

**“Der Engel der Revolution wohnt auf den Friedhöfen nur so lange, bis er seinen Flug antritt.**

**1980”\***

---

\* Die Einsamkeit des Films in: Müller, Heiner: Rotwelsch, Merve, Berlin, 1982, S. 106





universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

**:Heiner Müllers *Bildbeschreibung***

**[Der Text als Beobachter. Der glücklose Engel]**

Ayşegül Yüksel

Eingereicht zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie  
an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften  
der Universität Wien

Wien, 2008

|                                   |  |
|-----------------------------------|--|
| Studienkennzahl lt. Studienblatt: | A 317 295                              |
| Studienrichtung lt. Studienblatt: | Theater-, Film- und Medienwissenschaft |
| Betreuerin / Betreuer:            | Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister     |



*Die vorliegende Studie ist Jonathan Flachmeyer gewidmet.*



*"(...) Eine Zeit lang sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, lauter je heftiger die vergebliche Bewegung, vereinzelt, wenn sie langsamer wird. Dann schließt sich über ihm der Augenblick: auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf die Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem. Bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.*

1958"

---

\* HEINER MÜLLER TEXTE in: Müller, Heiner: Heiner Müller Material, S. 7



## Vorwort - erklärende Einleitung<sup>1</sup>

"Nichts ist mir zu klein und ich lieb es trotzdem  
und mal es auf Goldgrund und groß,  
und halte es hoch, und ich weiß nicht wem  
löst es die Seele los ..."<sup>2</sup>

Aus *Das Stunden-Buch* von Rainer Maria Rilke

Ein Bild malen, indem man nachzeichnet, die Nachzeichnung beschreiben. Die beschriebene Nachzeichnung inszenieren.

Die Herausforderung, der sich ein Theatermensch, der *Bildbeschreibung* begegnet, schwer entziehen kann, den mehrdimensionalen Schatten, der sich während der Verwandlung der linearen Entstehungshistorie in eine zunehmend akausal-mythologische Landschaft auf wie in den Text wirft, am Theater auszuschöpfen, war auch der Ansporn, welcher der vorliegenden Arbeit zugrunde lag, bedurfte es doch diesen mehrdimensionalen Schatten wissenschaftlich greif-, formulier- wie überprüfbar im Rahmen einer Diplomarbeit wiederzugestalten, und resultierte nach methodologischen Auseinandersetzungen mit den konstruktivistischen Theorien von George Spencer Brown und Niklas Luhmann sowie mit Jacques Lacans Sprachtheorie, mit Humberto Maturanas Begriff der Autopoiese, Michel Foucaults und Jacques Derridas Überlegungen zur Schrift wie Theater und einer vergleichenden Untersuchung der Theatertheorien Antonin Artauds wie Bertolt Brechts sowie letztendlich durch die Entschlüsselung von Heiner Müllers Verständnis über Theater in einer neuen systemisch auffass- wie auslegbaren Theorie, die sich besonders durch ihre Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit kennzeichnet, und deren formulierte Seite der relativ beobachtbaren Form von Fraktalen, die in Kapiteln *exkurs fraktal* und *wiederholung exkurs fraktal* erläutert werden, entspricht. Die im Laufe der Untersuchung entwickelte wie entstandene Formel<sup>3</sup> zu einer sich den bisherigen

---

<sup>1</sup> Die erklärende Zusammenfassung wurde der vorliegenden Studie obligatorisch angefügt. Die Seitenzahlen zum Vorwort wie zum Schlusswort werden explizit angegeben und haben für den Rest der Arbeit keine Relevanz.

<sup>2</sup> Das Stunden-Buch. Erstes Buch. Das Buch vom mönchischen Leben (1899) in: Rilke, Rainer Maria: Gedichte und Prosa, S. 505

<sup>3</sup> Die Formel wurde von der Diplomandin *Glückloser Engel* benannt.

Welterklärungstheorien zum Teil korrigierend komplementär verhaltenden Realitätsbeschreibung wie Tatsächlichkeitsentschlüsselung wird tabellarisch in der Einleitung wie eine Landschaftskarte vorgelegt, als Formel ohne eingehendere Erörterung, um dem Rezipienten möglichst viel Assoziationsraum und gegebenenfalls die Möglichkeit, die Formel mit- weiterzugestalten, einzuräumen. Die jeweiligen Bezeichnungen wie Benennungen des *glücklosen Engels* verstehen sich als Markierungen in oder Bausteine der einseitigen Formel und haben Vorschlagscharakter und können zum Teil durch (weitere) Synonyme erweitert werden. Die Formel dient als Hilfestellung, auf die die Leser während der Darlegung der neuen Systemtheorie in den mittleren Kapiteln der vorliegenden Diplomarbeit zurückgreifen können.

Die Eigenschaft von *Bildbeschreibung*, wird sie als Fabel/ Mythosbeschreibung erfasst, die Darstellung eines Beobachters zweiter Ordnung<sup>4</sup> zu sein, der das beobachtende (beobachtend imaginierte) Bild beschreibt, dessen Blick auf eine Maschinerie KunstTheater<sup>5</sup> gerichtet ist, wurde in der vorliegenden Arbeit architektonisch gedoppelt. Derweil diskutiert wurden jene Hypothesen der ausgesuchten Theorien, die auf die *Bildbeschreibungsform* anwendbar erschienen, gesucht wurde nach Schemata, die die in *Bildbeschreibung* eingesetzte paradoxe Realität vollständig erfassen wie definieren. Die hierfür während der Forschungsarbeit entdeckten wie auf sie angewendeten Konstrukte des *glücklosen Engels* lassen sich besser verstehen, wenn sie zu widerlegen versucht werden.

Die vorliegende Arbeit begreift Wirtschaft sowie Wissenschaft als Kunstsysteme, die sich als produzierte Wahrheiten wie Wahrheitssysteme definieren lassen, und Religionen, obwohl sie nicht unmittelbar Gegenstand der Untersuchung sind, als Glaubenssysteme. Ein System definiert wie differiert sich durch Tätigkeit und durch die Benennung jener Tätigkeit.<sup>6</sup> Als Einheit ist es geschlossen, als namenlos jedoch

---

<sup>4</sup> Siehe hierzu Kapitel *selbstbeschreibung.kunst* und den Abschnitt *zweite Ordnung*.

<sup>5</sup> Die der Beschreibung innewohnende Maschinerie zeigt sich im Text schon ab der ersten Seite als ein rekursives Validieren, das das 'Kunstliche' auf ihre Echtheit hin mittels Benennung verifiziert. Vgl. dazu: "(...) auch die Wolken, wenn es Wolken sind, schwimmen vielleicht auf der Stelle, das Drahtskelett ihre Befestigung an einem fleckig blauen Brett mit der willkürlichen Bezeichnung HIMMEL, (...)" in: *Bildbeschreibung* in: Haß, Ulrike (Hrsg.): Heiner Müller - *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung, S. 10

<sup>6</sup> Die Systeme werden nach ihren Differenzen zum Gesamten benannt. (In der Tabelle in der *Einleitung*)

(Operation) offen. Die Formel *Glückloser Engel* kann, wenn sie als ein Abschnitt des Seins, d. h. als Wahrnehmungs-Sein(intervall)darlegung, betrachtet wird, erweitert werden beziehungsweise ist zugleich seine eigene Erweiterung, wenn die verschiedenen Gruppierungen einem Fraktalmuster adäquat der Reihe nach ineinander hinein und mit den ständig werdenden Beobachtungen ewiggedacht werden.<sup>7</sup> Die angedeuteten Grenzen zwischen den Gruppierungen, die sich nach den dispositiv kollektiven Eigenschaften der Systeme richten wie bilden, sind übertret- und gegebenenfalls neudefinierbar.

All die in dieser Arbeit definierten Systeme bestehen - wie in den Kapiteln *paradoxie* und *form* erörtert - in gegenseitiger Abhängigkeit, sind flexibel und entwickeln sich in Übergängen und ihren alternierenden Relationen. Im Konsens dieser Theorie wird beispielweise am Ende des Kapitels *die hundert leben dieser erde.deus ex machina* ein textuell konstruiertes Denkmal/ Mahnmal Heiner Müllers erörtert; ein poetisch überschriebenes Denkmal respektive eine zur Poesie kopierte Weltbank über die Möglichkeit der Auflösung der Grenzen zwischen Kunstssystemen und Sozialsystemen (Lebenssystemen) der menschlichen Autopoiese<sup>8</sup>, das Müller in *Taube und Samurai*, einem Kommentar zu Ambrose Bierce, zum Theater Robert Wilsons sowie zu den Schrecken der Kriege, am Beispiel von Politik (Sozialsystem), die in Wirtschaft übergeht, darlegt.

Kennzeichnend für die besondere Architektur dieser Diplomarbeit sind die teilweise argumentationslosen Übergänge zwischen den Kapiteln sowie Abschnitten, einige Kapitel wie die *exkurs* Kapitel sind stringente chaotische Erscheinungen, die sich zu einer scheinbar linearen wissenschaftlichen Argumentation akausal verhalten, d. h. sich erst im Nachhinein in Betrachtung der Arbeit als Gesamtwerk respektive als Einheit zu ihrer vollen Bedeutung neu-lesen lassen. In dem Zusammenhang entfaltet

---

gehören die jeweils nebeneinander geschriebenen Tätigkeits-/ Benennungsreihen zusammen, obwohl an einigen Stellen die Benennungen zu den Tätigkeiten aus Platzgründen jeweils erst eine Zeile unten angegeben werden konnten.)

<sup>7</sup> Die hierzu vorgegebene Erklärung ist nur ein Beispiel von vielen möglichen Interpretationen (Sichtweisen) des *glücklosen Engels*.

<sup>8</sup> Diese Arbeit definiert autopoietische Lebensformen als: Wesen, indem sie Zeit, Raum, Organisation (und Mimesis) sind, indem sie (diese Informationen) wiederholen (mimetieren). Die Hauptdifferenz des Systems der Autopoiese besteht darin (reale) Wiederholung hervorzubringen. Mehr dazu in Kapitel *paradoxie*.

die Arbeit eine ununterbrochene konzeptionelle argumentative Entwicklung. Die einzelnen Kapitel lassen sich sowohl als fraktierte Beschreibungen wie auch als morpheale, durchsichtige Dimensionsübergänge innerhalb dieser Entfaltung erweisen beziehungsweise sind als solche durchdacht.<sup>9</sup> Empfohlen wird, den Abschnitt *Inhalt* als eine die morpheautopoietische [Kunst]Realität dieser Arbeit bildende Pforte zum *[eingang]* zu lesen, in der jedes Kapitel singular zusammengefasst wie postuliert wird.

Die ersten Kapitel bis *exkurs fraktal* nehmen jeweils den nachfolgenden Kapitel, die in diesen Kapiteln beschriebene/ angewendete Tätigkeit, in ihren Titeln vorweg, lassen sich als Einheit betrachtet wie ein einziges Morpheum (Verwandlung) zu Fraktal verstehen. Die dargelegte Beschleunigung der Nachahmung ahmt formal den Anfang von *Bildbeschreibung*, den Übergang von Bild zu Beschreibungslandschaft, nach, bis die darin verwendete Form mit Ergebnis Fraktal dem Leser eröffnet wird. Die Form *fraktal* bildet einen Übergang von der Kunst zur Wissenschaft<sup>10</sup>, indem sie *rhetorik* beziehungsweise die in *rhetorik* gestellte Fragen praktisch aufhebt. Im letzten Erörterungskapitel *die hundert leben dieser erde* wird außerdem die Einsetzung von Zitatenmontage, Kunst, als wissenschaftliche Methode, die durch Hervorhebung der selektierten Differenzen wie durch deren Anwendung am Forschungsujet neue Facetten eines Werkes dekonstruieren vermag, präzisiert.

Bei der Ausführung der Arbeit wurden zum Teil Sätze mit von der Norm abweichenden Schriftarten wie Satzzeichen gebildet, um unter anderem auf differente Verwendungsmöglichkeiten der grammatikalischen Verknüpfungsregeln wie Ausdruckspotentialitäten von Sprache hinzuweisen und mit deren diskursiven Eigenschaft - in Kapitel *übermalung* am Beispiel von Rainer Maria Rilkes Gedicht *Alkestis* als Konzept besprochen und in Kapitel *sprache und gedächtnis* weiterdefiniert - zu brechen sowie die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft neu zu überlegen.

---

<sup>9</sup> Mehr zu Morpheum und Fraktal Kapitel *paradoxie* folgend. (Die in *Vorwort* verwendeten neuen Begriffe werden in der Diplomarbeit ab *paradoxie und form* dargelegt wie erörtert.)

<sup>10</sup> All die in dieser Diplomarbeit angegebene Entstehungs- wie Verwandlungsrichtungen sind auch invers begreiflich wie denkbar.

Die Rechtschreibungsüberschreitungen im Inhaltsverzeichnis *Inhalt* ereignen aus ästhetischen Überlegungen, während der absichtliche Verzicht auf Großschreibung der Anfangsbuchstaben bei der Betitelung einzelner Kapitel, um den Klang des alltäglichen Sprachgebrauchs mit in die Arbeit einzubringen, erfolgt, sowie die Benutzung einiger Abschnittsbetitelungen auf Englisch, um prononciert zu verfremden. Bei der Gestaltung der Arbeit wurde auf eine wirklichkeitsnahe Form des dramaturgischen Vielfalts besonderen Wert gelegt, der sich teilweise auch mit der Anwendung der während des *glücklosen Engels* gewonnenen Erkenntnisse an der Studie als Methode realisiert sowie zusammenhängt. In der Hinsicht werden zum Beispiel in Kapitel *gedächtnis und theater* Zitate aus *Bildbeschreibung* größtenteils weggelassen, so dass der Leser entlang des angegebenen Kapitels weithin auf ein Bild *Bildbeschreibung* aus dem Gedächtnis angewiesen ist.

Die beabsichtigte Verfremdung durch kommentarlose wie zurechtgeschnittene Aneinanderknüpfung der Zitatensform, die Schriftmontage, wird besonders, wie bereits erörtert, im letzten analytischen Kapitel *die hundert leben dieser erde* eingesetzt und weist zum Teil auf den in Kapitel *selbstbeschreibung.kunst* erläuterten morpheutopietischen Charakter von Kunstwerken sowie auch der vorliegenden Studie hin und möchte den Blick des Betrachters auf die Virtualität eines fortdauernden Systems Selbstbeschreibung lenken wie einschärfen. Außerdem wird dabei auf den Zitatenscharakter der geschriebenen Sprache, der Schriftzeichen einer Sprache, hingewiesen.

Die interaktive wie illusorisch-gestaltende Eigenschaft von Beobachtung wird durch ein paar Kunstgriffe wie *match cut*<sup>11</sup> verdeutlicht, bei denen die Leser eingeladen sind, in die Diplomarbeit einzugreifen, am obigen Beispiel, indem sie den Rohschnitt in einen Feinschnitt denken und dadurch einen neuen Blickwinkel gewinnen, so dass die Haltung der Diplomarbeit zum Leser durch reziproke Ausblendung/ Einblendung der dargebotenen Informationen automatisch korrelativ und deutlich differenzierbar neu beschrieben wird.

---

<sup>11</sup> Zu *match cut* siehe auch *Inhalt*. Ein weiteres Beispiel hierzu bildet der Abschnitt mit dem Übergang *Das Bild*, bei dem beabsichtigt wurde, dass die Leser einen Vorgang, indem sie ihn lesen, als Bild beschreiben und auf diese Weise das Beschriebene zugleich als Bild doppeln beziehungsweise nachahmen.

Gleicherweise begründet sich die Wahl auf eine zum größten Teil durchsichtige Betitelung wie auf die an den Seitenrändern der *Einleitung* durchsichtig angemerkten Dualitäten des *glücklosen Engels*, die dazu dienen, die Illusion der Beobachtung, die gemäß einer dialektischen Logik, die die in Kapitel *form* erläuterte Form bestimmt, ein Operieren mit paradoxen Wahrheiten erlaubt, zu konkretisieren. Die verwendete dialektische Logik lässt sich in mindestens zwei differierenden Ausdrucksweisen wie zum Beispiel Schrift und Zeichen, Mathematik und literarische Schrift oder Poesie und Prosa - oder Kunst und Wissenschaft, wenn sie wie Ausdrucksweisen respektive konstruierte Sprachen begriffen sind - auf eine Formel bringen oder aber durch die korrelative Divergenz zweier Kategorien wie Fußnoten und Haupttext veranschaulichen.<sup>12</sup> Die jeweiligen mathematischen Gleichungen zu der partiell durch *glücklosen Engel* dargelegten Theorie, die im Rahmen dieser Diplomarbeit zum Teil nur angedeutet sind, können erst aus einer schriftlichen, der Überprüfung der zitierten Ansätze wie Postulate verschiedener Theorien adäquat, nach Wittgensteins Wahrheitstabellen operierenden Argumentation gewonnen werden, d. h. laut Gesetzen der Mathematik scheinen sie vielmehr chaotisch aufzutreten.

Einen anderen Aspekt der Nutzung von durchsichtig konzipierten Beschriftung stellt die Tatsache dar, dass die Leser durch die teilweise erschwerte Lesbarkeit gezwungen werden, sich mit der Rohrealität<sup>13</sup> der Diplomarbeit sowie der Schrift (Papier, Tinte, Farbe, Schrift, Buchstabe u. ä.) näher zu befassen, mit anderen Worten, nähern sich die Leser der Diplomarbeit an, sie werden gezwungen, wenn auch kurzzeitig, ihre Haltung zum Gelesenen zu ändern, währenddessen die Bedingungen und somit der Abstand der Rezeption unmittelbar moduliert werden.

Die angewendete 'Durchsichtigkeit' steht zugleich für die alineare, chaotische Verwandlungsseite der Systemtheorie *zum glücklosen Engel*, die im Text Heiner Müllers, der mit "DER GLÜCKLOSE ENGEL."<sup>14</sup> anfängt, als Form des Theaters<sup>15</sup> verschlüsselt ist und als ein imaginärer Schlüssel zu *Bildbeschreibung* sowie als die Dopplung eines Schlüssels zu der vorliegenden Arbeit recherchiert, gefunden wie ausgesucht wurde.

---

<sup>12</sup> Die Fußnoten in der vorliegenden Arbeit wurden teilweise aufeinander querverweisend gestaltet. Vgl. hierzu auch *Fußnoten bei Inhalt*.

<sup>13</sup> Die thematisierte Rohrealität lässt sich auch als Signifikatenrealität besprechen.

<sup>14</sup> Vgl. dazu die letzte Seite der Diplomarbeit.

<sup>15</sup> Die Entwicklung zu dieser FormTheater wird in Kapitel *gedächtnis und theater* näher beschrieben.

Mit der Darstellung der letzten Seite als Schlüssel wird die Form in sich wiedereingeführt. Der Schlüssel ist die (Fraktal)Form als Tätigkeit in ihrer gleichzeitigen respektive zeitlosen Verwandlung in illusorisch gegensätzliche Richtungen. Er ist die Gravitation in Spiegelung<sup>16</sup>, die den im Rahmen dieser Diplomarbeit dekonstruierten Text *Bildbeschreibung* öffnet und neu ordnet. Somit, durch die Neuordnung wie Rekonstruktion der Dinge *Bildbeschreibung*, wird die fraktale Selbsterhaltungsmaschinerie von der Systemtheorie *zum glücklosen Engel* in Gang gesetzt, indem sich ihre unmittelbare Differenz durch Präzision *Bildbeschreibung* freilegt.

Die vorliegende Arbeit war ursprünglich ohne *Vorwort* und *Schlusswort* konzipiert, um jegliche Einschränkung, Ausblendung möglicher Interpretationen durch zusätzliche Lenkungen, die komplementäre Erneuerungen zu der dargelegten Theorie erschweren können, möglichst gering zu halten.

Letztendlich handelt diese Studie von dem Text *Bildbeschreibung*<sup>17</sup> respektive von den komplexen Korrelationen des Textes zum TheaterKunst, weswegen, aber auch aus Gründen der Mittellosigkeit, die in einem Diplomarbeitsrahmen disputierte *Theorie von Allem*<sup>18</sup>, die systemische (Formen)Theorie *zum glücklosen Engel*, nicht vollständig ausgelegt werden konnte<sup>19</sup>, wie auch in diesem Vorwort die architektonische Disposition des Hauptteils der Forschungsarbeit.

---

<sup>16</sup> Dem im Anfang der letzten Seite dargelegten Text von Heiner Müller folgt die Verwandlungsseite des *glücklosen Engels* als dessen Spiegelung.

<sup>17</sup> Die Kenntnis des Textes *Bildbeschreibung* bildet nach Ansicht der Diplomandin die einzige Voraussetzung für die Lektüre der Arbeit.

<sup>18</sup> Zum Beispiel kann die in der Fußnote 42 des Hauptteils entfaltete Formel als ein Beispiel (möglicherweise) für eine Weltformel gelten, wie sie vermutlich Albert Einstein vorschwebte.

<sup>19</sup> Andererseits wäre es nicht möglich, diese Theorie in all ihren Gesichtspunkten auszuschöpfen, weil mittels Darlegung Differenzenerweiterung stattfinden, d. h. die Theorie sich mit jeder differenzierenden Beschreibung erweitern, würde, so dass dauernd neue Aspekte *zum glücklosen Engel* wahrgenommen werden müssten.



## INHALT<sup>f</sup>

|   |    |
|---|----|
| <b>Einleitung</b> .....   | 13 |
| Die besonderen Kenntnisse, die im Laufe der Forschungsarbeit ermittelt wurden, werden tabellarisch ausgeführt.              |    |
| <b>[eingang]</b> .....  | 15 |
| Der Beginn mit dem elften Gesang der Odyssee.   |    |
| <b>Beschreibung</b> .....   | 15 |
| Ein erster neugieriger Blick auf den Text Bildbeschreibung.   |    |
| <b>Zitat</b> .....  | 16 |
| Es erfolgt eine detaillierte, sachlich versuchte und kurz gehaltene Beschreibung von Bildbeschreibung.                      |    |
| <b>Übermalung</b> .....   | 16 |
| Der konstruierte Mythos als Übermalungskonzept wird am Beispiel von Rainer Maria Rilkes Gedicht 'Alkestis' veranschaulicht. |    |
| <b>Rhetorik</b> .....   | 20 |
| Die Rhetorik des Fragens nähert sich methodisch den im Text Bildbeschreibung zitierten Werken an.                           |    |
| <b>Exkurs Fraktal</b> .....   | 22 |
| Erste informative Darstellung vom Phänomen Fraktal.   |    |
| <b>Wiederholung Exkurs Fraktal</b> .....  | 23 |
| Fraktale werden auf ihre systemischen Eigenschaften hin untersucht.   |    |
| <b>unende des exkurses</b> .....  | 24 |
| Der Diplomarbeit wird Offenheit suggeriert.   |    |

---

<sup>f</sup> **Fußnoten** 1 - 269 verhalten sich zu der vorliegenden Arbeit wie einst der antike Chor zum griechischen Bühnenspektakel.....S. 15 - 75

**Paradoxie Und Form.....**

Der Leser wird in die Systemtheorie zum glücklosen Engel eingeleitet.

**paradoxie.....24**

Eigene Definitionen von Paradox und Paradoxie werden abgeleitet. Die Form wird bestimmt.

**form.....29**

Verschiedene konstruktivistische Anschauungen zu Form der Realität werden erörtert.

**Selbstbeschreibung.Kunst.....36**

Kunst als autonomes Teilsystem einer Realität der infiniten Dimensionen wird etabliert.

**zweite Ordnung.....38**

Kurzer Einblick in die und Korrektur der Begriffe Beobachter erster und zweiter Ordnung.

**matchcut.....40**

Verdeutlicht wird der Unterschied zwischen Illusion und Kontinuität.

**die gleichung.....42**

Eine mögliche Welt Darstellung wird konsumiert.

**Sprache Und Gedächtnis.....43**

Die Dualität des Systems verklärt sich mimetisch in Poesie der Sprache.

**Die Hundert Leben Dieser Erde.Deus Ex Machina.....47**

Es folgen eine kurze Einführung zu und kritische Auseinandersetzung mit den Theatertheorien von Antonin Artaud und Bertolt Brecht.

**licht und vorhang.....47 - 48**

Ein theatralisches Gedankenexperiment um das Thema 'Bühne und Todesdarstellung' wird szenisch in die Arbeit eingeführt.

**rewind.....54**

Im Rahmen des Kapitels wird Bewegung simuliert.

|  |    |
|--|----|
| <b>Ein Bild</b> .....  | 55 |
| Die Bewegung wird gedoubelt, die Differenz<br>Schauspieler dem Mechanismus der Theorien<br>gegenübergestellt.                      |    |
| <b>stop</b> .....  | 55 |
| Die Simulation wird vermutlich beendet.  |    |
| <b>Gedächtnis Und Theater</b> .....  | 58 |
| Heiner Müllers Verständnis vom Theater und seine Differenz Schweigen werden<br>unter anderem mittels Bildbeschreibung verlaublich. |    |
| <b>Die Hundert Leben Dieser Erde</b> .....   | 62 |
| Eine letzte Schlacht. Eingehende literarische Analyse des Systems Bildbeschreibung.<br><i>system Bildbeschreibung vs.</i>          |    |
| <i>[dopplung]</i> .....  | 72 |
| In Anlehnung an Alfred Hitchcocks 'Vögel' wird dem Außen Platz eingeräumt.   |    |
| <b>negation [bildes]</b> .....   | 73 |
| ist seine Beendung.  |    |
| <b>Die letzten Echos</b> .....   | 74 |
| nach der Beendung (er)folgt die Wiederholung.  |    |
| <b>Bibliographie</b> .....   |    |
| Aufgelistet werden auch Werke, die für die vorliegende Arbeit zwar zu Rate gezogen<br>wurden, aus denen jedoch nicht zitiert wird. |    |
| <b>Primärliteratur</b> .....   | 76 |
| <b>Sekundärliteratur</b> .....   | 80 |
| <b>Quellen aus dem Internet</b> .....  | 83 |
| Danke.....   | 87 |
| <b>Die letzte Seite</b> .....  | 88 |
| stellt die letzte Seite dar und präsentiert den möglichen Schlüssel.   |    |



## EINLEITUNG

Tabellarisch aufgezählt werden die Tätigkeiten und Benennungen des Sein(intervall)s beziehungsweise des Nichts respektive von Etwas in fünf Weisen und Dimensionen, die sich gegenseitig bedingen und tun, und deren Beobachtung am Rande.

sein

frage

schließen (Einheit/Reduktion/Re-entry/Dopplung/Sprache)

.....*öffnen*.....[*schließen*].....

abstrahieren/öffnen (Morpheum/Verwandlung/Form/Differenz)

korrelieren

aufheben

reduzieren/formen/benennen (Fraktal/Abstraktion/Eigenschaft)

.....*beschreiben*.....*benennen*.....

dualisieren/differieren/beobachten/beziehen (Dualität/Beobachtung/Illusion)

reflektieren/morpheieren/verwandeln/beschreiben (Paradoxsein/Bewusstsein/Stillstand/Gedächtnis)

ereignen (Beschreibung)

schwinden(Benennung)

relativieren/fraktieren/artikulieren/schwingen (Sprache/Bewegung/Relativierung/Fraktierung)

.....*doppeln*.....*beziehen*.....

widersprechen/widerspiegeln (Zeit/Paradoxie/Selbstreflexion/Differierung/Spannung)

interaktionieren/kohärieren/bedingen/dynamisieren

(Organisation/Bedingung/Selbstbeobachtung/Impuls)

ewigsein

nichtsein

(Glaube)

(Kenon)

medieren/leiten/morphesein (Raum/Dimension/Ausdehnung/Selbstverwandlung/Regeneration)

selbstbeschreiben/nachahmen/doppeln

(Selbstbeschreibung/Mimesis/Dopplung/Selbstbezüglichkeit/Beschleunigung)

.....*doubeln*.....*bedingen*.....

zeiten/räumlichen/organisieren/mimetieren - wiederholen

(Autopoiese/Einheit/Metapher/Signifikat/Glaube/Innen/Kenon/DasBesondere/Gravitation)

mimetieren, leben

doubeln, totsein

(Autopoiesis)

(Kunst)

pluralisieren/doubeln/reentern/mechanisieren/negieren/antonymieren/gleichsetzen/(foto)kopieren

(Kunst/Abstraktion/Signifikant/Negation/Außen/DasAllgemeine/Spiegel)

.....*Freiheit.unterscheiden (leben/öffnen = schließen)*.....

insgesamt: sein/nichtsein (System)Fehler: innen = außen; offen = geschlossen u. ä.

Diese Erkenntnisse werden durch die Lektüre dieser Diplomarbeit gewonnen oder auch nicht.



*"Welch ein Wagnis, zum Hades zu steigen, dort wo die Toten  
Ohne Bewußtsein weilen, die Bilder entschlafener Menschen?"*

*Odyssee, Elfter Gesang*

So einst mahnte im Totenreich der Geist von Achilleus Odysseus, der nach dem trojanischem Krieg auf seinen Irrwegen den Rat des verstorbenen Sehers Teiresias bedurfte, um zu der Heimat Ithaka zurückzufinden.<sup>1</sup> Ein ebensolches Wagnis scheint mir die Beschäftigung mit Heiner Müllers *Bildbeschreibung* zu sein, einem Text, der indes auch den elften Gesang von Odyssee zu zitieren behauptet.

beschreibung

Heiner Müllers Text ist komplex, ist vielschichtig. Er besteht aus einem Titel, *Bildbeschreibung*, und zwei Absätzen. Wenn man sich einen Moment lang von dem Titel dieses für das Theater geschriebenen Textes täuschen lassen würde, könnte man meinen, der Text sei vielleicht eine Beschreibung. Oder eine Darstellung. Eine Darstellung einer Beschreibung. Einer Beschreibung eines Bildes. Eines Bildes, das von dem Dichter von einer Skizze eines Anderen ausgehend imaginiert wurde.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Elfter Gesang. Erzählungen bei Alkinoos. Das Totenreich in: Homer: Odyssee, S. 187

<sup>2</sup> In *Bulgarian Notebook* aus dem Nachlass von Heiner Müller befinden sich Notizen, die auf eine Zeichnung einer Bühnenbildstudentin aus Sofia als Ausgangsidee der Bildbeschreibung hinweisen.: "landscape under suspicion", "surveillance" Vgl. dazu Jourdeuil, Jean: Surveillance - Beschreibung - Versuchsanordnung in: Haß, Ulrike (Hrsg.): Heiner Müller - Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung, S. 38; Außerdem verweist Heiner Müller zum Text Bildbeschreibung selbst auf eine Bildvorlage.: "Die Idee kommt von einem Bild: von der ziemlich ungelungenen Zeichnung einer bulgarischen Studentin, die einen Traum mit Freudschen Symbolen darstellt, obwohl sie Freud nicht kennt. Ich begann zu schreiben. Während ich weiterging, explodierte das Bild. Bob Wilson hat mich um einen Prolog für *Alkestis* gebeten, und ich habe ihm diesen Text gegeben." aus *Le Monde* vom 31.1.1987 zitiert nach: a. a. O., S. 39; Hans-Thies Lehmann sieht in *Bildbeschreibung* bis auf einige Abweichungen eine getreue Wiedergabe des Bildes. "(...) dem Text liegt in der Tat die kolorierte Zeichnung einer Bühnenbildstudentin aus Sofia zugrunde" in: Lehmann, Hans-Thies: Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung* in: Bildbeschreibung, a. a. O., S. 66; "Die Bildvorlage lag Verf. in Kopie vor. Es gibt keine signifikanten Abweichungen, die Beschreibung ist >>korrekt<<." in: a. a. O.,

## Titel:

Der erste Absatz von *Bildbeschreibung*, aus einem einzigen Satz konzipiert, dauert ungefähr acht Seiten lang an, und im zweiten somit dem letzten, drei verhältnismäßig kurze Sätze lang dauernden Absatz, werden die Titel von gleich fünf beziehungsweise sechs Kunstwerken zitiert<sup>3</sup> - inklusive der Titel von *Bildbeschreibung* selbst, womit der Text am Ende einen selbstreferentiellen Charakter (über)nimmt. Obwohl wie ein Kommentar zum ersten Absatz verfasst, führt der zweite Absatz das selbe Spiel von mit Großbuchstaben geschriebenen Abschnitten - in dem Fall nur einzelne Wörter und zwar nur die Titel -, die sich unter den 'norm'al geschriebenen optisch deutlich hervortun beziehungsweise abheben, weiter. Während vier von diesen zum Schluss herbeizitierten Werkbezeichnungen - zwei Dramen, ein griechisches Epos und ein Film - als im Text zitiert angemerkt sind, wird überdies auf die Eventualität einer Lesart hingewiesen, nämlich dass der Text als eine Übermalung von einem fünften Titel gelesen werden kann, dessen Zugehörigkeit zu einem bestimmten Werk dem Leser allerdings verwahrt bleibt.<sup>4</sup> Der zuvor erwähnte fünfte Titel lautet **alkestis**.

## Übermalung

Der Mythos Alkestis in seinen vorliterarischen Formen ist ein gesungener. Er ist eine durch Lieder überlieferte Volkssage beziehungsweise ein Volksmärchen über eine Frau, die sich stellvertretend für ihren Mann in den Tod stürzt.<sup>5</sup> Schriftlich finden wir schon im Schiffskatalog von Homers Ilias - datiert auf 750 v. Chr. - eine Erwähnung von Alkestis, ohne jedoch einen Hinweis auf den zum Alkestismärchen gehörenden Opfertod.

---

Anmerkung 8, S. 78; Zu der Bildvorlage vgl. auch: "Jan-Christoph Hausschild beschreibt das Bild als >>eine Tuschzeichnung in Schraffiertechnik, sparsam mit Wasserfarben getönt, etwas größer als DIN A3<<, die sich >>in Berliner Privatbesitz<< befinde (...)" zitiert nach und von: Bernhard, Julia: >>So wurde allmählich dieses Bild >mit Schrift bedeckt< ...<<. Das Konvolut *Bildbeschreibung* im Nachlass Heiner Müllers in: *Bildbeschreibung*, a. a. O., Anmerkung 12, S. 29

<sup>3</sup> Ob einem von diesen Titeln tatsächlich die Bezeichnung für ein spezifisches Kunstwerk entspricht, wird im Laufe der Arbeit ausführlich diskutiert. Dazu später (auch) in Kapitel *rhethorik*.

<sup>4</sup> Vgl. dazu: Hahn, Barbara: Alkestis' Wiederkehr. Vom Schreiben in einer >>Traumphase<< in: *Bildbeschreibung*, a. a. O., S. 86

<sup>5</sup> Der Sage zufolge sind die Liebenden frisch vermählt. Alkestis opfert sich also für ihren Mann in der Hochzeitsnacht. Vgl. dazu: Steinmann, Kurt: 3. *Wesen und Herkunft des Alkestis-Mythos* in: Nachwort in: Euripides: Alkestis, S. 136 und Fußnote 21 dieser Diplomarbeit.

"Denen führte Eumelos, der eigene Sohn des Admetos,/ Schiffe elf, dem Admetos  
gebar die hehre Alkestis,/ Die von des Pelias Töchtern die schönste gewesen an  
Aussehn."<sup>6</sup>

Ferner begegnen wir erstmals in *Alkestis* von Euripides einer aus dem Hades zurückkehrenden Titelfigur. *Alkestis* von Euripides wird in 438 v. Chr. an den Großen Dionysien als das vierte Stück in einer Tetralogie uraufgeführt. Obwohl der vierte Platz gewöhnlich für ein Satyrspiel, das einer tragischen Trilogie folgt, vorgesehen ist, und das Stück einen glücklichen, fast absurdesken<sup>7</sup> Ausgang hat, geht die herrschende wissenschaftliche Auffassung dahin, dass es sich bei Euripides' *Alkestis* um eine Tragödie handelt<sup>8</sup>. Euripides stellt seine Titelfigur von dem Märchen abweichend als Mutter von zwei Kindern dar, deren eigentliche Aufopferung, obwohl sie dem Opfertod wie in der Sage am Hochzeitstag zusagt, erst Jahre später stattfindet. Darüber hinaus wird sie nach ihrem Tod, ihrem Hinabstieg in den Hades, von Herakles wieder zu ihrem Mann Admet zurückgebracht.<sup>9</sup> *Alkestis* gehört spätestens nach Euripides zu einem der beliebtesten und künstlerisch meist bearbeiteten Sujets. So auch verleiht Rainer Maria Rilke 1904 in seinem gleichnamigen Gedicht dieser tragischen Figur Stimme, eine göttliche Stimme zugleich, eine diskurssetzende<sup>10</sup> Stimme

- "Sie spricht zum Gotte, und der Gott vernimmt sie,  
und alle hörens gleichsam erst im Gotte:"<sup>11</sup> -,

---

<sup>6</sup> Zweiter Gesang. *Traum des Agamemnon*. *Schiffskatalog* in: Homer: *Ilias*, S. 42

<sup>7</sup> Zwischen absurd und burlesk. Admet muss die ihm von Herakles wie eine Ware, als Geschenk, überreichte unbekannte Frau, die sich erst später als Alkestis herausstellt, trotz seiner Trauer - auf Herakles' Drängen hin - annehmen. Vgl. dazu: Euripides: *Alkestis*, S. 89 f.

<sup>8</sup> Vgl. dazu: Steinmann, Kurt: *2. Die >>Alkestis<< ein Satyrspiel?* in Nachwort in: Euripides: *Alkestis*, S. 133f. und Euripides: *Die sogenannten Meisterdramen (Alkestis)* in: Latacz, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*, S. 308

<sup>9</sup> Vgl. dazu: Steinmann, Kurt: *4. Literarische Gestaltungen des Alkestis-Stoffes vor Euripides* in: Nachwort in: *Alkestis*, a. a. O., S. 140 f. und Latacz, Joachim, a. a. O., S. 304

<sup>10</sup> Diskurssetzend wird hier in Anlehnung an Foucaults Diskursbegriff verwendet. Vgl. dazu: "Grob vereinfacht bezeichnen die auf Foucault zurückgehenden Theorien den Diskurs als einen Prozeß, in dem Realität sprachlich erzeugt wird. Der Diskurs definiert für einen bestimmten Zusammenhang, oder ein bestimmtes Wissensgebiet, was sagbar ist, was gesagt werden soll und was nicht gesagt werden darf. Der Diskurs ist dabei nur der sprachliche Teil einer "diskursiven Praxis", die auch nichtsprachliche Aspekte miteinschließt.", Internetquelle: *Diskurs*

<sup>11</sup> In Rilkes Gedicht wird dem Gott kein Eigenname zugewiesen. Er wird nicht eindeutig als Apollon oder Hermes oder als der Tod identifiziert. Am Anfang verweist jedoch Rilke auf ihn als der Bote:

denn sie verkündet die simple Wahrheit beziehungsweise Wirklichkeit dieser Frau, die durch ihren Tod respektive durch den ihr den Tod bringenden Gott ihre Gültigkeit schlechthin erlangt. Wie das Gedicht fortschreitet, verklärt sich der rilkesche Ersatztod wie eine ledigliche Bestandaufnahme des Figur eigenen Gemüts, folgt sogar den Spuren des schon-geschehen-Seins, gleichsam einer Begründung, einer Erklärung zugleich.

"Ersatz kann keiner für ihn sein. Ich *bins*.

Ich bin Ersatz. Denn keiner ist zu Ende  
wie ich es bin. Was bleibt mir denn von dem  
was ich hier war? Das *ists* ja, dass ich sterbe.  
Hat sie dir nicht gesagt, da sie dir auftrag<sup>12</sup>,  
dass jenes Lager, das da drinnen wartet,  
zur Unterwelt gehört? Ich nahm ja Abschied.

Abschied über Abschied.

Kein Sterbender nimmt mehr davon. Ich ging ja,  
damit das Alles, unter Dem begraben  
der jetzt mein Gatte ist, zergeht, sich auflöst -.

---

"DA PLÖTZLICH war der Bote unter ihnen", woraus geschlossen werden kann, dass es sich um den Götterboten Hermes handelt; ein anderes Mal zum Beispiel wird er als 'der schlanke Gott' bezeichnet.: "Und da erkannten sie den schlanken Gott" Alkestis in: Vierter Teil: Gedicht-Zyklen. Neue Gedichte (1907) in: Rilke, Rainer Maria: Rainer Maria Rilke - Gedichte und Prosa, S. 785; Hermes in der griechischen Mythologie erscheint auch als Begleiter der Toten- bzw. Seelen in die Unterwelt.: "Hermes (...) rief die Seelen der toten Freiersmänner heraus; (...) Der Bringer des Heiles, Hermes führte die Schar hinunter die modrigen Pfade. (...) gelangten bald zur Asphodeloswiese, Dort, wo die Seelen wohnen, die Schattenbilder der Toten." in: Vierundzwanzigster Gesang. Nochmals Unterwelt. Vertrag durch Eidesopfer in: Homer: Odyssee, S. 390; vgl. auch Hermes in: Register in: Homer, a. a. O., S. 435; Darüber hinaus wird Hermes mit dem ägyptischen Weisheitsgott Thot in Verbindung gebracht. Vgl. dazu: Dommermuth-Gudrich, Gerold: 50 Klassiker Mythen, S. 146

<sup>12</sup> Vgl. dazu S. 20 dieser Diplomarbeit.

So führ mich hin: ich sterbe ja für ihn."<sup>13</sup>

Vernehmen wir diese Abschiedsworte aus ihrem Munde, vernehmen wir durch das Taumeln ihres Gatten das Hinscheiden der Alkestis. Wie im Traum greift er nach ihnen. Sie geht mit dem Tod, weg, für den Taumelnden in eine unerreichbare Weite, und er nimmt damit seinen Abschied von der Gattin wie von dem Tode.

"Aber einmal sah  
er noch des Mädchens Antlitz, das sich wandte  
mit einem Lächeln, hell wie eine Hoffnung,  
die beinah ein Versprechen war: erwachsen  
zurückzukommen aus dem tiefen Tode  
zu ihm, dem Lebenden -

Da schlug er jäh  
die Hände vors Gesicht, wie er so kniete,  
um nichts zu sehen mehr nach diesem Lächeln."<sup>14</sup>

Rilke löst das Problem der dramaturgischen Notwendigkeit des Ersatztodes mit gleichzeitiger Aufrechterhaltung einer glaubwürdigen Liebesbeziehung zwischen Alkestis und Admet, die in erster Linie die Aufopferung begründen soll, indem er die ganze Geschichte der euripidesschen Bearbeitung abweichend - wie in den voreuripidesschen Überlieferungen - in der Hochzeitsnacht spielen lässt und dabei Admet kaum Zeit gibt, auf Alkestis' Selbstdarbietung zu reagieren. Alkestis' Selbstdarbietung kommt schon ihrer Todesnachricht gleich, die Admet erst mit allen "gleichsam im Gotte"<sup>15</sup> erfährt. Ehe er sich versieht, lässt der Tod bringende Gott ihn taumeln. Der deus ex machina, der die dramaturgische Notwendigkeit der Aufopferung erzwingt, ist ein kleiner Gestus. Ein "klein[es] Zeichen"<sup>16</sup>, das der Gott

---

<sup>13</sup> Alkestis, a. a. O., S. 785

<sup>14</sup> Ebd., S. 787-788

<sup>15</sup> Ebd., S. 787

<sup>16</sup> Ebd.

Admet zuwirft, in dem "die hundert Leben dieser Erde"<sup>17</sup> versteckt sind, lassen ihn "wie im Traum"<sup>18</sup> taumeln. Die Gelegenheit, Alkestis' Tod zu verhindern - hätte Admet die Intention -, bleibt ihm somit verwehrt. Diese geradezu zwingend grausame dramaturgische Notwendigkeit, dieser durch die Stimme von Alkestis und ein Zeichen des Gottes erzeugte wie freigelegte Mechanismus, der von Rilke festgelegte alkeistische Diskurs, der Admet und Alkestis gleichermaßen zur Machtlosigkeit verurteilt und ihnen die Entscheidungsgewalt über ihre eigene Situation entzieht, ähnelt dem Automatismus, der in *Bildbeschreibung* steigernd mechanisch durch die Sprachmühle gezogen wird. Alkestis, das natürliche Opfer der Liebe, verkündete lediglich, dass sie stirbt, wenn Admet stürbe. Admet, dem der griechischen Sage nach von der Göttin Artemis die Todesstrafe verhängt wird, wollte nicht sterben. Letztendlich nimmt der Gott Alkestis und gibt Admet (hundert) Leben, womit gleichzeitig Alkestis' Bereitschaft, gar ihr Wunsch zu sterben, sich entbehrt. In dieser dichterisch geschaffenen Situation ist die Ungewissheit des taumelnden Admet über sein eigenes Tun, über seinen Willen - und somit auch die Ungewissheit des Mythos selbst - ewig. Alkestis erstarrt, im Tode, denn Admet bewahrt ihr Lächeln reproduzierbar in seiner Erinnerung. Die Figuren werden gefangen in einer Endlosschleife einer Überlieferung oder "in einer abgestorbenen dramatischen Struktur"<sup>19</sup>, vielleicht ein hundert Leben lang. Hoffnung ist, was bleibt.

## retorik

Der Hinweis auf "(...) ALKESTIS"<sup>20</sup> im zweiten Absatz der *Bildbeschreibung* kann, wie bereits verdeutlicht, als einer Reihe von Werken zugehörig oder als die Bezeichnung des dazugehörigen Mythos beziehungsweise des Märchenstoffes<sup>21</sup> oder aber als der Eigenname der Titelfigur interpretiert werden, sowie auch die *Bildbeschreibung* als eine Beschreibung vielleicht des Schweigens einer aus dem Totenreich zurückgebrachten Alkestis, die einmal umgebracht, ihre (Vor)Geschichte

---

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> *Bildbeschreibung* (Zweiter Absatz) in: *Bildbeschreibung*, a. a. O., S.17

<sup>20</sup> Ebd.; Vgl. dazu Kapitel *zitat* und Fußnote 3 dieser Diplomarbeit.

<sup>21</sup> Zur Sage Alkestis finden sich Hinweise in den Schiffer- und Volksliedern bzw. Volksmärchen. Vgl. dazu: Steinmann, Kurt: *3. Wesen und Herkunft des Alkestis-Mythos* in: Nachwort in: Euripides: Alkestis, S. 136 f.

mit sich birgt und bringt und sie (ver)schweigt.<sup>22</sup> Demnach schwiege der zweite Absatz vielleicht in sich die Frage: Kann die Übermalung als Beschreibung der schweigenden Alkestis, "(...) die Frau noch beschwert vom Gewicht der Graberde, aus der sie sich herausgearbeitet hat"<sup>23</sup>, gelesen werden? Oder als ein Schweigen über die Beschreibung, über das Gedächtnis des "jenseits des Todes"<sup>24</sup>?

Denn als was sonst als ein Zitat der Beschreibung von *'Bilder entschlafener Menschen ohne Bewußtsein'*<sup>25</sup>, das sich selbst als eine Beschreibung formiert - d. h. ein beschriebenes Zitat einer Beschreibung ohne Bewusstsein - sollte man Müllers *Bildbeschreibung* betrachten oder wahrnehmen? Vielleicht als eine Beschreibung, die vorgibt, ein Zitat zu sein? Als einen Sturm, der Prosperos epilogische Wahrheit, Offenbarung<sup>26</sup>, bedarf, um zu schwinden wie ein wesenloses Schauspiel "[and] leave not a rack behind"<sup>27</sup> Oder als eine Bildbeschreibung, die vor den Augen des Lesers zur Beschreibung einer 'Landschaft jenseits des Todes'<sup>28</sup> wird, so wie am Ende des No Spiels *Kumasaka* der Geist Kumasaka, der ein Jahr nach seinem Todestag zu seinem Sterbeort zurückkam, um seinen Tod zu beschreiben, erlebt; wie er, als er am Ende seiner Beschreibung angelangt, vom Chor und gleichsam selbst in den Chor übergehend in seine Entschwindung im Schatten der Landschaften besungen<sup>29</sup> wird?<sup>30</sup>

---

<sup>22</sup> In der Tragödie von Euripides muss Alkestis, nachdem sie von Herakles Admet übergeben wird, noch drei Tage lang schweigend Buße tun. Die Tragödie endet sonach mit einer schweigenden Titelfigur, deren letzte Worte im Stück die just vor ihrem Tod an Admet gerichtete 'Leb wohl!' sind. Vgl. dazu: Euripides: Alkestis, S. 41 und S. 99 f.

<sup>23</sup> Bildbeschreibung, a. a. O., S. 13

<sup>24</sup> "Der Text beschreibt eine Landschaft jenseits des Todes. (...) Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur." in: Bildbeschreibung, a. a. O., S. 17; Vgl. dazu auch Kapitel *gedächtnis und theater*.

<sup>25</sup> Homer: Odyssee, S. 187

<sup>26</sup> Im Epilog von Shakespeares Sturm tritt Prospero - der rechtmäßige Herzog von Mailand- als Gleichnis eines Schauspielers und Regisseurs auf, der das Publikum um Applaus bittet: "EPILOGUE. Spoken by Prospero. Now my charms are all o' erthrown,/ And what strength I have' s mine own,/ Which is most faint: now, 'tis true,/ I must be here confin' d by you,/ Or sent to Naples. Let me not,/ Since I have my dukedom got,/ and pardon' d the deceiver, dwell/ In this bare island by your spell;/ But release me from my bands/ With the help of your good hands:/ Gentle breath of yours my sails/ Must fill, or else my project fails,/ Which was to please. Now I want/ Spirits to enforce, Art to enchant;/ And my ending is despair,/ Unless I be reliev' d by prayer,/ Which pierces so, that it assaults/ Mercy itself, and frees all faults./ As for crimes would pardon' d be,/ Let your indulgence set me free. Exit." in: Shakespeare, William: The Tempest/ Der Sturm, S. 152-153

<sup>27</sup> Ebd., S.120-121

<sup>28</sup> Vgl. dazu den zweiten Absatz von Bildbeschreibung, a. a. O. und Fußnote 24 dieser Diplomarbeit.

<sup>29</sup> Der Gesangschor als Teil der dramaturgischen Handlung stellt ein wesentliches Element im Japanischen No Spiel dar. Vgl. dazu: "Zur Darstellung der gesungenen Rahmenhandlung dient ein neben der Bühne kniender Chor.", Internetquelle: No

### exkurs fraktal

"Der Begriff „Fraktal“ (lateinisch fractus: gebrochen) wurde um 1970 von Benoit Mandelbrot für [mathematische] Mengen eingeführt, deren geometrische Form extrem „gebrochen“ ist."<sup>31</sup> Diese Mengen dienen der bisher bestmöglichen mathematischen Beschreibung von Realitäten wie Küstenlinien, Blumenkohl, Schneeflocke, chemischen Reaktionen, Blutkreislauf, Wirtschaftskreisläufe und ähnlichem.

Vereinfacht erörtert handelt es sich bei Fraktalen um Formen, die aus reichlich unregelmäßigen Punkten bestehen, welche, wenn man sie annäherungsweise miteinander verbindet, unlineare, brüchige Strukturen ergeben. Die Entfernung zwischen zwei jeweils gewählten Punkten bei dieser Art von Form betrifft im Grunde genommen eine Unendliche, da die imaginierte Verbindungslinie zwischen den Punkten unendlich zerbrochen zu sein scheint.

Die solch scheinenden Strukturen bestehen durch rekursive, d. h. auf sich selbst zurückgreifende, Systeme und weisen die dadurch entstehende Selbstähnlichkeit stufenweise auf. Anders formuliert geht es um quasi sich selbst in kleinerem wie im größeren Rahmen wiederholende respektive nachahmende Strukturen, die erst in einer bestimmten Größenordnung beziehungsweise einem Größenintervall als solche erkennbar sind.

"Ein Fraktal wird dabei als eine Form oder ein Objekt verstanden, das (...) - und das ist wesentlich - Ähnlichkeit als ein wesentliches Element seiner Struktur aufweist."<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Kumasakas Verwandlung zum Chor ist nur auf der Textebene explizit vorhanden und vollzieht sich erst mit dem letzten Satz, dem Nebentext, der Kumasakas Verschwinden beschreibt und ihn am Satzanfang ("And so saying...") rückverweisend mit dem Chor gleichstellt, was zugleich als Auflösung des Individuums zugunsten der Kollektivität ausgelegt werden kann.: "*Kumasaka* At the foot of this pine tree --/ *Chorus* -- he vanished like a dew./ And so saying, he disappeared among the shades of the pine tree at Akasaka, and night fell.", Internetquelle: Kumasaka (Die hierzu verwendete Übersetzungsbearbeitung des No Spiels wurde wegen ihres prägnanten (dramaturgischen) Ausdrucks wie Aufbaus ausgewählt.)

<sup>31</sup> Reiter, Rafael: Die Ästhetik der Fraktale. Mathematik und Kunst des Unendlichen, S. 13

<sup>32</sup> Internetquelle: Chaostheorie - Begriffliches, S. 106

Derart selbstähnliche Strukturen, die für die vorliegende Arbeit ausgesucht wurden, um die reelle Form zu bezeichnen, die in Kapitel *form* besprochen wird, nehmen einen wesentlichen Platz in der Chaosforschung ein, eine Forschungsrichtung, die sich - simplifiziert aufgefasst - mit der Suche nach Ordnungen in scheinbar Unordentlichem befasst.

### wiederholung exkurs fraktal

Fraktale Systeme, die man auch als sich in extrem gebrochenen Dimensionen selbstähnlich wiederholende zeitliche Gebilde beschreiben kann, verfahren als geometrische, d. h. als mathematisch erfasste, Länge sowohl in negative wie auch in positive Richtungen ins Unendliche, gleich der Länge des äußeren Randes, der Form einer Schneeflockenkurve, die unendlich ist.<sup>33</sup> Beziehungsweise lässt sich dieses Verfahren an sich, das sich selbstähnlich wiederholende Infinitum, als die Fraktalität eines Systems definieren. Eine Abgrenzung und somit die oben benannte Fraktalform beziehungsweise die Fraktalbestimmung in einer bestimmten Größenordnung, die sich optional als eine zeitliche definieren lässt, erfahren solche Systeme erst durch eine Beobachtung. Bedingung der Möglichkeit einer solchen Beobachtung ist eine dem Beobachteten kompatible Größenordnung, wie etwa eine angemessene Zeitlichkeit<sup>34</sup> in der Struktur der Beobachtung beziehungsweise des Beobachters zur Erfassbarkeit/ Erfassung der strukturellen, selbstbezüglichen wie selbstähnlichen Komplexität, die zugleich das (beobachtete) Systemgebilde *darstellt*.<sup>35</sup>

Die Entstehung eines künstlichen respektive abstrakten Fraktals ist von der Operationsmechanik her sehr einfach. Nicht zufällig vergleicht Mandelbrot diesen Prozess mit der Entstehung eines Kunstwerks. Er sieht die fraktalen Strukturen als

---

<sup>33</sup> Es kann schon davon ausgegangen werden, dass alle (natürlichen) fraktalen Kurven unendlich lang sind, wobei, den Begriff 'Länge' hierbei anzuwenden, problematisch erscheint. Vgl. dazu: Reiter, Rafael, a. a. O., S. 8 und "Die Länge einer Küste ist, wie es der gesunde Menschenverstand vorschreibt, mindestens der Abstand zwischen den Endpunkten der Messung. Eine typische Küstenlinie ist jedoch unregelmäßig, und sie ist unfraglich länger als dieser einfache Abstand. Die Länge erweist sich als ein undefinierbarer Begriff, der einem durch die Finger gleitet, wenn man ihn fassen will. Zur Beschreibung einer Küste ist die Länge also ein ungeeigneter Begriff." in: Reiter, Rafael, a. a. O., S. 57

<sup>34</sup> Unter Zeitlichkeit kann man sich eine Art 'Länge' vorstellen, wie sie in der vorigen Fußnote besprochen wird. Vgl. dazu den Begriff: *kompatibles conditio existencia*, S. 26 und Fußnote 49 dieser Diplomarbeit; Eine Größenordnung bzw. ein Größenintervall lässt sich durch die Zahl der Dimensionssprünge oder Dimensionsbrüche, zu denen das System fähig ist, definieren.

<sup>35</sup> Diese Erklärungen basieren auf einem Verständnis der Welt, das hauptsächlich konstruktivistisch aufgebaut ist. Vgl. dazu Kurt Ludewig, Humberto Maturana: Gespräche mit Humberto Maturana, Internetquelle: Gespräche mit Humberto Maturana, S. 12 f.

Bestätigung dafür, "daß ein sehr komplexer Gegenstand mit einem sehr einfachen Werkzeug herstellbar ist (man denke an den Meisel eines Bildhauers), wenn man es nur immer wieder ansetzen kann."<sup>36</sup> Die strukturelle Komplexität bahnt sich durch Wiederholungen an, aus denen sich die Nachahmungen ergeben. Mandelbrot erklärt das künstliche Produzieren, indem er auf die einfachsten Computerprogramme zur Fraktalerzeugung hindeutet: "Die einfachsten Schleifenprogramme sind linear: Sie fügen Details hinzu, die eigentlich nur die Gesamtform in einem kleineren Maßstab wiederholen. Auf diese Weise entstehen selbstähnliche Formen."<sup>37</sup> Die selbstähnlichen Formen, die Nachahmungen, weisen normalerweise in den Details sehr viele Nuancen auf, so dass sich die Selbstähnlichkeit, während sie stetig besteht, zugleich auch verringert, je tiefer die Beobachtung sich erstreckt. In der Ausdehnung der Wacht anders formuliert, erweist sich die Maschinerie des Fraktals als stetige Wiederholung innerhalb Zeit.<sup>38</sup> unende des exkurses

## paradoxe und form

### paradozie

Weil Sprache die Bezeichnung Paradoxie einschließt, werden wir uns diesem Terminus mit einer anhand wörterbuchbestimmter Auslegungen von *Paradox* und demnach von *widersprechen* initiierten Synthese annähern.<sup>39</sup> Gemäß einer möglichen Ableitung aus den zwei Definitionen entspricht der Wortgehalt von Paradox etwas, was in sich etwas enthält, das sich ausschließt. Folglich versteht sich die Paradoxie - im Duden als "paradoxe Sachverhalt"<sup>40</sup> definiert - als ein System, das zu dem

---

<sup>36</sup> Mandelbrot, S. C5 (in: Mandelbrot, Benoît B.: Die fraktale Geometrie der Natur, Birkhäuser, Basel 1991) zitiert nach Reiter, Rafael, a. a. O., S. 92

<sup>37</sup> ebd., a. a. O.

<sup>38</sup> Aus der Sicht der Chaosforschung, und wenn man mit Chaos Hesiods Bezeichnung für Raum in Verbindung bringt (assoziiert), haben wir bei Fraktalen ein System Chaos (Raum) als Gegenstand der Forschung, das mit System Organisation und System Selbstbeschreibung Zeit erzeugt, also eine Art Uhr. Das würde bedeuten, dass die Chaosforschung die Sprache 'Zeit' zum Thema hat, aber nicht das System Zeit. Vgl. dazu: S. 32 dieser Diplomarbeit f.; Zu Oszillation und Zeit, Fraktalen als Form von Paradoxien (Paradoxien werden als zeitliche Gebilde erfasst.) vgl.: "Paradoxien wären in dieser Hinsicht ein Darstellungsmuster der Zeit." in: Schönwälder-Kuntze, Tatjana: George Spencer Brown. Eine Einführung in die "Laws of Form". Lehrbuch, S. 60

<sup>39</sup> "Paradox, das: 1. etw., was einen Widerspruch in sich enthält, paradox (1) (...)" in: Duden, S. 1120; "widersprechen: (...) 2. nicht übereinstimmen [mit etw., jmdm.], sich ausschließen, im Widerspruch stehen." in: Duden, S. 1738

<sup>40</sup> Duden, S. 1120

zeitlosen Bestehen dieser Ordnung, auf die Oszillation<sup>41</sup> von 'das in sich enthält, was sich ausschließt' aufschließt.<sup>42</sup>

Zusätzlich zu dieser Einführung in die Paradoxie beziehungsweise ins Paradox werden wir, um später auf den sich mittels eines plural fraktierenden Systems<sup>43</sup> erschließenden (autopoietischen) Lebenswert eines Kunstwerks hinweisen zu können, den Begriff Autopoiese behandeln, der von dem Neurobiologen und Kognitionsforscher Humberto Maturana in den Siebzigern als der naturnotwendige Funktionsmechanismus eines jeden lebendigen Organismus - von ihm als System spezifiziert - definiert wurde.

"Vielmehr handelt es sich um ein System, das aus sich selbst heraus als Netz der Produktion von Komponenten resultiert."<sup>44</sup>, erklärt Maturana. Mit anderen Worten, konstituiert das System die Ordnungsstruktur, die das System oder ein ebensolches System hervorbringt. Für Autopoiese ist die Geschlossenheit des Systems vorausgesetzt. Maturana betont "(...), dass es sich bei einer autopoietischen Einheit um ein geschlossenes Produktionsnetz von Komponenten handelt, in dem die Komponenten das sie erzeugende Netz ihrerseits generieren. Das konstituiert das Lebewesen als autopoietische Einheit. (...)Nur um auf diesen Umstand hinzuweisen, existiert überhaupt das Wort Autopoiese."<sup>45</sup>

Ferner in einem veröffentlichten Gespräch über das Thema bezieht sich Maturana auf die Konstitution dieser Ordnungsstruktur respektive auf das System als 'Interaktionen der Elemente'. Er erklärt: "Die Autopoiesis ereignet sich in einem Bereich, in dem die Interaktionen der Elemente, die ihn konstituieren, Elemente derselben Art hervorbringen, das ist entscheidend."<sup>46</sup> Es handelt sich bei Autopoiese also um

---

<sup>41</sup> Im Glossar von *Die Form der Paradoxie* wird der Begriff Oszillation als "das zeitlose Wechseln zwischen zwei Zuständen" definiert. Vgl. dazu: Glossar in: Lau, Felix: *Die Form der Paradoxie. Eine Einführung in die Mathematik und Philosophie der „Laws of Form“* von G. Spencer Brown, S. 201

<sup>42</sup> Wiederholte, sich - aus der Sicht der optimierten Beobachtung über längere Zeiträume hinaus - generierende bzw. regenerierende Nachahmung solcher Paradoxien würde zu einem plural fraktierenden System aufschließen, das sich wie folgt beschreiben lässt:  $[R(\text{est}) = fi^3] * fi$  oder zum Beispiel  $R(\text{aum})$  als Sprache anstatt Rest; Vgl. hierzu S. 35 dieser Diplomarbeit.

<sup>43</sup> Vgl. dazu die vorherige Fußnote dieser Diplomarbeit

<sup>44</sup> Internetquelle: Gespräche mit Humberto Maturana, S. 23

<sup>45</sup> ebd., S. 22

<sup>46</sup> Maturana, Humberto R. und Pörksen, Bernhard: *Vom Sein zum Tun. Die Ursprünge der Biologie des Erkennens. Gespräch zwischen Humberto R. Maturana und Bernhard Pörksen*, S. 109

autonome Elemente<sup>47</sup>, deren Interaktion, die zugleich zur Konstitution von Selbstähnlichkeit im System führt, die es weiterbringt, das System sozusagen 'lebendig'. Konform mit der Erörterung der fraktalen Systeme und auf die nächsten Kapitel vorgehend, kann behauptet werden, dass es sich hierbei, bei der Konstitution von Selbstähnlichkeit im System, um ein Selbstbeschreiben des Systems handelt, die zugleich eine Nachahmung darlegt. Somit wird deutlich, dass autopoietische Systeme mimetische Systeme sind.

Maturana argumentiert den Begriff Autopoiese zudem auf die Bedingtheiten des Systems hin; "das System ist einzig und nur dann eine Einheit, wenn es autopoietisch ist. Es muss nichts tun, um autopoietisch zu sein. Das System ist und bleibt als solches, solange die es konstituierenden Vorgänge stattfinden."<sup>48</sup> Bei der autopoietischen Lebensform handelt es sich also auch um die beschriebene Kondition, um ein *conditio existencia*, das ist, mittels es sich als eine Einheit definiert und somit zugleich ein Innen wie ein Außen schafft. Aus der Sicht eines möglichen Beobachters eines kompatiblen *conditio existencia*<sup>49</sup> ist die Entstehung einer autopoietischen Einheit, die Erzwingung einer Differenz von Innen und Außen<sup>50</sup>, wobei die Entstehung des Beobachteten der Beobachtung gleichkommt.<sup>51</sup>

Somit bedeutet jede Beobachtung einer autopoietischen Einheit eine zumindest einmalige doppelte Differenz<sup>52</sup>, eine Oszillation von Außen (Pl.) und Innen (Pl.), also eine Paradoxie.<sup>53</sup> Aus diesen Überlegungen folgt, dass nicht nur jede Paradoxie (an

---

<sup>47</sup> Bei näherer Betrachtung dieser autonomen Elemente begegnen einem wiederum - gleich eines Fraktals - Systeme derselben Art.

<sup>48</sup> Internetquelle: Gespräche mit Humberto Maturana, S. 23

<sup>49</sup> Ein kompatibles *conditio existencia* verfügt über mindestens genauso viele Dimensionssprünge wie das beobachtete *conditio existencia*. Zu Dimensionssprung vergleiche Fußnote 55 dieser Diplomarbeit

<sup>50</sup> Vgl. zu *Außen* und *circulus virtuosus* (logisches vorwegnehmendes schließen): Internetquelle: Gespräche mit Humberto Maturana, S. 24

<sup>51</sup> Diese Erkenntnis deutet auf ein Konzept von Beobachtung als ein universelles Wissen.

<sup>52</sup> Mit jedem hinzukommenden Beobachter - inklusive der besprochenen Einheit selbst - würde sich die doppelte Differenz exponential verhalten. Das heißt, um Phänomene mit mehreren Beobachtern exakt beschreiben wie begreifen zu können, müsste man sich eines höheren, der Zahl der Beobachter analogen Abstraktionsgrad bedienen können. [Die Richtigkeit dieser Aussage sei als Forschungsgegenstand dahingestellt.]: Die Beschreibung 'doppelte Differenz' wird von Luhmann in Bezug auf Beobachter zweiter Ordnung benutzt. Vgl. dazu: Luhmann, Niklas: Sthenographie in: Luhmann, Niklas (Hrsg.): Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien?, S. 127 und den Abschnitt *zweite Ordnung* dieser Diplomarbeit.

<sup>53</sup> Noch mal erinnert sei, dass Oszillation ein zeitloses Wechseln bedeutet. Für den Beobachter bedeutet diese Oszillation ein Bewusstsein/ Wissen beziehungsweise Reflexion und somit Paradoxie (an sich) - über die Innen und Außen des jeweils anderen. Und während sich die doppelte Differenz (an sich) exponential verhält, verhält sich die Paradoxie, die verwandelte doppelte Differenz, linear.

sich) morpheautopoietisch ist, sondern auch die Bestandaufnahme jeder Paradoxie, die zugleich als eine Beschreibung der jeweiligen Paradoxie<sup>54</sup> passiert, auf einer morpheautopoietischen paradoxalen Ebene folgen muss. Das würde bedeuten, dass sich mit jeder Paradoxie ein Dimensionssprung ereignet, indem die bestehende Dimension sprengt bzw. *fraktiert*, d. h. auch *morpheiert*.<sup>55</sup>

Im Gegensatz zu der oszillierenden Eigenschaft, der Zeitlosigkeit dieser Vorgänge geht Maturana für die Entstehung der doppelten Differenz von einer kausalen Notwendigkeit der Sprache als Bedingung der Möglichkeit von Beobachtung aus, woraus zu schließen gilt, dass er jede Beobachtung als eine unwillkürliche Beschreibung wie Benennung begreift, beziehungsweise Sprache zu einem geeigneten Medium, in dem Autopoiese entstehen kann, differiert. Er sagt: "Um einen Unterschied von außen und innen herzustellen, bedarf es zweier Systeme, die miteinander interagieren und einen Bereich rekursiver konsensueller Koordinationen bilden, nämlich die *Sprache*. In der Sprache ist es mir möglich, zwischen innen und außen zu unterscheiden."<sup>56</sup> Eigentlich handelt es sich im besprochenen Zitat um die eine vom Beobachter getroffene Unterscheidung von Innen und Außen und nicht um eine Differenz Innen-Außen an sich.<sup>57</sup> Während Maturana die Vorgänge, die einer Beobachtung innewohnen, zeitlich zu beschreiben sucht, wird darüber hinaus deutlich, dass sich jede (unmittelbare) Beobachtung als eine Interaktion ereignet. Mit dem oben ausgeführten Bereich der Sprache werden wir uns im nächsten und einem der späteren Kapitel ausführlicher beschäftigen. Gemäß der vorliegenden Untersuchung wird jedoch Maturanas Ansatz dahingehend korreliert, dass die Sprache durch die Entstehung (das Sein) von Außen und Innen notwendigerweise entsteht (ist) - d. h. auch, dass sie zeitlos ist -, dass die Sprache das, was Maturana, ein

---

<sup>54</sup> In Kapitel *form* wird deutlich, dass jegliche Paradoxie auf *factum indefinitivum* beruht. Vgl. dazu S. 34 - 35 und Fußnote 93 dieser Diplomarbeit

<sup>55</sup> Bei jedem Paradox öffnet sich ein Spalt in die Ewigkeit, um sie zu entgehen, eine morpheose Benennung in eine gebrochene Dimension erfolgt. Die Benennungen sind die Verknüpfungspunkte, d. h. auch Schnittstellen, des plural fraktierenden wie morpheierenden Systems. Als Vergleich dazu kann man die Berechnungsversuche der Küstenlänge Englands ziehen, bei der die Wissenschaftler von einer fraktalen Dimension von ca. 1,5 ausgehen. Vgl. hierzu: Kapitel *exkurs fraktal* und *wiederholung exkurs fraktal*.

<sup>56</sup> Internetquelle: Gespräche mit Humberto Maturana, S. 49

<sup>57</sup> Das Terminus 'an sich', welches in dieser Diplomarbeit des Öfteren verwendet wird, ist von dem Philosophen Immanuel Kant entlehnt und deutet auf den Verweischarakter jeglicher Realität. Vgl. hierzu: "Die Sinnenwelt enthält bloß Erscheinungen, die noch nicht Dinge an sich selbst sind, welche letztere (Noumena) also der Verstand, ebendarum, weil er die Gegenstände der Erfahrung vor bloße Erscheinungen erkennt, annehmen muß." in: Internetquelle: Prolegomena, § 59

Beobachter<sup>58</sup>, als Unterscheidung (von Außen und Innen) bezeichnet, relativiert. Außerdem angemerkt sei nun, dass der von Maturana angelehnte und hierzu verwendete Begriff Sprache ein Medium markiert, welches sich sowohl als die alltäglichen literarischen Sprachen sowie auch als Sprachen wie Mathematik oder Musik ereignet. Desgleichen können wir zum Beispiel Zeichensprache oder Tanzen als weitere Möglichkeiten der Sprache aufzählen.

Diese sprachlichen Eventualitäten werden von dem Biologen überdies in ihrer Differenz zu Autopoiese eingehender untersucht. Maturana bemerkt zu dieser Differenz: "Der Bereich der Sprache, das Operieren *in-Sprache*<sup>59</sup>, unterscheidet sich jedoch von dem Bereich der Zustände autopoietischer Systeme und der Physiologie. Deshalb behaupte ich, dass die Sprache sich nicht in der Physiologie ereignet. Der Geist ist nicht im Kopf. Die Sprache ereignet sich in der Dynamik der Verhaltenskoordinationen, und der Geist realisiert sich im Verhalten, in der Dynamik von Verhaltenskoordinationen."<sup>60</sup>

In Anbetracht der zitierten Beschreibung Maturanas und den vorangehenden Überlegungen zufolge bahnt sich die Möglichkeit zu beobachten, dass sich mit jedem Dimensionssprung ein morpheautopoietisches paradox(al)es Medium, das der Weiterführung von selbstähnlicher Regenerierung von Einheiten beziehungsweise Paradoxen durch Beobachtung innerhalb eines plural fraktierenden Systems dient, eröffnet. Dabei kann man den Übergang von der Physiologie zum Geist, so wie sie oben beschrieben sind, als einen Dimensionssprung deuten. Im Rahmen des vorliegenden Kapitels wird dieses Medium von Maturana abweichend als Bewusstsein definiert, als ein *morphekenon* gleich *choros*.<sup>61</sup>

Zusammengefasst haben wir bisher beobachten können, dass, wo Autopoiese ist, Paradox entsteht, und wo Paradox auf Autopoiese trifft, Sprache, und weiterhin, wo Autopoiese auf Bewusstsein trifft, Paradox... Eine berechtigte Frage wäre nun, ob da,

---

<sup>58</sup> Maturanas Beobachtung sowie Beschreibung deutet auf eine - nämlich die schon erläuterte - doppelte Differenz hin. Hierzu hervorzuheben ist, dass seine Beobachtung im Moment des Interviews, aus dem zitiert wird, nur auf imaginärer Ebene läuft, d. h. auch, auf Erinnerungen, gespeicherte Beschreibungen von gemachten Beobachtungen, beruht.

<sup>59</sup> Maturana drückt dieses von ihm so bezeichnete Phänomen auch als ein 'in der Sprache sein' aus. Vgl. dazu: Internetquelle: Gespräche mit Humberto Maturana, Anmerkung 49, S. 49

<sup>60</sup> ebd., S. 49

<sup>61</sup> Das hierzu übernommene *kenon* ist ein Raumbegriff der Antike, der meistens als der leere Raum übersetzt wird. Die ebenso aus der Antike stammende Raumbezeichnung *choros* stellt den Raum in den Erzählungen dar. Vgl. hierzu: Internetquellen: Kenon und Choros

wo Bewusstsein auf Paradox trifft, Autopoiese entsteht oder aber Paradox eine primäre Eigenschaft von Autopoiese ist.

Fest steht, dass jede (autopoietische) Beobachtung von Autopoiese eine Paradoxie enthält.<sup>62</sup> Das bedeutet, dass jede (autopoietische) Beobachtung von Autopoiese zeitlich ist und von der Eigenschaft des Oszillierens her ein Wissen um die Zeitlosigkeit respektive um die Zeit an sich vermittelt, was wiederum bedeutet, dass jede zeitliche Beobachtung von Autopoiese Zeit erzeugt, während eine zeitlose Beobachtung nichts in Form von Spannung - Wechseln bzw. Widerspruch an sich - zustande bringt.<sup>63</sup>

### form

Zur Veranschaulichung dieses Phänomens eignet sich die Theorie von George Spencer Brown vortrefflich, zum größten Teil aus deren Perspektive wir in den späteren Kapiteln *Bildbeschreibung* betrachten werden. G. Spencer Brown, der sich wie Humberto Maturana auf den Beobachter als Norm des Erkennens berief<sup>64</sup>, entwickelte in den Sechzigern ein logisches Verfahren, ein Kalkül, dessen grundlegender theoretischer Ansatz besagt, dass Beobachtung durch das Zusammenspiel von Unterscheiden und Benennen respektive Anzeigen besteht und der Welt, so wie wir sie kennen, zugrunde liegt. Die konstruktivistische These beinhaltet die Anschauung, dass jeder Beobachter Mitbegründer wie Gestalter eigener Realität sei, der die Realität durch seine Unterscheidungen wie Benennungen formt. Felix Lau bezeichnet dieses Momentum des 'Zeichnens'<sup>65</sup> in Browns *Laws of Form* - Gesetze der Formbestimmung<sup>66</sup>, indem er auf die rekursive Haltung des Systems

---

<sup>62</sup> Während ein Paradox auf eine doppelte Differenz hinweist, bedeutet eine Paradoxie eine verwandelte bzw. beschriebene doppelte Differenz.

<sup>63</sup> Hierzu stellt die Vorstellung von Spiegeln, die sich gegenseitig betrachten - oder die Vorstellung eines Beobachters zwischen solchen Spiegeln - ein für den Anfang hinreichendes Gedankenexperiment dar.

<sup>64</sup> Vgl. dazu: Lau, Felix, a. a. O., S. 152 und "Mit den *Laws of Form* wird wie bei Humberto R. Maturana die These vertreten, dass jedes Erkennen einer Realität, einer Welt, die Leistung eines Beobachters mit seinen Unterscheidungen, das heißt Wertungen, Erwartungen, Präferenzen etc., ist." in: ebd., S. 156

<sup>65</sup> Dass jeder Beobachter die Realität sozusagen 'zeichnet'. Vgl. dazu 'zeichnen' bei Brecht in Kapitel *hundert Leben dieser Erde.deus ex machina*.

<sup>66</sup> Eigene Übersetzung der Diplomandin. Ebenso geeignet wären die Übersetzungen beziehungsweise Bezeichnungen 'Gesetze der Formunterscheidung' oder aber 'Gesetze der Unterscheidung' sowie 'Gesetze des Formens', da der Beobachter von der Unterscheidung nicht wegzudenken ist. Vgl. dazu: "Haben wir eine Unterscheidung getroffen, können wir ihre „Struktur“ als Form bezeichnen." in: Lau,

zeigt, folgendermaßen: "Der Beobachter ist das selbstreflexive, selbstbezügliche Moment 'innerhalb' der Form."<sup>67</sup> Was hier als Form markiert wird, ist demnach die Realität eines jeden Beobachters. Daraus kann man ableiten, dass die Realität als solches, die allgemeine Realität, die reelle Form<sup>68</sup>, durch die Kohärenz einander gegenseitig bedingender Beobachtungen ent- bzw. besteht.<sup>69</sup> Aus dem Kalkül der Beobachtungen zu entnehmen ist auch, dass jede Markierung einer Unterscheidung ein Bild ist, was im vorhin im Haupttext zitierten Buch folgend interpretiert wird: "Die Markierung der Unterscheidung kennzeichnet einen Zustand oder Raum, der durch die Unterscheidung unterschieden wurde."<sup>70</sup> Ein Zustand oder ein Raum ist hiermit ein erstes Beispiel für eine Beschreibung 'eines Bildes ohne Bewusstsein', welches in dieser Diplomarbeit vorkommt. Nach Browns Theorie ist die Markierung wie das Unterscheiden ein Teil der reellen Form beziehungsweise auch als Ganzes allgemeine Realität. Wie in Kapitel *paradox* schon gezeigt wurde, bespricht Maturana in seinen Erörterungen diese allgemeine Realität als eine von der Dimension, von dem Bereich, der Autopoiese differierender Sprache und äußert sich gegen eine autonom funktionierende Autopoiese innerhalb dieser Sprache. Er postuliert: "Die Verhaltenskohärenzen zwischen den Lebewesen ereignen sich ohne eine Unterscheidung zwischen Illusion und Perzeption, und zwar als Ergebnis ihres kongruenten strukturellen Driftens. Dabei konstituieren sie eine Welt von Verhaltenskohärenzen, nämlich die Sprache. In der Sprache kann ich durch meine Art, in der Sprache zu sein, die Unterscheidungen und deren Erleben erzeugen, als ob

---

Felix, a. a. O., S. 52 und zu Autonomitätsprinzip in Abhängigkeit: S. 32- 33 und Fußnote 83 dieser Diplomarbeit.

<sup>67</sup> Lau, Felix, a. a. O., S. 156

<sup>68</sup> Die reelle Form lässt sich auch als fraktale Form benennen. Sie ist die Form, eine Seite der Struktur des realen Geschehens, wie sie erkannt, beobachtet beziehungsweise benannt werden kann, ergo die erkennbare Struktur (der Vorgänge, des Seins). Vgl. dazu: "Wir wollen unter einem Fraktal A eine Menge verstehen, die „irregulärer“ ist als die in der „klassischen Geometrie“ betrachteten Mengen, wobei jeder noch so kleine Teil von A nach entsprechender Vergrößerung immer neue „Strukturen“ offenbart." in: Reiter, Rafael, a. a. O., S. 13

<sup>69</sup> Aus dem obigen Zitat ergibt sich auch, dass die Form sich durch die Beobachtung des Beobachters wiederholt weiterdefiniert, sprich regeneriert. Die durch Beobachtung erzeugte Differenz wirkt also in alle Richtungen. Vgl. dazu: "Die Wirklichkeit wird im Bezug zur Beobachtung gesehen und kann auch nur so erkannt werden. (...) [Wirklichkeit] wird genau dann [erfahren], wenn die Beobachtung der Wirklichkeit bis auf den Grund ihrer Konstitution durchschaut wird." (aus: Egidy, Holm v.: Beobachtung der Wirklichkeit. Differenztheorie und die zwei Wahrheiten in der buddhistischen Madhyamika-Philosophie, Carl-Auer Systeme, Heidelberg, 2004, S. 9) zitiert nach Schönwälder-Kuntze, a. a. O., Anmerkung 69, S. 40

<sup>70</sup> Lau, Felix, a. a. O., S. 51

beides von mir unabhängig existierte."<sup>71</sup>

Mit dem angeführten Postulat relativiert Maturana, was er Sprache bezeichnet, indem er es zur (menschlichen) Autopoiese in Bezug setzt. Außerdem weist er unmittelbar auf die Illusion der Kongruenz, sprich auf die Dualität von Sprache und Perzeption hin. Maturana artikuliert ein Verständnis von Sprache als ein 'in der Sprache sein' sowie als ein "Operieren In-Sprache"<sup>72</sup>, woraus ersichtlich wird, dass er von einem räumlichen Sprachbegriff, trefflicher ausgedrückt, von etwas Einheitlichem, Systemischem, das durch andere autopoietische Systeme erzeugt wird, als Bedingung der Möglichkeit von Unterscheidung ausgeht. Im vorangehenden Kapitel wurde dieses Systemische als Bewusstsein kennzeichnet, ein *morphekenon*, wie es sich herausstellt, ein Wahrnehmungssystem, das nur als Sprache eine Operation erlaubt, oder aber auch ein autonomes Ereignis Sprache, die mit dem (jeglichem) Wahrnehmungssystem morphekenotisch<sup>73</sup> agiert.

Relevant in diesem Zusammenhang zeigt sich auch, dass Maturana der autopoietischen Organisation eine Zeitlichkeit abspricht. Die Autopoiesis 'an sich' wird von ihm als ein Außerhalb von Zeit definiert: "Die Verwirklichung der autopoietischen Organisation ist zum Beispiel atemporal, weil sie entweder da ist oder nicht. Sie verläuft nicht in der Zeit, zumal sie eine Einheit ist. Das System ist oder ist nicht. Seine Struktur aber durchläuft Veränderungen, an denen eine Temporalität als eine Aufeinanderfolge von Veränderungen festgestellt werden kann. In diesem Sinne betrifft das Altern die strukturelle Dynamik, nicht hingegen die autopoietische Organisation."<sup>74</sup> Gemäß der vorliegenden Studie wird jedoch die These vertreten, dass die Zeit an sich eine autopoietische Dimension darstellt, und dass sowohl die Autopoiese der Organisation als auch die autopoietische Dimension Zeit sich jeweils dem anderen System gegenüber perturbierend<sup>75</sup>, d. h. beeinflussend, verhalten. Dabei

---

<sup>71</sup> Internetquelle: Gespräche mit Humberto Maturana, S. 17

<sup>72</sup> Vgl. dazu S. 28 und Fußnote 59 dieser Diplomarbeit.

<sup>73</sup> Vor- bzw. (ohne)räumlich, (ohne)dimensional.

<sup>74</sup> Internetquelle: Gespräche mit Humberto Maturana, S. 53

<sup>75</sup> Zum Begriff Perturbation werden zwei Definitionen aus dem Internet zitiert:

"aus dem Lateinischen: perturbare = völlig durcheinanderwirbeln

Zustandsveränderungen in der Struktur eines Systems, die von den Zuständen in dessen Umwelt ausgelöst werden. Ein von Maturana in den Konstruktivismus eingeführter Begriff, der heute meist eher alltagssprachlich im Sinne von Verstörung benutzt wird.", Internetquelle: Perturbation (1);

"Perturbation heisst ein Signal, das in einem System zu Kompensation (Regelungs-Prozessen) führt. H. Maturana hat vorgeschlagen den Ausdruck Perturbation anstelle von Störung zu verwenden, um auszudrücken, dass auch positive "Störungen" gemeint sind.", Internetquelle: Perturbation (2)

funktioniert 'die Verwirklichung der autopoietischen Organisation ist' beziehungsweise 'ist' als Zeit, und die Veränderungen, von denen im obigen Zitat die Rede ist, korrelieren als Punkte beziehungsweise Selbstähnlichkeiten, an denen Zeit 'sichtbar' wird.<sup>76</sup> Unter autopoietisch wird daher die Fähigkeit eines Systems in Abhängigkeit von drei Systemen autonom zu sein und zu bestehen, verstanden. Für ein autopoietisches System, von dem Maturana redet<sup>77</sup>, sind zwei Systeme als Bedingung anzunehmen, und zwar Zeit und Organisation, die ebenfalls autopoietisch funktionieren. Dabei kann man diesen Voraussetzungen analog beobachten, dass ein autopoietisches System durch Selbstbezüglichkeit respektive Selbstbeschreiben - d. h. durch eine auf-sich-selbst-Verweisung, die Beschreibung bedeutet - besteht, "mittels es sich als eine Einheit definiert und somit zugleich ein Innen wie ein Außen schafft."<sup>78</sup>

Selbstbezüglichkeit, zudem eine Art der Selbstreflexion und Selbstartikulation eines Systems<sup>79</sup>, besteht demgemäß wiederum in Zeit und Organisation und funktioniert auch autopoietisch, solange die Systeme Zeit und Organisation. Daher trifft auf alle drei Systeme die Bezeichnung 'an sich autopoietisch' zu.

Demnach stellt die durch Interaktionen der Elemente, Organisation, erfolgte Selbstbezüglichkeit eines autopoietischen Systems, die, indem sie als/ durch Sprache wird, indem sie Selbstbeschreibung ist, ist, als Definition (Benennung) der Überlappung von System Zeit und System Organisation - 'Organisation tritt in Erscheinung'<sup>80</sup> -, als Bestandaufnahme der doppelten Paradoxie<sup>81</sup> des gegenseitigen Beobachtens (Wahrnehmens) zwei autopoietischer Systeme eine Möglichkeit für eine Beobachtung beider Systeme dar, und zwar unabhängig von dem autopoietischen

---

<sup>76</sup> Deswegen sind die Schneeflockenkurven unendlich. (Weil System Zeit an sich auch 'ist' und somit ewig.)

<sup>77</sup> Entscheidend dabei ist auch, wie Maturana von einem autopoietischen System redet; wie zum Beispiel: welche Bedingungen er als Voraussetzungen annimmt. Natürlich sind dabei Übersetzungsfehler oder übersetzungsbedingte Abweichungen gegenüber dem chilenischen Original (vgl. hierzu: Internetquelle: Gespräche mit Humberto Maturana) nicht auszuschließen.

<sup>78</sup> Vgl. dazu die Definition von *conditio existencia*, S. 26 dieser Diplomarbeit.

<sup>79</sup> "Der Beobachter ist das selbstreflexive, selbstbezügliche Moment 'innerhalb' der Form." Vgl. dazu die Fußnoten 67 und 69 dieser Diplomarbeit.

<sup>80</sup> Diese Überlappung bedeutet zugleich Raum.

<sup>81</sup> Eine Paradoxie ist zugleich eine benannte und eine verwandelte doppelte Differenz, beziehungsweise fungiert sie als die Verwandlung und Benennung derselben doppelten Differenz, da die Verwandlung die Benennung übernimmt, indem sie sie beschreibt. (Die erste doppelte Differenz erfolgt/ entsteht durch Selbstbeobachtung, was wiederum auf die Bedingtheit eines autonomen (autopoietischen) Systems hinweist.)

System - in dem Fall: Raum -, dessen Selbstbeschreibung erfolgt<sup>82</sup>, und zwar für den Fall, dass die Sprache relativiert wird, d. h. indem sie zu einem der vier Faktorsysteme - in dem Fall Raum -, die sich im Laufe der Untersuchung als solche ergeben haben, in Beziehung gesetzt ist. Damit relativiert wird auch jenes System, es morpheiert zu dem Rest der autonom in Abhängigkeit bestehenden.<sup>83</sup> Das ist die dreifache Paradoxie des Seins durch Beobachtung - in Kapitel *paradoxie* als *conditio existencia* erörtert und Autopoiese gleichgestellt, auf das noch Bezug genommen wird.<sup>84</sup>

Hierbei wird die besondere Eigenschaft, die Differenzfähigkeit, des Systems Selbstbeschreibung deutlich, nämlich vorwegnehmen respektive doppeln, das jeweils ein mehr des Gedoppeltem aber keineswegs ein konkretes Doppeln bedeutet.

Maturana stellt eine klar konstruktivistische zumeist linear-sukzessive Verbindung zwischen Benennen, Formulieren und der Organisation des Beobachteten beziehungsweise seiner Einbettung als solche in die gestaltende Realität des Betrachters, wenn er erörtert: "Ich möchte damit verdeutlichen, dass es sich hier um einen phänomenologischen Zusammenhang handelt, der mit der Organisation der Einheit, über die man redet, einhergeht."<sup>85</sup> Was der Biologe dabei übersieht, ist, dass sich bei jeder Beobachtung sowohl die Organisation des Beobachters als auch zum Beispiel die Organisation der reellen Form oder die Zeitverhältnisse gleichermaßen, dem schon erläuterten Autonomitätsprinzip in Abhängigkeit<sup>86</sup> korrelat, modifizieren, indem sie zugleich eine Beschreibung und Relativierung (Formulierung) beziehungsweise Artikulation darstellen, woraus wiederum Dualität des Seins in Form von gleichkoordinatlichen Fraktieren und Morpheieren geschlossen werden kann, und dass jede Beobachtung an sich eine Dualisierung des Seiendem, ergo eine

---

<sup>82</sup> Varianten dieser Sichtweise kann man unter anderem in fernöstlichen Philosophien - zum Beispiel in Ying und Yang Theorie oder den verschiedenen Methoden zum Meditieren - wieder erkennen.

<sup>83</sup> Vgl. hierzu den Begriff 'abhängige Koproduktion', den Spencer Brown vom Buddhismus als Leitidee übernimmt und auf ihre Relationen hin untersucht.: Schönwälder-Kuntze, a. a. O., S. 35 f.

<sup>84</sup> Im letzten Kapitel wurde auf Bewusstsein als ein morpheräumliches respektive morphekenotisches autopoietisches System Bezug genommen. Demnach erscheint Bewusstsein - eine morphe(dimensionale) Fraktierung, der derselbe Seinsmechanismus zugrunde liegt - als ein Teil des plural morpheierend- wie fraktierenden Systems beziehungsweise der Dualität.

<sup>85</sup> Internetquelle: Gespräche mit Humberto Maturana, S. 50

<sup>86</sup> Dieses Prinzip kann man mit dem Kantschen Konzept von Paradox der Freiheit vergleichen. Vgl. dazu auch S. 42 und Fußnote 120 dieser Diplomarbeit.

Illusion realisiert. Dabei stellen Fraktale in ihrer Beschaffenheit Markierungen des Morpheierens dar, sie fungieren als Beschreibungen fraktier- und morpheierender Systeme.<sup>87</sup>

Weiterhin, da das Beobachten und Erfassen von Systemen zugleich ein Erkennen beziehungsweise ein Übernehmen des Benennens, d. h., wie oben angedeutet, eine beschreibende Operation, darstellt und als autopoietisches System - durch morpheierte Benennung die Selbstbezüglichkeit des anderen beschreibend respektive weiter schreibend als Teil des Systems Selbstbeschreibung - die selbe fraktale Struktur, d. h. die selbe reelle Form, innehat, ist ein jedes Beobachten eines autopoietischen Systems, Bestandaufnahme jeder Paradoxie wie jeder Differenz, zugleich ein autopoietisches System als ein Teil des Systems Selbstbeschreibung beziehungsweise Selbstbezüglichkeit unter anderem und jede Selbstbeschreibung eine Erweiterung und Ergänzung beider an der Beobachtung teilnehmenden Systeme. Diese Beschreibung oder die formende Beobachtung, die formende illusorische Interaktion des Beobachtens, kann sich auch als Produktion von Neuem erweisen oder äußern, wenn es sich um eine Differenzbeschreibung - differierend von dem System, dessen Selbstbeschreibung ist, und von dem System, das tut - handelt, die das plural fraktierende System in seiner Eigenschaft, zu sein, als ein Teil des Systems Selbstbezüglichkeit beeinflusst, was autopoietische Beschreibung, also ein neues autonomes autopoietisches System bedeutet.<sup>88</sup> Jede autopoietische Beschreibung<sup>89</sup> ist zwangsläufig ein Teil des (morphe)autopoietischen Systems Selbstbeschreibung/ Raum/ Organisation/ Zeit und ergänzt sich selbst und sogleich die Fassungs-gabe des Systems um weitere Eventualitäten. Die Gesamtstruktur des Systems wird musterreicher. Es entstehen dadurch, gleich eines Netzwerks, mehrere Schnittstellen und Verknüpfungen, wobei noch einmal angemerkt werden muss, dass nicht jede Selbstbeschreibung respektive Beschreibung eine autonom-autopoietische Beschreibung ist, aber jede autopoietische Beschreibung Selbstbezüglichkeit oder

---

<sup>87</sup> Vgl. hierzu über Browns operative Benennung 'cross' zu Unterscheidung im Indikationen-kalkül: "Als Unterscheidung steht das *cross* für die Aufforderung, die Grenze zu kreuzen. Als Anzeige steht das *cross* für die Anwesenheit einer Markierung der Unterscheidung, im Gegensatz zur Abwesenheit." in: Lau, Felix, a. a. O., S. 41

<sup>88</sup> Jede Differenzbeschreibung füllt eine 'Lücke' (Fleck/ *kenon*) im System, wobei zugleich ein System mit neuen 'Lücken' zustande kommt.

<sup>89</sup> Jegliche unmittelbare Beschreibung erfordert Bewusstwerdung über das Beschriebene, ein Phänomen, das auf Bewusstsein deutet.

Zeit oder Organisation oder Raum, je nachdem, welche drei Systeme der Beobachter als Ausgangslage zu seiner Beobachtung unterscheidet. Jede autopoietische Beschreibung ist also zugleich eine Markierung des *kenons*, 'des Bildes ohne Beobachtung', der vierfachen Paradoxie des Seins an sich<sup>90</sup>, eine Korrelation blinder, genauer gesagt, sinn(es)loser Systeme.

Die reelle Form (an sich), die allgemein erkennbare respektive beschreibbare Realität (infiniter), besteht demnach aus dem Zusammenhang drei autopoietischer Faktorsysteme<sup>91</sup>, für den besprochenen Fall: Zeit, Organisation und Selbstbezüglichkeit<sup>92</sup>, der jeweils das vierte Faktorsystem (zu einer gebrochenen Dimension) relativiert - für den besprochenen Fall: Raum als der relativierte Rest -, und dem *factum indefinitivum*<sup>93</sup>, das sich jeglicher Bezeichnung, Definition und Benennung entzieht, da jeder Versuch von Festlegung/ Bestimmung im allgemeinen nur als eine Annäherung an die Wirklichkeit besteht. Genau dieses *factum indefinitivum*, die *Differenz schlechthin*, ermöglicht (vielleicht auch erzwingt) weitere autopoietische Systeme und morphedimensionale Dopplungen, d. h. Selbstähnlichkeiten, von Systemen wie etwa Selbstbezüglichkeit beziehungsweise Selbstbeschreibung, da es die infinite Abweichung jeglicher Realitätsbeschreibung impliziert.<sup>94</sup> Hierbei kommt noch einmal die Dualität des Seins - ein *conditio existencia*; sowohl offen in Form von Bewegung/ Sprache als auch geschlossen in Form von Bewusstsein/ System - zum Vorschein, und die daraus ableitbare Gleichung der Ewigkeit; anders formuliert, dass die Welt durch die Gleichsetzung von (endlicher) Paradoxie des Seins durch Beobachtung - Bewegung - und (infiniter)

---

<sup>90</sup> Es handelt sich hierbei um die besondere Realität der Dinge ohne Beobachtung und auch um die Einheit von blinden Selbstbeobachtungssystemen. Die Gleichungen hierzu: Dreifache Paradoxie des Seins = Sein; Sein an sich = vierfache Paradoxie = Paradox; Paradox an sich = [vierfache Paradoxie = Paradox].

<sup>91</sup> Aus der Beschaffenheit/ Konstruktion der vier Faktorsysteme zu schließen: Jedes System enthält eine duale Differenz, die sich als die Differenzfähigkeit des Systems und deren Benennung, deren Verbindung zueinander zugleich eine Morpheierung darstellt, benennen wie beschreiben lässt. Von der Eigenschaft her kann man ein System auch durch die Verwendung von Begriffen Signifikat (Tätigkeit) und Signifikant (Definition/ Benennung), deren gegenseitige Zueinanderordnung keine bestimmte Richtung aufzeigt, bezeichnen. Darüber hinaus ist die jeweilige Differenzfähigkeit eines Systems, die mit den anderen beziehungsweise auch durch die anderen besteht, selbst ein autopoietisches System.

<sup>92</sup> [Betrachtet wird] Paradox hoch drei als Ausgangslage.

<sup>93</sup> Diesen Begriff, der das unbeschreibbare an all den Dingen zeichnet, die *Differenz schlechthin*, kann man vor allem mit den unterschiedlichen Substanzbegriffen in der Philosophie beziehungsweise Logik und Mathematik vergleichen.

<sup>94</sup> Gemeint ist die (Un)Möglichkeit der genauen Beschreibung (Unbestimmbarkeit des Morpheierens) als Voraussetzung.

Paradoxie des Seins ohne Beobachtung - Stillstand - besteht. Fakt ist auch, dass die hierbei vermeintlich sukzessiv abgeleitete beziehungsweise dargelegte Theorie (in/ an ihrer DifferenzSelbstbeschreibung der *Theorie von Allem*) allgegenwärtig ist, und dass jeder Satz, jeder Teil beziehungsweise jedes Ding für sich steht und zugleich den infiniten Verknüpfungen, die es durchläuft, analog andere Benennungen darstellt und auch ist.<sup>95</sup> Im übertragenen Sinne lässt sich sagen, dass die Welt komplexer beziehungsweise 'reeller' ist als die Wirklichkeit und auch als deren Vermittlung. Nach diesen Auslegungen gilt es zu erörtern, dass ein Beobachter jede Kunst als der strukturellen Größenordnung des Beobachtens kompatible Differenzerzeugung, anhand der die Überlappung autopoietischer Systeme lesbar werden, bezeichnen wie begreifen fähigt. Die Fähigkeit dieser Differenz, sich zu behaupten, sprich autopoietisch zu funktionieren, d. h. auch ewig zu sein, kommt unter anderem einer Selbstbeschreibung gleich.

### selbstbeschreibungskunst

Die Differenz be-schreibt sich. Dualität als Differenzschreibung, die Bestandaufnahme der Paradoxie von Morpheieren/ Fraktieren, die Verwandlung von System und Sprache, derweil das Selbstbeschreiben des Systems, eine Tätigkeit, in die Selbstbezüglichkeit des neuen autopoietischen Systems, in eine Benennung, übergeht, fraktiert sich als Hypokeimenon<sup>96</sup> jedes Kunstwerks.

In *Kapitel 7. Selbstbeschreibung in Die Kunst der Gesellschaft* bezieht sich Luhmann, der sich erstmals um 1969 mit einer Gesellschaftstheorie, die später unter Systemtheorie von beziehungsweise nach Luhmann<sup>97</sup> weiterhin erforscht wurde, beschäftigt<sup>98</sup>, auf den Begriff Intertextualität, während er dem Leser einen Einblick in

---

<sup>95</sup> Das bedeutet, dass diese Theorie auch anders beschrieben beziehungsweise relativiert werden kann.

<sup>96</sup> Zum Begriff Hypokeimenon vgl. auch: Kapitel 3. Medium und Form in: Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 179

<sup>97</sup> Vgl. dazu: "Soziale Systeme (Interaktionen, Organisationen und die Gesellschaft) produzieren, reproduzieren und erhalten Kommunikationen. Sie operieren im Medium Sinn.", Internetquelle: Soziale Systeme und "Pörksen: In Deutschland ist vor allem der Bielefelder Soziologe Niklas Luhmann als ein Theoretiker der Autopoiesis bekannt geworden. In seinem 1984 publizierten Hauptwerk Soziale Systeme hat er Ihren Begriff übernommen und in der Folge die einzelnen Bereiche der Gesellschaft als die eigengesetzlichen Produzenten ihrer jeweiligen Wirklichkeit charakterisiert. Man spricht seitdem von einer autopoietischen Wende der Soziologie.", Maturana, Humberto R. und Pörksen, Bernhard, a. a. O., S. 109

<sup>98</sup> Sein Forschungsprojekt benennt Luhmann damals: "Theorie der Gesellschaft, Laufzeit: 30 Jahre, Kosten: keine", Internetquelle: Systemtheorie: Niklas Luhmann

die Funktionsmechanismen des von ihm so bezeichneten Kunstsystems<sup>99</sup> gewährt. Indem er insbesondere auf die Institutionalisierung von Kunst hinweist, erklärt er wie "(...) Kunstwerke untereinander Diskurse führen, (...) Kunst Kunst zitiert, copiert, ablehnt, innoviert, ironisiert - jedenfalls, wie auch immer, in einem über das Einzelwerk hinausgreifenden Referierzusammenhang reproduziert wird."<sup>100</sup> und schließt mit der Feststellung, dass man dieses Phänomen Intertextualität nennt, der er einem Beweis für das Gedächtnis des Systems gleichsetzt.<sup>101</sup>

Tatsächlich beruht die Intertextualitätstheorie auf die beabsichtigte wie unbeabsichtigte Interferenz im Bereich der Literatur beziehungsweise textueller, d. h. schriftlicher, Konstruktion, die auch auf den gesamten Kunstbereich ausgeweitet wie angewendet werden kann.

Einen anderen, für den vorliegenden Abschnitt wichtigen Begriff, der in dem oben genannten letzten Kapitel von *Die Kunst der Gesellschaft* besprochen wird, das Konzept Selbstbeschreibung, definiert Luhmann an einer Stelle folgendermaßen: "Wie das Wort sagt, handelt es sich um eine Beschreibung des Systems durch sich selbst."<sup>102</sup>, wobei er diesen Begriff zuvor präzisiert, indem er eventuelle Beobachter eines solchen Vorgangs - Beobachter zweiter Ordnung - für nichtig erklärt: "Mit Selbstbeschreibung meinen wir (...) eine Operationsweise von Systemen, die die systemeigene Identität des Systems erzeugt, was immer Beobachter dieses Vorgangs davon halten mögen."<sup>103</sup>, obwohl er an einer früheren Stelle dieser Operationsweise - da er seiner Systemtheorie entsprechend Kunst in sozialen, gesellschaftlichen Zusammenhängen untersucht - ganz klar die Eigenschaft Kunst als Kunst zu beschreiben respektive gesellschaftlich anzuerkennen, zuschreibt: "Für das Erkennen von Kunstwerken benötigt die Gesellschaft, davon haben wir ausführlich gehandelt, einen rekursiven Beobachtungszusammenhang, der Strukturen benutzt, die

---

<sup>99</sup> Weil Luhmann in seiner Theorie um Kunst verschiedene Definierungen von Kunst und Kunstsystem mit jeweils unterschiedlicher Differierung umkreist, lässt sich Kunstsystem a la Luhmann wie folgt trefflicher vereinfachen; nämlich als autonomes gesellschaftliches System, in dem Kunst erzeugt wird, und nicht als autonomes (autopoietisches) gesellschaftliches System, welches Kunst erzeugt.

<sup>100</sup> Kapitel 7. Selbstbeschreibung in: Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 395

<sup>101</sup> Vgl. hierzu: ebd.; Erörtert wird in der vorliegenden Arbeit weiterhin - zum Teil unabhängig von der Systemtheorie, dass ein System Gedächtnis ist; und Sprache.

<sup>102</sup> ebd., S. 398 (Luhmann unterscheidet Selbstbeschreibung nicht als eigenständiges (autonomes) System.)

<sup>103</sup> ebd.

identifiziert werden können, um nichtidentische Reproduktion zu ermöglichen."<sup>104</sup>. Luhmann begreift Selbstbeschreibung, ohne die jeweiligen Sichtweisen kategorisch voneinander zu unterscheiden, zweierlei; als Benennung durch Beobachtung, eine diskursive Tätigkeit des Gesellschaftssystems als Beobachter zweiter Ordnung, die er als Kunstbeobachtung<sup>105</sup> relativiert, und als rekursive geschlossene Tätigkeit eines Innen von System Kunst.

### **Zweite Ordnung:**

Hierzu möchte ich kurz die erstmals von Kybernetiker Heinz von Foerster verwendete Begriffe Beobachter erster und zweiter Ordnung erläutern.<sup>106</sup> Einen einfachen Beobachter der einen Vorgang beobachtet, nennen wir Beobachter erster Ordnung, während ein Beobachter, der bewusst, oder in der Absicht zu beobachten, eine Beobachtung beobachtet, Beobachter zweiter Ordnung benannt wird. In der systemtheoretischen Forschung wird davon ausgegangen, dass Beobachter erster Ordnung nicht imstande sind, einen gewissen Teil von dem System, in dem sie sich befinden, und welches sie beobachten, zu beobachten respektive zu beschreiben.: "Nur die eine Beobachtung, die er[, der Beobachter,] gerade macht, kann er nicht auch noch zugleich beobachten."<sup>107</sup>. Dieser Systemteil wird *der blinde Fleck* genannt.<sup>108</sup> Den Begriff *blinder Fleck* kann man bis zum Funktionsmechanismus des menschlichen Auges zurückverfolgen. Die anatomische Bezeichnung trifft auf den Bereich im Innen des Auges, wo die Sehrezeptoren fehlen, zu.<sup>109</sup> Die systemtheoretische Begrifflichung von *blindem Fleck* beruht auf ein Verständnis von Beobachtung, die evident nicht auf Interaktion basiert, und lässt die Tatsache, dass die blinden Bereiche in den menschlichen Augen nicht zur Blindheit führen, außer acht. In Kapitel *form* wurde erörtert, dass sich jede Beobachtung als Interaktion ereignet. Demgemäß kann ein Beobachter sich selbst beobachten beziehungsweise seine Beobachtung wissen, indem er sich die Beobachtung, den Mechanismus, der der

---

<sup>104</sup> ebd., S. 394

<sup>105</sup> "Es gibt Kunstbeobachtungen nur im autopoietischen Netzwerk des Kunstsystems." in: ebd., S. 395

<sup>106</sup> Diese Begriffe finden auch in der luhmannschen Systemtheorie Verwendung. Vgl. dazu Lau, Felix, a. a. O., S. 153 f.

<sup>107</sup> Beobachtungen erster und zweiter Ordnung in: Lau, Felix, a. a. O., S. 157

<sup>108</sup> ebd., S. 157 f.

<sup>109</sup> Vgl. dazu: "An dieser Stelle, an der der Sehnerv in die Netzhaut stößt, befinden sich keinerlei Sehrezeptoren (Stäbchen und Zapfen). Das Gehirn gleicht diesen Bereich allerdings dadurch aus, das es ihn mit den umliegenden Farben ergänzt und das Bild des zweiten Auges dazunimmt. Die blinden Flecken der beiden Augen sind nicht deckungsgleich.", Internetquelle: Blinder Fleck

Struktur der Beobachtung gleichkommt, bewusst werden lässt, indem er sich der Paradoxie bedient. Ein Beobachter 'ist' die Beobachtung und zugleich ein Teil der Beobachtung, die er macht. Auf diese Weise besteht die Möglichkeit, ähnlich dem Phänomen, wie das menschliche Gehirn die blinden Flecke beider Augen kompensiert, den blinden Fleck der Beobachtung beziehungsweise die Dualität des Systems auf Bewusstseins-, auf Reflexionsebene, zu überwinden, d. h. auch, sie zu abstrahieren.<sup>110</sup> Dabei wird die Dualität benannt, als solche ins Bewusstsein morpheiert. Die eine Beobachtung, die gemacht wird, zu beobachten, heißt dann, die eine Beobachtung, die gemacht wird, ihre Struktur, wissend sein, was auf die Autopoiese des Betrachters (perturbierend) wirkt. Verglichen mit Browns *Laws of Form* bedeutet diese Aussage, dass ein Beobachter imstande ist, die andere 'dunkle' Seite der Beobachtung (Unterscheidung) mit-wahrzunehmen.<sup>111</sup> Eine andere Methode der Selbstbeobachtung besteht darin, die Differenz der (operierten) Beobachtung an der Form des Beobachteten zu unterscheiden, wozu Selbstreflexion benötigt wird. Nach diesen Überlegungen liegt die Behauptung nahe, dass *der blinde Fleck* der Systemtheorie darin besteht, sich auf (einen) blinden Fleck zu reduzieren. Ein andere Schlussfolgerung, die sich aus dieser Beobachtung leitet, deutet auf eine Realität mit 'Flecken' beziehungsweise 'Lücken', die von dem Betrachter - wie schon besprochen illusorisch - zu einem imaginärem Kontinuum konstruiert werden, hin, sowie Systeme, die Maturanas Autopoiese entsprechen, zu geschlossenen 'Einheiten'.<sup>112</sup> Außerdem ergibt sich aus der interaktiven Eigenschaft der Beobachtung der Einblick, dass ein Beobachter nur dann zum Beobachter zweiter Ordnung<sup>113</sup> relativiert werden kann, wenn er die Beschreibung einer Beobachtung beobachtet, wobei die Beschreibung zumindest als ein Teil des Systems Selbstbeschreibung respektive Selbstbezüglichkeit mit dem Beobachter interagiert. Es geschieht also bei jeder

---

<sup>110</sup> Beispielsweise dient die Anwendung des kategorischen Imperativs von Kant als eine geeignete Methode zur Überwindung eines blinden Flecks. Vgl. dazu: Internetquelle: Kategorischer Imperativ

<sup>111</sup> Die vermeintlich dunkle Seite der Unterscheidung ist die morpheierende Realität, die dem Beobachter als solche morphedimensional bewusst ist. Ein Beobachter verfügt also stets über 'ein Wissen/ eine Wahrnehmung' über die andere(n) Seite(n) der Unterscheidung.

<sup>112</sup> Hierbei wird die Dualität (der Betrachtung) von Systemen als geschlossene Einheiten bei gleichzeitigem Offensein der(er) Tätigkeiten deutlich.

<sup>113</sup> Luhmanns abweichende Meinung hierzu: "Ein solcher Beobachter zweiter Ordnung beobachtet eine doppelte Differenz. Er beobachtet zunächst einen Beobachter und beobachtet damit: *daß* dieser Beobachter beobachtet. Wie jede Operation zieht auch die Beobachtung eine Grenze um das, was sie tut. Sie unterscheidet *sich*." in: Luhmann, Niklas: Sthenographie, a. a. O. , S. 127

Beobachtung zweiter Ordnung auch eine Beobachtung erster Ordnung.<sup>114</sup> Umgekehrt passiert - wie bereits darauf hingewiesen - jede bewusste Beobachtung (zugleich) als eine Beobachtung zweiter Ordnung, die auf die Selbstbeobachtung des beobachteten autopoietischen Systems hinzielt. Mit anderen Worten wird das System als Beschreibung beobachtet.

### **matchcut**

Luhmann, der seine Theorien ab den 80ern um Browns *Laws of Form* erweitert, betrachtet Kunst, wie bereits erörtert, als ein soziales System, das seiner Meinung nach, um als solches zu bestehen, eine spezifische Form von Selbstbeschreibung braucht, die als die Unterscheidung und Benennung von Kunst als Kunst durch andere bezeichnet werden kann, andere, die zugleich des Systems Gesellschaftlichkeit bezeugen. In *Die Kunst der Gesellschaft* wird mehrmals deutlich, dass Luhmanns Disput über Selbstbeschreibung die Tendenz aufzeigt, die Beobachtung zweiter Ordnung in von ihm so benannten Gesellschaftssystem<sup>115</sup>, d. h. die etablierte Kunstbeobachtung, gemeint Kunstkritik, als Selbstbeschreibung zu fixieren, während eine Beobachtung zweiter Ordnung außerhalb des Systems, wo das auch sein mag, als irrelevant abgetan wird. Wenn man jedoch davon ausgeht, dass jedes Kunstwerk an sich ein morpheautopoietisches System darstellt und als solches keine Differenzierung braucht, was ihn als Kunst bezeichnet, und dass es eine dauerhafte Selbstbeschreibung des Systems Kunst mit und unter Kunstwerken stattfindet - eine These, die Luhmann in den früheren Kapiteln von *Die Kunst der Gesellschaft* mehrmals anschneidet, besonders in Bezug auf Kommunikation<sup>116</sup> - könnte man das luhmannsche Kunstsystem aus einem anderen Blickwinkel betrachten, und das, was er Kunstsystem nennt, als das soziale Gedächtnis (der Gesellschaft als System) bezeichnen, und die

---

<sup>114</sup> Zum Beispiel für einen Text würde es bedeuten, dass sowohl (die Gedanken/ das Bewusstsein) (des) Leser(s) als auch (der Sinngehalt) (des) Text(es) sich modifizieren.

<sup>115</sup> Eine nochmalige kritische und verdeutlichende Anmerkung zur luhmannsche Systemtheorie: Luhmann verwendet den Begriff Kunstsystem bezeichnend für einen spezifischen Bereich des Gesellschaftssystems, in dem mit Kunst beschäftigt wird. Er begreift den Begriff einerseits wie ein Geschäft - in Hinblick auf ihre Verwertbarkeit/Einordnung in einem Wertesystem -, dessen sich der Gesellschaft bedient, um diskursiv zu sein, dessen Selbstbeschreibung durch gesellschaftliche Benennungen zweiter Ordnung zustande kommt, andererseits als ein dual funktionierendes (sich der Gegensätzen/ Polarisationen Kunst-Nichtkunst bedienendes) offenes System, welches er autopoietisch nennt.

<sup>116</sup> Wobei Luhmann nicht das Kunstwerk (an sich), sondern nur Kunst als System bezeichnet. Vgl. dazu: Über Kapitel 1. *Wahrnehmung und Kommunikation: Zur Reproduktion von Formen* in *Die Kunst der Gesellschaft* in: *Wie der Unterschied zwischen Ornament und Figur in die Welt kam* von Michael Hutter, Internetquelle: Zur Diskussion gestellt: Niklas Luhmann

oben zitierte, von ihm beschriebene Repro- beziehungsweise Neuproduktion, sprich Intertextualität, als das System der Selbstbeschreibung erfassen. Unter diesem Gesichtspunkt eröffnet sich die Möglichkeit, Selbstbeschreibung, selbstbeschreibende Organisation, des Kunstsystems nicht im Sinne von evaluierender Kunstbenennung im gesellschaftlichen System, sondern als die Prozedere vom kritischen beschreibenden Auseinandersetzen mit Kunst als Kunst festzulegen.

Selbstbeschreibung wäre demnach das Bewusstsein, *morphekenon*, des Systems Kunst, das ihm Gedächtnis zur Verfügung stellt, und zwar in Form von Kunstwerken. Im vorangegangenen Kapitel wurde erörtert, dass nach Maturana, dem Biologen, von dem Luhmann den Begriff Autopoiesis übernahm, Autopoiese die Organisationsform jedes lebenden Systems ist.

Diese Definition wurde dann dahingehend ergänzt beziehungsweise gemindert, dass Autopoiese der (fraktalen) Form<sup>117</sup> jedes lebendigen Systems entspricht. Fest stand außerdem, dass jedes lebendige System der Dualität System/ Sprache bedarf, um begreif- beziehungsweise mittels operierbar zu sein. Wenn man diese Eigenschaften auf in diesem Kapitel diskutiertes Kunstsystem anwendet, haben wir das System Selbstbeschreibung als die betrachtete beziehungsweise unterschiedene Sprachseite des *kenons*, die für Kunst als Bewusstsein funktioniert und eine jede Reproduktion, die gleich einer Erinnerung eine Beschreibung bedeutet. Dadurch wird deutlich, dass jedes Kunst(werk) eine Beschreibung ist, aber nicht jede Beschreibung Kunst.<sup>118</sup> Das Kunstsystem funktioniert als Sprache des *kenons* und macht die Sprache des Seins, doublet dessen Autopoiese, indem es sie als Form wahrnimmt, anwendet, relativiert, fraktiert. Doublen ist eine hervorgehobene Art des Morpheierens, indem etwas seiner Fraktierung gleichgesetzt, d. h. auch negiert, wird, was die Differenzfähigkeit von System Kunst, was jedes Kunstwerk be-schreibt, die Bedingung von Autopoiese, darlegt. Der je nach Illusion relativierte Rest aus dem *kenon* wird von System Kunst in den Bereich der Autopoiese morpheiert, gleichermaßen heißt das auch, dass der Bereich der Autopoiese, indem der relativierte Rest, die erkennbare Form, ins *kenon* doublet beziehungsweise re-entert, entsteht, während wiederum Autopoiese in einer

---

<sup>117</sup> Kreis (als geschlossene 'Linie') [Hiermit eröffnet sich die Möglichkeit, die Differenzen Dreieck, Quadrat u. ä. untereinander und dem Kreis gleichzusetzen.].

<sup>118</sup> Vgl. dazu: Kapitel 1. Wahrnehmung und Kommunikation in: Luhmann, a. a. O., S. 84 f. und Maturana, Humberto R.: Biologie der Realität, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998 (nicht gelesen)

ihrer Differenzfähigkeit Kunst mimetiert, d. h. sie wiederholt. Die Korrelation von Kunst und Autopoiese ermöglicht unterscheiden - sie korrelieren zueinander unter anderem wie ein Signifikat (Autopoiese) und Signifikant (Kunst) -, ein ewiges schließen, welches sich in der Freiheit der Entscheidung bekundet, an der Differenz; Ewigkeit, die nicht ewig ist. Überlappung von Fraktal und Morpheum **die Gleichungen** von Bewegung und Stillstand, Tätigkeit und Benennung, Endlichkeit und Unendlichkeit und als solche Paradox an sich sind einige Paradigmen, an denen diese Lebensform respektive Beschaffenheit zum Teil begreiflich wird; desgleichen Fraktal an sich und nicht nur Markierung dessen, Wasser als Gesamtkonzept und ähnliches. Wenn diese Paradigmen auf Sozialwesen transferiert werden, ergibt sich, dass es die Freiheit des Individuums gilt, als Imperativ<sup>119</sup>; ein Phänomen, das Kant wiederholt als Möglichkeit respektive "den Begriff einer Ursache durch Freiheit (...)"<sup>120</sup> diskutiert, während Nietzsche auf Liebe verweisend Zarathustra: "Wollen befreit: das ist die wahre Lehre von Wille und Freiheit (...)"<sup>121</sup>, sprechen lässt. In Einklang mit den erworbenen Einsichten noch einmal erörtert, beschreibt jedes Kunstwerk; jedes Kunstwerk dualisiert die angewendete Mimesis (Selbstbeschreibung), funktioniert als ein autonomes autopoietisches (Kunst)System einer Morphemdimension und stellt eine Beschreibung eine Erinnerung eine Beobachtung dar, und zwar eine Beobachtung der Singularitäten des *kenons*. (Das morpheautopoietische) System *Bildbeschreibung*, das sowohl als Ausgangspunkt dieser Diplomarbeit dient, sowie auch hier thematisiert wird, kann man nach diesen Überlegungen als einen sich selbst beobachtend- wie beschreibenden Beobachter und zugleich Beobachteter zweiter Ordnung des Kunstsystems, indem er die Form der Paradoxie bewusst anwendet, beschreiben, dem der blinde Fleck entgeht, beziehungsweise der den blinden Fleck überwindet, indem er ihn abstrahiert<sup>122</sup>, indem er die der 'Lücke'<sup>123</sup> zugrunde liegende Struktur beziehungsweise

---

<sup>119</sup> 'Es gilt die Freiheit des Individuums' öffnet sich als Form mit der Eigenschaft des Imperativs, was eine operative Gleichsetzung von Form und Eigenschaft bedeutet.

<sup>120</sup> Internetquelle: Prolegomena, § 60; Kants Auslegungen zu dem Thema lassen sich als 'das Kantsche Paradox der Freiheit' (Ein Teil des Titels einer Philosophievorlesung, die die Diplomandin besuchte.) zusammenfassen.

<sup>121</sup> Auf den glückseligen Inseln in: Zweiter Theil. in: Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen., S. 88; Vgl. dazu auch: "Und was ihr Welt nanntet, das soll erst von euch geschaffen werden: eure Vernunft, euer Bild, euer Wille, eure Liebe soll es selber werden! Und wahrlich, zu eurer Seligkeit, ihr Erkennenden!" in: ebd., S. 86

<sup>122</sup> Abstraktion funktioniert wie ein Brownsches re-entry. Vgl. dazu *Re-entry* in: Glossar in: Lau, Felix,

Form in eine Morphedimension überträgt.

### sprache und gedächtnis

"Ein erstes Loslösen vom In-den-Dingen-ruhen erfolgt im Nachzeichnen. Ich zeichne etwas nach, um es besser kennenzulernen. >>Wie man ein Gesicht besser sehen lernt, wenn man es zeichnet.<< (Z. 255) In diesem Nachzeichnen bekundet sich zum ersten Mal die Möglichkeit der Übereinstimmung, der Ur-Beziehung zwischen dem Nachgezeichneten und dem, was nachgezeichnet wird. Die Übereinstimmung aufgrund der Verdoppelung setzt sich selbst voraus. (S. Z 348) Wenn es nicht Verdoppelung und Übereinstimmung gäbe, gäbe es keine Sprache, gäbe es nichts. (S. Z 351)"<sup>124</sup> Der zitierte Teil aus thematisch zugeordneten Zusammensetzungen Wittgensteins Reflexionen gewährt den nötigen Einblick in das System Selbstbeschreibung respektive Selbstbezüglichkeit, wie es in der vorliegenden Arbeit rekursiv reflektiert und periodisch definiert wird.

Mimesis, eine andere Benennung für System Selbstbeschreibung, die als ein vorwegnehmen der Beschaffenheit der Dinge funktioniert, gleicht unter anderem der Schrift und der durch Schrift geformte Sprache, während Sprache an sich, die reine Artikulation, die unwillkürliche Fraktierung, sich als Bewegung ereignet. "(...) [S]ie ist nur formloses Rauschen und Rieseln, ihre Macht beruht auf dem Verbergen; deshalb ist sie eins mit der Erosion der Zeit; sie ist Vergessen ohne Tiefe und durchsichtige Leere der Erwartung."<sup>125</sup> be-schreibt Michel Foucault in einem Aufsatz, der in diesem Kapitel thematisiert wird, und aus dem vorwegnehmend zitiert wurde, diese - mimetisch begriffen - Poesie in das Diskurssystem Bewusstsein still\_gedächtig. Begreift man die Dualität von Diskurs und Sprache, von Bewegung und Stillstand als ein 'In-den-Dingen-ruhen', stellt sich die Dopplung dessen, das Nachzeichnen der Illusion als die reelle Form, die vier Morphedimensionen der Autopoiese<sup>126</sup>, heraus, deren Doubeln - die Anwendung der Form in sich selbst -, uns die allgemeine Realität eröffnet.

a. a. O., S. 201

<sup>123</sup> Vgl. dazu S. 39 dieser Diplomarbeit.

<sup>124</sup> Zitiert nach Brand, Gerd: D. Verdopplung der Wirklichkeit. II. 42. in: Brand, Gerd: Die grundlegenden Texte von Ludwig Wittgenstein, S. 42f.

<sup>125</sup> Weder das eine noch das andere in: Das Denken des Außen in: Foucault, Michel: Schriften zur Literatur, S. 231

<sup>126</sup> Als Systeme erfasst funktionieren die vier Morphedimensionen der Autopoiese autopoietisch.

"Auf der Linie zum Tod reflektiert sich die Sprache selbst: Sie begegnet darin gleichsam einem Spiegel; und um diesen Tod aufzuhalten, der sie anhalten wird, gibt es nur eine Macht: die Macht in ihr selbst ihr eigenes Bild in einem Spiel von Spiegeln entstehen zu lassen, das selbst keine Grenzen hat."<sup>127</sup>

Das obige Zitat stammt von Michel Foucault, der in den Sechzigern seinem Konzept der Diskursanalyse entsprechend eine Reihe von Artikeln über Literatur veröffentlichte. In dem Aufsatz *Sprache, unendlich* verdeutlicht er unter Einbezug von verschiedenen Erzählungen und Romanen - darunter auch der *Odyssee*, hauptsächlich die zwei Funktionen der Sprache, der Sprache, die verkündet, und die identitätsstiftend wirkt. Behandelt wird im genannten Aufsatz unter anderem Odysseus, der von seinen Missgeschicken entgegen dem Diskurs seiner eigenen Sage, die ihm auf seiner Odyssee zu Ohren kommt, um seinem Tod zu entrinnen, genauer gesagt, "um den Tod zu bannen"<sup>128</sup>, berichtet. Ein ähnliches jedoch leicht differierendes Motiv kennen wir zum Beispiel aus dem klassischen Märchen *Tausend und eine Nacht*. Und wenn gleichsam Heiner Müller in *Die Einsamkeit des Films* den Gestus der Ausschweifung als ein endloses Sprechen gegen den Tod identifiziert - "Der Gestus ist die Ausschweifung. Das unendliche Sprechen gegen den Tod (...)"<sup>129</sup>, denn erzählen die Bilder nicht dem Leinwand Reihen von Märchen, Märchen, Tausend und ein Lichtbild um die Einsamkeit des Films, um dessen Tod aufzuschieben, begegnet uns die Dopplung der Sprache<sup>130</sup>, die sich in das Traumgedächtnis der Realität reflektiert, als Kunst. Der Gestus der Ausschweifung ist Selbstbeschreibung, die Illusion (von) der Sprache vorwegnimmt. Der Traum, eine blinde Selbstbeobachtung des Films, eine Illusion von Bewegung, die Einführung der Form von Selbstbeschreibung in sich selbst, ein Gedächtnis Kunst, das sich bewegt, im Außen.

---

<sup>127</sup> Die Sprache, unendlich in: Foucault, Michel, a. a. O., S. 87

<sup>128</sup> ebd., S. 86 f.

<sup>129</sup> Die Einsamkeit des Films in: Müller, Heiner: Rotwelsch, a. a. O., S. 106

<sup>130</sup> Hierbei entspricht Sprache der Sprache (der Fraktier- beziehungsweise Sprachseite) von System Selbstbeschreibung, d. h. Selbstbeschreibung respektive Mimesis. In dieser Hinsicht bedeutet also die Dopplung der Sprache die reine Wiederholung.

; Mithin das Schweigen eines *Denkens des Außen*<sup>131</sup>, das der Erfahrung, dem Sein der Sprache, nahe kommt, was Michel Foucault mit seinen kritischen Arbeiten über Literatur zu erforschen sucht. Foucaults *Denken des Außen* kann seine Entfaltung erst in einer "(...) Sprache, aus der das Subjekt ausgeschlossen ist."<sup>132</sup> finden. Es ist eine Beobachtung ohne Beobachter, ein "(...) Denken, das sich jenseits aller Subjektivität hält, um deren Grenzen gewissermaßen von außen sichtbar zu machen"<sup>133</sup>. Foucaults Sprache, sowie sein Subjekt werden zwangsläufig immer in eine Wüste katapultiert. Die Wüste ist die Allegorie, die er vorfindet, eine schriftsprachliche Möglichkeit einer Wüste jenseits aller Resonanzräume, wo die Möglichkeit von Sprache schon vertrocknet war. Denn Foucaults Subjekt und Sprache als unmittelbare Bewegung, die nicht vergeht, realisiert sich nur im tiefsten Traum, wenn sich das Subjekt permanent aus der Sprache ausschließt, es ist es selbst als sein Sprechen. Nicht sehr weit entfernt von dieser 'Traum'vorstellung schreibt Foucault über das Wesen der subjektbezogenen Sprache: "Souveränität erlangt das >>Ich spreche<< nur in Abwesenheit jeglichen anderen Sprechens; der Diskurs, von dem ich spreche, existiert nicht, bevor ich diesen nackten Satz ausspreche, und er verschwindet, sobald ich verstumme. Die Möglichkeit von Sprache vertrocknet gleichsam aufgrund der Vergänglichkeit des Sprechens. Darum herum ist Wüste."<sup>134</sup>

Die Allegorie Sprache. Der relativierte Rest. Der benannte Raum. Die Namen der Zeit. Die Frage der Organisation. Das in Bezug genommene Selbst. sind die Wüste jenseits zwischen Kunst und Autopoiese, aus der sich Heiner Müllers Gesten als Zitate der (vermeintlichen) Abgestorbenheit hervortun; seien es als Kapitalbuchstaben, seien es Re-entries der Zitatenform in den Text als Benennung und sei es ein immerwährender Satz gegen die Konventionen der dramatischen Textur, sein Text spricht, denn er 'zeichnet'. Dergestalt wird in *Bildbeschreibung* die Möglichkeit der foucaultscher Sprache um Sprache Müllers erweitert wie ergänzt. Die Entwicklung mündet in einer Sprache, die sich selbst schreit, ihr Ende schon am Anfang vorwegnimmt, seiner Entsprechung in der Ewigkeit bewusst, und keineswegs

---

<sup>131</sup> Vgl. hierzu Das Denken des Außen (das Kapitel, aus dem 'vorwegnehmend zitiert' wurde) in: Foucault, Michel, a. a. O., S. 208 f.

<sup>132</sup> Die Erfahrung des Außen in: Das Denken des Außen in: Foucault, Michel, a. a. O., S. 211

<sup>133</sup> ebd.

<sup>134</sup> Ich lüge, ich spreche in: Das Denken des Außen in: Foucault, Michel, a. a. O., S. 209

schweigt, einmal geschrien, für immer. Denn "vielleicht steht DIE SONNE dort immer und IN EWIGKEIT"<sup>135</sup> als "Explosion einer Erinnerung"<sup>136</sup>.

*Bildbeschreibung* feiert den Aufstand gegen Antonin Artaud, "[dem] die Vorstellung von einem Stück, das unmittelbar von der Bühne gemacht wird und sich an den Widerständen der Realisation und der Bühne reibt, (...) die Entdeckung einer aktiven Sprache (...), einer aktiven und anarchischen, in der die gewohnten Begrenzungen der Gefühle und Wörter fortfallen würden"<sup>137</sup>, vorschwebte, und der in dieser Hinsicht die vortheatralische Schrift totgrub, verwüstete. "Die Bücher, die Texte, die Zeitschriften sind Gräber, (...) Gräber, die endlich aufgewühlt werden müssen."<sup>138</sup>, Herr Artaud!<sup>139</sup> Eine Revolution, so wie würde Heiner Müller Antonin Artaud auslachend ewigsagen: "Das letzte Abenteuer ist der Tod/ Ich werde wiederkommen außer mir/ Ein Tag im Oktober im Regensturz"<sup>140</sup>

Denn "[d]er Sprache wird ihr Sein erst im Verschwinden des Subjekts offenbar."<sup>141</sup>

Denn "[d]er Rest ist Schweigen."<sup>142</sup>

"(...) Schweigen des Theaters (...), das der Grund seiner Sprache ist."<sup>143</sup>

---

<sup>135</sup> *Bildbeschreibung*, a. a. O., S. 10

<sup>136</sup> ebd., S.17

<sup>137</sup> Die Inszenierung und die Metaphysik in: Artaud, Antonin: Theater und sein Double, S. 43

<sup>138</sup> An Rene Guilly (7. Februar 1948) in: Briefe apropos Schluß mit dem Gottesgericht in: Artaud, Antonin: Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater, S. 58

<sup>139</sup> Die Dramatisierung des Textes sowie die Personifizierung der Schrift entsprechen dem Eigenleben der vorliegenden Studie und laufen auf eigene wissenschaftliche Gefahr.

<sup>140</sup> Müller, Heiner: Notiz 409 in: Haas, Aziza (Hrsg.): *HamletMaschine*.Tokyo.Material, S. 216

<sup>141</sup> Die Erfahrung des Außen in: *Das Denken des Außen*, a. a. O., S. 211

<sup>142</sup> Hamlets letzte Worte aus der gleichnamigen Tragödie *Hamlet* von Shakespeare in: Shakespeare, William: *Hamlet*. Prinz von Dänemark, S. 135

<sup>143</sup> *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von PHILOKTET am dramatischen Theater Sofia* (27.3.83) in: Müller, Heiner: Heiner Müller. Material, S. 70

Die hundert Leben dieser Erde.deus ex machina<sup>144</sup>

"Ich hab' eine Idee.  
Stell dich tot. Vielleicht  
wirst du anerkannt."<sup>145</sup>

In den 30ern des vergangenen Jahrhunderts beschreibt Brecht in den *Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“* die epische Dramatik folgendermaßen: "(...) Auch der Mensch, und zwar der fleischliche Mensch, ist nur mehr aus den Prozessen, in denen er und durch die er steht, erfassbar. Die neue Dramatik muss methodologisch den „Versuch“ in ihrer Form unterbringen. Sie muss die Zusammenhänge nach allen Seiten benützen dürfen, sie braucht Statik und hat eine Spannung, die unter ihren Einzelteilen herrscht und diese gegenseitig „lädt“."<sup>146</sup> Mit dieser Erläuterung legt Brecht seine Sicht von Dramatik und Theater als ein perpetuum mobile, dessen Prozesse, denen der 'fleischliche' Mensch zugrunde liegt, erforscht werden müssen, dar. Diesen forschenden Blick behält er indes lang seiner Theaterarbeit bei, wenn auch die Bezeichnung für sein Theater vom epischen zum dialektischen ausweicht<sup>147</sup>, erforscht er neben geschichtlichen Vorgängen einschließlich die methodischen Prozesse, deren sich der 'fleischliche' Schauspieler bedient.

### **licht**

Stellen Sie sich nun den am Anfang dieses Kapitels vorgeführten Satz auf einer Theaterbühne vor. Stellen Sie sich vor, wie sich dieser Satz seine Bahn schlägt, aus dem Mund eines Schauspielers mit einer Spur Langeweile in den Raum gestellt, sich selbst tragend zu einem anderen Schauspieler, für den der Satz gemeint ist.

Stellen Sie sich eine geplante Pause im Dialog vor. So dass die zwei Schauspieler, die

---

<sup>144</sup> "Und wie der Wind auf hoher See, der umspringt,/ so trat der Gott fast wie zu einer Toten/ und war auf einmal weit von ihrem Gatten,/ dem er, versteckt in einem kleinen Zeichen,/ die hundert Leben dieser Erde zuwarf." in: *Alkestis* in: Rilke, Rainer Maria, a. a. O., S. 787

<sup>145</sup> Vgl. hierzu S. 47, Fußnote 146 dieser Diplomarbeit.

<sup>146</sup> Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“. Warum zwei Verhaftungen des Macheath und nicht eine? in: Brecht, Bertolt: *Stücke III*, S. 158 f.

<sup>147</sup> In den auf 1954/55 datierten Nachträgen zu *Kleines Organon für das Theater* stellt Brecht klar, dass das epische Theater auch zum Teil ein dramatisches ("direkt sich abspielende Vorgänge mit allen Merkmalen oder vielen Merkmalen des Momentanen") ist.: "Wenn jetzt der Begriff >>episches Theater<< aufgegeben wird, so nicht der Schritt zum bewussten Erleben, den es nach wie vor ermöglicht." in: *Zu § 4* in: Brecht, Bertolt: *Werke*, Bd. 23, S. 289

sich vielleicht einen Moment lang gegenseitig anstarren, die Starre spielen, für die sie gedacht sind.

### **vorhang**

Dieses theatralische Gedankenexperiment<sup>148</sup> kann man als Beispiel nutzen, um die Dualität des konventionellen Theaters zu untersuchen, die Antonin Artaud mit seinem Theater der Grausamkeit zu überwinden suchte. Artaud wollte die scheinbar koordinatengleichende Diskrepanz zwischen dem Geschehen in Echtzeit und in gestellter, imaginärer Zeit beseitigen. Meinte er doch nicht, während Bertolt Brecht von der Benennung dieser Diskrepanz ausgehend die dialektische Schauspieltheorie entwickelte: "Aber das Theater muss man wieder ins Leben werfen."<sup>149</sup>, und räumte die Mimesis, die auf dieser Diskrepanz beruht, aus seinem Weg, wohl auf Imitation, schließen ohne vorwegzunehmen, 'abwertend', indem er wie folgt fortfuhr: "Was nicht bedeutet, dass man im Theater Leben vortäuschen soll. Als ob man das Leben nur imitieren könnte."<sup>150</sup> So formuliert und setzt Artaud schon mit seiner Arbeit bei Alfred-Jarry-Theater das Motto, welches sein weiteres Schaffen sowohl inspirieren und auch prägen soll, als ein theatralisches Dogma fest, nämlich dass "[e]s gilt, *das Leben des Theaters* in seiner ganzen Freiheit wieder zu finden."<sup>151</sup>

Der Begriff, den Bertolt Brecht als Lösung zu der erörterten Dualität anwendet, ohne - im Gegensatz zur Praxis des Theaters der Grausamkeit - die Möglichkeit des bewussten Repräsentierens, die die Bühne als gesellschaftlicher Rahmen anbietet, aufzugeben, beziehungsweise, indem er diese Möglichkeit als solche wahrnimmt, nämlich 'das Zitieren' ist auch im Hinblick auf *Bildbeschreibung* äußerst aufschlussreich. Brecht notiert diese von ihm gewünschte wie vorgeschriebene Haltung des Schauspielers zur eigenen Arbeit 1940/41 folgendermaßen: "In direkter, freier Beziehung stehend, läßt der Schauspieler seine Figur sprechen und sich bewegen, er referiert. (...) Er zitiert eine Figur, er ist der Zeuge bei einem Prozeß. (...) Der Schauspieler spielt in der Vergangenheit, die Figur in der Gegenwart."<sup>152</sup>

Nach dieser knappen Einführung in Antonin Artauds sowie Bertolt Brechts

---

<sup>148</sup> Eigener Entwurf der Diplomandin zu dieser Diplomarbeit.

<sup>149</sup> Die Entwicklung des Bühnenbildes in: Artaud, Antonin: Das Alfred-Jarry-Theater, S. 9

<sup>150</sup> ebd.

<sup>151</sup> ebd.

<sup>152</sup> Das Zitieren in: Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 22.2, S. 650

Verständnis vom Theater, betrachten wir doch die oben beschriebene imaginäre Szene als Beobachter zweiter Ordnung ausführlicher, nehmen wir uns erstmal das vor, was Artaud 1926 in *Manifest für ein gescheitertes Theater* vorschreibt:

"Die Gegenstände, die Requisiten, die Dekorationen selbst, die auf der Bühne vorkommen werden, müssen in unmittelbarem Sinn, ohne Übertragung verstanden werden; sie sollen nicht für das gehalten werden, was sie darstellen, sondern was sie in Wirklichkeit sind."<sup>153</sup>

Zur Verfremdung des illusorischen Charakters von Kunst in dem obigen Beispiel, das unser theatralisches Gedankenexperiment darstellt, reicht die einfache Formulierung: 'Auf der Bühne kommt nur die Bühne vor.'

Dennoch, welche Bedeutung, welche unmittelbare Wahrheit, verbarg sich hinter Artauds Gedanken zu Inszenierung und Metaphysik, als er sich

"Von der Sprache zur Realität.

Die Bühne, der Ort, an dem sich die Kunst am meisten dem Leben nähert."<sup>154</sup> nieder notierte? Was bedeutet beziehungsweise bedeutete Artauds Bühne?

Kunst und Leben, begreifen wir sie als Gegensätze, stellen die Sprach- und die Systemseite eines ewigen Schließens oder Öffnens dar. Der Sprachseite, dem Fraktal dieser Gleichung kommt die Negation des Lebens, die Abstraktion des Seins, also das Totsein zu. Theater als Kunst dagegen, indem es die Mimesis, die Rekursion als Form, durch die Mechanisierung der Gestik ins Leben doubelt, eine Differenzfähigkeit der Autopoiese, Wiederholung, erzeugt, ereignet sich als Negation des Todes; indem es Geschlossenheit wiederholt, agiert Theater seine Kunstform als Selbstnegation. Von der Sprache zur Realität also - womit die Schrift als Spiegel unserer illusorisch zweidimensionalen, autopoietisch-kunstenden (Schein)Welt gemeint ist - dient die Bühne als ein Bereich, in dem man dieser Illusion trotzen kann.

Eine platonische Idee, die gleichkoordinatlich den Schatten seiner selbst darstellen kann, um zu sein, bezeichnet die Allegorie, die am Anfang des vorliegenden Kapitels gedoppelt wird. Die Möglichkeit dieser Idee, die die imaginären Schauspieler allegorisieren, gibt einen Hinweis darauf, was Artaud mit einer Theaterrealität, die den Alltag übertrifft, meinte. In Bezug auf seine Erfahrung als Schauspieler erklärt

---

<sup>153</sup> Manifest über ein gescheitertes Theater in: Artaud, Antonin: Das Alfred-Jarry-Theater, S. 21

<sup>154</sup> Die Inszenierung und die Metaphysik in: Dossier zu Das Theater und sein Double in: Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double, S. 177

Artaud: "Zwischen der Figur, die in mir in Erregung gerät, wenn ich als Schauspieler, die Bühne betrete, und derjenigen, die ich bin, wenn ich die Realität betrete, gibt es einen graduellen Unterschied, gewiß, doch zugunsten der Theaterrealität."<sup>155</sup>.

Damit deutet er auf die Asymmetrie, die das Theater durch unmittelbar rekurrierende Wiederholung von Ereignissen; Sprache, Bewusstsein und Beobachtung, schafft, wohl auch auf die Beschleunigung des Seins innerhalb einer gewissen (Zeit-respektive) Seinspanne.

Wenn Artaud nach einer Sprache der Grausamkeit sucht, indem er sagt: "Eine spezifische Theatersprache muß sich freimachen."<sup>156</sup>, beabsichtigt er wohl diese Asymmetrie, die er a priori voraussetzt, die Beschleunigung, die sich selbst doubelt, in ihrer freien Form wiederzuentdecken. Zu diesem Zweck fordert er unter anderem eine Vereinheitlichung von Bühne und Zuschauerraum: "Und weil wir die Sensibilität des Zuschauers von allen Seiten angehen möchten, propagieren wir ein Schauspiel, das sich dreht und das seine visuelle und akustische Pracht über die ganze Masse der Zuschauer ausgießt, anstatt aus Bühne und Parkett zwei abgeschlossene Welten ohne Kommunikationsmöglichkeit zu machen."<sup>157</sup>.

Denn die Asymmetrie des Theaters ist dem Zuschauer nur als in sich selbst beziehungsweise als sich selbst zu übermitteln. Artauds Theater der ewigen Wiederholung des Schwindens, - "(...) die sehr viel schrecklichere und notwendigere Grausamkeit, welche die Dinge uns gegenüber üben können."<sup>158</sup> - eine Unmittelbarkeit von Stillstand des Innen als Mechanisierung kann sich nur als ein Kollektiv vermitteln, ein Innen und Außen zugleich, ein mehr als Sein, indem die Illusion entgegen der Konvention aber auch der Konvergenz durch die (erweiterte/ totale) Bühne minimalisiert wird, anstatt gedoppelt. Konstruiert dabei wird vor allem der Zuschauer, wenn man ihn gleich einer 'Beschwörung'<sup>159</sup> als Gedächtnis beschreibt, zum Zwecke einer Bewusstwerdung über das Metapherdasein der Autopoiese, über die Dualität, das (autopoietische) Kunstsein des Menschen in der

---

<sup>155</sup> Das Theatre De Seraphin in: Artaud, Antonin: Theater und sein Double, S. 161 f.

<sup>156</sup> Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest in: Dossier zu Das Theater und sein Double, a. a. O., S. 197

<sup>157</sup> Das Theater und die Grausamkeit in: Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double, a. a. O., S. 91

<sup>158</sup> Der Rest des zitierten Abschnitts: "(...) Wir sind nicht frei. Und noch kann uns der Himmel auf den Kopf fallen. Und das Theater ist dazu da, uns zunächst einmal dies beizubringen." in: Schluß mit den Meisterwerken in: Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double, S. 85

<sup>159</sup> "Die Metaphysik der artikulierten Sprache verwirklichen, heißt, (...) die Sprache als *Beschwörung* sehen." in: Die Inszenierung und die Metaphysik in: Artaud, Antonin, a. a. O., S. 49

Verwandlung der Dinge.

Heiner Müller bekundet 1975 in einem Brief dem Theater und dem Film eine ähnliche Relevanz. "Wenn das Kino dem Tod bei der Arbeit zusieht (Godard), handelt Theater von den Schrecken/Freuden der Verwandlung in der Einheit von Geburt und Tod. Das macht seine Notwendigkeit aus."<sup>160</sup>, vermittelt er. Die von Müller benannte Handlung ist die Form, welche ein Theater der Grausamkeit als solche übernimmt, wenn der 'totale' Schauspieler im artaudschen Sinne<sup>161</sup> den - um die Parallele zu Brechts Theaterkonzept nicht zu übersehen - 'methodologischen Versuch' nicht aufgibt, diese Einheit zu doubeln, in der Einheit/ Kollektivität der totalen Bühne zu doppeln, indem er als Gesamtkörper beziehungsweise Ausdehnung des Raumes<sup>162</sup> zur Beobachtung wird, dualisiert, indem er den Raum und sich selbst mitsamt Raum als Sprache, als Bewegung, begreift und ihn, diese Begrifflichung (Benennung) in eine Be-Schreibung sowie bewusstes Beobachten der Zuschauer verwandelt. Die Verwandlung erfolgt von der vorherigen Interpretation des zutragenden Zitates abweichend in eine andere Art von Schrift, eine andere Art von Ursprache; "[v]on der Sprache [der Autopoiese] zur [künstlichen] Realität"<sup>163</sup>. "Die Metaphysik der Sprache, Gebärden, Haltungen, Ausstattung und Musik [betrachtet das Theater der Grausamkeit also] vom Gesichtspunkt des Theaters aus [- d. h. in einer rekursiven Selbstbeobachtung -] (...) in Bezug auf alle möglichen Arten ihrer Begegnung mit der Zeit und mit der Bewegung (...)." <sup>164</sup>.

Die Paradoxie des Stillstehens in Beweglichkeit, die als szenisches Beispiel in dieses Kapitel eingeführt und von den imaginären zwei Schauspielern als absolute Ewigkeit in das Sein des Theaters gespielt wie bewegt wird; dieses Ereignis deckt sich auch mit Bertolt Brechts Intention, beim Zeigen einer Handlung zugleich die versteckten Möglichkeiten anderer Handlungen, 'die hundert Leben dieser Erde', mitzuzeigen. "Und so sollte unser Zuschauer im Theater Vorgänge (...) mit (...) Skizzen Spuren und

---

<sup>160</sup> Ein Brief an Martin Linzer (1975) in: Müller, Heiner: Heiner Müller. Material, S. 38

<sup>161</sup> Vgl. zu den schauspielerischen Praktiken gemäß Artauds Theaterkonzept: "Der Schauspieler begnügt sich allerdings nicht mit der Darstellung des menschlichen Lebens, sondern stellt auch Natur, Elemente oder Gegenstände dar. Somit ist er Mensch und Natur in einem, er ist in Artauds Worten „total“." in: Lutz, Danja: Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds, S. 66

<sup>162</sup> Hierbei steht Raum für Vermittlung, für die unmittelbare Wirklichkeit der infiniten Dimensionen; definiert wird die erhöhte Bewusstheit des Akteurs über sein Tun.

<sup>163</sup> Vgl. hierzu Fußnote 154.

<sup>164</sup> Die Metaphysik und die Inszenierung, a. a. O., S. 48

Echos ausgestattet finden."<sup>165</sup>, definiert Brecht in *Kleines Organon für das Theater* eine der Richtlinien des epischen Theaters, die er mit Mechanisierung von Gestus unter anderem zu erreichen versucht. Die mimetisch mechanisierte Gestik, von der Beschaffenheit her eine selbstreferentielle, funktionale Markierung - vergleichbar mit Buchstaben, die ein ihr System Selbstbezüglichkeit weiter schreiben - kommentiert, referiert/ zitiert, und trifft dadurch über die Struktur der Gesellschaft eine Aussage. Dem Zitat entgegenbehandelt sind die Gefühle, unmittelbares Agieren des autopoietischen Systems (bei Menschen), die sich per definitionem von den auf Reflexion basierenden Urteilen durch ihre flüchtige Spontanität abgrenzen; werden sie zu autonomen Teilen eines (gesellschaftlichen) Mechanismus integriert beziehungsweise reflektiert, regenerieren sich zu Vorgängen, über die ein Schauspieler frei verfügen kann. Vorgänge kann man beliebig wiederholen, als Wiederholung zeigen. Die Poesie des dialektischen Theaters (an sich), würde man es mit Artauds Definition für gelungenes theatrales Geschehen belegen, widerspiegelt mithin eine Starre, das absolut tote, das mechanische schlechthin, bei dem sich der Vorgang (Ereignis) und die sich dem zugrunde legende Funktion (Wiederholung) überlappen, so dass 'Zitate' *gezeigt* sind.<sup>166</sup> 'Diesen Versuch' der Mechanisierung schlechthin entgegen der totalitären Automatisierung der Massen benutzt Brecht als Schemata zu seiner Dramatik wie zu seinen Inszenierungen.<sup>167</sup> Desgleichen, wenn er die Haltung eines Hamlet oder eines Galilei als Referenz nehmend meint: "Ein Gestus zeichnet die Beziehungen von Menschen zueinander."<sup>168</sup>, wird hierbei der Versuch behandelt, die immanenten Impulse, die ein Kollektiv prägen, freizulegen.<sup>169</sup> Die Fabel, der Mythos, wird konstruiert, er konstruiert sich weiterhin. Dabei modelliert Brecht seine Schauspieler zu *dii*<sup>170</sup>, die durch richtiges Mimen das dazugehörige

---

<sup>165</sup> Kleines Organon für das Theater (1948/ 49) in: Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 23.3, S. 80 f.

<sup>166</sup> Gefühle werden zu 'Zeigen', zu Handlung, wobei Zitate (mechanisierte Gestik) als Wiederholung korrelieren.

<sup>167</sup> Vgl. dazu: Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“. Warum zwei Verhaftungen des Macheath und nicht eine? in: Brecht, Bertolt: Stücke III, S. 158

<sup>168</sup> Aus Brechts Notizen aus dem Jahr 1951/ 1952 in: Gestik in: Brecht, Bertolt: Werke, 23.3, S. 188

<sup>169</sup> Ein sozialer Gestus im Speziellen ist also eine Geste, die imstande ist, eine kollektive Neigung (ein Gestus) zu benennen/ zeichnen wie zu zeigen und gegebenenfalls auch zu dechiffrieren. Vgl. dazu: Ritter, Martin Hans: Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht, S. 7 und "Was sind die Vorgänge hinter den Vorgängen, jene verdeckten und aufzudeckenden, von denen aus betrachtet die gewöhnlich zu beobachtenden als fremd erscheinen sollen?" (1939/ 1940) in: Spielen, was hinter den Vorgängen vorgeht in: Brecht, Bertolt: Werke 22.1, S. 522

<sup>170</sup> Ähnlich funktioniert das Konzept der griechischen Götter in den Epen von Homer, die in die Fabel

Gefühl zu zeichnen, das Allgemeine im Besonderen zu re-präsentieren imstande sind, während das Theater ein *machina*, ein mechanisch tragend funktionierendes Medium wie einen autopoietisch funktionierenden Organismus, darlegt und im Idealfall auf die Zuschauer einzuwirken, d. h. in das gesellschaftliche Geschehen einzugreifen, vermag.

In Brechts Theater stellen die *dii ab machina*<sup>171</sup> sowohl die Masse, mithin die Gesellschaft in seiner Eigenschaft der Kollektivität, als auch die interpretierte Figur in der dargestellten Gesellschaft sowie sich selbst als die interpretierende Instanz dar und sind auch als Individuum an sich, Differenz der eigenen Autopoiese, präsent. Während Brechts Theater beziehungsweise Schauspieler gleich Rilkes Gott in Alkestis, den Zuschauern 'die hundert Leben dieser Erde' zu erzwingen suchen, bedienen sie sich der Verfremdung, werden aber auch gleichzeitig von Verfremdung als Prozess bedient. "Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt."<sup>172</sup>, lautet die Formel des autopoietischen Nachzeichnens, die den Mechanismus der Differenzentstehung freilegt.

Denn im Grunde genommen geschieht die reale Verfremdung in Brechts Theater als ein Automatismus. Die Zuschauer werden, wenn sie sich in die Figuren einfühlen - und nicht zwangsläufig (umgekehrt): indem die Schauspieler 'zeigen' -, automatisch verfremdet, weil die Akteure gegenüber ihren Rollen eine von der Bühne beinahe zu erzwingen gedachte Haltung der in den Proben vorweggenommenen Zuschauer, die Haltung eines kritischen Betrachters beziehungsweise einer kritisch betrachtenden Masse, nehmen, die zudem für das äußere Erscheinungsbild der einzelnen Figuren entscheidend ist; wie zum Beispiel das Tragen einer befremdenden Schminkmaske eines Kollektivs<sup>173</sup> und sich auch in einzelnen Gesten niederlegt; wie gar eine simple

---

durch ihre Funktionen integriert sind und darüber hinaus einen stark repräsentativen und disponierenden Charakter haben. Zu *dii* (die hierzu ausgewählte Nominativ-Pluralform von *deus*) vgl.: Pons Globalwörterbuch. Lateinisch - Deutsch, S. 285

<sup>171</sup> Die Bezeichnung *dii ab machina* hierzu wurde in Anlehnung an *deus ex machina* gewählt. Angespielt wird auf die dialektische Selbstbeobachtung der brechtschen Schauspieler, die als Teil des Theaterbetriebes wie der Theatermaschinerie die Kollektivbeobachtung vorwegnimmt und einen Überblick über die Vorgänge verschafft sowie die Fähigkeit des bewussten Eingreifens durch Kommentieren (der Rolle)/ Haltung (zu der Rolle) ermöglicht.

<sup>172</sup> Kleines Organon für das Theater (1948/ 49), a. a. O., S. 81

<sup>173</sup> Zu der Münchener Inszenierung von *Leben Eduards des zweiten von England* im Jahre 1924 ließ Brecht die Gesichter von Schauspielern, die die Soldaten darstellten, mit Kalk anschminken. Vgl. hierzu: Benjamin, Walter: Versuche über Brecht, S. 534 f.

beiläufig erscheinende Gestik, die die aufgrund von Rückenschmerzen bedingte Entfremdung zum Beispiel einer Mutter Courage ihrem eigenen Körper gegenüber mit-ausdrückt. Genauso funktioniert die Verfremdung durch das Bühnenbild respektive auch durch das gesamte Bühnengeschehen - Projektionen, Lieder oder Begleitmusik inklusive -, die in Abhängigkeit der Möglichkeit, dass das Publikum die Vorgänge (auf der Bühne) als authentisch identifiziert, bestehen. Der Automatismus der Verfremdung bei Brecht setzt also bei dem Probenprozess, durch die benannte mimetische, d. h. dialektische, Auseinandersetzung bei der Entwicklung der Figuren wie der Art des Erzählens, an<sup>174</sup> und endet zuletzt nicht, wenn "[d]ie Bühne (...) zu erzählen [beginnt], indem es Stellung nimmt."<sup>175</sup>

### **rewind**

Die dialektische Methode sieht vor, dass die Schauspieler während des Probenprozesses gleichzeitig oder wiederholt den Standpunkt der Zuschauer, sprich der Gesellschaft, zu deren Veränderung die Aufführung gedacht ist, vorwegnehmen. Das heißt, die Reaktionen des Publikums werden mittels der dialektischen Methode in den Probenprozess mit einkalkuliert. So wie Artaud aus einem metaphysischen Blickwinkel heraus zu verwirklichen suchte, wird bei einer Aufführung, "(...) anstatt aus Bühne und Parkett zwei abgeschlossene Welten ohne Kommunikationsmöglichkeit zu machen."<sup>176</sup>, dieser Probenprozess-Zustand zeitlich komprimiert und zugleich auf die Zuschauer und damit auf den gesamten Bühnenraum erweitert wiederhergestellt, da der Zuschauer, als Beobachter der Ereignissen, als Betrachter der ihm differenziert vorgelegten Realitätsmechanismen, deren Teil oder Double er als Masse ist - "[h]eute, wo das menschliche Wesen als „das Ensemble aller gesellschaftlichen Verhältnisse“ aufgefasst werden muss (...) "<sup>177</sup> - , mit dem sich selbst betrachtenden (zuschauenden) Schauspieler korrespondiert. Denn Brecht erzielt, dass der Probenprozess, der sich im bewussten 'Zeigen' manifestiert, und die dem ganzen Theatergeschehen als ein soziales System zugrunde liegenden gesellschaftlichen Prozesse wie auch Konventionen, welche sich mittels

---

<sup>174</sup> Zur V-Effekt bei Brecht vgl.: Über experimentelles Theater (1939/40) in: Brecht, Bertolt: Werke, 22.1, S. 554 und 559

<sup>175</sup> Brecht über episches Theater (1935/36) in: Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 22.1, S. 108

<sup>176</sup> Das Theater und die Grausamkeit in: Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double, S. 91

<sup>177</sup> Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“. Warum zwei Verhaftungen des Macheath und nicht eine? in: Brecht, Bertolt: Stücke III, S. 158 f.

Gestus und - angefangen mit der sich wundernden Haltung des Schauspielers - als Verfremdung transferieren wie verdeutlichen, während der Aufführung ihre Wahrheit artikulieren. Auf diese Weise, durch die prozessive Antizipation der zweiseitigen Kommunikation, wird Zeit während der Aufführung verengt, die Ausdehnung dagegen vermehrt respektive gedoppelt. Übertragen auf die Simulation einer idealen Aufführung im brechtschen Sinne bedeutet diese Auslegung eine Annäherung an den Zustand der totalen Bühne von Artaud, wo Veränderung im Sinne von Beschleunigung erzeugt wird. In Brechts Fall zielt die Asymmetrie auf die gesellschaftlichen Verhältnisse hin, während "Artaud[s Schauspieler] eine äußerst dichte und gedrängte, sehr schnelle Spielweise neben akzelerierten, tanzartigen und mechanischen Bewegungen."<sup>178</sup> versuchen, um auf die Autopoiese der Zuschauer, beziehungsweise auf den Schein des Lebens zu be-wirken. **Ein Bild** Die totalen Schauspieler, im verborgenen, im Versuch, wach zu träumen, zu unmittelbarer Bewegung ereifern sich zu *kenons*; die *dii ab machina* zu Beobachter zweiter Ordnung ihrer Selbst, der Illusion schlechthin, eins mit dem Sein des Theaters, Maschinen der Selbst-/ Kollektivbeobachtung, zum Traum. "(...) [A]uf die zarte Differenz, (...) kommt es wahrscheinlich an, [sagt Heiner Müller,] wenn man den hellen oder dunklen Schein der Gegenwart, der das Theater ist, in die Zukunft verlängert."<sup>179</sup>.

### stop

Katharsis bezieht Brecht unausweichlich in seine Überlegungen für ein episches Theater mit ein, wenn er sich gegen die Einfühlung auflehnt. "Uns erscheint von größtem gesellschaftlichen Interesse, was Aristoteles der Tragödie als Zweck setzt, nämlich die Katharsis, die Reinigung des Zuschauers von Furcht und Mitleid durch die Nachahmung von furcht- und mitleiderregenden Handlungen."<sup>180</sup>, begreift er sie.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> Lutz, Danja: Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds, S. 34

<sup>179</sup> *Vorwort zum Katalog der Ausstellung BILD UND SZENE* (November 1986) in: Müller, Heiner: Heiner Müller. Material, S. 110

<sup>180</sup> (1935/ 36) (die von den Hrsg.n verfasste Überschrift zu den jeweiligen Notizen von Brecht:) [Kritik der >>Poetik<< des Aristoteles] in: Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 22.1, S. 171

<sup>181</sup> Die Begrifflichung von Einfühlung geht nicht auf Aristoteles sondern auf Friedrich Theodor Vischer im Jahre 1843 zurück. Vgl. dazu: Flashar, Helmut: *Eidola*, S. 196-197; Außerdem sind Brechts Ansichten über die aristotelische Dramatik zum größten Teil durch Lessings *Hamburgische Dramaturgie*, seine verfehlten Auslegungen wie Deutungen zu Poetik, beeinflusst. Vgl. dazu: Internetquelle: Hamburgische Dramaturgie

Doch nach Aristoteles ist Katharsis die Beschaffenheit von Tragödie, nicht sein Zweck. Er definiert nämlich die Tragödie als "Nachahmung von (...) Lebenswirklichkeit"<sup>182</sup> und die 'Nachahmung von Lebenswirklichkeit', "die [außerdem] Jammer und Schaudern hervorruft"<sup>183</sup>, als Katharsis und Mythos, was Brecht mit Produktion<sup>184</sup> von "(...) Wahrheit [als] (...) Spiegelung der treibenden Kräfte der Wirklichkeit in den Köpfen"<sup>185</sup> der epischen Dramatik als Ziel setzt. Die sich sowohl bei Brecht als auch bei Artaud der Gesten bedienende Mechanisierung soll kathartisierend "(...) auf drohende Weise das Wunderbare wieder mit dem Werden und das Werden wieder mit dem Chaos ["versöhnen"]"<sup>186</sup> und/ oder vergnügen, da "Vergnügung (...) die nobelste Funktion des Theaters ["ist"]"<sup>187</sup>. Bei der erörterten analytischen Betrachtung der vorgelegten Theatermechanismen wird deutlich, dass mehr als "(...) [die] Maschine des Theaters, Fahrstuhl, Brücken, Drehscheibe, deren Gebrauch den Schauspielern vorbehalten ist (...)"<sup>188</sup> - eine hierzu ausgewählte Deskription von Heiner Müller über die Landschaft des Theaters - über den Kunstraum 'Bühne' zum Vorschein kommt. Die Antinomie der Mechanisierung als Ruhezustand während Gestus; Gestus als Störung, als einen Effekt der Verfremdung, so die Sprache, wenn man das Bewusstsein der Beobachtung mitdenkt, als Resultat der Mechanisierung belichtet wie beleuchtet die Maschine des Theaters, sie agiert in dieser Antinomie mit - den Schauspielern. Ein Phänomen, besonders dem epischen, erzählenden Theater zuzuschreiben, dem die Nahe der müllerschen Figuren nicht zu zweifeln ist. Dennoch erweist sich selbst die von Antonin Artaud zielbewusst erstrebte "(...) Poesie im Raum, die zur Erschaffung eine Art von stofflichen Bildern

---

<sup>182</sup> Vgl. dazu: "Die Tragödie ist Nachahmung von Handlung und hauptsächlich durch diese auch Nachahmung von Handelnden." in: Aristoteles: Poetik, S. 23 und "Der wichtigste Teil ist die Zusammenfügung der Geschehnisse. Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit." in: ebd., S. 21

<sup>183</sup> Nach Aristoteles ist nur eine gelungene Nachahmung imstande, die Unmittelbarkeit der autopoietischen Maschinerie, die (sich) bewegt, zu vermitteln. Diese Bewegung entspricht der Katharsis und bezeugt den Mythos, der als Glaubwürdigkeit produziert wird. Vgl. dazu: "(...) Nachahmung von Handelnden (...), die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt. (...) Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos. Ich verstehe hier unter Mythos die Zusammensetzung der Geschehnisse (...)" in: ebd., S. 19

<sup>184</sup> "Die Wahrheit (...) muss produziert werden. Es gibt also Produktionsweisen der Wahrheit." (1934/35) in: (Herausgebortitel:) [Über Wahrheit] in: Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 22.1, S. 96

<sup>185</sup> ebd., S. 97 [Die Methode Verfremdung als (abstrakte) Kunst].

<sup>186</sup> Die Inszenierung und die Metaphysik in: Dossier zu Das Theater und sein Double in: Artaud, Antonin, a. a. O., S. 175

<sup>187</sup> Kleines Organon für das Theater (1948/49) in: Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 23.3, S. 67

<sup>188</sup> *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von PHILOKTET am dramatischen Theater Sofia* (27.3.83) in: Müller, Heiner: Heiner Müller. Material, S. 67

imstande ist, die den Bildern der Wörter entsprechen"<sup>189</sup>, und die in ihrer Verwandlung auf "(...) die aller auf der Bühne verwendbarer Ausdrucksmittel (...)"<sup>190</sup> ausdehnbar erscheint, im Umgang mit *Bildbeschreibung* sowie weiteren Texten wie Stücken Heiner Müllers<sup>191</sup>, die sich durch ihre chaotischen, d. h. teilweise im verborgenen agierenden, intertextuellen Korrelationen auszeichnen, letztendlich als unzulänglich. Die *dii ab machina* von Brecht und der totale Schauspieler von Artaud würden in Müllers Theaterlandschaft höchstens die Wüsten der Starre markieren, indem sie mittels unterschiedlicher Methoden das mechanische Funktionieren in den Vorgängen freilegen.<sup>192</sup>

Sehr unglücklich über eine vermeintlich gescheiterte Radiosendung schrieb Artaud in einem an Paule Thevenin adressierten Brief: "Wo die Maschine ist, da ist immer der Abgrund und das Nichts. Es gibt ein technisches Einschreiben, das deformiert und annulliert, was man geschaffen hat."<sup>193</sup> Müllers Individuen vom 'Abgrund und Nichts', die erst in der Kollektivität einer Theater- respektive Kunstlandschaft bestehen, nehmen die *perpetuum mobiles* vorweg, durch die er sein 'Theater der Auferstehung' definiert. Auch in Anlehnung an Robert Wilsons Inszenierungen beendet er nämlich den Text *Taube und Samurai 1986* mit der folgenden Bekundung: "Wenn die Adler im Gleitflug die Banner der Trennung zerreißen und zwischen den Schaltern der Weltbank die Panther spazierengehen, wird das Theater der Auferstehung seine Bühne gefunden haben.

Seine Realität [die Realität von *deus ex machina*] ist die Einheit von Mensch und Maschine, der nächste Schritt der Evolution [die unmittelbare Katharsis]."<sup>194</sup>

---

<sup>189</sup> Die Inszenierung und die Metaphysik in: Artaud, Antonin: Theater und sein Double, S. 41

<sup>190</sup> ebd.

<sup>191</sup> Einige Beispiele hiezu wären die Stücke *Germania Tod In Berlin*, darin der Abschnitt *Nachtstück*, *Die Hamletmaschine*, *Mauser*, *Die Schlacht* und Texte wie *Taube und Samurai*, Ein Text mit dem Anfangsausdruck: 'Artaud die Sprache der Qual.' (1977), *Shakespeare eine Differenz* (ursprünglich eine Rede) u. ä. Vgl. dazu: Müller, Heiner: Heiner Müller. Werke 4 und Heiner Müller. Material.

<sup>192</sup> Vgl. dazu Bergsons Theorie des Komischen: "Beabsichtigt ist immer das, was wir eine Mechanisierung des Lebens genannt haben. Man nimmt ein System von Handlungen und Beziehungen, wiederholt es *tel quel* oder stellt es auf den Kopf oder versetzt es als Ganzes in ein anderes System, mit dem es sich teilweise überschneidet. Bei all diesen Operationen wird das Leben als Repetiermechanismus behandelt, mit Rückläufen und auswechselbaren Bestandteilen." in: Bergson, Henri: Das Lachen, S. 70

<sup>193</sup> Brief an Paule Thevenin, Dienstag, 24. Februar 1948 in: Briefe apropos Schluß mit dem Gottesgericht in: Artaud, Antonin: Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater, S.65

<sup>194</sup> *Taube und Samurai* (1986) in: Müller, Heiner: Heiner Müller. Material, S. 50; Mit Maschine schreibt Heiner Müller hierbei jegliche Kunst. Denn Kunst (das Doubeln, als dessen einfachstes

## gedächtnis und theater

Mitte der 80er<sup>195</sup> schließt Heiner Müller die *Bildbeschreibung* mit einer Beschreibung der *Bildbeschreibung* ab, die so endet: "[...] Der Text beschreibt eine Landschaft jenseits des Todes. Die Handlung ist beliebig, da die Folgen Vergangenheit sind, Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur."<sup>196</sup>.

*Bildbeschreibungen* Bruch mit Kausalität, welcher sich in 'die Folgen sind Vergangenheit' andeutet, offenbart eine Form der Theaterrealität, die zumal an der Grenze des Seins und Scheins als eine absurde sowie groteske zu bezeichnen ist, und eine 'Grausamkeit', die sich in dieser Realität, der die Möglichkeit einer solchen Realität als System oder Bewusstsein entspricht, widerspiegelt: Jede Aufführung, Explosion 'einer' Erinnerung von Reihen von Proben, der Mensch Schauspieler mit seiner Entscheidungsfreiheit in beliebiger Handlung den immerwährend vergangenen Folgen nachgehend... Die Zeichnung der *Bildbeschreibungs*dramatik in eine 'abgestorbene' ist bloß die Korrektur der Seinsverfehlung: des Zeitfehlers<sup>197</sup>, der Fehler eine Illusion; die Illusion der Schein der Beobachtung. Die Übertragung der grotesken Form<sup>198</sup>, die Beschreibung der Verwandlung in das Bild löst die (Zeit)Paradoxie in ein In-der-Schwebe-Sein auf. Die Allegorisierung des Theaters erfolgt durch deren Beschreibung: Kunst spiegelt Theater. [FormTheater: Die in Proben behandelte Vergangenheit vor der Aufführung/ Begegnung, die als solche die Zukunft markiert, wird in der Gegenwart der Aufführung/ Begegnung in eine Zukunft des Wiederkehrens verwandelt, die die Vergangenheit markiert. Das Wiederkehren

---

Beispiel Fortpflanzungsprozess gelten kann) macht uns und wir - autopoietische Lebensformen - machen Kunst. Als jegliche Kunst beziehungsweise 'Maschine' können auch Nahrungsergänzungsmittel, Drogen, Geld, Wirtschaft u. ä. gelten, aber auch zum Beispiel Meditation. Müllers Theater von chaotischen Spiegelungen kommt einer Kung-Fu 'Inszenierung' sehr nahe und erfordert Schauspieler, die eventuell in fernöstlichen Kampfkünsten, in Bewegungsmeditation, geübt sind, so dass sie dem Kampf gegenüber dem Text/ der Schrift respektive dem Mythos nicht sofort erliegen.

<sup>195</sup> Zu verschiedenen Veröffentlichungen von Bildbeschreibung vgl. Bernhard, Julia: >>So wurde allmählich dieses Bild >mit Schrift bedeckt< ...<<. Das Konvolut *Bildbeschreibung* im Nachlass Heiner Müllers, a. a. O., S. 20 f.

<sup>196</sup> Bildbeschreibung, a. a. O., S. 17

<sup>197</sup> Die 'Beobachtung' von Zeit als Kausalität.

<sup>198</sup> Die groteske Form oder die Groteske bezeichnet sich durch ihren 'natürlichen' Bruch mit den konventionell vorausgesetzten logischen Grenzen oder auch durch die Beschreibung dessen. Vgl. hierzu: "Die Grenzen zwischen Leib und Welt und zwischen Leib und Leib verlaufen in der grotesken Kunst ganz anders als in der klassischen oder naturalistischen." in: Die groteske Gestalt des Leibes in: Bachtin, Michail: Literatur und Karneval, S. 15; Vgl. hierzu auch S. 51 und Fußnote 160 dieser Diplomarbeit.

als Form bleibt der Handlung erhalten, nur die Landschaft begreift sich in der Verwandlung und bleibt als solche nicht zu erreichen.] Somit passiert *Bildbeschreibung* auch als die Vorwegnahme ihrer Inszenierung, aber auch als eine Inszenierung des Theaters.<sup>199</sup> Für den Leser/ Betrachter fällt die Unterscheidung zwischen assoziativem Bedeutungsgehalt der Wörter - dem subjektiven Erlebnis - und dem korrelativen, wechselseitig kontextuellen Bedeutungsgehalt der Wörter - dem kollektiven Erlebnis - teilweise aus.<sup>200</sup> Die somit ermittelten dunklen Phasen des Textes bewirken eine Unterbrechung der Sprache. Unterbrechung erzeugt Zeit. Unterbrechung erzeugt Illusion. Bei 'Zeit' geschieht die Welt/ Ewigkeit gleichzeitig. Dabei schlägt jeglicher Versuch einer Identitätsfestlegung - wie auch in anderen Texten Heiner Müllers thematisiert - sowie einer Festlegung von einer präsentativen apriorischen Realität des Theaters - wie sie bei Artaud proklamiert - zwangsläufig fehl. Erfahren wird, dass "[a]lles, was handelt, (...) eine Grausamkeit[, Wiederholung, "ist"]."<sup>201</sup>

Denn die Sprache des Theaters, sein unmittelbares Handeln, ist ein Gedächtnis, seine Bewegung seine Stillstand, das Gedächtnis in Wahrheit der gespiegelte Traum, ein ewiger Wiederkehr ohne Handlung, dabei eine Vernichtung jeglicher Identität, die sich - paradoxerweise - im Bewusstsein der Zuschauer realisiert. "So wird verständlich [in Artauds Worten], dass die Poesie (...) anarchisch ist, (...) [indem] sie alle Beziehungen zwischen Gegenständen untereinander und Formen zu ihren Bedeutungen wieder in Frage stellt. Auch ist sie (...) anarchisch, (...) [indem] ihr Erscheinen aus einer Unordnung folgt, die uns wieder dem Chaos[, dem im/ vom verborgenen agierenden Traum] annähert."<sup>202</sup>

Jacques Derridas Auseinandersetzung mit diesem Chaos verläuft zwangsläufig über eine kritische Analyse der konventionellen Theatermaschinerie, die sich mühelos auf ein Formsegment von *Bildbeschreibung* wie die akkurat aufeinander bauende wie weiterführende, kontinuierlich 'norm'elle Schilderung, bis sie unterbrochen wird,

---

<sup>199</sup> Vgl. zur Spiegelung des Theaters in Bildbeschreibung: Lehmann, Hans-Thies: Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung* in: Bildbeschreibung, a. a. O., S. 77

<sup>200</sup> Vgl. hierzu auch: "Die Unterscheidung von dramatischem und theatralischem Text muss am Anfang der Analyse von Müllers neueren Texten stehen." in: Lehmann, Hans-Thies, a. a. O., S. 63

<sup>201</sup> Der Rest des Zitates: "Nach dieser bis zum äußersten getriebenen, extremen Vorstellung von Handlung muß sich das Theater erneuern." in: Das Theater und die Grausamkeit in: Artaud, Antonin, a. a. O., S. 90

<sup>202</sup> Die Inszenierung und die Metaphysik, a. a. O., S. 45

übertragen lässt: "Die allgemeine Struktur, in der jede Instanz durch Repräsentation an alle anderen gebunden ist, in der das Nichtdarstellbare der lebendigen Gegenwart verborgen oder aufgelöst, ausgestoßen oder in die unendliche Kette der Repräsentationen entrückt ist, diese Struktur wurde nie verändert."<sup>203</sup> Derridas Blick auf Repräsentation stimmt mit Jacques Lacans Definierung von ihr als ordnendes Prinzip überein. Die Theorie des Psychoanalytikers setzt nämlich voraus, dass das Bewusste im Vorspiegelstadium von Kunst - die er als Sprache bezeichnet -, dem Signifikanten, von der Repräsentation, erstellt und geformt wird, und das Unbewusste über dieselbige Struktur verfügt. Artaud nähert sich dieser Theorie, indem er feststellt, dass das (dramatische) Denken der Konvention unterworfen ist.<sup>204</sup> Nach dieser Anschauung, an die auch die Konstruktivisten anknüpfen, liegt dem menschlichen Wissen beziehungsweise deren Vorstellungen von der Welt Kunst - die 'fälschlicherweise' vorwegnehmend auch als Sprache agieren kann - zugrunde.<sup>205</sup> Dabei produziert sich der Mensch; er wie "[d]er phonetische Text, die Sprache, der übertragene Diskurs - gegebenenfalls durch den Souffleur, dessen Kasten das verborgene, aber unerläßliche Zentrum der repräsentativen Struktur ist -[,] ist es, der die Bewegung der Repräsentation sicherstellt."<sup>206</sup> Hierbei wird das dialektische Verhältnis von Diskurs zu Sprache und invers noch einmal deutlich: Das Bewusstsein von einem Mythos als produzierte Wirklichkeit, die auf ein Mehr an Wissen, dessen Grenzen die Erkenntnis überschreiten, deutet, erlaubt dessen Inszenierung - Spiegelung -, die wiederum als Sprache agiert, als ein bloßer Verweis auf bereits Gewesene.<sup>207</sup>

Der letzte Absatz von *Bildbeschreibung* nimmt, wie am Anfang des vorliegenden Kapitels besprochen, ihre Inszenierung den beschriebenen autopoietischen Mechanismus doppelnd in sich vorweg, eine Inszenierung, deren Aufführung schon

---

<sup>203</sup> Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation in: Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz, S. 356

<sup>204</sup> Vgl. hierzu: "Man muss zugeben, dass bei der Bestimmung eines Gegenstandes, beim Sinn oder der Verwertbarkeit einer Naturform alles der Konvention unterworfen ist." in: Die Inszenierung und die Metaphysik, a. a. O.

<sup>205</sup> Zu Lacans Begriffen vgl.: Evans, Dylan: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, S. 210, 211, 272, 273, 279 f.

<sup>206</sup> Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation, a. a. O.

<sup>207</sup> Beispielweise würden Verweise auf zwei beliebige (Zukunft oder Vergangenheit) Seinskoordinaten, die sich illusorisch schließen, für eine Inszenierung ohne Aufführung - eine Aufführung ohne Inszenierung genügen oder auch ein Verweis, der auf nur eine Seinskoordinate, die geschlossen tut, tut.

gewesen war oder gewesen wird, nämlich die oder in der Begegnung mit der Bildvorlage. Das Auge des Betrachters im Text Heiner Müllers mimt in diesem Fall den Souffleur, der das Bild Beschreibung auf eine Wiederholung, die sich im Stillstand deutet, rekurrierend schließt, bis der repräsentative Zitatscharakter des Geschriebenen durch den Fehler des Augenschließens respektive durch den Korrektur des Scheins der Beobachtung auf Seite drei unterbrochen wird.<sup>208</sup> Dadurch entsteht die noch unmittelbarere Illusion über eine lebendige Echtheit von bloßen Zitaten wie Verweisen. Das Doubeln der Endlosschleife benennt 'schweigen', der Rest ist. noch mal. und noch mal. und noch mal. und ewig. Der Leser. ist. verloren.<sup>209</sup> Er wird in den Spiegel hinein inszeniert.<sup>210</sup>

In *Shakespeare eine Differenz* verleiht Müller seinem Wunsch für ein lebendiges Theater folgendermaßen Ausdruck: "Unsere Aufgabe oder der Rest wird Statistik sein und eine Sache der Computer, ist die Arbeit an der Differenz."<sup>211</sup>

Mimesis, die Dopplung der Sprache in sich selbst, die die Differenzfähigkeit, das Doubeln des Systems Kunst, ein perpetuum mobile - das sich nachahmende Kunstwerk, als Eigenschaft vorwegnimmt, markiert, im Widerstreit gegen den Tod, aber auch gegen Kunst selbst; oder das Gedächtnis, die Form der Beschreibung, das antagonistische Träumen in die Ewigkeit als Traumgedächtnis der Realität, eine Sprache an sich und als solche ein Wissen ohne Dualitätsvermögen, eine andere Art von Ewigkeit, die sich sowohl von *kenon* als auch von *unterscheiden*<sup>212</sup> unterscheidet, die eine Art von Relativierung ohne Vermittlung negiert, sind einige Buchstabierungen zum Prinzip des Theatergetriebes, mit dem sich der Mensch ausmaßt.

Theater als Träger der Differenz - Differenz Mensch oder Differenz des Theaters vermittelt die Arbeit an Paradox, an der allegorischen Freiheit - allegorischen Unbestimmbarkeit der Differenz 'die Spiegelung der Landschaften': sein Schweigen ist sein 'Wissen'. an Gefühlen, die unbeschreiblich-schweigen vermögen - in einem

---

<sup>208</sup> Bildbeschreibung, a. a. O., S. 12; mehr dazu im nächsten Kapitel.

<sup>209</sup> Vgl. hierzu: "Ich schieße/ auf die Ordnung der Welt/ Ich bin/ verloren" in: Fatzner+Keuner in: Müller, Heiner: Rotwelsch, S. 140

<sup>210</sup> Mehr dazu im nächsten Kapitel.

<sup>211</sup> *Shakespeare eine Differenz* (23. 4. 1988) in: Müller, Heiner: Heiner Müller. Material, S. 107; Der Vor-Satz zum zitierten Textabschnitt: "Eine Shakespearevariation: Macbeth sieht Banquos Geist, und sein Differenz." in: ebd.

<sup>212</sup> Siehe die Tabelle in der Einleitung.

Schlaf, in dem wir Sprache sind, der dem Blinden seine Farben macht. Letztendlich gibt eine Sprache ohne Relativierung, das flüchtige Nichts, der (bewusstlose) Traum als Möglichkeit infiniten Morpheierens ohne Fraktierung, ohne Erinnerung - die schlaflose Erinnerung. dem Theater seine unmittelbare Bedeutung. speech. Lässt Shakespeare in *The Tempest* Prospero denn nicht sagen: "We are such stuff/ As dreams are made on; and our little life/ Is rounded with a sleep."<sup>213</sup>?

die hundert Lehen dieser Erde.

"237.

Die Frauen sind von den Männern bisher wie Vögel behandelt worden, die von irgend welcher Höhe sich hinab zu ihnen verirrt haben: als etwas Feineres, Verletzlicheres, Wilderes, Wunderlicheres, Süßeres, Seelenvolleres, - aber als Etwas, das man einsperren muss, damit es nicht davonfliegt."<sup>214</sup>

Philosoph Friedrich Nietzsche aus dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts kennzeichnet die Hauptproblematik, die in *Bildbeschreibung* augenscheinlich und fast unbemerkt überwunden wird. Die Lüge des Geschlechts als Geschlechtertrennung<sup>215</sup>, wenn man die Möglichkeit wahrnimmt, *Bildbeschreibung* als eine Übermalung zu lesen, erscheint im Text als der Ersatztod von Alkestis, der als Mord beobachtet beziehungsweise als solcher übermalt wird. Der Mord wird von einem Mann an eine Frau, mit der dieser Mann Sex hat, verübt, er wird von der Frau an den Vogel übertragen, der in einer Endlosschleife eingefangen, sich in seinen diversen Varianten selbst wiederholt.<sup>216</sup> Ist der Vogel der Mord, der nicht fliegen kann, an den Mann, den er an die Frau überträgt? Oder ist der Text selbst ein Mord an den Betrachter aus der Vogelperspektive, ein Selbstblick des Betrachters, des interesselosen Vogels am

---

<sup>213</sup> "Wir sind aus solchem Stoff, wie Träume sind; und unser kleines Leben ist von einem Schlaf umringt." in: Shakespeare, William: *The Tempest/ Der Sturm*, S. 120/121

<sup>214</sup> Siebentes Hauptstück: unsere Tugenden in: Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, S. 153

<sup>215</sup> Mit (Geschlechter)Trennung wird hierbei auf die Lüge des Negierens vom Allgemeinen am Besonderen angespielt. [Versuch einer skizzenhaften Beschreibung vom Allgemeinen und vom Besonderen: Das Allgemeine: Das kategorisch(e) kommunikative, integrierende. Das Besondere: Das spezifisch(e) isolierte, differierende.]

<sup>216</sup> Vgl. hierzu: "(...) die Roheit des Entwurfs ein Ausdruck der Verachtung für die Versuchstiere Mann, Vogel, Frau, die Blutpumpe des täglichen Mords, Mann gegen Vogel und Frau, Frau gegen Vogel und Mann, Vogel gegen Frau und Mann, versorgt den Planeten mit Treibstoff, (...)" in: *Bildbeschreibung*, a. a. O., S. 16

Baum mit nutzlosen Flügeln<sup>217</sup>, in die eigene Tötung? Inwiefern ist der Blick des Betrachters von dem Text bestimmbar oder sein Gedächtnis Sklave verzerrter Spiegelungen, das den Text erst mordet, an ihn Gewalt ausübt? Ist der Text Beobachter der Gewaltakte der Leser, ein Zeitzeuge "an den Lügen, die geglaubt werden"<sup>218</sup>? *Bildbeschreibung* formiert sich als eine Realität des *factum indefinitivums*, indem sie diese Fragen bis zuletzt unbeantwortet lässt. Die besondere Eigenschaft dieses Textes ist auch, dass diese und solche Fragen im Text ihre Relevanz verlieren, die scheinbar offene Fragen verschwinden, indem sich der Text schließt, werden sie als Illusionen entlarvt, sie entschwinden.

Heiner Müller legt in *Bildbeschreibung* keinen eigenen Diskurs fest.<sup>219</sup> "Die Handlung ist beliebig"<sup>220</sup>. Die Geschichte kann variieren, doch die Folgen sind immerdar, gewusst, "da die Folgen Vergangenheit sind"<sup>221</sup>. Seine Sprache im Text behandelt einen schon existierenden-immerwährenden Diskurs, und sie behandelt ihn doppelt. Einmal nimmt sie die Struktur einer überlieferten und in ihren diversen Varianten dargelegten, viel wichtiger: darlegbaren, Sage oder eines Märchens wahr. Andererseits entfaltet sie das Leben, das Sterben, Individualität und Wirklichkeitsdarstellung beziehungsweise Realitätserzeugung inhaltlich, und formell das an Lügen 'Gewalttätige', das (als) wahr präsentierte oder behauptete Projizieren, den Bruch mit Wahr/ Falsch Logik<sup>222</sup> zum Thema. Dabei wird - wie am Anfang des Kapitels verdeutlicht - die Richtung jeglicher Projektion offen gelassen, mit unbestimmbarer Abkunft und Adressaten. Dadurch entsteht "[d]er Schrecken [ähnlich dem,] der von Shakespeares Spiegelungen ausgeht, (...) die Wiederkehr des

---

<sup>217</sup> Vgl. hierzu: "(...) stumm auch für den Vogel im Baum, er interessiert sich nicht besonders für Vögel, das Skelett seines Artgenossen an der schwarzgeäderten Innenwand, durch das Fensterviereck sichtbar, das er von seinem Platz im Baum nicht sehen kann, hätte für ihn keine Botschaft, (...)" in: *Bildbeschreibung*, a. a. O., S. 12

<sup>218</sup> Hamletdarsteller in: 4 PEST IN BUDA SCHLACHT IN GRÖNLAND in: *Die Hamletmaschine* in: Müller, Heiner: *Revolutionsstücke*, S. 46

<sup>219</sup> Müller grenzt sich meistens nicht auf eine bestimmte Handlung ein. Der Text gestaltet wie definiert überwiegend eine Mischung aus tatsächlich beobachtet Scheinendem und aus den Vermutungen wie Interpretationen eines imaginierten Betrachters über mögliche Handlungen.

<sup>220</sup> *Bildbeschreibung*, a. a. O., S.17

<sup>221</sup> ebd.

<sup>222</sup> Hierbei wird eine Verzerrung der wahrheitsfunktionalen Verknüpfungen, die den Bruch des (Kunst)Spiegels, in dem sich das Individuum beobachtet, bewirkt, gemeint.

Gleichen."<sup>223</sup>. Die Spiegelungen, die Gleichlegungen von Differenzen, bewirken Störungen, die zur Reflexion zwingen, wodurch die scheinbar zwei-dimensionale Welt des Berichts einer Beobachtung, einer Illusion, zwangsläufig in den realitären Mythos übergeht. Die Unterbrechungen sind kennzeichnend für den Mythos. "Der Einbruch der Zeit in das Spiel konstituiert (...) [ihn]. Der Mythos (...) [behauptet sich als] ein Aggregat, eine Maschine, an die immer neue und andre Maschinen angeschlossen werden können"<sup>224</sup>. Das Schauspiel hatte schon begonnen. Ein Theater der Auferstehung an der Grenze der Grausamkeit öffnet seine Vorhänge für jeden, dem die Apathie vergangen ist. "Dieses fortwährende Sich-spiegeln, das von einer Farbe zu einer Gebärde und von einem Schrei zu einer Bewegung geht, (...) versetzt (...) [den Rezipienten] in jenen Zustand der Ungewißheit und der unsäglichen Angst, der für die Poesie kennzeichnend ist."<sup>225</sup>. Die Wiederkehr des selbigen Bruchs mit den infinit bestehenden 'wahr / falsch' Verknüpfungen - der Logik - des Seiendem, die zum Teil als Bedrohung eines Außen erfahren wird, zeichnet respektive benennt der Text durch explizite Gewaltbeschreibung, was den kathartischen Effekt bewirkt, aufgrund dessen die Fragen des Grauens in die Wüste des Jenseits entladen werden.

"(...) auf de[r] das Große Manöver stattfinden soll, das die ausgehungerten Knochen mit Fleisch überzieht, das Fleisch mit Haut, von Adern durchquert, die das Blut aus dem Boden trinken, die Heimkehr der Eingeweide aus dem Nichts (...) vielleicht ist die Frau schon auf dem Rückweg in den Boden, schwanger von Sturm, dem Samen der Wiedergeburt aus der Explosion der Gebeine, Knochen und Splitter und Mark"<sup>226</sup>

"(...) ,[O]der kehrt die Bewegung sich um(...)"<sup>227?</sup>

Gewalt in der 'Landschaft' passiert jedes Mal, wenn die Dualitäten als Realität beschrieben werden, ohne differenziert benannt zu sein, wenn die verschiedenen repräsentativen Dimensionen des Bildes, der Sage, der unterschiedlichen Kunstwerke,

---

<sup>223</sup> Shakespeare eine Differenz (23.4.1988), a. a. O., S. 107

<sup>224</sup> ebd., S. 106

<sup>225</sup> Artaud über balinesisches Theater in: Über das balinesische Theater in: Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double, S. 67

<sup>226</sup> Bildbeschreibung, a. a. O., S. 15

<sup>227</sup> ebd.

die der Text zitiert, miteinander und mit dem eigenen Textgedächtnis beziehungsweise Erinnerungsvermögen des Textes gleichgesetzt agieren. Das Belogenwordensein als Eventualität korreliert mit der Unsicherheit der Beobachtung, die die Illusion als solche wahrnimmt, währenddessen der Leser/ der Rezipient teilweise unwillkürlich 'das betrachtende Auge' zu doppelten hat. Die erste Andeutung eines möglichen stattgefundenen Gewaltakts erfolgt in Form eines fast nebenbei erwähnten Faustschlags auf Seite zwei:

"(...) die Nase überlang, mit einer Schwellung an der Wurzel, vielleicht von einem Faustschlag"<sup>228</sup>.

Danach folgen Abschnitte wie:

"(...) der Schlag Stoß Stich ist geschehn, der Schuß gefallen, die Wunde blutet nicht mehr"<sup>229</sup>, "(...) oder sind die braunen Flecken auf dem Ärmel geronnenes Blut"<sup>230</sup>, "(...) ein Mord vielleicht"<sup>231</sup>, "(...) das leise Knacken des Kehlkopfes oder der Halswirbel das Ende der Arbeit anzeigt"<sup>232</sup>, "(...) oder rührt der ausgefranste Schatten am Hals der Frau unter dem Kinn von einem Messerschnitt her, die fransen getrocknetes Blut aus der halsbreiten Wunde"<sup>233</sup>, "(...) oder wird es die Frau sein, der durstige Engel, der dem Vogel die Kehle aufbeißt und sein Blut aus dem offenen Hals in das Glas gibt"<sup>234</sup>, "(...) von dem vielleicht täglichen Mord an der vielleicht täglich auferstehenden Frau abgesehen"<sup>235</sup>.

Während im ganzen Text die Realität des Gesehenen hinterfragt, die Austauschbarkeit des Individuums, dessen Objektbezug zur Schau gestellt wird, wird das ICH vermieden, das erst mit dem Mord als Identität erfahren wird, die in der Auflösung/ Ewigzeichnung des Bildes entsteht.

---

<sup>228</sup> ebd., S. 11

<sup>229</sup> ebd.

<sup>230</sup> ebd.

<sup>231</sup> ebd., S. 13

<sup>232</sup> ebd.

<sup>233</sup> ebd., S. 14

<sup>234</sup> ebd.

<sup>235</sup> ebd., S. 11 f.

"wer ODER WAS fragt nach dem Bild, IM SPIEGEL WOHNEN, ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm."<sup>236</sup>

Das 'ICH' von "ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST TOT"<sup>237</sup>, passiert mithin als Mord, als Beendung des Bildes und verklärt wie behauptet sich als bereits Totes "mein Grab sein Gesicht"<sup>238</sup>. Die Verwendung eines bewussten 'Ich's im Text, dessen anfordernde Sprache deutlich zum Ausdruck kommt, schafft den Abstand oder auch die Illusion des Beobachtens ab. Der gesamte Text *Bildbeschreibung* existiert freilich als Beobachtendes einerseits und gleichzeitig als ein beobachteter Automatismus. Deswegen besagt wie beschriftet das 'ICH' respektive die Behauptung eines 'ICH's etwas Totes in dem dualistischen System der *Bildbeschreibung*, das auf das schon gestorben sein des Systems hindeutet. Somit kann der Text die Position von einer Art Ewigkeit anektieren, in welcher die Sprache Müllers dem Leser von verschiedenen Gesichtspunkten wie Blickwinkeln aus denselben automatischen wie mytho-logischen Verfremdungsprozess beobachten lässt, in den er bereits integriert ist.

Bildbeschreibung: Einkaufsliste für 4, 5 Paar Augen, einen permanent geschehenden Mord, eine Landschaft<sup>239</sup>.

"(...) bis eine unaufhörliche Bewegung einsetzt, die den Rahmen sprengt, der Flug, das Triebwerk der Wurzeln Erdbrocken und Grundwasser regnend, sichtbar zwischen Blick und Blick, wenn das Auge ALLES GESEHEN sich blinzelnd über dem Bild

---

<sup>236</sup> ebd., S. 17

<sup>237</sup> Der erwähnte Abschnitt ist das erste und einzige Mal vor dem 'MORD', wo im Text mit einem 'Ich' operiert wird.: ebd., S. 16; Vgl. dazu auch: "(...): der MORD ist (...)" in: ebd., S. 17 (In der Hinsicht erfolgt die Identitätsstiftung durch die Benennung/ Bestätigung des bereits geschehenden Mordes an das Bild durch 'ICH'-Benennung vor dem 'MORD'. Sie hebt den Mord auf und gestaltet das 'Ich'.)

<sup>238</sup> ebd., S. 17

<sup>239</sup> Hierzu wird keine Erklärung geliefert, erzielt wird damit das Gefühl von Ungewissheit.

schließt"<sup>240</sup>

Ab dem der Leser gezwungen war, wie ein Automat zu blinzeln, bis *Fehler* passiert.

In den erschlossenen dunklen Phasen wird für den Rezipienten "(...) eine innewohnende Kraft [sichtbar], deren Double[n *Bildbeschreibung*] (...) dichte Bühnenpoesie, diese räumliche und farbige [abstrakte] Sprache hervorgebracht hat."<sup>241</sup>, die nur im Innen des Textes präsent ist. Im Innen des Textes passiert (die vermeintliche) Kausalität als Musik.

Andererseits; bis 'ALLES GESEHEN' ist die Handlung gezwungen, sich selbst zu wiederholen. Die Zeit wird mit dem "Blick"<sup>242</sup> "zwischen"<sup>243</sup> ausgeschöpft/ ausgesaugt/ vernichtet, sie wird konsumiert. Der 'Blick' und "Blick"<sup>244</sup> tötet das Bild. Und sich selbst. Die Vergangenheit und die Zukunft. Die Änderungen, die Differenz, geschehen in allen Zeiten gleichzeitig. Übrig bleibt der Leser vor einem Nichts,

die Sprache sich in Gedanken hinterfragt,

" (...) oder wächst sie aus dem Boden wie der Mann aus dem Haus tritt"<sup>245</sup>

Doch das Beobachtete wird sich in seinen anderen Möglichen bewusst. Der Text agiert im Nachhall, im Bewusstsein des Gedächtnis.

"(...) amputiert vom Bildrand, oder wächst sie aus dem Boden wie der Mann aus dem Haus tritt"<sup>246</sup>

Es wird ein Innen geschaffen, kein Innen schafft sich, das den Rahmen des 'Bildes' überschreitet.

---

<sup>240</sup> Bildbeschreibung, a. a. O., S. 11 f.

<sup>241</sup> Artaud über balinesisches Theater in: Über das balinesische Theater, a. a. O., S. 67

<sup>242</sup> Der Ausdruck "zwischen Blick und Blick" kommt im Text zwei Mal, ein Mal auf der dritten und ein letztes Mal auf der letzten Seite, vor.: Bildbeschreibung, a. a. O., S. 12 und 17

<sup>243</sup> ebd.

<sup>244</sup> ebd.

<sup>245</sup> ebd., S. 11

<sup>246</sup> ebd.

"(...) die Frau steht bis über die Knie im Nichts, amputiert vom Bildrand, oder wächst sie aus dem Boden wie der Mann aus dem Haus tritt und verschwindet darin wie der Mann im Haus, bis eine unaufhörliche Bewegung einsetzt, die den Rahmen sprengt, (...) sichtbar zwischen Blick und Blick, wenn das Auge ALLES GESEHEN sich blinzeln über dem Bild schließt"<sup>247</sup>

Das Bild, das ewige Bild, in dem man erst beweisen müsste, dass die Sonne sich bewegt und "die Wolken, wenn es Wolken sind, (...) vielleicht auf der Stelle [schwimmen]"<sup>248</sup>:

"vielleicht steht DIE SONNE dort immer und IN EWIGKEIT: daß sie sich bewegt, ist aus dem Bild nicht zu beweisen, auch die Wolken, wenn es Wolken sind, schwimmen vielleicht auf der Stelle"<sup>249</sup>.

Dieses Bild wird beendet "ALLES GESEHEN"<sup>250</sup> auf Seite drei, und gleich daraufhin wird der neu konstruierte Leser nicht mehr Zeuge dessen, wie das Beobachten beziehungsweise das Betrachten sich in einem Sturm von Differenzen, Gedanken über Variationen, auflöst sowie wieder findet. Vergangenheit und Zukunft. Die Änderungen, die Differenz, geschehen in allen Zeiten gleichzeitig. Die Bewegung, Tätigkeit, die "die Farben aussaugt"<sup>251</sup>, ist nichts, ein absolutes *kenon*.

"in den Bäumen keine Spur von Wind, oder zieht die Frau den Sturm an, oder ruft ihn hervor mit ihrer Erscheinung (...) was oder wer ist verbrannt worden, ein Kind, eine andere Frau, ein Geliebter, oder ist die Asche ihr eigener wirklicher Rest, der Leib geborgt aus dem Fundus der Friedhöfe"<sup>252</sup>

Der fragende, Vermutungen anstellende Blick, der berichtet, unterscheidet sich kaum

---

<sup>247</sup> ebd.

<sup>248</sup> ebd., S. 10

<sup>249</sup> ebd.

<sup>250</sup> ebd., S. 12

<sup>251</sup> ebd., S. 17

<sup>252</sup> ebd.

von dem vor 'ALLES GESEHEN'. Das Auge jedoch, auch das des imaginierten Betrachters, hat sich schon über dem Bild geschlossen. Diese Struktur - das endgültig geschaffene Innen im Außen des 'Bildes', dessen Rahmen schon gesprengt wurde, widerspiegelt die Tradition der Sagen und Märchenüberlieferung und ihre sich durch Jahrhunderte erstreckende künstlerische Bearbeitung, die im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft verankert ein autopoietisches System darstellt. An diese Struktur schließen sich mit jedem Blinzeln, das sich wiederholt, neue Maschinen (Kunststücke) an. Produziert wird die Differenz einer morphedimensionalen Autopoiese<sup>253</sup>, die so lange (Menschen) L/leben, als ein 'lebendiges' Motiv, sich selbst wahrendes und fortwährend erzeugendes System, existiert, und diskursiv, ergo mitgestaltend realitätserzeugend wirkt; ein Kunstspiegel oder Spiegel Kunst.

Das geschaffene Innen im Außen des 'Bildes' (SystemKunst der Autopoiesis) wird - betrachtet für einen 'Außen'stehenden - durch *Sturm*, *Kumasaka*, *Vögel* und *Odysee* festgehalten und durch das Außen, durch die Form *Alkestis* bestimmt. Die Form *Alkestis* erschafft, indem sie die Grenze zwischen Inhalt (Innen) und Form (Außen) einnimmt, einen Beobachter zweiter Ordnung, der sich selbst beobachtet. Denn die Sprache nimmt ihre Form wahr, ihre Diskursivität; ein Individuum als Organisation, das sich erst mittels seiner Kollektivität begreift. Der Rezipient, der Leser im Innen des Textes, ist wissend über dessen Form. Er ist ein Automat.

"Angst, dass der Fehler während des Blinzeln passiert, der Sehschlitz in die Zeit sich auftut zwischen Blick und Blick"<sup>254</sup>

Dem Individuum ist seine Wiederholung das TotSein.

Um dieser Grausamkeit zu entgehen, wird im Text "(...) gesucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende Fehler:(...)"<sup>255</sup>. Die Geschichte *Alkestis*, ein Bild, ein Kunstwerk, ein zu Ende erzähltes Märchen, Reihen von auf der

---

<sup>253</sup> *Bildbeschreibung* kann man auch als eine Kunstbeobachtung im luhmannschen Sinne verstehen, nämlich als eine kritische, benennende Auseinandersetzung mit einem Werk beziehungsweise mit den Werken, die als zitiert oder übermalt behauptet beziehungsweise angegeben werden; in dem Fall eine Kunstbeobachtung, die selbst als Kunstwerk und somit als Automatismus im autopoietischen Netzwerk des Kunstsystems fungiert, der dieses System auch doppelt. (Oder auch als Orakel; eine Bildbeschreibung, die ihr Sujet als Spiegelung des Mythos liest; als Beschreibung, die das Bild erforscht und nach einem bestimmten Sachverhalt befragt.)

<sup>254</sup> Bildbeschreibung, a. a. O., S. 17

<sup>255</sup> ebd., S.16

Netzhaut womöglich einer Kamera festgehaltenen Bildern, zur Schrift erstarrte Sprachlosigkeit, das tote endlose ewige unabänderbare Erstarren sucht nach einem Fehler. "[D]er vielleicht erlösende Fehler: (...)der MORD ist ein Geschlechtertausch (...) "<sup>256</sup>. Ein Gefühl der Einheit "zwischen Blick und Blick"<sup>257</sup>, Überwindung jeglicher Illusion mit Negation von Differenz: Das Leben und der Tod in beiden - vielleicht Hand eines anderen - Händen, "rechts und links in Händen den geteilten Vogel"<sup>258</sup> über beides bescheid S/sein. Dieser Fehler, einmal gefunden, einmal erzeugt, bedeutet einen Riss des Betrachters, Auslöschung der Grenze zwischen Innen und Außen, die Auflösung des gesamten Systems mitsamt Betrachter, die den Suchenden freilegt.

Der Suchende ist ein Kollektiver, ein jeder Betrachter vor dem Betrachter und das bisher Betrachtete im Allgemeinen, das den beobachtenden Blick lenkende bisher Betrachtete und das am Text haftende bisher Betrachtete. Die Schrift entwickelt ihre eigene Gravitation, wacht auf in Selbstbeschleunigung, auf die der Leser nicht mehr unmittelbar eingreifen vermag. "Die Angst vor dem Metapher ist die Angst vor der Eigenbewegung des Materials."<sup>259</sup>. Der Verfremdungsprozess entfremdet sich zur Enteignung des Individuums. Um von diesem Automatismus loszukommen, bedarf es einen Befreiungsakt, einen Fehler, der 'das Wollen befreit'<sup>260</sup>.

", FREMD IM EIGNEN KÖRPER, das Messer ist die Wunde, der Nacken das Beil, gehört die fehlbare Aufsicht zum Plan, an welchem Gerät ist die Linse befestigt, die dem Blick die Farben aussaugt, in welcher Augenhöhle ist die Netzhaut aufgespannt, wer ODER WAS fragt nach dem Bild (...) "<sup>261</sup>

Ein 'wer oder was' ahnt nach dem Licht. morphedimensional.

---

<sup>256</sup> ebd., S. 16 f.

<sup>257</sup> ebd., S. 12 und S. 17

<sup>258</sup> ebd., S. 17

<sup>259</sup> Fatzer+Keuner in: Müller, Heiner: Rotwelsch, S. 142; Hierzu ein Paar versuchte Gleichungen zu Das Tun Metapher: Ein Signifikant wird zum Signifikaten für den zweiten Signifikanten bei gleichzeitiger Beibehaltung der relativierten Signifikanten artikuliert. Gleichung:  $sknt1 * fi = skt2$ ; Einführung des Metaphers in die Allegorie bei Übereinstimmung der Echtheitswerte (wenn die zwei Signifikanten ursprünglich über dasselbe Signifikat verfügen): Gleichung: Paradox an sich:  $\pi * fi$ , Beispiel hierzu: Ein Löwe in einer Fabel über seinen Löwensohn: "Mein Sohn ist Löwe."

<sup>260</sup> Vgl. hierzu den Verweis auf *Also sprach Zarathustra* in Kapitel *selbstbeschreibung.kunst*, S. 42 dieser Diplomarbeit.

<sup>261</sup> Bildbeschreibung, a. a. O., S. 17

"Angst, dass der Fehler während des Blinzeln passiert, der Sehschlitz in die Zeit sich auf tut zwischen Blick und Blick"<sup>262</sup>

Die Entscheidung/ Unterscheidung war schon: be-wusst.

Der Fehler passiert eine 'freie' Benennung des Mordes in den Geschlechtertausch, die Zu(einander)ordnung, die die Differenz des Autors freilegt, sein Geständnis, sein Werden Illusion.

Wiederholung verschafft die Sprache des Automatismus. Das kritische Bewusstsein entwickelte sich in Abstand, zur Beobachtung. Freiheit ein Fehler.

Wie bereits erörtert, versteckte Rilkes Gott, bevor er Alkestis seinem Gatten<sup>263</sup> wegnahm, in einem Gestus, "in einem kleinen Zeichen"<sup>264</sup>, "die hundert Leben dieser Erde"<sup>265</sup> und warf sie im Austausch gegen das Leben von Alkestis seinem Opfer zu. Heiner Müller beendet seine *Bildbeschreibung*, indem er das Bild im Augenblick dieses Gestus, einer Deskription von Angst vor der Liebe, erstarren lässt.

"[...] in welcher Augenhöhle ist die Netzhaut aufgespannt, wer ODER WAS fragt nach dem Bild, IM SPIEGEL WOHNEN, ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm."<sup>266</sup>

Der Text endet nicht.

Die Stille erfolgt, indem der - er war nie - Text dem Leser gleich der Erinnerung an einem Lächeln von Rilkes Alkestis Reproduktion zuwendet; das letzte Schweigen in *Bildbeschreibung* lautet wie folgt:

"BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden,

---

<sup>262</sup> ebd., S. 17

<sup>263</sup> Die Tragik von Admet, wenn sie als eine gelten soll, bestand/ besteht darin, dass er die Ursache für sein Verhalten, seiner Suche nach einem geeigneten Ersatz nicht benannte/ benennt, nämlich Alkestis' Liebe, und seine.

<sup>264</sup> Rilke, Rainer Maria, a. a. O., S. 787

<sup>265</sup> ebd.

<sup>266</sup> *Bildbeschreibung*, a. a. O., S. 17

die das No-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM zitiert. Der Text beschreibt eine Landschaft jenseits des Todes. Die Handlung ist beliebig, da die Folgen Vergangenheit sind, Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur."<sup>267</sup>.

In uns der Hades und außer uns sind wir Hades; lesen wir in Heiner Müllers *Bildbeschreibung* eine Welt, in der die VÖGEL immer noch fliegen.

*system. Bildbeschreibung vs.*

*"(...) daß die Sonne oder was immer Licht auf diese Gegend wirft, im Augenblick des Bildes im Zenith steht, vielleicht steht DIE SONNE dort immer und*  
**IN EWIGKEIT (...)"<sup>268</sup>**

---

<sup>267</sup> ebd., S. 17

<sup>268</sup> Die durch Verwendung unterschiedlicher Schriftarten erzeugte Verzerrung (Bewegung-Sprache-Gestus\Spiegelung.Gefühl: Grimasse/Lächeln o. ä.) des zitierten Textabschnitts entspricht nicht dem Original. Vgl. hierzu: ebd., S. 10

## **NEGATION [BILDES]**

„Die Metapher der Aufführung: Ein

Schlüssel, der mit den

Flügeln schlägt. Frag mich nicht:

WATUM.<sup>269</sup>

---

<sup>269</sup> Müller, Heiner: Brief an Ginka Tscholakowa im Zusammenhang mit der Uraufführung von *Bildbeschreibung* beim Steirischen Herbst 1985 in Graz in: *Bildbeschreibung*, a. a. O., S. 32

## **Bibliographie**

### **Primärliteratur:**

ARISTOTELES: Die Poetik (Griechisch/ Deutsch), (Übers., Hrsg.) Manfred Fuhrmann, Reclam, Stuttgart, 1994

ARTAUD, Antonin: Das Alfred-Jarry-Theater. Manifeste. Bühnenstücke. Inszenierungspläne. Briefe, (Hrsg.) Bernd Mattheus, Matthes & Seitz, München, 2000

ARTAUD, Antonin: Frühe Schriften. Korrespondenz mit Jacques Riviere. Der Nabel des Niemandslands. Die Nervenwaage. Fragmente eines Höllentagebuchs. Die Kunst und der Tod, Matthes & Seitz, München, 1983

ARTAUD, Antonin: Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater, Matthes & Seitz, München, 1980

ARTAUD, Antonin: Das Theater und sein Double, Matthes & Seitz, München, 1996

BALKE, Friedrich, SCHWERING, Georg und STÄHEL, Urs (Hrsg.): Paradoxien der Entscheidung. Wahl/Selektion in Kunst, Literatur, Medien, Transcript, Bielefeld, 2004

BACHTIN, Michael: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Fischer, Frankfurt am Main, 1990

BENJAMIN, Walter: Versuche über Brecht, (Hrsg.) Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966

BERGSON, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen, (Übers.) Roswitha Plancherel-Walter, Luchterhand, Frankfurt am Main, 1988

BRAND, Gerd: Die grundlegenden Texte von Ludwig Wittgenstein, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975

BRECHT, Bertolt: Stücke III. Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm (1927-1933). Erster Band. Die Dreigroschenoper. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony. Das Badener Lehrstück vom Einverständnis, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955

BRECHT, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, (Hrsg.) Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Band 15. Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940 - 1956, Aufbau, Berlin; Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993

BRECHT, Bertolt: Werke. BFA, Band 22.1. Schriften 2. Schriften 1933- 1942. Teil 1, 1993

BRECHT, Bertolt: Werke. BFA, Band 22.2. Schriften 2. Teil 2, 1993

BRECHT, Bertolt: Werke. BFA, Band 23. Schriften 3. Schriften 1942-1956, 1993

BRECHT, Bertolt: Werke. BFA, Band 25. Schriften 5. Theatermodelle. \*Katzgraben\*-Notate 1953, 1994

DERRIDA, Jacques: Grammatologie, (Übers.) Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974

DERRIDA, Jacques: Die Schrift und die Differenz, (Übers.) Rodolphe Gasche, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003

DUDEN. Deutsches Universalwörterbuch, (Hrsg.) Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion, Dudenverlag, Mannheim, Leipzig - Wien - Zürich, 1996

EURIPIDES: Alkestis (griechisch/ deutsch), (Übers., Hrsg.) Kurt Steinmann, Reclam, Stuttgart, 2002

FOUCAULT, Michel: Schriften zur Literatur, (Hrsg.) Daniel Lefert, Suhrkamp, 2003

HAAS, Aziza (Hrsg.): Hamletmaschine.Tokyo.Material. Eine Theaterarbeit von Josef Szeiler und Aziza Haas in Japan, Alexander, Berlin, 1996

HAB, Ulrike (Hrsg.): Heiner Müller - Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung, Theater der Zeit, Eggersdorf, 2005

HEIDEGGER, Martin: Sein und Zeit, Niemeyer, Tübingen, 1976

HOMER: Ilias, (Übers.) Roland Hampe, Reclam, Stuttgart, 2002

HOMER: Odyssee, (Übers.) Roland Hampe, Reclam, Stuttgart, 2000

JUNG, Carl G.: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte, (Hrsg.) Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüb, Walter, Olten, 1976

KLUGE, Alexander: Ich schulde der Welt einen Toten. Gespräche. Alexander Kluge, Heiner Müller, Rotbuch, Hamburg, 1996

LUHMANN, Niklas (Hrsg.): Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien?, Fink, München, 1992

LUHMANN, Niklas : Einführung in die Systemtheorie, (Hrsg.) Dirk Baecker, Carl-Auer-Systeme, Heidelberg, 2002

LUHMANN, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997

MATURANA, Humberto R. und Pörksen, Bernhard: Vom Sein zum Tun. Die Ursprünge der Biologie des Erkennens. Gespräch zwischen Humberto R. Maturana und Bernhard Pörksen, Carl-Auer-Systeme, Heidelberg, 2002

MÜLLER, Heiner: Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche, (Hrsg.) Gregor Edelmann and Renate Ziemer, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1990

MÜLLER, Heiner: Heiner Müller. Material. Texte und Kommentare, (Hrsg.) Frank Hörnigk, Steidl, 1989

MÜLLER, Heiner: Revolutionsstücke, Stuttgart, Reclam, 1988

MÜLLER, Heiner: Rotwelsch, Merve, Berlin, 1982

MÜLLER, Heiner: Werke 4. Die Stücke 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001

NIETZSCHE, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, Reclam, Stuttgart, 2002

NIETZSCHE, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, Reclam, Stuttgart, 2003

PONS Globalwörterbuch. Lateinisch - Deutsch, v. Rita Hau, Klett, Stuttgart, 1994

RILKE, Rainer Maria: Rainer Maria Rilke - Gedichte und Prosa, Parkland, Köln, 2002

SAUSSURE, Ferdinand de: Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlaß, (Hrsg.) Ludwig Jäger, (Übers.) Elisabeth Birk und Mareike Buss, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003

SHAKESPEARE, William: Hamlet. Prinz von Dänemark, (Übers.) August Wilhelm Schlegel, Reclam, Stuttgart, 2004

SHAKESPEARE, William: The Tempest/ Der Sturm (Englisch/ Deutsch), (Übers., Hrsg.) Gerd Stratmann, Reclam, Stuttgart, 1982

SPENCER-BROWN, George: Laws of form. Gesetze der Form, (Übers.) Thomas Wolf, Bohmeier, Lübeck, 1997

WITTGENSTEIN, Ludwig: Logisch-philosophische Abhandlung. Kritische Edition. Tractatus logico-philosophicus, (Hrsg.) Brian McGuinness, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989

### **Sekundärliteratur:**

ALMER, Irmgard (Diplomarbeit): Die entwendete Szene. Dekonstruktivistische Betrachtung des Theaters von Antonin Artaud, Wien, 2001

BUCK, Theo: Brecht oder Diderot. Über Schwierigkeiten der Rationalität in Deutschland, Niemeyer, Tübingen, 1971

COCHETTI, Stefano: Differenztheorie der Metapher. Ein konstruktivistischer Ansatz zur Metapherntheorie im Ausgang vom erlebten Raum, (Hrsg.) Constanze Breuer, Lit, Münster, 2004

DERRIDA, Jacques: Grammatologie, (Übers.) Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974

DERRIDA, Jacques: Die Schrift und die Differenz, (Übers.) Rodolphe Gasche, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003

DIJK, Maarten van (Hrsg.): I'm still here. Ich bin noch da, Univ. of Wisconsin, Madison - Wisconsin, 1997

DOMDEY, Horst: Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers, Böhlau, Köln - Wien, 1998

DOMMERMUTH-GUDRICH, Gerold: 50 Klassiker Mythen. Die bekanntesten Mythen der griechischen Antike dargestellt von Gerold Dommermuth-Gudrich, Gerstenberg, Hildesheim, 2003

EVANS, Dylan: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, übersetzt von Gabriella Burkhart, Turia und Kant, Wien, 2002

FISCHER, Ralph (Diplomarbeit): Der hinkende Vogel verfremdet den Flug. Physische Verfremdung bei Heiner Müller, Wien, 2004

FLASHAR, Helmut: Eidola. Ausgewählte Kleine Schriften, (Hrsg.) Manfred Kraus, B. R. Grüner, Amsterdam, 1989

FLUSSER, Vilem: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf; Bensheim: Bollmann, 1991

FOUCAULT, Michel: Schriften zur Literatur, (Hrsg.) Daniel Lefert, Suhrkamp, 2003

HAAS, Aziza (Hrsg.): Hamletmaschine.Tokyo.Material. Eine Theaterarbeit von Josef Szeiler und Aziza Haas in Japan, Alexander, Berlin, 1996

HAB, Ulrike (Hrsg.): Heiner Müller - Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung, Theater der Zeit, Eggersdorf, 2005

HECHT, Werner (Hrsg.): Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten, Insel, Frankfurt am Main, 1998

HEINZE, Helmut (Dissertation): Brechts Ästhetik des Gestischen. Versuch einer Rekonstruktion, Winter, Heidelberg, 1992

JAMESON, Frederic: Lust und Schrecken der unaufhörlichen Verwandlung aller Dinge. Brechts Methode, übersetzt von Jürgen Pelzer, Argument, Berlin - Hamburg, 1998

KNOPF, Jan: Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche, Metzler, Stuttgart, 1996

KLUSMANN, Paul Gerhard (Hrsg.): Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller, Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters, Bouvier, Bonn, 1990

LATACZ, Joachim: Einführung in die griechische Tragödie, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1993

LAU, Felix: Die Form der Paradoxie. Eine Einführung in die Mathematik und Philosophie der "Laws of Form" von G. Spencer Brown, Carl-Auer, Heidelberg, 2006

LEMKE, Anje und SCHIERBAUM, Martin (Hrsg.): In die Höhe fallen. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie, Ulrich Wergin gewidmet, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000

LUDWIG, Karl-Heinz: Bertolt Brecht. Philosophische Grundlagen und Implikationen seiner Dramaturgie, Bouvier, Bonn, 1975

LUTZ, Danja (Diplomarbeit): Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds. Die Bedeutung des Schauspielers und dessen Funktion in den Theaterentwürfen „Theatre Alfred Jarry“ und „Theatre de la cruauté“, Wien, September 2004

MARX, Peter W.: Heiner Müller. Bildbeschreibung. Eine Analyse aus dem Blickwinkel der Greimas'schen Semiotik, Lang, Frankfurt am Main - Wien, 1998

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus: Das Theater des «konstruktiven Defaitismus». Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller, Stroemfeld, Frankfurt am Main und Basel, 2002

OH, Seong-Kyun (Dissertation): Die materialistisch-dialektische Fundierung des epischen Theaters Brechts als eines zweidimensionalen theatralischen Kommunikationssystems, Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 1998

REITER, Rafael: Die Ästhetik der Fraktale. Mathematik und Kunst des Unendlichen, Borg, Wien, 2006

RIEDEL, Doris: Der spielende Tod. Analyse zur Darstellung des Todes im Text und Inszenierung von Botho Strauss "Der Park", Herbert Achternbusch "Plattling" und Heiner Müller "Quartet", NG-Kopierladen, München, 1995

RITTER, Martin Hans: Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht, Prometh Verlag, Köln, 1986

SCHIENGS, Dietmar: Über die Bedeutung der Rolle als Medium der Entpersonalisierung im Theater des XX. Jahrhunderts, Strindberg - Pirandello - Brecht - Ionesco, Diss., Schön, München, 1969

SCHÖNWÄLDER-KUNTZE, Tatjana: George Spencer Brown. Eine Einführung in die "Laws of Form". Lehrbuch, Verl. für Sozialwiss., Wiesbaden, 2004

SCHULTE, Christian und Mayer, Brigitte Maria: Der Text ist Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004

SILBERMAN, Marc (Hrsg.): Drive B. Brecht 100, Univ. of Wisconsin, Madison - Wisconsin, 1997

THOMANN, Erik: Die Entmündigung des Menschen durch die Sprache. ...und die Suche nach authentischer Subjektivität, Passagen, Wien, 2004

### **Quellen aus dem Internet:**

Blinder Fleck. Glossar zum Thema Optik, Kontaktlinsen und Brillen. Optik Lexikon. [www.optiklexikon.de/kontaktlinsen-brillen-glossar/blinder-fleck.html](http://www.optiklexikon.de/kontaktlinsen-brillen-glossar/blinder-fleck.html), 25. 07. 2008

Chaostheorie - Begriffliches. Turnheim, Georg: Skriptum zur VO Praxis der strategischen Planung. Chaos und Management. Teil 4. Chaostheorie - Begriffliches. Industrielle Betriebswirtschaftslehre und Wettbewerb. Technische Universität Wien. [www.imw.tuwien.ac.at/ibwl/Pdf/Praxis%20der%20strategischen%20Planung%20Teil%204-6.pdf](http://www.imw.tuwien.ac.at/ibwl/Pdf/Praxis%20der%20strategischen%20Planung%20Teil%204-6.pdf), 25.07.08

Choros. Die Welt wird wissen von Mike Liebhold in der Zeitschrift Die Erweiterung der Welt (2006), S.17. Texte: Die Welt wird wissen. Beats Biblionetz. <http://beat.doebe.li/bibliothek/t06900.html>, 16. 08. 2008

Diskurs. Wörterbuch. Handbuch der Globalisierung. [www.handbuchderglobalisierung.de](http://www.handbuchderglobalisierung.de), 25. 07. 2008

Gespräche mit Humberto Maturana. Ludewig, Kurt und Maturana, Humberto: Gespräche mit Humberto Maturana. Fragen zur Biologie, Psychotherapie und den "Baum der Erkenntnis" oder: Die Fragen, die ich ihm immer stellen wollte. Online-Journal für systemische Entwicklungen. Systemmagazin. <http://www.systemmagazin.de/bibliothek/texte/ludewig-maturana.pdf>, 25. 07. 2008

Hamburgische Dramaturgie. Siebenundsiebzigstes Stück (vgl. dazu auch Vierundsiebzigstes Stück). Gotthold Ephraim Lessing. Projekt Gutenberg- De - Kultur - Spiegel Online - Nachrichten. [http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=5&xid=1615&kapitel=79&cHash=713da45fea2#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=5&xid=1615&kapitel=79&cHash=713da45fea2#gb_found), 12. 08. 2008

Kategorischer Imperativ. 2 Anwendung des kategorischen Imperativs. Kategorischer Imperativ. Die freie Enzyklopädie. Wikipedia. [http://de.wikipedia.org/wiki/Kategorischer\\_Imperativ#Anwendung\\_des\\_kategorischen\\_Imperativs](http://de.wikipedia.org/wiki/Kategorischer_Imperativ#Anwendung_des_kategorischen_Imperativs), 16. 08. 2008

Kenon. Erkenntnisse der Raumvorstellung. Raum. Wörterbuch der philosophischen Begriffe (1904). Rudolf Eisler. <http://www.textlog.de/4986.html>, 16. 08. 2008

Kumasaka. Pound, Ezra und Fenollosa, Ernest: Kumasaka. A Play in two Acts, by Ujinobu, adopted son of Motokiyo. Japanese Text Initiative. Electronic Text Center. University of Virginia Library.

<http://etext.virginia.edu/japanese/noh/PouKuma.html>, 25. 07. 2008

No (japanisch: Kunst). Enzyklopädieartikel. Enzyklopädie Artikelstudio. MSN Encarta.

[http://de.encyclopedia.msn.com/encyclopedia\\_721527147/No.html](http://de.encyclopedia.msn.com/encyclopedia_721527147/No.html), 25. 07. 2008

Perturbation (1). Kurzes Wörterbuch zu Grundbegriffen der konstruktivistischen Didaktik. Glossar und Wörterbuch. Unterrichtsmethoden im konstruktiven und systemischen Methodenpool.

<http://www.uni-koeln.de/hf/konstrukt/didaktik/woerterbuch/perturbation.html>, 25. 07. 2008

Perturbation (2). Lexikon der Hyperkommunikation.

<http://www.hyperkommunikation.ch/lexikon/perturbation.htm>, 25. 07. 2008

Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können. Immanuel Kant. Projekt Gutenberg- De - Kultur - Spiegel Online - Nachrichten.

[http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=5&xid=1372&kapitel=1&cHash=1&hilite=kant%20Noumena#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=5&xid=1372&kapitel=1&cHash=1&hilite=kant%20Noumena#gb_found), 12. 08. 2008

Soziale Systeme. Glossar wichtiger Begriffe. Multimediale Einführung in die soziologische Systemtheorie nach Niklas Luhmann. Luhmann für Einsteiger.

[http://www.luhmann-online.de/glossar/soziale\\_systeme.htm](http://www.luhmann-online.de/glossar/soziale_systeme.htm), 25.07.08

Systemtheorie: Niklas Luhmann. 122. Veranstaltung der Humboldt-Gesellschaft am 19.08.2001 von Stefan Nehr Korn. Humboldt-Gesellschaft für freie wissenschaftliche Unterhaltung Mark Brandenburg zu Berlin.

<http://www.humboldtgesellschaft.de/inhalt.php?name=luhmann>, 25. 07. 2008

Zur Diskussion gestellt: Niklas Luhmann, "Die Kunst der Gesellschaft" (1). Soziale Systeme 2 (1996), H.1, S. 153-177. Zeitschrift für soziologische Theorie. Soziale Systeme.

<http://www.soziale-systeme.ch/leseproben/kunst.htm>, 25. 07. 2008

*Ich danke meinen Eltern Zuhal Yüksel und Fuat Yüksel.  
for everything..*

*and more than that..*

*an meine Großmutter Hanife Ergun und meine verstorbene Großmutter  
väterlicherseits Hatice Yüksel... möchte ich hiermit meine Verbundenheit ausdrücken.  
auch an meine Tante Nihal Ergun-Baygün und meinen Onkel Adil Ergun  
und im Andenken an meinen verstorbenen Onkel Suat Yüksel*

*Teşekkürler*

Außerdem bedanke ich mich bei Christoph Schlingensief, Aykan Cenk Safoğlu, Sam Riley und Paul Sigmund fürs Scheitern und besser scheitern.

Ayşegül Yüksel

*DER GLÜCKLOSE ENGEL. Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabnen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem. Eine Zeit lang sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, lauter je heftiger die vergebliche Bewegung, vereinzelt, wenn sie langsamer wird. Dann schließt sich über ihm der Augenblick: auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf die Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem. Bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.*

1958\*

-----

öffnen      schließen (*benennen beziehen bedingen unterscheiden*)

-----

(*öffnen*) beschreiben      benennen (*beziehen bedingen unterscheiden*)

-----

(*öffnen beschreiben*) doppel(n)      beziehen (*bedingen unterscheiden*)

-----

(*öffnen beschreiben doppel(n) doppel(n)*)      bedingen (*unterscheiden*)

-----

(*öffnen beschreiben doppel(n) doppel(n)*) unterscheiden (*leben/öffnen = schließen*)

---

\* HEINER MÜLLER TEXTE in: Müller, Heiner: Heiner Müller Material, S. 7





## Schlusswort<sup>1</sup>

Sowohl Bertolt Brecht als auch Antonin Artaud hatten mit ihren Theatertheorien, die sie nicht vollständig in die Praxis umzusetzen vermochten, ein einziges Ziel im Auge: ein Theater zu schaffen beziehungsweise - denkt man an kultische Tanztheater wie das balinesische Theater - wiederherzustellen, welches imstande ist, das Leben unmittelbar zu ändern. Heiner Müller begründete sein literarisches Schaffen und die Notwendigkeit wie die Funktion des Theaters als kulturelle Institution sowie als Stätte der Forschung wie Revolution - im Sinne einer umwälzenden gesellschaftlichen Neuerung - aus der besonderen Beschaffenheit des Theaters her, die ein Denken mit abweichenden/ differenten Raum-Zeitstrukturen, den 'abgestorbenen dramatischen Strukturen', die sich dem konstruierten Auffassungsvermögen der Menschen und den konventionellen Kommunikationsmethoden entziehen, erlaubt. Seine Stücke wie Texte dienten unter anderem dazu, diese Beschaffenheit praktisch zu erforschen. Diese Studie hofft dem Theater seine ursprüngliche Bedeutung als Agora des Austausches von (kollektiven) Traumlandschaften wiedergewonnen und währenddessen Heiner Müllers Schaffen sowie sein Theater von Konventionen einigermaßen befreit zu haben. Die hierbei entdeckte und (System- beziehungsweise Formentheorie) *Zum glücklosen Engel* benannte systemische Theorie, welche die Realität des Paradoxes begründet wie verklärt, darf - je nach Bedarf - auch anders benannt werden.

---

<sup>1</sup> Das Schlusswort wurde der vorliegenden Arbeit wie das Vorwort obligatorisch hinzugefügt. Die Seitenzahl zum Schlusswort wird wie die Seitenangaben zum Vorwort explizit angegeben und hat für den Rest der Diplomarbeit keine Relevanz.



## LEBENS LAUF

Geb. am 21. 01. 1979 in Bursa (Türkei), aufgewachsen in Gemlik und in İstanbul.  
1997 absolvierte ich die 'Deutsche Schule İstanbul' mit türkischem sowie deutschem Reifezeugnis (Abitur).

1997- 1998 Studium an der Technischen Universität Braunschweig; Studiengang Wirtschaftsingenieurwesen/ Bauingenieurwesen; Gasthörer an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig

1998- 1999 Studium der Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit Kunstgeschichte im Nebenfach

1999- 2008 Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien mit Philosophie, Kunstgeschichte (eine Zeit lang auch Psychologie) und Publizistik in der Fächerkombination

Seit Beginn meiner Wiener Studienzeit nahm ich unter anderem in Folge eines Casting-Wettbewerbs im Rahmen von 'Sommer College 2000' kostenlos an einem dreiwöchigen Schauspielkurs an der ' Filmschule Wien' teil, machte Theatersport und besuchte ein Semester lang die 'Schauspielschule Pygmalion'. Außerdem erhielt ich privaten Sprechtechnik- und Gesangsunterricht, besuchte an der Universität Wien Kurse unter anderem für modernen Ausdruckstanz, Karate, Kung-Fu, Tauchen und Klettern.

Meine ersten Erfahrungen am Theater sammelte ich als Statistin, Chorsängerin bzw. Schauspielerin bei den Produktionen:

1996, 'West Side Story', Deutsche Schule Istanbul

2001, 'Die Sanduhr' von Sergej C.C., Theater Pygmalion

2001, 'Szene Penthesilea - Ein Traum' von Christian Ofenbauers, Regie: Lutz Graf, Theater an der Wien, Wiener Festwochen

2002, 'PhantomAirport' von Irina Balyaschowa, Regie: Heidrun Sommer, Menschenbühne

Zwischen 2000 und 2001 arbeitete ich als Assistentin von Märchen- und Geschichtenerzähler Parvis Mammun im 'Interkulttheater'.

2003 war ich als PR-Arbeiterin für das EU-Projekt 'Tracing Roads Across' mit 'Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards' im 'Theater des Augenblicks' tätig, brach diese Tätigkeit allerdings vorzeitig ab.

Im selben Zeitraum arbeitete ich bei der Produktion 'Zwei Herren aus Verona' im 'Schlosstheater Schönbrunn' als Regiehospitantin.

Weitere schauspielerische Tätigkeiten:

2003 'Bambiland' von Elfriede Jelinek, Regie: Christoph Schlingensiefel, Burgtheater  
(In der Produktion Bambiland arbeitete ich ebenso als Regiehospitantin.)

2004 'Neegeh' (Kurzfilm), Regie: Andreas Gessl und David Zuderstorfer, FH Hagenberg

2004 'Vor Sonnenaufgang' von Gerhart Hauptmann, Regie: Nicolas Stemann, Burgtheater

2005 '8 Frauen' von Robert Thomas, Regie: Şehnaz Bölen Taftalı, Versuchsbühne

2004 PR-Arbeiterin bei der Produktion 'Dostojewskij-Trip' von Vladimir Sorokin, Regie: Dora Schneider, Alte Studienbühne- Max Reinhardt Seminar

Zwischen 2005- 2007 Regieassistentin und Übersetzung für - sowie Mitarbeit bei der Bearbeitung der - Untertitel bei der Dokumentarfilmproduktion 'Traumtänzerin' (Arbeitstitel) von Yiğithan Yenicioğlu

2006- 2007 ehrenamtliche Mitarbeit bei der NGO 'Peace in Action' mit Hauptsitz in Wien - Österreich.

Außerdem schrieb ich in meiner Wiener Zeit Theaterstücke, übersetzte einige künstlerische Texte ins Deutsche wie ins Türkische, beschäftigte mich mit Textkunst; gestaltete diverse Texte - auch Lieder -, konzeptionelle Kunstwerke sowie sozialpolitische Aktionen.