

Komplexität und Selbstorganisation „Chaos“ in den Natur- und Kulturwissenschaften

Herausgegeben von
Holger Krapp und Thomas Wägenbaur

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

Allg
u 76
Kom 2

4782/97
Wilhelm Fink Verlag

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Komplexität und Selbstorganisation – „Chaos“
in den Natur- und Kulturwissenschaften /
hrsg. von Holger Krapp und Thomas Wägenbaur. –
München: Fink, 1997
ISBN 3-7705-3252-X

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

ISBN 3-7705-3252-X
© 1997 Wilhelm Fink Verlag, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

HOLGER
THOMAS
Einleitung

GERHARD
JORG
Chaos

REINHARD
ACHIM
Mehrfach
Qualität
Dynamik

HANS
Ordnung

OTTO
Chaos

FRANZ
Selbst

HANS
Chaos

BERN
Nicht

WILF
Einführung
Klausur

MAX
Selbst

Diffuse Form und Begradigungsdelirium

Das ›Ereignis‹ der Chaosforschung
im Schaffen von Botho Strauß

In der Nacht vom 22. zum 23. Januar 1913 schreibt Kafka an Felice Bauer:

Sehr spät, Liebste, und doch werde ich schlafen gehn, ohne es zu verdienen. Nun, ich werde ja auch nicht schlafen, sondern nur träumen. Wie gestern z. B., wo ich im Traum zu einer Brücke oder einem Quaigeländer hinlief, zwei Telephonmuscheln, die dort zufällig auf der Brüstung lagen, ergriff und an die Ohren hielt und nun immerfort nichts anderes verlangte, als Nachrichten vom ›Pontus‹ zu hören, aber aus dem Telephon nichts und nichts zu hören bekam, als einen traurigen, mächtigen, wortlosen Gesang und das Rauschen des Meeres. Ich begriff wohl, daß es für Menschenstimmen nicht möglich war, sich durch diese Töne zu drängen, aber ich ließ nicht ab und ging nicht weg.¹

Der Schreibende sagt sehr genau, was er hören will: *Nachrichten vom ›Pontus‹* spielt auf Ovids *Tristia* und *Epistulae ex Ponto* an, »Literatur als Schmerz über das entrückte Leben, die unerreichbare Liebeswelt Roms«² (Ovid, der Dichter der *Metamorphosen* wie der *Ars amatoria*, war von Augustus an den Pontus verbannt worden). Der Mangel, die Trennung vom Leben, von der begehrten Frau als Bedingung der Literatur: das wäre das geläufige kulturelle Modell, spätestens seit Petrarca uns vertraut. Aber das Traum-Ich Kafkas hört kein erotisch glühendes Liebessonett an eine abwesende Laura, das dem Verfasser den ›Lauro‹, den Dichter-Lorbeer einbringen wird, er hört vielmehr zwei Arten von ›Rauschen‹ im Distributionskanal, akustische Zeichen, die dies nicht recht sind, Signifikanten, die nicht bedeuten (Gesang ohne Worte), Signifikate, die sich der Funktionalisierung zu Signifikanten verweigern (Rauschen des Meeres). Was das Traum-Ich hört, ist dabei kein Nebengeräusch, keine Störung in der Leitung aufgrund eines äußeren Einflusses, sondern etwas völlig Gesetzmäßiges, Regelhaftes. Nur sagt es nichts, es ist ›Rauschen‹.

1927 hat der dänische Ingenieur Balthasar van der Pol eine elektrische Rückkoppelungsschleife benützt, um Wechselstrom in Töne der gleichen Frequenz umzusetzen.³ Van der Pol fand, daß bei Erhöhen der Stromstärke der Ton sprunghaft (nicht linear) seine Frequenz änderte. Zwischen den Sprüngen lagen Ausbrüche von Rauschen, die sich van der Pol nicht erklären konnte. Er war auf das Phänomen gestoßen, das die Physik später als ›Intermittenz‹ gefaßt hat: sein System schwankte bei bestimmten Stromstärken zwischen zwei ›Attraktoren‹, einem mit höherer, einem mit niedriger Frequenz, es ›erinnerte‹ sich gewissermaßen an bestimmten Punkten der

Stromstärke an zwei Möglichkeiten der Umsetzung in eine bevorzugte Frequenz; zwischen ›ordentlichen‹, berechenbaren Umsetzungen von elektromagnetischen und akustischen Wellen lagen Ausbrüche des Systems ins Chaos.

Van der Pols Experiment liefert uns ein hermeneutisches Modell für die Geräusche, die Kafkas Traum-Ich aus dem Telephonhörer hört. Es hat offenbar an dem Phasenpunkt zum Hörer gegriffen, da das System bei einem Ausbruch in das Chaos angekommen, da es hin und her gerissen ist zwischen der einen Frequenz, die als wortloser Gesang und der anderen, die als Rauschen des Meeres umschrieben wird. Das Traum-Ich hört keine Nachricht vom Pontus, aber es hört zwei Attraktoren heraus, zwischen denen es offenbar selbst hin und her gerissen ist: Zeichen, die zu Worten, zu Kunst werden könnten, dies aber verweigern, Natur, der in einer gelebten Liebe, die aber nicht ergriffen wird, zu folgen wäre. Zwischen beiden Attraktoren hin und her gerissen, ist das Traum-Ich, ist das Schreiben dieses Traum-Ichs selbst das Rauschen des Mediums. Wo im ›geordneten System‹, repräsentiert in den zur Kunst sublimierten Klagen des verbannten Verfassers der *Metamorphosen*, die Dichtung steht, da plaziert Kafka im traumhaften Selbst-Entwurf seines Schreibens das Rauschen des Mediums, nicht als ein der Kunst Jenseitiges, sondern als dasselbe System, Schreiben und Leben (letzteres als Erfahrung von Entzug) in einer Rückkoppelungsschleife verbunden, jetzt an einem Phasenpunkt angelangt, an dem der Bezug zu diesen ›Attraktoren‹ chaotisch ist.

Ist es überzogen, das Phänomen der Intermittenz aus der Chaosforschung als hermeneutisches Modell für die Interpretation eines Kafka-Briefes zu benutzen? Und benötigen wir dieses Modell überhaupt? Verstehen wir den Brief nicht auch ohne Exkurs in die Physik recht gut? Zur ersten Frage: Kafka war, was Maschinen der Datenübermittlung betrifft, so ahnungslos nicht.⁴ Seinem Freund Max Brod unterstand im Postamt Prag das Telephonwesen, Felice Bauer war Schreibmaschinistin und in der Berliner Parlographen- und Diktiergerätefirma *Carl Lindström AG* bis zum Erhalt der Prokura aufgestiegen. Kafkas Brief über die nicht vernommenen Nachrichten vom Pontus an die tüchtige Vertreterin von Parlographen (die akustische Wellen in elektromagnetische verwandeln und dann in mechanische Speicher umsetzen), endet damit, daß der Schreiber vorschlägt, Parlographen, Telephon und Grammophon miteinander zu verschalten, ausdrücklich in einer Rückkoppelungsschleife, denn nichts anderes ist die Schlußphantasie des Briefes:

Übrigens ist die Vorstellung ganz hübsch, daß in Berlin [wo Felice Bauer Parlographen vertreibt] ein Parlograph zum Telephon geht und in Prag ein Grammophon [anstelle Kafkas, der eben gestanden hat, daß er vor dem Telephon Angst hat], und diese zwei eine kleine Unterhaltung miteinander führen.⁵

In solchen vernetzten Schaltungen, das wird zur Erfahrung von Technikern, die eine Reihe von Parallelprozessoren zusammenschalten, kann es geschehen, daß Computer für genau die gleiche Rechnung völlig verschiedene Resultate liefern:⁶ Ausbrüche von Intermittenz in nichtlinearen Rückkoppelungsschleifen. Übergänge ins Chaos auf dem doch gesetzhaften Feld der Umsetzung von Schwingungen (Rauschen nicht als Störung sondern als Systemerzeugnis) waren Kafka als Problem also vielleicht doch bekannt – er benützt das Motiv auch noch zwei Mal in seinem *Schloß*-Roman. Der Vorsteher erläutert K:

Im Schloß funktioniert das Telephon offenbar ausgezeichnet; wie man mir erzählt hat wird dort ununterbrochen telephoniert, was natürlich das Arbeiten sehr beschleunigt. Dieses ununterbrochene Telephonieren hören wir in den hiesigen Telephonen als Rauschen und Gesang, das haben Sie gewiß auch gehört. Nun ist aber dieses Rauschen und dieser Gesang das einzige Richtige und Vertauenswerte, was uns die hiesigen Telephone übermitteln, alles andere ist trügerisch.⁷

Der Vorsteher hat die immer auch mögliche entgegengesetzte Perspektive zur Intermittenz eingenommen. Die denotierbare Sprache, die wir der Ordnung zurechnen würden, ist ihm nur eine Insel – des Trugs – im Meer der Zufälligkeit (als Schwanken zwischen zwei Attraktoren). Wie bei der immer weitergehenden Vergrößerung iterativer Strukturen – den Mandelbrot-Fraktalen – jede Einheit sich auflöst in sich selbst gleiche kleinere Einheiten, hatte K. beim ersten Telephonat mit dem Schloß schon die Erfahrung gemacht:

Aus der Hörmuschel kam ein Summen, wie K. es sonst beim Telephonieren nie gehört hatte. Es war wie wenn sich aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen – wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug so wie wenn sie fordere tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör.⁸

Die physikalische Erklärung des Phänomens der Intermittenz konnte Kafka nicht kennen, das erwarten wir auch nicht von seinem Text, den wir ja nicht um physikalischer Nachrichten willen lesen. Wohl aber greift Kafka bestimmte Aspekte des Phänomens auf, um damit überaus luzid zu formulieren, was jetzt die Lage der Kunst sei. Das Luzide seiner Lagebestimmung können wir mit dem heutigen Wissen um Intermittenz erst voll erkennen. Die Kunst, so sagt seine Traum-Erzählung, ist nicht an einem Ende angelangt, oder in einer Krise oder auf dem Sprung in eine Transzendenz. Ihr eigenes System ist vielmehr Ordnung und Chaos zugleich. Dieselben Iterationsschleifen (mit ›Eintragungen‹ zwischen den Attraktoren ›Schreiben‹ und ›Leben‹), die die *Tristia* und *Epistulae ex Ponto* entstehen

ließen, durchlaufen jetzt einen Phasenpunkt chaotischen Schwankens zwischen diesen beiden Attraktoren, das sich als Rauschen des Mediums mitteilt. Kafkas Texte versuchen, dieses Rauschen zu »modellieren«, wie später Mathematiker daran gehen werden, die Ausführung von nichtlinearen Gleichungen mit Rückkoppelung, die sich rechnerisch der Bestimmung entzieht, obwohl das System völlig determiniert ist, graphisch – auf dem Computerbildschirm – zu modellieren. Ordnung und Chaos, Notwendigkeit und Zufall/Freiheit sind Züge ein und desselben unteilbaren Prozesses. Kafka hält auf *seinem* Weg der »Modellierung« (Traumerzählung, Fiktion, die sich von Entwicklungen der Physik inspirieren läßt) für das System »Kunst« fest, was die Naturwissenschaften auf ihrem Feld zu fassen suchen, für das andere Forderungen (Gesetzmäßigkeit, Reproduzierbarkeit) gelten.

Das Beispiel soll uns helfen, auf dem wenig erforschten Feld der Wechselbeziehung von Naturwissenschaft und Dichtung⁹ produktive und unproduktive Fragen zu unterscheiden. Wenig ergiebig erscheint es, den naturwissenschaftlichen Diskurs zur Norm zu erheben und zu fragen, ob im literarischen Text der jeweils angesprochene naturwissenschaftliche Sachverhalt richtig erfaßt, ob die Gesetzmäßigkeit des berufenen Phänomens verstanden ist. Produktiver wird es sein, den Wechselbezug für beide Seiten als metaphorisch anzusetzen. Dann ist zu fragen: wie breitet sich das eine Vorstellungsfeld im anderen unter dessen spezifischer Gesetzlichkeit aus? Das ist für die Ebene des Schaffens von Interesse wie für den interpretierenden Nachvollzug (kann das jeweils Vorgestellte mit Konzepten des »anderen« Feldes in seiner Bedeutung erst wirklich erkannt werden?). Auf der Ebene des Schaffens ist die Übernahme von Stofflichem des jeweils anderen Bereichs zwar der auffälligere, aber in der Regel der uninteressantere Vorgang. Die ergiebigeren Metaphorisierungen geschehen auf abstrakteren Ebenen, wo Konzeptbildungen oder Denkstrukturen des einen Bereichs auf den anderen übertragen werden. Büchner z. B. lernt in Straßburg die moderne analytische, experimentelle Biologie und Chemie kennen. Arbeitet er auch als Dichter mit dem Skalpell?¹⁰ Erkundet er seinen Woyzeck mit denselben sezierenden Methoden wie seine Fische? Geht sein – dichterischer – Widerstand gegen die teleologische Methode auch in sein naturwissenschaftliches Arbeiten ein? Analog hebt Botho Strauß auf anthropomorphisierende Lenkungen der Phantasie in den Naturwissenschaften ab:

Hat man einmal das Bild des Rings [gemeint: des Saturnrings] oder Gürtels, die Ähnlichkeit mit dem Taillenband gefunden, folgen laufend weitere Vorstellunglichkeiten. Hätte man aber kein häusliches Bild von der übermenschlichen Sache – oder ginge es ernstlich im Verlaufe immer genauerer Berechnung verloren –, so wäre dann kaum weiter zu forschen. Denn das Bild ist mehr als nur ein naiver Fantasiebehelf – es regt die Intuition an, die Träume, die gedankleeren Augenblicke, in denen von alters her die neuen Einsichten empfangen werden. (B 75)¹¹

Ein weiteres Beispiel metaphorisierender Verknüpfung von Konzepten geistes- und naturwissenschaftlicher Theoriebildung, das für die Auseinandersetzung mit Botho Strauß bedeutsam wird, legt sich zu Kants Bestimmung des Schönen nahe. Wenn Kant im Paragraphen 9 der *Kritik der Urteilskraft* definiert: »Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt«, wobei er das ästhetische Urteil als »freies Spiel der Erkenntnisvermögen« [d. i. Einbildungskraft und Verstand] erläutert,¹² so entwirft er recht genau die Figur einer Rückkoppelungsschleife. Die Einbildungskraft gibt die Vorstellung eines Gegenstandes, die der Verstand als begriffsfähig erkennt; wenn dieser dann aber versucht, die Vorstellung tatsächlich auf einen Begriff zu bringen, muß er das Ungenügen der jeweiligen Festlegung erkennen. Das lenkt die Vorstellung zur Einbildungskraft zurück, die sie, um die versuchte begriffliche Festlegung vertieft, erneut an den Verstand mit der Forderung weitergibt, den hierzu angemessenen Begriff zu finden usw. Im Vollzug dieser Iterationsschleifen aber, das legt sich als Gedanke nahe, wenn man derart Konzepte der Chaostheorie auf das Feld der Ästhetik hinüberspielt, kann es zu Abstürzen kommen: das System »vergißt« gewissermaßen seine Erinnerung an die bisher relevanten Grenzyklen oder periodischen Attraktoren, wendet sich anderen zu, die an einer früheren Stelle im Phasenraum galten oder bildet neue aus. Dekonstruktivistische Lektüre literarischer Texte erscheint in diesem Horizont als Nachvollzug der Iterationsschleifen, um eben zu diesen Abstürzen, zu den Öffnungen des Systems in Chaos zu gelangen.¹³

Auch für den Prozeß, den wir »Metapher« nennen, ist eine Beschreibung in Analogie zu nichtlinearen Gleichungen mit Rückkoppelung denkbar. Die Umbildung des einen Vorstellungsbereichs im jeweils anderen ist an keinem Punkt festzulegen – so sind wir in einem Bereich jenseits der Differenzialgleichungen; die jeweils getroffene aber nie endgültige Bestimmung wird wieder zur »Eingabe« des immer weitergehenden Prozesses des »Hinübertragens«. In *Beginnlosigkeit* sekundiert dem die Aufzeichnung:

Es ereignet sich ein überzeugender Gedanke überhaupt nur *im* Heraufruf seiner Bestreitbarkeit: er berührt die Nähe eines anderen Erkenntnismodus, in dem sich dergleichen so nicht sagen ließe. Da es heute einen Wissenszuwachs in erster Linie als Vermehrung solcher Modi gibt, Sageweisen, die in dichter Nachbarschaft auf eines Menschen Zunge gehen, obgleich viele sich (bisher noch?) gegenseitig ausschließen und damit jede einzelne an der Plausibilität der anderen scheitert, eignet sich zum Gral vermutlich am ehesten »das Glas, darin nie etwas war« [...]. Das schöne Gefäß an sich, das jeden Inhalt zum reinen Anschein destilliert. (B 18)

Das kann auch als Appell gelesen werden, des grundsätzlich metaphorischen Charakters von Botho Strauß' Reflexionsprosa inne zu sein. »Grenzgänge zwischen Geist, Technik und Naturwissenschaft« (B 75) unternimmt der 1992 erschienene Band *Beginnlosigkeit*. Er setzt sich mit Theoriebil-

dungen der Chaosforschung (insbesondere in der Physik, Mathematik, Biologie und Neurophysiologie) auseinander und fragt nach der Stellung der Kunst bei der jetzt zu verzeichnenden »Sintflut unablässiger Weltbildstürze« (B 13).

Man hat dem Autor des Bandes Halbwissen vorgeworfen.¹⁴ Die zentrale Metapher seines Buches sei einer Theorie geschuldet, die in der Astrophysik äußerst umstritten, wenn nicht endgültig widerlegt sei (Fred Hoyles *Steady state*-Theorie,¹⁵ die durch die Entdeckung der kosmischen Hintergrundstrahlung schwer erschüttert worden sei),¹⁶ es räche sich bald, daß Botho Strauß die neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse nur in populärwissenschaftlicher Aufbereitung zur Kenntnis nehme, sich zugleich aber im Gestus des Sehers gefalle, der Wissen verschiedenster Disziplinen zu synthetisieren vermöge.¹⁷ Statt diesen voreiligen Urteilen zu folgen, sei an die elementare Forderung jeder Textlektüre erinnert, auf den Status der Aussagen im Text zu achten. *Beginnlosigkeit* besteht aus Aufzeichnungen, die in personaler Sprechweise gegeben werden, d. h. gebunden an den Denkhorizont der jeweils gewählten Sprechposition; das kann auch ein situativ oder subjektiv eingeschränkter Horizont sein, keinesfalls ist er von vornherein mit dem des Erzählers oder Autors identisch. In der Folge der Aufzeichnungen wechseln zwei Sprechpositionen immer wieder ab. Zum einen gibt es die Sprechposition des »Wir« oder »Jedermann«, womit generelle Gültigkeit des Ausgesagten suggeriert wird. In dieser Sprechposition wird das Theorem der zirkulären Selbstorganisation der Materie erörtert, insbesondere auf den Feldern der Neurobiologie und speziell der Gehirnforschung (nichtlineare Rückkoppelung von Neuronenimpulsen als die Arbeitsweise des Gehirns), weiter das Denkmodell des Konstruktivismus:

Unser Gehirn besitzt keinen unmittelbaren Zugang zur Welt. Es ist vollkommen auf sich selbst bezogen. Es liefert die selektiven Muster, konstruiert die Modelle und Invarianten, das gesamte evolutionsgeprüfte Programm zur Herstellung einer uns verfügbaren Wirklichkeit. Erkennen hat nicht mit Gegenständen zu tun, es ist effektives Handeln, rastloses Erschaffen. Was wir als bewußte Wahrnehmung empfinden, ist in Wahrheit die Fokuseinstellung des Gehirns auf eigene, in einem bestimmten Augenblick besonders stimulierte interne Prozesse. (B 10f.) [vergl. auch B 90]

In der Sprechposition des »Wir« wird auch der Sturz des Ich, alles Individuellen, des Subjekts als eines Besonderen verhandelt:

Was ist Ich, Subjekt, Selbst und was sind Dichotomie, Widerspruch, der andere oder gar »die anderen«? Nichts als Denker-Staub, der in ehrwürdigen Seminaren am späten Nachmittag im Zwielflicht glitzert. (B 41)

Neben der Neuronenherrschaft ist es die autonome Macht der Sekrete, der Enzyme und Hormone, die dem Ich seine Verfassung diktieren. Hemmung und

Erregung, Unterdrückung und Freisetzung sind die ständigen Wechselbefehle, mit denen unsere Leibeschemie nicht nur die Regelkreise des Organismus kontrolliert, sondern auch die stabile Beschränkung festlegt, dank derer wir einen winzigen Ausschnitt aus dem physikalischen All, eine Luke nur, zu unserem Welt-Bild modifizieren. Ein Tröpflein Erregung zuviel und wir werden ins Chaos geschleudert; ein Tröpflein Hemmung zuviel und wir ersticken an Beständigkeit und Ordnungswahn... (B 13, vergl. auch B 88)

Neben der Sprechposition des »Wir« gibt es noch die eines »Er«, was immer auch Distanz zur Erzählerposition anzeigt. Diesem »Er« ist das Theorem der Beginnlosigkeit zugeordnet; es fragt, als Gedankenspiel, was für Folgerungen sich auf verschiedenen Feldern des Wissens aus diesem Theorem ergeben. Entscheidend für das Verständnis des Bandes ist – und eben das wurde bisher nicht beachtet –, daß dieses »Er« in einem Prozeß gezeigt wird. Schrittweise, Widerstände vorbringend, macht es sich das Konzept der Selbstorganisation der Materie zu eigen, damit die Grundannahme der Chaosforschung, daß Zufälliges und Ordnung nicht nur miteinander verwoben, daß sie vielmehr eines sind. Dieser Prozeß, den das »Er« durchläuft, wird umschrieben als »im Selbstversuch die Sonde des Gedankens einführen ins Herz der Unvernunft« (B 45). »Unvernunft« meint dabei »Auflösung der Gegensätze« (B 45) – denn in der Rückkoppelungsschleife der sich selbst organisierenden Materie wird alles zur Selbstbegegnung (vergl. B 11, 68, 91)¹⁸ –, als Folge hiervon: Diffusität, Verschwommenheit. Diesen Denkhorizont will die »Er«-Figur einnehmen lernen, wobei sie zur Sprache bringt, was sie an hierzu Widerständigem fahren lassen muß. »Die Sonde des Gedankens einführen« wird erläutert, als eben diesen Prozeß mit dem »empfindlichsten Bemerkens« zu verfolgen (B 45). Statt, wie wir es gewohnt sind, von der Ordnung auf das Chaos zu blicken, will die »Er«-Figur den Standpunkt des Chaos einnehmen, von dort auf die Ordnung blicken. In der Perspektive der Aufhebung aller Gegensätze in der iterativen Selbstbegegnung der kybernetischen Rückkoppelungsschleife, so verstanden in der Perspektive des Diffusen, wird Forderung nach Grenze zum »Begradigungsdelirium« (B 65).¹⁹ Entsprechend beginnt die »Er«-Figur sich zu sehnen nach dem »Fleck« statt der Linie (B 69, 79), in Analogie hierzu nach dem Code statt dem Text (B 20). Die »Er«-Figur macht sich die Perspektive des Chaos schrittweise zu eigen;²⁰ stets wird dabei aus dem Denkhorizont der jeweils erreichten Stufe gesprochen. Statt diese personale Brechung der Aussagen des Textes zu beachten, hat man sie fraglos für solche des Autors genommen, die bleibend Gültigkeit beanspruchen, und den Text damit gründlich mißverstanden.²¹ Der Prozeß, in dem die »Er«-Figur gezeigt wird, scheint mir an Botho Strauß' Text das Bemerkenswerte (während seine bloßen Lektürenotate naturwissenschaftlicher Werke der Chaosforschung ja nur wiederholen, was in anderen Büchern schon zu lesen ist). Denn hier steht die Kunst zur Debatte, die Frage, die auf seine Weise Kafka mit seiner Traum-Erzählung beantwortet hat, was, beim Stand unseres heutigen

Wissens, also der ›Weltbildstürze der Chaosforschung‹ (vergl. B 13), die Lage der Kunst sei.

Als ›ungeheuerlich‹ (B 9) wird der Gedanke der Beginnlosigkeit eingeführt; die ›Er‹-Figur ist »unfähig, einen solch umstürzenden Gedanken gleichgültig hinzunehmen« (B 9):

Alles, was er vorbringt, ist der unausgesetzt vergebliche Versuch, seine Gedanken auf einen einzigen Gegenstand zu richten und daran festzuhalten, nicht nachzulassen in der Frage: Wie kann der Mensch mit der Erkenntnis der absoluten Beginnlosigkeit, die eine Beginnlosigkeit nicht nur der Schöpfung, sondern, davon ausgestreut metastasisch ins Geäder des Bewußtseins, eine Beginnlosigkeit von *allem und jedem* sein muß – wie kann er in einem solchen Erkenntnisstand sich und die Welt erleben und welche Folgen hat dies unweigerlich für alles und jedes? (B 8)

Es folgt, als Zitat ausgewiesen, eine Umschreibung von Hoyles Steady state-Theorie:

›All nicht erschaffbar, nicht zerstörbar. Geweb Gewog Gewalt. Kein Anfang, kein Ende. Die Metapher des Ersten und Einzigen, ›Singularität‹, schwindet wie jede andere auch. Kommen und Gehen, Flecken und Hupfer, Wolken und Nebel. Fluktuationen. Nichts beginnt, alles schwebt und weilt. Steady state. Raubt man Gott den Anfang, so bekräftigt man doch nur sein Immerdar! [...]‹ (B 9)

Es ist dies also nicht ein Gedanke des ›Er‹; die Figur ist ihm vielmehr in einem Text begegnet. Nachgezeichnet wird der Versuch, diesen Gedanken einzunehmen:

Das Mannigfaltige war von Anbeginn, es ist irreduzibel. Einfachheit ist ein Traum, den das hoch Entfaltete träumt [...]. Wo aber das Samenkorn kein reiner Anfang ist, da tritt auch das Ur-Wort aus dem endlosen Strom des Noch-einmalgesprochenen hervor. (B 30)

Der Trichter, in dem all seine Gefühle und Gedanken abströmten:

Der sterbende Anfang

Steady state und Beginnlosigkeit. Das Dogma der Zeiten: der heilige Urzustand oder dessen ersehnte Wiederherstellung, gestürzt. [...]

Den Anfang töten, heißt einen ›enzymatischen‹ Befehl durch den Gesamtorganismus des Denkens geben: jede Bildung eines auf Anfängliches bezogenen Begriffs im Keime ersticken... an jeder beliebigen Stelle des Bewußtseins hat alles immer zu sein. Nie begonnen, nie kleiner geworden, nie geteilt... die ganze schöne Geschichte der verlorenen Einheit: Lüge; weder Unschuld noch

Paradies sind irgendwo ursprünglich anzunehmen, sie befinden sich als Zufall und als Stunde im Geheimnis jeder Zeit und jedes Alters. (B 36f.)

Beginnlosigkeit: die Tilgung, die das Versucher-Wort in all seine Begriffe gestreut hatte, ging auf. Katastrophe des verlorenen Gedankens an eine Unschuld, eine ursprüngliche Einheit [...]. (B 72)

Was ist so bestürzend am Gedanken der Beginnlosigkeit? Müssen wir die Frage des Anfangs klären? Zu beachten ist, daß die ›Er‹-Figur diesen Gedanken mit dem kybernetischen Modell verknüpft, also der Vorstellung eines in immer neuen Durchgängen seiner Rückkoppelungsschleife sich selbst entwickelnden Systems: Die ›Schöpfung‹, die Welt, das All: das Unübersehbare ›einer sich selbst organisierenden, anlaßfreien Akrokomplexität‹ (B 76). Das besagt nicht, daß nicht ständig etwas beginnen könnte. Wohl aber, daß beim Versuch, den Beginn zu bestimmen, manifest wird, daß er keiner ist, daß er nur Wiederhall ist vieler vorausgegangener Iterationen des Systems:

Aller Beginn ist Wiederhall. Das Elementare ist nur überlagertes Profil, der gezähmte Schatten einer ewigen Streuung. (B 36)

Dies alles gibt es nicht in der erkennbaren Wirklichkeit: prima causa, Urschuld, Erstes an sich. Bevor also aus Urgründen überhaupt ein Grund geboren wird, gehen zahllose zufallsgesteuerte Entscheidungsprozesse voraus. Was wir den Anfang nennen, ist bereits das Resultat langwieriger vor- und zurückfragender Selektionen. (B 38)

Nur gegen immer neu artikulierte Widerstände eignet sich die ›Er‹-Figur allmählich den Gedanken der Beginnlosigkeit an – als ein Aspekt des Denkmodells der sich selbst organisierenden Materie; denn dieser Gedanke bemächtigt sich auch dessen, was bisher offenbar dem holistischen Weltbild noch entgegengehalten wurde: die poetische Sprache, das Kunstwerk als unableitbares, emergentes Ereignis, als das letzte verbliebene Feld einer prima causa, entsprechend von göttlicher Aura umstrahlt. Versuche, diese Gegenposition doch noch zu bewahren, geben dem Buch seine Spannung, sind sein subkutanes Drama. Das Feld der Gedanken wird dem selbstreferentiell in seinen ›Overlay-Schaltungen‹ (B 20) arbeitenden Gehirn überlassen, wo alles Denkbare virtuell schon immer gegeben ist. Trotzig wird dem anfangs das wahrhaft Neue, das ›absolut Unerwartete‹ des Kunstwerks entgegengehalten:

Nun kann ein Gedanke bestenfalls überraschen, niemals ist er ein Wunder. Er liegt im Bereich des Denkbaren, und damit ist er immer möglich, war immer möglich und wird immer möglich bleiben. Er kann im tiefsten nichts Unerwartetes sein. Jedes Kunstwerk tritt dagegen absolut unerwartet in die Welt. (B 17f.)²²

Das ist noch der Denkhorizont, aus dem heraus Botho Strauß George Steiners theologische Begründung der Kunst (die »Heterophanie des Kunstwerks«)²³ gefeiert hatte. Von der dichterischen Sprache wird Verweisung auf ein dem holistischen Weltbild Jenseitiges erwartet:

»Ich kenne die Modi, die Module und Morpheme! Nichts Neues, nichts Neues! [...]«

Er wurde der Kopfnicker: ich weiß alles, indem ich alle Muster und Etiketten des Wissens kenne, jegliche Art des Wissens mir vertraut ist, und dies zermüht mich [...].

Ja, er wußte es... Ja, es war ihm bekannt: die Ödnis spricht so. Jedoch aus dem bis zum Überdruß Bekannten sendete die Sprache Klopfschläge. Irgend etwas regte sich darunter lebendig begraben. (B 21)

Aber diese Gegenposition läßt sich nicht durchhalten. Max Picard wird zitiert: »Die Sprache kann nur bestehen, wenn ein über alle Menschen Hinausgehendes, ein Höheres da ist, das Vorgegebene, sonst hat sie kein Maß.« (B 42) Das wird vom Konzept der Selbstorganisation in Rückkoppelungsstrukturen eingeholt:

Doch ist auch das ihr [der Sprache] Vorgegebene aus ihr selbst entäußert. Aus den Eigenschwingungen der Sprache geht das Begreifen ihrer Ursprünglichkeit ja hervor, wie aus dem endlosen Wellenschlag des Meers ein zufälliger Lebenskeim. (B 43, vergl. auch B 42)

Daß aber der Sprache heute beliebig viele Bilder zufliegen, ist eher ein Zeichen ihrer Schwäche, indem sie sich von einem verborgenen, ahnbaren Bild, das sie überragt, nicht mehr gefordert, nicht in der Verantwortung fühlt. (B 43)

Die Möglichkeit echter Emergenz wird wenigstens in einer Rückzugsposition noch zu halten gesucht:

Sagen wir doch, um dem Zwiespalt zu entkommen: daß der Zeitpfeil aus unendlich vielen winzigen Kreisläufen bestehe, in deren Mitte die Leere: Raum für Emergenz. Das Nie-Dagewesene, geboren aus einer Zelle der ewigen Wiederkehr. Daß »Nichts Neues unter der Sonne« nur absolut klingt, es aber nicht ist. Daß plötzliches Auftauchen von Neuem, das zwar immer da war, doch nie voraussehbar, genauso unter der Sonne und mit ihr geschieht. Daß Zyklus und Pfeil auf eine gemeinsame Urfigur zurückzuführen sind [...]. (B 41)

Es wird dann aber doch eingeräumt, daß das Emergente, wie dies die nicht-linearen Gleichungen mit Rückkoppelung ja vorgeben, im umfassenderen Modell der sich selbst organisierenden Materie eingebettet ist: »auch dies also eine Versuchung zur Einheit (des Geistes) hin« (B 41).

Den Bildern entsprechend, die immer weitergehende Vergrößerungen von Mandelbrot-Fraktalen zeigen (fortgesetzte Selbstanwendung einer Gleichung aus einer variablen komplexen Zahl $[Z^2]$ und einer festen komplexen Zahl $[C]$):

$Z^2 + C$), wird in der Wir-Perspektive, d. h. mit umfassendem Gültigkeitsanspruch, notiert:

Die hylische Welt kann nicht länger zum Reich der Finsternis gehören. Wir sehen jetzt: das Dunkel besteht seinerseits aus feinsten Lichtsternen. (B 62)

Gebrochene Dimensionen, in denen die zerklüftete Linie oder der Übergang zwischen Körper und Fläche berechnet wird, brauchte man auch für die res cogitans, die Begriffs-Körper, um etwa die natürlichen Verschlingungen der Gegensätze zu ermitteln: zwischen Ferne und Nähe, zwischen Schein und Sein, Tiefe und Oberfläche, zwischen Schweigen und Redbarem gibt es keine glatten Schnittflächen. So gesehen, wäre der Manierismus zuerst eine Kunst der natürlichen Verläufe, eine Kunst ohne künstlichen Begradigungsdrang. Was ist zwischen Schein und Sein, Maske und Gesicht? Eine unendlich teilbare Strecke minimaler Übergänge. In Wahrheit gehen sie auseinander hervor, laufen ineinander über. (B 68f.)

Auf der einen Seite also wird für die Sprache weiter ein »heiliger Bezirk« (B 108) reklamiert:

Die Sprache soll keiner Kommunikation »dienen«, sie soll communio sein jederzeit: wie Christen in jeder Epoche gleichzeitig sind mit Christus [...], so Sprache zu jeder Zeit einig mit ihrer Stiftung, ihrem schöpferischen Element, der Poesie [...]. Leben kann sie nur im steten Ursprung. Es gibt keinen nicht-werdenden Augenblick, keine Nicht-Neuigkeit der Sprache. (B 108f.)

Auf der anderen Seite löst sich der »Er«-Figur aber der Gedanke an jede Art Ursprung, prima causa, gerade auf, hat dies »Er« auch schon erkannt, was für die Kunst daraus folgt:

[...] was geschieht, wenn ich mich in der unruhigen Schönheit fraktaler Gebilde auf dem Bildschirm verliere, im unendlichen Spiel der Selbstähnlichkeit? [Ein Naturbild, das aus solchem Spiel der Selbstähnlichkeit seiner Elemente aufgebaut ist, wird dann am Schluß des Bandes stehen; so gibt es dort keine Gegenposition mehr zur holistischen Welt.] Laufe ich nicht Gefahr, von den Abstraktionen des Organischen, von der Musterkollektion der Natur vereinnahmt, mitgerissen zu werden – was da strömt, strömt auch durch mich, ist die Formenwelt meiner Adern und Gefäße –, laufe ich nicht Gefahr, meine Antwort zu verlieren, nämlich etwas dageganzusetzen, die Verbindung zu einem konstruktiven Jenseits der Natur aufrechtzuerhalten und zu bezeugen? Als technizistischer Ästhet, paradox gesprochen, bin ich der Ornamentik der Natur zu nahe, um ein Kunstmaß gegen sie zu erheben. (B 68)

Dies Jenseits, so verstanden »das Heilige« und mithin die Sprache als »heiliger Bezirk«, ist doch nur eine Manifestation des konstruktivistisch zu denkenden Systemganzen, also gar kein echtes Jenseits: »Jedes Heilige ist ein konstruktivistisches Ideen-Monument wider die Natur« (B 65). Das aber besagt: das »Er«

eignis« des Kunstwerks, das Kunstwerk als Öffnung zur Erfahrung von Präsenz, zur Erfahrung eines Absoluten, einer prima causa, es ist eingeholt vom »Ereignis« der Chaosforschung, die das angeblich absolut Neue, die Öffnung zum Nicht-Voraussagbaren, aufweist als Möglichkeit in ihrem vollständig determinierten System. Der holistischen Welt, die gedacht wird als Evolution der sich selbst organisierenden Materie, ist kein »Kunstmaß« (B 68) als der letzte Zufluchtsort einer prima causa entgegenzusetzen. Das ist die Erschütterung, der Sturz, der dem Band *Beginnlosigkeit* seine Spannung gibt, während die naturwissenschaftlichen Weltbildstürze der Chaosforschung nur verzeichnet werden. Das gibt auch dem mehrfachen Verweis des Bandes auf zwei analoge Kunst-Krisen seinen genauen Sinn. Die erste Krise, Kleists Kant-Krise, führte zur Kunst, die zweite, Hofmannsthal's *Chandos-Brief*, war in Wahrheit keine, sondern ein Vorgang der Energieumwandlung (eine »Dissipation« i. S. der Chaosforschung [vergl. B 117]), da hier die Möglichkeit der Kunst bewahrt blieb, nur anders, mystisch-visionär begründet. Die neue Krise, die der Band *Beginnlosigkeit* bezeugt, ist umfassender, abgründiger; denn jetzt fällt die Kunst, die in den beiden vorherigen Krisen doch noch gerettet worden war.

Kleists Kant-Krise hat ihn zum Künstler gemacht, insofern er eben den Halt ergriffen hat, den Kant selbst in seiner *Kritik der Urteilkraft* bereitstellt, ehe er in seinen Ausführungen zur teleologischen Urteilkraft seine skeptizistische Position ausbreitet.²⁴ Denn nicht erst die Chaosforschung, schon die *Kritik der Urteilkraft* entzieht der teleologischen Naturbetrachtung ihre Sicherheit. Die Annahme eines obersten Telos, also eines Schöpfergottes bzw. einer prima causa, muß immer eine bloße Annahme bleiben, eine Gewißheit kann es nicht geben. Wenn umgekehrt aber die praktische Vernunft von der Wirklichkeit der Vernunftideen ausgehen muß, und damit ein Abgrund aufgerissen ist zwischen Erfahrungswirklichkeit und Idee, so begründet die *Kritik der ästhetischen Urteilkraft* im Schönen und Erhabenen doch immerhin die Möglichkeiten indirekter Überbrückung der Kluft. Diesem Versprechen der Kunst wird Kleist in immer neuen Versuchsanordnungen nachfragen; seine Kunst ist nichts anderes als Überprüfen dieses Versprechens der Kunst, mithin Transzendentalpoesie im besten Sinne. Weiter hat Kant, wie eingangs erläutert, mit der Bestimmung des Schönen als begriffsfähig aber nicht auf einen bestimmten Begriff zu bringen, schon die Denkfigur einer Rückkoppelungsschleife (fortgesetzte Selbstanwendung einer paradoxen Gleichung) in die Ästhetik eingeführt (das unendlich sich fortzeugende »freie Spiel von Einbildungskraft und Verstand«). Aber das wird bei ihm gerade zum Nachweis und zur Bestätigung der im Genie gründenden Kunst des Schönen, einer »emergenten« Kunst, da einem Akt der creatio ex nihilo entspringend. Kunst, so Kant, verweigert sich dem begrifflichen Verstehen, gleichzeitig aber muß sie, um Kunst zu sein, auf Gesetzen, Regeln, Begriffen aufruhen. Also muß das Kunstwerk vom Künstler geschaffen werden, ohne daß er dessen Regeln kennt: »[...] so muß die Natur im Subjekte [...] der Kunst die Regel geben, d. i. die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich.«²⁵

Die Regeln werden gleichsam mit dem Werk simultan/unbewußt erzeugt. Noch Lyotards Theorie des Erhabenen²⁶ oder Karl-Heinz Bohrsers Kategorie der »Plötzlichkeit«²⁷ sind diesem Verständnis der Kunst als creatio ex nihilo, als Öffnung zu einem ganz Anderen verpflichtet²⁸ (wenn sie diese Erbschaft auch gerade verschleiern möchten). Diesen Rekurs auf die Kunst als creatio ex nihilo, während in der naturwissenschaftlichen Welt Teleologie zutiefst fragwürdig geworden ist, den Kleist noch, wenn auch mit quälendem Zweifel, vornimmt, muß die »Er«-Figur in *Beginnlosigkeit* aufgeben lernen.²⁹ Das Kunstwerk ist Teil, immer gegebene Möglichkeit der holistischen Welt; Grazie, so verzeichnet *Beginnlosigkeit*, wurde mit solcher Rückkehr in Ungeschiedenheit, in Ganzheit jedoch nicht gewonnen (vergl. B 76f.). Damit aber stürzt die tragende Säule von Botho Strauß' Kunstschaffen selbst ein. Der Band *Beginnlosigkeit* verzeichnet nicht nur Weltbildstürze der Naturwissenschaften, er dokumentiert auch den Einsturz der Ästhetik seines Autors. Der »verfluchten Passanten-Welt« (so ein Passus in *Paare, Passanten* [vergl. PP 75]), deren sich selbst aufhebende Aufgeklärtheit Botho Strauß in all ihren Brüchen nachzuzeichnen weiß, hatte er als Gegenposition doch noch entgegengestellt: »Atem zu holen für den Gesang« (PP 205). Auf gleicher Bahn hat sich Botho Strauß später dann mit George Steiner identifiziert, der unserer Wirklichkeit der sekundären Diskurse die »theophane Herrlichkeit« des Kunstwerks entgegenhält; eben dies ist auch der Sinn des Spiels mit Mythen, das Botho Strauß' Stücke variantenreich entfalten. Immer wird dort eine Gesellschaft, die mit ihren kulturellen Traditionen nur noch spielt, die die Gewalt mythischer Erfahrungen längst aufklärerisch »entsorgt« hat, mit dem Einbruch neuer, undistanzierter Erfahrung des Mythos konfrontiert. Es sind dies die schwer zu realisierenden Momente seiner Stücke, da das Theater als genuiner Ort der Repräsentation sich zurückbiegt auf seinen Ursprung, die Erfahrung von Präsenz im kultischen Opfer.³⁰ Diese Öffnung zu einem Anderen, zur Erfahrung von Präsenz statt Repräsentation, aus dem Strauß' Kunstschaffen sein Pathos bezieht, steht nun zur Disposition. Zwei Erfahrungen werden entsprechend im Band *Beginnlosigkeit* mit besonderem Nachdruck der holistischen Welt entgegeng gehalten, in der nur »seinesgleichen geschieht«:³¹ die Erfahrung der Tragödie, manifest auch in der Sprachfigur des Oxymorons (vergl. B 118) und das »Gewärtigen« als doch noch mögliche Erfahrung von Präsenz.

Daß mit der Auflösung jeder prima causa auch die Bedingung der Möglichkeit der Tragödie schwindet, wird in den Aufzeichnungen recht früh festgehalten:

Welches der ursprüngliche Fehler ist, den jemand beging, woraufhin er sich weiter in Unheil verstrickte, das Problem der Atriden, des Ödipus, der Psychoanalyse [...] es verschwindet mit dem Reduktionismus im Weltbild der Kybernetik. (B 38)

Zuvor aber war mit Emphase festgehalten worden, daß es Tragödie und damit auch das Weltbild, das diese ermöglicht, geben müsse:

Daß aber gleichwohl das Elementare vorausgesetzt werden muß, damit wir die Tragödie verstehen, daß es schon deshalb in der Seele konstruiert werden muß, selbst wenn es in der Welt sonst nirgends zu finden wäre. Irgendwo müssen wir dem Ersten und Bloßen begegnen in einem Raum, der nur aus Ornamenten und Fiorituren der einen Vielfältigkeit besteht. Gewiß, man wird sich damit abfinden: alles schweigt, webt und bezieht sich, aber der Einschlag der Unlösbarkeit – (B 30)

Warum dies Beharren gerade auf Tragödie? Sie ist das reziproke Gegenstück zum Denkmodell der Chaosforschung. Die Öffnungen zu nicht voraussagbaren Realisationen, die nichtlineare Gleichungen mit Rückkoppelung bereithalten, nehmen das Moment der Freiheit vollständig in den Raum der Determination, der Naturkausalität, herein. Damit steht das Ärgernis der Chaosforschung (von Poincaré während seiner Arbeit am Dreikörperproblem, das die Newtonsche Physik aus den Angeln hob, in den Satz gebracht: »Diese Dinge sind so bizarr, daß ich es nicht aushalte, weiter darüber nachzudenken!«)³² reziprok zum Ärgernis der Tragödie, die Determination, was Schuld ja ausschließt, in den Raum der Freiheit zurücknimmt, in dem Schuld verantwortet werden muß. (Obwohl Ödipus nicht wissen konnte, daß er seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheiratet hat, muß er Verantwortung übernehmen. »Kann man auch Unwillkürliches verschulden?«, fragt analog Alkmene in Kleists *Amphytrion*.³³ *Beginnlosigkeit* bringt gegen das kybernetische Weltbild die Tragödie ins Spiel, weil sie dieselbe paradoxe Verschränkung von Determination und Freiheit aufweist wie die Chaostheorie, allerdings mit umgekehrtem Vorzeichen. So scheinen sich auf die Tragödie besondere Hoffnungen zu richten, der Welt der Chaostheorie doch noch ein »Kunstmaß« entgegenstellen zu können. Gegen Ende des Bandes wird noch ein zweiter Aspekt ins Spiel gebracht, der mit dem der Tragödie durchaus kompatibel ist, denkt man an deren Herkunft aus dem kultischen Opfer als einer Präsenzerfahrung Gottes. Es ist eine Struktur, die »Gewärtigen« genannt wird.

Der »Er«-Figur wird es zweifelhaft, ob die Auflösung jeder Kontinuität, jeder teleologischen Linie im Zuge der Auflösung des Gedankens einer prima causa wirklich eine Zerstörung war:

Jede Fähigkeit, eine stetige Abfolge zu begreifen, war ihm zerstört. Aber war es eine Zerstörung? War es nicht vielmehr das Vordrängen eines anderen, unterdrückten Sinnesvermögens, das keine Erklärungen, Zusammenfassungen, Schlüsse erlaubte und das ihn zu einer Station für ein unausgesetztes Gewärtigen umrüstete? (B 128)

»Gewärtigen« wird anschließend erläutert als:

etwas zwischen »erwarten« und »vergegenwärtigen«, eine besondere Form der Präsenz, eigentlich die Aura vor dem Ereignis, die oft nur ein Mensch mit spezieller Witterung und krankhafter Schwäche wahrzunehmen gezwungen wird. (B 128)

Jede Stunde besitzt [...] eine Lücke, durch die – bei unglücklichem Verlauf – die ganze Zeit abstürzen könnte. Das Gewärtigen begleitet eine konstante Bereitschaft für das Entsetzen [...].

Selbstverständlich gibt es keine *bloße* Gegenwart, und selbst der reinste oder mystische Augenblick bricht aus der Tiefe der Vergangenheit hervor, der geschichtlichen Erfahrungswelt, aber eben als versprengter Klumpen, nicht als logische Kette, und sein Verglühen ist sein Einleuchten.

Es ist daher wichtig, auf das Versprengte in jeder Sache oder Handlung zu achten, auch wenn sie scheinbar noch so kausal, zusammenhängend, schlüssig sich darbietet. (B 129)

»Auf das Versprengte in jeder Sache oder Handlung zu achten«: das wird zur Strategie des Schreibens in Botho Strauß' nächstem Prosaband *Wohnen Dämmern Lügen* (ersch. 1994). Es bleibt die Frage, ob *Beginnlosigkeit* mit Tragödie und »Gewärtigen« nicht Denkfiguren ins Spiel bringt, denen die Grundlagen zugleich entzogen wird. Die Vorstellungen einer prima causa, der Erfahrung eines absolut Anderen, eines Unableitbaren, mußten ja aufgegeben werden. Mithin sind die Rekurse auf Tragödie und »Gewärtigen« bloße Beschwörung. Wie aber könnte man ihnen aufhelfen, so daß sie mehr würden, daß sie ein Jenseits der Kunst doch zu verbürgen vermöchten? Als ein Experiment in diese Richtung erschließt sich Botho Strauß' so schwer inkriminierter Essay *Anschwellender Bocksgesang*, die nächste Veröffentlichung nach *Beginnlosigkeit* (ersch. 1993). Denn dieser Essay beruft erneut die Entgegensetzung, die doch in *Beginnlosigkeit* zusammengebrochen war.

Der Gesellschaftsprozeß wird als hochkomplexes, sich selbst organisierendes und stabilisierendes kybernetisches System umschrieben:

Jemand, der vor der freien Gesellschaft, vor dem Großen und Ganzen, Scheu empfindet, [...] weil er eine zu große Bewunderung für die ungeheuer komplizierten Abläufe und Passungen, für den grandiosen und empfindlichen Organismus des Miteinander hegt, den nicht der universellste Künstler, nicht der begnadetste Herrscher annähernd erfinden oder dirigieren könnte. [...] Mitunter aber will es ihm scheinen, als hörte er jetzt ein letztes knisterndes Sich-Fügen, als sähe er gerade noch die Letzten, denen die Flucht in ein Heim gelang, vernähme ein leises Einschnappen, wie ein Schloß, ins Gleichgewicht. Danach: nur noch das Reißen von Strängen, gegebenen Händen, Nerven, Kontrakten, Netzen und Träumen. (AS 202)

Das war analog schon in *Beginnlosigkeit* zu lesen, dort als »das eigentlich Mystische« gefeiert (vergl. B 58). Danach wird im Essay festgestellt, daß dieses aufgeklärte, sich selbst perfekt regulierende gesellschaftliche System – was die Deutschen betrifft – auch den tragischen Bezug zu ihrer jüngsten Geschichte

wegeskamotiert, »gesellschaftlich entsorgt« (vergl. AS 205) habe. Der Sprecher des Essays beharrt darauf, daß dieser tragische Bezug bleibt und daß, ihn zu leugnen, d. h. zu verdrängen, nur zu Wiederkehren des Verdrängten in pervertierter Form führe, zu den Ausschreitungen, vor denen wir erschrecken: den Ausbrüchen von Fremdenhaß, den neonazistischen Umtrieben. Diese seien eben das Produkt der aufklärerischen, entsorgenden Abweisung unseres tragischen Bezugs zu unserer Geschichte. Der Essay fordert von den Deutschen, sich hineinzustellen in einen tragischen Geschichtsbezug (d. h. die Schuld, die Deutsche auf sich geladen haben, als bleibend anzunehmen). So reklamiert der Sprechende, wie *Beginnlosigkeit*, jetzt kulturgeschichtlich und sozialpsychologisch argumentierend, Tragödie, also ein »Kunstmaß« gegen den kybernetisch organisierten aufgeklärten Gesellschaftsprozess. Erkannt wird dann das Problem, (wie in *Beginnlosigkeit*), daß auch das geforderte Bejahen von tragischem Verstrickt-Sein funktionalisiert werden kann im kybernetischen Prozeß, als neuer Durchgang durch die Rückkoppelungsschleife des Systems. So weit ist der Essay über die Erschütterung, die *Beginnlosigkeit* manifestiert, noch nicht hinaus. An eben dieser Stelle seines Gedankengangs aber beginnt der Essay sein radikales Experiment.³⁴ Denn hier hat die provozierende Ortsbestimmung der eigenen Argumentation (als gegenaufklärerisch und rechts) ihre Funktion. Der Sprechende setzt sich mit dieser Ortsbestimmung dem Unverarbeiteten, Verdrängten, dem Falschen selbst aus, das er als Konsequenz der Abweisung des Tragischen aufzeigt. Er fordert es heraus, zieht es auf sich und läßt sich von ihm als Autor zerreißen. Das eröffnet dem Publikum die Chance einer Katharsis im Aristotelischen Sinn, womit das publizistische Setting insgesamt – Spiegel-Essay und publizistisches Echo – zu einer mythischen Handlung wird mit dem Publikum als rasendem Chor (vor dessen Bändigung durch die Ordnung der Tragödie), der ein Opfer braucht, um an ihm sein eigenes Unverarbeitetes abzureagieren.

Um das Tragische wiederzugewinnen, es nicht nur zu beschwören, das dem holistischen System einer kybernetisch sich selbst regulierenden Gesellschaft entgegengesetzt werden könnte, reinszeniert der Essay den Kult, aus dem die Tragödie hervorgegangen ist, das Zerreißen eines Opfers, wenn die Stadt in Aufruhr ist, wobei der Sprechende des Essays sich selbst als dies Opfer anbietet. Damit betreibt er selbst das »Gewärtigen«, von dem er in »Beginnlosigkeit« gesprochen hat, als Rückkehr in den Ursprung der Tragödie.

Der Essay *Anschwellender Bocksgesang* erweist sich derart als Teil einer Tragödie, worin sein Lesepublikum hier und jetzt den ursprünglichen Part des Chors ausagiert. Der Sprechende des Essays ist dabei der Protagonist, der das Unverarbeitete, das Falsche auf sich zieht, das im Gefolge des verdrängten tragischen Geschichtsbezugs angewachsen ist, damit der Chor sich hiervon reinige und zu tragischem Geschichtsbezug fähig werde. Der Sprechende des Essays ist aber nicht identisch mit dem Autor Botho Strauß als realer Person, wenn in den Reaktionen auf den Essay diese Unterscheidung auch nie gemacht worden ist. Literaturtheoretisch richtig bezog sich gleichwohl das »Zerreißen

des Opfers« als kultische Handlung des Chors nicht auf die reale Person, sondern auf Botho Strauß in Autorposition, insofern er vom Chor seines »Theaters« zur Unperson in der literarischen Öffentlichkeit erklärt wurde und seither als solche behandelt wird.

Was bedeutet diese inszenierte Tragödie, die zu verstehen ist als Rückbiegung zur Präsenzerfahrung kultischer Handlung, was bedeutet sie für die Ästhetik des Botho Strauß, die der Band *Beginnlosigkeit* in einer schweren Krise, im Einsturz durch die Erkenntnisse der Chaosforschung gezeigt hat? Die Tragödie, die der Essay als präsentische kultische Handlung inszeniert, mit dem Sprechenden des Essays als Opfer, das zerrissen wird, bedeutet im hier betrachteten Kontext nichts anderes als den Versuch einer Rettung der Kunst im Selbstopfer des Autors. Vielleicht war Kafkas Lagebestimmung der Kunst hiervon so weit nicht entfernt, bedenkt man, daß er seinem Freund Max Brod aufgetragen hat, seine Manuskripte zu vernichten.

Anmerkungen:

- ¹ Franz Kafka, Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born. New York 1967, 264.
- ² Gerhard Neumann, *Nachrichten vom »Pontus«*. Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas, in: Franz Kafka Symposium 1983, hrsg. von Wolfgang Emrich und Bernd Goldmann. Mainz 1985, 101-157, hier 106.
- ³ Ich folge hier der Darstellung von John Briggs / F. David Peat, *Die Entdeckung des Chaos. Eine Reise durch die Chaos-Theorie*. München 1990 (Turbulent Mirror. An Illustrated Guide to Chaos Theorie an the Science of Wholeness. New York 1989), 119.
- ⁴ Das legt F. A. Kittler ausführlicher dar: Friedrich A. Kittler, *Aufschreibsysteme 1800/1900*. München, 2. Aufl. 1987, 368-372.
- ⁵ Kafka (Anm. 1), 266.
- ⁶ Briggs / Peat (Anm. 3), 86f.
- ⁷ Franz Kafka, *Das Schloß*. In der Fassung der Handschrift hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1982, 116.
- ⁸ Ebd., 36.
- ⁹ Ansätze hierzu: Helmut Kreuzer / Rul Gunzenhäuser (Hrsg.), *Mathematik und Dichtung*. München 1965. – Siegfried J. Schmidt, *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt am Main 1987. – N. Katherine Hayles (Ed.), *Chaos and Order. Complex dynamics in literature and science*. Chicago / London 1991. – N. K. H., *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca 1990. – N. K. H., *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*. Ithaca 1984. – Brian Rotman, »Towards Semiotics of Mathematics«, in: *Semiotica* 72, 1988, 1-35. – Michel Serres, *Hermes. Literature, Science, Philosophy*. Ed. by Josué V. Harari and David F. Bell. Baltimore 1982. – M. S., *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*. Paris 1982. – Gert Scobel, *Chaos, Selbstorganisa-*

tion und das Erhabene, in: Christine Pries (Hrsg.), *Das Erhabene*. Weinheim 1989, 277-294. – Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter. Hrsg. von Theo Elm und Hans H. Hiebel. Freiburg i. B. 1991. – Michael Fleischer, *Die Wirklichkeit der Zeichen*. Bochum 1994. – Elisabeth Ernter, *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925-1970)*. Berlin / New York 1995.

¹⁰ Vergl. Büchners letzten Briefgruß an seinen Bruder Wilhelm: »Ich sitze am Tage mit dem Skalpell und die Nacht mit den Büchern.« (Georg Büchner, *Werke und Briefe*. Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann. Kommentiert von Karl Pörnbacher u. a. München 1984, 289. Zu Büchners »Bedürfnis« der Dichtung als Gegenpol seines sezierenden Blicks auf Natur wie Gesellschaft vergl. Bernhard Greiner, *Des vers: Wurmfraß und Verse der Revolution*. Büchners Weg zur Dichtung in *Dantons Tod*, in: Franz Link (Hrsg.), *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*. Berlin 1993, 213-225.

¹¹ Zitate aus Schriften von Botho Strauß werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgaben zugrundegelegt werden: B: *Beginnlosigkeit*. Reflexionen über Fleck und Linie. München 1992; AS: »Anschwellender Bocksgesang«, in: *Der Spiegel*, 42. Jg., Nr. 6 vom 18.2.1993; PP: Paare, Passanten. München 1981.

¹² Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Karl Vorländer. Hamburg 1924, B 28 [Seitenangabe nach der Paginierung der 2. Aufl. von 1793].

¹³ In seiner Debatte mit Searle über Grundaxiome der Sprechakttheorie macht Derrida gerade die Iteration zum Sprengsatz des »Systems«, insofern Iteration stets Identität und Differenz zugleich impliziert. Die Debatte ist ausführlich nachgezeichnet von Manfred Frank; er erläutert zu diesem Doppelaspekt von Iteration: »Das Zeichen ist in seiner Selbigeit identifizierbar, weil und insofern es sein Doppel (son autre) mit sich führt. Es ist durch eine Differenz geprägt, auch und gerade dann, wenn es sich nach Durchgang durch die Lücke der Repräsentation (der Wieder-vergegenwärtigung) als identisch bewährt. Nie handelt sich's um eine einfache und fugenlose Unmittelbarkeit.« (Manfred Frank, *Die Entropie der Sprache*. Überlegungen zur Debatte Searle – Derrida, in: M. F., *Das Sagbare und das Unsagbare*. Frankfurt am Main 1984, 491-560, Zitat 504.)

¹⁴ Lutz Hagestedt, »Botho Strauß: Literatur als Erkenntnis? Reflexionen aus dem beschädigten Leben der Postaufklärung«, in: *Weimarer Beiträge* 40, 1994, H. 2, 266-281, insbes. 280. Ohne Polemik gehen auf Botho Strauß' Auseinandersetzung mit den neueren Erkenntnissen der Naturwissenschaften ein: Volker Hage, »Das Ende vom Anfang. Botho Strauß' aufregender Versuch über »Beginnlosigkeit«, seine »Reflexionen über Fleck und Linie«, in: *Die Zeit*, Nr. 16 vom 10.4.1992. – Gerhard Neumann, »Gedächtnis-Sturz«, in: *Akzente* 40, 1993, H. 2, 100-114.

¹⁵ Fred Hoyle, *Steady-State Cosmology Re-visited*. Cardiff 1980. – F. H., *Facts and dogmas in cosmology and elsewhere*. Cambridge 1982.

¹⁶ Willy Riemer, »Problematik des Ursprungs. Kosmos und Chaos in Botho Strauß' *Beginnlosigkeit*«, in: *Weimarer Beiträge* 40, 1994, H. 2, 316-320; Gero von Randow, »Postmodernes Wortgeklingel. Wie Botho Strauß seiner *Beginnlosigkeit* den rechten wissenschaftlichen Anstrich verpaßte«, in: *Die Zeit*, Nr. 1 vom 30.12.1994.

¹⁷ Hagestedt (Anm. 14), 269.

¹⁸ »So stoßen wir in all unserem gegenwärtigen Wissen immer wieder auf die eine In- und Grundgestalt, allumfassendes Diagramm von Leben und Technik, Uroboros der Rückkopplungsschleife, die herrschaftliche Wahrnehmungsfigur der kybernetischen Epoche« (B11). Die »Er-Figur spricht in Ich-Position, versucht dem kybernetischen Modell etwas Jenseitiges – Kunst natürlich – entgegenzusetzen]: »[...] Was geschieht, wenn ich mich in der unruhigen Schönheit fraktaler Gebilde auf dem Bildschirm verliere, im unendlichen Spiel der Selbstähnlichkeit? Laufe ich nicht Gefahr, von den Abstraktionen des Organischen, von der Musterkollektion der Natur vereinnahmt, mitgerissen zu werden – was da strömt, strömt auch durch mich, ist die Formenwelt meiner Adern und Gefäße –, laufe ich nicht Gefahr, meine Antwort zu verlieren, nämlich etwas dagegenzusetzen, die Verbindung zu einem konstruktiven Jenseits der Natur aufrechtzuerhalten und zu bezeugen? Als technizistischer Ästhet, paradox gesprochen, bin ich der Ornamentik der Natur zu nahe, um ein Kunstmaß gegen sie zu erheben« (B 68). »[...] da gegenwärtig dem Denken nichts Anspruchsvolleres zugemutet wird als seine technische Selbstbegegnung« (B 91).

¹⁹ Angespielt ist hiermit auch auf die sog. »Kochsche Insel«, dem Nachweis, daß es nur eine Frage der Genauigkeit der Messung ist, ob bei Bestimmungen des Umfangs nicht für jeden Gegenstand dasselbe Ergebnis – unendlich – erzielt wird: je genauer wir jeden Einschnitt, jede Ausbuchtung einer Umfangslinie berücksichtigen, um so länger wird der Umfang. Nur wenn wir die Umfangslinie begradigen erhalten wir z. B. bei der Messung des Umfangs einer Insel und eines Kontinents verschiedene Werte. (Vergl. hierzu: Briggs / Peat (Anm. 3), 134f.)

²⁰ Die Stufen des Wandels der Perspektive werden explizit angezeigt: »Er war inzwischen mit seiner Sonde zu den gezackten und fetzenreichen Rändern des Bewußtseins vorgedrungen« (B 72); »die Sonde schon nah beim Herz« (B 83); »Eines Abends hatte er im Selbstversuch die letzten Millimeter überwunden. Die Sonde war nun eingedrungen, der Gedanke stand im Herzen und maß den Druck der Unvernunft« (B 133).

²¹ Riemer (Anm. 16). – Lutz Hagestedt (Anm. 14).

²² Der Beginn dieser Aufzeichnung weist sie als der »Er-Figur zugehörig aus.

²³ Botho Strauß, *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*. Nachwort, in: George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unsere Sprechen Inhalt?* München / Wien 1990, 305-320, hier 317.

²⁴ Ausführlich habe ich dies dargelegt in: Bernhard Greiner, *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*. Berlin 1994.

²⁵ Kant (Anm. 12), B 182 (§ 46).

²⁶ Jean-François Lyotard, *Das Interesse des Erhabenen*, in: Christine Pries (Hrsg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, 91-118. – Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries, in: C. P., ebd., 319-349. Anspielung auf das Erhabene in *Beginnlosigkeit*: B 74.

²⁷ Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main 1981.

²⁸ Auf diese Zusammenhänge hat jüngst gewiesen: Christoph Schmidt, »Die Endzeit des Genies. Zur Problematik des ästhetischen Subjekts in der (Post-)Moderne«,

- in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69, 1995, H. 1, 172-195.
- ²⁹ Der Rekurs auf die Kunst ist auch noch in Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos*, den *Beginnlosigkeit* als weiteres Manifest grundlegender Krise mehrfach erwähnt, als Möglichkeit gewährt. Denn dem Lord zerfallen zwar die großen Worte, mit denen der Sinn der Welt ausgesprochen wird, aber es zeigt sich ihm doch immer wieder in den ganz unscheinbaren alltäglichen Dingen visionär »das Ganze«.
- ³⁰ Vergl. hierzu Bernhard Greiner, Der Ursprung als Ziel: Botho Strauß' Theater mythischer Gegenwart, in: B. G., Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992, 468-483. Auf Präsenzerfahrung im kultischen Opfer als Bedingung seines Gelingens hebt Hofmannsthal im *Gespräch über Gedichte* ab, worin – im zeitlichen Umkreis des Chandos-Briefs, was in der Regel nicht beachtet wird – literarisch induzierte Symbolerfahrung als Erfahrung von Präsenz als durchaus möglich vorgestellt wird.
- ³¹ Vergl. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hrsg. von Adolf Frisé. Hamburg 1952, 81.
- ³² Zitiert nach Neumann (Anm. 14), 112.
- ³³ Vergl. Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Ilse-Maria Barth [u. a.], Bd. 1. Frankfurt am Main 1991, 430 (Vs 1455).
- ³⁴ Ausführlich habe ich dies dargelegt in: *Wiedergeburt des Tragischen aus der Aktivierung des Chors? Botho Strauß' Experiment Anschwellender Bocksgesang*, Vortrag, gehalten am 11.5.1995 an der Universität Tübingen, ersch. in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*.

Literatur

- Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main 1981.
- John Briggs / F. David Peat, *Die Entdeckung des Chaos. Eine Reise durch die Chaos-Theorie*. München 1990 (*Turbulent Mirror. An Illustrated Guide to Chaos Theorie an the Science of Wholeness*. New York 1989).
- Georg Büchner, *Werke und Briefe*. Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann. Kommentiert von Karl Pörnbacher u. a. München 1984.
- Jacques Derrida, *Guter Wille zur Macht (I+II). Drei Fragen an Hans-Georg Gadamer*, in: Philippe Forget, *Text und Interpretation*. München 1984, 56-58, 62-77.
- Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*. Hrsg. von Theo Elm / Hans H. Hiebel. Freiburg i. B. 1991.
- Elisabeth Ernter, *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925-1970)*. Berlin / New York 1995.
- Michael Fleischer, *Die Wirklichkeit der Zeichen*. Bochum 1994.

- Manfred Frank, *Die Entropie der Sprache. Überlegungen zur Debatte Searle – Derrida*, in: M. F., *Das Sagbare und das Unsagbare*. Frankfurt am Main 1984, 491-560.
- Bernhard Greiner, *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*. Berlin 1994.
- *Wiedergeburt des Tragischen aus der Aktivierung des Chors? Botho Strauß' Experiment Anschwellender Bocksgesang*. Vortrag, gehalten am 11.5.1995 an der Universität Tübingen; ersch. in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*.
- *Der Ursprung als Ziel: Botho Strauß' Theater mythischer Gegenwart*, in: B. G., *Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen 1992, 468-483.
- Volker Hage, »Das Ende vom Anfang. Botho Strauß' aufregender Versuch über »Beginnlosigkeit«, seine »Reflexionen über Fleck und Linie«, in: *Die Zeit*, Nr. 16 vom 10.4.1992.
- Lutz Hagestedt, »Botho Strauß: Literatur als Erkenntnis? Reflexionen aus dem beschädigten Leben der Postaufklärung«, in: *Weimarer Beiträge* 40, 1994, H. 2, 266-281.
- N. Katherine Hayles (Ed.), *Chaos and Order. Complex dynamics in literature and science*. Chicago / London 1991.
- *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca 1990.
- *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*. Ithaca 1984.
- Fred Hoyle, *Steady-State Cosmology Revisited*. Cardiff 1980.
- *Facts and dogmas in cosmology and elsewhere*. Cambridge 1982.
- Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born. New York 1967.
- Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Karl Vorländer. Hamburg 1924.
- Friedrich A. Kittler, *Aufschreibsysteme 1800/1900*. München, 2. Aufl. 1987, 368-372.
- Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Ilse-Maria Barth [u. a.], Bd. 1. Frankfurt am Main 1991.
- Helmut Kreuzer / Rul Gunzenhäuser (Hrsg.), *Mathematik und Dichtung*. München 1965.
- Jean-François Lyotard, *Das Interesse des Erhabenen*, in: Christine Pries (Hrsg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, 91-118.
- Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hrsg. von Adolf Frisé. Hamburg 1978.
- Gerhard Neumann, *Nachrichten vom »Pontus«*. Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas, in: *Franz Kafka Symposium 1983*, hrsg. von Wolfgang Emrich und Bernd Goldmann. Mainz 1985, 101-157.
- »Gedächtnis-Sturz«, in: *Akzente* 40, 1993, H. 2, 100-114.
- Gero von Randow, »Postmodernes Wortgeklingel. Wie Botho Strauß seiner *Beginnlosigkeit* den rechten wissenschaftlichen Anstrich verpaßte«, in: *Die Zeit*, Nr. 1 vom 30.12.1994.

- Willy Riemer, »Problematik des Ursprungs. Kosmos und Chaos in Botho Strauß' *Beginnlosigkeit*«, in: *Weimarer Beiträge* 40, 1994, H. 2, 316-320.
- Brian Rotman, »Towards Semiotics of Mathematics«, in: *Semiotica* 72, 1988, 1-35.
- Christoph Schmidt, »Die Endzeit des Genies Zur Problematik des ästhetischen Subjekts in der (Post-)Moderne«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69, 1995, H. 1, 172-195.
- Siegfried J. Schmidt, *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt am Main 1987.
- Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur. Frankfurt am Main 1994.
- Gert Scobel, *Chaos, Selbstorganisation und das Erhabene*, in: Christine Pries (Hrsg.), *Das Erhabene*, a.a.O., 277-294.
- Michel Serres, *Hermes. Literature, Science, Philosophy*. Ed. by Josué V. Harari and David F. Bell. Baltimore 1982.
- *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*. Paris 1982.
- Botho Strauß, *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*. Nachwort, in: George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unsere Sprechen Inhalt?* München / Wien 1990, 305-320.
- *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*. München 1992.
 - *Anschwellender Bocksgesang*, in: *Der Spiegel*, 42. Jg., Nr. 6 vom 18.2.1993.
 - *Paare, Passanten*. München 1981.
- Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries, in: Ch. Pries (Hrsg.), *Das Erhabene*, a.a.O., 319-349.

Es ist bezeichnet
 tiker dazu ange
 oder jenen lang
 schichtwissensch
 besitzen, kein We
 symbolischen, str
 schlechts auf die Na

C. P. Snow. Name
 wort der zwei

Literary intellectuals
 presentative, the physica
 prehension – sometime
 derstanding. [Snow 198

Seit Snows provozierende
 den, die Kluft zwischen de
 manautoren zum Beispi
 rem Werk zusammenzub
 erfolgreichsten Beisstellern
rassic Park verpflichtet er
 santen Handlung, in dere
 genauer gesagt, Dinosaur
 weitere Dimension ins Sp
 nur sehr vage angedeut
 schlechterdifferenz möcht

So sehr doch Snows
 trennt sind, so haben sie
 meiner Untersuchung ma
 tiert. Ein Autor bedient
 scher, der seine Ergebni
 che unterworfen; er ist
 und Sprachphilosoph, Jac
 Differenzen zu erstellen