

---

**LAUDATIO<sup>1</sup>**

GEHALTEN AM 01. JUNI 2017

ZUR AUSSTELLUNG

**«DIE ORDNUNG DER DINGE»****MICHAEL BOTTIG**

St. Peter an der Sperr | Wiener Neustadt

Vielen Dank für die nette Einleitung! Mein Name ist Christoph Strnadl und ich bin normalerweise nicht Teil der Kunstszene, gehöre nicht einer Kunstinstitution an, und ich bin — würde Michel Foucault sagen<sup>2</sup> — auch nicht Teilnehmer am klassischen Kunstdiskurs.

Daher mag diese Laudatio etwas unkonventioneller ausfallen, als Sie das möglicherweise gewohnt sind oder erwartet haben. Und wenn Sie wollen, können Sie diesen „unordentlichen“ Beginn einer Ausstellung, die den Titel «Die Ordnung der Dinge» trägt, natürlich programmatisch verstehen, wo sozusagen gleich zu Beginn ein Kontrapunkt, ein Gegenpol gebildet wird. Dieses Moment ist zwar sowohl dem modernen als auch dem postmodernen Kunstbegriff durchaus nicht fremd, ich werde es dennoch hier nicht weiter verfolgen.<sup>3</sup>

Für heute habe ich mir drei Zugänge, drei Perspektiven oder Standpunkte gewählt, von denen ich mich dem Werk nähern möchte.

Zum einen werde ich die Perspektive eines ganz „normalen“, eines ganz gewöhnlichen und im besten Sinne „durchschnittlichen“ Menschen einnehmen — so etwa wie Sie jetzt möglicherweise oder ich selbst, wenn ich mich nicht etwas vorbereitet hätte; also die Haltung eines Menschen ohne bestimmte spezielle Vorkenntnisse oder Ausbildung.

Dann werde ich mich der Ausstellung aber auch von einer dediziert naturwissenschaftlichen Position nähern. Ich bin selbst ausgebildeter Physiker, um genau zu sein: Theoretischer Physiker, und ich denke, dass es in etlichen Werken des Künstlers Spuren<sup>4</sup> gibt, die durchaus mathematisch-physikalische Konnotationen aufweisen können.

---

<sup>1</sup> Dieser Text stellt eine erweiterte und kommentierte nachträgliche schriftliche Fixierung der Rede dar. Dank an SP für ihr Lektorat!

<sup>2</sup> Michel Foucault gilt als Begründer der Diskurstheorie. Vgl. dazu Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991

<sup>3</sup> Man denke bspw. an die klassischen Gegensatzpaare bei der Antwort auf die Frage „Was ist Kunst“, Darstellung oder Ausdruck sowie Zeichen oder Erfahrung in der modernen (aber nicht post-modernen) Kunstphilosophie. Siehe als gute Einführung dazu: Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2016, Kapitel 4

<sup>4</sup> Zum Begriff der „Spur“ (*la trace*) siehe etwa Jacques Derrida, *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*. In: Peter Engelmann, *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte franzö-*

Und schließlich werde ich mich — bei diesem Titel der Ausstellung ist das wohl unvermeidlich<sup>5</sup> — von einer geisteswissenschaftlichen bzw. philosophischen Warte aus dem Oeuvre nähern. Ich habe zwar eine gewisse philosophische Vergangenheit; diese wurzelt aber deutlich im Logischen Empirismus, dem logischen Positivismus<sup>6</sup> bzw. der Analytischen Philosophie, wie sie etwa der Wiener Kreis — sie wissen: Rudolf Carnap, Hans Hahn, Moritz Schlick und auch (im Umfeld des Wiener Kreises) der (frühe) Wittgenstein des *Tractatus*<sup>7</sup> — in den Jahren 1924–36 begründet und vorangetrieben hat. Und wenn die wüssten, welche Art von Philosophie<sup>8</sup> ich heute treiben würde, hätten sie mich mit dem (Schimpf-) Wort „Metaphysik“ hinausgejagt.

Ich habe heute 2 ½ Punkte mitgebracht. Zum einen möchte ich kurz auf den Titel der Ausstellung näher eingehen. Dann werde ich vier Bilder etwas näher betrachten, weil sie für mich etliche, durchaus paradigmatische Aspekte der Ausstellung näher beleuchten. Der finale „halbe“ Punkt betrifft das letzte dieser vier Bilder, wo ich für mich einen sehr spannenden Aspekt gefunden habe, der gewissermaßen der ganzen Ausstellung noch einmal einen besonderen „Spin“ geben könnte.

---

*sischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 137. Engelmann selbst geht ja (im Nachwort) so weit, zu konstatieren, dass man das Derridasche Werk gleichermaßen von der „Spur“ her wie von der „*differance*“ her entwickeln könnte.

<sup>5</sup> Mit dem Werk „*Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*“ (franz. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Editions Gallimard, 1966) ist Foucault berühmt geworden. Deutsch: Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971

<sup>6</sup> Eine leicht zugängliche, aber auch philosophisch nicht unterfordernde deutschsprachige Einführung in den logischen Empirismus vor allem des Wiener Kreises ist mir leider nicht bekannt. Eine gute, aber sehr kurze Einführung findet sich in Christian Damböck (Hrsg.), *Der Wiener Kreis. Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam 2013, 227-244. Karl Sigmund, *Sie nannten sich Der Wiener Kreis*. Wiesbaden: Springer Spektrum, 2015, stellt eher auf Anekdoten und Schmäckerln im historischen Kontext ab; der Katalog zur Wiener Kreis Ausstellung 2016, Christoph Limbeck-Lilienau und Friedrich Stadler, *Der Wiener Kreis. Texte und Bilder zum Logischen Empirismus*. Wien: LIT, 2015, bleibt naturgemäß sehr stark auf den Kontext und die Exponate der Ausstellung beschränkt. Eine philosophisch dichtere gute Darstellung gibt Rudolf Haller, *Neopositivismus. Eine historische Einführung in die Philosophie des Wiener Kreises*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993. Der ultimative philosophisch und historisch exakte Zugang ist heute nach wie vor Friedrich Stadler, *Der Wiener Kreis. Ursprung, Entwicklung, und Wirkung des Logischen Empirismus im Kontext*. Berlin: Springer, 2015 (2. Auflage). Die erste Auflage, 1997 unter Friedrich Stadler, *Studien zum Wiener Kreis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, erschienen, ist auf Grund der hermetischen Sprache und des extremen Detailreichtums nicht unbedingt zu empfehlen. Eine empfehlenswerte aktuelle Einführung in den größeren Kontext des Logischen Empirismus, die sich nicht nur auf den Wiener Kreis beschränkt, ist Alan Richardson und Thomas E. Uebel, *The Cambridge Companion to Logical Empiricism*. Cambridge, MA: Cambridge University Press 2007.

<sup>7</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophico*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co Ltd, 1922. Deutsch leicht zugänglich in: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophico. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (es), 1963.

<sup>8</sup> Der Wiener Kreis im Speziellen und, in Folge davon, auch der Logische Empirismus wollten eine „wissenschaftliche“ Philosophie treiben, in der alle Terme der philosophischen Fachsprache entweder eine rein logische oder eine ganz bestimmte, aber klar definierte Bedeutung besitzen (bspw. durch Rückführung auf Beobachtungsterme oder physikalische Terme). Sätze wie „Das Nichts nichtet“ (Heidegger), „das seminale Abenteuer der Spur“ (Derrida) oder „dezentriertes Universum“ wären für diese philosophische Richtung sinnlose Sätze, weil sie sich nicht verifizieren lassen (vereinfacht dargestellt). In der späteren Entwicklung des Wiener Kreises haben sie jedoch erkannt, dass diese Sicht etwas zu naiv ist und sie zu Gunsten eines etwas „relativeren“ Wahrheitskriteriums aufgeben. Aber auch unter diesen relaxierten Bedingungen hätten sie sich mit Sätzen wie den weiter oben zitierten wohl nicht beschäftigt.

Doch zunächst zum Titel und damit Motto der Ausstellung: Als der Künstler und ich vor Monaten einmal zusammen gesessen sind und zwanglos über diese kommende Ausstellung gesprochen haben, war ich unmittelbar und besonders vom Titel fasziniert: Dieselben vier Worte hatten mich schon als Student so gebannt, dass ich, als ich das gleichlautende Werk von Foucault in einer Buchhandlung entdeckte, es sofort gekauft habe. Sie wissen, ich bin Physiker, ich arbeite in der IT-Branche: Da spielen Ordnung und Strukturen natürlich eine vergleichsweise große Rolle. Ich hätte damals allerdings den Untertitel, „Eine Archäologie der Humanwissenschaften“ genauer beachten und vielleicht auch in das Werk hineinschauen sollen. Tatsächlich hat mich damals das Buch maßlos enttäuscht; ich habe es auch praktisch überhaupt nicht gelesen und mich erst jetzt anlässlich dieser Ausstellung (wieder) damit beschäftigt. Im Übrigen ist der Wikipedia-Artikel dazu wirklich schlecht; das Werk selbst ist durch seine Sprache hermetisch und wirklich äußerst dicht geschrieben und erschließt sich ohne Sekundärliteratur praktisch nicht<sup>9</sup>. Als ich mich also bereit erklärt habe, diese Laudatio zu halten, habe ich mich sogleich in das Werk (bzw. die Literatur dazu) gestürzt, um herauszufinden, wie sich Foucault und die in der Ausstellung gezeigten Bilder zueinander verhalten. Irgendwann habe ich allerdings in einem kurzen Moment der Reflexion innegehalten und mich — erkennend, dass mein Zugang zum Titel vielleicht nicht jedermanns Zugang sein müsse — gefragt, wie denn Michael Bottig selbst auf diesen Titel gekommen ist. Tatsächlich waren es für ihn zunächst ausschließlich diese vier Worte, „Die Ordnung der Dinge“. Wie Sie wahrscheinlich wissen, hat er sich bereits in zahlreichen früheren Werken mit der Ordnung und ihren Grenzen und Übergängen beschäftigt, sodass die Affinität zu einem solchen Titel nicht völlig überraschend, aber jedenfalls zunächst noch ohne Konnex zu Foucault gekommen ist. Erst nach einer (ersten) Festlegung auf genau diesen Titel ist dem Künstler die Existenz des gleichnamigen philosophischen Werkes bewusst geworden<sup>10</sup> und er hat auch – wie noch zu zeigen sein wird – einige Bilder in diesem Sinne gestaltet.

In welcher Weise ist das für diese Ausstellung bedeutsam?

Es impliziert, dass für jedes der hier gezeigten Werke eine zweifache Möglichkeit der Lesung oder Annäherung besteht, einerseits als Ver- oder Hinweis auf das Werk von Michel Foucault, andererseits aber auf ein durchaus allgemeines oder natürliches Verständnis von Ordnung rekurrierend. Dieses unterschiedliche Moment in jedem Bild je aufs Neue entdecken oder entziffern zu können, wird letztlich aber natürlich Ihre Aufgabe als Rezipienten und Betrachter bleiben.

Darüber hinaus gibt es noch ein weiteres Moment, das Ihnen die Dekodierung<sup>11</sup> der Mikrokosmen<sup>12</sup> der Bilder erschwert: Etliche der hier gezeigten Bilder wurden schon *vor* der Festlegung des Titels

<sup>9</sup> Zur Einführung in Foucaults Werk haben dem Autor geholfen: Reiner Ruffing, *Michel Foucault*. Paderborn: Wilhelm Frank Verlag (utb), 2. Aufl. 2010, als kurze, prägnante Einführung mit einigen Schwächen (so fehlt unerwarteterweise im Glossar bspw. der gerade für *Die Ordnung der Dinge* bestimmende Begriff der „Episteme“, der spätere und deutlich anspruchsvollere Begriff des „Dispositivs“ hingegen nicht). Deutlich anspruchsvoller und umfangreicher, aber noch immer dem Interessierten zugänglich ist Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.), *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, Sonderausgabe 2014.

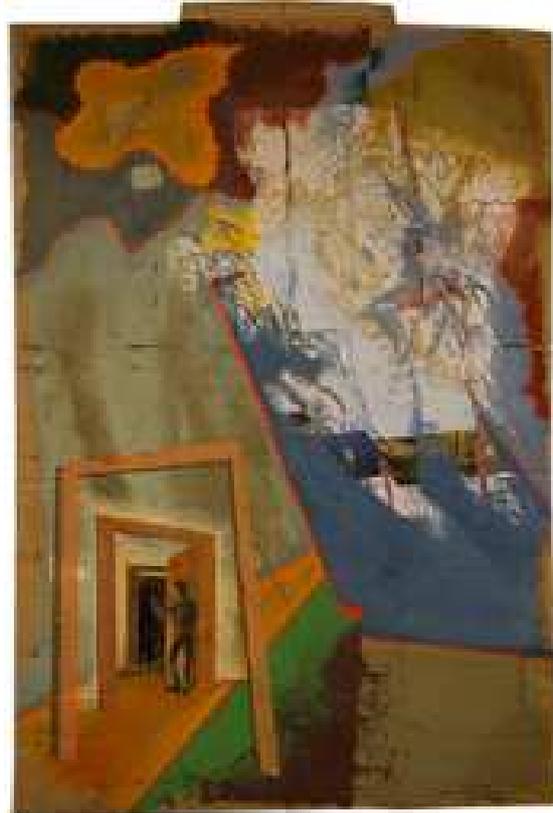
<sup>10</sup> Was nicht heißt, dass er nicht unbewusst durchaus früher schon von diesem Werk Kenntnis genommen hätte und dass diese unbewussten Inhalte bei der Auswahl und Formulierung des Titels eine Rolle gespielt haben können.

<sup>11</sup> Zum Verständnis eines Kunstwerks als Idiolekt, als Privatsprache bzw. als Code, der erst entziffert werden muss, siehe Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*. München: Wilhelm Fink Verlag (utb) 9. Aufl. 2002, 151ff.

<sup>12</sup> Vgl. Croces Verständnis eines Kunstwerks als „Mikrokosmos“. Benedetto Croce, *Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik*. Tübingen: Mohr (Siebeck) 1930, 22

gemalt; das heißt aber, dass sie vom Künstler in Hinblick auf dieses Motto „lediglich“ ausgewählt worden sind und daher in je unterschiedlichem Maße, mit differierenden Mitteln und Formen auf den Titel der Ausstellung referenzieren werden. Diesen Effekt hat der Künstler noch einmal verdoppelt, in dem er etlichen Werken neue, explizit auf den Titel der Ausstellung verweisende Titel gegeben hat.

Lassen Sie mich aber nun etwas mehr zu ausgesuchten einzelnen Bildern sagen. Folgen Sie mir daher bitte zum ersten Bild.



#### «Die Ordnung der transzendenten Tore bei den Grenzen der Dinge»

Beim Betrachten dieses Bildes — das ich unter dem Arbeitstitel «Grenzübergänge» erstmals kennen gelernt habe, das aber auch schon die Titel «Tore» bzw. «Übergänge» trug — möchte ich links oben beginnen, einer Stelle mit vier, eher erdig bemalten Gebieten, die durch eine markante rote Grenzlinie voneinander getrennt sind. Als ich auch nach längerem Nachdenken keinerlei Konnex zum Thema der Ausstellung, zu Foucault oder zum Rest des Bildes herstellen konnte (aus der Position des „normalen“ Menschen heraus), habe ich einfach den Künstler selbst gefragt, ob er mir diesbezüglich einen Hinweis geben könnte. Aber seine Antwort war zunächst einmal wenig hilfreich: Nein, es gäbe keine spezielle Konnotationen für dieses Gebiet: Die Farben der Gebiete wäre völlig zufällig ausgesucht worden und auch die Formen hätten jetzt für ihn keine speziellen Bedeutungen. Es handle sich einzig und allein um die Darstellung von Gebieten und ihren Grenzen...

Und erst da ist bei mir das Aha-Erlebnis gekommen, dass der Künstler hier offensichtlich die „nackte“ Struktur von Gebieten und Grenzen darstellen wollte. „Nackt“ in dem Sinne, dass keinerlei weitere Bedeutung mitschwingen sollte — und das kannte ich natürlich schon aus der Mathematik, die ja ge-

radezu als die logische Wissenschaft abstrakter Konzepte<sup>13</sup> angesehen werden kann. Und da „muss“ einem geradezu die Graphentheorie einfallen. Und weil es sich hier offensichtlich um eine (abstrakte) mit vier Farben eingefärbte (Land-) Karte handelt, kommt jedem (Mathematiker) der berühmte Vier-Farben Satz in den Sinn.

Sie stellen sich bitte eine ganz normale Landkarte vor, in der die Länder verschieden eingefärbt sind, sagen wir, Polen gelb, Deutschland grün, Österreich rot, Tschechien blau usw.. Natürlich wollen Sie die Farben der einzelnen Länder so wählen, dass aneinander grenzende Länder nicht dieselbe Farbe besitzen. Die Frage ist nun, wie viele Farben brauchen Sie mindestens, um das zu gewährleisten.

Die Praktiker haben (vielleicht nach etwas Herumprobieren) recht bald erkannt, dass eigentlich vier Farben immer ausreichen, aber die Mathematiker konnten die längste Zeit nur beweisen, dass es nicht mehr als fünf sein müssen. Tatsächlich konnte man erst 1976 mit Hilfe von Computern rigoros zeigen, dass wirklich vier Farben zur Färbung von (ebenen) Landkarten ausreichen.

Und das Bild „zeigt“ (wenn man so will) genau diesen Sachverhalt, dass selbst im Reich völlig abstrakter Ideen bestimmte Strukturen, also eine bestimmte Ordnung, angetroffen werden können.

Ich darf auf ein weiteres kleines Detail hinweisen: Wenn man nämlich selbst ganz zufällig und beliebig eine Landkarte mit irgendwie geformten Gebieten zeichnet, dann wird man in aller Regel sogar mit nur drei Farben auskommen. Der Künstler hat aber hier eine Topographie der Gebiete dargestellt, die wirklich alle vier Farben benötigt.

Wenn wir uns der rechten Hälfte des Bildes zuwenden, sehen Sie den für den Künstler typischen gefalteten und hier nur teilweise übermalten Landkartenhintergrund des nordwestlichen Balkans und der Adria. Hier drängen sich aber im Zusammenwirken mit den abstrakten Strukturen der vorher besprochenen Stelle mit den historischen Gegebenheiten vor etwas mehr als hundert Jahren fast zwingend Gedanken auf, die auf die ganz realen (hier: desaströsen) Folgen von abstrakten Grenzziehungen auf realen geographischen Gebieten abstellen. Denken Sie nur an die Balkankriege 1910–13 und die folgenden Entwicklungen auf dem europäischen Kontinent.<sup>14</sup>

Wie steht es nun aber mit dem linken unteren Quadranten des Bildes mit seinen vier höchst windschiefen Türen?

Hier möchte ich den geisteswissenschaftlichen Standpunkt einnehmen und Foucault bemühen, der in seinem allerersten Kapitel von *Die Ordnung der Dinge* auf ganzen 15 Seiten eines der berühmtesten Gemälde der Weltgeschichte bespricht, *Las Meniñas* (Die Hoffräulein), 1656 von Diego Velázquez gemalt. Für Foucault symbolisiert dieses Gemälde mit seinen drei höchst geometrischen und ganz klar zu erkennenden Achsen und den verschiedenen, auch auf Bereiche außerhalb des Bildes abzielenden Blickrichtungen die innere Ordnung des Wissens<sup>15</sup> der Klassik (1650–1800). Alles wird katalogisiert und nach strikten Kriterien geordnet – denken Sie etwa an die Biologie und die Klassifizie-

<sup>13</sup> Man denke nur an die sogenannten algebraischen Strukturen, *vulgo* das Rechnen mit Buchstaben, aber auch an Ordnungsstrukturen (bspw. Größer/Kleiner-Relation) und topologische Strukturen (die Begriffe „Punkt“ und „Umgebung“ behandelnd).

<sup>14</sup> Aus österreichischer Sicht mit vielen Details: Manfred Rauchensteiner, *Der Erste Weltkrieg und das Ende der Habsburger Monarchie*. Wien: Böhlau 2013.

<sup>15</sup> Foucault nennt dies die sogenannte „Episteme“ der Repräsentation; im Gegensatz zur Episteme der Ähnlichkeit, die in der Renaissance (1500–1650) herrschte und der Episteme des Menschen in der Moderne (ab 1800). Vgl. Ruffing, *Michel Foucault*, 40ff, sowie Kammler *et al.*, *Foucault Handbuch*, 38ff.

rungsarbeit von Linné. Das Tableau (die Tafel bzw. Tabelle) ist für Foucault das Zeichen für diese Ordnung.

Aber was sehen Sie hier?

Offensichtlich eine völlig schiefe Konstruktion! Keine klaren Linien und Achsen mehr! Es sind auch deutlich mehr Räume (zumindest sechs) zu erkennen als bei Velázquez (drei). Aber noch wichtiger erscheint die folgende Differenz: Während bei den Hoffräulein der auf der Leinwand selbst dargestellte Maler souverän aus dem Bild heraus in Richtung des Betrachters blickt, wendet sich hier eine Person, die wohl den Maler selbst repräsentiert, vom Betrachter ab und blickt in den letzten, dunklen bis schwarzen Raum, an dessen Schwelle ihm eine ebenfalls schwarze Gestalt gegenüber steht.

So blicken also bei Michael Bottig beide, Betrachter und Maler, durch eine Folge von Räumen in einen schwarzen Raum, von dem man nicht weiß, ob er der letzte Raum ist, und müssen darin noch ein Abbild wahrnehmen, dessen Bedeutung auf Grund der kaum wahrnehmbaren Details unklar bzw. un-(zumindest: unter-) bestimmt bleibt.

Damit gelingen dem Künstler gleich zwei Verweise. Zum einen stehen wir in der aktuellen Grundlagengphysik vor einer ähnlichen Situation, wo sich die aktuell gültigen Basistheorien der Elementarteilchen einerseits und der Gravitation andererseits zwar experimentell bestens (im ersten Falle auf 15 Dezimalstellen genau!) bewährt haben, ihre innere Ordnung und ihre wechselweise Kopplung aneinander aber bis heute mehr als „windschief“ sind: So weist die Quantenelektrodynamik unbefriedigenderweise zahlreiche, nicht von der Theorie vorhergesagte freie Parameter auf, die nur experimentell bestimmt werden können. Bis heute ist auch keine Integration mit der allgemeinen Relativitätstheorie von Albert Einstein (welche die Gravitation und die Raum-Zeit beschreibt) gelungen.

Zum anderen kann man die dunkle Gestalt, die der Figur im Bild und dem Betrachter gegenüber steht, wohl auch als die „empirisch-transzendente Doublette“<sup>16</sup> lesen, die den Menschen wohl vom Tier unterscheidet: Als Mensch sind wir sowohl Subjekt als auch Objekt unseres (eigenen) Erkenntnisstrebens. Dass wir hier oft einer gewissen „Dunkelheit“, um nicht zu sagen, „dunklen (Trieb-) Kräften“ gegenüber stehen, ist seit Sigmund Freud offenbar und wurde nicht zuletzt auch von Foucault selbst in anderen Werken zur Genüge thematisiert.<sup>17</sup>

Wollen wir nun zum zweiten Bild gehen.

---

<sup>16</sup> Foucault, *Ordnung der Dinge*, 384.

<sup>17</sup> So schon ganz früh in seinem Schaffen mit seiner These (1961): Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. Später (1975) u. a. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.



«Die Ausflüchte aus der Ordnung der Dinge»

Die in diesem Bild deutlich konnotierte Fluchtbewegung findet offensichtlich auf einer dreidimensional montierten (roten) „Straße“ statt — die dem Bild wohl auch seinen früheren (Arbeits-) Titel gegeben hat, unter dem ich es erstmals kennengelernt haben, nämlich «Fluchtstraße».

Ich argumentiere jetzt wieder vom Standpunkt des „durchschnittlichen“ Betrachters aus, dem hier wohl auch die schmutzigen, etwas wellenartigen Strukturen ins Auge fallen, aus denen die Straße offensichtlich fort führt. In einer früheren, noch unfertigen Version des Bildes war es an diesen Stellen am unteren Rand sogar noch viel „schmutziger“.

Der Weg führt aus diesem abstoßenden Bereich über eine grüne Fläche hinweg in einen hellbraunen, wüstenartigen Ring. Die zugrunde liegende übermalte Landkarte ist — klar erkennbar — irgendeine ganz normale, aber unaufregende Gegend mit kleineren Ortschaften. Angesichts der aktuellen Flüchtlingskrisen, Fluchtbewegungen und Fluchtrouten drängt sich damit aber gewissermaßen eine erste Interpretation dieser Konfiguration auf, wenn man das Grün (fast schon trivial) als Signifikant für die Hoffnung der Flüchtenden versteht: Da leitet die Hoffnung zwar die Flüchtenden vom Meer in die richtige Richtung, alleine am Ende der Reise wartet wohl nicht der Himmel oder das Paradies, sondern die braune Lehmscholle, der metaphorische Acker, den es erst zu bestellen gilt. Denn zu Beginn der Ankunft ist dieser Boden noch wüst und leer.<sup>18</sup>

Lassen Sie mich diese Elemente aber auch auf einer zweiten, physikalischen Ebene interpretieren, wo mich derartige Konfigurationen an die thermodynamische Verbindung von zwei Systemen und damit an Phasenübergänge erinnern. Sie kennen Phasenübergänge aus dem täglichen Leben: Wenn Eis schmilzt, d. h. wenn Sie genügend Wärme zuführen, um Wasser vom festen, geordneten Zustand in einen weniger geordneten, flüssigen Zustand zu bringen. Ebenso beim Verdampfen, wo Sie ebenso die Verdampfungswärme zuführen müssen, damit Sie dann Wasserdampf erhalten. Diesen Phasen-

<sup>18</sup> Eine nicht besonders subtile Anspielung auf den alttestamentarischen (ersten) Schöpfungsbericht in Gen 1,2. Im Aramäischen findet sich hier *tohuwabohu*, aber in der (griechischen) Septuaginta steht hier leider nicht einfach „Chaos“ (als Gegensatz zur Ordnung, dem „Kosmos“); daher verfolge ich diese Spur hier nicht weiter.

übergängen gemeinsam ist die Tatsache, dass Sie einerseits Wärme, also Energie, zuführen müssen, und andererseits am Ende des Prozesses einen Aggregatzustand erreichen, der deutlich weniger Ordnung aufweist als der ursprüngliche Zustand. Die zugeführte Energie verringert hier die Ordnung; der Physiker würde formulieren, dass hier die Unordnung, die Entropie, steigt.

Aber ist dies nicht gerade auch bei diesen „Fluchten“ der Fall, wo die Flüchtenden mit ihrer („fremden“) Energie im aufnehmenden System die Ordnung stören und die Entropie des Asyllandes erhöhen?

Phasenübergänge, bei denen sich die Entropie (bzw. umgekehrt formuliert, der Grad der Ordnung) un stetig, also sprunghaft, ändert, bezeichnet man als Phasenübergänge 1. Ordnung. Dies vor allem deshalb, weil es in der Natur auch Phasenübergänge 2. Ordnung gibt, wo die Unordnung gerade *nicht* zunimmt. Wenn Sie bspw. manche Stoffe sehr tief abkühlen, dann verlieren Sie ab einer bestimmten Temperatur jeden elektrischen Widerstand und man spricht von der sogenannten Supraleitung. Ebenso gibt es superflüssiges (wenngleich auch extrem kaltes) Helium, das dann die Wände von Eprouvetten gegen jede Gravitationskraft emporkriecht. Aber auch der Magnetismus von Eisen ist ein derartiges Phänomen: Sehr heißes (flüssiges) Eisen ist nicht magnetisch, aber wenn Sie es abkühlen, dann setzt spontan aber einer ganz bestimmten Temperatur der Magnetismus ein. Allen diesen Effekten ist gemeinsam, dass die zugrunde liegende Ordnung bei diesem Phasenübergang konstant bleibt, sich aber die fragliche Eigenschaft dennoch un stetig (sprunghaft) ändert.<sup>19</sup>

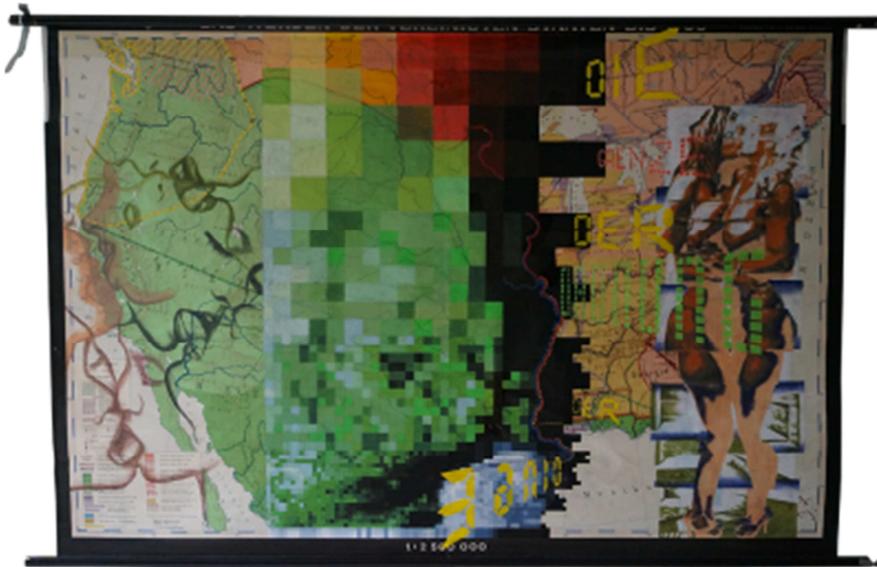
Will man das auf Gesellschaften übertragen, so kommt einem möglicherweise die Aufklärung in den Sinn, wo sich alleine in den Köpfen der (aufgeklärten) Menschen dieser Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit<sup>20</sup> ereignet hat, ohne dass sich die äußere Ordnung des sozialen Systems geändert hätte. Stellt man dann in Rechnung, dass die Farbe Grün die islamische Religionsgemeinschaft konnotieren könnte und dass diese Gemeinschaft noch keinen der europäischen Aufklärung vergleichbaren „Phasenübergang“ erfahren hat, so mag die rote Straße auf dem grünen Untergrund auf eine derartige (zukünftige) Entwicklung des Systems hinweisen, wo gewissermaßen der Islam selbst in einen neuen, „aufgeklärten“ Zustand übergeht.

Kommen wir zum dritten Bild, dessen Titel, «Die Grenzen der Ordnung der Dinge» im Bild selbst repräsentiert ist, also vom Künstler nicht mehr (so leicht) geändert werden kann. Mehr dazu aber etwas später.

---

<sup>19</sup> Gemeinsam ist diesen Phasenübergängen 2. Ordnung dass sie nur noch mit Hilfe von quantenmechanischen Effekten erklärt werden können, bspw. dem Spin von Elektronen (Magnetismus) und der Bildung von Cooper-Paaren (Supraleitfähigkeit).

<sup>20</sup> so im *locus classicus* von Immanuel Kant, *Was ist Aufklärung*, Berliner Monatsschrift 1784



### «Die Grenzen der Ordnung der Dinge»

Lassen Sie mich zunächst kurz auf die Ordnung eingehen, deren Grenzen hier recht rasch offenbar werden. Auf der linken Seite sehen Sie die offensichtlich weiblich konnotierten Köpfe von vier einander küssenden Paaren<sup>21</sup>; auf der rechten Seite stehen einander zwei spärlich (falls überhaupt) bekleidete, ebenfalls weiblich anmutende, aber sonst in der Physiognomie verfremdete Personen gegenüber; beide Bereiche des Bildes sind durch einen in unterschiedlichen Auflösungen verpixelten Streifen getrennt. Der übermalte Kartenausschnitt repräsentiert (klar erkennbar) die Vereinigten Staaten von Amerika.

Das für mich Spannende hier ist nun vorerst weniger, die angesprochenen, offensichtlich sexuellen und sonstigen Konnotationen und Tabus zu thematisieren (etwa, wie die Digitalisierung derartige Tabus aufzubrechen oder aufzuweichen in der Lage ist, welche Vorreiterrolle hier die USA spielen mögen, denken Sie nur an das Silicon Valley und die Computertechnik), sondern auf zwei Momente hinzuweisen, die von den Leerstellen und den Auslassungen im Gemälde hervorgerufen werden, also von Dingen, die gerade *nicht* dargestellt werden.

Einerseits betrifft dies die Darstellung der Nacktheit selbst, wo der Künstler gerade nicht alle organischemisch-biologischen Details (besonders bei den beiden rechten Gestalten) der primären Sexualorgane darstellt. Dadurch vermeidet er nicht nur, ins Vulgäre abzurutschen, wie es möglicherweise heranwachsende Männer im Militärdienst bevorzugen. Vor dreißig Jahren musste man dazu einschlägige Journale — wie etwa „SOZ – Sex ohne Zensur — organisieren, um zu derartigen „Ansichten“ zu gelangen. Es gelingt ihm durch diese Auslassung auch eine Anspielung auf eine sehr treffende Definition von Erotik, die ich einmal gehört habe: Erotik ist, wenn man nicht alles sieht.<sup>22</sup>

Andererseits betrifft das auch die männliche Homosexualität, die meinem Empfinden nach hier nicht aufscheint. Obwohl ich dieser Auslassung hier nicht weiter nachgehen kann, mag sie doch für Sie einen Ansatzpunkt für das weitere „Erfahren“ bzw. Interpretation dieses Bildes darstellen: Ist das eine

<sup>21</sup> Tatsächlich hat der Künstler hier die Köpfe von entsprechenden Photographien abgemalt. Auf die zahlreichen Verdoppelungen des „Scheins“ (realer Kopf → Photo → Abbild des Photos im Kunstwerk → Repräsentation im Auge des Betrachters u. a. m.) wird hier aus Zeitgründen nicht weiter eingegangen.

<sup>22</sup> Meiner Erinnerung nach war dies der umstrittene (und mittlerweile verstorbene) Bischoff Krenn im Rahmen einer Fernsehdiskussion (mglw. Club 2). Dafür findet sich aber auch im Internet kein Beleg.

(absichtliche oder unabsichtliche) Auslassung? Eine Verdrängung? Die Darstellung einer Verdrängung?

Wenden wir uns dem verpixelten Mittelstreifen des Bildes zu. Die Verpixelung als (möglicher) Signifikant für Digitalisierung hat Michael Bottig ja auch schon in früheren Werken eingesetzt. Was hier m. E. neu hinzu kommt, ist die stetige Erhöhung der „Auflösung“, eine Verfeinerung des digitalen Blockrasters von oben nach unten. Ganz im Sinne des Mooreschen Gesetzes der digitalen (Hardware-) Technik<sup>23</sup> werden hier die Basisblöcke jeweils drei Mal in vier kleinere, genauere Blöcke zerteilt, was insgesamt einer Erhöhung der Auflösung um den Faktor 64 entspricht<sup>24</sup>. Deutet man — wie in der Technologie üblich — die Erhöhung der Auflösung als Fortschreiten in der Zeit (die Auflösung der Kameras Ihrer Smart-Phones und Ihrer Monitore hat ja auch in der Vergangenheit nur zugenommen), entspricht dies einer Zeitspanne von ca. 10 Jahren<sup>25</sup>, die hier angedeutet wird. Parallel zu ihr findet aber offensichtlich in den beiden Seitenstreifen keine gleichartige Entwicklung in der Zeit (hier also: von Oben nach Unten) statt, was man durchaus als Konstanz in diesem wohl sehr grundlegenden Bereich der menschlichen Verfasstheit ansehen kann.

Der naiven Lesung der Verpixelung als digitaler Fortschritt steht allerdings das eigentümliche Verhalten vor allem der feineren (kleineren) Pixel am unteren Rand des Bildes entgegen. Denn aus einer rein technologischen Perspektive müsste man bei einer höheren Auflösung eigentlich mehr Details der digitalisierten Landkarte erkennen können. Hier ist dies aber fast gegenteilig der Fall: Die höher auflösenden Gebiete machen ein Erkennen der darunter liegenden (Karten-) Inhalte deutlich schwerer als ihre gröberen Blöcke in der oberen Hälfte des Bildes. Insbesondere die Wahl der Farben (blau und schwarz) korrespondiert offensichtlich überhaupt nicht mit den topographischen Elementen dieser Gebiete auf der Landkarte. Ich glaube, dass man diese Widerständigkeit der Form durchaus als kritische Reflexion des Zusammenhangs der Digitalisierung mit ihrem Substrat, der Welt und dem Menschen, sehen kann, ein Konnex, der zwar eine Entwicklung widerspiegelt, bei dem aber nicht alle einzelnen Elemente kartengetreu, also der *conditio humana* adäquat, ausfallen mögen. Digitalisierung kann — hier dargestellt vor allem an ihrem Rand, dort wo sie sich weiter ausbreitet — also (in diesem Bild) nicht nur positiv gelesen werden.

---

<sup>23</sup> Gordon Moore, der Cheftechniker des Halbleiter- und Computerchip-Herstellers Intel, hat 1965 fest gestellt, dass sich die Dichte der Halbleiterelemente auf einem kleinen (Silizium-) Mikroprozessor circa alle 12 Monate verdoppelt; er hat dies 1975 auf zwei Jahre revidiert (Siehe Peter J. Denning und Ted G. Lewis, *Exponential Laws of Computing Growth*. Communications of the ACM **60** (2017) 1, 54-65). Da sich die Leistungsfähigkeit eines Chips bei gleichbleibender Fläche nach der Anzahl dieser Elemente richtet, sagt das Mooresche „Gesetz“ eine Verdoppelung der Leistung von Prozessoren voraus. Empirische Überprüfungen dieses Zusammenhanges haben immer wieder erfolgreich stattgefunden und finden eine Art „universelle“ Verdoppelungszeit zwischen 1,5 und 2 Jahren. Man beachte, dass sich diese Verdoppelung der Leistungsfähigkeit lediglich auf die zugrunde liegende Hardware bezieht. Bei der Software kann (leider) ein derartiges Gesetz trotz aller Fortschritte bei *Artificial Intelligence* nicht (!) festgestellt werden!

<sup>24</sup> Hätte der Künstler sämtliche Blöcke in der höchsten Auflösung dargestellt, wären hier lediglich 8.192 Pixel zu sehen. Zum Vergleich: Der Standard „Full HD“ besitzt eine Auflösung von  $1.920 \times 1.080 = 2.073.600$  Pixeln, ist also um einen Faktor 250 detaillierter als die Auflösung des betrachteten verpixelten Ausschnitts. Bei einer 4K- (Ultra HD-) Auflösung von  $3.840 \times 2.160 = 8.294.400$  beträgt der Faktor 1.000.

<sup>25</sup>  $64 = 2^6$ , d.h. wir sehen 6 Verdoppelungen, entsprechend  $6 \times 1,5$  bzw.  $6 \times 2,0$  Jahren.

Zuletzt möchte ich noch auf den Text — tatsächlich ist es der Titel des Bildes — eingehen, der hier in paradigmatischen digitalen Schriftformen, sozusagen einem digitalen Phylakterium<sup>26</sup>, dargestellt ist. Neben der Verwendung der klassischen 7-Segment Anzeige (wie schon in früheren Werken<sup>27</sup>) wird für die Darstellung des Wortes „Ordnung“ eine extrem ungünstige Rasterung von 9x3 Pixeln verwendet. Dies führt dazu, dass man den Buchstaben ‚O‘ von einem ‚D‘ nicht unterscheiden kann; ein großes ‚N‘ schaut dann eher aus wie der griechische Großbuchstabe „Pi“ – also ein wirklich schlecht gewähltes *User Interface*. Dies würde ich als eine fundamentale Grenze der Digitalisierung lesen, wo die Bedeutung von digitalen Botschaften nachdrücklich durch ihre innere Struktur begrenzt wird. Und wenn diese digitale Repräsentation schlecht gewählt ist (wie eben hier ein 9x3-Raster für Buchstaben) oder wenn der Code selbst bei störungsanfälliger Übertragungskanal nicht genügend fehlertolerant ist, dann versteht man ihn einfach gar nicht mehr.

Sie kennen das vielleicht von Ihrem Satelliten- oder Kabelanschluss: Solange die fehlerkorrigierenden Codes genug Redundanz für das Beheben von (hinreichend kleinen) Störungen und Fehlern in der Übertragung haben (denken Sie etwa an ein Gewitter), solange empfangen Sie auch das Programm praktisch ungestört. Reicht die Redundanz aber nur ein bisschen nicht mehr aus, so können Sie gar nichts Sinnvolles mehr erkennen: Sie werden dann nur noch seltsam eingefärbte, unerkennbare größere Pixelblöcke auf ihrem Bildschirm sehen können. Das ist bei der analogen Übertragungstechnik im Übrigen nicht der Fall: Dort schwindet die Übertragungsqualität stetig, d. h. das Rauschen im Bild nimmt vielleicht zu, die Farben werden schlechter erkennbar, der Ton undeutlicher — aber Sie werden viel länger in der Lage sein, die Personen, die Gegenstände oder die Handlung zu erkennen, als dies bei der Digitaltechnik der Fall ist.

Eine allerletzte Petitesse noch zum digitalen Spruchband: Offensichtlich ist das letzte Wort darin („Dinge“) spiegelverkehrt geschrieben und man fragt sich unwillkürlich, was es mit dieser abweichenden Orientiertheit im Kontext dieses Bildes auf sich hat. Hier kann man durchaus den Mut haben zu sagen, dass das einfach eine Spielerei des Künstlers gewesen sei, etwas Überflüssiges oder vielleicht eine Verzierung. Theodor W. Adorno hat vom sogenannten „Überschuss“ gesprochen, wenn wir als Betrachter sinnloses Material in oder an einem Kunstwerk erfahren.

Muss das aber auch hier der Fall sein?

Tatsächlich kennen Sie Spiegelsymmetrien weniger aus der Digitaltechnologie, aber sehr gut und höchst relevant aus der Natur selbst: Moleküle, bspw. eines Enzyms, können in zwei spiegelbildlichen Konfigurationen existieren (man spricht von Chiralität), von denen in aller Regel nur eine Form („links-drehend“ oder „rechts-drehend“) biologische Wirksamkeit zeigt. In der Physik hat man lange Zeit ge-

---

<sup>26</sup> In früheren Zeiten haben Maler mitunter sogenannte „Spruchbänder“ oder Phylakterien in ihren Bildern verwendet, um den Betrachter auf bestimmte Sachverhalte aufmerksam zu machen, für welche die rein malerische, also visuelle (sichtbare) Form des Kunstwerks offensichtlich nicht ausgereicht hat. Auf die durchaus bedeutsame Tatsache, dass ein Titel, der nicht mehr außerhalb des Werkes situiert ist, seine übergreifende und referentielle Position verliert (vgl. dazu Sarah Kofman, *Die Melancholie der Kunst*. In: Peter Engelmann, *Postmoderne und Dekonstruktion*, Stuttgart: Reclam 2015, 224-34) kann hier leider nicht weiter eingegangen werden.

<sup>27</sup> von denen vier ebenfalls in dieser Ausstellung vertreten sind: „Data Failed“ (2008), „Insert Disc“ (2008), „Load New Disc“ (2007) und „New Game“ (2007). Auch bei diesen Werken ist der Titel des Werks in einer Computeranzeige, die typisch ist für die frühe Computertechnik, direkt im Bild dargestellt. Der Tatsache, dass ein ähnlich komponiertes Werk, „Load New Disc“ (2007) nicht für diese Ausstellung ausgewählt wurde, wird hier aber nicht weiter nachgegangen..

glaubt, dass alle, auch die quantenmechanischen Gesetze, invariant gegenüber Spiegelung in den Koordinaten wären (dort heißt das hübscher „Parität“). 1956 hat man allerdings festgestellt, dass dies beim radioaktiven (Beta-) Zerfall nicht der Fall ist<sup>28</sup>. Frau Wu, der dieses Experiment erstmals gelungen ist, wurde dafür mit dem Nobelpreis belohnt; sonstige größere Verwerfungen hat es aber in der Physik darüber nicht gegeben. Und auch in Ihrer makroskopischen Umwelt finden Sie „Chiralität“ — denken Sie nur an die Linkshänder. Circa 10% der Weltbevölkerung sind Linkshänder — und man weiß genau so wenig wie in der Quantenmechanik, warum das letztlich der Fall ist.

Bleibt man in der figurativen Ordnung des Bildes, könnte diese Spiegelung sicherlich als „Überschuss“ des Materials über die Form im adornoschen Sinne gelten. Wenn wir aber die Tatsache berücksichtigen, dass ausgerechnet das Wort „Dinge“ gespiegelt wird, ein Wort, das auf die Realität, auf die „Dinge da draußen“ (also auch außerhalb des Bildes) verweist, und dass weiters in der Physik offensichtlich unerklärbare Spiegelungen (wie oben angeführt) vorkommen, dann können wir das gespiegelte Wort „Dinge“ auch als Signifikant für diesen ontologischen Charakter von Parität bzw. Spiegelung deuten. Aber mit einem solchen erfolgreichen Verweis in die diskursive Ordnung (hier: der Physik) verliert das Element quasi wieder seinen Überschusscharakter, denn es hat ja offensichtlich eine Interpretation und homologe Entsprechung. Der (angenommene) Überschusscharakter dieses Elements erweist sich damit als die metaphorische Leiter, die wir wieder wegstoßen müssen, nachdem wir auf ihr die nächste Ebene erklommen haben<sup>29</sup>.

Lassen Sie mich nun zum letzten Bild gehen, das ich gemeinsam mit Ihnen betrachten möchte.



<sup>28</sup> Auf einer „höheren“ Ebene gibt es aber noch immer die sogenannte „CPT-Symmetrie“ (C – charge, elektrische Ladung, P – parity/Parität und T – time reversal/Umkehr der Zeitrichtung), die nach wie vor gilt, obwohl die „einfache“ P-Symmetrie gebrochen ist.

<sup>29</sup> Diese Metapher hat schon Wittgenstein am Ende seines *Tractatus* verwendet. Dort lautet bekanntlich der vorletzte Satz: „6.54. Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinaufgestiegen ist. (Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.). Er muss diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.“ Danach folgt schon der (berühmte) Schlusssatz „7. Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“

### «Entwicklung und Auflösung des Dings und seiner Ordnung»

Diesem Werk bin ich zunächst unter dem Titel «Entstehen und Auflösen» gegenüber gestanden und habe mich nach einem fast trivialen ersten (und oberflächlichem) Erkennen des Moments der Auflösung recht bald gefragt, wo denn hier der Gestus des Entstehens oder Entwickelns zu lokalisieren wäre. Tatsächlich habe ich dann vier (!) derartige Spuren gefunden

Als erstes fällt hier unschwer eine Rolle mit sozusagen aufgewickelten Grenzlinien auf, die zunächst sowohl als ein Aufrollen als auch ein Abrollen interpretiert werden könnte. Mit explizitem Hinweis auf den Titel wird man dies wohl eher als Abwickeln, als ein Ziehen von Grenzen verorten müssen. Ein Blick auf die darunter liegende (übermalte) Arabische Halbinsel sowie auf die Geschichte dieser Region — ich erinnere an das Sykes-Picot Abkommen von 1916 — lassen unschwer die Arbitrarität von Grenzziehungen und ihre fundamentalen realen Auswirkungen in den Vordergrund treten.

Für die zweite Spur von „Entstehen“ muss man sich gewissermaßen auf eine höhere (Meta-) Ebene begeben und das Bild als ein bemaltes Stück Stoff betrachten, als etwas, das naturgemäß von einem Künstler, eben einem Maler, „entwickelt“, also gemalt wurde. Und dieser, im fertigen Werk normalerweise abwesende Maler repräsentiert hier wohl die zweite Spur.

Mit diesem Gedanken im Hintergrund und einer Rückerinnerung an ein früheres Werk von Michael Bottig<sup>30</sup> fällt eine mögliche Identifizierung des — zugegeben — verzerrten Brustbildes im Zentrum der Komposition mit dem Maler selbst nicht schwer: das dritte (hier selbstbezügliche) Moment der Darstellung der Entwicklung.

Wo aber bleibt die von mir angesprochene vierte Spur? Wo könnte dieses letzte Moment anzutreffen sein?

Tatsächlich sind das natürlich Sie selbst und ich, die wir — unausweichlich und unentrinnbar — als Betrachter und Rezipienten das physische Werkstück in unserem phänomenologisch–biologischen Erkenntnisapparat nachzeichnen, ja eigentlich „nachkonstruieren“.

Für die Reflexion des Auflösens werde ich einen philosophischen Standpunkt einnehmen, der hier natürlich Michel Foucault geschuldet ist, dessen (reproduzierter) Text sich hier offensichtlich auflöst.<sup>31</sup>

Als theoretischer Physiker ist man naturgemäß gezwungen, sehr genau bei seinen Formeln zu sein. Ich habe daher natürlich die im Bild wiedergegebene Passage in *Die Ordnung der Dinge* gesucht und irgendwo im 2. Kapitel gefunden (wenn Sie wirklich wollen, kann ich ihnen die Stelle natürlich zeigen; das ist aber für meine Argumentation hier nicht von Belang) und den Text mit dem Original minutiös verglichen und in der Tat eine, wie ich meinen möchte, signifikante Abweichung gefunden.

Während sich nämlich im Bild eine Aufforderung „Wollen wir eine Trennungslinie ziehen!“ (mit Rufzeichen; gewissermaßen ein „Lasst uns...“) findet, ist dies in der deutschen Übersetzung und auch im französischen Original (Sie sehen, ich bin fast schon zwänglerisch strukturiert) mit einem Fragezeichen lediglich als Möglichkeit formuliert: „Wollen wir eine Trennungslinie ziehen?“<sup>32</sup>. Das Englische missversteht nun offensichtlich sogar die Oberflächenstruktur des französischen Originals („Veut-on“)

<sup>30</sup> gemeint ist das Werk «Der Kartenzeichner» (2014), das ebenfalls in der Ausstellung vertreten ist.

<sup>31</sup> Es handelt sich um den Beginn des Abschnitts II, „Die Ordnung“, im 2. Kapitel (Die prosaische Welt) des ersten Teils von *Die Ordnung der Dinge*, S. 82.

<sup>32</sup> Im französischen Original steht hier: „Veut-on tracer un partage?“

und konstatiert ein simples, aber verfehltes „We may wish to draw a dividing-line;“<sup>33</sup> an dieser Stelle. Diese zwischen mehreren Bedeutungen oszillierende Passage spiegelt somit gewissermaßen den Titel des Kunstwerks wider, das „Entwickeln und Auflösen“ von Bedeutung und unterschiedlichen Sinnstiftungen – festgemacht in diesem Falle sogar nur an einem einzelnen Zeichen.<sup>34</sup> Um dieses Formenspiel<sup>35</sup> nicht zu unterbrechen, habe ich im Übrigen hier auch nicht den Künstler selbst gefragt, ob es sich bei dieser Zeichensetzung um eine beabsichtigte und bewusste Veränderung handelt oder ob das nur zufällig beim Erschaffen des Kunstwerks entstanden ist und ob er überhaupt von dieser Differenz weiß.

Lassen Sie mich nun zum – für mein Verständnis des Bildes entscheidenden — Ausschnitt kommen, den sich auflösenden Text. Hier muss ich ganz kurz auf die Intention des Werks *Die Ordnung der Dinge* von Foucault eingehen, der damit den Mythos eines kontinuierlich wachsenden Erkenntnisfortschritts des modernen Wissens zerstören wollte.<sup>36</sup> Er hat dabei drei große Epochen der Menschheitsgeschichte, die Renaissance (1500–1650), die Klassik (1650–1800) und die Moderne (1800–1960) nach den Veränderungen in den Strukturen untersucht, in den Wissenskoordinaten und den positiven Ordnungsmustern das damals vorherrschenden (abendländisch-wissenschaftlichen) Denkens. Er nennt dies die sogenannte „Episteme“ (etwas verkürzt „Wissensmodell“) und stellt zum Schluss seines Werkes (wirklich auf der allerletzten Seite, so um Seite 460) fest<sup>37</sup>:

Der Mensch ist eine Erfindung.

Gemeint ist hier, dass in Biologie und Medizin und vor allem den anthropozentrischen Geisteswissenschaften, wie Linguistik, Ökonomie, Psychologie und Soziologie, der Begriff „Mensch“ aus zahlreichen tieferen, feineren, oft auch unbewussten Elementen oder Prozessen zusammen gesetzt und gesteuert erscheint. Denken Sie nur an die modernen bildgebenden Verfahren wie CT und (f)MRT, wo der Mensch auf sehr detaillierte Hirnaktivitätsmuster reduziert wird. Auch bei Luhmann verschwindet bspw. in seiner Theorie „Sozialer Systeme“ der Mensch als Akteur fast völlig zugunsten der ein Sozialsystem konstituierenden kommunikativen Akte.<sup>38</sup>

<sup>33</sup> zitiert nach: Michel Foucault, *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books Edition, 1973, 50

<sup>34</sup> Die Fehlkonstruktion der englischen Übersetzung erstreckt sich im Übrigen auch auf den folgenden Halbsatz: „We may wish to draw a dividing-line; *but* (meine Hervorhebung, CFS) any limit we set may perhaps be no more than an arbitrary division made in a constant mobile whole“ (*The Order of Things, ibid.*), während das Deutsche richtiger formuliert: „Wollen wir eine Trennungslinie ziehen? Jede Grenze ist vielleicht nur ein willkürlicher Einschnitt in ein unendlich bewegliches Ganzes“. Im Original steht hier: „Veut-on tracer un partage? Toute limite n'est peut-être qu'un coupure arbitraire dans un ensemble indéfiniment mobile.“ Das im Englischen vorhandene adversielle „but“ fehlt im Original und (richtigerweise) auch in der deutschen Übersetzung. Da dieser Satz im Bild selbst schon in Auflösung begriffen ist, werde ich an dieser Stelle nicht weiter auf diese Verwerfung eingehen.

<sup>35</sup> Eine Anspielung auf ein postmodernes, poststrukturalistisch-dekonstruktivistisches Kunstverständnis. Vgl. dazu Sarah Kofman, *Die Nostalgie der Kunst*. a. a. O. 239-41. Zur Bedeutung des Sprachspiels im post-modernen Verständnis, vor allem bei Lyotard, siehe etwa auch kurz: Peter Engelmann, *Postmoderne und Dekonstruktion*. Stuttgart: Reclam 2007, 11f. Das originäre Konzept der Sprachspiele geht auf (den späten) Wittgenstein zurück (*Philosophische Untersuchungen* 1945) und ist leicht zugänglich unter Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus / Tagebücher 1914-1916 / Philosophische Untersuchungen (Werkausgabe, Band 1)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (stw), 1983.

<sup>36</sup> vgl. Reiner Ruffing, *Michel Foucault*. Paderborn: Wilhelm-Frank Verlag, 2. durchgeseh. Auflage 2010 (utb), 40.

<sup>37</sup> exakt: Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, 462

<sup>38</sup> Niklas Luhmann. *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987

Foucault setzt dann mit seinem berühmten Schlusssatz fort:

Wenn diese Dispositionen verschwänden [...]

Gemeint sind hier die Kräfte, die den aktuellen Diskurs, das jetzt herrschende Wissensmodell (Episteme) bestimmen,

[...] dann kann man sehr wohl wetten, dass der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.

Diese überaus negative und pessimistische These teilt Foucault mit anderen postmodernen Philosophen. Denken Sie etwa an Jacques Derrida und seine Dekonstruktion, wo letztlich gar nichts mehr überbleibt und Realität rein textual<sup>39</sup> ist. [Die Dekonstruktion meint:] Es gebe keine Fakten mehr, nur noch Interpretation<sup>40</sup>. Derrida geht ja sogar so weit zu sagen, es gebe gar nichts außerhalb des Textes mehr<sup>41</sup>: Zeichen flotierte frei von dem, was sie bedeuten. Wir würden in einem „dezentrierten Universum“ leben. Es gebe kein Zentrum (des Wissens, des Menschen) mehr. Übrig bliebe — vielleicht — nur ein „unendliches Spiel ohne Anfang und Ende“, ohne ein Zentrum, das die Struktur kontrolliert.<sup>42</sup> Das Subjekt löse sich auf.

Aber sehen Sie doch selbst auf das Bild. Was löst sich denn dort tatsächlich auf?

Es ist der philosophische Text, der verschwindet wie „ein Gesicht am Meeresstrand“. Und nicht der Mensch. Der bleibt nämlich offensichtlich bestehen. Sogar im Zentrum des Bildes.

Ja, er ist verzerrt, weil unsere Wahrnehmung von uns selbst wie im Übrigen auch von der Natur nur verzerrt ist. Aber wir können ihn, den Menschen, und wohl auch die Natur in ihren Grundzügen und für uns wichtigen Grundstrukturen erkennen<sup>43</sup>, so wie wir den Menschen auf diesem Bild (hier: den Künstler) zu erkennen vermögen.

Aber in dieser Leseart ist das Bild selbst Symbol für eine post-postmodernistische, eine post-dekonstruktivistische Haltung, eine nicht zuletzt konstruktive (aber unironische<sup>44</sup>) Attitüde, welche die terminale Verlorenheit und epistemische Realitätsvergessenheit der Dekonstruktivisten zu überwinden in der Lage scheint (ist?). Die Ausstellung verweist damit über ihren eigenen Titel — jedenfalls über das gleichlautende Werk von Foucault – deutlich hinaus, ohne einer neuen (naiven) romantizierenden

<sup>39</sup> Für eine sehr gute Zusammenfassung von Strukturalismus und Poststrukturalismus siehe Peter Barry, *Beginning Theory. An introduction to literary and cultural theory*. 3rd Ed. Manchester: Manchester University Press 2009, Kapitel 2 und Kapitel 3

<sup>40</sup> Dieser Ansatz findet sich allerdings schon bei Nietzsche.

<sup>41</sup> Im Detail ist das etwas verkürzt. Sein berühmtes „Il n'y a pas de hors-texte“ wird oft fälschlicherweise übersetzt, es gebe nichts „außerhalb“ des Textes, was allerdings „hors du texte“ lauten müsste. „hors-texte“ existiert in der normalen französischen Sprache ja überhaupt nicht. Dieser feine Unterschied mag für den dekonstruktivistischen Gestus („Methode“ darf man das bekanntlich nicht nennen!) relevant sein, meine Schlussfolgerung beeinträchtigt das jedoch nicht.

<sup>42</sup> Martin Sexl, *Die Entwicklung der modernen Literaturtheorie*. In: Martin Sexl (Hrsg.), *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: Facultas (utb), 67-98

<sup>43</sup> Dies ist u. a. das philosophische Konzept des wissenschaftlichen Realismus (*Scientific Realism*). Siehe dazu Stathis Psillos, *Scientific Realism. How Science Tracks Truth*. London: Routledge 1999

<sup>44</sup> vgl. Konrad Paul Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*. Wien: facultas 1999, 178f. Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, mag als Beleg gelten, dass sich heute die Ironie als eine (der letzten „philosophisch möglichen“?) Haltungen auch aus einer ganz anderen Richtung ergibt.

Pose anheim zu fallen; sie offeriert in einer Zeit der verlorenen Unschuld<sup>45</sup> eine positivistische Antwort auf uralte Fragen der Menschheit und von Kunst: Wer sind wir? Und: Wie ist unser Verhältnis zur Welt?

Ich hoffe, Sie hatten ein bisschen Vergnügen oder Unterhaltung bei meinen Ausführungen, auch wenn sie zugegebenermaßen nicht immer trivial erscheinen mögen. In diesem Zusammenhang hat Benedetto Croce einmal vom Kunstwerk als Mikrokosmos<sup>46</sup> gesprochen. Umberto Eco spricht vom Idiolekt eines Kunstwerks, von seiner Privatsprache, seinem geheimen Code, den es zu entziffern gilt.<sup>47</sup> Wie ich hoffentlich zeigen konnte, eine durchaus spannende Tätigkeit, aber, so werden Sie sich möglicherweise fragen, ist das überhaupt machbar? Ist es überhaupt möglich, die Intention (so es eine gibt) des Schöpfers eines Kunstwerks wirklich und wahrhaftig zu erkennen?

Ich darf Ihnen diesbezüglich eine beruhigende, wenngleich abschlägige Antwort aus der mathematischen Logik übermitteln. Selbst wenn der Künstler eine rein deterministische Maschine wäre, äquivalent zu einem vollständig im Vorhinein bestimmten Computerprogramm, selbst dann gibt es keinen effektiven Algorithmus, der es erlauben würde, das ursprüngliche „Programm“ dieser „Künstlermaschine“ rein aus der Beobachtung ihres Outputs (also ihrer Bilder) zu rekonstruieren — d. h. ohne das Programm, die Maschine also, zu eröffnen und dort im „Programmspeicher“ nachzusehen<sup>48</sup>. Und das ist jetzt kein philosophisches Argument, das man weiter kritisieren oder beeinspruchen könnte: Es handelt sich um einen beweisbaren (wahren) Satz aus der Mathematischen Logik!

Obwohl also das Verständnisproblem von Kunstwerken im mathematisch-logischen Sinne unlösbar ist, denke ich dennoch, dass das Interpretieren von, dass die Strukturierungsarbeit an Kunstwerken unerlässlich für eine volle Kunsterfahrung ist. Sich lediglich einem Bild gegenüber zu stellen und zu warten, bis das Bild zu einem „spricht“ (denn bekanntlich können ja Bilder gar nicht sprechen ;-)), halte ich für ein bisschen zu kurz gegriffen, um alle Aspekte von Kunst ausschöpfen oder ausloten zu können.

Diese nicht zu unterschätzende Bedeutung der Kunsterfahrung, der sogenannten ästhetischen Praxis, hat den Philosophen Nelson Goodman sogar dazu bewogen vorzuschlagen, die Frage „Was ist Kunst?“ abzulösen durch die Frage „Wann ist Kunst?“, also unter welchen praktischen Bedingungen Kunst erfahren werden kann.<sup>49</sup>

Und genau in diesem Goodmanschen Sinne wünsche ich dieser Ausstellung insgesamt und uns allen heute bei dieser Vernissage einen schönen Augenblick Kunst.

---

<sup>45</sup> Umberto Eco, *Nachschrift zum Namen der Rose*, München: Hanser 1984, 78f. Der Topos „Unschuld“ bezieht sich darauf, dass wir nicht einfach einem „back to nature“ folgen können; wir können unsere naturwissenschaftlichen und auch geisteswissenschaftlichen Erkenntnisse nicht einfach zurückdrehen oder leugnen oder verdrängen.

<sup>46</sup> siehe Fußnote 8

<sup>47</sup> siehe Fußnote 7.

<sup>48</sup> Exakt gesprochen handelt es sich um die „rekursive Unlösbarkeit“ (gemeint ist: unlösbar in Form eines rekursiven Algorithmus) des sogenannten *Rule Inference Problems*. Siehe Karl Svozil, *Randomness and Undecidability in Physics*. Singapore: World Scientific 1993, 121f.

<sup>49</sup> Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Kapitel 4