

Unverkäufliche Leseprobe

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

S. FISCHER



Robert Pfaller

Die blitzenden Waffen

Über die Macht
der Form

S. FISCHER

Aus Verantwortung für die Umwelt hat sich der S. Fischer Verlag zu einer nachhaltigen Buchproduktion verpflichtet. Der bewusste Umgang mit unseren Ressourcen, der Schutz unseres Klimas und der Natur gehören zu unseren obersten Unternehmenszielen.

Gemeinsam mit unseren Partnern und Lieferanten setzen wir uns für eine klimaneutrale Buchproduktion ein, die den Erwerb von Klimazertifikaten zur Kompensation des CO₂-Ausstoßes einschließt.

Weitere Informationen finden Sie unter:
www.klimaneutralerverlag.de



Originalausgabe

Erschienen bei S. FISCHER

© 2020 S. Fischer Verlag GmbH,

Hedderichstraße 114, D-60385 Frankfurt am Main

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck

Printed in Germany

ISBN 978-3-10-059035-0

Inhalt

Kapitel 1

Die blitzenden Waffen. Das Formelement im Leben,
in der Kunst und in der Wissenschaft 9

Kapitel 2

Straight lines und *punch lines*. Oder wie man etwas
auf den Punkt bringt 51

Kapitel 3

How Art Matters and How it Means:
Über Materie und Bedeutung in der Kunst 88

Kapitel 4

Zweifelhafte Berührung – berührender Zweifel 119

Kapitel 5

Die Lüge, die Wahrheit, die Kunst 150

Kapitel 6

Mode: Das närrische Objekt und die Vernunft
seiner Theorie 171

Kapitel 7

Was den Geschmack der Stadt verrät 192

Anmerkungen 217

Literaturverzeichnis 255

Personen- und Begriffsregister 281

Kapitel 1

Die blitzenden Waffen.

Das Formelement im Leben, in der Kunst und in der Wissenschaft

01

Um mit einer Rede das Publikum zu überzeugen, müsse der Redner – so lehrt der antike Rhetoriker Quintilian – *»nicht nur mit scharfen Waffen kämpfen, sondern auch mit blitzenden«*.¹ Nicht die Argumente alleine überzeugen also, sondern auch eine bestimmte Form ihrer Darstellung. Diese Macht der Form zeigt sich auf vielen Ebenen: Warum verfangen bestimmte Werbeslogans und andere nicht? Was lässt uns bestimmte Autos lieben – und keineswegs nur diejenigen, die wir am nützlichsten oder qualitativ am hochwertigsten finden? (Und wie muss eine Werbung operieren, um gerade solche zwiespältigen Autos attraktiv erscheinen zu lassen?)

Was ist es, das einen wissenschaftlichen Titel nicht nur informativ und klar macht, sondern auch die Leser neugierig werden lässt und sie mit Lust auf die Lektüre infiziert – ja vielleicht sogar seiner These erst Relevanz, Plausibilität und Überzeugungskraft verleiht? Was berührt uns an einem bestimmten Kunstwerk, während andere Arbeiten uns kalt

lassen? Warum kann eine bestimmte psychotherapeutische Intervention Effekte hervorrufen, während andere, ähnlich gelagerte wirkungslos verpuffen? In welchen Worten muss ein Rat an unsere beste Freundin formuliert sein, um ihr aus einem Schlamassel helfen zu können?²

Als Konsumenten, Freunde, Liebende; als Menschen, die Kunst betrachten, mitunter von Design oder bestimmter Architektur fasziniert sind; als Empfänger von Werbung, von Beeinflussung durch verschiedene sogenannte »soziale« Medien sowie von wohlgemeinter unterschwelliger Gesinnungsanleitung (dem sogenannten »Nudging«) und in vielen anderen Lebenssituationen erfahren wir die Macht der Form; und nicht immer in bewusster Weise. In anderen Momenten, zum Beispiel als Diskutanten, Ratgeber, Scherzende, in Gesten der Höflichkeit, als Gestaltende, Nachdenkende oder Schreibende bringen wir diese Macht selbst zum Einsatz und wissen doch nicht immer genau, was uns da gelingt (wenn es uns denn gelingt) beziehungsweise wie und warum es gelingt.

Es erscheint darum lohnend, sich darüber zu verständigen, wie dieses »Blitzen« der Form zustande kommt – und auch darüber, wie es zu bewerten ist, wenn es bei uns verfängt: als Überrumpelung oder Bestechung? Als ungewollte oder doch vielleicht willkommene Verführung? Oder aber als notwendiger, nur scheinbar entbehrlicher Anteil der Vernunft sowie des Lebens selbst?

Die Macht der Form, so lautet eine These dieses Buches, lässt sich am ehesten begreifen, wenn man Erkenntnisse aus den unterschiedlichen Lebensbereichen, in denen sie sich zeigt, zusammenträgt und die einen als Schlüssel zum Verständnis der anderen gebraucht. Zum Beispiel die Hollywoodkomödie zum Durchschauen der Wirkungsmacht von Ratschlägen oder psychotherapeutischen Interventionen; die aus dem Alltag vertraute Höflichkeit zum Verständnis der tänzerischen Performancekunst; den Sport im Fernsehen für die Formelemente der Religion; die Paradoxien der Mode als Herausforderung für ihre Theorie; die Kunst und ihre aktuellen Schwierigkeiten im Umgang mit der Form als Symptom der Gegenwartskultur insgesamt.

Dass die Form ein besonders akutes Problem der Gegenwartskultur darstellt, lässt sich an vielen Indizien sehen. Gegen eine ganze Reihe von formalen Kulturpraktiken – wie zum Beispiel das Aufhalten einer Tür für Nachkommende, das Aussprechen von Komplimenten, das Tragen von Düften oder das Anbieten einer Zigarette – ist in den letzten, von der Postmoderne und von der neoliberalen Umverteilung geprägten Jahrzehnten immer mit vermeintlich guten Vernunftgründen heftig Stimmung gemacht worden – seien es solche der Inklusion von Fremden, der Geschlechtergerechtigkeit, der Gesundheit oder der Sicherheit. Auch wenn diese Gründe im Einzelnen manchmal triftig und zutreffend gewesen sein mögen, ist es doch auffällig und bezeichnend, dass sie immer gerade das zum Feindbild erklärten, was zum Formenzauber der Kultur gehört und als solcher das Leben

lohnend macht.³ Man könnte sagen – und das ist kulturtheoretisch ein bemerkenswerter, durchaus paradoxer Befund: Einer ganzen Kultur ist ihre eigene Formbeherrschung und -kompetenz unverständlich geworden.

03

Gerade die Kunst – als zweckfreie, müßige Lustbeschäftigung traditionell ein Betätigungsfeld der Form par excellence – ist in den letzten Jahren zu einer inhaltsschweren Fleißaufgabe verkommen. Viele Beobachter bemerken in der Gegenwartskunst einen drückenden Konsensmoralismus; eine (oft der üblichen Anleitung durch Kuratoren verdankte) Vorherrschaft des Gutgemeinten über das gut Gemachte; und eine Vielzahl von künstlerischen Arbeiten bei Großausstellungen, die in der Anschauung vor Ort auch nicht um das Geringste mehr hergeben, als es ihre Beschreibung im Katalog oder in der Presseaussendung bereits getan hat. Hat man noch vor wenigen Jahren angesichts einer in der Anschauung zunehmend komplex und rätselhaft erscheinenden Kunst deren vermeintlich neue, grundlegende Kommentarbedürftigkeit betont,⁴ so hat sich die Lage inzwischen durch Weiterentwicklung gleichsam umgekehrt: gegenwärtig erscheint ein Großteil der Kunst kaum mehr anschauungsbedürftig.⁵ Nichts, das man nicht schon gewusst hätte, lässt sich daran entdecken; und nichts, wovon man nicht ohnehin schon überzeugt gewesen wäre, kommt an einen heran, um einen zu berühren oder in seiner Überzeugung zu erschüttern. Die Kunst scheint fixiert auf das, was man neudeutsch

content nennt. Warum unternimmt sie so wenig, um eine Form des Ausdrucks zustande zu bringen, die neugierig machen könnte, weil sie eine Notwendigkeit ihres bestimmten Soseins behauptet und nur mit hohem Verlust paraphrasierbar wäre?

Wie viele andere Felder der Gegenwartskultur zeigt das der Kunst – allerdings mit verdienstvoller, noch größerer Deutlichkeit – eine bemerkenswerte Formvergessenheit.

Und die durch die Einrichtung von Programmen künstlerischer Forschung sowie die universitäre Institutionalisierung (zum Beispiel in Form künstlerischer Dokorate)⁶ begünstigte Sehnsucht der Kunst nach der Wissenschaft vertritt eine verwandte Pathologie: Die Kunst sehnt sich nun plötzlich eigentümlich nach Wahrheit und vergisst dabei nicht nur, dass ihr eigenstes Feld doch der Schein ist, sondern, was noch viel schlimmer ist, dass – wie viele Wissenschaftstheoretiker versichern – ohne den Schein gar keine Wahrheit zu haben ist. Schein(s)vergessenheit ist eine Erscheinungsform von Formvergessenheit. Viele Künstler glauben heute, wissenschaftliche Texte schreiben zu müssen, um künstlerische Dokorate erlangen zu dürfen;⁷ und in der Sehnsucht, sich mit Wissen vollzstopfen, um den Wissenschaften möglichst ähnlich zu werden, übersehen die Künste, wie viel Kunst schon in der Wissenschaft selbst steckt und wie ähnlich die Wissenschaften ihrerseits darum bereits den Künsten sind. Auf diesen Umstand haben zum Beispiel Hans Vaihinger in seiner »Philosophie des als ob« und Paul Feyerabend in seiner Schrift »Wissenschaft als Kunst« pointiert hingewiesen.⁸ In jeder theoretischen Konstruktion steckt Phantasie; in jedem Aufsatz Erzähllust; in

jedem guten wissenschaftlichen Titel ein poetisches Element; in jeder Interpretation von empirischen Daten eine gestalterische Entscheidung.

04

Quintilians Bemerkung, der Redner müsse nicht nur mit scharfen Waffen kämpfen, sondern auch mit blitzenden, lässt sich darum ohne Einschränkung auch auf die Wissenschaft übertragen. Dabei aber tritt an dem zunächst wohl plausiblen Satz eine pointierte, fast paradoxe Bedeutung erstmals zutage: *Kann es sein, dass die Waffen der Wissenschaft vielleicht überhaupt nur dann scharf sein können, wenn sie auch blitzen? Ist das Blitzen also nicht nur eine mögliche Begleiterscheinung, sondern vielmehr eine notwendige Voraussetzung der Schärfe? Gibt es bestimmte »brillante« Formulierungen, ohne die Erkenntnis gar nicht zustande käme? Ist es möglich, dass die Entstehung neuer Erkenntnisse an eine Besonderheit des Ausdrucks gebunden ist – sozusagen an eine Singularität der Darstellungsweise?*

Wie ist es sonst zu erklären, dass gerade die Gründungstexte neuer Wissenschaften nicht selten vor exzellenten Beispielen, Wortwitz und eleganten Formulierungen strotzen?

Ferdinand de Saussures posthum veröffentlichter »Cours de linguistique générale« von 1916 zum Beispiel⁹ – der Gründungstext der strukturalen Sprachwissenschaft sowie das Methodenvorbild für strukturelle Verfahrensweisen in Literaturwissenschaft, Semiotik, Anthropologie und Psychoanalyse¹⁰ – ist ein wunderschöner Text mit auffällig vielen Illus-

trationen und voller anschaulicher Vergleiche. So bemerkt Saussure, dass jeder, der eine bestimmte Situation auf einem Schachbrett sieht, die Gefahren und Chancen im Spiel beurteilen kann. Es ist somit nicht erforderlich, den Verlauf der Partie von Anfang an verfolgt zu haben:

»Bei einer Partie Schach hat jede beliebige Stellung die Besonderheit, daß sie von den vorausgehenden Stellungen völlig losgelöst ist; es ist ganz gleichgültig, ob man auf diesem oder jenem Wege zu ihr gelangt ist; derjenige, der die ganze Partie mit angesehen hat, hat nicht den leisensten Vorteil vor dem, der neugierig hinzukommt, um im kritischen Moment die Stellung auf dem Schachbrett zu überblicken; um diese Stellung zu beschreiben, ist es ganz unnütz, zu berichten, was auch nur zehn Sekunden vorher sich abgespielt hat. All das findet in genau gleicher Weise auf die Sprache Anwendung und bestätigt den tiefgreifenden Unterschied zwischen dem Diachronischen und dem Synchronischen.«¹¹

Mit diesem Vergleich macht Saussure eine neue Art von Sprachwissenschaft denkbar, die nicht wie die bisherige Philologie historisch (»diachron«) nach den Gesetzen der Sprachentwicklung fragt, sondern vielmehr »synchron« beziehungsweise »struktural« die aktuellen, zwischen den sprachlichen Zeichen bestehenden Beziehungen und Wertverhältnisse untersucht. Nur so lässt sich in der Folge die Sprache als ein System von »Verschiedenheiten ohne positive Einzelglieder« charakterisieren – mithin, wie Saussure betont, als eine »Form«, und nicht als »Substanz«.¹²

Man möchte sich fragen: Ist das Beispiel des Schachspiels hier nur die Erläuterung eines bereits zuvor entwickelten Gedankens? Oder wäre dieser Gedanke jemals überhaupt denkbar und plausibel geworden ohne diesen grandiosen Vergleich?

Nicht viele Kommentatoren des »Kapital« von Karl Marx haben darauf hingewiesen (oder gar den Umstand zu analysieren versucht), dass dies ein Text ist, der fast auf jeder Seite einen brillanten Witz bietet. Dieser Gründungstext einer neuen Wissenschaft – sei es einer »kritischen«, von der Blindheit der klassischen Ökonomen befreiten politischen Ökonomie, oder gar der Geschichtswissenschaft als solcher, wie manche Autoren meinen¹³ – ist, obwohl er ja von oft kläglichen Zuständen handelt, ein regelrechtes Feuerwerk an Pointen. Zum Beispiel kritisiert Marx die Auffassung des Oxforder Ökonomen Nassau W. Senior, der meinte, nur in der letzten Stunde eines Arbeitstages werde von den Arbeitern Mehrwert produziert. Um die Lächerlichkeit dieser Auffassung spürbar werden zu lassen, übertitelt Marx den entsprechenden Abschnitt mit der Überschrift »Seniors ›Letzte Stunde‹.«¹⁴ Und er ruft den »jammernden Fabrikanten« zu: »Wenn einmal euer ›letztes Stündlein‹ wirklich schlägt, denkt an den Professor von Oxford.«¹⁵

Dass der antike Philosoph Demokrit Humor besessen habe, wurde von manchen Philosophiehistorikern bezweifelt¹⁶ – obwohl er doch traditionell »der lachende Philosoph« genannt worden war. Dabei findet sich unter dem Wenigen, das vom Begründer des antiken Atomismus überliefert ist, geradezu ein Bonmot par excellence. Es lautet: »Das Nichts existiert nicht mehr als das Ichts.«¹⁷ Demokrit erfindet also

extra ein absurdes Wort; einen Ausdruck, bei dem die im Wort »Nichts« enthaltene Negation abgezogen ist, um die Absurdität der Idee einer Existenz des Nichts nicht nur zu behaupten, sondern auch spürbar werden zu lassen. Wenn das kein brillanter Witz ist, dann fragt sich, was ein antiker Autor eigentlich tun muss, um der Nachwelt als humorvoll auffallen zu können.

Michel de Montaigne, der mit dem *Essai* eine bestimmte Form und Methode philosophischen Nachdenkens begründete, lässt seine Überlegungen auffällig oft in Verse münden.¹⁸ Nicht selten aber liefert er auch Pointen, die zum Lachen reizen, wie zum Beispiel die folgende:

»Wir Männer werden unsren Witwen, so sie ein Leben lang mit uns gelacht haben, gern gestatten, auch hernach zu lachen.

Könnte man aber nicht vor Groll wiederauferstehn, wenn eine, die mir, während ich war, ins Gesicht spuckte, nun, da ich zu sein aufhöre, mir die kalten Füße warmreiben will?«¹⁹

Selbst ein Philosoph, der sich spürbar qualvoll an Fragen der Religion abarbeitete wie Blaise Pascal, vermochte eine überaus heitere und schöne Darstellungsweise zu entwickeln. Er findet bestechend knappe, elegante und pointierte Formen für seine »Pensées«, die nicht so sehr Fragmente als vielmehr mehrfach einsetzbare und multipel kombinierbare Idealmodule – sozusagen perfekte Gedankenkristalle – zu bilden scheinen. Und Pascal ist, entgegen möglicher Erwartungen, ein überaus witziger Autor. Das zeigt sich zum Beispiel, wenn er bemerkt,

»Leugnen, Glauben und Zweifeln sind für den Menschen, was das Laufen für das Pferd ist.«²⁰

05

Dass der Witz nicht nur eine Form populärkultureller Belustigung ist, sondern vielmehr eine gestalterische Leistung und ein unverzichtbarer Teil rhetorischer Kunst, ist ein Gedanke, der uns heute fremd erscheinen mag. Er war jedoch in den Rhetoriken der Antike sowie der frühen Neuzeit eine allgemein geteilte Überzeugung. Klaus-Peter Lange hat dem Thema der pointierten Formulierungen, der sogenannten »acutezze« bzw. »argutezze«, in der Rhetorik des 17. Jahrhunderts bei Autoren wie Emmanuele Tesauro, Matteo Pellegrini und Balthasar Gracián eine schöne Studie gewidmet. Aristoteles hatte die Unterscheidung eingeführt zwischen einer »flachen«, klar, aber banal anmutenden Sprechweise und einer zwar etwas weniger klaren, dafür aber »erhabenen«, edel, fremd und mithin interessant und gefällig klingenden.²¹ Zur letzteren zählen die Autoren des 17. Jahrhunderts auch die gewitzten, mit »ingeniösen« Formulierungen, Metaphern und anregenden Schlussfolgerungen gewürzten Formen des Sprechens, deren Herstellungsverfahren sie untersuchen.²² Als Antrieb zum pointierten Sprechen erscheint diesen Autoren die Gefahr der Langeweile – verstanden als »widerwillige Reaktion des Intellekts auf eine Welt, die ihm nichts zu tun gibt«,²³ Ein typisches Verfahren zur Vermeidung von Langeweile ist nach Auffassung Tesausos wie Pellegrinis die Verkürzung der Formulierung.²⁴ Dies ist,