Hervordrängen der Zeichen. Das Zeichen sollen zeitweilig bedeutungslos dastehen, womit beide Tendenzen gleichzeitig siegreich das Feld behaupten: es ist etwas anschaulich gegeben, ohne auf ein individuelles Objekt bezogen zu werden.“¹⁰⁴ Die Anschaulichkeit wird vom Objekt momentaner Wahrnehmung abgezogen und dem Bereich der Zeichen zugeschlagen, womit offensichtlich eine Rekonstruktionsleistung einhergeht, in der Zeit und Raum der Anschauung aufgehoben und die neuen „Objekte“ operationalisierbar sind.

Abstraktion in künstlerischer und wissenschaftlicher Wahrnehmung beruht auf einem Rückzug von der Außenwelt, „which permits the individualized thing perception to disintegrate... The retrogression can be considerable...“¹⁰⁵ So kann das Abstrakte aufgrund des inneren Kontextes lebendiger wirken als das Objekt, ein Phänomen, das künstlerische und wis-

¹⁰³Yourgrau, S. 68

¹⁰⁴Imre Hermann: Das schöpferische und das schizoid-fehlerfreie Denken, erläutert an Johann Bolyais mathematischen Abhandlungen; in: Psyche, Bd. XII, 1958/59, S. 714

¹⁰⁵Anton Ehrenzweig, Artistic Vision, S. 170

senschaftliche Leistungen begünstigt. „If a scientific thinker conceives a new 'abstract' thing it will, in the secondary process of reification, develop a new life of its own and become as 'real' and plastic to him – or rather more so – that the images representing concrete individual things.“¹⁰⁶ Die Techniken der Überlagerung von Kategorien, Objekten und Sprachen triggern frühe mentale Zustände des Prozesses der Objektwahrnehmung, Zustände, die das Bewusstsein spalten, weil die Fokussierung gehemmt oder unterbrochen wird.

Der Wahrnehmungsprozess liest sich an jenen Stellen selber und wird übersetzt in formale Sprachen. Die Rekursion eines sich selbst lesenden Prozesses führt zwangsläufig zu Paradoxien, die in einem größeren kategorialen Raum als Metaphern aufgelöst werden können, weil die Metapher die Selbstreferenz auf zwei sich überlagernde Werte verteilen kann. Ebenfalls dürfte der Zugriff auf die in der Evolution ausgebildeten Betrüger-Strategien frühe Prozessphasen betreffen, sodass der Machiavellismus eine Hemmung im ontogenetischen Prozess des Einfühlungsvermögens darstellt und frühe Phasen der Bildung des *mind reading* nutzt, zu denen ebenfalls die archaisierende Formbildung der „modernen“ Kunst gehören dürfte. Abstraktion ist nach Ehrenzweig eine Form des Inneren und von dessen Spannungsfeldern aufgeladen; ihre stark reduzierte Erscheinungsform ist jedoch eher an affektive als emotionale Zustände gebunden, wenn man Affekte als Zustände bezeichnet, die den Primärtrieben näher stehen als Emotionen. So nimmt der Grad der semantischen Bedeutung von Objekten ab, je näher man der „Abstraktheit“ affektiver Zustände kommt, und Zeichen nehmen Zustände der Konkretion an.

¹⁰⁶Ehrenzweig, S. 171

Das Zeichen an sich ist bedeutungsleer, wird es allerdings verwendet, um auf Bedeutungsleere von Zusammenhängen zu verweisen, auf Nonsense, bedeutet es das Unbedeutende und steht im Zeichen der Paradoxie. Duchamps „Première Lumière“ von 1959 ist eine Radierung, die nur das Wort NON enthält, das O, das in der Schrift nicht von einer Null zu unterscheiden ist, wird von den beiden N gerahmt und ist in beiden Richtungen lesbar (Palindrom). Laut gelesen sind *Non* und *Nom* ununterscheidbar, der Name ein leeres Zeichen, zumal das Wort „Name“ alle Benennungen unter sich vereint und selbst, wie das leere Zeichen, nichts ist; ein nominalistischer Gedanke, weil der Begriff als *flatus vocis* nicht mehr als ein leeres Zeichen bedeutet, wenngleich im Hauch noch ein Echo des alten *pneuma* steckt. Duchamp referiert mit dem Bild auf Sprache, deren Worte ohne Kontext nonsense und Stoff für Wortspiele (pun) sind. Eine Beziehung zum Titel von André Benoît's Gedicht *Première Lumière* ist nicht erkennbar. „Duchamp's effort to reproduce Benoît's 'creation' in this 'literal' image results in the discovery that there are only 'non-words' and 'non-images', since neither the name (as image) nor the image (as a negative) has any intrinsic essence.“¹⁰⁷

In Namen (Begriff) wird die Dingkonstanz der Objektwahrnehmung ebenso sichtbar wie im Bild, doch beide, Namen wie Bild, sind wahr allein in Kontexten, in denen sie aufgehoben sind im dialektischen Sinne, denn ihre Existenz verhält sich wie Oberfläche einer Skulptur zur Innenfläche der Gußform. Im Begriff spiegelt sich die Illusion des statischen Objekts ebenso wie im Bild, und insofern ist die Auflösung von Begriff und Objekt eine Annäherung an eine Wahrheit, die auch Duchamp konstellierte, indem der Prozess der Auflösung als

¹⁰⁷Judovitz, Duchamp, S.92

Prozess der Organisation des Wahren verstanden wird. Der Prozess der Auflösung ist ein flashback der Objektbildung, in dem Möglichkeiten der Objektbildung sichtbar werden, also Prozesse, keine Objekte selbst. Die Idee, einen solchen Prozess kubistisch im Bild festzuhalten, hat Duchamp früh aufgegeben. Er stand vor der Frage, ob Bewegung etwas Zusammengesetztes ist oder das Zusammengesetzte in Wahrheit Bewegung, beide Versionen sind im kubistischen Bild lesbar und verweisen auf die Wiederkehr des alten Problems von Sein und Werden, das sich angesichts der schärferen Messtechnik der Wissenschaften, mit der das Kontinuum der Erscheinungen zu fassen wäre, neu gestellt hat.

Es ist zu vermuten, dass das wissenschaftliche Denken die Quantifizierung in der Beschreibung von Phänomenen vorantreibt, sodass das Absolute (das einmal Gott war) nun nicht mehr mit dem Unendlichen identisch ist, sondern als übergeordnete Funktion im System selbst verborgen. Damit kam die Zeit der Paradoxien. „Neither God nor the dominant ideology he serves are the actual principles of socioeconomic organization in the system... They do, however, function as a set of metastatements about the actual organizing principles at work at the level of the deep structure of the system. As such, these metastatements are signs about the behavior of other signs. The ideological signs are available to consciousness in verbal and nonverbal forms... Their relationship to the deep structure of the system can be described as that of a set of messages to a code.“¹⁰⁸

¹⁰⁸Anthony Wilden: Changing frames of order: cybernetics and machina mundi. In: Klaus Krippendorf (Hsg.): Communication and control in society; N.Y. 1979, S. 13

Mit dem Code ist das System in der Lage, „Aussagen“ über sich selbst zu machen, Kunst in der Lage, über künstlerische Codes sich selbst zu beschreiben. Damit ist die alte Bedeutung von Kunst aufgegeben und zur syntaktischen Beschreibung mutiert, die mit Paradoxien und Antinomien durchsetzt ist – der Stoff, aus dem Duchamp sich bedient, wenngleich als Persiflage. Ist der Selbstbeschreibung der Weg über die Gottesmetapher genommen, gerät es in Paradoxien, die nun als Figuren des Absoluten weiterleben. Kunst, die seit dem Mittelalter die nachlassende gesellschaftlichen Relevanz der Gottesmetapher erlebt, sucht ihren eigenen Code. Die sich selbst widersprechende Aussage ist eine ontologische Bruchstelle, die nicht geschlossen werden kann, indem man den Widerspruch auflöst, sondern durch beschreibendes oder darstellendes Zeigen der Erfahrung zugänglich macht.

Craig Adcock hat Beispiele für Duchamps Interesse an einer 4. Dimension angeführt, die zeigen, wie Objekte in der Kunst ihren Gegensinn annehmen.¹⁰⁹ So wird z.B. die Mona Lisa mit einem Bart versehen und von Man Ray lässt sich Duchamp als *Rrose Sélavy* fotografieren. Das Kunstobjekt erscheint als Gegensinn des Alltagsobjektes, das von der „anderen Seite“ aus beschrieben wird. Die Abbildung der einen auf die andere Seite ist aufgrund der ontologischen Chiralität nur durch Überschreitung der Dimensionsgrenzen möglich, so, wie zwei gezeichnete Hände nur zur Deckung gebracht werden können, wenn man den Raum zu Hilfe nimmt, in dem sie bewegt werden können. Ebenso wären zwei symmetrisch gleiche Tetraeder nur über die Bewegung in einer 4. Dimension zur Deckung zu bringen, wenngleich diese Dimension nur ein geometrisches

¹⁰⁹Craig Adcock: Duchamp's Erotism: A Mathematical Analysis. In: *da-da/Surrealism* 16 (1967) 149-167, S. 150

Konstrukt ist. Die Abbildung geometrischer Möglichkeiten auf die Wirklichkeit beginnt spekulativ mit den Griechen und beschreibt mathematische Prinzipien der Objektbildung, sodass das Objekt in einer Vielzahl von Gestalten erzeugt werden kann. Es handelt sich also um die Auflösung des Objektes durch Beschreibung des generellen Weges einer Objektbildung. Die geometrische Projektion eines Objektes durchläuft die Metaebene der Beschreibung.

Versteht man die Malerei als eine solche Projektion des Objektes auf die Bildfläche, die eine höhere Dimension „aufnimmt“, muss man den Weg der Beschreibung über den höheren logischen Typ beschreiten, den die Kunst für sich selbst finden muss und sich nicht bei Theorien aus Mathematik und Physik bedienen kann. Eine epochale mentale Grundfigur wie die Rekursion findet in unterschiedlichen Disziplinen von Kunst und Wissenschaft jeweils eigene Formbildungen, die spezifischen Strukturgesetzen gehorchen. Wenn man beispielsweise Kurt Gödels Verfahren bedenkt, mit dem er seine Unvollständigkeitssätze bewiesen hat, so ist eine Figur erkennbar, die mit anderen ähnlich ist: die Verteilung der Selbstbezüglichkeit auf zwei logisch unterschiedliche Ebenen als Alternative zur Vermischung dieser Ebenen in paradoxen Erscheinungen.

Die 4. Dimension ist eine Metapher, die auch das *mind reading* reguliert, indem zwei Seiten, Künstler (Kunstsystem) und Rezipient (Gesellschaft), über eine dritte Einheit vermittelt werden, die aus beiden das Kunstobjekt errechnet. Die Syntax, die sich daraus ergibt, ist wie ein *autonomous agent* gebildet, eine ständig sich selbst aus seinen momentanen Zuständen und der Referenz auf die Umgebung fortzeugende Wesenheit („der Erzeugung von Bewegung durch Bewegung von Wärme“) diagrammatisch modelliert von Nicolas Léonard Sadi Carnot (1824 veröffentlicht). „An autonomous agent is a reproducing

system that carries out at least one thermodynamic work cycle.“¹¹⁰ Duchamps „La mariée mise à nu par ses célibataires, même“ liegt die Idee eines *autonomous agent* zugrunde, eine Überlagerung von lebender und mechanischer Bewegung, die über eine Grenze verläuft, die die Szene in eine untere und eine obere Zone (eines anderen logischen Typs als die untere) teilt, wobei von der oberen die Attraktion der intern wirkenden, nackten Wahrheit des Bildes ausgeht, das zwischen Raum und Fläche changiert. Die Selbstbeschreibung simuliert Bewegung.

Der Zyklus beginnt mit der Schau der Braut und dem Gas (le gaz d'éclairage), das die thermodynamische Maschine in Gang setzt. Die Braut inkarniert das alte Thema der Anschauung auf der untersten Ebene, wo Geometrie und Sexualität in ein und derselben basalen Liga spielen. Wie in einem autokatalytischen Prozess treibt die Erregung die Erregung, die Erregung den Bewegungsapparat an, der wiederum auf die Erregung einwirkt – ausgelöst von einer zufließenden Energie. Die verrichtete Arbeit kann in den Aufbau von Formen investiert werden, die der Entropie, dem Abbau entgegenwirken, bei dem sich die Formlosigkeit des Gases dasjenige wieder holt, was sie in der Formbildung verloren hat: eine Art absoluter Symmetrie der Bewegung von Einheiten, die als Tod bezeichnet wird. Sexualität als biologische Maschine geht in weiteren Zyklen des Aufbaus in jene Art von Kommunikation über, die metaphorisch mit Wärme ausgestattet und ebenfalls einem kreis-kausalen Zyklus unterworfen ist. Die Steuerung des Prozesses entsteht autonom rekursiv außerhalb der agierenden Komponenten und auf einer anderen logischen Ebene, einer Meta-Ebene als diese, so wie die Junggesellen und die Braut über

¹¹⁰Stuart Kauffman: Investigations, 2000, S. 64

eine dritte Einheit, die Maschine als Projektionsinstrument, kommunizieren.

„Duchamp’s subjects are in general sexual and erotic. Many of his most important works deal with nudes that are, in one way or another, geometrical. Reciprocally, the majority of his geometrical ready-mades have a strange nakedness about them.“¹¹¹ Die Maschine ist eine in Bewegung versetzte Geometrie und Mathematik, die Ausführung einer Projektion, die zwei Zustände verbindet, welche auch in den beiden Polen einer Anschauung integriert sind. Die Anschauung in der griechischen Kunst vereint Nacktheit mit Geometrie, die ihren Ursprung in der Taxierung des Körpers als raumumspannende Hautfläche haben mag, denn die ersten Erfahrungen mit „Objektivität“ entstehen in der Wahrnehmung der Haut. Die Ableitung der Geometrie aus dem versorgenden Körper bindet sie an den „Genossen“ als Mit-Genießenden. Duchamps ironische Wendung von Kunstversorgung beschreibt eine Fluchtlinie des retinalen Kunstgenusses zu seinem Ursprung, allerdings über den mehrdimensional kargen Umweg, auf dem dem Kunstgenießer angesichts der kognitiven Anforderung die Lust vergehen kann.

Schon Freud hatte das ästhetische Gefühl aus der Betrachtung des Sexualpartners abgeleitet, und Ehrenzweig interpretiert archaische geometrische Formen sexualsymbolisch und sieht einen Zusammenhang zwischen den Leistungen der griechischen Geometrie und der „voyeur libido... an unshamed delight of the human body“.¹¹² Geometrie wird zur formbildenden Kraft, die die sexuelle Markierung des ganzen Körpers begrenzt, d.h. harmonisiert – man könnte auch sagen, der einst

¹¹¹Craig Adcock, S. 165

¹¹²The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing S. 222

einheitlich empfundene und dann in einer Entwicklungsphase in seine Teile zerfallene Körper wird neu nach proportionalen Regeln zusammengesetzt, die darauf hinweisen, dass mit der neuen Einheit die Geometrie die formale Beschreibung der Welt regiert. Nacktheit und sexuelle Markierung folgen dem Durchbruch archaischer Signale, die auf der Höhe jüngster Kunst und Wissenschaft wirksam werden, als verbinde sich der Abbildungsprozess rekursiv mit ursprünglichen Stadien in *Seltsamen Schleifen* (Douglas Hofstadter).

Die Geometrie nimmt in ihrer Nacktheit eine ambivalente Stellung ein, weil sie andererseits die Arbeit des Verbergens übernimmt und den Schleier webt, der zu den Symbolen des Weltbildes zählt. Dessen Errichtung basiert auf dem Aufrichten des menschlichen Körpers und der damit verbundenen affektiven Verstärkung der Raumwahrnehmung und seiner orthogonalen Orientierung, die über die Ontogenese immer in Erinnerung gerufen wird. Die menschliche Entwicklungsverzögerung (Neotenie) zwingt jedes Individuum zur Anstrengung des Aufrichtens. So bilden Aufrichten und Verhüllung eine Bedeutungseinheit, die in der Verdeckung der erotischen Erscheinung des aufgerichteten Körpers Konvention wurde. In Traumanalysen zeigte sich, wie Gebäudeelemente dem Körper zugerechnet werden – Turm, Dom, Balkon und Nische, Treppe und Tür.¹¹³ Die latente erotische Bindung resultiert aus der Entgrenzung des Blicks auf den Sexualpartner infolge des aufrechten Gangs, sodass visuelle Erscheinungen generell mit genitaler Bedeutung aufgeladen werden, eine Wahrnehmungskrise, die von der Ästhetik entschärft wurde. Im archaischen Unbewussten bleibt jedoch die Wahrnehmung aller visuellen

¹¹³Anton Ehrenzweig: Unconscious Form-Creation in Art, Teil 1, S. 207. British Journal of Medical Psychology, 1947/48

Objekte als sexuelle Objekte lebendig mit der Tendenz der Auflösung der Objektdifferenzierung, in welcher Schönheit eine ambivalente bis vermittelnde Rolle spielt.¹¹⁴ Ästhetik wird zum wichtigen Differenzierungsfaktor und folgt einer Dynamik, die von der Auflösungstendenz des Unbewussten provoziert wird, indem das Aufgerichtete zu Fall gebracht werden soll.

Ein kürzerer Weg zwischen Geometrie und Sexualität ließe sich anhand der antiken Anschauungen über Auge und Sehen verfolgen. Duchamps Negativbegriff des Retinalen trifft die Netzhaut als Empfangsorgan des Lichtes und des visuellen Genusses. Als Metapher für die Vulva dient das Auge seit alters, was auf alte Bekanntschaft der sexuellen Konnotation mit dem Sehen hinweist, ebenfalls bezeugt in der doppelten Bedeutung eines hebräischen Wortes – *jàda* – für „wahrnehmen, erkennen“ und „begatten“. Zugrunde liegt die etymologische Wurzel von „Hand“, dem Organ des (Be-)Greifens als intellektuelle Leistung, die aus der taktilen Berührung hervorgegangen ist. Mit dem Hinweis „Appareil / instrument aratoire“ liegt beim Großen Glas die „Augenweide“ nicht weit. Doch über dieser Idylle liegt Duchamps Tabu, das visuelle Erotik nicht zulässt und mit Perspektiven von *étant donnés* eher kühl kontert.

Die Geometrie erbt die gerade Linie vom Blick, der Auge und Objekt mit der kürzesten Strecke verbindet, gleichviel, ob es sich um einen Sehstrahl handelt, der vom Auge ausgeht, oder um *eidola* der antiken Optik. Der Blick unterscheidet fokussiertes Objekt und Umgebung, Vordergrund und Hintergrund. Er besteht aus der ständigen Unterbrechung der Präsentation des Ganzen einer möglichen Wahrnehmung.

¹¹⁴Anton Ehrenzweig: The Origin of the Scientific and Heroic Urge; The International Journal of Psychoanalysis, Vol XXX, 1949, S. 108

Die Fokussierung wird angetrieben vom Wollen. Henri Bergson sieht in diesem Wollen („spontane Aktivität“) die Ursache der Brechung zur Erzeugung der Wahrnehmung. Die Isolation des fokussierten Objekts erreicht Duchamp durch die Freistellung der Junggesellenmaschine auf Glas. Da die Welt nicht anders als „materiell“ zugänglich ist, was bedeutet: bildhaft, entsteht nach Bergson eine Vorstellung durch Substraktion, und aus der Vielheit der Bilder, die in einer Gegenwart möglich sind, werden diejenigen, die gleichgültig sind, „durchgelassen“, die anderen isoliert und dadurch zu Wahrnehmungen. Im Blick ist der Vorgang gebündelt, ihn vergleicht Bergson mit dem Lichtstrahl, der aus einem Medium in ein anderes übergeht und dabei gewöhnlich seine Richtung ändert. Ist bei einer bestimmten Dichte eine Brechung bei gegebenem Einfallswinkel nicht mehr möglich, tritt totale Reflexion ein. „Es bildet sich von dem leuchtenden Punkte ein virtuelles Bild, das gewissermaßen die Unfähigkeit der Lichtstrahlen, sich fortzusetzen, symbolisiert. Diesem Phänomen ähnelt die Wahrnehmung.“¹¹⁵ Will man nun die „Situation“ der Wahrnehmung aufzeichnen, wie sie sich Bergson vorstellt, wäre Duchamps Glas ein Modell für die Reflexion zweier Zonen (Braut und Junggesellen geteilt), und der Apparat operiert selbstbezüglich im lichten Raum des Glases als Substraktion, die auf zweierlei Weise beschrieben werden kann. Einmal in der Wahrnehmung des Betrachters und einmal in der der Junggesellen, die die Braut mit ihren Blicken „substrahieren“. Die Simulation eines mathematischen Vorgangs steht in den Notizen als Proportion von a (étant exposition) und b (étant les possibilités).

Auf Duchamps Hinweis, das Bild RETARD zu nennen, folgen detaillierte Lesarten von Teilen und Funktionen. So be-

¹¹⁵Materie und Gedächtnis, 1964, S. 68

steht das *Große Glas* aus aus einer visuellen oder ästhetischen Komponente und einer Funktionsbeschreibung der Junggesellenmaschine, die (siehe *machine aratoire*) man dem Bereich des Nutzens (Genießens) zuordnen kann, zumal diese Maschine wiederum geteilt ist: Die Braut wäre der Ästhetik zuzurechnen, die Junggesellen der Sexualität, also einer Funktion, die wiederum an den Nutzen Anschluss findet. Das Glas besteht insofern aus zwei konstruktiv getrennten Ebenen von Nutzen und Ästhetik, die miteinander kommunizieren. Der Blick auf den Körper ist gespalten in eine ästhetische und eine Paarungsfunktion. Eine ähnliche Spaltung wiederholt sich beim Blick auf Objekte, die in eine nützliche und eine ästhetische Seite teilbar sind. Duchamp spaltet den Blick, indem er ein Nutzobjekt mit einem Zeichen markiert, das aus dem Reich der Ästhetik stammt: eine Signatur, die dem Gebrauchsgegenstand sozusagen die Form als unangemessenes Ornament stiehlt und als Kunst denotiert. Das *ready made* muss ein profanes nützliches Ding sein, um die ästhetische Ebene isolieren zu können. Um keinen Zweifel an der Nützlichkeit aufkommen zu lassen, fällt die Wahl beim Urinal auf die Umgebung basaler Körperfunktionen, auf deren Ebene sich auch die Sexualität befindet. Trifft Freuds Annahme einer *voyeur libido* zu, aus der das Schönheitsempfinden abzuleiten ist, sind Erotik und Schönheit Epiphänomene und gehen in einer solchen Spaltung verloren, weil sie eine Mischung oder Überlagerung von Funktionen rückgängig macht.

Freud merkt in den Abhandlungen zur Sexualtheorie an, dass die Genitalien von der Ästhetisierung ausgenommen sind und die ursprüngliche Attraktion behalten haben. So vollzieht der ästhetisierte Körper die sexuelle Hemmung über die den Primärtrieb umlenkende Attraktion der Schönheit und der Schaulust, wie Ehrenzweig ergänzt: „The genitals retained the

maximum exciting faculty only because they formed no aesthetic feelings while the other non-genital parts of the body have reduced exciting faculty because they did in fact form aesthetic feelings.“¹¹⁶

Attraktion und Hemmung verkörpern ein Schwellenphänomen, das Duchamp *puissance-timide* nennt. Wie beim griechischen *aidos* handelt es sich um kein individuelles Phänomen, sondern um ein kulturell kollektives, das sich dank überindividueller Relationen in perspektivisch multiplen Dimensionen abspielt und die Geometrie der Objektwahrnehmung überschreitet. Die Braut erscheint mithin mehrdimensional in dreidimensionaler Darstellung. Die Scheu ist ein Schein, „the halo“ (Richard Hamilton), ein Glanz, die Basis der Ästhetik ein Kleid sexueller Begierde; „the painting will be an inventory of the elements of this blossoming, elements of the sexual life imagined by her the bride-desiring“. In *étant donnés* ist der Glanz vom Körper getrennt, die Gestalt wie zur Vivisektion präsentiert und mit einer Gasleuchte in der Hand. Das „Gegeben sei“ leitet gewöhnlich einen Rechengang, die Nennung von Bedingungen eines Spiels oder einer Laboruntersuchung ein.

Das akkadische *melammu* kann, ohne einen nachweisbaren Bezug zu Duchamp unterstellen zu wollen, als Analogie und Zeugnis eines archaischen Unterstroms dienen, den die Moderne durchzieht. „The term seems convey a fiery energy contained within individuals, manifest as a flaming glow, and possessing brilliant energy.“¹¹⁷ Als Beispiel zitiert Winter Gilgamesch, auf den im Traum ein Sternbrocken fällt, der in einem

¹¹⁶Unconscious Form Creation in Art. The British Journal of Medical Psychology, Vol. 21, 1947/48, S. 210

¹¹⁷Irene Winter: Radiance [S. 123] as an aesthetic value in the art of Mesopotamien; in: Art: the integral vision, S.123

weiteren Traum als Axt bezeichnet wird. Das Werkzeug trägt, wo immer es wirkt, den Glanz und die Kraft des Himmels. Seine Wirkung steckt im lat. „agere“ und griech. „agein“, Begriffe für „building walls and digging ditches and drawing lines“.¹¹⁸ „Clear from the text is an implication of delight in and passionate connectedness to objects and works – a vocabulary, I should add, that is identical to that describing lovers, positive aspects of the human body... or fertile landscape.“¹¹⁹ Erinnerung sei an Duchamps Notiz zum Großen Glas: „La Mariée mise à nu par les célibataires, même - Appareil instrument aratoire“. Das Wort für das Ackergerät ist alte indogermanische Gerätebezeichnung; lat. *arma* „Werkzeug“, *aro* „pflügen“, *arundo* „Rohr“, das geschnitten wird; enthalten ist *ar-* „fügen“, griech. *àrma* „Speise“ (das vom Boden Aufgehobene) und „Vereinigung, Beischlaf“ (Gefüge), *harmaliá* „Speise, die zugeteilt wird“ (ebenfalls ein Gefügtes). *Arure* ist ein altägyptisches Flächenmaß, franz. *are* zu lat. *area*. Duchamp hat die Formulierung *machine agricole* durchgestrichen und mit *aratoire* das geometrische Moment und die Landvermessung mitbedacht. Das Maß setzt Grenzen, die Geometrie sitzt dem Unbegrenzten auf. Zu bedenken ist der Bedeutungskomplex, in dem das Pflügen sexuell konnotiert, unter anderem in Anbetracht der Vorbereitung zur Saat, und die Fläche ein geometrisches Maß ist. *Métra* hat sowohl die Bedeutung von (Gebär-)Mutter als auch Ackermaß (zu *metron* „Maß“). Die enge Beziehung von Geometrie und Sexualität stellt sich als Kultivierungsprozess dar, indem ein Areal von der natürlichen Umgebung getrennt und nutzbar gemacht wird.

¹¹⁸Raimund Anttila: Greek and Indo-European Etymology in Action: Proto-Indo-European *ag-, 1997, S. 184

¹¹⁹Defining „Aesthetics“ for Non-Western Studies. The Case of Ancient Mesopotamia; in: Art history, aesthetics, visual studies

Die Kultivierung ist das kategoriale wie archaische Bindeglied zwischen dem Beackern und der Sexualität, der Kultivierung der Vegetation im Frühling und der Initiation der Jugend. Die gelb gefärbten Häute geschundener Opfer, die sich aztekische Priester überstreiften, wurden Goldene Kleider genannt, Xipe Totec war Gott der Schmiede, der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus gleichermaßen. Es scheint hier das Phänomen der Frühlingsopfer von Jünglingen sichtbar, ein Analogiekult der Fruchtbarkeit. Die Jugend wird einem Ritus des Sterbens und Wiederauferstehens ausgesetzt, einem Übergang von der ungebundenen Wildheit des Kindes zur Gesellschaft und ihrer Reproduktion. Die ontogenetische Zäsur dürfte jener unterschwellige Boden sein, in der sich die *célibataires* des *Großen Glases* befinden, ohne Duchamp eine direkte Verbindung zu archaischen Topoi unterstellen zu wollen.

In Lautréamonts „Gesängen von Maldoror“ wird der sechszehnjährige Mervyn zum letzten Opfer Maldorors, der offenbar als Zerstörer von Leben die Verbrechen eines vom Schöpfer abgefallenen Engels begeht. Ihn umweht die Kälte der Funktion und Kalkulation, das seelenlos Technische und Komische. Er sei „schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“, heißt es in den Gesängen.¹²⁰ Die dadaistische Formel, die mit Lautréamont in die Welt gesetzt wurde, schließt unterschwellig an die Faszination an, die für Gilgamesch von dem Werkzeug aus-

¹²⁰ „beau comme la rétracilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore du incertitude dans les plaie des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l’animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment et fonctionnes même la caché sous la paille; ou comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!“

ging, das er, so der Text, wie ein Weib liebte. Das Wortspiel von Axt und Catamitus deutet auf den kultisch sexuellen Akt der adoleszenten Initiation, in der die Teilung vollzogen wird als Wiederholung des primordialen Aktes.¹²¹

„According to A.D. Kilmer, the symbols by which Enkidu is represented in the dream episodes make allusion to the Ištar cult: the meteorite, *kišru*, evokes *kezru*, who would be a male counterpart of a *kezertu* woman (a kind of cultic prostitute), and the axe, *aššinu*, evokes *assinnu*, a cultic performer who, typically as a eunuch, took the female role in the sexual act.“¹²² Die Schmiede ist schon früh eine Metapher für den Sexualakt und die Zeugung, die in der Initiation symbolisch vollzogen wird und ein neues Leben, eine neue Gestalt bedeutet.

Die „Neun männischen Formen“ (Neuf Moules Mâlic) hatte Duchamp 1915 zunächst als Studie auf Glas konzipiert und später auf das Große Glas übertragen. Serge Stauffer¹²³ weist darauf hin, dass „neuf“ auch „neu“ bedeutet und „moule“ sowohl „Modell“ und „Gussform“ als auch „Miesmuschel“. Damit ist wohl die Schale gemeint, ein Hinweis auf Kollektive und ihre Uniformen, die bei Bergson unter den Begriff des „tout fait“ fallen und in *Le Rire* erwähnt werden. Die Transformation vom Einzelnen zur Gesellschaft, das Anlegen „neuer Formen“ ist damit nur angedeutet, zumal „célibataires“ zu lat. *caelebs* „allein, unvermählt“ gehört, wobei man dies im Sinne einer Reinheit und Klarheit sehen kann. Dass *caelum* (Him-

¹²¹Die Etymologie von *catamitus* soll von *Ganymedes* ableitbar sein, *ganáw* „glänzen“, während *katamixis* – „Vermischung“ – einen Hinweis auf die Unschärfe oder Doppeldeutigkeit des Geschlechtes sein könnte.

¹²²A. R. George, *The Babylonian Gilgamesh Epic*, 2003, Vol. 1, S. 452

¹²³Marcel Duchamp, *Die Schriften*, 1994

mel, Glanz) phonetisch naheliegt, ist eine Anmerkung wert.¹²⁴ Der Begriff der Form relativiert die uneingeschränkte sexuelle Deutung des Apparates. Wenn es sich bei den Junggesellen nur um Hüllen handelt, stellt sich eine andere Sicht auf die assoziierte Begierde dar, als oft angenommen. In der Sprache der Psychoanalyse: Die sekundäre Bearbeitung eines Primärtriebes vollzieht sich in einem rekursiven Prozess von Geometrie und Energie oder Potenz, die in antiken Begriffen der Geometrie wie *dynamis* noch sichtbar ist. In Platons Theaitet wird damit das geometrische Vermögen bezeichnet, *potentia*, Erzeugung mit der Nebenbedeutung von Zeugung. Dieser Doppelsinn von Mathematik und Genesis deutet auf eine ältere Vorstellung hin, wenn Nachkommenschaft und Zahl, Frucht und Menge laufend kontextuell verwendet wird. Die sexuelle Konnotation der Geometrie liegt mithin zusätzlich in der „Innovation“, einer qualitativen Vergrößerung, symbolisiert durch eine quantitative. Die Bildung eines Quadrates oder Rechteckes aus Seitenlängen beruht auf dem „Vermögen“ der Seite, eine neue, höhere Dimension zu erzeugen.

In Esprit Jouffrets „Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions“ von 1903 tritt der Begriff des unendlich Kleinen (*infiniment petit*) auf als Grenze zwischen den Dimensionen.¹²⁵ Die „unendlich dünne Schicht“ (*infiniment mince*) übernimmt Duchamp in seinen Notizen als *infra-mince*. Dieser Grenze liegt eine innere Dynamik zugrunde, die dafür sorgt, dass die „logische Ebene“ einer Dimension in eine neue „Ebene“ übergehen kann, und zwar deshalb, weil die Dimensionen nur Teilaspekte einer einzigen Dimension sind, die ihre Aspekte in Rekursio-

¹²⁴ Ableitung von skr. *ketus* „Helle, Licht“. Man wird den Meteoriten im Gilgamesch-Epos damit in Verbindung bringen können.

¹²⁵ Michael Wetzl, *Gesamtkunstwerk*, S. 278

nen erzeugt, welche von der *dynamis* angetrieben werden. Das Wort bedeutet bei Platon ein „aktives Können“. In Theaitetos (148,b) heißt es, die Linien können eine Fläche. „Das Können besteht gerade in dem Produzieren der nächsten Dimension; die Linien produzieren aus sich die Fläche...“¹²⁶ „Die Platoniker nannten jegliche der Größen, nach dem, was sie über die vorausgehenden hinaus mehr hat, die Linie Länge, weil sie die Länge vor dem Punkt voraushat, die Fläche Breite, weil sie dadurch die Linie übertrifft, der Körper Tiefe usw.“¹²⁷ Das Übertreffen (*hyperbóles*) ist ein entscheidender Begriff für den Überschuss in Relation der Menge zu ihren Gliedern.

In *étant donnés* teilt Duchamp das *aidos*-Motiv in die Komponenten Körper und Glanz, die der Doppelbedeutung von Scham entsprechen. Dürers Holzschnitt „Zeichner des liegenden Weibes“ kombiniert die Erfindung der Zentralperspektive mit dem Blick auf eine Nackte vor einem Fenster mit Landschaft und mit dem Fokus (Fluchtpunkt) auf das Geschlecht. Ein Rasterschirm teilt die Szene und dient der Übertragung von geometrischen Relationen auf die Zeichnung, die den Proportionen der Wahrnehmung jedoch nicht entsprechen können, weil die Wahrnehmung die Geometrie der Optik korrigiert. Courbet ist mit seinem Akt „L’origine du monde“ dieser Wahrnehmung näher, was bedeutet, dass die Darstellung interne Wahrnehmungsprozesse berücksichtigt und die objektive Wahrheit der Optik korrigiert. Duchamp löst das Abbildungsproblem durch ein Modell der Wirklichkeit, in dem der Blick gezwungen ist, auf den torsoartig reduzierten Körper und das Geschlecht zu fokussieren, womit die Scham im dop-

¹²⁶ Julius Stenzel: Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles, 1959, S. 93

¹²⁷ Stenzel, S. 94

pelten Sinne bezeichnet wird, denn die Schlüssellochperspektive hemmt und betont gleichzeitig die Wahrnehmung einer rohen Nacktheit. Duchamp konstruiert einen die Figur durch das Loch verstümmelnden Blick aus einer paranoid-schizoiden Perspektive, wie Melanie Klein ein Entwicklungsstadium des Kleinkindes zu seinem „Primärobjekt“, den ersten Körper des anderen bezeichnete, und wo die Einverleibung noch auf der oral-visuellen Stufe stattfindet – Augenlust auf vernichtende Fress-Lust reduziert, oder auf eine Versorgungsmaschine, an die man funktional angeschlossen ist, bevor Gefühle Bindungen übernehmen. Die Perspektive dient als symbolische Form eines sexualisierten Raumes, in dem der Fokus das Zentrum der Triebe ist. Die Fluchtlinien der Geometrie konstellieren primäre Triebe, die an und für sich in geometrischer Abstraktion und Theorie nicht mehr erkennbar sind.

Dies scheint eine Folge der von Ehrenzweig vermuteter Veränderung des Blickfeldes im Übergang zum aufrechten Gang zu sein. Die Entdifferenzierung des Blickfeldes führt zu einer neuen Differenzierung im geometrisierten Raum, in dem die Objekte unbewusst mit *voyeur libido* besetzt sind und die Wahrnehmung mit zusätzlicher Bedeutung affizieren. Der Winkel ist ein symbolisch mehrdeutiges Zeichen, mathematisch gesehen ein arithmetisch-geometrisches Erzeugungssymbol, das die Pythagoreer Tetraktys nannten, ein gleichseitiges Dreieck aus vier Punktschichten und insgesamt zehn Punkten. Zahlen waren Terme von Operationen und Strukturen, keine Symbolzahlen.¹²⁸ Auch das Gnomon ist ein generatives Prinzip der Pythagoreer, das auf der Unterscheidung von geraden und ungeraden Zahlfiguren beruht, die von Winkeln aus gleich und

¹²⁸Peter Berz: Respondenz zu Tetraktys und Göttereid, in: Götter und Schriften rund ums Mittelmeer, 2017, S. 348

ungleich langen Schenkeln begrenzt werden. Das pythagoreische „Alles ist Zahl“ mag die Objektivität radikal von jeglicher Erscheinung zu abstrahieren, überflutet sie indessen gleichzeitig mit einem relationalen Organisationsprinzip, das in der Geometrie dann doch eine Erscheinungsform findet. Folgerichtig beginnt Platon im Timaios den Aufbau des Kosmos, der ein *zoon* ist, mit dem gleichseitigen Dreieck als grundlegende Figur, aus der die raumgreifenden Polyeder erwachsen bis zum geheimnisvollen Bild (*diazographía*) als 5. Element, mit dem möglicherweise eine Andeutung verbunden ist, dass Punkt, Linie, Fläche und Raum, Elemente der vier platonischen Körper, über sich hinausweisen. Maß und Relation bilden zwei Seiten eines Prinzips, weil erst das Verhältnis von Größen ein Maß erzeugen kann. Griech. *métra* ist ein Ackermaß (zu *métron*), *métra* die Gebärmutter (zu *méter*). In Anbetracht der mythischen Vorstellung der Erde als versorgende Mutter ist das Maß auf den Leib bezogen. Nicht viel anders sind die Proportionen der griechischen Ästhetik zu verstehen. Daraus ergeben sich ebenso Vorstellungen, den rationalisierten, mathematisierten Körper maschinenartig rechnend, letztlich als produzierenden Automat zu denken.

Die biologische Reproduktionsfunktion, die bereits in Körperzellen wirksam ist, hat im Automaten ein Abbild, dessen Logik von dem französischen Ingenieur Sadi Carnot erfunden wurde¹²⁹ und sich auf jede Art von Maschine bezog, die Temperaturunterschiede nutzt, um Arbeit zu leisten. Stuart A. Kauffman, der die Körperzelle als Automaten, als „molecular autonomous agent“ beschreibt, weil sie ihren Organisationsstatus durch ein Energiegefälle nicht nur selbst erhal-

¹²⁹ „Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propre a développer cette puissance“, 1824

ten, sondern auch verbessern kann, nimmt den Carnot-Zyklus als Vorbild – 1824 von Nicolas Léonard Sadi Carnot entworfen und grundlegend für die Thermodynamik. Es handelt sich um ein Zusammenspiel von kausal mechanischer Funktion und einem offenen System nur statistisch berechenbarer Größen, das im mikrologischen Bereich ausschließlich gilt, weshalb er Zustandsänderungen „adjacent possible“ nennt, eine Art Zukunftsschatten, die an den Grenzen von System und Umwelt entstehen. Die hier entstehenden Innovationen sind über eine fließende Form vermittelt, die dauert, und wie eine Welle als Gestalt eine Einheit bildet, nicht in Teile zerlegt werden kann. Für Bergson sind Dauer und Gestalt zwei Phänomene einer identischen Erfahrung, oszillierende Zustände auf der Grenze von Jetzt und Nochnicht, die Duchamp für sein Großes Glas als Bildvorstellung in Anspruch nimmt.

Der Neuropsychologe Jan Panksepp widmet der Dauer eine Deutung im Rahmen seiner Analysen menschlicher Emotionen, zu denen er ein „seeking system“ zählt, das in einem höheren Erregungszustand objektiv ziel- und nutzlose Aktionen hervorruft, die subjektiv jedoch als sinnvoll angesehen werden, um den ersehnten Zustand herbeizuführen: „adjunctive behaviors“.¹³⁰ Warten ist mit einem Gefühl von Dauer verbunden, Zeit, die nicht fließt. Panksepp sieht in Flügeltänzen von Pinguinen und Regentänzen von Indianern das gleiche Prinzip der „adjunctive behaviors“, repetitive Aktionsmuster oder Rituale, die in Gang gesetzt werden, wenn z.B. Nahrung erwartet wird oder ausbleibt, eine Haltung, die für andere Primärtriebe ebenfalls gelten wird. Anton Ehrenzweigs evolutionstheoretische Begründung für die Geometrisierung des

¹³⁰The Archaeology of the Mind: Neuroevolutionary Origins of Human Emotions, 2012, S. 110 ff.

Körpers lag in der Annahme, der aufrechte Gang habe eine Entdifferenzierung des sexuellen Wahrnehmungsraumes initiiert, die Perspektive auf den Körper verändert und ihn als Ganzes ästhetisiert. Diese Ästhetisierung wird ebenfalls eine Folge des „seeking systems“ sein, weil für den Menschen eine dauerhaft zusätzliche Erregung anzunehmen ist, welche die „adjunctive behaviors“ aktiviert. Die Ästhetik wäre somit ein Phänomen, dessen Basis intentionslose Bewegungsmuster sind, die in kognitiver Verarbeitung als Suchbewegungen auftreten.

Repetitionsmuster formten die Musik und sind in sakralen Riten und grafischen Motiven erkennbar, sozusagen als Aufzeichnung. Bei höherem Erregungszustand des „seeking systems“ sind globale, maßlose Phantasmagorien möglich wie in Kafkas „Schloß“, wo Amalia in Anspielung auf K. von jenem jungen Mann berichtet, um dessen Verstand man sich Sorgen gemacht habe, weil er immer oben im Schloss war, sich aber herausstellte, dass nur die Tochter einer Aufwaschfrau in den Kanzeleien gemeint war, und alles gut wurde, als er sie bekommen hatte. Es scheint, als sei die Tochter Ursache einer entgrenzten Suche des Mannes und das Schloss der endlose Erwartungsraum. Im Grunde regrediert die Entgrenzung auf das Stadium von „adjunctive behaviors“, auf dem die Motorik ebenfalls alles und jedes ergreifen kann und daraus der Vorteil besteht, dass in dem großen Netz der Möglichkeiten etwas Gewinnbringendes hängen bleibt. Das „seeking system“ ist auf Stimuli angewiesen, die neu sind. Arthur Rimbauds „Il faut être absolument moderne“ gilt nicht nur für die Künste. Da das System offenbar kognitive Prozesse erregt, wirkt jedes Neue als Einstiegsmedium in aufmerksames Verhalten. Die Umgebung verändert ihre Bedeutung, indem sie Raum wird, in welchem Ereignisse zu erwarten sind. Der Raum wird zum Ort der Antizipation, die unter den Umständen höherer Er-

regung auch mantische Praktiken beflügeln. Der archaische Raum ist grundsätzlich antizipatorisch und die Geometrisierung eine Folge der Erwartung, die sich in einer Unterbrechung abspielt, in der Raum und Zeit dasselbe bedeuten – unbestimmte Ferne.

„Neugierde“ ist ein Terminus, mit dem Blumenberg die Neuzeit gekennzeichnet hat, der auch für die Erneuerung der Sicht auf den Raum steht: Filippo Brunelleschis Konstruktion der Perspektive. Stimuli eröffnen einen Raum, der nicht nur antizipatorisch aufgeladen ist, sondern Lernvorgänge provoziert, indem das stimulierende Phänomen pauschalen Aktionsmustern ausgesetzt wird, um weitere Erkenntnisse über seine Bedeutung zu gewinnen. Der Erfolg, der mit solch scheinbar sinnlosen Aktionen dennoch einmal erzielt werden kann, eben weil sie ganz unspezifisch vorgehen gemäß dem Spruch vom dummen Huhn, das durch ungerichtetes Picken ein Korn findet, verleiht scheinbar nutzlosen Handlungen am Ende einen Sinn, weil eine Verbindung zwischen Aktion und Erfolg gezogen wird. Der „*autoshaaping*“ genannte Lernvorgang führt in Zusammenhang mit dem „*adjunctive behavior*“ zur Grundlage des Kausalitätsdenkens, das Raum und Zeit ordnet.

Der repetitive Suchvorgang ist in Riten erhalten geblieben und belebt einen ursprünglichen Raum, der noch nicht durch spezifische Handlungsmuster erobert werden kann, weil sie erlernt werden müssen. Die einfache, ziellose Bewegung, der Möglichkeitsraum aller Handlungen unterbricht den Raum zielgerichteter Handlungen, übernimmt aber deren abstrakte Form der Sinnhaftigkeit. Der sakrale Raum ist von Anbeginn von repetitiven Mustern und sich wiederholenden geometrischen Figuren durchdrungen, die man auch Bewegungsatome nennen könnte und Platons *chora* vergleichbar sind. So lebt der sakrale Raum von der Unterbrechung, die von Beginn an

Bild ist, Stimulus der Suchbewegung und kein Abbild von Objekten. Objekte kann es in diesem Raum nicht geben, weil das Objekt den zielgerichteten Handlungsraum erfordert. Die *chora* ist ein seltsamer Ort, an dem sich die *geneseos titene* (als Amme des Werdens übersetzt) bewegt, verflüssigt und entzündet wird, Luft- und Erdgestalten aufnimmt und durch Hin- und Herbewegungen die vier Elemente erzeugt. Damit beginnt bei Platon das Reich der Geometrie von Körpern, von Feuer, Erde, Wasser und Luft, denen die vier Polyeder zugeordnet sind. Der Körper, *soma*, ist in diesem Stadium kein Objekt, sondern nur eine Form mit enger Bindung an die Repetitionsbewegungen der *titene*. Im Timaios ereignet sich die Übersetzung des sakralen Raumes in einem Erregungsort des Forschens, in welchem sich Erkenntnisse erst ereignen müssen. Da Wege dorthin nicht gebahnt sein können, ist jeder Schritt neu, und da erst das Verfolgen einer Bahn Verständnis zeitigt, liegen die ersten Schritte im Dunkeln. Bemerkenswert ist dabei, dass die Bewegungsbasis der Repetitionen kollektiv besetzt ist und die Unterbrechung im Chor stattfindet.

Die moderne Wissenschaft und Kunst sind beide in einer Art Archaisierung vereint, weil ihre Kreativität auf die Wirksamkeit sich selbst in Gang haltender Zufallsprozesse aufbaut, der mit jedem Stimulus Unterbrechungen unterworfen ist und neue Richtungen einschlagen kann. Quelle dieser Kreativität ist das Phänomen der Neotenie, der verlängerten Entwicklungszeit des Menschen, in der die kindlich-jugendliche Phase von ungezielten Intentionen, fluktuierenden Aufmerksamkeiten und kognitiv hoher Flexibilität geprägt ist. Duchamp markiert ein Produkt mit einer Signatur, schafft einen Raum der Unterbrechung der Objektivität. Das signierte Massenprodukt nimmt plötzlich eine herausragende Funktion für alle anderen gleichen Dinge als Realisierung eines *eidōs* an. Gleichzeitig verliert das

Objekt seinen dinglichen Nutzencharakter und fällt auf eine Stufe zurück, auf der es allenfalls Stimulantien gibt oder serielle Suchbewegungen nach Objekten oder Qualitäten wie heiß, kalt, fest und flüssig, vier Elementarempfindungen, die von Empedokles in den *rhizómata* Feuer, Wasser, Erde und Luft verdinglicht sind. Platon setzt die Erzählung Empedokles' im besonderen Raum der Unterbrechung – der *chora* – fort, dort, wo man mit Ursprüngen in Berührung kommen kann. Da nur Wege kommunizierbar beschrieben werden können, die bereits einmal suchend erschlossen sind, ist die Erzählung der griechischen Philosophie unwegsam, erscheint metaphorisch, ohne dass eine Übersetzung als zweite Lesart möglich wäre. Die Notizen zum *Großen Glas* lesen sich ähnlich metaphorisch, ohne dass offenbar ein Übertragungsweg möglich wäre.

Dennoch sind Horizonte der Erwartung als Spuren von Sinn erkennbar. Hilfreich ist Platons Begriff (in Tim. 53b) für die Spur als eine Art Keim des Elementes – *íchnos* die Fußspur, zu *ichneúo* „aufspüren, forschen“. Daraus ergeben sich dann Formen und Zahlen, wobei das Zählen auf eine rituell repetitive Form zurückgeführt werden kann. In Anwesenheit eines Gottes sind sie schön und herausragend geworden, *kállistos* und *àristos*. Das Schöne und Vortreffliche ragt aus seiner Umgebung heraus, unterbricht die Kontinuität der Erscheinungen. Die Wissenschaft dieser Unterbrechungen ist die Geometrie als Wissenschaft der Begrenzungen und deren Relationen. Duchamps Verfahren ist insofern eine Parodie auf die Wissenschaften (eine „Überdehnung physikalischer und chemischer Gesetze“, wie er notierte), als auch ihr Verfahren aus den Impulsen sozusagen blinder Suchbewegungen hervorgeht, die nur auf diese Weise auf unbekannte Relationen stößt und aus ihnen Schlüsse ziehen kann, wie es im induktiven Verfahren geschieht.

Der archaisch ritualisierte Raum als abgesonderter, sakraler Bezirk¹³¹ konnte Wissenschaft werden, weil Bewegungsmuster sich selbst über die Adressierung eines Gottes als höchsten Sinn und Zweck mit Sinn ausstatteten, welcher sich hin und wieder ereignete und die Adressierung verstärkte, bis dieser Prozess sich selbst vorantrieb und autonom wurde. Die Vorlust des Findens treibt die Suche an, etwas zu finden, der Hunger zielloses Wandern, beides erzeugt daraus den gerichteten, geometrisch geordneten Raum, um Stimuli aufsuchen und Relationen zwischen ihnen bilden zu können. Das Prinzip des Herausragens ist ein erster Ordnungsfaktor, der das Objekt mit emotionalem Überschuss von der Umgebung trennt und diese in den Hintergrund rückt; ein dynamischer Vorgang, dessen Gestaltungsprinzip in der repetitiven Unterbrechung besteht, die die Objektgrenzen aufrecht erhält. Denn die Plastizität räumlichen Sehens beruht zuallererst (unbewusst ursprünglich als ontogenetische Grundlegung des Raumempfindens) auf oszillierenden Grenzen und bestätigt, dass es sich bei der Unterbrechung um einen Rückzug auf frühe Bewegungsstufen oder -formen handelt.

Über die Entstehung der Notizen zu „La mariée...“ äußerte Duchamp im Gespräch mit Otto Hahn (1964): „Every time an idea came to me, I would write it down on paper; I would let it simmer. Like that, for eight years. Not all day long: twenty minutes here, twenty minutes there. But still, eight years.“¹³² Im Gespräch mit Arturo Schwarz beschreibt Duchamp den Versuch, die innere Kausalität eines Satzes zu hintertreiben: „Es sollte ein Verb, ein Subjekt, eine Ergänzung,

¹³¹ Arnulf Marzluf: Der Ursprung des Roboters im Totenkult, Seite 12

¹³² zitiert von Françoise Le Penven in *L'art d'écrire de Marcel Duchamp: À propos de ses notes manuscrites* (Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2003), p. 18

Adverbien geben, und alle völlig perfekt, als solche, als Worte, aber Bedeutung war in diesen Sätzen etwas, was ich vermeiden mußte... Die Konstruktion war irgendwie sehr mühsam, denn sobald mir tatsächlich ein Verb einfiel, das ich mit dem Subjekt hätte verbinden können, sah ich sehr oft eine Bedeutung, und sofort wenn ich eine Bedeutung sah, strich ich das Verb wieder und veränderte es, bis sich der Text schließlich, nach recht vielen Stunden Arbeit, ohne jegliches Echo aus der physikalischen Welt las.“¹³³; Die Bedeutung erhält ein Wort im Zusammenhang des Satzes auf dieselbe Weise, wie ein Objekt im Zusammenhang seines Nutzens und Gebrauches Sinn ergibt, doch Duchamp will zurück zu jenem Punkt, an dem sich der Zusammenhang erst noch organisieren muss, an dem zunächst erst Spuren auftauchen, die mögliche Verbindungen ergeben können. Somit macht Duchamp keine Kunst, sondern konstruiert ihr Prinzip des Findens und der Innovation, ein paradoxer Vorgang der Selbstkonstruktion, der sich nie ganz schließen kann. „Thus, the notion of autopoietic system allows us to look at Duchamp’s work and particularly at the *Large Glass* according to a completely unusual perspective. The *Glass* presents to us the parts (or units) of an extremely complex system; the notes of the *Green Box* prescribe the relations between the parts of the *Glass*. The *Glass* and the *Box* constitute the structure of a hermetically closed system. The hermeneut-observer operates a description of this structure. The description takes place in a context of structural coupling between the hermeneut and the *Glass-Box* system.“¹³⁴

¹³³Sarah Kolb: Malerei im Dienste der Metaphysik: Marcel Duchamp und das Echo des Bergsonismus, Lecture Notes No. 2, Staatliches Museum Schwerin, 2015, S. 13

¹³⁴Roberto Giunti: R. rO. S. E. Sel. A. Vy; in: toutfait. The Marcel Duchamp Online Journal, Vol. 2, issue 4, Jan 2002

Es war immer die Hoffnung des Denkens, seine Genese denken zu können, indem der Weg, den es genommen hat, sein ganzer Sinn und im Ursprung angelegt sein soll. Doch der Weg ist nur linear lesbar durch die Möglichkeit der rückwärts ablaufenden Abstraktion, und die Bruchstellen und Verzweigungen, an denen sich die jeweils nächsten Schritte auf dem Weg entschieden haben, werden dabei übergangen. Indem Duchamp seine Schöpfungen von einem vereinheitlichenden Sinn entkoppelt, ergeben sie kein Ganzes mehr, das sich selbst beschreiben oder ein Ziel geben könnte, weil die unbestimmte Bewegung des Schöpfungsweges, die nicht vorbestimmten Verkettenungen, erst nachträglich ein *sub-jectum* als einheitliches Band schafft, das allein in der Lage ist, einen sinnvollen Zusammenhang anzubieten. Der Unterbrechungsraum (Panksepp), in dem Schöpfung stattfindet, hat einen Erwartungshorizont ohne Sinn.

Ehrenzweigs These von der sexuellen Krise, die durch den aufrechten Gang hervorgerufen wurde und die Ästhetisierung in Gang gesetzt habe, berücksichtigt eher nebenbei die veränderte Raumwahrnehmung, die mit dem neuen Blickfeld zwangsläufig auftreten musste. Einerseits kann die neue Beobachterperspektive eine triebneutrale Änderung im Gleichgewichts- und Orientierungssinn hervorrufen, andererseits gerät offenbar jedes Objekt von nun an unbewusst unter *voyeur libido* und nimmt unter bestimmten Formbildungen sexuellen Symbolcharakter an. Ist der Raum eine Erweiterung tiefendimensional wahrgenommener Objekte, weil beide integraler Bestandteil der gesamten Beobachtungssituation einschließlich Akteur sind, wäre der Raum in die libidinöse Anschauung mit einbezogen. Am Gleichgewichtssystem, das den aufrechten Gang unter erhöhten Steuerungsanstrengungen und den rekursiven Funktionen sichern muss, sind die Au-

gen am Rückkopplungsprozess wesentlich beteiligt, was sich an der Instabilität der Körpermotorik ohne ausreichenden Visus zeigt. Die Stabilität des wahrgenommenen Objektes wird über dieses integral arbeitende System gesichert und ist somit illusionär. Das System basiert auf der Gravitation, der aufrechte Gang ist Folge einer entgegengesetzten Wirkung und sichtbares Zeichen von Aufbauprozessen, die in den Raum ausgreifen und ein Orientierungssystem nutzen, das zur Gravitation in geometrisch beschreibbarer Relation mit dem Winkel als Maß steht.

Duchamps *épanouissement* trifft die Erweiterung des Raumes mit dem Gegensinn des Falls ebenso wie die darauf aufbauende Schaulust. Der Zusammenbruch einer Dimension, ihr Fall auf eine unter ihr liegende, ist in den beiden zugänglichen Dimensionen 2 und 3 darstellbar, wobei der Anschauungsraum der Gegenwart die Fläche einbezieht, die mit der Tierschicht verbunden ist, aus der heraus die vertikale Orientierung entstanden ist. Die aufrechte Beobachterposition verändert nicht allein die visuell strukturelle Erscheinungsform des Partners, sondern ermöglicht die Organisation eines Netzwerkes an Beobachtungsperspektiven, das dem Einzelnen nicht in einfacher Form zugänglich ist. Diese Perspektivstruktur ist dem Kubismus ähnlich, dessen Schöpfer den subjektiven Beobachtungspunkt zugunsten multipler Anschauungen verlassen haben, was eine kognitive Leistung voraussetzt, den eigenen Blickwinkel zu relativieren.

Die Annahme einer 4. Dimension scheint ein metaphorischer Begriff für diesen imaginären Raum interaktiver Relationen zu sein, der auf den kognitiven Status einer Epoche hinweisen könnte, zu dem es – je nach System, in dem man sich bewegt – unterschiedliche Zugänge gibt. Die Relation von Ich und Du ist als kleinste Einheit der kollektiven Ebene noch fassbar

durch das *mind reading* als evolutionäre Ausstattung, den Zustand der anderen Seite über Anzeichen zu erfassen und daraus Schlüsse für sich selbst zu ziehen, die je nach Abhängigkeit und Bedeutung des anderen – z.B. als Versorger – lebenswichtig sein können. Aus Anzeichen Schlüsse zu ziehen und seine Intentionen danach einzurichten, wird auf der rituellen Ebene des Kollektivs weitergeführt, dessen „Versorger“ Ursache der unterschiedlichsten Weltbilder geworden ist, in denen die Intentionen des Kollektivs, Regeln für die Manipulation (Opfer, Riten) und das Lesen von Zeichen (Hermeneutik, Mantik), strukturiert sind.

Für die Griechen ist *kosmos* mit Schönheit gleichzusetzen, ein Erbe der mesopotamischen Ansicht, dass vom kunstvollen Werk für den Betrachter ein überirdisch harmonischer Glanz ausgeht, der sich dem Blick aller Beobachter übermittelt, als würden sie selber beobachtet. Dieses Beobachtetwerden, für das eine Funktion gefunden wurde, das alles sehende Auge, wird hervorgerufen durch die Schau. Sie ermöglicht die Teilhabe an einer Konfiguration, die unter den Begriff der Ästhetik als Ordnung der Beobachtung der Beobachter fällt, im Kollektiv im doppelten Sinne des Wortes aufgehoben ist und multiple Perspektiven der Beobachtung umfasst.

Duchamp verzichtet deshalb durchgehend auf die Darstellung des Schönen als Schönes und verzeichnet statt dessen die Relation der Teilhabe. Das Kollektiv der Junggesellen steht in Korrelation zur Braut, die sich in der zweiten Ordnung der Beobachtung befindet, denn was sie beobachten, ist ein Schein, der durch ihre Beobachtung produziert wird, sodass Duchamp schreiben kann, die *puissance-timide* sei Braut und Motor zugleich, eine „nicht-triviale Maschine“ (Heinz von Foerster).

Das kunstvolle Werk scheint sein Wesen in der Fügung seiner Bestandteile zu haben, die in maßstäblicher Relation zu-

einander stehen. Der Messvorgang liegt jeglichem Werk zugrunde, das beispielsweise für das Errichten eines Bauwerks naturgegebene Kontinua des Raumes teilt und die Teile einander zuordnet, sodass das Gebäude unter operativer Anwendung geometrischer Dimensionen als Folge von Ausschnitten gelten kann. Templum, griech. *temenos*, ist von *temnein* „abschneiden“ ableitbar und bedeutet den ausgesonderten Raum. Mit dem Begriff des *infra-mince* versucht Duchamp, das Intervall einer Schnittstelle des Kontinuums zu bezeichnen, die auch jeden Dimensionsschritt begleitet.

„Wenn der Tabakrauch auch nach dem Mund riecht, der ihn ausbläst, vermählen sich die zwei Gerüche durch *infra-dünn*“ steht auf der Rückseite des Covers der Zeitschrift *VieW*, die Vorderseite zeigt eine Weinflasche vor einem Sternhimmel. Aus der Flasche, die mit Duchamps Militär-Dienstbuch etikettiert ist, entweicht weißer Dunst. Es handelt sich um eine komplexe Kategorie rund um Mund und Nase, Atmen, Riechen und Geschmack, die unter anderem in dem berühmten Spruch der Pythagoreer über das Einatmen des Leeren Ausdruck gefunden hat. Das Leere dringe aus dem unbegrenzten Atem in die Welt ein, als ob diese einatme, und zwar das Leere, das die natürlichen Dinge trenne, als ob das Leere eine Art von Trennung des Seriellen (*èphexes* bedeutet „der Reihe nach, anschließen“) wäre und von dessen Bestimmung. Und fundamentalerweise fungiere es so für die Zahlen.¹³⁵ Gleichwohl ist der Übergang als nicht Bestimmbares in Leere und Atem enthalten. Im *pneuma* sind Luft und Seele, d.h. Leben vereint, dessen Bewegung im Grunde sich der Bestimmung entzieht. Julius Stenzel¹³⁶ verweist auf die alte griechische Vorstellung der Zahlfiguren,

¹³⁵ Aristoteles, Physik, 213 b

¹³⁶ Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles, 1959, S. 84 f.

die wie Sterne den dunklen Himmel (Unbegrenztes, Luft ist Dunkelheit) gliedern.

Der Zwischenraum markiert Trennung und Bindung im Übergang. Für diese Art von raumzeitlichem Intervall steht ursprünglich die flüchtige Substanz mit einem breiten Spektrum an Begriffen. Im Althebräischen ist *rawah* „Weite, Raum“, etymologisch mit dem Geruch und dem Hauch, *ruah*, eng verwandt. Parallelen finden sich im griechischen *pneuma*, im Sanskrit *atman*, das zudem ein Reflexiv ist und „selbst“ bedeutet. Die Kategorie scheint halbbewusst immer lebendig geblieben sein, wenn Whitehead schreibt: „Life lurks in the interstices of each living cell and in the interstices of the brain.“¹³⁷ Oder: „Life is characteristic of empty space and not of space occupied by any corpuscular society.“¹³⁸ Whitehead, der die Substanzvorstellung durch das prozessuale Ereignis ersetzt, betont den Primat des pneumatischen Kontinuums der Natur über die korpuskulare Fügung als Ergebnis von Messvorgängen. Das zwischen den Zellen stattfindende Leben betont die Fügung als das eigentliche Ereignis. Das Gefügte, das geformte Werk, ist nur ein Hinweis auf das Dazwischen, wo die Idee entstanden ist und sich entfaltet hat. Leben ist demnach nicht sichtbar, sondern zeigt sich als Spur, in der es erlischt.

Die Paradoxie ist zum Zeichen dieser Unruhe geworden, griechisch *èpamphoterízo*, „sich auf beide Seiten hinneigen“ (Pape). Platon verwendet den Begriff im Staat, wenn etwas Anteil sowohl am Sein als am Nichts hat und zitiert ein Rätsel von einem Vogel, der kein Vogel ist, ein Mann, der kein Mann usf., weil es sich um eine Fledermaus und einen Eunuchen handelt. Ein solches zweideutige Wesen ist der Begleiter Gilgameschs,

¹³⁷Process and Reality, 1929, S. 105

¹³⁸ebenda S. 161

im Traum als Axt bzw. Catamitus bezeichnet. Die alten Monstren und Schimären setzen sich aus Teilen unterschiedlicher Wesen zusammen, um ihren übernatürlichen Kräften ein Bild zu geben. Der Mensch selbst galt als Wesen zwischen Tier und Gott, hatte an beidem Anteil wie eine Schimäre sich aus zwei unterschiedlichen Wesenheiten zusammensetzt. Schönheit ist eine Schimäre. Platon liest im Mythos vom dritten Geschlecht die Figur rückwärts, indem er die handwerksmäßige Teilung des androgynen Urwesens in zwei Geschlechter beschreibt. Doch hat der Mythos auch eine logische Parallele in den Zenonschen Paradoxien als Zeugen schimärenhaften Denkens einer Bewegung, die keine ist, und einem Sein, das nicht sein kann, weil es sich bewegt.

Aus Duchamps Notizen: *Boîte Verte, 67: Élever la poussière / Sur des Verres-Poussière / de trois mois. 6 mois. qu'en / enferme ensuite / hermétique = Transparence / - Difference. Chercher*

(69) Pour les tamis dans le verre - / laisser tomber la poussière de 3 ou 6 mois et essuyer / bien autour de façon à ce que cette / poussière soit une sorte de couleur / (pastel et transparent) / Emploi du mica

Mentionner la qualité de poussière / à l'envers soit comme nom du / métal ou autre

Der Staub auf dem Glas dient Duchamp als Farbe. *Poussière* hat ein komplexeres Bedeutungsumfeld als das deutsche Wort „Staub“. Es ist vom Stoßen (*pousser*) oder Mahlen z.B. des Kornes und dem Reiben abgeleitet, weshalb ihm auch eine sexuelle Bedeutung innewohnt, auf die ebenso die etymologische Linie unseres „Pulvers“ oder „Puders“ hinführt: *Pudet* „sich schämen“ zu *pavio* „schlagen“. Im Schmiedemythos sind ebenfalls Bedeutungen zu finden, die das Erzeugen einer Form sexuell konnotieren, Hammer und Ambos als Me-

taphern dienen. Die Metaphorik könnte in die mesopotamische Kultur zurückreichen, denn die vom Himmel fallenden Meteoriten (Gott nach Robert Eisler im Hebräischen: „Faller“. Genesis 19,24) sind im Sinne des Schmiedens gedeutet worden. Die Vorstellung, dass das Zusammenwirken gegensätzlicher Entitäten eine neue Einheit hervorbringt, die wiederum aus den Gegensätzen besteht, versetzt diese Einheit in den Status eines androgynen Wesens, das geteilt werden muss, um den Prozess von neuem zu beginnen. Das Schöne, Kunstvolle als Produkt solcher Gegensätze ließe sich in der Androgynie symbolisieren, von der die Faszination der verloren gegangenen Einheit ausgeht. Ihre Doppellorientierung ist indessen aber auch für die gegensätzliche Dynamik der Timidität verantwortlich.

Lautréamonts Schönheitsvergleich revoziert die archaische Vorstellung vom Glanz der „zweiten Schöpfung“. Die Teilung Adams distribuiert das Selbst in Ich und Nicht-Ich, wobei von Anbeginn der abgespaltene Teil den Schönheitspart spielt, aber auch im Verdacht steht, Objekt zu sein wie ein Ding. Der Mythos erzählt von der Belebung des Anderen, wenn er die Abspaltung beschreibt. Das heißt, dass die andere Seite als Objektivität, und noch nicht in belebte und unbelebte unterschieden ist und die Herstellung von Dingen den Teilungsvorgang nachahmt. Die „zweite Schöpfung“ wäre demnach als Regression im ontogenetischen, psychoanalytischen Sinn zu bezeichnen. Gemeint ist eine Stufe, auf der die Unterscheidung zwischen belebten und unbelebten Objekten noch nicht etabliert ist.

Duchamp bezeichnet die „andere Seite“ des Staubes als Metall oder etwas anderes, naheliegend ist das Glas: „envers“ = „en verre“. Wenn vom Schmied des Himmels und der Erde die

Rede ist¹³⁹, dienen harte Stoffe wie Stein, Eisen, aber auch Glas als Metaphern der Seinsstabilität. Meteorsteine sind Boten des Himmels, die insofern die Härte und Stabilität der Dinglichkeit vertreten, als bei aller Bewegung der Erscheinungen das Objekt der Wahrnehmung einen identischen Kern aufweist. Der Idealismus formuliert das Bewusstsein der Objektkonstanz und stützt sich auf das Wort als Begriff, der in gewissem Sinne härter und beständiger ist als das, was er bezeichnet.

Die Objektidentität ist eine Funktion des Selbst (Jason W. Brown), das Selbst die Einheit des Beobachters. Wenn die Kunst den Schein der Wahrnehmung offenlegt, wie Ehrenzweig annimmt, dann steht das *ready made* am Ende der Auflösung der Objektkonstanz in der Kunst. „The dazzling effects of optical painting organized the attack on the gestalt principle in quite explicit, almost scientific terms. Its dazzle defeats focusing on any single element altogether even for the shortest time.“¹⁴⁰ Neue Störprozesse sind nach Ehrenzweig nun kaum mehr möglich: „Will there be yet another wave of attacks against our surface sensibilities? I very much doubt it. Modern art is dying.“ Der Innovationseffekt, der durch die Erschütterung der Objektkonstanz mit anschließender Restitution entsteht, verliert seine Wirksamkeit. Zeigte sich in der künstlerischen Innovation die an sich verborgene Bewegung des Lebens, so muss diese Bewegung nun auf andere Weise konfiguriert werden. Der Übergang zwischen den beiden Seins Ebenen, die Konfiguration von Ebene und Vertikale, sich wiederholender, gleich bleibender Bewegung auf der Horizontalen und der Einführung neuartiger Wirkungen auf der Vertikalen

¹³⁹Robert Eisler: Das Qainszeichen und die Qeniter. Le Monde Oriental, 1929, Vol. XXII, S. 48-112

¹⁴⁰Ehrenzweig, The Hidden Order of Art, S. 68

bedeutet Leben, das sich von sich selbst zu unterscheiden in der Lage ist, um einen neuen Zustand zu erreichen.

Bergson prägte den Begriff des *tout fait* im Zusammenhang mit der Emotionsferne, die für die Komik notwendig ist. Komisch ist das Hervortreten des Mechanischen beim Menschen, das der Stummfilm im Slapstick perfektioniert hat. Bergson bringt das Beispiel eines Mannes, der fällt und sagt, lächerlich sei eine gewisse mechanische Starrheit, wo man lebhaftere Flexibilität eines Menschen erwartet hätte. „En un certain sens, on pourrait dire que tout caractère est comique, à la condition d’entendre par caractère ce qu’il y a de tout fait dans notre personne, ce qui est en nous à l’état de mécanisme une fois monté, capable de fonctionner automatiquement.“¹⁴¹

Der Begriff des „fertigen Rahmens“ wird auf Berufe einer arbeitsteiligen Gesellschaft bezogen, Rahmen, die an die Uniformen der Junggesellen im Großen Glas denken lassen. „Mais il y a des cadres tout faits, constitués par la société elle-même, nécessaires à la société puisqu’elle est fondée sur une division du travail. Je veux parler des métiers, fonctions et professions.“¹⁴² Es wird in dem Text ersichtlich, dass Bergson das *tout fait* im Sinne einer Objekt Konstanz gebraucht, in der die Bewegung, die zu ihr führte, erloschen ist und in Komik umschlägt. Hier trifft sich die Empfindungslosigkeit des Machiavellismus mit den Leistungen der Berechenbarkeit des „mechanischen Menschen“. Man denke sich einen Menschen, der immer an das denkt, was er getan hat, nie an das, was er tut; eine Unbeweglichkeit der Sinne und des Geistes führe dazu, dass er

¹⁴¹Le Rire, Ausgabe von 1900/2002, S. 65

¹⁴²Le Rire, S. 75

sich in einer vergangenen und unwirklichen Situation häuslich einrichtet.¹⁴³

Hier liegt der Umschlagspunkt für Duchamp, der diese Unwirklichkeit entdeckte und seine Art von Komik entwickelte. Der Materie-Geist-Dualismus steckt nicht minder im Massenprodukt, dem Duchamp die Funktion entzieht, deretwegen es produziert wurde, und signiert in einen Rahmen steckt, der ihm eine neue Funktion verpasst, nämlich Kunstobjekt zu sein. Als solches ist das Ding seinen Nutzen los, der eigentlich seine *Seele* ist, und wirkt komisch. Der *cadre tout fait* ist die Kunst. Bergsons Differenz zwischen beseelter und mechanischer Bewegung zielt unter anderem auf den ontologischen Unterschied der Bewegungsvorstellungen, den Duchamp für Objekte übernimmt, deren Fertigungsweg menschlichen Geist voraussetzt, der im Objekt seine Spuren hinterlassen hat. Kunstwerke sind den gleichen Weg gegangen, ihr ursprünglicher, kultischer Zweck verblasste, während Ausdruck, Symbolik und Neuigkeitswert der Neuschöpfungen im Rahmen eines unbestimmt Geistigen unterkamen.

Anton Ehrenzweig hat die Geschichte der ständigen Erneuerung der Kunst damit begründet, dass die Antriebskräfte des Unbewussten zu Reformulierungen zwingen, welche im Bewusstsein wiederum ihren Glanz der Innovation verlieren, wenn die Formulierung wiederholt wird, d.h. starr und mechanisch im Sinne Bergsons werden. Damit wäre Duchamps Impuls kunstsystemimmanent zu erklären, und zeigte auf das leblose, verdinglichte Leben im *cadre tout fait*. Die Verdinglichung (reification) ist ein Zentralbegriff in Ehrenzweigs Theorie. Sorgt die Verarbeitung der Sinnesdaten in der Objektbildung in der Regel für eine ausreichende Dingkonstanz, in-

¹⁴³Le Rire, S. 13

dem Phänomene, die dazu nicht beitragen, an der Wahrnehmung gehemmt werden (primary reification), nehmen sie im künstlerischen Prozess eine Gestaltungsrolle an. Die Störung in der Objektbildung, die die Wiedererkennung und die Identität der Realität erschwert, dient einer synthetischen Reorganisation der Momente (secondary reification) und das Objekt erscheint in „neuem Licht“. Werden z.B. Perspektive oder Licht und Schatten so vernachlässigt, dass die Objektidentität stabil bleibt, können ihre Betonung in der Kunst als Erweiterung der Realitätserfahrung gelten. „As a secondary process against the thing destruction in artistic vision and hearing, it serves to reintegrate the destroyed thing perception in all its unconscious dynamic processes.“¹⁴⁴ Dieser Prozess der Erweiterung der bewussten Realitätserfahrung, die auf jeweils neuen Beschreibungsmöglichkeiten beruht, ist in Wissenschaft und Technik vielleicht deutlicher, weil sie das Leben unmittelbar betreffen, bestimmen aber auch die Entstehung der Kunstwerke. Der dialektische Prozess, in dem das Entäußerte oder Verdinglichte einer neuerlichen Bewegung (Reflexion) unterzogen wird, treibt die Innovation der Kunst an, die sich in einem rekursiven Prozess der Selbstbeschreibung befindet, eine Selbstauflösung ihrer Objektreferenz. Die von Kurt Gödel entdeckte Unmöglichkeit der Selbstbeschreibung fällt zusammen mit dem Bruch der Kunst mit sich selber in der Entdeckung der Lücke, die die Rekursion mit sich bringt und zu künstlerischer Darstellung drängt.

Bergson sieht in der Intuition eine Möglichkeit, das Objekt „absolut“ zu erfassen, während die äußere Wahrnehmung auf Perspektiven angewiesen ist, die man unendlich aneinander

¹⁴⁴Anton Ehrenzweig, *Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*, 1953, S. 144

fügen müsste, um das ganze des Objektes zu erfahren.¹⁴⁵ Die Wahrnehmungen bildeten eine Kruste, eine Erstarrung der Oberfläche, unter der sich die „Kontinuität des Verfließens“ befänden. Hier findet man die Idee des *tout fait*. Um die Intuition anzuregen, schlägt er die Betrachtung unterschiedlicher Bilder vor: „Indem man die Bilder so auseinander liegend wie möglich wählt, wird man verhindern, daß irgendeines von ihnen die Stelle der Intuition, die es aufrufen soll, usurpiert, da es durch seine Rivalen verdrängt werden würde. Indem man bewirkt, daß sie alle, trotz der Verschiedenheiten ihres Aspektes, von unserem Geist dieselbe Art von Aufmerksamkeit und gewissermaßen denselben Grad von Anspannung fordern, wird man das Bewußtsein allmählich an eine ganz besondere und ganz bestimmte Disposition gewöhnen, an eben die, deren es bedarf, um sich selbst ohne Schleier zu erscheinen.“¹⁴⁶ „To achieve intuition he gives a practical recipe; he recommends one to visualize at the same time a diversity of objects in superimposition“¹⁴⁷ Gestaltfreie Wahrnehmung ist durch Überlagerung“ zu erlangen, durch „superimposition of equally strong forms in order to press perception down to a gestalt-free level. One example of this artistic technique we know already: the superimposition in modern painting; a second more important example is polyphony in music...“¹⁴⁸

Lautréamont in den „Gesängen von Maldoror“, das 1874 erschien, über den Jüngling Mervyn: „beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!“ Damit ist die Schönheit der Emotion entzogen und ihre Ambivalenz in der gleichzeitigen Wahrneh-

¹⁴⁵Einführung in die Metaphysik, 4. und 5. Absatz

¹⁴⁶ebenda S. 11

¹⁴⁷Ehrenzweig, Vision and Hearing, S. 35

¹⁴⁸Ehrenzweig, Vision and Hearing, S. 35

mung unterschiedlicher Phänomene dargestellt, die den perspektivischen Fokus verhindert. Die Absenz von Emotion, die Kälte des Herzens, die Bergson für die komische Situation als notwendige Voraussetzung annimmt, ist herausragendes Merkmal des Maldoror-Textes. Er zwingt zu einer emotional radikal distanzierten Lektüre mit zum Teil komischen Aspekten, um ausschließlich formale Aspekte in den Vordergrund zu rücken. Das Verbrechen dient in seiner Hemmungslosigkeit dem Austreiben von Gefühlen, wobei affektiv archaische Strukturen offenbar werden. Die alte Assoziation des Bösen mit dem Mechanischen, des Formalen und des Berechnens wird virulent. Das Ziel der Berechnung ist die Beute, der naturgemäß keine Empathie entgegengebracht werden kann, sondern nur der Wiederherstellung eines spannungsfreien Zustandes dient.

Bergson beginnt mit dem Gegensatz von äußerer Anschauung und innerer Intuition, um „die beiden Weisen, einen sich im Raum bewegenden Gegenstand zu erkennen“ zu unterscheiden. Die Unterscheidung zwischen zwei Formen der Wahrnehmung, diejenige äußerer Objekte und diejenige innerer Vorstellungen, also zwischen der Position außerhalb des Objektes und der innerhalb. Die eine Bewegung nennt er relativ, die andere absolut, was in diesem absoluten Fall bedeutet, dass „ich dem bewegten Objekt ein Inneres und gleichsam seelische Zustände zuschreibe; es bedeutet ferner, daß ich diese Zustände mitempfinde und daß ich mich durch eine Anstrengung der Einbildungskraft in sie versetzte.“ Erfasst man die äußere Seite durch Symbole, so kommt man durch Intuition ohne Symbole aus, das Objekt zu erkennen. Das heißt mit anderen Worten, es besteht ein Gegensatz zwischen Syntax und Bedeutung, letztere erschließt sich durch Intuition, der zualtererst die eigene Person zur Verfügung steht. Doch auch hier ergibt sich der Unterschied zwischen einer Außenseite, einer er-

starrten Oberfläche, und dem inneren Kontinuum ineinander übergehender Zustände.

Durch Bergsons Text schimmert der Animismus, wenn das Objekt aufgrund der subjektiv inneren Anschauung das „Innere“ des Objektes erschlossen werden soll, von dem wir in der Regel auch nur die Außenseite oder Oberfläche kennen lernen. Da die Metaphysik die Wissenschaft sei, „die ohne Symbole auskommen will“, ist der Zugang zum Inneren der Objekte metaphysisch. Zwischen Innen und Außen ist damit ein ontologischer Unterschied gesetzt, bei dem das Subjekt befähigt ist, sich ins Objekt hineinzusetzen wie in einen anderen Menschen, denn alle Beschreibung, die ein Romanschreiber seiner Figur angedeihen lässt, muss hinter dem Zusammentreffen mit der Person selbst zurückbleiben. Das objektive Subjekt, so läßt sich sagen, ist über das subjektive Subjekt zu erschließen, vorausgesetzt, dessen Oberfläche ist durch Intuition zu durchdringen. Nun ist unter erkenntnistheoretischer Perspektive davon auszugehen, dass das Objekt Ergebnis eines Wahrnehmungsprozesses ist, in dem sich innere und äußere Daten zu einem Phänomen verbinden, das uns als Objekt erscheint, das Objekt mithin vom Subjekt „beseelt“ ist.

Bergsons „soit, par exemple, le mouvement d'un objet dans l'espace“ am Anfang der Einführung in die Metaphysik erinnert an *étant donnés* und dessen Konstruktion eines Innen als Ziel der Intuition. Mit dem „gegeben sei“ leitet Bergson zwei Betrachtungsmöglichkeiten ein, die ein Objekt unterworfen werden kann, eben die der äußeren Anschauung und der Intuition. Mit dem „soit“ („gegeben sei“ ist ein Begriff aus der Mathematik) konstruiert Bergson eine Perspektive: „Gegeben sei eine Persönlichkeit aus einem Roman, deren Erlebnisse mir erzählt werden.“ Die Erzählung ist eine rudimentäre Beschreibung im Vergleich zu einer echten Begegnung, die zum Wesen

der Persönlichkeit führt. Der Gegensatz von innen und außen ist für Bergson also mehr als nur ein räumlicher, sondern ontologisch und geht damit auf Distanz zum Ansatz der modernen Naturwissenschaft, die die Perspektive der dritten Person einnimmt. Duchamp inszeniert mit *étant donnés* ein Innenaußen-Verhältnis, das aber reflexiven Charakter hat, als ginge es hier um Bergsons Persönlichkeit, die sich allerdings selbst imaginiert und für andere modelliert. Duchamp mag mit der Vorstellung einer Vierten Dimension eine Annäherung an das Innere des Anderen intendiert haben. Das *infra-mince* wäre der Übergang, der die „Kristallformen“ der Oberfläche vom inneren Fließen trennt und verbindet.

In den Phantasien Lautréamonts spielt das Leiden des Lebenden die wesentliche Rolle, das Opfer vom unbeseelten Ding, Leben vom Tod zu unterscheiden, indem eine Bewegung zwischen beiden initiiert wird – der Mord, gegen den keine höhere Macht, weil selbst involviert, etwas auszurichten imstande ist. Die Empfindungslosigkeit des Täters wird nicht allein in der Behandlung des Opfers sichtbar, das ein „umgekehrtes Lebenszeichen“ von sich gibt, sondern in der vergeblichen Erwartung, selbst etwas zu spüren, um Leben in sich zu fühlen. Die Unterscheidung zwischen lebenden – oder beseelten – und unbelebten Objekten beruht auf einem Lernprozess, ist also ein neotenes Phänomen, das die Qualität der Bewegung – selbst oder nicht selbst – enthält. Die Selbstbewegung des Lebens ist den Seelenlehren zufolge geliehen, doch auch die Selbstbewegung hängt an der Unterscheidung zwischen Wirken und Erleiden im paradoxen Prozess. Nicht zufällig nimmt die Gnosis die Seele als Gefangene der Materie wahr, denn die Selbstbewegung beruht auf der Falle der Überlagerung der Gegensätze als Performance der nichtorientierbaren Position. Maldoror ist Täter

und Opfer zugleich, der Text zeichnet beide Perspektiven.¹⁴⁹ Es gibt zwei Entscheidungen, der Paradoxie zu entkommen: die Befreiung des Selbst, der Seele von der Materie oder die Rebellion der Materie gegen ihre Rolle. Beides zelebriert die Gnosis.

„Die niedrige Materie ist den idealen menschlichen Bestrebungen äußerlich und fremd und sperrt sich dagegen, sich auf die großen ontologischen Maschinen reduzieren zu lassen, die aus diesen Bestrebungen hervorgegangen sind. Nun, der in das Gebiet der Gnosis fallende psychologische Verlauf hatte das gleiche Gewicht: Es ging bereits darum, den menschlichen Geist und den Idealismus in dem Maße vor etwas Niedrigerem in die Enge zu treiben, wie man erkannte, daß die höheren Prinzipien nichts dagegen vermochten...“ Den Idealismus vor etwas Niedrigerem wie der Materie in die Enge zu treiben, oblag der Gnosis, deren Reaktion „zur bildlichen Darstellung von Formen führten, die im radikalen Widerspruch zum antiken Akademismus standen: zur bildlichen Darstellung von Formen, in denen das Bild dieser niedrigen Materie zu erkennen möglich ist, einer Materie, die allein durch ihre Ungehörigkeit und eine erschütternde Rücksichtslosigkeit es dem Geist erlaubt, dem Zwang des Idealismus zu entkommen.“¹⁵⁰ Bataille erkennt in diesem Impuls die Intention der Kunst als Ausdruck eines Materialismus' und Rückgriff auf alles, was „die herrschenden Mächte auf dem Gebiet der Form kompromittiert, indem sie die traditionellen Gebilde lächerlich machen.“ Treffendes Beispiel ist Duchamps *Urinal* und das *ready-made* in seiner Banalität künstlerischen Ursprungs. das von einer

¹⁴⁹Bei Jason W. Brown findet im Traum eine ähnliche Relation statt, das Selbst verfolgt sich im Traum selbst.

¹⁵⁰Georges Bataille: Der niedere Materialismus und die Gnosis; in Wolfgang Schultz: Dokumente der Gnosis, 2000, S. 14

den Alchemisten ähnlichen zielgerichteten Wahl des Niedrigen am Ausgangspunkt eines Erhöhungsprozesses zeugt, der sich zugleich im alchemistischen Adepten vollzieht.¹⁵¹

Das „Werk“ findet im Subjekt wie im Objekt, im Künstler wie in der Kunst statt, beide Seiten befinden sich in einem selbstbezüglichen Prozess der Veränderung. Damit ist ein besonderes Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt konstatiert, das Hegel dialektisch nennt, und in Logik wie Naturwissenschaft die Idee der Rekursion erzeugt. Materie ist die allgemeinste, abstrakte Form der Erscheinung und die Form abstrakte Erscheinung der Materie, eine Paradoxie phänomenaler Prozesse, die eine Theorie zeitigt, derzufolge Erkenntnis ein aktiver wie passiver Prozess ist, in dem das Subjekt das Objekt und das Objekt das Subjekt verändert, Selbst und Nichtselbst sind in einem kreisursachen Prozess gefangen. Erkenntnis besteht in der Aufzeichnung der Wechselwirkung von Beschreibung und Beschriebenem, und in der Kunst wird die Abbildung von Ideen in die Materie verlassen und der Reflexionsprozess von Subjekt und Objekt zum Werk erhoben. Ebensowenig ist der Betrachter weiterhin Empfänger der Idee in Analogie zum Künstler, sondern ebenso eine Seite des Werkes. Das setzt ein Bewusstsein eines logisch höheren Typs voraus, um die selbstbezügliche Logik zu erkennen. Dieser Typus

¹⁵¹Bei Dorneus ist die Rede von Fesseln, aus denen die veritas befreit werden muss. Sie befindet sich sowohl in den Dingen als auch im eigenen Körper. „Die ‚alchymische‘ Prozedur findet innen und außen statt. Wer die ‚veritas‘ in seiner eigenen Seele nicht aus ihren Fesseln zu befreien versteht, dem wird auch das physische Opus nicht gelingen, und wer den Stein zu machen weiß, der kann dies nur auf Grund der richtigen Lehre, durch die er selber gewandelt wird, oder die er infolge seiner eigenen Wandlung erzeugt.“ (C.G. Jung: Aion. Beiträge zu einer Symbolik des Selbst, Ges. Werke 9,2; 1978, S. 175)

zwingt den Künstler zu Werken jenseits der Abbildung der Ideenempfängnis und eine doppelte Perspektive – nach innen und nach außen, die auch sichtbar wird. Für den Künstler wie den Betrachter nimmt die Kunst notgedrungen eine Art von manipulatorischem Charakter an, weil der Betrachter ebenso wie der Künstler Teil des Prozesses werden, den er in Gang setzt. Was vermittelt wird, bleibt dunkel, die Bedeutung obskur, doch eben die daraus folgende Leerstelle lässt sich mit ideologisch unterschiedlichen Intentionen besetzen. „According to Webb, 'from this departure of the Symbolists, from the universe of agreed discourse for private or superior worlds, has sprung the tampering with 'everyday' reality which has become so central a feature of modern art.'“¹⁵²

Bergsons „Oberfläche“ ist mit dem psychoanalytischen Sekundärprozess und der Verdinglichung vergleichbar, dessen Ergebnisse eine Ähnlichkeit mit dem archaisch mesopotamischen Begriff der Schönheit haben, die auf Artefakte anwendbar ist. Überträgt man die zeitbedingte Verkrustung des Neuen auf den alten Schönheitsbegriff, so ist die Zweite Natur mit dem Zustand vergleichbar, den die Innovation der Kunst annimmt, indem sie ihren Wert verliert, Leben zu vermitteln. Der industriell gefertigte Gegenstand ist Produkt einer Maschine, die Produkt des Bewusstseins und seiner sekundären Verarbeitung von Primärprozessen ist, beide arbeiten wie eine Maschine zusammen, die Energie in Arbeit umsetzt, welche Produkte höherer Ordnung hervorbringt. Die Energie des Unbewussten tritt dem Bewusstsein chaotisch gegenüber, es übersteigt die Möglichkeiten von Formen der Beschreibung, die mit dem Realitätssinn des Bewusstseins in Einklang stehen.

¹⁵²John F. Moffitt: Alchemist of the Avant-Garde, S. 19

Der Wahrnehmungsraum enthält dem Bewusstsein unzugängliche, kontinuierliche Übergänge, aus denen beinahe identische Bilder hervorgehen. Da es sich um einen rekursiv ablaufenden Prozess handelt, kann es zur Vorstellung einer Dimension kommen, die die dritte Dimension übersteigt, so dass Duchamps *infra-mince* mit der Idee einer vierten Dimension als Zwischenwelt zusammenhängen kann. Hier würde eine Überlagerung von Kontinuität und Diskontinuität herrschen, d.h. die Menge der Stufen wäre dem Kontinuum gleichmächtig. Die Cantor-Menge als früherer Ansatz einer fraktalen Geometrie verweist auf eine unendliche Geringfügigkeit infolge der prozessierten Selbstbezüglichkeit.¹⁵³

„Dans le temps un même objet n'est pas le même à 1 seconde d'intervalle - Quels Rapports avec principe d'identité?“¹⁵⁴ Jason W. Brown geht in seiner mikrogenetischen Theorie von einer ähnlichen – zeitlich allerdings erheblich kürzeren – Abfolge sich erneuernder Objektwahrnehmungen aus, deren Unterschiede so minimal sind, dass stabile Objekte erscheinen. Der Verarbeitungsprozess unterdrückt die Wahrnehmung von „Lücken“, in Ehrenzweigs Terminologie „gestaltfreie“ Momente, die der Repression unterliegen, jedoch für die Kreativität von Bedeutung sind. Die angeführten Beispiele aus Kunst und Musik zeigen, dass jedes Werk notwendigerweise gestaltfreie Phänomene aufweist (Flecken, Pinselstriche, leiterfremde Töne usw.), die zunächst peripher erscheinen und schließlich in den Arbeitsprozess integriert werden. Am Ende bleibt nur noch das übrig, was Duchamp *infra-mince* nennt. Der Gedanke trifft ebenso auf das *ready made* zu: „La différence (dimensional) entre 2 objects fait en série (sortis du même moule) est

¹⁵³Mandelbrot, S. 422

¹⁵⁴Paul Matisse: Marcel Duchamp, Notes, 1980, Note 7

un *infra mince* quand le maximum (?) de précision est obtenu.“ Duchamps Beispiele sind Ehrenzweigs Beobachtung der Lücken vergleichbar, die den Verdinglichungsprozess durchsetzen – sowohl den der primären Wahrnehmung als auch den der künstlerischen Gestaltung.

„On ne peut guère en donner que des exemples. C'est quelque chose qui échappe encore à nos définitions scientifiques.“¹⁵⁵ Damit besteht Duchamp auf dem besonderen Status der Kunst, etwas zeigen zu können, was anders nicht beschrieben werden kann. Das erste *ready made*, das Fahrradrad, erfüllt Bergsons Rat, einen Zustand der Intuition zu erreichen durch die Betrachtung zweier unterschiedlicher Dinge und „Bewegungen“ in Überlagerung. Die *infra-mince*-Beispiele deuten auf die Absicht hin, auf die Lücke zu *zeigen*, aus der die Kunst bislang geschöpft hat. Nimmt man Bergsons Begriff des *élan vital* zuhilfe, um eine Bewegung zu bezeichnen, die zwar nicht sichtbar ist, doch der Einheit eines schöpferischen Aktes zugrunde liegt, dann besteht die Qualität der Kunst in der Erzeugung eines Vehikels, das beides vereint: Bewegung und Struktur, deren innere Grenzen Spuren der Bewegung und des Kontinuums sind. Die geometrischen Formen bilden solche Spuren der kontinuierlichen Bewegung, weshalb die Geometrie der Maschine eng verbunden ist, die euklidische Geometrie der mechanischen Maschine.

Euklids Geometrie gehört mit zu den aus dem Mythos stammenden Bestrebungen antiken Denkens, den „Eigensinn“ und das chaotische Verhalten der Materie zu bändigen und sie der formalen Prägung zu unterwerfen. Doch das Bild verändert sich grundlegend, als die Thermodynamik in den Blick gerät und Gestaltungsmomente aus unberechenbaren Bewegungen

¹⁵⁵ Interview mit D. de Rougemont, New York 1945

heraus sichtbar werden. Bezeichnend ist allerdings, dass in der Unsicherheit, die im 19. Jahrhundert angesichts der Massen in den Städten aufkommt, Mathematik und Naturwissenschaft sich wieder mit dem Chaos als unberechenbares Phänomen befassen. Die Physik nennt es nun Energie, die in Fesseln geschlagen zur Maschine mutiert, die sich selbst in Bewegung versetzen kann, denn die Maschine kann man sich selbst begrenzendes produktives Chaos bezeichnen. Die Selbstorganisation chaotischer Prozesse ist eine Art Vorbild für die Funktionslogik der Maschine. Duchamp hat versucht, die schöpferische Bewegung im *épanouissement* zu fassen, eine neue Form, die unter Mitwirkung der Bewegung entsteht. Die sich selbst erzeugende Maschine „lebt“ in dem Sinne, als die Erzeugung keine einfache Wiederholung ist wie bei der sich mechanisch bewegenden Maschine, sondern kontinuierlich. Geometrie basiert auf den Gegensätzen von Form und Kontinuum, Sein und Werden; sie ist anschauliche Paradoxie, die einem dritten übergeordneten logischen Typus aufgelöst werden müsste. Es bieten sich Umschlagpunkte zwischen Dimensionen an.

Der Umschlagsspunkt inkongruenter Gegenstücke lässt sich als paradox, unbestimmt oder orientierungslos (topologisch) bezeichnen. Er liegt ortlos in einer „objektlosen“, wahnhaften Welt, reinem Denken, maßlos. Die objektlose Welt existiert mitten im erlebten Raum, dort, wo „inkongruente Gegenstücke“, wie Kant sie nennt, ihren Gegensatz verlieren. „Ich nenne einen Körper, der einem anderen völlig gleich und ähnlich ist, ob er gleich in ebendenselben Grenzen kann beschlossen werden, sein *inkongruentes Gegenstück*.“¹⁵⁶ Dass die Größen sich nicht aneinander messen lassen und nicht zur Deckung gebracht werden können, liegt daran, dass „sie

¹⁵⁶Vom ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume. 1768

nicht unabhängig von ihrer Lage sind. So entwickelt sich von der *analysis situs* aus die Topologie, jene geometrische Maschine, die 'verkehrt-(herum)' funktioniert, nicht um Komensurabilität herzustellen, sondern um Meßbarkeit aufzuheben. Auf diese Theorie der nicht meßbaren Größen trifft Duchamp bei seiner Lektüre von Poincaré, der seinerseits Dedekind aufnimmt. Ihr verdankt er die Idee des 'Schnitts', dessen Verwendung nach Dedekind die Konstruktion von n-dimensionalen Räumen jenseits der intuitiven Form, die uns der Wahrnehmungsraum, der absolute Raum Kants, auferlegt, ermöglichen soll.¹⁵⁷ Ein Raum, den man mit zweidimensional-kontinuierlichen Schnitten teilen kann, ist ein dreidimensionales Kontinuum, woraus Duchamp den Schluss zieht, eine Ausdehnung, die man nur mit dreidimensionalen Kontinuen schneiden kann, ist ein vierdimensionales Kontinuum.¹⁵⁸

Die geometrische Perspektive der Inkongruenz erweitert Duchamp zu einer existentiellen Perspektive, in der Einheiten ihre Gegensätze hervorkehren, wenn sie den Anschauungsraum bevölkern. Das Fahrrad-Rad demonstriert gar die Teilung einer unbestimmten „Bewegungs“-Einheit in Ruhe und Bewegung. Auf jeder Stufe einer Dimension ist somit ein Schnitt zwischen den Gegenständen der nächst höheren Dimension zu finden – der Punkt geht auf den Schnitt der Linie, die Linie auf den Schnitt der Fläche und die Fläche auf den des Raumes zurück. Der Schnitt der 4. Dimension wird vom Raum vollzogen usf. Die Bewegung zweidimensionaler Gegenstände im dreidimensionalen Raum ermöglicht die Kongruenz, dabei durchläuft die eine oder andere Figur eine Zone der Unbe-

¹⁵⁷ Jean-Fr. Lyotard: Die TRANSformatoren DUCHAMP, 1986, S. 67; Les TRANSformatuers DUchamp

¹⁵⁸ Lyotard S. 68

stimmtheit oder Paradoxie, den Schnitt. Soll nun der Anschauungsraum analog die Schnittlinie der Fläche vertreten, wäre er ebenfalls unbestimmt oder paradox dort, wo ihn die Fläche schneidet, die inkongruente Gegenstücke – eine Hand z.B. – trennt und verbindet.¹⁵⁹ So sind die Dimensionen verkettet, was sich im Anschauungsraum *zeigt*, der originäre Raum des Künstlers, der mit verketteten Ebenen spielen und Geometrie als symbolische Form nutzen kann, um die Anschauung zu übersteigen.

Das Spiegelbild erzeugt eine analoge Erfahrung der Inkongruenz, von der auch das Selbstbewusstsein affiziert ist, weil das Selbst sich von sich selbst unterscheiden muss. Möglicherweise besteht das Selbst aus der Fläche, die Ich und Nicht-Ich unterscheidet wie die Spiegelfläche, und die paradoxe Form des Selbstbewusstseins darstellt. Zwar erscheint im Spiegelbild die rechte Hand als linke, die nur durch Drehung um 180 Grad zur Deckung gebracht werden kann, das Bild hinter dem Spiegel ist indessen kongruent zum Abgebildeten vor dem Spiegel, der somit die Inkongruenz aufhebt. Kant beginnt seine Analyse des Raumes mit der Fläche, auf der unser Körper senkrecht steht, mit der Horizontalfläche. Sie „gibt Anlaß zu dem Unterschied der Gegenden, die wir durch oben und unten bezeichnen. Auf dieser Fläche können zweien andere senkrecht stehen und sich zugleich rechtwinklig durchkreuzen, sodaß die Länge des menschlichen Körpers in der Linie des Durchschnitts gedacht wird. Die eine dieser Vertikalflächen teilet den Körper in zwei äußerlich ähnliche Hälften und gibt den Grund des Unterschiedes der rechten und linken Seite ab, die andere, welche

¹⁵⁹ Lyotard, S. 67

auf ihr perpendikular steht, machet, daß wir den Begriff der vorderen und hinteren Seite haben können.“¹⁶⁰

Für Kant ist die Händigkeit ein Hinweis auf den ontologischen Unterschied zwischen Anschauung und Begriff, Sinnlichkeit und Verstand (*repraesentatio singularis* und *repraesentatio generalis*). Da die Formen der Erkenntnis vermittelnd sind, hat die Anschauung überwiegend analogen, kontinuierlichen und der Verstand digitalen, d.h. begrenzenden und gliedernden Charakter. Den Hinweis auf die irreduziblen Quellen und ontologischen Unterschiede der Erkenntnis entnimmt Kant der Chiralität, weil der Unterschied zwischen links und rechts nur durch Zeigen erklärt werden kann, nur in Bezug auf sinnlich präsentierte Beispiele und nicht durch Sprache, d.h. durch die syntaktische Kommunikationsstruktur. Die sich aus zwei Welten zusammensetzende Erkenntnis folgt aus Kants Analyse des Wahns und der Notwendigkeit der Begrenzung jeder Seite durch die andere, die begriffliche durch die anschauliche. Duchamps Notizen und Objekte bilden einen solchen Verweisungszusammenhang.

Die Unterscheidung von Anschauung und Begriff, *repraesentatio singularis* und *repraesentatio generalis*, zeugt von einer Diskontinuität von Gliedern und Klassen, die zwei unterschiedlichen logischen Typen angehören. Die Aufhebung der Diskontinuität hat zur Folge, dass eine Seite, zum Beispiel die begriffliche, die andere, die Anschauung überlagert, ihren Geltungsbereich verlässt und wahnhaft wird, wie Kant es in den Antinomien beschrieben hat. Anthony Wilden schreibt der Okkupation des Ganzen durch einen Teilbereich einen ähnlichen antinomischen Charakter zu, weil der Teil einem anderen logischen Typ angehört als das Ganze, dem er angehört. Das

¹⁶⁰Kant, *Gegenden*, S. 995

Selbstbewusstsein lebt mithin in ständigem Bemühen, die Diskontinuität aufrecht zu erhalten und die Paradoxie zu vermeiden, als Ganzes und als Teil identisch zu sein.

Das Verhältnis von Selbst und Bewusstsein ist jedoch an Objekte gebunden, deren sich das Selbst bewusst ist. „The self is subject of the consciousness and images and objects are what the self is conscious of.“¹⁶¹ Subjekt ist im ursprünglichen Sinn von subjectum als Zugrundeliegendes zu anzunehmen, und das Selbst ist die Schnittstelle von Objektwahrnehmung und Selbstwahrnehmung. So bilden die Schnitte der Geometrie inkongruenter Gegenstücke Grenzen zwischen Bewusstsein und Objekt. Intuitiv befindet sich die Wahrnehmung in einem Spiegelverhältnis von Subjekt und Objekt. Berücksichtigt werden muss allerdings, dass das Subjekt in einem Spiegelverhältnis mit anderen Subjekten steht, die wiederum in Spiegelverhältnissen verharren. Geometrisch und als Spiegelbild ist die Erscheinung des anderen kongruent mit der eigenen, im realen Raum hingegen inkongruent. Die Inkongruenz einfacher Gegensätze wird aufgelöst bei einer Spiegelung der Spiegelung, ein Vorgang, der fortgesetzt werden kann. Beginnt man mit der Figur, die gespiegelt wird, ist die zweite Spiegelung mit der Figur wieder kongruent, die dritte inkongruent usw.. „Die Spiegelwand ist eine Maschine, die von den Objekten gespeist wird, die man ihr präsentiert, und die andere Objekte herstellt, die Bilder nämlich, die sie zurückwirft. Der 'Betrachter' ist der Benutzer dieser Maschine.“¹⁶²

Die Griechen haben das Spiel anhand von Zahlfiguren dargestellt, die vom Gnomon umschlossen werden, der bei gleichen Schenkeln eine ungerade Zahl von Punkten umschließt und bei

¹⁶¹ Jason W. Brown: *The Self-Embodying Mind*, 2002, S. 62

¹⁶² Lyotard, S. 40

ungleichen eine gerade. Beginnt man mit der Eins erhält man einen Winkel mit kongruenten Längen, die Zahl Drei würde einer wiederholten Spiegelfolge entsprechen, bei der die ursprüngliche Figur wieder erreicht wird, die der Zahl Eins und kongruenten Längen der Winkelschenkel entspricht.¹⁶³

Nun ist der Gnomon eine Figur, die von der Stellung des Menschen als orthogonal existierendem Wesen abgeleitet ist, wie es Kant beschrieben hat. Das Lot trifft im rechten Winkel auf die Ebene und gemessen werden vom Gnomon Abweichungen vom Lot und vom Rechten, die vom Sonnenlauf abhängig sind und Schatten erzeugen. Figur und Schatten gehen ein Abbildungsverhältnis ein, das auch in Winkeln gemessen werden kann. Im Gnomon ist die intuitive Erfahrung der geometrischen Grundfigur des rechten Winkels und seiner Abweichungen in der Verbindung von Lot und Ebene sichtbar. Die orthogonale Position des Menschen bildet den Einstieg in die Geometrie und ihre Orientierungsfunktion im Raum. Diese Position ist jedoch genetisch bedingt.

Die Neotenie erzwingt Entwicklungsphasen der Körperspannung und Motorik, an deren Ende der aufrechte Gang steht. Wie auch immer die phylogenetischen Gründe für den aufrechten Gang aussehen könnten, ontogenetisch geht die orthogonale Position ins Selbstbewußtsein ein und wird als „erhebende“ Leistung erlebt. Der aufrechte Gang ist von der Neotenie nicht zu trennen, weil beide in einem Entwicklungsprozess vereint sind. Es ist anzunehmen, daß die orthogonale Position in Verbindung mit dem dahin führenden Entwicklungsprozess zu einer anthropologisch gefestigten und generellen Intention führen, Aufbauprozesse in Gang zu setzen. So können sakrale

¹⁶³Siehe Duchamps „Renvoi miroirique“ (1964). Dalia Judovitz: Unpacking Duchamp, 1995, S. 133

Stelen oder Bauwerke als erste verdinglichte Projektionen des Körpers gedeutet werden.

Die Orthogonale dient als invariable Größe der Orientierung, d.h. als Bezugspunkt. Die Richtungen gehen diesem Punkt aus, den man alternativ als Selbst kennzeichnen kann, der in Korrelation zu den Lagen und Bewegungen der Objekte steht, der Sonne z.B., deren Stand der Gnomon anzeigt. Mit der Projektion der Orthogonalen in den Wahrnehmungsraum wird die Objektstabilität unterstützt, was auf eine Lockerung der Objektstabilität im Bildungsprozess der Wahrnehmung hinweist, d.h. die mikrogenetische Konstruktion bedient sich „geometrischer“ Unterstützung und in die Objektbildung geht die Orthogonale einschließlich ihrer epiphänomenalen Orientierungslinien mit ein. Geometrie überlagert Anschauung, allerdings bereits in der mentalen Phase der Objektbildung, sodass auf die „abstrakten“ geometrischen Prinzipien der Verarbeitung von Sinnesdaten und Formbildung früh zugegriffen wird, um die Dingkonstanz zu gewährleisten, die von der Auflösung der Objektidentität bedroht ist, die mit der Anpassung des Körpers an die Orthogonale zusammenhängt.

Die Orthogonale, die alle Vorstellungen stützt, folgt Ehrenzweigs *reifcation* nach einer Desintegration der bis dahin stabilen Objektwahrnehmung und Orientierung im Raum. Der Grund für die Destabilisierung liegt in den Folgen des Aufrichtens des Körpers und die erhöhten Anforderungen an das Vestibularsystem. Die Beweglichkeit des aufrechten Körpers umspielt die orthogonale, imaginäre Achse, gesteuert vom Gleichgewichtssinn, in dem die Augen eine größere Bedeutung dank ihrer stabilisierenden Wirkung durch den Abgleich mit dem Objekt gewinnen. In die Objektwahrnehmung geht somit der vestibuläre Faktor und mit ihm der orthogonale verstärkt mit ein.

Überlagert wird die neue Orientierung von der Lateralisierung von Sprache und Motorik. Kant hat bereits darauf hingewiesen, dass die Inkongruenz der Seiten zusätzlich durch organische Asymmetrien betont wird. Nach Jason W. Brown beruht sie auf einer unvollständigen Ausbildung der neuronalen Kommunikation beider Gehirnhälften, sodass in der Regel die rechte Hand und die Lage des Sprachzentrums auf der linken Seite bevorzugt sind. Man könnte Begriffe für rechts, richtig, richten und aufrecht in einer pauschalen Kategorie unterbringen, in der die Lateralisierung und die orthogonale Existenz (noch) nicht differenziert sind. Die Leistung der rechten Hand wäre dann nicht nur inkongruent zur linken, sondern auch mit dem Aufrichten des Körpers und bewusstseinsgesteuerter Aktionen verbunden. Die dazu passende mythologische Figur ist der Hinkende, in der Regel ein nachahmender Schöpfer oder Handwerker, der das Bild nicht nur schafft, sondern auch *einseitig* verkörpert.

Das evolutionäre Phänomen des Aufrichtens ist Vorbild für eine Desintegration von Objektvorstellungen oder Wahrnehmungen, um dies zum Ausgangspunkt für neue Aufbauprozesse, d.h. schöpferische Prozesse zu machen. „An object that is incompletely perceived is like an image at the threshold of perception. There is a constant flow between image and object and a given perception can settle at any point.“¹⁶⁴ Der „Rückgriff“ erlaubt dem Menschen Möglichkeiten, die über die Wahrnehmung als System der Selbsterhaltung hinausgehen, wobei es sich um ein Symptom der Entwicklungsverzögerung handelt, das frühe Stadien offenlegt.

Das Bild ist bereits Zeichen eines Wahns, weil es von der Handlung entkoppelt ist. Die Abhängigkeit zwischen intellek-

¹⁶⁴Brown, Self-Embodying Mind, S. 21

tuellem Zugewinn und Opfer könnte auf einen Zusammenhang zwischen der Nähe der Künste zum Wahn und dem neuen Status des rationalen Bewusstseins hinweisen, das zu einer Reihe von Erkenntnissen in Naturwissenschaft, Logik und Mathematik nach 1900 führte. Der Wahn wäre die andere Seite des Zugewinns an Rationalität. Die Innovationen erfordern ein Maß an Kreativität, das auf der Offenheit kognitiver Prozesse im Kindes- und Jugendalter beruht, die abhängig von gehemmten Reifeprozessen (Neotenie) des Menschen sind. Diese Offenheit birgt die Gefahr, dass sich nur unzureichend stabile kognitive Schemata bilden können, um die Informationen einzuordnen. Der Wahn wäre ein Versuch, durch Abschließung gegenüber der Außenwelt den chaotisch wirkenden Datenüberfluss zu unterdrücken, wenn eine Regulierung nicht möglich ist. „Das psychische System rettet durch den Wahn seine Geschlossenheit.“¹⁶⁵

Die neotenen Merkmale sind Voraussetzungen für schöpferische Prozesse, müssen aber in ein stabiles Ich integriert sein. Ein Rückgriff auf neotene Stadien, der dem Kreativen Vorteile verschafft, berührt die Ichidentität und die Relation des Ich zum Objekt. Ehrenzweigs Annahme, eine Innovation gehe mit der Desintegration der Objektvorstellung einher, kann ergänzt werden durch die Annahme einer Aktivierung neotener Prozesse, die von hoher Permutationsfähigkeit kognitiver Strukturen geprägt sind. Duchamps Arbeitsweise zeugt von einer gezielten Einübung in solche Prozesse, die das Wahrnehmungsprodukt überlagern. Es besteht ein Konflikt zwischen den Ordnungsstrukturen der werkorientierten Kunst und der fluk-

¹⁶⁵Gerd Möhlenkamp: Psychose, Evolution und Neotenie. Über den Vorteil eines Nachteils; in: Familiendynamik. Interdisziplinäre Zeitschrift für systemorientierte Praxis und Forschung, 2001, S. 161

tuierend ungerichteten Wahrnehmung nach innen und außen, die Strukturbildungen verhindert. So sind das Fließende, die Ambivalenz, Paradoxie und Unschärfe zentrale Parameter Duchamps, wobei die konstante Endgestalt einer erheblichen Entwicklungsverzögerung unterliegt. Dabei stößt er offenbar auf die Phase der Identitätsbildung, die auf Selbstbezüglichkeit des kognitiven und psychischen Systems angewiesen ist.

Die Geometrie der inkongruenten Gegenstücke sind Spiegelformen, die ihre Einheit in einer höheren Stufe der Geometrie, etwa der 4. Dimension in Relation zur 3. finden. Die Einheit des Bewusstseins als Lösung der Paradoxie eines identischen, sich auf sich beziehenden und verdoppelten, nichtidentischen Selbst wäre aufgehoben. Die 4. Dimension, die er im Bild zu fassen gedenkt, übernimmt für Duchamp die Funktion eines objektivierten Selbstbewusstseins. Er konstruiert mithin das komplex strukturierte Abbild eines Selbstbewusstseins. Die digitale Form des Selbstbewusstseins, dessen Identität nur über Nichtidentität gesichert ist, wird im Objekt implementiert, wobei das statische Bild mit dem Problem konfrontiert ist, die flip-flop-Bewegung zu simulieren. Die Bewegung kann dann nur initiiert und vom Betrachter vollzogen werden. Er ist die von Lyotard so bezeichnete Spiegelmaschine.

Bei Kippbildern wie dem Nesser-Würfel bleibt der Übergang zwischen den gegensätzlichen Perspektiven verborgen, weil davon auszugehen ist, dass es einer höheren Dimension bedarf, um die „Bewegung“ zu vollziehen. Hier kommt die 4. Dimension ins Spiel, der Duchamp mit seinen paradoxen Konstruktionen eine Plattform verschaffen wollte. Der Würfel ist so konstruiert, dass eine Orthogonale auf dem Punkt, die Linie, auf der Linie die Fläche und auf der Fläche den Raum erzeugt. Ein zweidimensionales Bild ist eine orthogonale Projektion eines räumlichen Gebildes auf die Fläche, eine dreidimensionale

Figur lässt sich als orthogonale Projektion aus der 4. Dimension verstehen. Von der Linie zur Fläche und von der Fläche zum Raum liegen Drehungen um 90 Grad. Bei der Überführung eines inkongruenten Gegenstücks in ein anderes oder beim Spiegeln liegt der Unbestimmtheits- und Umschlagspunkt bei 90 Grad.¹⁶⁶

Die 4. Dimension ist eine andere Lesart für Selbstbezüglichkeit, die jedoch im Erfahrungsraum unter dem Identitätspostulat paradox sein muss. Es häufen sich in der Epoche um und nach 1900 Hinweise auf eine Krise, die die Paradoxie des Selbstbezuges des Bewusstseins ausgelöst und in den Wissenschafts- und Kultursystemen Lösungsversuche erzwungen hat. Die Lösungen sind allesamt geeignet, rekursive Prozesse zu beschreiben und der Syntax des jeweiligen Systems einzuordnen. Damit ist die Form des reinen Selbstbewusstseins „objektiver Geist“ und in den Systemen von Kunst und Wissenschaft verdinglicht. Gotthard Günthers These, es sei die Zeit für das Selbstbewusstsein gekommen, sich sukzessive in kybernetische Technik zu entäußern,¹⁶⁷ basiert auf den Leistungen, für Paradoxien rekursive Prozesse zu finden, wie

¹⁶⁶ „Adding a new dimension requires a new Cartesian axis, perpendicular to all the other previous.“ Stephen Jay Gould, Rhonda Roland Shearer: Boats and Deckchairs; in: www.toutfait.com 1999.

¹⁶⁷ „Die metaphysische Bedeutung der in der Gegenwart entstandenen kybernetischen Technik liegt nun eben darin, daß sie dieses gewesene historische Ich aus dem Bereich der menschlichen Innerlichkeit in die von ihm geschaffene Außenwelt der bisherige Geschichte transferiert... Das objektive Bild seiner selbst, das der gewesene historische Mensch in der klassischen, heute abgeschlossenen Technik produziert hat, nimmt jetzt die rückkoppelnden Funktionen auf, die ihm bisher noch fehlten. Es lernt, sich direkt und ohne unsere Vermittlung auf sich selbst zu beziehen, und erwirbt Selbstreflexion. Das Bild wird sich selbst zum Bilde. Es erwirbt sich seine 'Subjektivität'“. Gotthard

zum Beispiel Gödel und Turing. Basierend auf dem Begriff der Rekursion hat in diesem Sinne Roberto Giunti in Duchamps Schaffen durchgehend Netzwerk- und Rekursionsmotive entdeckt.¹⁶⁸ Dabei ist die Offenheit der Denkprozesse gewährleistet, die Gödel für die Mathematik in Anspruch nahm, indem er sie für unerschöpflich hielt.

Der Übertragung eines Selbstbewusstseins steht jedoch die logische Einschränkung der Selbstbeschreibung gegenüber, die für eine Implementierung in eine Maschine nötig wäre. „Zu einer Sprache, die Begriffe wie 'Ich', 'Du' oder 'Selbst' als logisch relevante Ausdrücke enthält, (gibt es) keine Metasprache mehr.“¹⁶⁹ Über diese müsste der Konstrukteur verfügen, um sie dem Robot zu implementieren. Diese Einschränkung hat auch Gödel nachgewiesen, die Selbstbeschreibung eines Systems muss unvollständig bleiben, zumal die Beschreibung in einer syntaktischen Form vollzogen werden muss, einer *Sprache*, für die es keine höhere gibt, die sie beschreiben könnte. Allerdings zeigen Leistungen wie Gödels, dass syntaktische Formen höheren Grades möglich sind, die auf eine entsprechend höhere Form des Selbstbewusstseins schließen lassen, ohne dass dieses darstellbar wäre. Die Selbstbeschreibung wäre demnach offen für Erweiterungen.

Die moderne Mathematik verweist somit auf eine logische Ebene über ihr, die für eine neue, „höhere“, Beschreibungsmöglichkeit sorgt, aber nur in der Syntax sichtbar werden kann, die mithin zum *Abbild* der höheren Ebene wird.

Günther: Schöpfung, Reflexion, Geschichte; Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik, 3. Band, 1980 (1960), S. 56

¹⁶⁸Roberto Giunti: R.rO.Sel.A.Vy; in: www.toutfait.com, Vol. 2, issue 4, 2002

¹⁶⁹Gotthard Günther: Das Bewusstsein der Maschinen, 2002 (1957), S. 213

Anthony Wilden bezeichnet Gott als systeminternen „locus of control“, über den sich die Gesellschaft definiert. Hier gilt das Gleiche, und der Glaube kommt ohne Hermeneutik nicht aus, die *ihn* lesbar macht. Wilden nutzt für die Interpretation die Relation von Tiefenstruktur und Oberflächenstruktur.¹⁷⁰ Der Satz, die Syntax, erhält eine Bedeutung, indem der Rezipient ihn mit einer Tiefenstruktur verbindet.¹⁷¹ Diese Tiefenstruktur ist mithin umfänglicher als die Oberflächenstruktur und entspricht eher dem Begriff der Höhe, *summa*, über die sich eine Syntax definiert, so, als ob sich ein Bewusstsein seiner selbst über ein Selbst definieren kann, das dieses Selbstbewusstsein beschreiben kann. Die 4. Dimension scheint ein Gedankenmodell für eine solch eine Beschreibung zu sein und zeugt von einer höheren logischen Form des Selbstbewusstseins – sozusagen 2. Ordnung, für das die „abbildlose“ Kunst Duchamps und die Mathematik wie Physik jenseits der Wahrnehmung Zeugnis ablegen, so, als gebe es eine Wahrnehmung außerhalb oder oberhalb der Wahrnehmung.

¹⁷⁰Chomsky's „deep structure“ im Gegensatz zur „surface structure“ kann als das Prinzip angenommen werden, das der Syntax eines geäußerten Satzes zugrundeliegt, der verschiedene Formen mit der gleichen Bedeutung annehmen kann. Die Tiefe ist seit alters ein metaphorischer Begriff für verborgene, d.h. unbewusste Potenzen, die dem Bewusstsein nur in der ihm zur Verfügung stehenden Raum-Zeit-Struktur zugänglich ist.

¹⁷¹„The significant problems of evaluation and effect lie at the level of the deep structure or codes from which the message of the scientific discourse are constructed, not in the particular messages as such which these codes permit individuals and individual bias to invent. These codings, which constrain the actual messages they permit, are commonly shared by the arts, by the sciences, by the humanities, and by society as a whole.“ Wilden, *System and Structure*, S. 427

Das besondere Artefakt galt in Mesopotamien als Abglanz des Himmels und der Götter, sodass man hier eine Korrelation des Kunstwerkes mit der ehemaligen Botschaft ziehen kann, die vom siderischen Himmel und der Sonne ausging. Die Augenmetapher bezeugt die Ahnung von einer Beobachtung der Gesellschaft durch sich selbst, einer Beobachtungsposition der Selbstbeobachtung, die ins Selbstbewusstsein eingeht. Man wird mithin in dem mesopotamischen Glanzbegriff, der die Artefakte mit umfasst, einen Vorläufer für einen Kunstbegriff erkennen können, in welchem das Kunstwerk zu den Selbstbeobachtungsformen der Gesellschaft gehört. Der Glanz reflektiert die Sonne, das Licht, sodass sich ein Abbildungsverhältnis in allen möglichen Reflexvorgängen ergibt, die als sonnenartig erscheinen, weil ein Spiegelverhältnis zwischen dem glänzenden Objekt und dem inneren Bild ergibt, das die Sonne auf das Objekt projiziert, auch wenn es sich um eine Täuschung handelt. Jakob Johann von Uexküll geht davon aus, dass Objekte im Subjekt eine Spannung erzeugen, in der eine Spiegelwelt zwischen inneren Intentionen und äußeren Erscheinungen etabliert wird. In der Wahrnehmung ist zwar die äußere Welt präsent, doch „the nexus of perception-action and refference loops might acquire a 'functional tone', which might again influence the state – think of goals – of the animal. The animal is oblivious of the World Out There, but the nexus turns into a 'mirror world'. It is the animal's Umwelt 'toned' with quality and meaning.“¹⁷² So ist es möglich, die Erwartungshaltung mit einem Objekt zu konfrontieren, das so gesehen wird, wie es gesehen werden „soll“, d.h. das Objekt als Komponente des Loops zu gestalten, sodass anstatt des realen Objekts das

¹⁷²Jan Koenderink: The All Seeing Eye. Perception , 2014, vol. 43, S. 1 - 6

Objekt der Spiegelwelt gilt, weil die Bedeutung auf das reale Objekt projiziert wird – eine Täuschung.

Duchamps Bruch mit den Schönheitsidealen der Malerei, also der klassischen Ästhetik, zeugt von einer gravierenden Veränderung der Selbstreflexion. „Modern 'concept' art corresponds to the total take-over of the 'image-making' side of art by the 'reflecting on history' side of art: concept art is the final convergence of art-making, art history, art philosophy and art criticism in a single package. However, the key concept here is the notion of a progressive, cumulative tradition (*Geist*, spirit etc.).“¹⁷³

Im Vergleich mit der Falle, die in ihrer Konstruktion die Bewegungsmuster der Beute ebenso enthält wie die Intention des Jägers, beide eingebunden in die Ideologie, Erzählungen und Intelligenz seiner Population, ist das Artefakt kein Kommunikationssignal oder -Gerät, sondern „erklärt“ sich selbst. Damit unterläuft es jede Begrifflichkeit oder syntaktische Beschränkung. Ein Bild aus der ethnologischen Literatur interpretiert Gell: „Initially, a trap such as this communicates a deadly absence – the absence of the man who devised and set it, and the absence of the animal who will become the victim... Because of these marked absence, the trap, like all traps, functions as a powerful sign (in fact, designed to be hidden and escape notice), the trap nonetheless signifies more intensely than most signs intended as much.“ Die Spannung der Falle, die Boshaftigkeit des Arrangements von Stöcken und Seilen sprechen für sich selbst ohne Rekurs auf Konventionalisierungen. „Since this is a sign that is not, officially, a sign at all, it escapes all censorship. We read in it the mind of its

¹⁷³ Alfred Gell: Vogel's net. Traps as Artworks and Artworks as Traps; in: *Journal of Material Culture* 1 (1), 1996, S. 15-38 (S. 18)

author and the fate of its victim.“¹⁷⁴ Die Bedeutung des Artefakts teilt sich ohne syntaktische Übertragung mit, sie *zeigt* sich als Abkömmling einer Tiefenstruktur. Ebenso *zeigte* sich die Chiralität nur, ohne beschrieben werden zu können.

Die Spiegelfalle war der Anlass für den Narzissmythos. In ihr begegnet der Jäger sich in seinem Umfeld, in welchem er selbst enthalten ist. Ihm erscheint die innere Repräsentation im Spiegelbild, wenn er sich denn als sich selbst erkennt, oder dieses Erkennen ist mit Wahrnehmung der Repräsentation verbunden. Das innere Selbstbild deckt sich logisch (nicht ikonisch) mit dem äußeren, wenngleich beide als inkongruente Gegenstücke gelten können, die eine „höhere“ Ebene der Selbstbeobachtung bilden und den wechselseitigen Subjekt-Objektstatus im doppelten Sinne aufheben.

Das Selbstbewusstsein bildet eine imaginäre Grenze, die zwischen den inkongruenten Gegenstücken verläuft. Die Antinomie, dass etwas zugleich auch sein Gegenteil ist, hat den Charakter einer Falle. Zum einen evoziert jede intendierte Bewegung das Gegenteil des Beabsichtigten, zum anderen fällt die Beute auf sich selbst, den eigenen Charakter herein. Eine Lösung bietet die logisch höhere Ebene der Selbstbeobachtung, für die es eine geometrische Analogie gibt: Wenn die Überführung eines inkongruenten Gegenstücks durch die jeweils höhere Dimension erfolgen kann, ein Objekt des Wahrnehmungsraumes durch die 4. Dimension, dann nimmt diese eine Beobachtungsposition ein, in der die Antinomie aufgehoben ist, wobei der Begriff der Höhe eine größere Komplexität meint (lat. *summa*). Mathematisch entspricht die Selbstbezüglichkeit der Antinomie der von Cardano eingebrachten Gleichung, die zwei Lösungen hat – plus und minus Eins.

¹⁷⁴Gell, S. 22

Duchamp hat die 4. Dimension als Netzwerk dargestellt. Das *Network of Stoppages* ist die Übermalung eines älteren Motivs eines jugendlichen Paares, in dem sich die Y-hafte Verzweigung eines Baumes zu wiederholen scheint, dies wiederum ist übermalt von einer blassen vorläufigen Skizze des gesamten Layouts des *Großen Glases*, 1913 konzipiert; zuunterst das junge Paar. Die Drehung des Bildes „Young Man and a Girl in Spring“ von 1911 um 90 Grad deutet auf die Orthogonalität der 4. Dimension in Relation zur dritten hin. Alfred Gell sieht Duchamps ganzes Schaffen als ein Netzwerk von Vor- und Rückgriffen, also als Entfaltung aus einem „Punkt“ heraus, der im Raum-Zeit-Kontinuum der Wahrnehmung nicht lokalisierbar ist.¹⁷⁵ Ehrenzweig begründet das Vermögen von Komponisten, die Zeit- und Raumstruktur der Tonfolgen aus einem solchen Punkt heraus zu entfalten. Bachs komplexe Fugen wären ohne eine Fähigkeit, sich von der sequentiellen Form des Bewusstseins zu entfernen, nicht möglich.

Während der Stil für Gell bereits ein Phänomen einer Tiefenstruktur ist, die in alle Arbeiten eindringt und mithin vernetzt, trifft sie vornehmlich auf Duchamp zu, der sich dessen bewusst zu sein scheint und auch bewusst als Stil einsetzt, der damit zum Stil des Stils wird. Eben diese Erkenntnis einer Tiefenstruktur der Künstler auf der einen wie der Kunstepochen auf der anderen Seite mag ihm bei seinem Aufenthalt in München gekommen sein. Gell hat versucht, diese individuel-

¹⁷⁵ Alfred Gell (Art and Agency, S. 248) bringt die Punkte der Stoppages mit Durkheims Haltepunkte in Verbindung, auf die die Wahrnehmung zurückgeführt werden kann. Durkheim entnimmt die Idee, die Bergson in der „Evolution Créatrice“ weiterführt, einem Dakota Indianer: „Everything as it moves, now and then, here and there, make stops.. So the god has stopped. The sun, which is so bright and beautiful, is one place where he has stopped...“

le Struktur auf ein Kollektiv zu übertragen, womit eine Verbindung von Individualstil und Epochalstil hergestellt werden könnte. Zwischen Individuum und Gesellschaft, Künstler und Kunst, wäre ein rekursiver Prozess anzunehmen.

Die Bildschichten repräsentieren Haltepunkte, die ihrerseits untereinander vernetzt sind wie das Schaffen Duchamps. „The 'Net-work', both shows us a Network of Stoppages, and also is a network of stoppages, i.e a series of 'perchings' at which Duchamp, in his 'flight' becomes visible in the form of an index of his agency, a particular work of art. The Network looks like a 'map', because it is part of a 'map' of time. But this can only be a four dimensional map.“¹⁷⁶ Das *Network of Stoppages* auf dem in die Horizontale gedrehten Bilde „Young Man and a Girl in Spring“ verbindet den Netzwerkgedanken mit der Dimensionalität, deren Stufen orthogonal durch Dedekindsche Schnitte beschrieben werden können. „Duchamp folgert, eine Ausdehnung, die man nur mit dreidimensionalen Kontinuen schneiden kann, ist dann ein vierdimensionales Kontinuum.“¹⁷⁷ Der Abbildung des Raumes und seiner Objekte auf der Bildebene entspricht eine Lesart des Raumes aus der Perspektive der 4. Dimension, sodass die Bildebene als eine wahre Form des Raumes angesehen werden kann, beobachtet aus der höheren Dimension, die dem Selbst, der Beziehung der Beobachtung zu sich analog ist. Der Schnitt und seine Zugehörigkeit zu zwei Dimensionen – die Fläche zum Raum, die Linie zur Fläche – ist die Falle, die auch zwei unterschiedlichen logischen Typen angehört, mithin paradox konstruiert ist. Enthält der Raum

¹⁷⁶Gell, S. 249

¹⁷⁷Jean-Francois Lyotard: Die TRANSformationen DUCHAMP, 1986, S.

mit der Menge aller Flächen nicht sich selbst, wenn man die Fläche als eine Grenzform des Raumes nimmt?

Durkheim nannte das Gefühl für das wachsende Gefühl schwindender Normen „anomie“, hervorgerufen durch ein zunehmend auf Rationalisierung abgestelltes, aber dennoch dysfunktionales System. „A rational constructed system – the machine for executing convicts; a military-industrial complex; mechanized warfare; the technological megalopolis; and a food production process – has turned or is in danger of turning into its opposite... In all six cases, an elemental, irrational system is running out of control, treating people as though they were animals or reducing them to dead primal matter, and threatening to destroy both its creators and itself as it does so.“¹⁷⁸ Offensichtlich sind traditionelle Bindungen aufgelöst worden, die soziale Sicherheit vermittelt haben. Im Übergang solch strukturierter Gemeinschaften zu Massenkollektiven können alte Integrationsmodelle ihre Funktion nicht mehr erfüllen.

Legt man Kohuts Annahme zugrunde, dass die in der Dyade gelernten Kommunikationsformen die Elemente für eine kollektive Struktur stellten, dann scheinen sie für die neuen Kollektive nicht mehr tauglich zu sein. Jules Romains' „les unanimes“ sollen diesem Phänomen Rechnung tragen. Die Idee dieses Kollektivs basiert auf der Annahme, wenn eine Anzahl von Menschen zusammenkommen und etwas zusammen tun, werden sie zu etwas anderem als nur einer zahlenmäßigen Ansammlung von Menschen, sie werden Teil einer Individualität, die größer ist als ihre eigene, Individualität einer Gruppe. „'Les unanimes' are particularly a feature of modern civilization, for the rapid growth of towns has resulted in more varied and more

¹⁷⁸Richard Shephard: The Problematic of European Modernism; in: Theorizing Modernism (Hsg. Steve Giles), 1993, S. 9

intense forms of collective life everywhere; the individual is affected more and more by his contact with the crowded streets, offices and factories.“¹⁷⁹

„La Vie Unanime“ (1908) enthält die erste ausgereifte Darstellung des Unanimismus und verbindet die Gruppenseele mit Kasernen, einem Theaterpublikum, einer Kongregation, einer Prozession und vielen anderen „unanimes“ einschließlich ganzer Städte. „The poem evoke 'La conscience de la caserne (p. 59), or of 'la famille, qui savoure sa vie et qui se trouve belle (p. 222)“.¹⁸⁰ Die Intuition sucht sich einen Verzweigungspunkt, der vor der Individuation liegt und mithin auf ein Gruppenselbst trifft, das sich aus der Dyade heraus gebildet und erhalten hat. Die Dyade und ihre komplexe Form ist ein Phänomen der Neotenie, die die Bildung eines strukturierten Kollektivs ermöglicht.

Die Tiefenstruktur eines Kollektivs bietet im Sozialen ebenso wie in Wissenschaft und Kunst Analogien. Duchamps 4. Dimension ist soziologisch interpretierbar. Seine *célibataires* bestehen aus Uniformen als Zeichen eines Kollektivwesens, in welchem die Individuen aufgegangen sind und zur Masse werden, die einerseits das Ich bedroht, andererseits verschiedene Vorteile bietet. Für Jules Romain existiert die Gruppe auf einem höheren Seinsniveau, auf einer komplexeren, gottgleichen Ebene als Gegenentwurf zum Gott der Christen. Der Vergleich der Masse mit dem Weiblichen bei Le Bon – „Überall sind die Massen weiblich“ – zeugt von Ängsten, das Ich in der Masse wie beim Weibe gleichermaßen zu verlieren, als gäbe es ein unbewusstes Wissen über die Relationen von Dyade, Kollektiv

¹⁷⁹P.J. Norrish: *Drama of the Group*, 1958, S. 4. „Les Sentiments unanimes et la Poesie“ erschien 1906 in der Zeitschrift „Le Penseur“

¹⁸⁰Norrish, S. 4

tiv und Vorstadium der Ichbildung. Die Bedrohung des Mannes durch die Maschine mag soziale Gründe in der Industrialisierung haben, scheint jedoch ebenso auf der unbewussten Phantasie eines mechanischen Körpers, einer Hoffmannschen Olympia zu beruhen, ein Körper, der einmal als „Versorger“ wahrgenommen wurde.

Gell hatte Duchamps künstlerisches Schaffen als ein einziges Werk von Verzweigungen beschrieben, und versucht, diese Struktur in einem Kollektiv aufzufinden, das vom Maori-Haus symbolisiert wird. „Can we, so to speak, expand the model that we have just constructed of 'the artist's oeuvre' to encompass something wider, something corresponding to a 'cultural tradition' so that we can see that, too, as a distributed object structurally isomorphous to consciousness as a temporal process, or *durée*.“¹⁸¹ Die individuelle Tiefenstruktur, die sich in den künstlerischen Produktionen entfaltet, liegt auch der Geschichte zugrunde, die ständig vom Jetzt in beide Zeitrichtungen ausstrahlt, zurück- und vorgreift, Altes als unvollendet betrachtet und mit Neuem überlagert. So entstehen in Raum und Zeit ein Nexus von Schichten und Stationen. Gells Relativierung des Unterschiedes zwischen den Artefakten Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand ist der Perspektive der Anthropologie zu verdanken, wirft andererseits ein Licht auf das Interesse an Duchamp, dessen Projekte Gell unter den Begriff des „distributed object“ fasst – „an object having many spatially separated parts with different micro-histories“¹⁸². Ein Werkzeug, das in eine kulturspezifische Erzählung, etwa eine Kosmologie, eingebettet ist, bekommt eine Bedeutung, die über den Nutzen hinausgeht und Bindungen innerhalb der sozia-

¹⁸¹Gell, S. 251.

¹⁸²Gell, S. 221

len Struktur eingeht, indem Beziehungen zu anderen Objekten und zu Personen aufrecht erhalten werden. Der Verweisungszusammenhang (Index) schafft im Individuum ebenso einen rekursiv strukturierten „Abgrund“ wie im Kollektiv. „From the anthropological point of view... the solution to the conflict between the external notion of agency, deriving from insertion in the social milieu, and the 'internalist' theory of agency, deriving from inner subjective self, is to be sought in this 'enchainment', the structural congruence between the inner self (which is relational) and the outer self (which is equally relational, but on an expanded scale).“¹⁸³

Der Materialismus des 19. Jahrhunderts muss versuchen, die Ursprungsideologie der idealistischen Philosophie durch Konzepte zu ersetzen, die die Stelle des Schöpfergedankens einnehmen. Der Begriff musste aus der Vielheit der Erscheinungen heraus entfaltet werden und nicht als Verkörperung einer Idee, die sich in der Materie niederlässt. Duchamp verlässt mit seiner Kunst die traditionelle idealistische Phase der Inkarnation der Idee im Bild als dessen Abbild oder Abglanz. Ein Bruch mit dieser Tradition beendet auch den ikonologischen Fluss und seiner Erzählungen mit allen Anspielungen an die Herrschaft des Absoluten. Der Materialismus ist insofern auch als Negation des inneren Zusammenhangs von Herrschaft und Idealismus zu erkennen. Das meint die Rede, Hegel vom Kopf auf die Füße zu stellen: die Richtung der Vertikale, die immer auch mit Herrschaft verbunden ist, umzukehren. Die Wissenschaft hatte nun die Aufgabe, den Weg aus dem „Chaos“ zur Form neu zu denken, Organisation als Prozess zu beschreiben, der sich in der Beschreibung niederschlug, die dem Charakter

¹⁸³S. 140 f.

des Prozesses angemessen ist, also keine Beschreibung einer ewigen Idee sein kann.

Das auffällige Interesse an rekursiven Prozessen, an Paradoxien und Komik um die Jahrhundertwende zeugt von einem Bewusstsein, dass Herrschaft seit der Etablierung von Religion nach dem Prinzip des *double bind* funktioniert, eine Form von Fessel, in der jede Intention ihre Negation hervorruft und die Absicht zunichte macht. Der Ausweg wäre, die Ebene zu verlassen, auf der das Prinzip funktioniert, auf der Ebene der Syntax, der Rede als Schöpfungsursprung. So wird im Wahn die Syntax zerstört, die Rede von einem zusammenhängenden Sinn entkoppelt. Eine solche Rede kann nicht interpretiert werden, sie ist nicht metaphorisch und ein Widerspruch zur Kommunikation. Duchamp hat nicht nur konkrete Beispiele dafür geliefert, sondern der Textkorpus der Notizen tendiert überhaupt zur Entkopplung von Sinnzusammenhängen.

Der materialistische Impuls der neuzeitlichen Wissenschaft seit Galilei, die den Weg über Erfahrung und Anschauung nimmt, bietet Duchamp eine Basis, den Idealismus der Kunst zu verlassen. Die unanschauliche Seite der Wissenschaft, die über Mathematik und Geometrie in die Welt kam, liest er wie eine Schattenwelt. Die Relation von Höhe und Tiefe ist nicht mit der Relation zwischen der Höhe von Komplexionsebenen gleichzusetzen, eher ist die „höhere“ Ebene weniger komplex wie das Bewusstsein im Verhältnis zum Unbewussten. Das evolutionäre Prinzip der Verzweigung beruht auf einem Rückgriff auf frühere Phasen und deren Ausbau. Die Unterbrechung des Wachstumsprozesses an einer Stelle dient als Öffnung für Neubildungen. An der Buchstelle lassen sich Innovationen implementieren. Damit entfällt die ausschließliche Geltung einer linearen Perspektive und des linearen Zeitaspekts. Denken als umfassender mentaler Prozess ist dem Evolutions-

muster vergleichbar, verläuft nach Hegel rückwärts, indem es begründend vorwärts schreitet. In der *Logik* (Das Sein) heißt es: „Die Linie der wissenschaftlichen Fortbewegung macht sich damit zu einem Kreise.“

Duchamp hat mit den *3 Stoppages* einmal eine Bewegung aus dem euklidischen in den topologischen Raum ausgeführt, und ein Diagramm der Verzweigung geschaffen, das die Bewegung des Denkens, seine Vor- und Rückgriffe kennzeichnet. Das Ideal einer geraden Strecke wird auf den Faden übertragen, der im Raum eine Form einnimmt, die mit der klassischen Geometrie nicht erfasst werden kann. „Duchamps topologische Äquivalente zum geometrischen Meter seien mithin Sinnbilder von Metern eines amorphen, eben nicht euklidischen Raums, also eines Raums, der keine metrischen und projektiven Eigenschaften habe.“¹⁸⁴

Gegenüber der euklidischen Geometrie ist die neue geometrische Beschreibung des wahrgenommenen Objektbereiches nicht nur genauer. Der Preis für dieses Plus an genauer Beschreibung ist die Überschreitung der Anschauung durch mathematische Modelle, eine Anschauung, die ihre Grenze in der Berechenbarkeit fand, welche schließlich durch Computer ihren Bereich erweitern und mathematische Prozesse veranschaulichen konnte. Ist die gerade Linie oder Strecke eine Abstraktion, eine gedankliche Form, dann hat Duchamp mit dem Fall der Fäden eine solche rückgängig gemacht. Der Fall des Fadens demonstriert die Unterbrechung der geometrischen Objektvorstellung, durch ein Auslöschen Euklids, um einen neuen Zweig der Geometrie zu eröffnen. Er zeigt, dass die neue Form des

¹⁸⁴Lars Blunck in einer Rezension von Herbert Moldering: Kunst als Experiment. Marcel Duchamps »3 Kunststopp-Normalmaße«, München / Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006, in KUNSTFORM 7 (2006), Nr. 2

Fadens zwar ebenfalls einen Meter betragen kann, er jedoch dank der Linienführung nicht messbar ist. Jedes Objekt weist Eigenschaften aufweist, die das Messen erschweren oder gar unmöglich machen kann wie bei einer Küstenlinie, die Benoît Mandelbrot anführt, um die ganzzahlige Dimensionalität anzuzweifeln.

Im dreimaligen Fallen findet jedesmal ein Bewegungshalt am Boden statt, der die Fadenform fixiert und ein Bild aus ihm macht, weshalb Duchamp eben dies fabriziert – „3 stoppages étalon“ mit dem doppelsinnigen „stoppages“. Der Sinn von Halt oder Unterbrechung liefert eine Beziehung zu den Punkten der „réseaux des stoppages“. Aus einem Punkt gehen drei mal drei Strecken mit dem Verlauf der Fäden der „3 stoppages“ hervor, die in drei neue Verzweigungen übergehen. Das Netzwerk ist ebenfalls ein Bild, möglicherweise eins, das das gesamte Bild umfasst, das aus der symbolistischen Malerei als unterste Schicht und der darüberliegenden Skizze im Vorgriff auf das Große Glas besteht. Die Überlagerung ist zu deuten, „as in occult art genererally serves as a device for oblique revelation of the unrepresentables. Duchamp’s transparent paintings are descendents of the transparent clouds, which Hermes, on the extreme left of Botticelli’s Primavera, is stirring with his wand...“.¹⁸⁵

Für Gell ist die Stoppages-Figur ein Diagramm, das für die Verknüpfungen von Zeitpunkten eines jeweiligen Nun steht, das Gegenwärtiges mit Vergangenen und Zukünftigem in einer strukturellen „transzendentalen“ Einheit verbindet. Raum und Zeit sind keine reine Form der Anschauung, innerhalb de-

¹⁸⁵ Alfred Gell: The Network of Standard Stoppages (1985); in: Distributed Objects. Meaning and Mattering after Alfred Gell, hrsg. von Liana Chua, Mark Elliot, 2015, S. 100

rer der Faden fällt, sondern Momente von dessen Bewegung. Nach Piaget geht aus der intuitiven Vorstellung von Bewegung die Ansicht einer Irreversibilität der Zeit hervor, die von der realen Bewegung abstrahiert. Da Bewegung auf die Aktion des Körpers bezogen ist, auf Handeln, verfügt erst der Handelnde über ein Bewusstsein des Unwiederholbaren und Zeitabhängigen. Die Verzweigungsstruktur, das *blossoming*, unterstellt Zugriffsmöglichkeiten auf unterschiedliche Stadien, die dem Handelnden versperrt sind, der Intuition hingegen nicht, weil sie in einer anderen Raum-Zeit-Struktur operieren kann, in der sich die frühen Stadien der Ontogenese in Verzweigungen vollziehen. Bleiben diese unbewusst erhalten, sind Zugriffe möglich und der Unterbrechungspunkt einer Wachstumsperiode kann für Innovationen genutzt werden.

In der Intuition scheint eine Phase der Ontogenese erhalten geblieben zu sein, die noch keine Aktionssequenz des Handelnden und kein lineares Denken kennt, mithin keine Irreversibilität der Zeit, und eher intellektueller Anschauung und ihren Abstraktionen zuzuordnen ist. Die neue Wissenschaft, die die Anschaulichkeit ihrer Beschreibungen übersteigt, ist zwar das Resultat eines historischen Prozesses, erweitert aber nicht die Anschauung. Sie legt auf einem frühen Stadium der Mentalisierung eine Verzweigung an, ist also mit dem Selbstbewusstseins vergleichbar, das ebenfalls keine höhere Phase in der Mentalisierung ist, sondern ein Rückzug von externen Objekten zu vorbereitenden Phasen der Objektbildung. Das Übersteigen der Anschauung beruht also auf einem internen „Abstieg“ in die tieferen Prozessphasen der Objektbildung.¹⁸⁶ Die Krise der Anschauung offenbart die Ursprünge des Denkens und seiner Operationsbasis Bewusstsein in ontogenetisch-

¹⁸⁶ Jason W. Brown, *Mind*, S. 62

archaischen Strukturen. Sie liefern auch Duchamp das Motiv für den Bruch mit den syntaktischen, d.h. semantisch geordneten Strukturen. Der ganzheitliche Blick der Intuition, den man Anschauung nennt, ist ein neuer Zweig im Denken.