

Dirk Rustemeyer

Ordnungen des Wirklichen



Weisen des Unterscheidens in
Philosophie, Künsten und
Wissenschaften



VERLAG KARL ALBER



Dirk Rustemeyer

Ordnungen des Wirklichen

Weisen des Unterscheidens in

Philosophie, Künsten und Wissenschaften

VERLAG KARL ALBER



Dirk Rustemeyer

Ordnungen des Wirklichen

Weisen des Unterscheidens in
Philosophie, Künsten und
Wissenschaften

Verlag Karl Alber Freiburg/München

Dirk Rustemeyer

Orders of Reality

Ways of differentiation in
philosophy, arts and sciences

The world of everyday life is a system of similarities. Spaces, streets, neighbourhoods, tools, shelves, bags, bins, newspapers, games or languages arrange the different to the similar. Something so different and at the same time comparable describes a culture. To explore cultures as textures of differentiation means to philosophically view the »world« as a system of the possible and the real. Paintings, theatre productions, allegories, mathematical calculations, philosophical theories and terms, a story, photographs and films serve as exemplary occasions for philosophical differentiation. Three ways of dealing with differentiations are put into relation: contrast, comparisons, and series. Contrasts organize diversity in a way that is not hierarchical, logical, deductive or inductive. Comparisons organize differences into configurations that make specific differences visible. Series organize contrasts and comparisons into a finite series of differentiations to form a whole. The limit of the whole is the limit of the series or the – provisional – end of further differentiation.

Professor Dr Dirk Rustemeyer lectures in philosophy and educational philosophy at the Universities of Trier and Witten/Herdecke. His core areas are cultural philosophy, aesthetics, social philosophy, history of philosophy.

Dirk Rustemeyer

Ordnungen des Wirklichen

Weisen des Unterscheidens in
Philosophie, Künsten und Wissenschaften

Die Welt des Alltags ist eine Ordnung von Ähnlichem. Räume, Straßenzüge, Nachbarschaften, Werkzeuge, Arbeitsvorgänge, Regale, Taschen, Mülleimer, Zeitungen, Spiele oder Sprachen ordnen Verschiedenes zu Ähnlichem. Was dergestalt unterschieden und vergleichbar ist, beschreibt eine Kultur. Kulturen als Unterscheidungstexturen zu entfalten, heißt »Welt« als Ordnung des Möglichen und Wirklichen philosophisch zu betrachten. Gemälde, Theaterinszenierungen, Gleichnisse, mathematische Kalküle, philosophische Theorien und Begriffe, eine Erzählung, Fotografien und Filme dienen als exemplarische Anlässe philosophischen Unterscheidens. Drei Weisen des Umgangs mit Unterscheidungen werden zueinander ins Verhältnis gesetzt: Kontraste, Vergleiche und Reihen. Kontraste ordnen Vielfalt auf eine Weise, die weder hierarchisch noch logisch, weder deduktiv noch induktiv verfährt. Vergleiche ordnen Verschiedenes zu Konstellationen, die spezifische Differenzen sichtbar machen. Reihen ordnen Kontraste und Vergleiche durch eine endliche Reihe von Unterscheidungen zu einem Ganzen. Grenze des Ganzen ist die Grenze der Reihe oder das – vorläufige – Ende weiteren Unterscheidens.

Professor Dr. Dirk Rustemeyer lehrt Philosophie und Bildungsphilosophie an den Universitäten Trier und Witten/Herdecke. Arbeitsschwerpunkte: Kulturphilosophie, Ästhetik, Sozialphilosophie, Geschichte der Philosophie.

© VERLAG KARL ALBER
in der Verlag Herder GmbH, Freiburg / München 2017
Alle Rechte vorbehalten
www.verlag-alber.de

Satz und PDF-E-Book: SatzWeise GmbH, Trier
Herstellung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN (Buch) 978-3-495-48871-3
ISBN (PDF-E-Book) 978-3-495-81378-2

Inhalt

Einleitung	11
----------------------	----

I. Kontraste

Dramaturgische Logik	21
1. Verschiebungen	21
2. Logik und Mythos	24
2.1 <i>Logik und Metaphysik: Aristoteles</i>	24
2.2 <i>Rhetorik und Poetik: Aristoteles</i>	28
3. Schreiben und Text	38
3.1 <i>Aktanten: Bruno Latour</i>	38
3.2 <i>Dichte Beschreibungen: Clifford Geertz</i>	46
4. Spiel	50
4.1 <i>Bühne: Erving Goffman</i>	50
4.2 <i>Wetten: Jacques Derrida</i>	54
 Bewegte Formen	 60
1. Quadrate	60
1.1 <i>Homage to the Square: Josef Albers</i>	60
1.2 <i>Farbe und Form</i>	63
1.3 <i>Grenzen als Kontraste</i>	68
2. Kalkül: George Spencer Brown	72
3. Kontraste	81
3.1 <i>Reale Synthesen: Alfred N. Whitehead</i>	81
3.2 <i>Dialektik der Grenze: G. W. F. Hegel</i>	83
3.3 <i>Bild, Form, Logik</i>	87

Summende Welt	90
1. Asemantische und semantische Formen	90
2. Im Zeichen des Kreuzes	91
2.1 Kreuztragung Christi: Pieter Bruegel d. Ä.	91
2.2 Zeit, Bild, Welt	93
2.3 Bildform und Sehform	97
2.4 Bewegungsmatrix	104
2.5 Wesen als Übergang	109
3. Film und Gemälde: Lech Majewski	113

II. Vergleiche

Insenzierte Individualität	123
1. Versuchsanordnung: Disabled Theater I	123
2. Theater, Körper, Text	129
3. Organisierte Grenzen	136
4. Versuchsanordnung: Disabled Theater II	140
5. Inszenieren	144
Ungleiche Gleiche	150
1. Öffentliche Bilder	150
1.1 J. Edgar Hoover	150
1.2 J. Edgar: Clint Eastwood	155
1.3 Öffentlichkeit und Gerechtigkeit	161
2. Person und Gesellschaft	163
3. Individualität: Religiöse und politische Unterscheidungen	171
4. Modelle	174
4.1 Max Weber	174
4.2 Thomas Hobbes	178
4.3 Carl Schmitt	179
5. Ethos und Moral	181
Organisierte Vergleiche	185
1. Vergleichsordnungen: Kulturen und Märkte	185
2. Komplementäre Dynamisierungen	193
2.1 Organisation und Zeichengebrauch	193
2.2 Symbol und Wirklichkeit	196

2.3	<i>Politik und Ökonomie</i>	198
2.4	<i>Homo oeconomicus und epistemisch-moralisches Subjekt</i>	200
2.5	<i>Generalisierte Dritte</i>	204
2.6	<i>Anschlußwahrscheinlichkeiten</i>	206
2.7	<i>Gegenwart als Grenze der Form</i>	208
3.	Öffentlichkeit	210
	Unvertretbares Ich	216
1.	Romantisches Ich und christliche Reflexion	216
2.	Gleichnisse	228
2.1	<i>Gleichnisse im Christentum</i>	228
2.2	<i>Das Gleichnis vom verirrtten Schaf</i>	233
2.3	<i>Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg</i>	237
2.4	<i>Form und Kontext: Gleichnis und Evangelium</i>	243
3.	Philosophisch-religiöse Bilder	247
4.	Unendlichkeiten	250

III. Reihen

	Fotografische Reihen	259
1.	Industrielle Bauten: Bernd und Hilla Becher	259
2.	Menschen des 20. Jahrhunderts: August Sander	265
2.1	<i>Antlitz der Zeit</i>	265
2.2	<i>Politische und ästhetische Alternativen: Helmar Lerski und Erna Lendvai-Dirksen</i>	270
2.3	<i>Typus und Urtypus</i>	275
2.4	<i>Form und Kontext, Gesicht und Accessoires</i>	280
3.	Wirkliches und Symbolisches	292
3.1	<i>Dokumentation und Karikatur im Portrait: Otto Dix</i>	292
3.2	<i>Allgemeines und Typisches</i>	298
	Ästhetische Evidenz	302
1.	Zeigen: Ludwig Wittgenstein	302
2.	Leben: Georg Simmel	307
2.1	<i>Individuelles Gesetz</i>	307
2.2	<i>Bildphänomen</i>	310
2.3	<i>Telos</i>	312

Inhalt

3. Eidos: Edmund Husserl	316
4. Ideen	322
Wirklichkeit entwickeln	325
1. Heuristische Reihen	325
2. Darstellungsformate	325
2.1 <i>Literatur: Jorge Luis Borges</i>	325
2.2 <i>Wissenschaft: Eine Argumentationsmatrix</i>	329
2.3 <i>Philosophie: Friedrich Nietzsche und Niklas Luhmann</i>	333
2.4 <i>Theater: Rimini Protokoll</i>	338
3. Vergrößerung: Alfred N. Whitehead	342
Epilog	346
1. Worte, Bilder, Schlüsse: Citizen Kane	346
2. Ideen	358
3. Heuristik des Diagramms	364
 Literatur	 367
 Namenregister	 379

Einleitung

Die Welt des Alltags ist eine Ordnung von Ähnlichem. Ensembles des Vertrauten finden sich überall. Räume, Straßenzüge, Nachbarschaften, Werkzeuge, Regale, Taschen, Mülleimer, Länder, Spiele, Arbeitsvorgänge oder Sprachen ordnen Verschiedenes zu Ähnlichem. Regionen der Nähe oder Ferne, des mehr oder weniger Vertrauten entstehen. Zeitungen oder Fernsehen zeigen in ihren Arrangements Welt als Ordnung dessen, was zusammen vorkommt. Sie erzeugen Ontologien des Normalen. Was dergestalt unterschieden und vergleichbar ist, beschreibt eine Kultur. Grenzen einer Kultur machen sich als Grenzen der Vertrautheit bemerkbar: Wir wissen dann nicht mehr, wie es weitergeht, welche Übergänge angemessen sind, wo wir suchen sollen, wozu etwas dienlich ist oder gegen welche Erwartungen gerade verstoßen wurde.

Werden jedoch Leder, Autoreifen, Holz, Stoff, elektrische Kabel und Ölfarbe auf 226,3 mal 182,8 cm miteinander verbunden und in einem Museum ausgestellt, erscheint diese Gesellschaft von Dingen als rätselhaftes Zeichen, auch wenn wir es gewohnt sind, innerhalb der Rahmenbedingungen von »Kunst« Ungewöhnliches zu sehen. Robert Rauschenbergs Arbeit »First Landing Jump« (1961) ordnet Verschiedenes in einer – auf den ersten Blick – ordnungslosen, weil unverständlichen Ordnung so an, daß die klassische Form des Bildes gesprengt wird. Auf den Bildträger montierte Gegenstände ragen über die Bildfläche und reichen bis auf den Boden. Autoreifen und Holzplanke sind so angebracht, daß sie an das Fahrgestell eines Flugzeugs erinnern. Betrachter benötigen Zeit, um Einzelheiten und Komposition der Arbeit zu erfassen. Was im alltäglichen Sehen ungewöhnlich ist, verlangt die Betrachtung eines Kunstwerkes: Wir müssen uns vor dem Objekt hin und her bewegen, Einzelheiten aus der Nähe und in größerem Abstand anschauen, Elemente identifizieren und Bedeutungsbezüge erwägen. Warum stört ein Combine painting die gewohnte Ordnung der Welt? »There is no more subject in a

combine than there is in a page from a newspaper. Each thing that is there is a subject. It is a situation involving multiplicity.«¹ Befremdend wirkt die Unterscheidungsordnung des Combine paintings, weniger die Gegenstände, die es versammelt. Leder, Autoreifen, Holz oder Kabel sind vertraute Gegenstände. Auch das Nebeneinander von Flugzeugunglücken, Werbeanzeigen, Politikerstatements, Kriegsgräueln, Naturkatastrophen, Skandalgeschichten oder Sportereignissen, das in Zeitungen oder im Fernsehbild begegnet, mutet normal an. Objekte wie Combine paintings machen diese Vertrautheit befremdlich. Doch was tun sie anderes, als Welt zu ordnen? »I have no aim«, sagt Rauschenberg über seine Arbeit. »I wish to integrate into my canvas objects of life, no matter what they are.«² Betrachter solcher Arbeiten müssen darangehen, Ordnungen zu entfalten, die in der Kombination von Ähnlichem und Verschiedenem wirksam sind. Farbliche Kontraste gehören ebenso dazu wie Assoziationsspiele, Gegenstandsfunktionen oder Flächenproportionen. »Hinter« der sichtbaren und denkbaren Ordnung des Objekts allerdings brauchen sie nicht nach Bedeutungen zu suchen. Rauschenbergs Combine paintings bleiben Welt-Bilder: Oberflächen, denen Betrachter gegenüber-treten, um sich zu ihnen – und zu sich selbst – ins Verhältnis zu setzen. Weder erklären im Objekt versammelte Materialien die Person des Künstlers noch repräsentieren sie eine logische Ordnung. Vielmehr machen sie auf ein alltägliches Sehen aufmerksam, das wegen seiner Selbstverständlichkeit leicht übersehen wird.

Gehen wir durch eine Straße, nehmen wir verschiedene Dinge und Beziehungen zwischen ihnen wahr, ohne sie explizit zu thematisieren. Combine paintings machen solche Wahrnehmungen reflexiv, indem sie zugleich auf den Betrachter, die Versammlung von Dingen im Objekt und auf Welt verweisen. Betrachtern fällt die Aufgabe zu, kontrastierende Ordnungsmöglichkeiten zu aktivieren und zu vergleichen. Sie durchlaufen Unterscheidungsordnungen, die Verschiedenes ähnlich und vergleichbar machen. Mit einem beliebigen Element der Bild-Ordnung wird begonnen, und eine logisch unerklär-

¹ Cage, J.: On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work. In: Ders.: Silence. Lectures and Writings (1961). Hanover 1973, S. 98–1009, hier S. 99.

² Rauschenberg in einem Interview mit André Parinaud 1961. Zitiert nach Zweite, A.: »Kunst soll kein Konzept haben.« Anmerkungen zu Rauschenbergs Werk in den 50er und 60er Jahren. In: Robert Rauschenberg. Hrsgg. v. Armin Zweite und Hiltrud Reinhold. Köln 1994 (Katalog der Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 7.5.–10.7.1994), S. 17–60.

bare Reihe von Vergleichen bahnt sich an. Wenn die Betrachtung an ihr Ende gelangt, hat sich weder ein Resultat eingestellt noch ist eine Definition aufgestellt worden. Auf Intention oder Ausdruck des Künstlers kommt es sowenig an wie auf das Entziffern einer Logik der Dinge. Worauf Betrachter stattdessen aufmerksam werden, ist die Tätigkeit des Vergleichens und des Vollziehens von Unterscheidungen. Wie der Künstler werden Betrachter der Combines zu Komplizen der Ordnung von Ordnung und Unordnung, indem sie »multiplicity, variety, and inclusion« ins Verhältnis setzen.³ Differenzen zwischen Wahrnehmung und Reflexion, Welt und Unterscheidung, Leben und Kunst werden bemerkbar.⁴ In diesem Sinn fordern Combine paintings zu theoretischem Verhalten auf. Für mich sind Rauschenbergs Combines glückliche Beispiele dafür, was ich in diesem Buch explizieren möchte: ein Ordnen von Unterscheidungen, um scheinbar Vertrautes der Reflexion zu erschließen.

Combine paintings betrachte ich deshalb als gute Anlässe für philosophisches Arbeiten. Sie lenken unser Augenmerk auf die Frage, was es bedeutet, sich zur Welt ins Verhältnis zu setzen. Gewiß kann dies auf verschiedene Weise geschehen – die Philosophie ist reich genug an Beispielen. Philosophen tun offensichtlich nicht dasselbe wie Künstler. Aber die Weise, in der philosophische Reflexionsarbeit sich von künstlerischen Herangehensweisen unterscheidet – was sie ähnlich und verschieden sein läßt –, ist von philosophischem Interesse. Beide erzeugen Unterscheidungen und bahnen Übergänge an, sie trennen und verbinden, was sie unterscheiden. Welche Art von Zeichen sie dazu verwenden, macht allerdings erhebliche Unterschiede. Während Philosophen in der Regel sprechen oder schreiben, bringen bildende Künstler wie zum Beispiel Rauschenberg verschiedene Dinge zusammen. Combine paintings sind wunderbare Modelle für Zeichenfunktionen. Mit Hilfe von Zeichen entstehen Darstellungen, in denen Welt reflexiv zugänglich, fragend erschlossen und auf andere Möglichkeiten hin beobachtbar wird. Zeichen unterscheiden etwas, versammeln es, machen es in Ordnungen vergleichbar und setzen Ordnungen in Kontraste zueinander. In dem Maße, wie sie Welt als

³ »Multiplicity«, »variety« und »inclusion« beschreibt Rauschenberg als übergreifende Themen seiner Arbeit. Vgl. Tomkins, C.: *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*. Garden City, N.Y. 1980, S. 182.

⁴ »Painting relates to both art and life. Neither can be made (I try to act in the gap between the two).« - Zitiert nach Tomkins, C.: *Off the Wall*. A.a.O., S. 183.

kulturelle Ordnung des Vergleichbaren entwickeln und erschließen, durchkreuzen sie den Traum vom Wissen als einer Ordnung logischer Beziehungen, die einem Sein der Dinge entspricht.

Was etwas ist, zeigt sich in der Reihe von Unterscheidungen, die es bestimmen. Solche Unterscheidungen setzen Verschiedenes jeweils in bestimmte Verhältnisse. Indem sie Worte zu Texten kombinieren, Autoreifen, Farbe und Leinwand arrangieren, Töne und Geräusche ordnen oder Figuren auf einer Bühne oder Leinwand in Bewegung versetzen, entstehen präzise, beobachtbare und von allem, was sie jeweils nicht sind, unterscheidbare Ordnungen. Verschiedenes machen sie ähnlich und Ähnliches vergleichbar. Bezeichnetes steht in Kontexten des jeweils Unterscheidbaren: einer Kultur. An die Stelle der Frage nach Wahrheit oder dem Was-sein von etwas tritt das experimentelle Erproben von Unterscheidungen: Wie verschieden kann etwas sein, um ähnlich gemacht zu werden? Wieviel Verschiedenheit und Ähnlichkeit vermag eine Darstellung zu kombinieren? Welche Unterscheidungsoptionen kann sie nutzen, um Verschiedenes und Ähnliches zu instruktiven Kontrasten zu ordnen?

In diesem Buch möchte ich eine Antwort auf die Frage vorschlagen, wie Philosophie als Praxis der Reflexion auf Kultur verfahren kann. Kultur betrachte ich als Form, in der »Welt« in sich thematisch und vergleichbar wird. Sinnbildungen, mit denen solche Vergleiche in Gang kommen, sind diagrammatischer Natur: Sie kombinieren unterschiedliche Zeichenarten, ähnlich einem Combine painting. Es geht mir nicht um eine Philosophie »der« Kultur, sondern um eine demonstrierende Reflexion auf Arbeitsweisen philosophischer Darstellungen, die aus der Form der Kultur Konsequenzen ziehen. Mein Vorschlag lautet, Philosophie als Darstellungspraxis zu verstehen, die sich einer Heuristik der Zeichenfunktion bedienen kann, um diagrammatische Sinnbildungen zu Darstellungen zu arrangieren, die Verschiedenes und Ähnliches zu Vergleichbarem kombinieren. Weil sie weder logisch zu deduzieren noch induktiv auf dem Wege von Verallgemeinerungen zu erarbeiten ist, muß sie empirisch an Beispielen entfaltet werden. Gemälde, Theaterinszenierungen, Gleichnisse, mathematische Kalküle, philosophische Theorien und Begriffe, eine Erzählung, Fotografien und Filme dienen mir als exemplarische Anlässe philosophischen Unterscheidens. Drei Weisen des Umgangs mit Unterscheidungen setze ich zueinander ins Verhältnis, um die Heuristik diagrammatischer Darstellungen zu erläutern: Kontraste, Vergleiche und Reihen. Gemeinsam beschreiben sie Dimensionen einer

darstellenden Reflexionspraxis, die für ihre Materialien sensibel bleibt. *Kontraste* ordnen Vielfalt – »multiplicity« – auf eine Weise, die weder hierarchisch noch logisch verfährt. *Vergleiche* ordnen Verschiedenes – »variety« – zu Konstellationen, die spezifische Differenzen sichtbar machen. *Reihen* – »inclusion« – ordnen Kontraste und Vergleiche durch eine endliche Reihe von Unterscheidungen zu einem Ganzen. Grenze des Ganzen ist die Grenze der Reihe oder das – vorläufige – Ende weiteren Unterscheidens. Reihen ordnen etwas zu Folgen, ohne einem numerischen oder chronologischen Prinzip zu unterliegen. Ordnungen zu entfalten heißt, Grenzen zu ziehen, um Vergleiche durch Kontraste anzubahnen, deren Vollzug keiner reinen Logik gehorcht.

Form und Inhalt dieses Buches geben dafür ein Beispiel. Obwohl es exemplarisch verfährt, ist sein Anliegen ein systematisches. Es schlägt vor, »Theorie« als eine Praxis zu verstehen, die innerhalb empirischer Grenzen Verschiedenes ähnlich macht und damit einer Reflexion zuführt. Seine Durchführung ist empirisch, weil es keine abstrakte Logik solcher Ordnungen gibt. Es kommt darauf an, eine Heuristik des Unterscheidens an Beispielen vorzuführen, die so exemplarisch wie kontingent bleiben. Plausibilität soll durch die Verschiedenheit und Ähnlichkeit des Unterschiedenen und durch die Transparenz der Operationen des Unterscheidens entstehen. Ohne logische Evidenz zu reklamieren oder zufälligen Kombinationen zu entspringen, bleibt Plausibilität in Erfahrung fundiert. Durch ihren Erfahrungsbezug appellieren Ordnungen des Vergleichs, die von jemandem arrangiert werden, an jedermann. Kontraste, Vergleiche und Reihen organisieren die Kapitel dieses Buches zu drei thematisch akzentuierten Teilen. Wie ich anhand der Beispiele zeigen möchte, organisieren Kontraste, Vergleiche und Reihen nicht nur eine Heuristik der Darstellung als einer Beschreibung. Sie finden sich ebenso in der Sache, um die es jeweils geht. Reflexions- und Gegenstandsbezug schließen sich in diesen Ordnungen zusammen. Deshalb halte ich sie für geeignet, auch die moderne Kultur zu beschreiben.

Jedes Kapitel der drei Teile des Buches ordnet in seiner Darstellungsform spezifische Kontraste, wobei jeweils »Kontraste«, »Vergleiche« und »Reihen« auf besondere Weise thematisch werden. Als ganzes ist das Buch als Reihe von Kontrasten, Vergleichen und Reihen aufgebaut. Zwar verfolgt es keine lineare Argumentation, entfaltet jedoch seinen Gedanken so, daß er sich sukzessive anreichert und erläutert. Lesern schlägt es eine Reihenfolge der Lektüre vor,

ohne sie darauf festzulegen. Als ganze ist die Reihe, die das Buch arrangiert, eine offene Folge von Kontrasten und Vergleichen. Die Ordnung des Ganzen verweist auf Tätigkeiten des Ordnen. Umgekehrt gewinnt Ordnung als allgemeiner Begriff Sinn erst durch die Frage nach spezifischen Weisen des Geordnetseins.

Die Darstellung dieses Buches verfährt exemplarisch, systematisch und historisch. Darin sehe ich ihren heuristischen Wert. Exemplarisch ist sie, weil an Besonderem Allgemeines zutage tritt. Die Beispiele sind in meinen Augen aufschlußreich, ohne erschöpfend sein zu wollen. Systematisch ist die Darstellung, weil sie Form und Inhalt der Überlegungen aufeinander bezieht. Historisch ist sie, weil eine Bewegung vorgeführt wird, die genealogisch zur Gestalt der Gegenwartskultur geführt hat. Experimentell bleibt diese Reihe von Kontrasten und Vergleichen, indem sie die Heuristik philosophischen Arbeitens, die sie vorschlägt, an Beispielen erprobt, die fortgesetzt werden können.

Unvermeidlich geht es damit auch um die Frage, was »Philosophie« sei. Weder zielt diese Frage auf eine Definition noch auf ein Ende des Fragens. Eher handelt es sich darum, das Fragen als genuine Leistung philosophischer Reflexion und als Antwort auf die Frage nach der Philosophie zu entfalten. Meine Antwort auf diese Frage lautet, vorgehend und in sehr knapper Form: Philosophie können wir als eine Praxis des fragenden Erschließens von Welt betrachten, das auf jeweilige Gegebenheitsweisen von Welt antwortet. Welt tritt durch Tätigkeiten des fragenden Bestimmens in ein Verhältnis zu sich selbst. Wirkliches wird auf seine Möglichkeiten hin expliziert. Wenn Max Weber die Geschichte der abendländischen Wissenschaften als Prozeß einer Entzauberung schildert, möchte ich Philosophie als eine theoretische Praxis der Verzauberung der Welt ins Spiel bringen. Symbolische Ordnungen verzaubern die Welt, indem sie diese in sich selbst unterscheidbar machen. Weil es um Welt geht, geht es um Vergleiche. Wer Vergleiche anstellen möchte, muß unterscheiden. Er muß Unterscheidungen auf die Unterschiede hin vergleichen, die sie machen. Eingespielte Gegensätze lassen sich auf diese Weise vermeiden. Die Unterscheidung von Substanz und Eigenschaften gehört ebenso dazu wie der Gegensatz von Subjekt und Objekt oder derjenige von Intelligiblem und Sinnlichem. Nicht zuletzt können wir scheinbare Alternativen wie die von Logik und Ästhetik oder die von Wahrnehmung und Kommunikation auf die Liste zu vermeidender Begriffsklischees setzen. Stattdessen geht es um Prozesse. Prozesse

erzeugen Bestimmtheiten: Formen. Sie realisieren sich in Materialien, bauen Ordnungen des Wahrscheinlichen auf, strukturieren Erwartungen und schaffen Möglichkeiten des Vergleichs, indem sie Reihen symbolischer Transformationen anbahnen. Ihr Sein ist ihr Vollzug. Darum spreche ich von performativen Formen. Performative Formen erzeugen, was sie unterscheiden. Sie ordnen Welt.

I. Kontraste

Dramaturgische Logik

1. Verschiebungen

Beginnen möchte ich den Gedankengang dieses Buches mit Kontrastierungen philosophischer Texte. Fünf Argumentationsfiguren entfalten Koordinaten einer Heuristik der Darstellung. Gelesen als Tableau möglicher Unterscheidungsordnungen, legt die Reihe dieser Figuren kontrastive Vergleiche des jeweils Ähnlichen und Verschiedenen nahe. Strenge Unterschiede zwischen Dingen und Handlungen, Logik und Poetik wirken entbehrlich. Das so entstehende Bild eines historisch geordneten Text-Raumes verdankt sich systematischen Vergleichsgesichtspunkten. Einen kulturellen Verweisungsraum schließen diese von innen her auf, ohne daß sie selbst ausschließlich historisch-philologischen Entwicklungslinien entspringen. Logik und Poetik (Aristoteles), Schreiben und Text (Bruno Latour und Clifford Geertz), Bühne und Wette (Erving Goffman und Jacques Derrida) werden als verschiedene Optionen der Reflexion auf Darstellungen einander so ähnlich, daß sie, als Prozesse des Arrangements von Unterscheidungen, den Blick auf das jeweilige Ganze einer Kultur freigeben.

Die Aristotelische Philosophie entfaltet ein Textkorpus, das in mehreren Hinsichten Fragen des angemessenen Unterscheidens, des Zusammenhangs von Unterscheiden, Logik und Sprache sowie des Verhältnisses von Ding- und Handlungserkenntnis untersucht. »Metaphysik«, »Poetik« und »Rhetorik« analysieren das Verhältnis von Denken, Sagen und Alltäglichkeit. Darin geht es um Fragen der Logik im Blick auf Gegenstände und Handlungen.¹ Vor allem die Poetik

¹ Manchmal konnte der Eindruck aufkommen, zwischen diesen Texten bestünde eine Differenz, die sie von »modernen« Denkweisen trennt. Dazu hat erheblich beigetragen, daß die Poetik erst spät bekannt wurde, nur teilweise überliefert ist und in anderen Kontexten diskutiert wurde als die Metaphysik. Vgl. zur Rezeption der Poe-

bietet vielversprechende Beobachtungen für eine Heuristik der Darstellung, ist sie doch weit mehr als nur eine Theorie der Tragödie. Unter anderem eröffnet sie einen Blick auf die Metaphysik, der auch die Logik von Aussagen und Urteilen als einen – jeweils gesellschaftlich situierten – Unterscheidungsprozeß zu betrachten erlaubt. »Metaphysik« einerseits, »Rhetorik« und »Poetik« andererseits miteinander zu kontrastieren, ermöglicht einen Vergleich zwischen Erkenntnisweisen und Darstellungsformen. Unter dieser Perspektive erscheinen »Poetik« und »Rhetorik« als Reflexionsmodelle des Sozialen. Theater und Erkenntnis treten in ein enges Verhältnis.

Eine solche Lektüre der Aristotelischen Texte lädt zu Vergleichen mit der Soziologie Bruno Latours ein. Latours Schriften lese ich als Antwort auf eine klassische philosophische Problemstellung und als Anknüpfung an die Aristotelischen Überlegungen zur Poetik. Latour hat der Trennung zwischen Handlungen und Gegenständen ein Konzept der Beschreibung gegenübergestellt, das beide in Darstellungen miteinander verknüpft. Demzufolge läßt sich über Dinge besser sprechen, wenn sie als Aktivitäten – als Aktanten – beschrieben werden. Handlungen stellen sich als Knoten zwischen Unterscheidungsprozessen dar, die Dinge miteinander verbinden und Gesellschaften aller Art konstituieren. Schreibend organisieren Beobachter Form-Kontext-Verhältnisse, die ihnen helfen, Welt zu verstehen, ohne sie kausal erklären oder aus Gesetzen ableiten zu müssen. Indem Latour Dingen einen Zugang zur Theorie des Sozialen verschafft und die epistemologische Differenz zwischen Gegenständen und Handlungen unterläuft, lädt er dazu ein, Aristoteles' Poetik wie einen Kontext zur Formlogik der Metaphysik zu betrachten. Latours Konzept soziologischer Forschung stellt eine wissenstheoretische Weiche neu, die den Kern der Ontologie und Repräsentationstheorie berührt. Es verzichtet jedoch auf die Konstruktion eines »Mythos«, der für die Aristotelische Poetik wesentlich ist. Das Ende einer Beschreibung resultiert weniger aus einer Grenze als aus einer pragmatischen Entscheidung, Prozesse nicht weiterzuverfolgen.

Solche Fragen verbinden die Soziologie Bruno Latours mit der Ethnographie von Clifford Geertz. Geertz' Auffassung von Ethnogra-

tik in der Literaturwissenschaft Schmitt, A.: Die Literatur und ihr Gegenstand in der Poetik des Aristoteles. In: Buchheim, Th./Flashar, H./King, R. A. H. (Hrsg.): Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles? Hamburg 2003, S. 184–219.

phie zielt darauf ab, Wirkliches im Modus des Schreibens zu erkennen. Um Unterschiede zu sehen und verständlich zu ordnen, fertigen Beobachter Darstellungen an, in denen Sachen und Handlungen, Wissen und Gefühle, natürliche und soziale Gemeinschaften zusammenkommen. Im Kontext symbolischer Ordnungen bringen Beobachter Verschiedenes so zusammen, daß es die Komplexität einer Kultur erhellt. Geertz' Konzept »dichter« Beschreibungen fügt dem Verständnis von Theorie als einer Praxis des Darstellens einen Gesichtspunkt hinzu, der wiederum eine aristotelische Frage aufgreift: Als »dicht« gelten Darstellungen, die an einem exemplarischen Material möglichst komplette Relationierungen kultureller Unterscheidungsformen durchlaufen. »Allgemeinheit« dürfen sie beanspruchen, weil sie ein besonderes Phänomen ins Auge fassen. Allgemeines und Besonderes erscheinen weniger als logische Kategorien oder ontologische Klassen. Eher treten sie in konkreten Vollzügen zueinander ins Verhältnis. Zuschauer oder Leser ermutigen sie zu weitreichenden Vergleichen, die das Ganze einer Kultur berücksichtigen. »Dichte« Beschreibungen entfalten exemplarische Zusammenhänge einer Kultur. Das verbindet sie mit manchen Theaterstücken.

Nun hat Erving Goffman vorgeführt, was es heißt, das Theater als Metapher des Sozialen ernstzunehmen, ohne es mit dem Gegenstand in eins zu setzen. Goffmans metaphorische Redeweise vom Theater ermöglicht einen differenzierten Blick auf Zusammenhänge zwischen Wirklichkeit und Darstellung. Überlegungen von Bruno Latour und Clifford Geertz fügt er einen methodologisch wichtigen Aspekt hinzu. Dieser Aspekt zielt auf die Frage der Identität im Verhältnis zu einem Kontext, in dem mögliche Unterscheidungsweisen mit komplementären sozialen Perspektiven im Blick auf Beobachter ins Verhältnis treten. Theater-Spiele betrachtet Goffman als Interaktions-Spiele zwischen Ego und Alter. Beschreibungen lassen sich als Züge in einem Spiel des Unterscheidens auffassen. Der Gedanke des Spiels bietet eine Alternative zu den Modellen des Systems oder der Totalität an. In Unterscheidungsspielen erweisen Formen ihre Wirklichkeit, weil sie Substitutionsmöglichkeiten ausnutzen, die keine finale Beschreibung zulassen.

Jacques Derrida greift das Motiv des Spiels auf, indem er Unterscheidungsordnungen als Zeichenprozesse betrachtet. Begriffliche Ordnungen »sind« demnach als Prozesse zu verstehen, die aus Ketten einander supplementierender Unterscheidungen resultieren. An die Stelle von Identität tritt Differenz. Statt von Sache und Repräsentation

tion oder von Zeichen und Denken wäre von Übergängen zwischen performativen Unterscheidungsformen zu sprechen. Eine begrifflich organisierte Logik, wie Aristoteles sie begründet, gerät im Lichte solcher Verschiebungen in Bewegung. Begriffe zeigen sich als Prozesse, die einer Logik dramaturgisch arrangerter Unterscheidungen ähneln. Kontext der Logik ist eine Poetik des Unterscheidens. Dekonstruktive Lektüren, wie Derrida sie vornimmt, entfachen Unterscheidungsspiele, ohne exemplarische Erfahrungen vorauszusetzen. An deren Stelle tritt bei Derrida die Arbeit an exemplarischen Texten. Der Raum der Texte, die sukzessive dekonstruiert werden, erscheint als Projektion der Unterscheidungen, mit denen die Philosophie der Différance ihr Spiel beginnt. Darin kommt eine Heuristik zur Geltung, die sich an Unterscheidungen, Texten und Vergleichen erprobt, ohne sich begründen zu wollen.

Evidenzversprechen dramaturgischer Unterscheidungsordnungen hängen von konkreten Untersuchungen ab. Von der Materialität des jeweils Unterschiedenen bleiben sie imprägniert. Darstellungen erschließen Welt, indem sie Grenzen zwischen scheinbar Vertrautem und Unvertrautem erkunden. Weniger eine Evidenz des Offensichtlichen führt zur Erkenntnis als die Arbeit am Fragwürdigen und Mehrdeutigen. Aristoteles' Poetik lenkt den Blick auf die Produktivität des Befremdens beim Unterscheiden von Verständlichem. Ob moderne Gesellschaften noch auf exemplarische Erfahrungen, Texte oder Deutungsrahmen zurückgreifen können, auf die Darstellungen sich stützen, um Anspruch auf Allgemeinheit zu erheben, bleibt in Formexperimenten der modernen Kultur herauszufinden.

2. Logik und Mythos

2.1 *Logik und Metaphysik: Aristoteles*

Für die antike und christlich-mittelalterliche wie auch für die arabische Philosophie des Mittelalters spielte die »Metaphysik« des Aristoteles eine überragende Rolle. Aber auch für semiotische, mathematische oder soziologische Formtheorien des 20. und 21. Jahrhunderts bleibt sie ein maßgeblicher Referenztext. Aristoteles entfaltet ein Tableau von Unterscheidungen, das zwei Vorzüge besitzt: Zum einen fragt es danach, wie Gedanken aus Wahrnehmungen heraus entstehen und in Sprache Gestalt gewinnen. Zum anderen ordnet es

Begriffe logisch zu Kontexten von Differenzen und Hierarchien. Unterscheiden und Logik erscheinen geradezu als dasselbe. Logik wiederum begegnet als eine Denk-Ordnung über Mengen in Form von Aussagen.

Im eigentlichen Sinne Seiendes ist für Aristoteles ein Unterschiedenes. Sogar von seinen Eigenschaften, an denen es erscheint, ist es verschieden. Indem Denken unterscheidet, bestimmt es. Es ist Tätigkeit. Begriffe bestimmen Veränderliches, weil sie von diesem unterschieden bleiben. Sie ordnen Gedanken. Deshalb besitzen Gedanken Dauer gegenüber dem durch sie bestimmten Vielen. Der Gedanke des »Hauses«, markiert im Begriff, ordnet unbegrenzte Vielheiten von Häusern und Hauswahrnehmungen. Von diesem Vielen bleibt er unterschieden. Eines unterscheidet sich von dem Vielen, im Verhältnis zu dem es Eines ist. Auch von anderen Einen, im Verhältnis zu denen es eines von Vielen ist, unterscheidet es sich. Da Bestimmen heißt, etwas zu unterscheiden, entsteht, was bestimmt wird, aus Gegensätzen.² Als Zugrundeliegendes, von dem etwas ausgesagt wird, ist es selbst ein Anderes des Gegensatzes.³ Vieles als Vieles des Einen zu bestimmen verlangt, von Sinnlichem in Gedankliches überzugehen. Darin besitzt die Aristotelische Logik phänomenologische Züge: Sie entwickelt Unterscheidungsregister aus Sinnbildungen der Anschauung. Verhältnisse von Form und Kontext erscheinen als unproblematisch, denn Formen konturieren sich in einer vorverstandenen Welt. Deren Verständlichkeit erschließt sich wesentlich über sprachliche Unterscheidungsmöglichkeiten. Im begrifflichen Denken gelangen diese zur Reflexion.

Arten des Einen – des Unterschiedenen – entsprechen Arten des Seienden. Allgemeinheit gewinnen sie aus ihrer Differenz zu Akzidenzen einerseits und zu anderen Allgemeinheiten andererseits. Darum liegt das Eine in Gattungen vor.⁴ Zwischen dem Denken des Einen als Ordnung von Gattungen, Arten und Individuen sowie dem Denken des Bestimmens als Unterscheiden von Gegensätzen bestehen Analogien.⁵ Weil der Akzidenzen zu viele sind, um alle aufgezählt zu werden, benötigt das Denken eine spezifische Differenz,

² Aristoteles: Physik. Hamburg 1989³, I, 5, 188b.

³ Vgl. ebenda, I, 7, 190b.

⁴ Vgl. Aristoteles: Metaphysik. Hamburg 1989, IV, 2, 1003b-1004a.

⁵ »denn alles ist entweder Gegensatz oder aus Gegensätzen, Prinzipien aber der Gegensätze sind das Eine und die Vielheit.« Ebenda, 1005a.

um eine Form von ihren jeweiligen Vielen wie von ihren gegensätzlichen Formen zu unterscheiden und zu bestimmen. Unmöglich könnte etwas zugleich in derselben Hinsicht sein und nicht sein. Das Prinzip des ausgeschlossenen Dritten beschreibt den Kern Aristotelischer Logik und markiert das oberste Prinzip des Denkens: dasjenige, was jeder »schon zum Erkennen mitbringen« muß.⁶ Der Satz vom Widerspruch verbindet eine Logik des Unterscheidens mit einer Logik des Denkens aus Gegensätzen sowie einer Logik des Bestimmens als einer Ordnung über Mengen. Diese Logik ist eine Logik des Sagens. Etwas sagen bedeutet, nicht zugleich Sein und Nichtsein vom Selben zu sagen. Möglich sind Rede und Denken wiederum als Sagen von etwas zu jemandem: Denken gewinnt Form als Kommunikation. Ordnungen des Denkens und Ordnungen des Sozialen sind Formen der Entfaltung des Selben. Die Form des Satzes liefert die Form des Seienden als eines ausgesagten Bestimmten. Denken tendiert auf eine Organisation des Sinnlichen in Gestalt einer Idealisierung zur »Form«. An dieser Tendenz bemerkt es sich selbst. Für Aristoteles bleibt die Denkform von der sinnlich imprägnierten Zeichenform ihres Ausdrucks unterschieden.

Gedanken erfassen und unterscheiden sich reflexiv im Aussagen. Ein Kontinuum von Gedanken, Sagen und Sein führt in sich selbst zurück. Gedanken erfassen und bestimmen sich im Vollzug einer symbolischen Ordnung. Allgemeines zeigt sich praktisch in seiner Fähigkeit, verschiedene Einzelne ähnlich zu machen – wie der Begriff des Hauses in bezug auf die Vielfalt verschiedener, aber ähnlicher Häuser. Jedoch bleiben in der Perspektive des Aristoteles Übergänge gegenüber dem Ausgangs- und Endpunkt abgewertet. Zwischen den Gliedern eines Widerspruchs gibt es nichts – »man muß notwendig jeweils Eines von Einem bejahen oder verneinen.«⁷ Ein sich reflexiv als Gedanke fassendes Denken ordnet in Relationen von Gegensätzen und Allgemeinheitsgraden Taxonomien des Seienden. Bezieht Denken sich auf sich selbst, bestimmt es sich als Logik des Umgangs mit Gegensätzen. Seine Form hebt sich von symbolischen Voraussetzungen – der Sprache – ab, mit denen es Unterscheidungen trifft und unterscheidet. Was einerseits selbstverständlich ist – daß Denken Sagen bedeutet –, wird andererseits in der Form des Denkens abgewer-

⁶ Ebenda, IV, 3, 1005b.

⁷ Ebenda, IV, 7, 1011b.

tet, so als ob die Zeichenhaftigkeit des Unterscheidungsvorgangs gegenüber einer reinen Form sekundär sei.⁸

Formen verleihen sinnlich Wahrnehmbarem Gestalt. Weil Form am Stoff wird, was sie ist, bleibt sie von diesem unterscheidbar. Die »Form« der Schale tritt am »Stoff« des Silbers hervor. Ohne ihr Anderes, den Stoff, könnte Form nicht sein. Umgekehrt braucht Stoff, um als Stoff unterschieden werden zu können, Form. Stoff und Form sind operativ verwechselbare Bestimmungen eines Dieses. Offenbar sei, daß »die Form, oder wie man sonst die Gestaltung am sinnlich Wahrnehmbaren nennen soll, nicht wird, und daß es keine Entstehung derselben gibt, und daß ebensowenig das Sosein entsteht; denn dies, die Form, ist vielmehr dasjenige, was in einem anderen wird ...«⁹ Auch wenn der Stoff vergeht und das Etwas sich auflöst, bleibt der Begriff – zum Beispiel des Hauses oder der Schale – bestehen.¹⁰ Formen sind Ursachen des sinnlich Wahrnehmbaren.

Indem Aristoteles seinen Begriff der Form mit einer Theorie der Ursache kombiniert, gelangt er zu einer Unterscheidungsmatrix, die Etwas auf vierfache Weise bestimmt. Diese Matrix entfaltet eine Logik des Unterscheidens zu einer Ordnung des Seienden. Ursache ist, erstens, die Form als Dauerhaftes gegenüber dem Veränderlichen und als Eines gegenüber dem Vielen der Eigenschaften. Zweitens ist der Stoff, an dem Form auftritt, Ursache eines Seienden. Die Form der Schale ist Form an dem Silber, aus dem die Schale besteht. Ohne Stoff keine Form, ohne Silber keine Schale. Drittens ist der Anfang einer Veränderung Ursache eines Dieses, so wie der Silberschmied, der den Stoff formt, die Schale verursacht. Schließlich wirkt der Zweck, dem die Schale dient, als Ursache, weil er als Telos die Bewegung in Gang setzt.¹¹ Die Relation Form/Stoff wird von der Relation Beweger/Telos gekreuzt. Vier Positionen formieren eine Matrix, die eine doppelte Unterscheidung beschreibt. Keine einzige Ursache läßt sich von den anderen isolieren, es sei denn in bezug auf die Hinsicht, in der sie jeweils akzentuiert werden kann. Aristoteles' Matrix der Ursache entfaltet ein Schema der Beobachtung, das ein kontrolliertes Wech-

⁸ Hier setzt Jacques Derridas Kritik am Präsentismus der Metaphysik an. Er möchte zeigen, daß Denken und Zeichen nicht zu trennen sind.

⁹ Aristoteles: Metaphysik. A. a. O., VII, 8, 1033b.

¹⁰ Vgl. ebenda, VII, 15, 1039b.

¹¹ Vgl. ebenda, V2, 1013a-1013b.

seln der Aufmerksamkeit anleitet. Gleichzeitig sind die Ursachen nicht beobachtbar. Nur nacheinander können wir nach ihnen fragen.

2.2 *Rhetorik und Poetik: Aristoteles*

Poetik und Rhetorik untersuchen die Welt menschlichen Handelns. Hier geht es nicht um Notwendiges, sondern um Überzeugendes.¹² Wer seine Rede mit Wissen führen will, sollte das Überzeugende vom nur scheinbar Überzeugenden zu unterscheiden vermögen. Anlaß und Adressaten der Rede gilt es ebenso im Auge zu behalten wie Implikationen der Sache oder Gefühle, die im Spiel sind. Rhetorik hat einen epistemischen Bezug. Sie ist ein »Schößling der Dialektik«.¹³ Wahres und Wahrscheinliches sind mit glaubwürdigen Argumenten vorzutragen. Glaubwürdigkeit bestimmt sich im Blick auf jemanden. Überzeugendes entsteht vor dem Hintergrund des Wahrscheinlichen. Wahrscheinlich ist, »was zumeist zutrifft, aber nicht in jedem Fall«.¹⁴ Was auch anders sein könnte, verhält sich »zu dem, bezüglich dessen es wahrscheinlich ist (...) wie das Allgemeine zum Besonderen.«¹⁵ Solche Urteile bewegen sich im Bereich des Möglichen. Ihre Geltung hängt von Kontexten ab, in denen Unterschiedenes vergleichbar wird.

Vergleiche sind Voraussetzungen für Unterscheidungen von Wirklichem und Möglichem, Besonderem und Allgemeinem. Geltung gewinnen solche Urteile aus Plausibilität. Sie zu fällen erfordert Kenntnis der Differenz von Möglichem und Unmöglichem. In Rede stehen Güter, »die ihrem Wesen nach auf uns zurückgeführt werden und deren Ursprung bei uns liegt«.¹⁶ Zur Beschreibung derartiger Urteilsformen entwickelt Aristoteles eine Handlungslehre. Zufall, Natur, Gewalt, Gewohnheit, Überlegung, Affekt und Begierde bestimmen demnach menschliches Handeln. Die ersten drei Ursachen

¹² Im Blick auf Dinge unterscheidet Aristoteles zwischen Naturdingen und Artefakten. Erstere haben ihren Anfang in sich selbst, letztere in anderem. »Hingegen, Liege und Kleid, und was es dergleichen Gattungen sonst noch geben mag, hat, insofern ihm eine jede solche Bezeichnung eignet und insoweit es ein kunstmäßig hergestelltes Ding ist, keinerlei innewohnenden Drang zu Veränderung in sich ...« Aristoteles: Physik. A. a. O., II,1, 192b.

¹³ Aristoteles: Rhetorik. Stuttgart 2007, I, 6, 1356a.

¹⁴ Ebenda, I, 15, 1357a.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Ebenda, 4, 1359b.

beruhen nicht auf Entscheidungen des Handelnden. Drei große Motivgruppen, die im Blick auf Entscheidungen wesentlich sind, bleiben übrig: Gewohnheiten, die das Handeln ohne Einschaltung der Reflexion leiten, Überlegung, die Ziele, Möglichkeiten und Mittel des Handelns erwägt, sowie Gefühle, die sogar vernünftige Einsichten außer Kraft setzen können.¹⁷ Plausibilitäten und Emotionen werden im Kontext von Verhaltensweisen in exemplarischen Situationen beschrieben. So entsteht eine Typologie des Sozialen, auf die Redner ebenso zurückgreifen wie Dichter. »Poetik« und »Rhetorik« entwerfen den Grundriß einer Theorie sozialen Handelns. Martin Heidegger hat die »Rhetorik« als »die erste systematische Hermeneutik der Alltäglichkeit des Miteinanderseins« charakterisiert.¹⁸ In der Analyse von Redeformen erblickt Heidegger die Grundlage der Aristotelischen Logik, insofern es um Reflexionen der Selbstausslegung des Menschen als eines sprechenden Lebewesens geht. Heideggers Lektüre der Rhetorik läßt die Poetik außer Betracht – und blendet damit die Rolle artifizierter Darstellungen bei der Erkenntnis des Sozialen ab.¹⁹ Vielleicht könnte man die »Rhetorik« aber gerade in Verbindung mit der »Poetik« die erste systematische »Soziologie« des Abendlandes nennen, da in der Poetik die Erkenntnisleistung von Darstellungen im Blick auf Soziales untersucht wird.

Fragen nach dem Handeln führen auf Kontexte, in denen gehandelt wird. Bestimmte Handlungen gewinnen im Unterschied zu anderen an Wahrscheinlichkeit. Diesem Thema widmet sich die Poetik. Deren erster – und als einziger erhaltene – Teil analysiert die Tragödie. Kontexte, in denen Handlungen unterschieden werden, ergeben sich nicht ohne weiteres aus dem sinnlichen Anschein eines Gegenstandes. Dinge wie Silberschalen sind für Handlungsformen kaum paradigmatisch. Deshalb entwickelt Aristoteles die Frage, wie wir Handlungen unterscheiden können, anhand des Mythos. Ein Mythos

¹⁷ Vgl. ebenda, I, 1369a.

¹⁸ Heidegger, M.: Sein und Zeit. Tübingen 1979¹⁵ (1927), S. 138.

¹⁹ In seiner Aristoteles-Vorlesung von 1924 liest Heidegger die Aristotelischen Texte aus der Perspektive einer Hermeneutik des Daseins. Seine Rezeption bereitet den Gedankengang von »Sein und Zeit« (1927) vor. Für die Daseinsanalyse, die Heidegger vor Augen steht, bedarf es keiner Betrachtung von Reflexionsformen, die allererst in der Auseinandersetzung mit artifizierten Darstellungen – wie im Falle von Tragödien – möglich werden. Vgl. Heidegger, M.: Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie. In: Gesamtausgabe Bd. 18, Frankfurt/M. 2002. Zum Beispiel S. 110: »Die Rhetorik ist nichts anderes als die Auslegung des konkreten Daseins, die Hermeneutik des Daseins selbst.«

findet sich nicht einfach vor, er wird gemacht. Konstruktionen des Mythos, wie Dichter sie ersinnen, machen deutlich, daß es hier um Mögliches statt um Notwendiges geht. In der Fiktion des Dichters erscheint Wirkliches im Modus einer befremdenden Distanznahme. Betrachten Zuschauer im Theater den Mythos als Unterscheidungsordnung, leitet sie der Mythos zur Reflexion des Verhältnisses von Wirklichem und Möglichem im Exemplarischen einer Geschichte bzw. eines Stückes.

Aristoteles schreibt die Poetik zu einer Zeit, da die klassische Tragödie des 5. Jahrhunderts bereits Vergangenheit ist. Noch immer entstehen neue Tragödien, doch in der politischen Öffentlichkeit hat sich ihre Bedeutung abgeschwächt. In Rhetorik und Philosophie erwachsen dem Theater Konkurrenten.²⁰ Einsichten der Tragödie werden in Form und Inhalt philosophischer Rede im Text transformiert, dessen dialogische Form bei Platon nicht die Form der Tragödie ist. Der Text wird bei Platon zur Bühne der Bewegung von Gedanken, verkörpert in Figuren von Gesprächsteilnehmern. So formuliert auch die Aristotelische Poetik eine Wahrheit der Tragödie in der Form philosophischer Rede. Indem die poetologische Rede der Philosophie die Form der Tragödie als eine Weise des Erkennens erläutert, spricht sie zugleich über das Verhältnis dichterischer zu philosophischen Formbildungen. Dieses Verhältnis klärt einerseits den Erkenntnisanspruch der Dichtung. Andererseits relativiert sich damit eine mögliche Dominanz »logischer« gegenüber »poetischen« Unterscheidungen. Philosophen und Dichter beschäftigen sich mit Formbildungen, die Erkenntnis hervorbringen. Allerdings kultivieren sie verschiedene Frage- und Reflexionsweisen. Poetische Unterscheidungen gewinnen Schlüssigkeit nicht nur aus formalen Beziehungen von Aussagen. Ihre Gültigkeit entspringt ihrer Plausibilität im Kontext einer verständlichen Welt und deren Möglichkeiten. Welt ordnet sich nicht zuletzt über Geflechte von Handlungen.

Menschen sind, was sie sind, als Handelnde. Bestimmt werden sie durch Beziehungen, in denen sie stehen. Die Ordnung des Sozialen – die Polis – ist gegenüber dem Einzelnen vorrangig, wie die Polis Teil der Ordnung des Kosmos ist. Das macht Menschen, wie Aristoteles in der »Politik« ausführt, von Natur aus zu sozialen Wesen. Ihr

²⁰ Vgl. Flashar, H.: Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie. In: Flashar H. (Hrsg.): Tragödie. Idee und Transformation. Stuttgart, Leipzig 1997, S. 50–64.

Was-sein zeigt sich im Zusammenhang konsistenter Verhaltens- und Urteilsweisen angesichts der Herausforderungen, vor die das Leben sie stellt. »Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit. (Auch Glück und Unglück beruhen auf Handlung, und das Lebensziel ist eine Art Handlung, keine bestimmte Beschaffenheit. Die Menschen haben wegen ihres Charakters eine bestimmte Beschaffenheit, und infolge ihrer Handlungen sind sie glücklich oder nicht.)«²¹ Glück und Unglück sind mithin keine bloßen Zustände oder Eigenschaften. Sie ergeben sich aus der Kohärenz einer Lebensführung. In Tragödien stürzt niemand durch bloßen Zufall ins Unglück.

Nachahmende Darstellungen des Theaters machen etwas sichtbar, was nicht in gleicher Weise theoretischen Reflexionen der Metaphysik entspricht: die mögliche Verzerrung der Einsicht durch die Perspektive der Beteiligten. Figuren der Tragödie, wie exemplarisch Ödipus, geraten ins Unglück nicht durch schlechte Absichten. Irrtümer werden ihnen zum Verhängnis, die aus ihrer zwar nachvollziehbaren, doch fehlgeleiteten Sichtweise entspringen. Tragödien der klassischen Zeit bieten Zuschauern keine moralische Verurteilung oder Belehrung.²² Im Verzicht auf derartige Urteile besteht die mögliche Erkenntnis. Nur wer nicht, wie Figuren im Stück, in die konkrete Welt der Handlungen verstrickt ist, vermag Erkenntnis zu erlangen. Perspektiven, die Zuschauer einnehmen, unterscheiden sich grundlegend von den Perspektiven der Figuren. Beim Zuschauer kann Einsicht entstehen, sofern er die Differenz der Perspektiven bedenkt, die ihn von der möglichen Wirklichkeit des Stücks unterscheidet. In der Differenz zu den Figuren erblickt er Ähnlichkeiten der Handlungen, in die auch er, wenngleich in anderen empirischen Konstellationen, verstrickt werden könnte.

Handlungen sind, was sie sind, im Kontext anderer Handlungen. Sie nachzuahmen – sie darzustellen – verlangt die Etablierung einer Ordnung von Ort, Zeit und Handlung, in der Charaktere, nicht Menschen, eine Rolle spielen. Charaktere begegnen als Unterscheidungen innerhalb der Ordnung eines Mythos. »Ich verstehe unter Mythos

²¹ Aristoteles: Poetik. Stuttgart 1993, 6, S. 21.

²² Vgl. Schmitt, A.: Zur Darstellung menschlichen Handelns in griechischer Literatur und Philosophie. In: Gabriel, O. W./Sarcinelli, U./Sutor, B./Vogel, B. (Hrsg.): Der demokratische Verfassungsstaat. Theorie, Geschichte Probleme. Festschrift für Hans Buchheim zum 70. Geburtstag. München 1992, S. 3–16.

die Zusammensetzung der Geschehnisse, unter Charakteren das, im Hinblick worauf wir den Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben, unter Erkenntnisfähigkeit das, womit sie in ihren Reden etwas darlegen oder auch ein Urteil abgeben.«²³ Wie in der Malerei die Zeichnung Farben zu ihrer Funktion in der Ordnung eines Bildes verhilft, verleiht der Mythos Handlungen und Charakteren ihre Ordnung. »Geschlossen« sind Handlungen, wie Tragödien sie darstellen, insofern sie einem Darstellungsarrangement entspringen. In der Darstellung gelangt eine Handlung als Differenz zur Lebenswirklichkeit zur Erscheinung, für die es kein direktes Analogon in der Welt der Entitäten geben kann. Weil »Lebenswirklichkeit« offen und unabgeschlossen bleibt, müssen Handlungen, als Darstellungen, geschlossen sein. Ansonsten ließen sie sich nicht unterscheiden. Ihre Form – ihr Was-sein – ist ihre Differenz. Bild und Mythos heben Züge des Bedeutsamen heraus, um Fragen der Bedeutsamkeit selbst beobachtbar zu machen. In der Form der Darstellung tritt der Allgemeinheitsanspruch einer Nachahmung zutage. Ohne Darstellungen – und ohne die Beobachtung der jeweiligen Unterscheidungsformen dieser Darstellungen – gäbe es kein philosophisches Wissen von der sozialen Welt. Sie verwandeln Besonderes in Allgemeines. So können Zuschauer im Schicksal eines Charakters allgemeine Formen des Lebens betrachten und es auf ihre eigene Situation beziehen.

Tragödien machen Welt verständlich, indem sie komplexe Lebenskonstellationen in Differenz zum alltäglichen Lebensvollzug rücken. Statt zu benennen, zu erklären, zu urteilen oder zu klassifizieren, befremden sie zunächst. Von der »Poetik«, die Grundformen einer Theorie des Sozialen entwirft, fällt ein Licht auf die »Metaphysik«, das dazu einlädt, den dort entwickelten Begriff der Substanz etwas anders zu konturieren.²⁴ Formen erlangen, im Kontext des Mythos und der Tragödie, Bestimmtheit im Rahmen dramaturgischer – und weniger logischer – Darstellungen. Hier ist zu unterscheiden, wie Unterscheidungen den Kontext der Unterschiede figurieren. Deren Zusammenhang bildet ein verständliches Gefüge wie der Mythos im Verhältnis zu Handlungen. Innerhalb dieses Gefüges sind Unter-

²³ Vgl. Aristoteles: Poetik. A. a. O., 6, S. 19 f.

²⁴ Eric Voegelin hat auf diese Dissonanz in der Aristotelischen Ontologie aufmerksam gemacht. Kategorien, die an Gegenständen gewonnen wurden, sind kaum geeignet, auf die Welt des Sozialen übertragen zu werden. Vgl. Ders.: Aristoteles. Ordnung und Geschichte, Bd. VII. (1957). München 2001, S. 86 ff.

scheidungen präzise, ohne unbedingt logisch im Sinne eines binären, syllogistischen oder klassifizierenden Unterscheidens zu sein. Ziel ist weniger die Definition eines Dieses als vielmehr der Vollzug eines reflexiven Unterscheidungsprozesses. Wer eine Theateraufführung verfolgt, wird wenig geneigt oder in der Lage sein, Was-Fragen zu beantworten oder eindeutige Urteile über Figuren zu fällen. Uneindeutiges oder Mehrdeutiges gewinnt Erkenntnisqualität. Das Publikum kann sich aufgerufen fühlen, sein eigenes Leben mit dem Bühnengeschehen zu vergleichen, indem es das Besondere als ein Exemplarisches behandelt. Daran mag es allgemeine Fragen richten, ohne sie im engeren Sinne beantworten zu müssen. Fragen erschließen Welt und Weisen des fragenden Erhellens von Welt.

Darstellungen – wie im Theater, aber auch in philosophischen Texten – schaffen Distanz, ohne die Erkenntnis nicht gelingt. Der Freude am Wissen entspricht in der Dichtung eine Freude des Menschen an Nachahmungen. Dichtung verschafft indirekte und deswegen epistemische Bezüge zu ihren Gegenständen.²⁵ Nachbildungen ermöglichen Betrachtern Unterscheidungen und Bestimmungen, wie sie im Vollzug des Lebens kaum möglich, unerträglich oder wenig interessant wären. Sie artikulieren Kontraste zwischen den in einer Nachahmung herausgehobenen Zügen und dem jeweils abgeblendeten Kontext der Lebenswirklichkeit, in den Nachahmungen eingelassen bleiben. In dieser Differenz findet die »Freude« Halt, die Nachahmungen innewohnt und sie zum Lernen hinleitet. Denn im Kontrast von Nachahmungsgestalt und Kontext entspringt ein Bestreben, »zu erschließen ..., was ein jedes sei, z. B. daß diese Gestalt den und den darstelle.«²⁶ Es entstehen indirekte Relationen zum Lebensvollzug, die fragende Einstellungen befördern. Direkte Konfrontationen mit Leid oder Schrecken fördern schwerlich Erkenntnis. Erkenntnis entsteht, wo Distanz möglich ist. Nachahmungen schaffen Indirektheit, dank derer wir etwas als etwas unterscheiden. Erst hier entsteht im engeren Sinne die Frage nach dem »Was«. Welt durch Fragen »philosophisch« zu öffnen, setzt voraus, Unterscheidungen in das nicht Unterschiedene einzuführen, um Raum für Vergleiche zu schaffen. Auf diese Weise lassen sich Allgemeines und Besonderes unterscheiden, ohne bei einer abstrakten Wahrheit zu enden.

Formen verlangen Begrenzungen. Theaterstücke, meint Aristo-

²⁵ Vgl. Aristoteles: Poetik. A. a. O., 4, S. 11.

²⁶ Ebenda, S. 11 ff.

teles, gewinnen, wie Bilder, an Wert, wenn sie genau umrissen und präzise angelegt sind. Bestimmtes braucht Rahmungen, die Grenzen markieren, welche wiederum dazu einladen, gekreuzt zu werden. Tragödiendichtern wird empfohlen, Handlungen auf einen einzigen Tag zu begrenzen. Kontexte des Unterscheidens sollen leicht faßlich sein. Anfang, Mitte und Ende muß eine Geschichte haben. In sich hat sie geschlossen zu sein. Überschaubarkeit ermöglicht genaue Unterscheidungen und Vergleiche innerhalb einer Ordnung. Wer das Ganze nicht überschaut, verliert sich in Unterscheidungen, ohne die Unterschiede zu unterscheiden.²⁷ Ausuferndes Erzählen stiftet keine Erkenntnis, weil Relationen unklar werden. Genauigkeit der Unterscheidungen hilft Zuschauern, Tableaus von Figuren und Konflikten zu überblicken.²⁸ Da es nicht um eine größtmögliche Fülle von Einzelheiten geht – der Akzidenzen, sagt Aristoteles in der Metaphysik, sind unendlich viele –, sorgt die Grenze der Nachbildung und die Faßlichkeit des Dargestellten für die Akzentuierung des Gedanklichen am Material. Was zunächst einfach klingt, nämlich daß ein »Mythos« Anfang, Mitte und Ende haben müsse, erweist sich als voraussetzungsvolle Bestimmung, die auf das angemessene Treffen von Unterscheidungen zielt. Der Mythos und seine Form der Grenze ermöglichen ein Sagen des Bestimmten. Er ist selbst Form und als solche zu unterscheiden. Der Anfang einer Darstellung ist etwas, das »selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht.«²⁹ Das Ende, mit dem die Darstellung ihre Ordnung komplementär begrenzt, folgt auf anderes notwendigerweise oder in der Regel, »während nach ihm nichts anderes mehr eintritt.«³⁰ »Nach ihm« folgt nichts weiteres, weil die Form des Gedankens der Darstellung geschlossen ist, nicht, weil es in der imaginären Welt des Stückes nicht möglich sein könnte, daß noch etwas geschieht. Handlung und Darstellung zielen nicht auf eine komplette Empirie des Einzelnen. Ihnen geht es um die Ordnung gedanklicher Konstruktionen. Nicht weil Leben und Theater gleich wären, sondern weil wir in der Differenz einer Darstellung Allgemei-

²⁷ Vor diesem Hintergrund hat James Joyce' Roman »Ulysses« (1922) eine poetologische Pointe als Umkehrung der Aristotelischen Poetik innerhalb des Schemas eines Mythos, der einen einzigen Tag im Leben des Leopold Bloom umfaßt.

²⁸ Vgl. Aristoteles: Poetik. A. a. O., 5, S. 17.

²⁹ Ebenda, 7, S. 25.

³⁰ Ebenda.

nes mit Besonderem ins Verhältnis setzen, wird eine epistemisch relevante Beziehung zwischen Stück und Zuschauer gestiftet.

Dramatische Zuspitzungen steigern das Normalerleben zu existentiellen Konfliktlagen. Sie idealisieren das Leben zur Form und führen es in die Reflexion. In diesem Fall stellen sich kathartische Wirkungen ein.³¹ Über den Begriff der Katharsis ist viel diskutiert worden. Weder entfaltet er sein philosophisches Potential, wenn sie als Reinigung *von* Affekten, noch wenn sie als Reinigung *der* Affekte verstanden würde. Theaterstücke machen ihre Zuschauer nicht »besser«. Eher geht es um die Reflexion des Zusammenhangs von Handlung, Gefühl und Beobachtung.³² Schauern über das Grauen, das der Figur widerfährt, gewinnt als Emotion Allgemeinheit und wird Gedanke. Wie die Form gegenüber dem Stoff verhält die Tragödie sich zum Leben. Sie ist das Allgemeine, in dem das Denken über die Besonderheit des Dargestellten hinausweist und mit dessen Hilfe es sich – indirekt – wiederum auf das Konkrete und Kontingente des Lebens bezieht. Aus Geschichte werden wir nichts lernen, solange wir sie als Schilderung des Einmaligen begreifen. Darstellungen von Möglichem hingegen schärfen den Blick auf Wirkliches, weil sie weder erklären noch urteilen. »Aus dem Gesagten ergibt sich, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich ... dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.«³³

³¹ Vgl. ebenda, 6, S. 19.

³² Goethe hat das deutlich gesehen: »Aristoteles spricht von der Konstruktion der Tragödie, insofern der Dichter, sie als Objekt aufstellend, etwas würdig Anziehendes, Schau- und Hörbares abgeschlossen hervorzubringen denkt. Hat nun der Dichter an seiner Stelle seine Pflicht erfüllt, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, so wird dann dasselbe in dem Geiste des Zuschauers vorgehen; die Verwicklung wird ihn verwirren, die Auflösung aufklären, er aber um nichts gebessert nach Hause gehen: er würde vielmehr, wenn er aszetisch-aufmerksam genug wäre, sich über sich selbst verwundern, daß er ebenso leichtsinnig als hartnäckig, ebenso heftig als schwach, ebenso liebevoll als lieblos sich wieder in seiner Wohnung findet, wie er hinausgegangen.« Goethe, J. W.: *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* (1827). In: Ders.: *Werke VI. Vermischte Schriften*. Frankfurt/M., Leipzig 1993, S. 234–237.

³³ Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., 9, S. 29.

Zu den Besonderheiten der Darstellungsform der Tragödie gehört die Unterscheidung von Rollen und Stimmen. Diese werden auf Figuren verteilt, zu denen sich das Publikum verhält. Für das Publikum kommt es darauf an, szenische Arrangements als Relationen von Figuren und Stimmen so zu beobachten, daß es auf sich als Publikum reflektiert.³⁴ Hans-Thies Lehmann betont deshalb den nichtdialogischen Charakter der Tragödie.³⁵ Vor allem in der Funktion des Chores wird die Unterordnung des Dialogischen sichtbar. Der Chor übernimmt wichtige Ausdrucksfunktionen – etwa von Klage, Angst oder Freude –, aber nicht zuletzt ist er als hörende Instanz stets präsent. Zuschauer sehen, wie der Chor, auch wenn dieser schweigt, redenden Figuren zu. Chor und Publikum stehen einander spiegelbildlich gegenüber. Für die Identität der Figuren bleibt das nicht folgenlos. Sie erwächst aus Relationen zu anderen Figuren, zu sich selbst und zum doppelten Gesehenwerden von Chor und Publikum. Nichts ist einfach, was es ist, weil es sich stets als perspektivische Erscheinungsweise, mithin als Reflexionsidentität, zeigt.³⁶ Indem alles vermeintlich Selbstverständliche auf der Bühne zerspringt, entsteht das Tragische als Reflexion.

Im Blick auf die dramaturgische Logik des Unterscheidens bietet die Tragödie einen Vorzug, der dabei hilft, zweiwertige Unterscheidungen zu unterlaufen. Der Chor markiert einen dritten Wert der von den Figuren vollzogenen Unterscheidungen. Er beobachtet innerhalb des Stückes, was dort geschieht. Zuschauer außerhalb des Stückes könnte er dazu einladen, sich mit ihm zu identifizieren, sind doch Choreuten und Zuschauer jeweils Beobachter. Verlockungen, sich der Führung durch das Geschehen und durch die Figuren zu überlassen, bricht der Chor, indem er das Publikum zwingt, eine ihm analoge Instanz auf der Bühne zu beobachten, die doch nicht mit der Publikumsposition identisch ist. Das Ganze des Stückes wird zu einer Unterscheidungstextur, in der Unterschiede im Kontext von Unterscheidungen hervortreten. Was Aristoteles in der Metaphysik ausschließt, den dritten Wert des Unterscheidens, macht die Tragödie zum Dar-

³⁴ Christoph Menke hat darin eine Reflexivität der »tragischen« Darstellungsform erkannt. Vgl. Ders.: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel. Frankfurt/M. 2005, S. 61.

³⁵ Vgl. Lehmann, H.-T.: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart 1991, S 47 ff.

³⁶ Vgl. ebenda, S. 58 f.

stellungsmittel. Tragik entsteht hier nicht zuletzt durch zweiwertiges Unterscheiden: Wer zweiwertig beobachtet, geht unter. Erkenntnisleistungen, die sich reflexiv durch emotionale Wirkungen hindurch realisieren, bestehen in Einsichten in die Perspektivität des Unterscheidens. Das ausgeschlossene Dritte der Logik ist die Funktion des Unterscheidens und/oder die Position des Unterscheidenden. Dieser dritte Wert ist nichts Festes, sondern eine wandernde Funktion. Es ist »jedermann«. Was die Logik ausschließt, schließt das Theater ein, indem Werte einer Unterscheidung erst im Kontext von Unterscheidungsverhältnissen zu praktisch relevanten Wertungen werden. So betrachtet, ist die Tragödie die soziale Wahrheit der Logik. Reflexion auf Zweiwertigkeit ist mehr als Unterhaltung oder akademisches Spiel. Sie ist politisch: Wer zweiwertig denkt, neigt zu eindeutigen Urteilen, die schnell in Konflikte führen, weil sie für die Optionen des Unterscheidens blind machen.³⁷ Wenn Substanz ist, wovon etwas gesagt wird, dann kann von etwas auf verschiedene Weise gesprochen werden. Solche Verschiedenheit tut sich erst in der Ähnlichkeitsordnung eines Kontextes – wie im Theater – auf. Im jeweiligen Vollzug des Lebens gilt, daß wir nicht gleichzeitig Verschiedenes über etwas sagen können, soll die Rede – und die kommunikative Wirklichkeit gelingenden Handelns – nicht zerbrechen. Zweiwertige Logik bleibt als Prinzip kommunikativen Unterscheidens wirksam. Erst die Theorie der Praxis zeigt die Kontextabhängigkeit des Unterscheidens – und macht so auf die Praxis der Theorie aufmerksam, Form-Kontext-Verhältnisse zu entfalten, die weder eindeutig noch zweiwertig sein müssen.

³⁷ Diese politische Funktion des Unterscheidens von Unterscheidungen im Theater hebt Christian Meier hervor: »Die Wiederholung der alten Mythen und des in ihnen aufgehobenen Glaubens brachte die Tragödie zum Teil in eine Oppositionsfunktion, nicht unbedingt zu bestimmten politischen Auffassungen und Handlungen, aber sie konnte Bedenken stärken gegen allzu große Kühnheit, sie konnte Handlungen beeinflussen. Sie konnte etwas Drittes in die Auseinandersetzungen zwischen den einen und den andern hineinbringen. Sie konnte die Bürger, die das Drama erlebten, an einen ganzen Bereich potentieller Wirklichkeit erinnern, der in ihrer Politik direkt normalerweise keine Rolle gespielt haben kann.« Meier, Chr.: Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München 1988, S. 155.

3. Schreiben und Text

3.1 *Aktanten: Bruno Latour*

Was Aristoteles in den Texten der Metaphysik und Poetik als verwandte, wenngleich unterschiedlich akzentuierte Reflexionsstile vorführt, hat sich in der Folge zu gegenläufigen Auffassungen von Wissen und Wissenschaft verfestigt. Man hat sich daran gewöhnt, Wissen von der Natur und Wissen von Handlungen zu unterscheiden. Reflexionsstile verwandelten sich in ontologische und wissenschaftstheoretische Schemata. Bruno Latour kehrt in seiner soziologischen Methodologie des Wissens an die Gabelung von Unterscheidungsstilen zurück, die in Aristotelischen Texten angelegt ist. Charakteristikum der »Modernen« ist in Latours Augen deren Neigung, unglückliche ontologische Trennungen zwischen Unterscheidungen anzunehmen, die doch erst im Vollzug – als Prozeß des Unterscheidens – Sinn ergeben.³⁸ Gegenüberstellungen von Menschlichem auf der einen und Nichtmenschlichem auf der anderen Seite – oder von Natur und Kultur – soll eine Kunst der Übersetzung zwischen Verschiedenem entgegenwirken. Auf dem Terrain der Soziologie begegnen Gegenstände nun als Akteure. Bruno Latour schlägt eine Revision von Unterscheidungsordnungen vor, die eingefahrene Alternativen der Ordnung zwischen Natürlichem und Sozialem zum Einsturz bringt. Im Spiegel dieser Revision erscheinen Aristotelische Texte in höchster Aktualität. Im Kontrast zu ihnen werfen »moderne« Weisen des Ordners von Ähnlichem und Verschiedenem die Frage nach Formen des möglichst geschmeidigen Sagens von »etwas« auf. Statt Wesen zu definieren oder zu klassifizieren käme es vielleicht darauf an, Wesen zu vervielfältigen, zu versammeln und dramaturgisch – schreibend – in Bewegungen zu versetzen.

Nachahmen stiften, so Aristoteles, Erkenntnis, indem sie Unterscheidungen einführen, die Zuschauern im Theater Vergleiche ermöglichen – unter anderem Vergleiche zwischen Nachahmen und Wirklichkeit. Doch Nachahmen, an denen Menschen, wie Aristoteles konstatiert, Freude haben, sind selbst konstitutives Moment des Sozialen, das zu verstehen sie ermöglichen. Nachahmung ist geeignet, Gesellschaft zu beschreiben, weil sie eine Form des Voll-

³⁸ Vgl. Latour, B.: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Berlin 1995, S. 19f.