

## Anhang

### Inhaltsverzeichnis

|                                                                                                           |      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Einleitung                                                                                                | S.2  |
| Die Vorder- und die Rückseite der Lücke                                                                   | S.5  |
| Die Widersprüchlichkeit als Existenzgrundlage                                                             | S.6  |
| 1) Die Schicht, die zeigt, dass sie verbirgt                                                              | S.6  |
| 2) Die Abwesenheit des Unsichtbaren im Sichtbaren                                                         | S.8  |
| 2a) Der Beobachter ist das Unbeobachtbare                                                                 | S.8  |
| 2b) Das Negative und seine Sprengkraft                                                                    | S.9  |
| Die Untrennbarkeit der Trennung aus dem Ganzen der Einheit                                                | S.13 |
| Die Platzhalter in „Luft“                                                                                 | S.14 |
| Mit der konstruktivistischen Philosophie durch den 2. und den 1. Akt von „Luft“                           | S.15 |
| 1) Die konstruktivistische Idee                                                                           | S.15 |
| 2) Das Pendant der Schauspieler in Dostoevskijs Antihelden aus „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“        | S.18 |
| 3) Die Kritik an den Ausführungen der konstruktivistischen Idee: Etwas geht verloren                      | S.21 |
| Akt 3.5: Der dramatische Höhepunkt und das Ausschlussverfahren                                            | S.24 |
| Der vierte Akt, die Reise und das Meer                                                                    | S.25 |
| Auf den Linien des Verstandes: Mit Bergson durch den 5. Akt                                               | S.29 |
| 1) Die Aufteilung der Zeit in zwei verschiedene Arten der Dauer                                           | S.29 |
| 2) Der Aspekt der Wiederholbarkeit in der Sprache im Allgemeinen und in Bezug auf die Praxis des Handelns | S.30 |
| 2b) Die Gebundenheit der Sprache an die Umrisse der äußeren Welt                                          | S.31 |
| 3) Formen, Inhalte und Oberflächen: Auch das Nichts ist umrissen                                          | S.32 |
| 3a) Die Verborgenheit der Tiefe                                                                           | S.32 |
| 3b) Auch das Nichts ist umrissen                                                                          | S.33 |
| 4) Eine gewisse Sprungbereitschaft                                                                        | S.35 |
| 5) Der freie Wille und die Angst vor der Freiheit                                                         | S.36 |
| 5a) Die Widersprüchlichkeit der Freiheit und die Handlungsunfähigkeit der Schauspieler in                 | S.37 |
| 6) Sprünge                                                                                                | S.38 |
| 7) Das Verlassen und Wiederaufnehmen des Rhythmus in „Luft“                                               | S.39 |
| 8) Das Problem der Richtung                                                                               | S.40 |
| Zum Schluss zurück zum Anfang: Die Untrennbarkeit der Trennung aus dem Ganzen der Einheit                 | S.43 |
| Literaturverzeichnis                                                                                      | S.47 |

## Einleitung

Das Stück „Luft beschreibt eine Suche nach Orientierung und Wirklichkeit. Die Schauspieler(in) (Haupt-Akteur(in)), aus deren Perspektive die Geschichte erzählt wird, gehört einer Generation an<sup>1</sup>, die sich einem unerschöpflichen Angebot an Informationen und Lebensentwürfen gegenüber gestellt sieht. Es handelt sich also um eine Situation, die Menschen vor die Herausforderung stellt, Meinungen, Haltungen und Entscheidungen weitgehend auf der Basis individuellen Ermessens fällen zu können.<sup>2</sup> Darüber hinaus steht jeder getroffenen Wahl eine herausfordernde Überzahl an ungenutzten Lebens-Entwürfen gegenüber.<sup>3</sup>

Im Zentrum der Orientierungssuche steht im Allgemeinen die Frage nach dem Ursprung, danach, wo und wie etwas angefangen hat, und unter welchen Faktoren es sich in seiner bestimmten Weise entwickeln konnte.

Die Platzierung eines Anfangs ergibt sich in der Regel erst im Rückblick:

*„Obschon die Ideengeschichte sich nie als ordentliche, lineare Folge abgespielt hat, kann man im Rückblick doch gewisse Einzelheiten isolieren, die sich im nachhinein als Entwicklung darstellen lassen“<sup>4</sup>*

Und trotzdem bleibt die Rekonstruktion eines Anfangs ein künstliches, in dieser Hinsicht ein hinterfragbares und vor allem ein endloses Unterfangen der Annäherung an etwas, was in einer Tiefe gestiftet und verborgen liegt.

*„Der erste Schritt.*

*Der erste Schritt*

*nach dem Anfang.*

*Es ist nicht der zweite Schritt,*

*der Anfang ist kein Schritt.*

*Der Anfang ist viel zu klein,*

*als dass Füße darauf Platz hätten,*

*der erste Schritt*

*nach dem Anfang*

*geht voraus oder zurück.*

*(...)*

*Der längste Schritt*

*geht weder voraus*

*noch zurück*

*der längste Schritt*

---

<sup>1</sup> Ich beziehe mich mit dieser Formulierung ausschließlich auf Umstände, die in hoch entwickelten Industrieländern oder dessen Nachfolgestaaten anzutreffen sind. In diesem Zusammenhang ist beispielsweise auf Studien von Ulrich Beck zu verweisen, in welchen Beck Begriffe wie „Informationsgesellschaft“, „Risikogesellschaft“ und „Individualisierung“ behandelt.

<sup>2</sup> 1841 verfasste Sören Kierkegaard seine Magister-Arbeit „Über den Begriff der Ironie“ (1929 von Hans Heinrich Schaefer ins Deutsche übersetzt). Auch wenn Generations-Themen in der Regel auf ihre Aktualität verweisen, hat es sie immer schon gegeben, sie legt sich in wiederholenden Zyklen auf die Ansprüche der Zeit: „Denn unsere Zeit, die fordert mehr, sie fordert, wenn nicht hohes, so doch lautes Pathos, wenn nicht Spekulation, so doch Resultate, wenn nicht Wahrheit, so doch Überzeugung, wenn nicht Ehrlichkeit so doch Versicherungen betreffs ihrer, wenn nicht Gefühl, so doch Weitläufigkeiten darüber.“ (S.205 Z.11 ff)

<sup>3</sup> „Auch wenn sich die erwünschteste unter ihnen verwirklicht, müssen wir dann eben doch die andern aufgeben und haben dann viel verloren“ Henry Bergson in „Zeit und Freiheit“ S.14 Z.36 ff)

<sup>4</sup> Ernst von Glaserfeld in „Das Auge des Betrachters“ (S.19 Z.10 ff)

hat keinen Anfang“<sup>5</sup>

„Keine Erfahrung kann also je an gewisse faktische Bedingungen als ihre Ursache geknüpft werden“<sup>6</sup> stellt Maurice Merleau-Ponty fest „und eben daher vermögen Philosophen wie andere Menschen die Ursprünglichkeit der Tiefe zu vergessen.“<sup>7</sup> Der menschlichen Existenz ist eine Erfahrung von Tiefe durch die räumliche Situation seines Körpers immer schon mitgegeben. „Die Tiefe ist urgestiftet“<sup>8</sup> und „die eigentliche Dimension des Verborgenen“<sup>9</sup>. Insofern dem Ursprung in einer Erfahrung der Innerlichkeit etwas Unzugängliches assoziiert wird, verweist Merleau-Ponty in Bezug auf die Tiefe nicht nur auf eine perspektivische Entfernung sondern auch auf eine unumgängliche und ständige Nähe dieser Abwesenheit zum Wahrnehmungs-Subjekt. Die „primordiale Erfahrung“ der Tiefe ist „ganz offenbar der Perspektive, nicht den Dingen“<sup>10</sup> zugehörig und bedingt, „daß es beim Wahrgenommenen oder auch beim Gedachten Urstiftung gibt und nicht einfache Subsumtion, daß es Sinn in Transzendenz gibt und nicht begriffliche Rekognition“<sup>11</sup>

Der Anfang von „Luft“ ist als solcher nicht klar abgegrenzt. Das Stück beginnt - *bevor* es begonnen hat<sup>12</sup> und *bevor* es sich in den Rahmen der Bühne und der Erzählung stellt - im Vorraum des Theaters und gesellt sich mitten unter die Zuschauer in eine Alltagssituation hinein.

Erst im Anschluss an diese Szene nehmen die Zuschauer ihren Platz in den Publikumsreihen ein und die SchauspielerIn erscheint auf der tatsächlichen Bühne (im sogenannten „Innenraum“), wo sie beginnt, die soeben erlebte Situation zu erinnern.<sup>13</sup>

„Die (...) Gegenwart (...) ist kein Segment der Zeit mit bestimmten Konturen, das seinen Platz eingenommen hätte. Sie ist ein Zyklus, der durch eine zentrale und dominierende Region umschrieben ist und unbestimmte Konturen hat“<sup>14</sup>

Um den Ursprung des Kreises und des Kreisens wenigstens strukturell zu treffen ist der Anfang von „Luft“ in der Mitte des fünftaktigen Stücks verlagert<sup>15</sup> und verankert hier die Perspektive der SchauspielerIn, die es darauf angelegt hat, anhand einer

---

<sup>5</sup> aus „Luft“ (S.50)

<sup>6</sup> Aus „Phänomenologie der Wahrnehmung“, im Kapitel über „die Tiefe“ (S.301 Z.27/28)

<sup>7</sup> Aus „Phänomenologie der Wahrnehmung“, im Kapitel über „die Tiefe“ (S.298 Z.28/29)

<sup>8</sup> Merleau-Ponty in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (S.279 Z.27)

<sup>9</sup> Merleau-Ponty in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (S.279 Z.9/10)

<sup>10</sup> Aus „Phänomenologie der Wahrnehmung“, im Kapitel über „die Tiefe“ (S.298/299)

<sup>11</sup> Aus „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (S.267 Z.18 ff)

<sup>12</sup> Vgl. Szene 3.1

<sup>13</sup> Im weiteren Verlauf von „Luft“ werden noch andere Szenen in diesen (vom Publikum aus einsehbaren) Bereich (in „Luft“ als „Außenraum“ bezeichnet) ausgelagert, welche die SchauspielerIn als mögliche Anfänge von Entwicklungen identifiziert. Der gesamte erste Akt spielt in diesem „Außenraum“.

<sup>14</sup> Merleau-Ponty in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (S.238 Z.16 ff)

<sup>15</sup> Zum Aufbau des Stücks: Siehe Abbildung 1

Gegenüberstellung von erinnerter Vergangenheit und vorgestellter Zukunft ihre Situation zu ermitteln.<sup>16</sup> Im Anschluss an die zweite Szene des dritten Aktes springt sie etwa 15 Jahre zurück, in Szenen, die sie aus ihrer Kindheit erinnert. Sie sind in dem ersten Akt des Stücks angesiedelt. Danach kehrt sie nicht dahin zurück, wo sie hergekommen ist, sondern geht erst mal einen Schritt weiter, um nachzusehen, was auf diese Vergangenheit folgte. Diese Szenen, etwa 5 Jahre vor dem 3. Akt, werden im zweiten Akt erinnert. Von dort aus gelangt sie dann nach einigen weiteren vergewissernden vor-und-zurück-Sprüngen zwischen dem ersten und dem zweiten Akt wieder zu ihrer Ausgangssituation im dritten Akt, von wo aus sie los gegangen ist, also im Kopf zumindest. Während zwischen dem ersten und dem dritten Akt 15 Jahre überbrückt werden, verlangsamt sich die gespielte Zeit im vierten und fünften Akt so weit, dass sie droht, zum Stillstand zu kommen.<sup>17</sup> Die Gedanken der Schauspielerin folgen zwar dem Zeitstrahl in chronologischer Reihenfolge Richtung Zukunft, wiederholen jedoch inhaltlich die kreisenden Rückblicke, die sie immer wieder nahezu berührungslos über die Gegenwart hinweg tragen<sup>18</sup>, für die ganze zweite Hälfte des Stücks. Handlung und Inhalt werden von den endlosen und immer enger gefassten Kreisen, welche die Schauspielerin um sich und ihre Situation herum spinnt, noch weiter verdrängt als zuvor.<sup>19</sup> Es sind zum Ende hin fast nur Blitz-hafte Momente, die sie ausführlich und sehr zeit- und wortintensiv auseinander nimmt, um sich mit ihnen vertraut zu machen.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> „Die Gegenwart hält, ohne es gegenständlich zu setzen, das soeben Vergangene noch an sich, und da dieses in derselben Weise das ihm soeben vergangene Vergangene festhält, ist die gesamte verflossene Zeit in der Gegenwart erfaßt und übernommen. Ähnlich steht es mit der unmittelbar bevorstehenden Zukunft, die ihrerseits ihren Horizont des noch ferner Bevorstehenden hat. Mit meiner unmittelbaren Vergangenheit habe ich also meine wirkliche Gegenwart unter dem Blickwinkel der Zukunft dieser Vergangenheit (...) (und) als Vergangenheit dieser Zukunft. In diesem doppelten Horizont von Retention und Protention gründet es, daß meine Gegenwart, statt nur eine faktische, alsbald vom Verfließen der Dauer fortgespülte und vernichtete Gegenwart zu sein, zum identifizierbaren festen Punkt in der objektiven Zeit zu werden vermag.“ (Maurice Merleau-Ponty in „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (S.93 Z.30ff))

<sup>17</sup> Veranschaulicht wird diese Verlangsamung vor allem in der gestrichelten weißen Linie, die ab der dritten Szene des vierten Aktes bis zum Schluss durch die Bühne des Innenraums läuft: „Der Straßenfilm läuft gerade aus, als eine gestrichelte Linie längs, von vorne nach hinten, über den Podest zu laufen beginnt. Es ist die gleiche gestrichelte Linie, die zuvor in dem Straßenfilm zu sehen war. (...) Zu Beginn läuft er noch ziemlich schnell, mit der Zeit wird er aber immer langsamer. Also ungefähr so, als würde man zuerst auf einer Landstraße fahren und am Ende ist das Auto nur noch in Schrittempo unterwegs.“ (Akt 5.1 S.42)

<sup>18</sup> „Sie geht so von einer Anordnung der Dinge zu einer anderen über, (...). Notwendigerweise vernachlässigt sie, was während des Intervalls vor sich geht“ Henry Bergson in „Denken und schöpferisches Werden“ (S. 145 Z.1-3)

<sup>19</sup> Vgl. „Luft“ Akt 5 „Mein Freund der Konjunktiv (...) kennt keine Rücksicht. Und blickt stets zurück. (...) Im Takt der Möglichkeit einer Wirklichkeit, die möglich bleibt.“ (S.48)

<sup>20</sup> „So hat er, von Theorie zu Theorie, sich jedesmal berichtigend, wenn er seine Lehre zu vervollständigen glaubte, sein Leben lang nichts anderes getan, als durch eine Komplikation, die wieder eine weitere Komplikation nach sich zog, und durch aneinandergereihete Gedanken-Entwicklungen eine wachsende Annäherung an die Einfachheit seiner ursprünglichen Intuition wiederzugeben. Die ganze Kompliziertheit seiner Lehre, die bis ins Unendliche gehen würde, bedeutet also nur die Inkommensurabilität zwischen seiner einfachen Grund-Intuition und den Ausdrucksmitteln, über die er verfügte.“ (Henry Bergson in „Denken und schöpferisches Werden“ S.128 Z.3 ff)

Dabei gerät sie immer wieder an die Grenzen ihrer Vorstellungskraft und der Ausdrucksfähigkeit der Sprache.<sup>21</sup> Im Verlauf des Stücks verliert die Sprache zunehmend ihre Transparenz<sup>22</sup> und Gebundenheit<sup>23</sup> an bedeutungsgemäßen Zuordnungen und gewinnt in den Händen der Schauspielerin an Gegenständlichkeit.<sup>24</sup>

*„Für die Worte bin ich,  
sind wir  
welche,  
die sprechen  
und von einander handeln.“<sup>25</sup>*

### Die Vorder- und die Rückseite der Lücke

Neben der Form, der Sprache und dem Fehlen des Inhalts beansprucht die Lücke eine zentrale Rolle in dem Stück „Luft“ und letztlich ist gerade das, was sich nicht in Worte fassen lässt, das, was sie hervor bringt. Und auch wenn die Worte nicht bestimmen können, was sie umkreisen, so bestimmen sie doch, das da etwas zu bestimmen wäre.

*„Gerade dieses fruchtbare Negative wird durch den Leib, durch sein Aufklaffen gestiftet - das Negative, das Nichts ist die Verdopplung, die beiden Blattseiten des Körpers, das Innen und Außen, beide ineinandergefügt - Das Nichts ist eher die Differenz zwischen Identischem/Reversibilität: der Finger des Handschuhs, der sich umkehrt - Es bedarf keines Zuschauers, der auf beiden Seiten ist. Es reicht, dass ich von einer Seite die Rückseite des Handschuhs sehe, (...). Es sind zwei Grotten, zwei Öffnungen, zwei Schauplätze, wo sich etwas abspielt, (...) Das eine ist die Kehrseite des anderen. Deshalb verkörpern sie einander: Projektion/Introjektion (...) - Der einzige „Ort“, wo das Negative sich wirklich aufhält, ist die Falte, die Anwendung von Innen und Außen aufeinander, die Umschlagstelle (...) Aufgrund dieser 2 Verdopplungen ist möglich: die Einfügung der Welt zwischen die 2 Blattseiten meines Leibes, die Einfügung meines Leibes zwischen die 2 Blattseiten eines jeden Dinges und der Welt (...) wenn man die 2 Blattseiten untersucht, muß man auf die Struktur des Seins stoßen - (...) es gibt Innen und Außen, die sich umeinander drehen“<sup>26</sup>*

---

<sup>21</sup> Vgl. Eva Schürmann in „Sehen als Praxis“

*„Sobald man ansetzt, die Korrelation zwischen Wahrnehmung und Vorstellung, zwischen Gesichtssinn und Einbildungskraft zu beschreiben, hat man bereits notwendig auseinanderdividiert, was in der Praxis noch ineinandergreift. (...) Das Beschriebene sperrt sich gegen die Gravitation der Beschreibung.“ (S.150/151)*

<sup>22</sup> „Da die Wörter transparent sind, und da der Blick durch sie hindurch geht“ (Jean-Paul Sartre in „Was ist Literatur“ (S.19 Z.5 f))

<sup>23</sup> Vgl. Sartre über das Verswort des Dichters in „Was ist Literatur“ (S.11)

<sup>24</sup> „Tatsächlich hat der Dichter sich entschlossen (...), die Worte als Dinge und nicht als Zeichen“ zu betrachten (Vgl.: Jean-Paul Sartre in „Was ist Literatur“ (S.11 Z.26 ff)) Die Poesie „bedient sich ihrer (der Worte) überhaupt nicht; eher möchte ich sagen: sie dient ihnen. Dichter sind Leute, die sich weigern, die Sprache zu benutzen.“ (S.11 Z.5 ff)

<sup>25</sup> Aus „Luft“ (S.44/45)

<sup>26</sup> Maurice Merleau-Ponty in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (1964) (S.330/331)

## Die Widersprüchlichkeit als Existenz-Grundlage

Die Trennung selbst ist die Art und Weise wie unser Körper Erfahrungen macht. Und die Einheit beider Seiten ist uns so vertraut, wie ihr Fehlen.

### 1) Die Schicht, die zeigt, dass sie verbirgt

Der Atom-Physiker<sup>27</sup> Hans-Peter-Dürr<sup>28</sup> stellte fest, dass die Vorstellung von Verbundenheit in der Regel schwer zu denken ist, wenn nicht benannt werden kann, was verbunden ist, bzw. von welchen Trägern die Verbundenheit ausgeht. Bei der Gegenüberstellung der in „Luft“ behandelten Seiten wird mitunter deutlich, dass die Vorstellung der Träger allerdings viel mehr von dem Beziehungsverhältnis herrührt, als umgekehrt. Man könnte also meinen, dass die Beleuchtung des Beziehungsverhältnisses vielversprechender wäre, als die Erkundung der zueinander beziehenden Seiten, nur gäbe es in dem Fall dann genau zwei Möglichkeiten, um wieder da anzukommen, wo man los gegangen ist: Die eine wäre mit der Erwägung einer Beziehung wieder bei den Seiten zu landen, die aufeinander Bezug nehmen und die andere wäre die Unmittelbarkeit selbst.

Die Verbindung, die im Bezugsverhältnis seiner Träger besteht, ist eine Schicht, die zeigt, dass sie verbirgt und wenn sie nichts verbergen würde, wäre viel mehr alles schon verbunden und die Beziehung der Träger aufgehoben.

*„Zwischen die Natur und uns, ach was sage ich: zwischen uns und unser eigenes Bewußtsein legt sich ein Schleier, (...). Welche Fee hat diesen Schleier gewebt? Wars eine gute oder wars eine böse?“<sup>29</sup>*

Es handelt sich hierbei um eine unbekanntermaßen zutiefst vertraute Schicht, der die verschiedensten Texturen assoziiert werden; manchmal ist sie ein Nebel, für Bergson zeigt sie sich als Schleier<sup>30</sup>, bei Berkeley besteht sie aus Staub, der von den Menschen

---

<sup>27</sup> Heinz von Förster, sowohl Physiker als auch Philosoph hat in einem Interview (anlässlich einer Dokumentation über sein Lebenswerk - Heinz von Förster war derzeit 90 Jahre alt) erklärt, dass man Teilchen (Atome) in Theorien einbaut, um mit ihrer Hilfe die Lücken dieser Theorie zu überqueren zu können. Den Teilchen wird dann die Eigenschaft zugesprochen, dass sie diejenige Tätigkeit ausführen, die man sich (noch) nicht erklären kann. Sie führt zwar augenscheinlich zu beobachtbaren Produkten, aber ihre Entstehung verläuft „im dunklen“ bzw. in der dunklen Materie. Die Teilchen sind also erfundene Instanzen, die etwas herstellen, was uns, nach seiner verborgenen Entstehung, durch plötzliches Auftreten im Bewusstsein gewahr wird. Und dieses plötzliche Auftreten ist es, was zu der Annahme führt, dass es irgendwo hergestellt worden sein muss. Ein ähnliches Phänomen scheint der Instanz des Bewusstseins zugrunde zu liegen. Weder das Bewusstsein noch das Unterbewusstsein ist irgendein bestimmbarer Ort im Gehirn, dessen Arbeitsmechanismen Bewusstes sowie Unbewusstes hervor bringen. Wovon wir ausgehen können, sind viel mehr Bewusstseinsresultate als eine Instanz, die sie produziert. In der Quantenphysik nennt man diese Bereitschaft, zu entstehen eine „Potenzialität“, oder auch „Wirks“, ein Begriff, aus dessen Verwandtschaft mit den Worten „Wirkung“ und „Wirklichkeit“ ein bereitwillig assoziiertes Einverständnis mit dem plötzlichen und ursprungslosen Auftreten eines Phänomens einhergeht.

<sup>28</sup> Vgl. Vortrag „Wir erleben mehr als wir begreifen“ in Clausthal (2002)

<sup>29</sup> Henry Bergson in „Das Lachen“ (S.84 Z.7 ff)

<sup>30</sup> Vgl. Henry Bergson in „Das Lachen“

zuweilen aufgewirbelt wird<sup>31</sup> und Sartre spricht von einer transparenten Glasscheibe<sup>32</sup>, die der Sprache anhaftet und sie von dem trennt, was sie eigentlich auszusagen versucht. Sie spielt in der Philosophie und auch in der Kunst eine große Rolle. Eigentlich spielt sie überall eine Rolle, wo Menschen etwas sehen, oder empfinden, dass sie so direkt nicht erkennen können. Manchmal ist sie dicht, manchmal beinahe transparent, manchmal hängt die Transparenz von der Laune oder Einstellung ihres Betrachters ab. Die Schauspielerin begegnet dieser Schicht in „Luft“ zwei mal auf unterschiedliche Weise. Das erste Mal wird sie von ihr als unüberwindbares Hindernis empfunden:

*„Ich kann durch dieses Dickicht,  
dieses krebsgeschwürartige Ich  
einfach nicht hindurch gucken.  
Ich suche nach den Einzelteilen  
und setze sie zusammen,  
aber sie wirken nicht im Ganzen.  
Hier ist Nichts, das fehlt!  
Außer der Durchlässigkeit meines Blicks.  
Als würden meine Augen einem Blinden erzählen,  
was sie sehen.  
Und der bastelt sich dann mit den Worten ein Bild.  
Aber sie haben ihm die Luft nicht beschrieben,  
dabei sieht sie von allem  
am schönsten aus!“<sup>33</sup>*

Das zweite Mal scheint die Begegnung schon etwas versöhnlicher:

*„Ich kenne dich  
und erkenn dich nicht.  
Ein Geheimnis,  
das zeigen will,  
dass es verbirgt.  
Ein Geheimnis,  
das gesucht werden will,  
aber nicht gefunden.  
Ein Geheimnis,  
das in mir ein Heim sucht,  
in mir wohnen und existieren will.  
Ein Geheimnis,  
das ohne mich  
so geheim wäre,  
dass es es eigentlich schon gar nicht mehr gibt.“<sup>34</sup>*

---

<sup>31</sup> „Mir scheint, daß Berkeley die Materie wie ein dünnes transparentes Häutchen auffaßt, das zwischen Mensch und Gott gespannt ist. Sie bleibt transparent, solange die Philosophen sich nicht damit beschäftigen, (...) (wenn doch) (...) wird das Häutchen matt und verdichtet sich, (...) weil Wörter wie Substanz, (...) sich dahinter schieben (...). Das Bild ist kaum bei Berkeley selbst angedeutet, obwohl er wörtlich gesagt hat, „daß wir den Staub aufwirbeln und uns dann beklagen, daß wir nicht sehen können.“ Henry Bergson in „Denken und schöpferisches Werden“ (S.138 Z.8 ff)

<sup>32</sup> Vgl. Jean-Paul Sartre in „Was ist Literatur“ (S.19)

<sup>33</sup> Aus „Luft“ Akt 4, Szene 2 (S.37)

<sup>34</sup> Aus „Luft“ Akt 4, letzte Szene (S.50)

## 2) Die Abwesenheit des Unsichtbaren im Sichtbaren

Eva Schürmann beschreibt in ihren Untersuchungen über die Praxis des Sehens, inwiefern *„das Betrachten eine janusköpfige Tätigkeit ist, die sich nie entweder nur nach außen oder nur nach innen richtet, sondern die stets „Prarallelaktionen“ hervorruft.“*<sup>35</sup> Aus dieser Ambivalenz sieht sie das Phänomen hervor gehen, *„dass man immer mehr und weniger sieht, als jeweils sichtbar wäre.“*<sup>36</sup>

### 2a) Der Beobachter ist das Unbeobachtbare

In dem Aufsatz *„Wie lassen sich latente Strukturen beobachten?“*<sup>37</sup> beleuchtet der Systemtheoretiker Niklas Luhmann den Unterscheidungs-Charakter, der allen Beobachtungen zu Grunde liegt. Sei es eine geistige Einstellung der Aufmerksamkeit, das Einnehmen der Perspektive oder die Tatsache, dass jedes Erkennen die Konzentration in einem fixierten Punkt erfordert, weshalb seine Umgebung notwendigerweise an Deutlichkeit verliert: *„Selbst wenn ich nichts wüßte von Stäbchen und Zäpfchen, begriffe ich es als notwendig, die Umgebung außeracht zu lassen, um den Gegenstand besser zu sehen, an Untergrund zu verlieren, was ich gewinnen will an Gestalt, (...) ein System (...), in dem der eine sich nur zeigen kann, indem er andere verdeckt.“*<sup>38</sup> Luhmann stellt fest, dass die Unterscheidung selbst dabei das Unbeobachtbare bleibt. Sie kommt auf keiner der beiden Seiten vor und bietet damit keinen Standpunkt, den man einnehmen könnte und ist doch gleichzeitig diejenige, die beide Seiten an ihrer Hand hält und ihnen von einander erzählt.<sup>39</sup>

*„Ich habe zwei Hände,  
mit denen ich zwei Koffer tragen kann  
und ich packte zwei Koffer  
und nahm sie mit.  
Ich nahm meine Beine in die Hand,  
die in der einen meinen Kopf,  
in der anderen den Rest fanden“*<sup>40</sup>

*„Man sieht daran, wie sehr man die Bipolarität beanspruchen muss, selbst wenn man ihre Einheit ausweisen möchte.“*<sup>41</sup>

Die Grenze zwischen Innen und Außen ist die ausschließende und ausschließliche Beziehung unserer Existenz. Sie ist gleichermaßen einschränkend wie sie Bedingung ihrer

---

<sup>35</sup> Aus „Das Sehen als Praxis“ (S.13 Z.14 ff)

<sup>36</sup> Eva Schürmann in „Sehen als Praxis“ (S.10 Z.7/8)

<sup>37</sup> In „Das Auge des Betrachters“ (S.61 bis 74)

<sup>38</sup> Maurice Merleau-Ponty in „Die Phänomenologie der Wahrnehmung“ (S.91 Z.31 ff)

<sup>39</sup> Vgl. Maurice Merleau-Ponty in „Die Phänomenologie der Wahrnehmung“: *„Die Doppelsichtigkeit findet so eine Verlängerung in der Verdoppelung des Leibes. Jede äußere Wahrnehmung ist unmittelbar einer bestimmten Wahrnehmung meines Leibes synonym, so wie jede Wahrnehmung meines Leibes sich in der Sprache äußerer Wahrnehmung auslegt“* (S.241 Z.23 ff)

<sup>40</sup> Aus „Luft“ (S.37/38)

<sup>41</sup> Eva Schürmann in „Sehen als Praxis“ in dem Kapitel über die „Vermittlungsnotwendigkeit“ (S.41 Z.8/9)

Möglichkeit ist.<sup>42</sup> Und so sind sowohl die Linie als auch die Lücke, um die wir sie ziehen die Gestalt dieser Beziehung.

## 2b) Das Negative und seine Sprengkraft

Die Gegenüberstellung des Erreichbaren und des Unerreichbaren ist in gewissen Hinsicht eher einer Situation des zu-einander-seins und in-einander-vorkommens vergleichbar: Denkt man Welt und Leib als materielle Träger dieser Kommunikation, so wäre das Bewusstsein die Instanz die den Übertritt in Form von Kommunikation ermöglicht. Denkt man den Leib als dasjenige, was zwischen Bewusstsein und Welt steht,<sup>43</sup> bekleidet der Leib die Funktion des Vermittlers, der Brücke zwischen beiden Seiten.

Die Gleichung enthält, egal, wie man sie stellt, mindestens zwei Unbekannte und ist lediglich im Stande, den Leib als faktische Konstante zwischen die Fragezeichen zu stellen:

Die erste Unbekannte ist das Bewusstsein als angenommene Instanz, die wir hinter den dessen Resultaten, vermuten. Ein Operator, dessen Eigenschaften Prozesse ermöglichen oder in Gang zu setzen scheinen, die in dem Entstehen der Bewusstseinsinstanzen, der bewussten Gedanken resultieren.<sup>44</sup>

Die zweite Unbekannte ist die äußere Welt, dessen Beschaffenheit auf eine Synthese von Sinneseindrücken<sup>45</sup> und von den unsichtbaren Erschließungs-Mechanismen des Bewusstseins zurück zu führen wäre.

*„Der Sinn ist unsichtbar, doch das Unsichtbare ist nicht das Gegenteil des Sichtbaren: das Sichtbare selbst hat eine Gliederung aus Unsichtbarem, und das Un-sichtbare ist das geheime Gegenstück zum Sichtbaren, es erscheint nur in ihm, es ist das Nichturpräsentierbare, das mir als solches in der Welt gegeben ist - man kann es dort nicht sehen, und jeder Versuch, es dort zu sehen, bringt es zum Verschwinden, aber es liegt auf der Linie des Sichtbaren, es ist dessen virtueller Brennpunkt, es schreibt sich darin ein (zwischen den Zeilen)“<sup>46</sup>*

Indem der Vermittler (der wir unsichtbarerweise selbst sind) überhaupt erst die Seiten hervorbringt, zwischen denen er sich versteckt, weckt er die Worte, die ihn benennen, indem sie über ihn hinweg springen.

---

<sup>42</sup>Vgl. Maurice Merleau-Ponty: „(...) daß nicht etwa in Abwesenheit einer solchen Schranke - an sich und *idealtät* - eine schrankenlose Sicht vorzustellen wäre, sondern daß ohne dergleichen Einschränkung im Gegenteil die Sicht erblindete und alles Sehen aufhören würde (...) Ermöglichung und Beschränkung gehen in der transzendentalen Bedingung in ein und derselben Hinsicht zusammen“ Aus „Phänomenologie der Wahrnehmung. S.6 Z.21 ff)

<sup>43</sup> Der Leib als „Mittel unserer Kommunikation mit der Welt“ (PdW S.117 Z.34/35)

<sup>44</sup> Merleau-Ponty ermittelt eine ähnliche Abwesenheit des Geistes: „Der Geist befindet sich an keinem objektiven Ort, und dennoch macht er sich an einem Ort breit, den er von seiner Umgebung her erreicht, den er umzingelt, so wie mein Standort für mich der Punkt ist, auf den alle Fluchtlinien meiner Landschaft verweisen und der doch als Fluchtpunkt unsichtbar ist.“ (Aus „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ S.282 Z. 25 ff)

<sup>45</sup> Für die Sinne selbst ist die Wahrnehmung blind. Was wir erleben, sind die Sinneseindrücke, die ihrerseits wenig Ähnlichkeit mit der Form von Schall-oder Lichtwellen haben.

<sup>46</sup> Merleau-Ponty in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (S.275 Z.6 ff)

Sowie die eine Seite ihr Gegenüber durch dessen Abwesenheit entwirft, schließt sie diese Lücke gleichermaßen in sich ein. Der Übertritt definiert die Richtungen ihres Bezugs- und Entzugs-Verhältnisses.

„ (...) jene Möglichkeit der Abwesenheit, jene Dimension der Flucht und der Freiheit, die die Reflexion in unserem Grunde eröffnet und die man das transzendente Ich nennt“<sup>47</sup>

Von etwas ausgehend, auf das gleichermaßen Bezug genommen wird, wird die Einheit begangen, aus der Schritte hervor treten, die ihrerseits Wege pflastern, um sie zu bilden. Die Wege, die den Schritten folgen, werden später diejenigen sein, die sie überqueren.<sup>48</sup> Merleau-Ponty betont, „daß schon die Gestalt Transzendenz ist: sie macht mir begreiflich, daß eine Linie in Wirklichkeit ein Vektor, ein Punkt und ein Kräftezentrum ist“. Er verweist auf „Bergsons Äußerung, daß das Schlängeln vielleicht keinerlei/reale Linie reproduziere.“ und stellt fest: „aber es gibt keine einzige, die „real“ wäre“<sup>49</sup>. Jedenfalls nicht realer als die des Horizontes.

Allen Linien zum Trotz und ihrer unermesslichen Natur entsprechend lässt sich die Lücke allerdings nie dauerhaft einschließen. „Die Praxis des Sehens ist systematisch ins Übersehen, Reduzieren und Ausblenden involviert.“<sup>50</sup> Alles, was ihr entgeht ist nun in der Lücke mit eingesperrt worden und dazu aufgefordert, seine Sprengkraft<sup>51</sup> unter Beweis zu stellen. „Die beschriebene Anwesenheit des Unsichtbaren und Vorgestellten im Sehen und im Sichtbaren“ (S.149 Z.12/11) bestätigt die Einbildungskraft in ihrer Kreativität, Bezugsverhältnisse und Sinnzusammenhänge herzustellen, die für jede Form der Orientierung unabdingbar sind. Merleau-Ponty erwähnt die Abwesenheit in ihrer Bedeutung für die Prägnanz:

„Prägnanz: die Psychologen vergessen, daß das die Fähigkeit des Ausbrechens, Produktivität (*praegnans futuri*), Fruchtbarkeit besagt - (...). Sie ist die zu sich die zu sich selbst gekommene Form, die selbst ist, die sich durch ihre eigenen Mittel setzt, sie ist das Äquivalent zur Selbstursache, (...), Transzendenz als Sein in Distanz“<sup>52</sup>

Allerdings kann „Die Freiheit des Vorstellens (...) nur um den Preis eines gewissen Wirklichkeitsverlustes verteidigt werden“<sup>53</sup>

---

<sup>47</sup> Maurice Merleau-Ponty in „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (S.245 Z.24 ff)

<sup>48</sup> Vgl. Aus „Luft“: „Und so kommt man vom einen zum andern. Und meistens auch wieder da an,wo man losgegangen ist.“ (S.9)

<sup>49</sup> Merleau-Ponty in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (S.251 Z.8 ff)

<sup>50</sup> Eva Schürmann in „Sehen als Praxis“ (S.109 Z.10 ff)

<sup>51</sup> Vgl. Eva Schürmann erwähnt in „Sehen als Praxis“ in dem Kapitel „Die Bildungen der Einbildungskraft“ vor allem in Bezug auf Kant, dass „Vermittlungsprozesse nötig (sein), die weder der Sinnlichkeit noch dem Verstand allein zugeschlagen werden kann“ (S.152 Z.10/11), „welche gefährliche Sprengkraft der Einbildungskraft zuzuschreiben ist“ (S.155 Z.24/25) und, dass die „Risiken der Einbildungskraft (...) indes nicht verschwiegen werden (sollten). Kant ist sich der Abgründigkeit prinzipiell unendlicher Weltdeutungen sehr wohl bewusst.“ (S.155 Z.1-3)

<sup>52</sup> Aus „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (S.266/267)

<sup>53</sup> Eva Schürmann in „Sehen als Praxis“ (S.164 Z.27 ff)

Der Schauspielerin ist dieser verwackelte Grad zwischen Einbildung und Wirklichkeit eine unüberwindliche Hürde, gerade weil sie unsichtbar ist. Sie verharret lieber in der Einbildung<sup>54</sup>, bevor sie ihre Bilder einer Wirklichkeit aussetzt und bevor sich die Ebenen beider Welten übereinander schieben und ein Erdbeben erzeugen, dass beide Seiten erschüttern würde:

„Ich kann mich nicht ent-  
ich kann mich nur scheiden,  
die Seiten unter-  
und überschneiden.  
Und jede will scheinen  
in des anderen Licht  
und blenden  
sein Gesicht.“<sup>55</sup>

Und verschwindet „überhalb oder unterhalb der Zeile“, in der sie stehen sollte.<sup>56</sup> Sowie „die Wahrnehmung, das (ist), was mich vergewissert, daß es Unbemerkttes gibt“<sup>57</sup>, bestellt sie die Ungewissheit ihrer selbst. Un es ist gerade diese Ungewissheit, dieses Unbemerktte, vielleicht aber doch bemerkbare, was die Entscheidungsfähigkeit der Schauspielerin immer weiter in die Ecke drängt:

„Was ich nicht greifen kann,  
greift mich an.  
Was ich nicht zu packen krieg,  
packt mich am Genick  
und schüttelt mich ab.  
Was ich nicht verstehen kann,  
stellt sich mir in den Weg  
und was ich nicht sehen kann,  
versperrt mir die Sicht“<sup>58</sup>

Kierkegaard formuliert in der Geschichte über die Wildgänse, die sich - eingesperrt in einem Gehege - sicher fühlen, als in der Freiheit der Natur die *Angst vor der Freiheit*, die aus der Bereitschaft der Einbildungskraft hervor geht, das Endliche zu überschreiten und in dieser Hinsicht gewissermaßen ins Unendliche vorzudringen.<sup>59</sup> Die Schauspielerin fürchtet den Kontakt mit undefinierbaren Dimensionen;

„Was denn für Lücken?

-> na die Lücken, von denen du sprachst.

Sie drücken!  
Stell dir mal vor, man tritt da rein?!  
Was dann?

---

<sup>54</sup> Vgl. „Luft“: Und es ist vertrauter als zu Hause. So vertraut, wie ich mir zu Hause vorstelle. (S.44)

<sup>55</sup> Aus „Luft“ (S.48)

<sup>56</sup> Aus „Luft“ (S.46)

<sup>57</sup> Aus „Das Sichtbare und das Unsichtbare (S.280 Z.28/29)

<sup>58</sup> Aus „Luft“ (S.50)

<sup>59</sup> Vgl. Eva Schürmann in „Sehen als Praxis“ (S.157)

-> weiß ich nicht, vielleicht nichts

ja, was weißt du schon“<sup>60</sup>

und beschreibt im Zusammenhang der Geschichte ihrer Isolation von der Welt die Unmöglichkeit dieses Unterfangens.

Sowohl Eva Schürmann als auch Kierkegaard erwähnen diesbezüglich Fichte's Auseinandersetzungen mit der Negativität<sup>61</sup>. Der „*unendliche Drang des Negativen*“ ist laut Kierkegaard eine „*unendliche Kraft*“ eine „*Potenzierung*“ und der „*Anfangspunkt des Problems der Philosophie (...), er ist das Voraussetzungslose, womit begonnen werden soll*“<sup>62</sup> und für die SchauspielerIn droht es der Endpunkt zu werden. Sie verliert sich in der endlosen Suche nach dem Anfang und sehnt sich nach der Stille des Endes:

„Der Blick ist eingerastet  
in einer Perspektive,  
die alle anderen ausschließt.  
Und gelähmt ist der Zweifel  
an der getroffenen Wahl.  
Gelähmt sind die Möglichkeiten,  
die sonst provozieren,  
sie zu erwägen.  
Und gelähmt ist die Zeit.  
Gelähmt ist die Neugier,  
der Mut, sich zu verlaufen.  
Gelähmt ist die Angst,  
sich nicht mehr auszukennen,  
gelähmt ist die Wirklichkeit  
sie wirkt nicht mehr  
und wird auch nicht bewirkt.  
(...)  
Die Gefahr und ich  
werden eins,  
nur eins,  
ein Ganzes.  
Etwas festes,  
etwas das hält.  
Etwas Ruhiges,  
etwas, das ganz und gar  
da ist,  
wo sonst nichts ist.  
Weil es so weit ist,  
dass es weg ist.  
So weit weg  
bin ich.“<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Aus „Luft“ (S.21)

<sup>61</sup> Vgl. Kierkegaard „Über den Begriff der Ironie“: „Aber gerade weil Fichte das Negative hatte, hatte sein Standpunkt einen unendlichen Enthusiasmus, eine unendliche Elastizität“ (S.229 Z.12 ff)

<sup>62</sup>

<sup>63</sup> Aus „Luft“ (S.43/44)

Merleau-Ponty „konzipiert das Sehen als dialektische Bewegung im Zwischenraum der Differenz von Endlichem und Unendlichem, Sinnlichem und Geistigem, ohne es dabei je auf einer der beiden Seiten zu fixieren.“<sup>64</sup>

Er findet gerade in der Dialektik aus Verborgenen und Gegebenen das Prinzip, welches Erkennen ermöglicht:

*„Prinzip: das Unsichtbare nicht als ein „mögliches“ anderes Sichtbares oder als ein „Mögliches“, sichtbar für einen anderen behandeln: dadurch würde der Gliederbau zerstört, der uns mit ihm zusammenfügt. (...) Das Unsichtbare ist da, ohne Objekt zu sein, es ist die reine Transzendenz/ ohne ontische Maske. Und die „sichtbaren Dinge“ selbst sind schließlich ebenfalls um einen abwesenden Kern herum zentriert“ (dSudUs S. 290/291)*

### Die Untrennbarkeit der Trennung aus dem Ganzen der Einheit

Die Schwierigkeiten, die sich daraus ergeben, aus etwas heraus zu existieren, was selbst verborgen bleibt und dabei einen nicht vollständig nachvollziehbaren Welt- und Selbst-Bezug hervorzubringen, liegen vor allem in einer bestimmten aber unbestimmbaren überquerenden Bewegung, eine Art und Weise, die sich auf nichts anderes zurück führen lässt, als auf den Betrachter selbst:

*„Der Vollziehende des Vollzugs ist - bei aller Kontextualität der Praxis - die Person des Sehenden. Sie ist mit ihrer Leiblichkeit, raumzeitlichen Situiertheit, ihren mentalen und affektiven Voraussetzungen die performative Instanz, die die Wahrnehmung individuiert.“<sup>65</sup>*

Was die Erfassung von Gleichzeitigkeit, Mannigfaltigkeit und Bewegung so schwierig (bzw. unmöglich) macht, ist also der perspektivischen Gebundenheit des Gesichtspunktes und des Gedächtnisses geschuldet.

*„Das Problem der Negation ist das Problem der Tiefe.“<sup>66</sup>*

Jene Tiefe, die in unserer unmittelbaren Leib-Erfahrung immer schon mitgegeben ist paradoxerweise das Fehlen dieses Kontakts, die Unberührbarkeit berührbar macht.

*„Der Zusammenhang von Wirklichkeit und ihrer Konstitution durchs Bewusstsein bleibt dunkel, wenn nicht sogar unerklärlich.“ (E.S. SaP S.17 Z.22 ff)*

Dennoch betont Merleau-Ponty, dass diese „Endlichkeit (...) an keiner unendlichen Vollkommenheit zu messen und ihr gegenüber als mangelhaft zurückzusetzen“<sup>67</sup> sei.

Was den Verstand, seine Annäherungsversuche und seine wirbelnden Bewegungen<sup>68</sup> ausmacht, ist doch viel mehr als eine Trennung auf der Suche nach Verbundenheit, sondern möglicherweise genau das, was ihm verborgen bleiben muss, um nicht sein

---

<sup>64</sup> Eva Schürmann in „Sehen als Praxis“ (S.143 Z.5 ff)

<sup>65</sup> Vgl. Eva Schürmann in „Sehen als Praxis“ (S.18 Z.16 ff)

<sup>66</sup> Merleau-Ponty in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (S.299 Z.22)

<sup>67</sup> Aus „Phänomenologie der Wahrnehmung. (S.9 Z.5 ff)

<sup>68</sup> Vgl. Henry Bergson in „Denken und schöpferisches Werden“ (1948): „aus diesem Antrieb ging eine geistige Bewegung hervor, (...), die man einer Art von Wirbelbewegung vergleichen kann“ (S.131 Z.16/17)

eigenes Getriebe lahm zu legen, „eine tiefe Wirklichkeit, die uns oft in unserem eigenen Interesse durch die Lebensnotwendigkeiten verschleiert wird.“<sup>69</sup>

„So wenig also behindert mich die (...) Perspektive - beim Sehen, daß sie vielmehr das Mittel ist, durch das die Gegenstände sich erst enthüllen, wenn sie gleich in eins das Mittel bleibt, durch das Gegenstände sich auch verbergen können“ (PdW S.92)

Dieses Phänomen wird anhand des blinden Flecks besonders deutlich und wird daher sowohl von Merleau-Ponty, Eva Schürmann als auch von den Vertretern des Konstruktivismus zu Rate gezogen, um die das Sehen bedingende Blindheit zu veranschaulichen.<sup>70</sup> Der blinde Fleck ergibt sich in dem Punkt der Netzhaut, wo alle Sehnerven zusammen laufen und „ist nichts weniger als die Bedingung jeder Wahrnehmung“<sup>71</sup>, erklärt Peter Krieg in seinem Beitrag für „Das Auge des Betrachters“.

„Das Sehen vermittelt zwischen einem Bewusstsein und seinem Gegenstand derart, dass es beide in ihrer Gertrenntheit verbindet.“<sup>72</sup>

### Die Platzhalter als Vertreter des Übertritts in Luft

Das Stück „Luft“ ist ein Stück, das sich in seiner Struktur verliert und hergibt.<sup>73</sup> Es beginnt mit den Problemen des Anfangs und endet mit dem Problem des Anfangens und kreist deshalb dazwischen so ziemlich alles ein, was sich einkreisen lässt.

Ich werde mich im Verlauf dieser Arbeit auf den Linien bewegen, die Seiten voneinander trennen und auf diese Weise Formen der Überquerung, der Vermittlung, bzw. der Kommunikation hervor rufen.<sup>74</sup> Um den Gedanken der Verbindung von einander getrennter Seiten, verfolgen zu können, werden die Seiten immer wieder neu und anders

---

<sup>69</sup> Henry Bergson in „Das Lachen“ (1948) (S.88 Z.2 ff)

<sup>70</sup> Bsp. Heinz von Förster in „Die erfundene Wirklichkeit“ (ab S.40), Eva Schürmann in „Sehen als Praxis“ (S. 147)

<sup>71</sup> (S.130 Z.14/15)

<sup>72</sup> Eva Schürmann in „Sehen als Praxis“ (S.146 Z.16 ff)

<sup>73</sup> Vgl. Henry Bergson in „Denken und schöpferisches Werden“: „Aus diesem sich-selber-Verlieren und zu-sich-selber-Zurückkehren besteht die Zickzacklinie einer Lehre, die wie man sagt, „sich entwickelt“, d.h. die sich in Wirklichkeit verliert, wiederfindet und sich endlos selber korrigiert.“ (S.129 Z.26 ff)

<sup>74</sup> „Als bildermachendes Wesen, (...), erschließt sich der Mensch die Welt in einer Weise, die nicht unter hierarchisch getrennte Zuständigkeitsbereiche zu rubrizieren ist. (...) Sich ein Bild zu machen kann unter Umständen ein gezieltes Absehen und Blindwerden für Oberflächen oder im Gegenteil ein Geblendetsein von Oberflächen und Blindsein für das dahinter Verborgene bedeuten. In beiden Fällen jedoch operiert das Sehen mit einer Schnittmenge von Sichtbarem und Unsichtbarem.“ Eva Schürmann in „Sehen als Praxis“ (S. 163/164)

besetzt.<sup>75</sup> Auf der grundlegenden Unterscheidung von Innen und Außen aufbauend, bestehen die Paarungen beispielsweise in dem Gegenüber von Bewusstsein und Unterbewusstsein, oder aber in einer Abspaltung der nicht erlebbaren Arbeits-Mechanismen des Gehirns von dessen erfahrbaren Produkten. An anderer Stelle werden die sich nie ganz deckenden Wirklichkeits-Erschließungen verschiedener Personen gegenüber gestellt. In diesem Zusammenhang erfährt der öffentliche Raum<sup>76</sup>, in dem es zu den eben benannten Zusammentreffen kommt, eine Trennung von der abgekapselten Zelle<sup>77</sup>, in welche sich die Schauspielerin zurückzieht, um der Unkontrollierbarkeit von Widersprüchen und Unaussprechlichem in zwischenmenschlichen Beziehungen zu entgehen. Darüber hinaus ist die weniger klare und immer wieder neu verwischende Grenze von Fiktion und Wirklichkeit eine bedeutsame Instanz der thematisierten Orientierungssuche.

Die Besetzung der Seiten ist in den seltensten Fällen das Ausschlaggebende. Viel mehr geht es um „*Transendenzen, die „ihren“ Gegenstand tragen*“<sup>78</sup>, als um Gegenstände, bzw. Seiten, die in eine Transzendenz münden. Der Schwerpunkt meines Vorhabens ist auf die Art und Weise des Übergangs gelegt, den die Setzung ermöglicht oder verhindert.

## Mit der konstruktivistischen Philosophie durch den 2. und den 1. Akt von „Luft“

### 1) Die konstruktivistische Idee

Der zweite Akt (in Verbindung mit dem 1. Akt)<sup>79</sup> ist an die Idee einer Wirklichkeits-Konstruktion im Sinne der gleichnamigen philosophischen Richtung angelehnt. Die

---

<sup>75</sup> Formal vollzieht sich diese Trennung in „Luft“ räumlich: Es gibt den Außenraum, den Innenraum und den Publikumsraum. Der Innenraum wird immer wieder mit Raum des Körpers assoziiert und der Außenraum ist jener Ort, in welchem die verschiedenen Innenräume aufeinander treffen und in Dialog miteinander treten. Er ist insofern räumlich und perspektivisch von dem Innenraum getrennt, als dass er sich nicht mal wirklich auf der Bühne befindet. Der Außenraum ist jener Raum, indem das Publikum sich aufhält *bevor* das Stück „angefangen“ hat, also auch *bevor* man ihm seine Anonymität als Publikum zugestanden hat und *bevor* es sich der Gewissheit gegenüber gesetzt sieht, aus der „realen Sicht“ des Zuschauers eine fiktive Geschichte beobachten zu dürfen. Der Publikumsraum bestreitet als dritter Raum die verschwimmende Abgrenzung von Fiktion und Wirklichkeit.

<sup>76</sup> in „Luft“ als „Außenraum“ bezeichnet

<sup>77</sup> in „Luft“ als „Innenraum“ bezeichnet

<sup>78</sup> Maurice Merleau-Ponty in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (S.223 Z.3/4)

<sup>79</sup> Der 1. Akt besteht aus zwei Szenen, welche die Schauspielerin bezüglich ihrer Situation im zweiten Akt erinnert:

#### 1.1

beschreibt eine Situation beim Abendessen und einer gewissen Abgeschiedenheit.

Sie entzieht sich allerdings nicht nur dem Großteil der angebotenen Speisen auf dem Tisch sondern auch den Gesprächen mit den anderen, vor allem den Eltern, die im Laufe der Szene auch immer mehr an einander vorbei reden, als mit einander jeder scheint für sich seinen Punkt machen zu wollen.

(Assoziation: Nahrung, Sprache, Nähe)

#### 1.2

Szene zeigt einen bizarren Moment der Nähe, verschieden versuchter und nicht gelingender Nähe zwischen Mutter und Tochter und einer merkwürdigen Sorge /Fürsorge für einander.

Rechtschreibübungen. bzw. Spiel, Lernerfolg wird durch eine Kurve in einem Koordinatensystem festgehalten.

konstruktivistische Philosophie wird so vielfältig vertreten, dass ich hier nur einigen Auffassungen gerecht werden kann. Sie stehen jedoch darin im Einklang, die „Welt als Konstruktion ihres Beobachters“<sup>80</sup> aufzufassen.

Auch in der konstruktivistischen Tradition „steht am Anfang ein Ende und am Ende ein (als) Ausdruck der Zirkularität des Denkens“<sup>81</sup> und das Gedächtnis gilt als das wichtigste Wahrnehmungsorgan. Es ist systematisch an die „informationale“ und „semantische“ „Geschlossenheit“<sup>82</sup> der Gehirnprozesse gekoppelt. Das Gehirn ist „kein informationsaufnehmendes, sondern ein informationsschaffendes System“<sup>83</sup>, erklärt der Gehirn-Forscher Gerhard Roth. Das Nervensystem ist ein in sich geschlossenes System, das selber nicht zwischen innen und außen unterscheiden kann, deshalb reagiert es eigentlich immer nur auf sich selber. Ernst von Glaserfeld beschreibt in seinem Aufsatz „Abschied von der Objektivität“<sup>84</sup>, dass alles, was wir erleben und erfahren, erkennen und wissen notwendigerweise aus unseren eigenen Bausteinen gebaut sein muss und sich nur aufgrund dieser Bauart erklären. Allerdings ist auch die Bauart folglich eine Hypothese, da auch sie ein Resultats desselben System ist:

*„Das Gehirn, so wie es dem Neurobiologen (und jedem anderen) zugänglich ist, ist aber ein Teil der kognitiven Welt, der Bewußtseinswelt, und damit nicht ontologisch von ihr verschieden.“*<sup>85</sup>

Wahrnehmung ist subjektiv, Konstruktion, Architektur und Ingeneurs-Arbeit unseres Bewusstseins, die Umwelt, wie wir sie wahrnehmen ist Erfindung. Und so „möbliert“ sich die SchauspielerIn im streng konstruktivistischen Sinne ihre Erlebniswelt. Sie richtet es sich in ihrem Zimmer ein, schafft Ordnung und findet Ordnung und in der Ordnung findet sie Orientierung:

*„Ich habe die Möbel so gebaut, dass jedes Ding seinen ganz eigenen Platz hat. Ich kann Sachen gar nicht an den falschen Ort legen, weil sie da gar nicht rein passen würden. Sie passen nur dahin, wo sie hin gehören.“*<sup>86</sup>

Fritz B. Simon betont die Bedeutung der aktiven Auswahl von Kausalitäts-Zusammenhängen und Kontinuitäten für das gezielte Handeln. Die Erwartungshaltung ist das, was unsere Wahrnehmung größten Teils strukturiert. Ernst von Glaserfeld stellt fest, welche Rolle die Kontinuität in den Hintergründen, die wir vermuten spielen:

*„Hier will ich nur betonen, daß eben jene Kontinuität in der Existenz eines individuellen Objekts stets das Produkt einer vom erkennenden Subjekt ausgeführten Operation ist und niemals als eine Gegebenheit der objektiven Wirklichkeit erklärt werden kann.“*<sup>87</sup>

---

<sup>80</sup> Peter Krieg in „Das Auge des Betrachters“ (S.14 Z.21)

<sup>81</sup> Peter Krieg in „Das Auge des Betrachters“ (S.14 Z.10 ff)

<sup>82</sup> Vgl. „Gedächtnis“ hrsg. von Siegfried J. Schmidt im Suhrkamp-Verlag (S.360 Z.23/24)

<sup>83</sup> „Gedächtnis“ (S.361 Z.33 ff)

<sup>84</sup> In „Das Auge des Betrachters“ ( ab S.17 )

<sup>85</sup> Gerhard Roth in „Gedächtnis“ (S.370 Z.3 ff)

<sup>86</sup> Vgl. „Luft“ Akt 2.1

<sup>87</sup> Vgl. „Einführung in den radikalen Konstruktivismus“ in „Die erfundene Wirklichkeit“ hrsg. von Paul Watzlawick

An dieser Stelle möchte ich ein Experiment erwähnen, das die Bereitschaft des menschlichen Gehirns zur „kategorialen Wahrnehmung“<sup>88</sup> in aller Deutlichkeit veranschaulicht. Paul Watzlawick stellt es in seinem Vortrag „Wenn die Lösung das Problem ist“ vor:

Es handelt sich dabei um ein nicht-kontingentes Experiment, das heißt, dass das Verhalten der Versuchsperson und die Reaktion des Versuchsleiters nicht in Bezug zueinander stehen. Der Versuchsleiter erklärt der Versuchsperson, dass er ihr eine lange Reihe von zweistelligen Zahlenpaaren vorlesen wird es dann die Aufgabe der Versuchsperson sei, zu bestimmen, ob diese beiden Zahlen zueinander passen oder nicht. Die Versuchsperson fragt, nach welchen Regeln denn dieses zu-einander-passen oder -nicht-passen zu bestimmen sei, woraufhin der Versuchsleiter antwortet, dass genau darin, das heraus zu finden, seine Aufgabe bestünde.

- Das erste Zahlenpaar lautet: 48 und 12

- Die Versuchsperson sagt: passt

Watzlawick erwähnt eine Reihe von möglichen Überlegungen, die „das Passen“ begründen könnten, es geht über die Theorie von geraden Zahlen, zu der Theorie, dass 48 ein Vielfaches von 12 ist bis hin zu der Theorie, dass es sich auch um eine Aufteilung von Minuten handeln könne, schließlich ist  $48 + 12 = 60$ , womit eine volle Stunde erreicht wäre.

- Der Versuchsleiter sagt: falsch

- Dann sagt er 17 und 83

Es werden weitere Überlegungen darüber angestellt, welche Gemeinsamkeiten diese beiden Zahlen auszeichnen könnte und die Versuchsperson sagt: passt

Der Versuchsleiter antwortet mit „falsch“.

Nach einiger Zeit erhält die Versuchsperson immer häufiger Zustimmung seitens des Versuchsleiters. Die Versuchsperson fühlt sich in ihrer Theorie bestätigt, findet immer mehr verknüpfende Eigenschaften in seiner Herleitung, verfeinert sie und berichtigt sie, falls er doch noch mal mit einer Einschätzung daneben lag. Anschließend fragt der Versuchsleiter die Versuchsperson, zu welchem Ergebnis sie gekommen sei und erklärt ihr, dass zwischen seiner Aussage und der richtig-oder falsch-Beurteilung kein Zusammenhang bestand. Stattdessen hätte er die für richtig befundenen Antworten, dem der ansteigenden Verlauf einer gausschen Kurve folgend, anfangs gar nicht geäußert und mit der Zeit immer häufiger werden lassen.

Dabei wurde außerdem festgestellt, dass die Bereitschaft zur Erstellung und Ausfeilung der Theorie am größten ist, wenn die richtig-und falsch-Aussagen sich die Waage halten, also etwa bei fünfzig Prozent liegen. Es soll sogar Versuchspersonen gegeben haben, die so akribisch an ihrer Theorie getüftelt haben, dass sie davon überzeugt waren, der Versuchsleiter irre sich, weil sie in dieser Reihe von Zahlenpaaren eine Ordnung gefunden haben, die dem Versuchsleiter entgangen sein muss.

Ernst von Glaserfeld zitiert in seinem Beitrag „Einführung in den radikalen Konstruktivismus“ in Watzlawicks „Die erfundene Wirklichkeit“ Giambattista Vico: „so wäre denn menschliches Wissen (Wissenschaft) nichts anderes, als die Dinge in schöne Beziehung zueinander zu bringen“<sup>89</sup>.

Die Schauspielerin hat in die Architektur ihres Zimmers allerdings auch ihr Gemüt mit eingebaut:

---

<sup>88</sup> Ernst Pöppel in „Lust und Schmerz - Über den Ursprung der Welt im Gehirn“ (S.57 Z.31)

<sup>89</sup> (S.28 Z.2)

*„ich hab alles so eingerichtet, wie es mir gefällt, ist echt gemütlich geworden.*

*-> Dein Gemüt ist dir gefällig?*

*Klar, wem denn sonst?! Es gehört doch mir.  
Und wohin soll es schon fallen?  
Wenn es fällt, fällt es niemandem auf  
und auch nicht runter,  
es hängt von mir ab  
und von niemandem sonst!“<sup>90</sup>*

Es ist ihr sogar gelungen, es so zu konstruieren, dass sich exakt, bis auf die Komma-Stelle berechnen lässt.<sup>91</sup> Die Wirkungs-Zusammenhänge sind eindeutig und lassen sich klar definieren und jede Entwicklung ist rekonstruierbar.

Das funktioniert indem sie bei der Einrichtung ihrer Lebensumstände und wegen des Wunsches nach Übersichtlichkeit eine Essstörung mit eingebaut, die von nun an das Fundament täglichen Rechnens und Vergleichens auslegt.

2) Das Pendant der Schauspielerin in Dostoevskijs Anthelden aus „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“

So kommt das eine zum anderen und die Schauspielerin nicht mehr raus. Weder aus ihren wie auch immer gearteten Einrichtungen, noch aus ihrem Zimmer, der Übersicht halber wählt sie die Abgeschlossenheit. Die selbstgewählte Isolation von der Außenwelt und anderen Menschen kommt vor allem in Hinblick auf ihren Wohnort mitten in der Großstadt zum Ausdruck.

*„ -> Was versprichst du dir davon?*

*Na, dass man sich eben nicht verspricht, weniger Missverständnisse halt! Das ist doch verständlich, oder nicht?*

*In meinem Zimmer muss ich mich nicht verstellen, Hier bin ich in Sicherheit, hier habe ich meine Ruhe.*

*Vor Blicken. Die Leute vergucken sich so leicht, wie sie sich versprechen. Hier guckt niemand rein! (...)*

*Die Stadt, ihre Straßen, die Menschen, die sich darauf tummeln, kreuz und quer, jeder will wo anders hin, aber manche gehen gemeinsam...*

*-> Wie soll das gehen?“<sup>92</sup>*

---

<sup>90</sup> Luft 2.1 (S.19)

<sup>91</sup> Vgl. Luft 2.2

<sup>92</sup> Luft 2.1 (S.20)

Mit dieser Abgeschlossenheit findet die Schauspielerin in dem Antiheld aus Fjodor Dostoevskijs „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ ein Pendant, auf das ich im Verlauf dieser Arbeit noch öfter zurück kommen werde.<sup>93</sup>

*„Mit der selbstgewählten und selbst verursachten Einsamkeit, seinem Rückzug in seinen Petersburger „Winkel“, vollzieht er auch nach außen hin die Trennung vom „lebendigen Leben“. Petersburg (...) begünstigt diese Trennung von allem Lebendigen, dieses Erstarren in Leblosigkeit und Künstlichkeit.“<sup>94</sup>*

Die tote Statik der Konstruktionen, ihrem Versprechen, Halt zu spenden sowie ihrem Versagen und der Enge im Käfig der Einsamkeit zum Trotz bleibt in der Ausweglosigkeit der Wirklichkeit immer noch *„die Flucht in eine Traumwelt“*<sup>95</sup>

*„Wir denken nach und denken uns aus. Ich mal's mir aus und mal mich an. Mal mir Blicke in die Augen, Augenblicke zum Dran-Glauben, mal mir Brüste auf die Rippen, Küsse auf die Lippen, die an Komplimenten nippen und dabei die Hälfte verkippen“*<sup>96</sup>

Die Schauspielerin findet im Konjunktiv einen Freund, dessen Hilfsbereitschaft ihn genauso auszeichnet wie sein schlechter Einfluss und gemeinsam basteln sie *„Im Takt der Möglichkeit einer Wirklichkeit, die möglich bleibt“*<sup>97</sup> am fünften Akt.

*„Wahrscheinlich sieht es da draußen so aus“*<sup>98</sup>, stellt sie sich vor und vor ihr steht - *„einfach - mit Zweifach-Verglasung“* das Fenster, durch das sie den Menschen auf den Straßen vor ihrem Zimmer zuschaut.

*„Ich dachte mir selbst Abenteuer aus und erdichtete mir ein Leben, um wenigstens irgendwie zu leben.“*<sup>99</sup> erklärt der Mensch aus dem Untergrund.

Dostoevskijs Antiheld *„ist sich bewußt, daß seine Flucht in das erdichtete, künstliche Leben ihn an der Entwicklung seiner Persönlichkeit hindert, daß er sich ständig selbst um sein wahres Ich betrügt, kann aber den Schutz, den ihm die Scheinwelt vor der Selbsterkenntnis und Eigenverantwortung bietet, nicht aufgeben, da ihn tiefe Angst erfüllt vor der Bewährung im wirklichen Leben.“*<sup>100</sup>

Auch die Schauspielerin übt sich in Verdrängung:

---

<sup>93</sup> Barbara Lamberg unternimmt in ihrer Abhandlung über den Menschen aus dem Untergrund eine Gegenüberstellung: Auf der eine Seite finden wir die im 19. Jahrhundert aufblühende Annahme eines „Zusammenwirkens der klug eingesetzten Verstandskräfte und des Vorteilsstrebens des Menschen“ und auf der anderen Seite *„das Freiheitsproblem“*, wie Bergson es nennt (Vgl.: D&SW), bzw. den freien Willen, welcher sich laut Dostoevskij's Kellermenschen mit Leibes Kräften gegen jeder Form der Vorherbestimmtheit/Determiniertheit wehrt.

<sup>94</sup> Barbara Lambeck in „Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Cerysevskijs in „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ (S.98 Z.12 ff)

<sup>95</sup> Vgl. Kapitel 3.1.1.3. in Barbara Lambecks „Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Cerysevskijs in „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ (S.102)

<sup>96</sup> aus „Luft“: Akt 3.1 ( S.7/8)

<sup>97</sup> aus „Luft“: Akt 4.3 (S.48)

<sup>98</sup> aus „Luft“: Akt 4.3 (S.46)

<sup>99</sup> Aus den „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ S.108

<sup>100</sup> Barbara Lambeck in „Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Cerysevskijs in „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ (S.103 Z.21 ff)

*„Sieh ins Leere,  
um nicht zu sehen,  
was da wäre!*

*-> Sieh in die Ferne, um die näher zu kommen.*

*Sieh ins Leere,  
wenn die Ferne dir zu Nahe kommt.*

*(Pause)*

*Das Verrückte an Phantasien ist,  
dass man sie in den eigenen Händen hält  
und die dann gar nichts halten.  
Außer auf.*

*-> Das Verrückte an Phantasien ist,  
dass man glaubt,  
man hielte sie in der Hand,  
wie eine Puppe,  
die man zum Leben erweckt.  
Und das Gegenteil ist der Fall.“ <sup>101</sup>*

*„Der Mensch aus dem Untergrund ist befangen in gleichermaßen romantischen wie rationalistischen Vorstellungen vom Leben“ <sup>102</sup> Beiden kann er nicht vertrauen. Sowohl die Schauspielerin als auch der Erzähler der Aufzeichnungen versuchen sich daran, bei einigen gewagten Erkundungen in der Außenwelt ihre Fähigkeit des Hinein-Passens auf die Probe zu stellen. Beide waren gut vorbereitet, haben sich ihre Position schon im Vorfeld reiflich überlegt und stolpern über die fehlende Anpassungsfähigkeit ihrer Vorstellungen mit der Realität. Beide fühlen sich in ihrer Resignation bestätigt, kehren zurück in ihr Versteck und ziehen die aussichtslose Bilanz, welche ihren ohnehin schon vorgefertigten Einschätzungen über die Außenwelt schmeichelt. Die Zwickmühle der Schauspielerin ist gleichsam aus Furcht und Sehnsucht gestaltet, sie entscheidet sich für die Sehnsucht:*

*„Ich spreche mit Niemandem.  
Niemand muss meine Worte verstehen.  
Keines wird auf die Waagschale gelegt.  
Für keines muss ich mich schämen.  
Keines landet vor Gericht,  
wird ausgelegt,  
zersägt  
und neu zusammen gesetzt.  
Keines kostet mich das Gesicht,  
keines bricht mir das Genick,  
wird mir im Hals umgedreht,  
oder bleibt darin stecken.  
Ich wechsle sie auch nicht aus.*

---

<sup>101</sup> Aus „Luft“ Akt 3.4 (S.32)

<sup>102</sup> Barbara Lambeck in „Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Cerysevskijs in „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ (S.103 Z.4 ff)

*Vielleicht will ich deine gar nicht haben.“<sup>103</sup>*

*„Für ein kleines bisschen Nähe,  
etwas Warmes auf der Haut,  
etwas Zartes auf den Lippen,  
etwas Sanftes im Blick,  
etwas Ruhiges in den Gedanken,  
etwas Rührendes im Herzen.*

*Etwas mehr Inhalt,  
der etwas weniger für sich behält  
und dafür etwas mehr aushält.*

*Etwas mehr Halt,  
der etwas weniger aufhält.“<sup>104</sup>*

3) Die Kritik an den Ausführungen der konstruktivistischen Idee: Etwas Wesentliches geht verloren

*„Jeder, (...), zieht aus Erfahrungen brauchbare Schlüsse und lernt im täglichen Leben vieles, das anzuzweifeln man sich aus praktischen Gründen nicht leisten kann.“<sup>105</sup>*  
argumentiert Glaserfeld, um die Gültigkeit von Wissen von ihrer objektiven Entsprechung zu befreien. Oft käme es viel mehr darauf an, ob Wissen passt und nicht darauf, dass es „wirklich“ stimmt. Wirklich wissen können wir nur, was wir ausschließen können.<sup>106</sup> *„Das Urteil, daß eine Theorie paßt, beruht in der Praxis einzig und allein darauf, daß sie bisher nicht gescheitert ist.“<sup>107</sup>*

Hypothesen über die Zustände der Wirklichkeit halten in der Regel so lange, bis wir etwas erleben, was ihre Annahme unwahrscheinlich macht oder sogar ausschließt. Und dann ergänzen wir unsere Hypothesen um Fußnoten oder Ausnahmen um sie immer detailgetreuer zu gestalten. Und irgendwann wird das Fußnoten-Register immer länger, verästelt sich in immer weiter reichende Tönungen und Färbungen der Umgebung, in welcher sie sich noch anwenden lässt.

Sowohl Henry Bergson, den ich bezüglich des 5. Aktes noch näher zu Rate ziehen möchte als auch Sören Kierkegaard beschreiben die Endlosigkeit dieses Unterfangens:

*„immer finden wir, daß die Komplikation an der Oberfläche liegt, die Konstruktion ein Beiwerk ist, die Synthese eine Erscheinungsform“<sup>108</sup>*

---

<sup>103</sup> Aus „Luft“ Akt 3.4 (S.32)

<sup>104</sup> Aus „Luft“ Akt 3.1 ( S.7)

<sup>105</sup> in „Das Auge des Betrachters“ (S.19 Z.32 ff)

<sup>106</sup> Siehe „Akt 3.5: Der dramatische Höhepunkt und das Ausschlussverfahren“ (S.23)

<sup>107</sup> Glaserfeld in „Das Auge des Betrachters“ (S.25 Z.1 ff)

<sup>108</sup> Henry Bergson in „Denken und schöpferisches Werden“ S.145 Z.25 ff)

*„Indem die Reflexion beständig über die Reflexion reflektierte, war das Denken auf einen Abweg gekommen und jeder Schritt, den es vorwärts tat, führte es natürlich weiter und weiter von allem Inhalt fort“*<sup>109</sup>

*„Laut Peter Janich<sup>110</sup> liegt die Problematik der Gehirnforschung zu einem großen Teil in der unangemessenen Übertragung des 'Baukastenprinzips'.“<sup>111</sup> Und Merleau-Ponty stellt in der Phänomenologie der Wahrnehmung fest, dass es „auf immer (...) unverständlich bleiben (wird), wie Bedeutung und Intentionalität Molekulargebäude oder Zellenhaufen zu bewohnen vermögen“*<sup>112</sup>

Und doch legt der Konstruktivist los, verstellt die Weichen der Wirklichkeit und setzt den Zug seiner Sehnsucht in Bewegung. Und der Zug bleibt leer, ohne Passagier, ohne irgend jemanden, der darin reist. Er schickt den Zug geradezu Alibi-mäßig anstatt seiner selbst auf Reisen und er fährt davon; bereist die Welt, die Wüsten, die Berge die Ozeane, sogar das ewige Eis und er schätzt sich kenntlich über die Welt, die er bis auf die Gleise, die ihre Oberfläche wie ein Netzwerk überziehen bis ins absolut Unkenntliche reduziert und nihiliert hat.

Die innere Geschlossenheit der Gedächtnisoperationen<sup>113</sup>, die Konstruiertheit ihrer Ergebnisse und Erkenntnisse, die nicht-Überprüfbarkeit einer objektiven Wirklichkeit scheint uns alle, alle Menschen gleichermaßen und gleichberechtigt, in das selbe Boot zu setzen und ihnen darüber hinaus die „Freiheit“ zuzusprechen, es so steuern zu dürfen, wie es jedem einzelnen von ihnen am sinnvollsten erscheint. In der konstruktivistischen Philosophie findet sich immer wieder die Legitimation angedeutet, der Kreativität seiner Wirklichkeits-Vorstellungen aufgrund ihrer mangelnden Überprüfbarkeit freien Lauf zu lassen und dementsprechend tolerant gegenüber den Konstruktionen anderer Menschen zu sein. Auf der anderen Seite wird das menschliche Gehirn von dem Menschen selbst nicht erlebt<sup>114 115</sup>; wir können nicht hinein schauen, um uns zu vergewissern, wie unsere Vorstellungen zustande gekommen sind. Dennoch haben die Vertreter des

---

<sup>109</sup> Kierkegaard in dem Kapitel „Die Ironie nach Fichte“ aus „Über den Begriff der Ironie“ (S.228 Z.9 ff)

<sup>110</sup> Wissenschaftstheoretiker und Philosoph (\*1942 in München)

<sup>111</sup> Zitiert von Eva Schürmann in „Erscheinen und Wahrnehmen“ (aus dem Jahr 2000) auf S.64 aus Peter Janich's Werk „Konstruktivismus und Naturerkenntnis“ von 1996 (S.270/271)

<sup>112</sup> Zitiert von Eva Schürmann in „Erscheinen und Wahrnehmen“ (aus dem Jahr 2000) auf S.64. Zu finden in der „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (S.402) von Maurice Merleau-Ponty

<sup>113</sup> Vgl. Gerhard Roth in „Das Gehirn und seine Wirklichkeit“

<sup>114</sup> Vgl. Gerhard Roth in „Das philosophische Quartett: Wie frei ist unser Gehirn“, sowie Eva Schürmann in „Erscheinen und Wahrnehmen“ (aus dem Jahr 2000): „Der Gehirnforscher fände, könnte er vivisektionistisch in das Gehirn schauen, weder Zorn und noch Bedeutung, während das Selbst weder Schallwelle noch Adrenalin erfährt. Zwischen Schallwelle und Bedeutung klafft die Differenz, die der Tradition als Leib-Seele-Problem bekannt ist (...).“ (S.65 Z.17 ff)

<sup>115</sup> Diesbezüglich äußert sich Henry Bergson in „Zeit und Freiheit“ wie folgt:  
*„Denn die molekularen Reize, von denen soeben die Rede war, sind notwendig unbewußt, da ja von diesen Bewegungen als solchen in den Empfindungen, (...), nichts fortbestehen kann. Doch die automatischen Bewegungen, die die Tendenz haben, dem Reiz zu folgen, (...), sind wahrscheinlich als Bewegungen bewußt; andernfalls wäre die Empfindung selbst, der die Rolle zufällt, uns zu einer Wahl zwischen jener automatischen Reaktion und anderen möglichen Bewegungen zu bestimmen, nicht zu erklären. Die Intensität der affektiven Empfindungen wäre also nichts als unser Bewußtsein von den unwillkürlichen Bewegungen, die (...) ihren freien Lauf nehmen würden, wenn die Natur uns zu Automaten gemacht hätte statt zu bewussten Wesen.“* (S.34, Z.15 ff)

Konstruktivismus in der Regel keine Zweifel daran, dass innerhalb dieses undurchschaubaren Apparats eine Gesetzmäßigkeit herrsche, die sich den bewusst werdenden Resultaten dieser Maschine ebenfalls zuschreiben ließe. Die Freiheit, zu konstruieren, läuft also innerhalb bestimmter Gesetzmäßigkeiten ab, die ihrerseits unbestimmbar sind. In dieser Hinsicht laufen sowohl das Kausalitätsprinzip als auch eine angenommene, wenn auch unbeobachtbare, Determiniertheit in die Vorstellungen unserer Wirklichkeits-Konstruktionen ein, die den Menschen auf unberechenbare Art und Weise berechenbar macht. Dostoevskijs Kellermensch stellt fest, dass der Mensch, der sich in kausale Zusammenhänge zwingen ließe, einer Art „Klaviertaste oder Drehorgelstiftchen“<sup>116</sup> entspräche:

*„Wann wäre das denn jemals in all diesen Jahrtausenden vorgekommen, daß der Mensch nur allein um seines persönlichen Vorteils Willen gehandelt hätte? Was soll man denn mit den Millionen von Tatsachen anfangen, die davon zeugen, wie die Menschen wissentlich, das heißt, ihre wahren Vorteile vollkommend begreifend, diese beiseite schoben und einen anderen Weg einschlugen, sich in ein Wagnis, in etwas Unbekanntes stürzten, von niemanden und durch nichts dazu gezwungen, sondern geradezu, als ob sie den vorgeschriebenen Weg einfach nicht mochten und sich eigensinnig und eigenwillig einen anderen, schweren, unsinnigen Weg bahnten, den sie im Dunkeln kaum ausfindig machen konnten. Das heißt doch, daß ihnen dieser Eigensinn und Eigenwille tatsächlich angenehmer war als jeder Vorteil!“*<sup>117</sup>

Es fehlt dem Menschen aus dem Untergrund etwas ihm Wesentliches und viel mehr etwas ihm allein Eigenes, was sich weder determinieren noch konstruieren lässt.

*“Das ist keine Frage des Intellekts, sondern der Erhaltung der menschlichen Würde und Existenz.“*<sup>118</sup>, stellt Barbara Lambeck in ihren Untersuchungen von Dostoevskijs Aufzeichnungen fest. Er verlangt - und das belegt sein traditionsreich fortgesetztes Strotzen gegen alle Vernunft - seine eigene Unerklärbarkeit und Unerkanntheit um der Suche seines Lebens einen Sinn zu geben.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Aus den „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ S.112, zitiert von Barbara Lambeck in „Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Cernysevskijs in „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ (1980) auf S.108)

<sup>117</sup> Aus den „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ S.110, zitiert von Barbara Lambeck in „Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Cernysevskijs in „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ (1980) auf S.105/106)

<sup>118</sup> Barbara Lambeck in „Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Cernysevskijs in „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ (1980) (S.113 Z.28 ff)

<sup>119</sup> *„Wenn der Mensch kraft seines Verstandes die totale Determiniertheit allen Seins erkennen und akzeptieren würde und es nichts für ihn gäbe, was darüber hinaus auf einen höheren Sinn seines Lebens hindeutete, dann müßte er seine Existenz als denkender Mensch in Frage stellen, (...). Der Wille des Menschen, am lebendigen Leben teilzuhaben würde erlöschen und tiefer Resignation und Apathie weichen.“* Barbara Lambeck in „Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Cernysevskijs in „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ (1980) (S.168 Z.8 ff)

### Akt 3.5: Der dramatische Höhepunkt und das Ausschlussverfahren

In einer Hinsicht sind sich die Konstruktivisten und Henry Bergson, der seinerseits eine der konstruktivistischen Idee gegenüber oppositionelle Sichtweise zu vertreten scheint, einig: Es handelt sich um das Ausschlussverfahren. Ernst von Glaserfeld beleuchtet die Evolutionstheorie nach Darwin nicht als ein *Überleben des anpassungsfähigsten Organismus* <sup>120</sup>, sondern konstatiert es folgendermaßen: „Wenn wir die evolutionäre Denkweise ernst nehmen, können es niemals die Organismen oder unsere Ideen sein, die sich der Wirklichkeit anpassen, sondern es ist die Wirklichkeit, die durch ihre ‚Beschränkung des Möglichen‘

*schlechthin ausmerzt, was nicht lebensfähig ist.*“ <sup>121</sup> Paul Watzlawick in „Die erfundene Wirklichkeit“ einleitend das Meerengen-Gleichnis: Ein Schiffskapitän, der weder einen Kompass noch eine gültige Karte für die Geografik des Meeresbodens bei sich hat, muss nachts eine Meerenge durchqueren. Watzlawick erklärt, dass er, wenn er es schafft, nicht auf Grund zu laufen, doch nur einen gangbaren/fahrbaren Weg gefunden hätte, aber nicht mit Bestimmtheit sagen könnte, ob die Durchfahrt etwas weiter links oder rechts nicht auch möglich gewesen wäre, oder sogar sicherer. Nur wenn er auf Grund läuft und untergeht, könne der Kapitän mit Sicherheit behaupten, dass dieser von ihm gewählte Weg nicht möglich ist, jedenfalls, wenn er dann nicht ertrunken wäre.

Und Henry Bergson beschreibt in seinem Vortrag über „Die philosophische Intuition“ <sup>122</sup> die ausschließende Kraft der Intuition: Die Intuition „*beginnt (...) in dieser Gestalt, wie sie sich auch weiterhin in dieser Art am reinsten offenbart: sie verbietet. Gegenüber allgemein anerkannten Ideen, gegenüber für selbstverständlich geltenden Thesen, gegenüber Behauptungen, die bis dahin für wissenschaftlich gegolten hatten, flüstert sie dem Philosophen ins Ohr: Unmöglich! Unmöglich, selbst wenn die Tatsachen und Vernunftgründe den Glauben nahelegen, daß es möglich, wirklich und gewiß sei.*“ <sup>123</sup> Die SchauspielerIn erlebt der Struktur des klassischen Dramas entsprechend am Ende des dritten Aktes ihren dramatischen Höhepunkt. Ihr Körper, ihr Zimmer hat sie rausgeschmissen.

*„Ich laufe aus,  
ich verschwinde,  
siehst du das nicht?*

*Das Rinnsal da.  
Es hört gar nicht mehr auf,  
ich muss das verbinden!“* <sup>124</sup>

Die Einrichtung, das Ordnungssystem, sogar die Tabellen haben sie rausgeschmissen.

„-> Irgendetwas läuft hier gerade echt schief!

Die Linien ziehen mich

---

<sup>120</sup> „In der Evolutionstheorie, wie in der Geschichte des Wissens, hat man von Anpassung (adaption) gesprochen und damit ein kolossales Mißverständnis heraufbeschworen.“ aus „Die erfundene Wirklichkeit“ (S.21 Z.16 ff)

<sup>121</sup> Ernst von Glaserfeld in „Die erfundene Wirklichkeit“ (S.21 Z.18 ff)

<sup>122</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (ab S.126)

<sup>123</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (ab S.126/127)

<sup>124</sup> Aus „Luft“ Akt 5.3 (S.34)

gerade.  
Ich ziehe sie  
dehnen sich

-> Sie verbiegen dich.

aus.  
Sie ziehen mich  
in die Länge

Endlos lange  
Geraden.“<sup>125</sup>

### Der vierte Akt, die Reise und das Meer

Die fünfte Szene des 3. Aktes ist die letzte Szene in dem Stück „Luft“, die in Tabellen gefasst ist. Aus den Tabellen rausgefliegen macht sich die Schauspielerin auf die Reise:

*„Ich bin verreist.*

*(Pause)*

*Also, ich habe mich ver-reist.  
Besser gesagt, ich bin auf der Flucht“<sup>126</sup>*

Die Reise besteht aus drei Teilen, der Anreise, dem Aufenthalt und der Abreise und entspricht dahingehend der Bewegung des aus-sich-heraus-treten und zu-sich-zurück-kehren, mit welcher Bergson den intuitiven Kontakt beschreibt:

*„Indem er die Kurve seines ihm eigentümlichen Denkens verließ und in der geradlinigen Richtung der Tangente weiterdachte, ist er gleichsam aus sich selbst heraus getreten. Er kehrt zu sich wieder zurück, wenn er zu seiner Intuition zurückkehrt. Aus diesem sich-selber-Verlieren und zu-sich-selber-Zurückkehren besteht die Zickzacklinie eine Lehre, die, wie man sagt, „sich entwickelt“, d.h. die sich in Wirklichkeit verliert, wiederfindet und sich endlos selber korrigiert.“<sup>127 128</sup>*

Es handelt sich bei der Reise der Schauspielerin um eine Reise durch den Körper, durch die Sinne genauer gesagt, „*Öffnungen, die den Austausch nicht einfach nur ermöglichen* -

---

<sup>125</sup> Aus „Luft“ Akt 5.3 (S.34)

<sup>126</sup> Aus „Luft“ Akt 5.3 (S.37)

<sup>127</sup> Henry Bergson in „Denken und schöpferisches Werden“ (S.129 Z.26 ff)

<sup>128</sup> Siehe Abbildungen 4

(Zur Abbildung 2 und 3: „*dieser Kontakt (der innere blitzartige Kontakt mit der Intuition) hat ihm einen Antrieb gegeben, aus diesem Antrieb ging eine geistige Bewegung hervor, und wenn diese Bewegung, die man einer Art von Wirbelbewegung vergleichen kann, unseren Augen auch nur sichtbar wird durch den Stoff, den sie in sich hineinzieht, so ist es doch nicht weniger wahr, daß diese Wirbelbewegung unverändert geblieben wäre, auch wenn sie einen ganz anderen Stoff in sich hinein gezogen hätte.*“ S.131 Z.14 ff)

„*Notwendigerweise vernachlässigt sie (die wissenschaftliche Intelligenz, bzw. ihre wirbelnder Verlauf), was während des Intervalls vor sich geht*“ (Henry Bergson in „Denken und schöpferisches Werden“ S.145 Z.3 ff))

*sie verlangen danach!“<sup>129</sup>*

Gerade in diesem undurchschaubaren Austausch, in der misslingenden Kommunikation mit anderen Menschen sowie mit sich selbst entdeckt die Schauspielerin den Ursprung ihrer Schwierigkeiten. Sie hat die ständige Gebundenheit an den Körper satt und scheint sich in der zweiten Szene der merkwürdigen Vorstellung eines Körper-losen Lebens hinzugeben:

*„Hätte ich gar keine Haut,  
könnte ich sie auch nicht spüren.  
Und würde ich sie nicht spüren,  
könnte ich auch nicht berührt werden.  
Aber weil ich sie spüre,  
will ich berührt werden.  
Hätte ich diesen Körper nicht,  
hätte ich mich nie in die Sehnsucht verliebt.  
Und weil ich diesen Körper habe,  
sehne ich mich nach Nähe.“<sup>130</sup>*

In seinem Aufsatz *„Rückbezüglichkeit in der Literatur“<sup>131</sup>* beschreibt Rolf Breuer das literarische Motiv der Quest:

*„Unter einer Quest ist die welt- und lebensbedeutende Metapher der Suche zu verstehen, eine Sonderform der Reise-Metapher, in der eine innere Entwicklung in ein äußeres Geschehen umgewandelt und damit sinnfällig gemacht ist“<sup>132</sup>*

Die Reise der Schauspielerin entspricht diesem Prinzip. Nach ihrer Rückkehr wird sie feststellen:

*„Ich habe mich nicht fortbewegt.  
Ich war fort ohne mich zu bewegen.“<sup>133</sup>*

Während der Rückreise ist die Schauspielerin selbst abwesend. Sie wird mit den Mitteln der Projektion optisch beschrieben und von der Stimme der Schauspielerin aus einem Mikrofon akustisch begleitet.

Der projizierte Film ist *„vertikal in zwei Hälften geteilt. Die linke zeigt den Blick durch die Heckscheibe eines durch einen Tunnel fahrenden Autos, der rechte Teil wurde durch die Windschutzscheibe in Fahrtrichtung gefilmt. Beide Bilder zeigen den nahezu identischen Ausschnitt einer nach hinten perspektivisch zusammenlaufenden Straße mit den vorbeiziehenden Tunnelwänden an den Seiten und den roten und weißen Scheinwerfern der anderen Autos. Und dennoch stellen beide Bilder zwei entgegen gesetzte Blickrichtungen da, auch wenn sie sich optisch eigentlich nur in der Farbe der Scheinwerfer unterscheiden und dadurch, dass die gestrichelte Mittellinie links aus dem Bildausschnitt heraus und auf der rechten Seite ins Bild hinein läuft.“*

*Es handelt sich bei der Nebeneinanderstellung dieser beiden Aufnahmen um zwei verschiedene Perspektiven, die der Mensch, rein anatomisch bedingt, nur nacheinander einnehmen könnte und vereint so den Blick in die Vergangenheit, auf das, wo wir herkommen, mit dem Blick in die Zukunft, auf die wir uns zu bewegen, da es (nicht*

---

<sup>129</sup> Aus „Luft“ Akt 4.2 (S.38)

<sup>130</sup> Aus „Luft“ Akt 4.2 (S.40)

<sup>131</sup> In „Die erfundene Wirklichkeit“ von Paul Watzlawick (ab S.138)

<sup>132</sup> In „Die erfundene Wirklichkeit“ von Paul Watzlawick (ab S.143 - Anmerkung \*)

<sup>133</sup> Aus „Luft“: Akt 5.1 (S.43)

*anatomisch gesehen) beides ist, und zwar gleichzeitig, was das Bild unserer Wahrnehmung konditioniert. Im zweiten Teil des Films werden die beiden nebeneinander liegenden Bilder von Vor- und Rückschau wie bei einer doppelbelichteten Fotografie übereinander gelegt.*

*Der Prozess der Fahrt symbolisiert hier den unaufhaltbaren Fortlauf der Zeit, die Flüchtigkeit des gegenwärtigen Moments, den sich die Vergangenheit schon mit seiner Entstehung einverleibt.“<sup>134</sup>*

In dem Text, der parallel zum Film aus den Lautsprechern ertönt, beschreibt die Schauspielerinnen, welche Erfahrungen sie mit Erinnerungen gemacht hat:

*„Fang mich doch, sagt der Moment. Und dann fängt er mich. Ganz plötzlich, von hinten. Und ich dreh mich um, will ihn fangen, aber er ist weg. Unauflösbar mit allen Momenten verschmolzen. Und zusammen verkleben sie die Gänge meines Gehirns mit dieser zähflüssigen Masse, die Fäden zieht, wenn man mit den Fingerspitzen einen Zipfel aus ihr heraus zu ziehen versucht. Wenn ich ihn nicht wieder herstellen kann, wenn ich nicht mehr genau weiß, wie er aussah, wenn ich ihn nicht greifen kann, wer sagt mir dann, dass es überhaupt so war? Gab es ihn wirklich oder ist er nur Erinnerung an eine Träumerei.“<sup>135</sup>*

Einer Erinnerung scheint ihr dabei besonders am Herzen zu liegen, weshalb die Unwiederbringlichkeit dieses Moments einiges Kopfzerbrechen bereitet:

*„In den letzten Tagen war ich jeden Tag am Strand und habe das Meer gejagt. Aber bis auf dieses eine mal ist es mir doch jedes mal, wenn ich gerade glaubte, es eingefangen zu haben, noch im selben Moment wieder entwischt. Grad eben war es doch noch da, los streng dich an, wie sah aus“<sup>136</sup>*

*„Mögen wir auch einen realen Ort bewohnen oder besuchen, so sehen wir ihn mit anderen Augen (man könnte auch von inneren Augen sprechen) an, wenn wir ihn aus einer anderen Zeit erinnern. Es kommt sogar vor, dass wir am Ort selbst nach jenem Ort suchen gehen, der er einmal war.“<sup>137</sup>*, hat Hans Belting dem Konservierungsgedanken der Schauspielerinnen entgegenzusetzen und auch Henry Bergson, stellt fest, dass sich Erinnerungen und Gedächtniszustände nicht einfrieren lassen, wie es im folgenden Kapitel nachzulesen ist.

Als Kind ist die Schauspielerin jeden Sommer mit der Familie ans Meer gefahren. Darüber hinaus wird dem Meer in „Luft“ immer wieder noch eine andere Bedeutung zugeschoben. Dort wo das Meer „endet“, liegt der Horizont, jene Grenze, die unserem Blickfeld auferlegt ist und von der Perspektive abhängt, die wir eingenommen haben, also die Grenze, die vom körperlichen Standpunkt her definiert ist. Der Horizont, den wir sehen, wenn wir aufs Meer hinaus blicken, ist der weiteste Ausblick, den wir empfangen können, da keine Gebäude, keine Berge sich vorher auf die sich vor uns eröffnende Strecke des Sichtbaren stellten und diese einschränkten bzw. verkürzten.

---

<sup>134</sup> Aus „Luft“ Akt 4.3 (S.40)

<sup>135</sup> Aus „Luft“ Akt 4.3 (S.41)

<sup>136</sup> Aus „Luft“ Akt 4.3 (S.41)

<sup>137</sup> Hans Belting in „Der Ort der Bilder“ (S.47)

Maurice Merleau-Ponty findet in der Horizont-Struktur nahezu seine gesamte Philosophie beschrieben.<sup>138</sup>

*„Der Horizont ist der Umkreis, in dem uns die Sicht eröffnet ist, und er ist es, der die unübersteigbare Grenze unserer Sicht beschreibt. Und nicht eröffnet er uns einerseits einen Gesichtskreis, schränkt ihn aber andererseits auch ein, sondern Eröffnung und Einschränkung gehen in ein und derselben Hinsicht zusammen.“*<sup>139</sup>

Dort wo das Meer „endet“, liegt der Horizont, jene Grenze, die unserem Blickfeld auferlegt ist und von der Perspektive abhängt, die wir eingenommen haben, also die Grenze, die vom körperlichen Standpunkt her definiert ist.

Diese horizontale Linie des Meeresspiegels ist es auch, die unser Bild in zwei Hälften teilt: Das Meer, dessen Oberfläche uns gewahr wird, deutet an, dass es darunter eine Tiefe gibt. Und es ist ziemlich viel Oberfläche, die uns ziemlich viel Tiefe bedeutet.

Unergründbares, Unvorhersehbares, Unkontrollierbares und nicht mal Bestimmbares, das sind die Lücken, die der Schauspielerin Angst machen.

Als Kind waren die Besuche am Meer für die Schauspielerin ein Erleben von Ganzheit, ein Ort, der kein Fehlen impliziert, nichts, das stört:

*„Ich hatte damals immer das Gefühl, dass alles zusammen gehört. Der Strand, das Meer, der Himmel und ich. Ein Ganzes, vollständig und untrennbar. Nichts, das fehlt und nichts, das stört, nichts, das wackelt und droht, umzufallen. Die Wellen kommen und sie gehen und sie würden es sich nie anders überlegen. Sie schieben gesalzene Luft in meine Lunge und tragen sie wieder hinaus. Rein, raus, rein, raus, ruhig, beständig, ganz und gar zwanglos.“*<sup>140</sup>

Gerade an diesem Ort, wo das Unergründbare sich in so gewaltiger Dimension offenbart, findet sie eine Einheit von Bekanntem und Unbekanntem, welche die Suche nach Verbindendem der beiden ungleichen Partner zur Ruhe bringt.

---

<sup>138</sup> Vgl. Vorrede (Rudolf Böhme) zur „Phänomenologie der Wahrnehmung“ „Transzendente Phänomenologie des Gesichtspunktes, des Horizonts und der Perspektive“ (S.5 Z.21)

<sup>139</sup> Vorrede (Rudolf Böhme) zur „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (S.7 Z.5 ff) Darüber hinaus beschreibt Merleau-Ponty den Horizont des Gedächtnisses, der Gegenwart und der Sprache

<sup>140</sup> Aus „Luft“ Akt 4.3 (S.41)

## Auf den Linien des Verstandes: Mit Bergson durch den 5. Akt

Der fünfte Akt ist optisch besonders durch die gestrichelte Linie gekennzeichnet, welche für den Rest des Stücks die Bühne in zwei Hälften teilt, eine linke und eine rechte.<sup>141</sup> Darüber hinaus dient sie der Veranschaulichung des Verlusts von Geschwindigkeit, von welchem die zweite Hälfte des Stücks betroffen ist:

*„Zu Beginn läuft (...) (sie) noch ziemlich schnell, mit der Zeit wird (...) (sie) aber immer langsamer. Also ungefähr so, als würde man zuerst auf einer Landstraße fahren und am Ende ist das Auto nur noch in Schrittempo unterwegs.*

*Die Zeit fließt in ihrem ganz eigenen Tempo vor sich hin. Sie lässt sich nicht aufhalten oder gar anhalten und doch droht sie von der sich immer weniger bewegendenden SchauspielerIn - gefühlt - zum Stillstand gebracht zu werden.“<sup>142</sup>*

In diesem Kapitel möchte ich die Darstellung von Linien in der Philosophie Bergson's näher betrachten. Henry Bergson's Philosophie beschreibt eine Annäherung an das Phänomen der Unmittelbarkeit und um dieses Phänomen zu beleuchten, stellt er es, wie sollte es auch anders möglich sein, den Mitteln des Verstandes und der Sprache gegenüber:

### 1) Die Aufteilung der Zeit in zwei verschiedene Arten der Dauer

Ein wesentliches Merkmal in Bergson's Untersuchungen ist die Unterscheidung der Dauer, von der die eine fließender Natur ist und die andere eine Abfolge von Intervallen bedeutet.

Da sowohl die Begriffe als auch die praktischen Vorstellung unseres Handelns auf der Annahme ihrer Wiederholbarkeit fundiert ist<sup>143</sup>, erkennt Henry Bergson in der Einmaligkeit der psychischen Zustände ein Problem, das sich aus einer Übersetzung der materiellen Eigenschaften auf die innere Situation des Menschen ergibt. Das Problem einer solchen Übersetzung sieht Bergson darin, dass *„die träge Materie nicht zu dauern scheint, oder wenigstens keine Spur der ablaufenden Zeit aufbewahrt. Auf dem Gebiete des Lebens aber liegt die Sache anders. Hier scheint die Dauer allerdings nach Art einer Ursache zu wirken, und die Vorstellung von einer Wiederbeförderung der Dinge an ihre ursprüngliche Stelle nach Ablauf einer gewissen Zeit enthält eine Art Absurdität, da ein derartiges*

---

<sup>141</sup> Vgl. Szenenbeschreibung von 4.3: *„Der Straßenfilm läuft gerade aus, als eine gestrichelte Linie längs, von vorne nach hinten, über den Podest zu laufen beginnt. Es ist die gleiche gestrichelte Linie, die zuvor in dem Straßenfilm zu sehen war. In den Podest ist dafür ein Streifen aus transparentem Kunststoff eingelassen. Dieser Streifen wird nun von unten beleuchtet, sodass die unterbrochene Linie der Straßenprojektion durch weiße Lichtstreifen, die über die Podest-Oberfläche laufen, nachempfunden werden kann. Dazu läuft ein Band mit dunklen und lichtdurchlässigen Abschnitten unter dem transparenten Kunststoffstreifen in der Podest-Oberfläche entlang. Das Band läuft über zwei Rollen, die im vorderen und hinteren Teil der Unterkonstruktion angebracht sind. So kann es immer weiter seine Runden drehen und die unterbrochene Mittellinie von nun an für den Rest des vierten Aktes weiter laufen.“ (S.42)*

<sup>142</sup> Aus „Luft“ Akt 4.3 (S.42)

<sup>143</sup> „ich bin in diesem Falle ein mit dem Bewußtsein ausgestatteter Automat, und zwar, weil ich den größten Vorteil habe, es zu sein. Es würde sich bei näherer Betrachtung herausstellen, daß die Mehrzahl unserer täglichen Handlungen sich auf diese Art vollziehen (...). Diese zwar sehr zahlreichen, doch meistens belanglosen Handlungen sind es, auf die die Assoziationstheorie anwendbar ist.“ (Aus „Zeit und Freiheit“ S. 141 Z.2 ff)

*Zurückkehren zu seiner Vergangenheit bei einem Lebewesen sich noch nie ereignet hat.“<sup>144</sup>*

Die Rückreise der Schauspielerin ist ihren Erinnerungen und dessen Haltbarkeit gewidmet. Bei dem Versuch, sie vor dem Entschwinden und der Verfärbung während und nach ihrer Entstehung zu bewahren muss sie erkennen, dass sie sich nicht in Regalfächern einsortieren und archivieren lassen.

Die Trägheit der Materie verhält sich in Bezug auf die Wiederholbarkeit anders als das menschliche Bewusstsein. Und „*Bewußtsein bedeutet Gedächtnis.*“, erklärt Henry Bergson.

Das Gedächtnis kann nicht damit aufhören, sich in jedem Moment um die verstreichende Zeit zu vermehren und das Ich „*in allen Zeitpunkten der Erwägung*“ zu modifizieren,<sup>145</sup>

Der Mensch kann irgendwo sitzen und nichts machen. Er kann für sehr lange Zeit da sitzen und nichts machen, aber seine Einstellung dazu wird sich ändern. Die Eigendynamik des menschlichen Bewusstseins bietet ihm einen zugleich undurchschaubare sowie unüberwindbare Bereitschaft, zu entstehen. In dieser Hinsicht erklärt Bergson auch die Unzulänglichkeit des Kausalitätsprinzips, da ein und die selbe Ursache, selbst die Wiederholung einer komplexen Kombination aus Ursachen, doch nicht dafür garantieren würde, dass sie auch die selbe Wirkung nach sich zieht. Hierin sieht Bergson den „*fundamentalen Unterschied (...), den uns eine aufmerksame Untersuchung zwischen der äußeren und der inneren Welt enthüllt*“<sup>146</sup>

## 2) Der Aspekt der Wiederholbarkeit in der Sprache im Allgemeinen und in Bezug auf die Praxis des Handelns

Die Sprache ist laut Bergson aus einer Reihe von Gründen nicht dazu geeignet, eine funktionierende Entsprechung der Unmittelbarkeit auszudrücken: Einer davon besteht in ihrer Eigenart, sich viel mehr auf die Gemeinsamkeiten der Dinge, die sie beschreiben zu beziehen, als auf das, was eine Sache „*Einzigartiges und infolgedessen Unaussprechliches an sich hat*“<sup>147</sup>:

*„Einen Allgemeinbegriff bilden, heißt, aus verschiedenen wechselnden Dingen einen gemeinsamen Aspekt abstrahieren der sich nicht verändert, oder der zum mindesten unserem Handeln eine unveränderliche Handhabe darbietet.“<sup>148</sup>*

*“wir sehen nicht nur die Dinge selber; wir beschränken uns meistens darauf, die ihnen aufgeklebten Etiketten zu lesen. Diese Tendenz, die geboren ist aus dem Bedürfnis, hat sich unter dem Einfluss der Sprache noch verstärkt. Denn alle Worte (mit Ausnahme der Eigennahmen) bezeichnen Arten. Das Wort, das nur die gewöhnlichste Funktion und die banalste Seite einer Sache festhält, schiebt sich zwischen diese Sache und uns und würde uns ihre eigentümliche Gestalt verhüllen, wenn diese Gestalt nicht schon hinter den Bedürfnissen hätte zurück treten müssen“<sup>149</sup>*

---

<sup>144</sup> Aus „Zeit und Freiheit (S.128/129)

<sup>145</sup> Aus „Zeit und Freiheit“ (S.143 Z.15)

<sup>146</sup> Aus „Zeit und Freiheit (S.130 Z.13 ff)

<sup>147</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (S.183 Z.28)

<sup>148</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (S.114 Z.21 ff)

<sup>149</sup> Aus „Das Lachen“ (S.85 Z.9 ff)

Merleau-Ponty teilt diese Auffassung mit Bergson: Wenn wir einen Gegenstand benennen, erhalten wir von ihm eine fertige Übersetzung, die das schauende, erforschende Erkennen ersetzt und deshalb sei es „*weit gefehlt, daß die Definition hier das erste sei, was ich von dem Dinge erkenne, daß es viel mehr fast jederzeit das letzte ist.*“<sup>150</sup>

Des weiteren stellt Henry Bergson fest, dass die Anwendbarkeit der Sprache vor allem auf den Vollzug von Handlungen ausgerichtet ist, die ihren Nutzen aus der Manipulierbarkeit der materiellen Welt ziehen. Das Handeln ist im planenden und forschenden Sinn darauf angewiesen, Regelmäßigkeiten zu konstatieren, die wir unserer Umwelt entnehmen können und sich insofern auf das zu stützen, was ihr immanent bleibt:

*„Der Mensch muss leben, und das Leben verlangt, daß wir die Dinge in dem Bezüge sehen, den sie zu unseren Bedürfnissen haben. Leben besteht in Handeln. (...). Die Dinge sind mit Rücksicht auf den Nutzen, den ich aus ihnen ziehen kann, klassifiziert worden. Und viel mehr als Farbe und Form der Dinge apperzipiere ich diese Klassifikation.“*<sup>151</sup>

## 2b) Die Gebundenheit der Sprache an die Umrisse der äußeren Welt

Die Gebundenheit der Sprache sieht Bergson vor allen Dingen in ihrer Anlehnung an unsere leiblichen Erfahrungen in der gegenständlichen Welt:

*„Die Wahrnehmungen, die aus der materiellen Welt zu uns gelangen (...) sind klar umrissen, gegeneinander scharf abgegrenzt und lassen sich sozusagen nebeneinander aufreihen“*<sup>152</sup>.

*„Wir drücken uns notwendig durch Worte aus und wir denken fast immer räumlich. Mit anderen Worten, die Sprache zwingt uns, unter unseren Vorstellungen dieselben scharfen und genauen Unterscheidungen, dieselbe Diskontinuität herzustellen wie zwischen den materiellen Gegenständen“.*<sup>153</sup>

Aus diesen drei Aspekten resümiert Bergson, dass auch die Begriffe, die wir zur Hand nehmen, um Empfindungen auszudrücken ihre unmittelbare Aussagekraft durch die sprachliche Übersetzung verfehlen. Die Sprache zerlegt Bewegungen in einzelne, auf einander folgende Zustände, die sich aus einer Entwicklung heraus kristallisieren lassen, um sie anschließend in einem imaginären homogenen Raum nebeneinander aufzureihen. Die Gleichzeitigkeit und die Mannigfaltigkeit der unmittelbaren Empfindungen wird auf diese Weise sukzessiv rekonstruiert. Diese Eigenschaften verlegen das Bewusstsein also nicht nur in einen klar umrissenen Raum sondern auch in die Vergangenheit<sup>154</sup>. Die Wirklichkeit aber, erklärt Bergson, ist etwas, das sich aus seiner ständigen Modifizierung und fließenden Durchdringung nicht heraus trennen lässt.

---

<sup>150</sup> Aus „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (S.14 Z.6/7)

<sup>151</sup> Aus „Das Lachen“ S.84

<sup>152</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (1948) S.184 Z.34 ff

<sup>153</sup> Aus „Zeit und Freiheit“ im Vorwort

<sup>154</sup> Vgl. Henry Bergson in „Denken und schöpferisches Werden“: „In Wirklichkeit bilden sie erst eine Vielheit von Zuständen, wenn ich sie überholt habe und mich nach rückwärts wende, um ihre Spur zu beobachten. (...) (ich hätte nicht) sagen können wo der eine von ihnen endigte und der andere anfängt“ (S.185 Z.23)

### 3) Formen, Inhalte und Oberflächen: Auch das Nichts ist umrissen

Dass die Dinge ein Inneres haben, das sich in Form seiner Umrisse von seiner Umgebung abgrenzen lässt, kommt im fünften Akt vor allem „inhaltlich“ zur Geltung.

Während die Linien im zweiten Akt und in Bezugnahme auf den ersten Akt eine geradezu architektonische Verwendung gefunden haben, bezogen sie sich im vierten Akt viel mehr auf Linien, die sich auf unsere körperliche Trennung von Innen und Außen und der damit einhergehenden Notwendigkeit des Austauschs und der Kommunikation beziehen. Im fünften Akt sind die Linien weniger in der Trennung selbst zu finden, als dass sie sich fast heimlich durch die Verläufe der Texte schleichen, die sich treu an den Vorstellungen von Formen entlang schlängeln und außer diesen nicht viel mehr auszudrücken vermögen.

In Form ihrer Abgrenzung zueinander trennt Henry Bergson die unmittelbare Intuition sowie innerliche Empfindungsregungen von den äußeren Bewusstseinszuständen mit den selben scharf gestochenen Linien, in dessen Eigenart er sie am deutlichsten unterschieden sieht.

Bergson's Absicht, die Fragen der Philosophie in dieser Hinsicht neu zu formulieren, führt ihn zu einer Annäherung an die Unmittelbarkeit, welche - den Mitteln der Sprache unterworfen - sich weder ausdrücken, noch fest halten lässt:

*„Alles wird von dem Gewicht abhängen, das wir dem einen oder andern unter den Begriffen zuerkennen, und dieses Gewicht wird immer willkürlich sein, weil der vom Objekt abgezogene Begriff kein Gewicht hat“*<sup>155</sup>

#### 3a) Die Verborgenheit der Tiefe

Die Inkommensurabilität<sup>156</sup> des Inneren und des Äußeren wird auf einer vorgestellten Kontur zwischen Ausdrücklichkeit und Unaussprechbarem ausgelegt und ist auf die tagtäglich erlebte Erfahrung von Tiefe zurückzuführen, welche sich unserer körperlichen Gestalt in der Perspektive offenbart. Die Körperlichkeit, die uns den Einblick und den Zugang zum eigenen Inneren sowie zum Inneren anderer Lebewesen und Gegenstände verwehrt, lässt mich an dieser Stelle noch mal auf das Thema der Tiefe,<sup>157</sup> des Undefinierbaren, des Unerreichbaren zu sprechen kommen, dessen Bereiche wir entlang seiner Abgrenzung vom Definierbaren und Erreichbaren abstecken.<sup>158</sup>

Die Tiefe ist *„die eigentliche Dimension des Verborgenen (und des Simultanen) (...). Es muß Tiefe geben, weil es einen Punkt gibt, von dem aus ich sehe (...).“* Sie äußert sich in dem Augenblick, in dem wir merken, dass es unmöglich ist, *„zwei Punkte gleichzeitig*

---

<sup>155</sup> *„Alles wird von dem Gewicht abhängen, das wir dem einen oder andern unter den Begriffen zuerkennen, und dieses Gewicht wird immer willkürlich sein, weil der vom Objekt abgezogene Begriff kein Gewicht hat“ (Aus „Denken und schöpferisches Werden“ S.189/190)*

<sup>156</sup> Dazu Henry Bergson in „Zeit und Freiheit“: *„An Stelle eines inneren Lebens, (...) (das) mit der Sprache inkommensurabel (...) (ist), erhalten wir ein künstliches, der Rekonstruktion zugängliches Ich (...), die zusammentreten und auseinandergehen wie die Buchstaben des Alphabets bei der Bildung von Worten.“ (S. 195 Z.8 ff)*

<sup>157</sup> Vgl. 2b) über das Negative (S.8)

<sup>158</sup> Vgl. Maurice Merleau-Ponty beschreibt in dem Kapitel über die Tiefe (1959) in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ das Vorgehen der Negation: *„man kann nicht sagen, ein Geist ist hier, aber man kann sagen, er ist nicht dort - diese allmähliche Negation breitet sich auf alle Teile der Welt und des Eigenleibes aus, - und dennoch gibt es eine Örtlichkeit der Umschließung (...).“ (S.282 Z.11 ff)*

deutlich zu sehen“. „Sie also bewirkt, dass die Dinge Fleisch haben: das heißt, daß sie meiner Betrachtung (...) Hindernisse und einen Widerstand entgegensetzen, der gerade ihre Realität, ihre „Offenheit“, ihr totum simul ausmacht. Der Blick besiegt die Tiefe nicht, er umgeht sie.“<sup>159</sup>

In dem Kapitel „Die Einführung in die Metaphysik“<sup>160</sup> stellt Henry Bergson fest, „daß die Philosophen trotz all der offensichtlich weit auseinandergehenden Meinungen sich darin einig sind, zwei grundsätzlich verschiedene Arten der Erkenntnis zu unterscheiden. Die erste geht gleichsam um ihren Gegenstand herum, die zweite dringt in ihn ein. Die erste hängt von dem Gesichtspunkt ab, den man einnimmt, und von den Symbolen, mit denen man sich ausdrückt. Die zweite hängt von keinem Gesichtspunkt ab und ist auf kein Symbol angewiesen. Von der ersten Art kann man sagen, daß sie beim Relativen stehen bleibt, von der zweiten, daß sie da, wo sie möglich ist, das Absolute ergreift“<sup>161</sup>

Die Tiefe ist eine Negation, die notwendig all unsere positiven Beobachtungen ausmacht. Das, was wir nicht erkennen können, weil es sich *in* etwas befindet, ist in der Oberfläche der Dinge mitgegeben. Alle Dinge, der menschliche Körper inbegriffen, bestätigen uns die Erfahrung, dass etwas ist, indem es sein Inneres verbirgt. Wir „besitzen“ daher eine absolute und darüber hinaus sogar eine absolut reale Vorstellung von Verborgenheit und assoziieren sie als etwas Inneres. Das, was sich dem Zugriff verwehrt, ist gleichzeitig dasjenige, was die Idee des Verborgenen an die Oberfläche zieht und die Oberfläche impliziert uns ihrerseits eine Tiefe in der Form eines Behältnisses, das sie umschließt.

### 3b) Auch das Nichts ist umrissen

Henry Bergson stellt fest, dass sich die Vorstellung von einer räumlichen Ausdehnung bis in die Idee der Leere und des Nichts fortsetzt:

*„Sowie wir dagegen über die Wirklichkeit nachdenken, machen wir aus dem Raum einen Behälter. Da unser Denken daran gewöhnt ist, Teile in einem relativ leeren Raum anzuhäufen, stellt es sich vor, daß die Wirklichkeit, ich weiß nicht welche absolute Leere ausfüllte.“*<sup>162</sup>

Was die Schauspielerin in „Luft“ nicht finden kann, sind die Verbindungen zwischen den Dingen, die sie vorfindet.<sup>163</sup> Infolgedessen konturiert sie die Lücke mithilfe der Form, die sich von der Gesamtheit aller Formen abgrenzen. Ihrer gedanklichen Tradition folgend, Zusammenhänge und Beziehungen in Gefäßen zu verpacken<sup>164</sup>, gelangt auch dieses Fehlen erst in Abgrenzung an das, was da ist, zu einer Dimension<sup>165</sup>.

---

<sup>159</sup> Aus „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (S.279)

<sup>160</sup> „Denken und schöpferisches Werden“ (ab S.180)

<sup>161</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (S.180/181)

<sup>162</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (S.115 Z.30 ff)

<sup>163</sup> Vgl. Merlau-Ponty in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ „Und in Wahrheit sind Bewegungen, Ruhestellungen, Distanzen, Erscheinungsgrößen usw. nur verschiedene Anzeichen für die Brechung des durchsichtigen Milieus, das mich von den Dingen selbst trennt“ (S.291/292)

<sup>164</sup> Vgl. „Luft“ Akt 3, Szene 3 und Akt 2

<sup>165</sup> „Nichts“ bezeichnet die Abwesenheit von dem, was wir suchen, was wir erwünschen, was wir erwarten. Wenn man tatsächlich annähme, die Erfahrung böte uns jemals eine absolute Leere, so würde sie begrenzt sein, Umrisse haben, also doch noch etwas sein“ (Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (S.116 Z.29 ff))

Die Relationen und starren Zusammenhänge, innerhalb derer sie sich klar situieren konnte (Vgl. zweiter Akt), hat sie hinter sich gelassen. Sie ist verreist und der Moment der Rückkehr beginnt mit einem Schritt ins Leere:

*„Man tritt ins Leere.  
Und die Luft,  
die man dann trifft  
tut so, als gäbe es sie gar nicht.  
Als wäre sie gar nicht,  
was sie scheint,  
überall.  
Und zwischen allem,  
als wäre sie gar nicht da  
um all die Lücken zu füllen,  
zwischen all dem,  
was da ist  
und so tut, als ob es sich in etwas befindet,  
in etwas, was da überall ist.  
Als stünden die Sachen in einem Aquarium,  
aus dem man das Wasser raus gelassen hat,  
um es mit Luft zu füllen.  
Bis zum Rand.“*<sup>166</sup>

Musste für dieses „*lebendige Ich*“, dessen Unbeständigkeit sich weder fixieren noch ausdrücken lässt und „*die äußeren Dinge so scharf unterscheidet und so leicht durch Symbole vorstellt, die Versuchung nicht groß sein, dieselbe Schärfe der Unterscheidung bis in sein eigenes Sein hinein zu tragen und der inneren Durchdringung seiner psychischen Zustände, ihrer ganz qualitativen Mannigfaltigkeit, eine numerische Pluralität von untereinander verschiedenen, sich nebeneinander aufreihenden, durch Worte ausdrückbaren Terminus zu substituieren?*“<sup>167</sup>

Die Sehnsucht der Schauspielerin nach etwas Ganzem, danach, dass alles Eins ist, sich unmöglich immer weiter zerlegen und willkürlich zusammenfügen lässt<sup>168</sup>, besteht in der Idee einer Einheit, die insofern nicht aus der Addition ihrer Einzelteile besteht, als dass sie nicht als ein Gefäß gedeutet werden kann, das etwas enthält.

*„Sobald man sich von einem Bewußtseinszustand Rechenschaft zu geben und ihn zu analysieren sucht, wird sich dieser im eminenten Sinne persönliche Zustand in unpersönliche Elemente auflösen, die einander äußerlich sind, und von denen jenes Einzelne eine Gattungsvorstellung erweckt und durch ein Wort ausgedrückt wird. Wenn aber unsere Vernunft, ausgestattet mit der Raumvorstellung und der Fähigkeit, Symbole zu erzeugen, diese vielfachen Elemente dem Ganzen entnimmt, so folgt daraus noch nicht, daß sie auch darin enthalten gewesen wären. Im Schoße des Ganzen nahmen sie keinen Raum ein (...).“*<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> Aus „Luft“ Akt 5, Szene 1

<sup>167</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (S.194/195)

<sup>168</sup> Vgl. Gefahren-Text in „Luft“ (S.43/44)

<sup>169</sup> Aus „Zeit und Freiheit“ (S.136/137)

Dadurch allerdings entzieht sich die Idee, die Ahnung von Verbundenheit der Vorstellungskraft der Schauspielerin, die sich von der Raumerfahrung, ihren Konturen und formalen Relationen nicht los machen kann, welche zwar notwendig an der Einheit Teil haben, sie aber dennoch nicht vollständig ausmachen.

#### 4) Eine gewisse Sprungbereitschaft

Bergson misst - ganz im Sinne der Quantenphysik<sup>170</sup> - dem nicht berechenbaren, den weder rückvollziehbaren noch vorhersehbaren Sprung aus einer verborgenen und zutiefst ursprünglichen Potenzialität heraus, die schöpferische Bedeutung bei, die den Menschen zu einem „freien“ Menschen machen. Es ist die Kreativität, die sich völlig unbemerkt in alle begründeten und Begründungs-suchenden Wirkungskreise des Bewusstseins immer schon von vorne herein mit eingeschlichen hat und über die gesteckten Rahmen hinaus in die Unendlichkeit vorzudringen vermag. Vielmehr, als dass sie sich umschließen ließe, ist die Unendlichkeit innerhalb der endlichen Schranken unseres Bewusstseins und unseres Körpers immer schon gegeben.

Bergson beschreibt diesen Sprung als eine Art blitzartigen Kontakt mit dem Bild der Intuition (Siehe Abbildung 3)<sup>171</sup>:

*„dieser Kontakt (der innere blitzartige Kontakt mit der Intuition) hat ihm einen Antrieb gegeben, aus diesem Antrieb ging eine geistige Bewegung hervor, und wenn diese Bewegung, die man einer Art von Wirbelbewegung vergleichen kann, unseren Augen auch nur sichtbar wird durch den Stoff, den sie in sich hineinzieht, so ist es doch nicht weniger wahr, daß diese Wirbelbewegung unverändert geblieben wäre, auch wenn sie einen ganz anderen Stoff in sich hinein gezogen hätte.“<sup>172</sup>*

Die Linien verlieren dabei jedoch nichts von ihrer trennenden Eigenschaft. *„Meistenteils leben wir uns selbst gegenüber äußerlich“<sup>173</sup>*, überlegt Bergson, der mit einer gewissen Bestimmtheit die Intuition, die Empfindungen und den beständigen Fluss der Dauer ins Innere des Menschen verlegt. Das Bewusstsein und die Sprache verortet er auf der anderen Seite. Aufgrund ihrer sukzessiven Eigenschaften sowie ihrer Anlehnung an die Konturen der materiellen Welt seien sie außerhalb des menschlichen Körpers vorzustellen:

*„So gäbe es also schließlich zwei verschiedene Ichs, derer eines eine Art äußere Projektion des anderen, sein räumlicher (...) Repräsentant wäre. Dem eigentlich Ich kommen wir durch eine tief eingehende Reflexion bei, die uns ermöglicht, unsre inneren Zustände wie in ununterbrochener Umbildung begriffene lebende Wesen zu erfassen, wie Zustände, die aller Messung spotten, die sich gegenseitig durchdringen, und deren Sukzession innerhalb der Dauer nichts mit der Nebeneinanderreihung im homogenen*

---

<sup>170</sup> Vgl. Eva Schürmann in „Erscheinen und Wahrnehmen“ (aus dem Jahr 2000) S.67 Z.5 ff) sowie Hans-Peter Dürr in seinem Vortrag in Clausthal (2002) mit dem Titel: „Wir erleben mehr als wir begreifen“

<sup>171</sup> Neben der zirkulierenden Bewegung, die etwas in sich einschließt, ist die verstreichende Zeit, die das Bewusstsein während der zurück- und voraus deutenden Aktivität beansprucht, nicht zu vergessen: *„Notwendigerweise vernachlässigt sie (die wissenschaftliche Intelligenz, bzw. ihre wirbelnder Verlauf), was während des Intervalls vor sich geht“* (Henry Bergson in „Denken und schöpferisches Werden“ S.145 Z.3 ff)

<sup>172</sup> Henry Bergson in „Denken und schöpferisches Werden“ (S.131 Z.14 ff)

<sup>173</sup> Henry Bergson in „Zeit und Freiheit“ (S.191 Z.9/19)

*Raum gemein hat. Die Augenblicke aber, wo wir so uns selbst ergreifen, sind selten, und deshalb sind wir selten frei.“<sup>174</sup>*

Die Linie ist der Anlass, von der einen Seite zur anderen zu springen, um sie miteinander zu verbinden. Da es aber letztlich der Körper ist, bzw. der ihm nachfolgende Verstand, welcher die Trennung verursacht, aber gleichzeitig das Medium darstellt, *in* dem der Sprung vollzogen wird, ist die Unterscheidung selbst jedes mal mit gesprungen, wenn die Schauspielerin die Seiten gewechselt hat. Die rein-raus-Bewegung des fünften Aktes ergibt sich aus dem Dialog zwischen Innen und Außen, zwischen der Zugänglichkeit und der Unzugänglichkeit. Der Schwerpunkt liegt allerdings mehr auf dieser Bewegung als auf den Seiten, von denen sie ausgeht. Die Eigenschaften der Seiten, die die Schauspielerin betritt, treten selbst in den Hintergrund und das wichtige dabei ist eigentlich, dass es darauf gar nicht ankommt. Es sind viel mehr die Füße, die Sprünge vollziehen, ohne zu sagen, woher sie kamen und wohin sie springen. Die Platzierung ist ein Akt, der aus den Sprüngen hervor geht und nicht umgekehrt. Das macht es auch so schwierig, bzw. unmöglich, irgendwohin zurück zu springen, wo man schon mal war, wie die Versuche der Schauspielerin im vierten Akt<sup>175</sup> gezeigt haben: „die tiefen psychischen Tatsachen (bieten) sich dem Bewußtsein nur ein einziges mal (an)“ und treten niemals wieder auf.<sup>176</sup>

## 5) Der freie Wille und die Angst vor der Freiheit

Es gibt Situationen, in denen wir feststellen, *„daß wir uns ohne Gründe entschieden haben, vielleicht sogar gegen alle Gründe. In gewissen Fällen ist aber gerade das der beste aller Gründe (...) (Diese Entscheidung) (...) entspricht vielmehr dem Ganzen unsrer innigsten Gefühle (...) (Manchmal) wählen wir ohne jegliche Acht dessen, was man gemeinhin ein Motiv nennt; und dieses Fehlen jeden angebbaren Grundes ist umso auffallender, in je tieferem Sinne wir frei sind.“<sup>177</sup>*

Bergson stellt in diesem Zusammenhang fest, dass jede *„mechanistische Auffassung vom Ich“* dieses Ich, wenn es zwischen zwei entgegengesetzten Gefühlen schwankte, in die Entscheidungsunfähigkeit führen müsste und *„wie sollte dann, eben jenem vom Determinismus angerufenen Kausalitätsprinzip zufolge, das Ich sich jemals entscheiden können?“<sup>178</sup>*

Es kommt durchaus vor, dass wir uns über uns selbst wundern. Prinzipiell wundern wir uns allerdings nicht gerne (es sei denn vielleicht über einen Zaubertrick).

Unser eigener Wille ist *„imstande (ist) zu wollen, um zu wollen, und dann die vollzogenen Handlung durch Antezedentien erklärlich zu machen, von denen sie doch die Ursache gewesen ist“<sup>179</sup>*

*„Es scheint als ob wir ein Interesse hätten, das Prinzip des Mechanismus unverletzt zu erhalten und uns mit den Gesetzen der Assoziation der Vorstellungen in Übereinstimmung*

---

<sup>174</sup> Aus „Zeit und Freiheit“ (S.190/191)

<sup>175</sup> In der dritten Szene des vierten Aktes versucht die Schauspielerin vergeblich, zu den Momenten zurück zu kehren, in denen sie ein Gefühl von Verbundenheit wahrgenommen hatte. Am liebsten würde sie diese Momente einfangen und gut verstauen, um sie für immer über sie verfügen zu können.

<sup>176</sup> Aus „Zeit und Freiheit“ (S.181 Z1-3)

<sup>177</sup> Aus „Zeit und Freiheit“ (S.142 ab Z.13 ff)

<sup>178</sup> Aus „Zeit und Freiheit“ (S.143 Z.9 ff)

<sup>179</sup> Aus „Zeit und Freiheit“ (S.132 Z.26 ff)

zu bringen. Das plötzliche Auftreten des Willens ist wie ein Staatsstreich, den unser Verstand vorausahnt und den er durch eine regelrechte Erwägung im voraus legitimiert. Man könnte sich allerdings fragen, ob der Wille, selbst wenn er will um zu wollen, nicht irgend einem entscheidenden Grunde Folge leistet, und ob das Wollen um des Wollen willen ein freies Wollen sein kann.“<sup>180</sup>(ZuF S.132/133)

#### 5a) Die Widersprüchlichkeit der Freiheit und die Handlungsunfähigkeit der Schauspielerin

Der Bezug zu „Luft“ besteht in diesem Fall darin, dass die Schauspielerin nach einer ähnlich Rahmen-sprengenden Freiheit sucht, vor der sie sich aber gleichzeitig fürchtet. In dem Gefahren-Text (Vgl. „Luft“ S.43/44) fürchtet sie die fatalen Folgen einer Entscheidung für die absolute Unfreiheit, die gleichzeitig damit lockt, für den Rest der erloschenen Zeit ihre Ruhe zu haben, die Angst vor der unvorhersehbaren und unkontrollierbaren Willkür der Freiheit „in der ablaufenden Zeit“<sup>181</sup> ein für alle mal hinter sich gebracht zu haben:

*„Der Blick ist eingerastet in einer Perspektive, die alle anderen ausschließt. Und gelähmt ist der Zweifel an der getroffenen Wahl. Gelähmt sind die Möglichkeiten, die sonst provozieren, sie zu erwägen. Und gelähmt ist die Zeit. Gelähmt ist die Neugier, der Mut, sich zu verlaufen. Gelähmt ist die Angst, sich nicht mehr auszukennen, gelähmt ist die Wirklichkeit. Sie wirkt nicht mehr und wird auch nicht bewirkt.“<sup>182</sup>*

Auf der anderen Seite ersehnt sie sich die Freiheit, mit Hilfe derer sie hinter die Linien springen könnte, die sie von sich selbst trennen. Ähnlich wie im Gefahren-Text handelt es sich hierbei aber wieder um die selben Linien, mit denen sie sich an sich zu binden versucht. Die Widersprüchlichkeit zwischen der Angst und der Sehnsucht vor ein und derselben Freiheit hält sie gefangen: In der Entscheidungs-Unfähigkeit, in der Handlungsunfähigkeit und somit auch in der Unwirklichkeit.

Die Ausweglosigkeit der Schauspielerin, die aus ihrem Zimmer heraus geworfen wurde, das ihr einst Halt bot, wie sie auch aus den Tabellen rausgeflogen ist, die sie erst sortierten und dann einsperrten<sup>183</sup>, ist der des Kellermenschen sehr ähnlich:

*„Die Verzweiflung des Menschen aus dem Untergrund und die Ausweglosigkeit seiner Lage bestehen jedoch gerade darin, daß er, selbst durch und durch ein Verstandesmensch, die Herrschaft der ratio ablehnen muß, der er infolge seiner rationalen Überlegungen erkannt hat, wohin sie führt.“<sup>184</sup>*

Die Vorstellung einer Grenze, die Unfähigkeit, sich für die eine oder die andere Seite zu entscheiden führen beide Protagonisten in ein Dilemma, aus dem sie nicht heraus finden.

---

<sup>180</sup> Aus „Zeit und Freiheit“ (S.132/133)

<sup>181</sup> Aus „Zeit und Freiheit“ (S.182 Z.30)

<sup>182</sup> Vgl. „Luft“: Akt 5.1 (S.43)

<sup>183</sup> Aus „Luft“ Verlauf von Akt 2 und Akt 3

<sup>184</sup> Barbara Lambeck in „Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Cernysevskijs in „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ (1980) (S.110 Z.20 ff)

Eingeholt von der Zeit (die im Widerspruch zum Stillstand steht) sitzen sie da und sehen ihr beim Gehen zu. Und je weiter sie sich entfernt, desto kleiner wird sie.<sup>185</sup>

Die Kritik an der vorherrschenden Vorstellung der Determiniertheit des Menschen in den 1860er Jahren, die von Dostoevskijs Anti-Helden in den „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ hervor geht<sup>186</sup>, entspricht zum einen Henry Bergson's Überlegungen über den freien Willen und zum anderen der in „Luft“ angedeuteten Kritik an der konstruktivistischen Idee.

Die SchauspielerIn erfährt in „Luft“, dass ihr die Konstruiertheit der Wirklichkeit keine freie Handhabe über die eigenen Konstruktionen bietet und zwar nicht einmal dann, wenn man sie erkannt hat. Obwohl sie das Zahlen-Gerüst abgebaut hat, verfängt sie sich auch im weiteren Verlauf des Stücks in den Verwicklungen der strukturellen Tradition ihres Denkens und verliert sich in den rhythmisch ablaufenden Prozessen zwischen Konstruktion und Dekonstruktion.

Auch der Verstand des Kellermenschen vermag ihn nicht aus den Gedanken der Determiniertheit heraus zu führen. Dennoch rebelliert er gegen die Vorstellung, dass das alles sein soll, was ihm einfallen könnte und ihm fällt auf, dass die deterministisch vorgeschriebene Vorteils-Bedachtheit der verstandesmäßig erarbeiteten Strukturen einen bedeutenden Vorteil außer acht lässt:

*„Mein eigenes, unabhängiges und freies Wollen, meine eigene, wenn auch, ganz wilde Laune, meine Phantasie, die manchmal sogar bis zum Wahnsinn gereizt wird, - dies alles zusammen ist eben gerade jener übergangene, jener vorteilhafteste Vorteil, der sich nicht klassifizieren läßt und durch den sich beständig alle Systeme und Theorien zum Teufel scheren.“*<sup>187</sup>

## 6) Sprünge

Jeder Sprung ist ein einzelner, der nicht wiederholt werden kann.<sup>188</sup> Die Freiheit besteht in der Sprungbereitschaft, in der Bereitschaft zu einem Sprung in die Unfreiheit der jeweiligen Seiten. Dass wir aus der Freiheit kamen, als wir noch in der Luft waren (Sprünge sind etwas anderes als Schritte, weil man beim Sprung für einen Moment den Bodenkontakt verliert), erkennen wir allerhöchstens dann, wenn wir wieder auf einer Seite landen und uns fragen, wie wir denn dahin gekommen sind.<sup>189</sup>

---

<sup>185</sup> Barbara Lambeck über die „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ (1980): Der Kellermensch „verfällt (...) in Trägheit und Untätigkeit“ (S.168 Z.8 ff)

<sup>186</sup> Die Trennlinie die in den Aufzeichnungen aus dem Untergrund thematisiert wird, beschreibt eine Sichtweise, oder auch ein Lebenseinstellung, die eine andere ausschließt. Die Rede ist von einer Mauer und man steht entweder auf der einen Seite der Mauer oder auf der anderen, aber beide Seiten haben gemeinsam, dass man von ihr aus die jeweils andere nicht sieht. Man muss sich entscheiden und eben diese Entscheidung kann der Kellermensch nicht fällen. Er entscheidet sich dadurch gewissermaßen dafür, keine der Seiten einzunehmen und in seinem Versteck zu verharren.

<sup>187</sup> Aus den „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ S.113, zitiert von Barbara Lambeck in „Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Cernysevskijs in „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ (1980) auf S.107)

<sup>188</sup> Vgl. Henry Bergson in „Zeit und Freiheit“ (S.181 Z.1-3)

<sup>189</sup> Das hat alles viel zu tun mit der der Reise im vierten Akt - die gesamte Reise setzt sich zusammen aus: 1) der Anreise 2) dem woanders-sein und 3) der Abreise also mit der Heimkehr der SchauspielerIn.

## 7) Das Verlassen und Wiederaufnehmen des Rhythmus in „Luft“

Die rein-raus-Bewegung des fünften Aktes ergibt sich zum einen aus dem Dialog zwischen Innen und Außen, zwischen Zugänglichkeit und Unzugänglichkeit, und zum anderen aus dem Rhythmus des Textes, aus dem Ausbrechen aus diesem Rhythmus und seiner Wiederaufnahme.

Die Zeilen des fünften Aktes werden im Sartrischen Sinn immer wieder von ihrer Zugehörigkeit zu einer Bedeutung „entbunden“ und gewinnen anstatt dieser eine Gegenständlichkeit. Auf diese Weise findet sich die Schauspielerin in der Lage, ihrer Gestalt habhaft ohne zu benennen, weil sie (im körperlichen Sinne) viel mehr in diesem Objekt steckt, als das man es erfassen und umgehen könnte.

*„Für die Worte bin ich,  
sind wir  
welche,  
die sprechen  
und von einander handeln.  
Für die Worte bin ich  
jemand,  
der sie bindet  
und unterbricht.  
Für die Worte bin ich,  
sind wir  
uns gegenüber.  
Und ein Versprechen.  
Für die Worte bin ich,  
sind wir welche,  
die sich erheben,  
wenn sie fallen,  
einander überwinden  
und urheberrechtlich  
entbinden.  
Für die Worte bin ich,  
sind wir  
welche,  
die sich finden.“*<sup>190</sup>

Es sind dennoch die gleichen Worte, mit welchen die Schauspielerin anschließend - nach dem Sprung aus der Entbundenheit zurück in die Gebundeneheit - dieses Objekt dann wieder umläuft, umkreist und umzingelt um es einzufangen.

*„flüchtig war´s,  
das war´s.  
Es war weg,  
vergessen,  
da ist es wieder,  
ich hab es wieder,  
da ist es.  
Da war es,  
flüchtig*

---

<sup>190</sup> Aus „Luft“ (S.44/45)

war es,  
jetzt weiß ich's wieder.“<sup>191</sup>

Der Verlust etwas gerade erst verloren Gegangenen verleiht ihr den Umgang mit diesem, in Form eines drum-herum-Gehens. Und es geht auch schon wieder viel mehr um den Umgang mit Sprache, als um ihren Inhalt.<sup>192</sup>

## 8) Das Problem der Richtung:

Bergson suggeriert in seiner Abhandlung über die philosophische Intuition ein Bestreben, dass einer geschulten, bewussten Rückwendung des Verstandes zum Bild<sup>193</sup> der Intuition gewährleisten soll. In dieser Hinsicht grenzt er sich von Kants von allem Bewussten abzugrenzender Interpretation der Intuition ab: „Denn um zur Intuition zu gelangen, ist es nicht notwendig, sich aus dem Bereich der Sinne und des Bewußtseins hinauszusetzen. Kant war im Irrtum wenn er das glaubte.“<sup>194</sup> Bergson hält die Kontaktfähigkeit des Bewusstseins mit der Intuition für möglich: „Aber nein, die Materie und das Leben, welche die Welt erfüllen, sind ebenso sehr in uns, die Kräfte, die in allen Dingen wirken, fühlen wir auch in uns; welches auch immer das innerste Wesen des Seins und Geschehens sein mag, wir gehören dazu. Steigen wir also in unser eigenes Innere hinab: je tiefer der Punkt ist, zu dem wir hinab dringen, um so stärker wird die Kraft sein, die uns wieder zur Oberfläche zurück wirft. Die philosophische Intuition ist dieser innere Kontakt, die Philosophie ist dieser Elan. Der Außenwelt zugewandt durch einen inneren Antrieb, der aus der Tiefe kommt, (...); denn der Philosoph wird nicht allmählich zur Einheit geführt, sondern er geht von ihr aus.“<sup>195</sup>

Abschließend stellt sich die Frage, inwiefern eine „bewusste Rückwendung zur Intuition“, möglich oder vielversprechend ist und welche Konsequenz sich aus der Verortung des Bewusstseins in einem von uns aus gesehen außenliegenden Bereich und die Verortung der Intuition im Innersten Kern des Menschen ergeben. Es handelt sich hierbei um eine Unterscheidungen von Seiten, die die Richtung für den Übertritt, für die Kommunikation entscheiden: von Innen nach außen und dann wieder zurück.

Bergson benutzt für die Erläuterung seiner philosophischen Methode, immer wieder Begriffe, die Richtungen suggerieren: „Hinwenden“ oder „Abwenden“, als könne man „das Bewußtsein an eine ganz besondere und ganz bestimmte Disposition gewöhnen, und zwar gerade diejenige, die sie annehmen muss, um sich selber ohne **Schleier** zu erscheinen. Freilich muss das Bewußtsein von sich aus sich dieser Anstrengung willig unterziehen“<sup>196</sup>

---

<sup>191</sup> Aus „Luft“ (S.41)

<sup>192</sup> Dazu Kierkegaard in dem Kapitel „Die Ironie nach Fichte“ aus „Über den Begriff der Ironie“:  
„Indem die Reflexion beständig über die Reflexion reflektierte, war das Denken auf einen Abweg gekommen und jeder Schritt, den es vorwärts tat, führte es natürlich weiter und weiter von allem Inhalt fort“ (S.228 Z.9 ff)

<sup>193</sup> „Ihr nähern wir uns erst, wenn wir das vermittelnde Bild gewinnen“ (Henry Bergson in „Denken und schöpferisches Werden“ S.137 Z.16/17)

<sup>194</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (S.147 Z.12 ff)

<sup>195</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (S.144 ab Z.2)

<sup>196</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (S.188 Z.9 ff) (und Vgl. S.187 Z.28-33)

Diese Begriffe stützen sich auf der Verortung der Phänomene auf einander gegenüber liegenden Seiten. Darüber hinaus vollzieht er noch eine zeitliche sowie qualitative Wertung. Zuerst die zeitliche: Das reine ursprüngliche Innere geht in Bergson's Beschreibungen der daraufhin äußerlich vollzogenen Synthese durch die Bewusstseinsakte voraus:<sup>197</sup> „Er kehrt zu sich wieder zurück, wenn er zu seiner Intuition zurück kehrt.“<sup>198</sup>

Die inhaltliche Wertung wird wie folgt ausgedrückt: „Die Augenblicke aber, wo wir so uns selbst wieder ergreifen, sind selten und deshalb sind wir selten frei. Meistens leben wir uns selbst gegenüber äußerlich, und gewahren nur das entfärbte Phantom unseres Ich, einen Schatten, den die reine Dauer in den homogenen Raum wirft. Unsere Existenz spielt sich also eher im Raum als in der Zeit ab: wir leben mehr für die äußere Welt als für uns, (...), wir „werden mehr gehandelt“ als daß wir selber handelten.“<sup>199</sup>

Er entzieht unserem Innenleben, das er der reinen fließenden Bewegung der Dauer zuschreibt, jegliche räumliche Ausrichtung, denn es ist, was es auch ist, alles zugleich: „Die reine Dauer jedoch schließt jede Vorstellung eines Nebeneinanders, einer gegenseitigen Äußerlichkeit und Ausdehnung aus“<sup>200</sup> und „Das innere Leben ist all das gleichzeitig, eine Mannigfaltigkeit von Qualitäten ein kontinuierlicher Fortschritt“<sup>201</sup> Egal, von welcher Seite wir es angingen, es würde doch immer die Ausgangsposition unserer Betrachtung dasjenige sein, was uns die Erfassung dieser Gleichzeitigkeit verwehrt.

Wenn mein Verstand außerhalb von mir läge und die Intuition innerhalb, so wäre die intensive Intuition etwas, aus der - auf unsichtbarem Weg - etwas ebenfalls undefinierbares aber Transporttaugliches (-> von Bergson beschrieben als ein vermittelndes „Bild“) in den (außenliegenden) Verstand hinein transportiert würde. Und der Verstand wäre dann der „Ort“, wo dieses „Etwas“, das aus der Intuition hervorgegangen ist, seine extensive Entsprechung erführe. Und von diesem Ort aus müsste ich dann zurück zur Intuition kehren können.<sup>202</sup>

Der Verstand käme in dieser Veranschaulichung dann schon an zweiter Stelle, er wäre aus mir heraus getreten und er soll es auch sein, der mir - aufgrund dieser Herkunft - den Weg zurück weisen kann, zurück in mich hinein, in meine Intuition.

---

<sup>197</sup> Vgl.: „ursprüngliche Intuition“ Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (S.128 Z.8)

<sup>198</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (S.129 Z.28/29)

<sup>199</sup> Aus „Zeit und Freiheit“ (S.191 Z.7 ff)

<sup>200</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (S.186 Z.23 ff)

<sup>201</sup> Aus „Denken und schöpferisches Werden“ (S.187 Z.19 ff)

<sup>202</sup> Die Rekonstruktion als Möglichkeit ist an sich schon eine für den Verstand sehr typische Verfahrensweise. So weit der Verstand die bewusste Genese seiner sich entwickelnden Annahme konstruiert, indem er sie synthetisiert, lässt er sich gleichermaßen in der Rückwendung rekonstruieren. Es lässt sich nachvollziehen, wie er zustande kam.

Die Vernunft „bedarf“ der Überzeugung, dass gemachte Beobachtungen in einem Gesetz zusammen hängen. Daher rührt, dass die Vernunft selbst nach den „Prinzipien ihrer Urteile“ ihrem Wahrnehmungsprozess beständige Gesetze voraus schickt.

Hermann von Helmholtz unterstreicht diese Theorie vor allen Dingen in Bezug auf das „Kausalitätsprinzip“, welches allen Naturgeschehen eine Gesetzmäßigkeit im Voraus, also schon bevor sie einem Beobachter ins Bewusstsein gefallen sind, zuschreibt. Diese Annahme von gesetzmäßig ablaufenden Naturgeschehen „ist die Grundlage alles Denkens und Verhaltens“. „Die natürliche Mechanik unserer Vorstellungsverbindungen führt uns dahin. So treiben uns die stärksten Motive, zu wünschen, dass das Kausalgesetz richtig sei“. „Es gibt uns die einzige Möglichkeit, etwas zu erfassen, das noch nicht beobachtet worden ist (und es) ist (...) die notwendige Basis für zielstrebiges Verhalten“. (Vgl. „Das Auge des Betrachters“ S.22/23)

Nun ist aber die Frage, inwiefern wir an etwas „heran“ kommen müssen, wovon wir doch im Prinzip ausgehen.<sup>203</sup> So trennen sich allein aus der bewussten, bzw. sprachlichen Auseinandersetzung mit diesem Thema zwei einander entgegen gesetzte Richtungen voneinander. Der Blick - wie zuvor besprochen - zielt in das Zentrum von etwas und allgemeiner gesprochen auf den Kern, den Ursprung, von wo aus sich alles weitere ableiten lassen müsste. Aber auf welches Zentrum gucken wir da eigentlich? Ein Zentrum, das sich in uns selber befindet, oder das Zentrum der Welt, das Zentrum der Gemeinschaft aller Menschen? Wie viele Zentren kann eine Einheit denn haben? Hat die Mitte überhaupt eine Richtung, eine Vorder-, eine Rückseite, links und rechts? Das würde sie dann doch von dem Gedanken an einen Ursprung und dessen chronologischer Fortsetzung unterscheiden. Und trotzdem nehme ich an, dass es sich immer noch um das selbe Zentrum handelt, sei es in unserer inneren Welt oder in der äußeren. Es müsste doch das selbe Zentrum sein, das ich in mir selber vermute und gleichzeitig ich in allen anderen Menschen. Das selbe Zentrum, das ich in meiner Natur vermute, was auch der Natur der Erde zu Grunde liegt und somit all ihren Lebewesen, ihren Zyklen, das der Jahreszeiten und des Wasserkreislaufs, um nur einige zirkulierende Bewegungen der Natur-Phänomene zu nennen. Jedenfalls müssten all diese Zentren doch mindestens von der gleichen Art sein.

Es gibt ne Menge **Richtungen**, sie gehen immer von etwas aus und auf etwas anderes zu. Der Gedanke der Verbundenheit, der Einheit und der Ganzheit lässt keine Richtungen zu und daher folglich auch kein auf-sie-zu-gehen. Auf etwas zu gehen, oder von etwas ausgehen ist eng mit unserer körperlichen Erfahrung des Gehens verbunden. Und in dieser körperlichen Erfahrung, aus der heraus, wir überhaupt nur existieren können, steckt die Bedingungslosigkeit der Perspektive, des Gesichtspunktes und damit auch der Ausrichtung. Wir können uns etwas darunter vorstellen, wenn wir sagen, wir gehen von etwas aus, von einer Annahme, einer Ahnung. Und doch bin ich fest davon überzeugt, dass man auf etwas, wovon man ausgeht, nicht zu gehen kann und schon gar nicht mit einer bewussten Rückwendung. Mit dem Rücken an einer Seite, nämlich der des Bewusstseins, liegt die intuitive Einheit noch längst nicht vor mir. Genauso wenig liegt sie links, rechts oder ebenfalls - einfach und aus Prinzip - immer hinter mir.

Wie sollte sich eine Einheit, die Gesamtheit von Mannigfaltigkeiten, überhaupt von irgendetwas abgrenzen, wenn sie es doch ist, die sich der Grenzen notwendig bedient um sie zu überwinden? Und wie sollte sie sich dann von meinem Bewusstsein abgrenzen lassen, sich innerlich oder äußerlich zu ihm positionieren? Denn, wenn ich sage, dass ich mich mit meinem Bewusstsein gegen etwas wende oder zu etwas hin, dann verorte ich nicht nur mein Bewusstsein, sondern auch alles andere, was dieses Bewusstsein nicht zu fassen vermag, auf der anderen Seite, auf der Seite jenseits des Bewusstseins. *„Zumeist wird jedoch das jeweils nicht Gemeinte durch die Art der Unterscheidung eingeschränkt“*,<sup>204</sup> stellt Niklas Luhmann fest.

Und wie könnte etwas diesseits oder jenseits von irgendetwas sein, wenn es sich gleichermaßen auf allen Seiten verteilt? Diese Überlegung erinnert mich daran, wie ich Radfahren lernte: Ich setzte mich auf mein Fahrrad und mein Opa, der hinter mir stand, versprach, dass er hinter mir herlaufen würde und mein Fahrrad am Gepäckträger fest hielte, damit ich nicht umfalle. Mein Opa stand faktisch hinter mehr, daher habe ich ihn nicht gesehen, er war aber da. Das, wovon ich ausging, nämlich, dass mein Opa mich festhält, stand allerdings nicht hinter mir. Diese Annahme fuhr *mit* mir - und ohne zu fallen und schon für eine ganze Strecke - bis zu dem Zeitpunkt, in dem ich mich umdrehte und

---

<sup>203</sup> „denn der Philosoph wird nicht allmählich zur Einheit geführt, sondern er geht von ihr aus.“<sup>194</sup>

<sup>204</sup> Aus „Das Auge des Betrachters“ (S.64 Z.8 ff)

feststellte, dass mein Opa gar nicht mehr hinter mir war, um mein Fahrrad festzuhalten. Und in dem Moment fiel ich um. Was mir das Fahren vor dem Fallen ermöglichte, war nicht mein Opa, den ich nicht sah, weil er hinter mir war, sondern die Annahme, von der ich selber ausging. (Ich hab daraufhin Fahrradfahren gelernt, in der Annahme, dass ich es ja schon konnte. Schließlich bin ich ja schon eine ganze Strecke gefahren, bevor ich mich umdrehte.)

Das Beispiel ist ein bisschen einfach gewählt, um dem Wesen unserer Ahnungen gerecht zu werden, es dient aber doch zur Veranschaulichung des Ausdrucks „von-etwas-ausgehen“: Mein Opa selbst war nicht diese Ahnung, die mir das Fahren ermöglichte. Und meine Ahnung stand weder hinter meinem Rücken verborgen, noch fuhr ich auf sie zu. Um von ihr ausgehen zu können, muss sie beständig aus mir heraus kommen. Nur kommt sie dann trotz dieser Formulierung nie außerhalb von mir an, woraus resultiert, dass ich nicht auf etwas zugehen, wovon ich ausgehe.<sup>205</sup>

### Zum Schluss zurück zum Anfang: Die Untrennbarkeit der Trennung aus dem Ganzen der Einheit

Abschließend möchte ich im Ponty'schen Sinne zum Gedanken der Einheit, der Gesamtheit und Untrennbarkeit von unserer Leiblichkeit (ihrer Situation in der Welt) und den Bewusstseins-Prozessen im Begriff der Ex-ist-enz zurück kommen:

*„Seine (die des Leibes) „Weltzugehörigkeit“ stiftet in eins Möglichkeit und Schranken aller Wahrnehmung und Erkenntnis. Zugleich entpuppt er sich in seiner „Ständigkeit“, die ihm als „Eigenleib“ zukommt, in unabdingbarer Zugehörigkeit zur Einheit der Existenz.“<sup>206</sup>*

*„Das gesamte System der Erfahrung - Welt, eigener Leib und empirisches Ich - wird dem Denken eines universalen Denkers als Trägers der Bezüge zwischen diesen drei Momenten untergeordnet.“<sup>207</sup> (PdW S.245 Z.9 ff)*

*„Ich übertrage nicht die „Tastgegebenheiten“ „in die Sprache des Sehens“ oder umgekehrt, ich versammle nicht die Teile meines Körpers einen nach dem anderen; eine solche Übertragung und Versammlung ist vielmehr in mir immer schon vollzogen, ein für allemal: sie ist überhaupt mein Leib selbst.“<sup>208</sup>*

*„Doch mein Leib steht nicht vor mir, sondern ich bin in meinem Leib, oder vielmehr ich bin mein Leib“<sup>209</sup> und „so ist das Bewußtsein dem Leib verbunden und durch ihn der Welt“<sup>210</sup>*

<sup>205</sup> Dazu Kierkegaard in dem Kapitel „Die Ironie nach Fichte“ aus „Über den Begriff der Ironie“: „Hier zeigt es sich, was sich zu allen Zeiten zeigen wird, daß, wenn man spekulieren will, es besonders darauf ankommt, den richtigen Standpunkt zu haben. Es (der Kritizismus) merkte überhaupt nicht, daß das, was es suchte, in seinem Suchen selber war, und wenn es dort nicht gesucht wurde, in alle Ewigkeit nicht zu finden war. Es ging der Philosophie wie einem Mann, der sein Brille auf hat und dennoch nach seiner Brille sucht, er sucht nämlich nach dem, was ihm vor der Nase liegt, aber er sucht es nicht auf der Nase, und daher findet er es nie.“ (S.228 Z.15 ff)

<sup>206</sup> „Zeitbewusstsein und Zeitlichkeit“ von Hans Joachim Pieper (S.113 Z.3 ff)

<sup>207</sup> Aus „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (S.245 Z.9 ff)

<sup>208</sup> Aus dem Kaptil „Die Synthese des Eigenleibes“ in der „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (S.180 Z.4 ff)

<sup>209</sup> Aus dem Kaptil „Die Synthese des Eigenleibes“ in der „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (S.180 Z.17)

<sup>210</sup> Hans Joachim Pieper in „Zeitbewusstsein und Zeitlichkeit“ (S.113 Z.3 ff)

Wir finden in dieser Konstellation drei Bereiche / Ebenen / Seiten in ihrer Situation des zueinander-seins und in-einander-vorkommens: Denkt man Welt und Leib als materielle Träger dieser Kommunikation, so wäre das Bewusstsein die Instanz die den Übertritt in Form von Kommunikation ermöglicht. Denkt man den Leib als dasjenige, was zwischen Bewusstsein und Welt steht, bekleidet der Leib die Funktion des Vermittlers, der Brücke zwischen beiden Seiten.

Die Gleichung enthält, egal, wie man sie stellt, mindestens zwei Unbekannte und ist lediglich im Stande, den Leib als faktische Konstante zwischen die Fragezeichen zu stellen:

Die erste Unbekannte ist das Bewusstsein als angenommene Instanz, die wir hinter den seinen Resultaten vermuten. Ein Operator, dessen Eigenschaften Prozesse ermöglichen oder in Gang zu setzen scheinen, die das Entstehen der Bewusstseins-tatsachen, letztlich der bewussten Gedanken bedingt.<sup>211</sup>

Die zweite Unbekannte wird von der äußeren Welt bekleidet, von dessen Beschaffenheit wir eine Vorstellung haben, die auf einer Synthese von den Sinneseindrücken und von den unsichtbaren Erschließungs-Mechanismen des Bewusstseins zurück zu führen wäre.

Alle drei Bereiche, alle drei Komponenten ein und der selben Gleichung bedeuten einen untrennbaren einheitlichen Wirkungsmechanismus, einer in sich geschlossenen Ganzheit, aus der unsere Existenz entspringt, ohne sich herleiten zu lassen.

Wichtig ist in dieser Formulierung der sprunghafte Charakter dieser Entstehung, der etwas Plötzliches impliziert, ein plötzliches Auftauchen, ein Begriff der seinerseits wiederum eine Oberfläche impliziert und etwas darunter verborgenes.

Der Ursprung wäre in diesem Sinne nicht etwas, von dem alles ausgeht, sondern selbst schon ein Ergebnis und seine Quelle, die den urtümlichen Sprung vom Dunklen ins Helle vorbereitet oder anschupst keine einzelne, sondern ein Wirkungskreislauf, eine wechselseitig bedingte Bewegung, die sich auf nichts kleineres, elementareres zurück führen lässt und nur in seiner Gesamtheit die Potenzialität hervor bringt, die Sprünge veranlasst, welche selbst keinen Anfang haben und sich somit der Kausalität entziehen, die sich als Prinzip unserer Suche nach Verbundenheit in den Weg stellt.

*„Das Vermögen entsteht als ein sich synchronisierendes, und es wird nicht als solches von einer Ursache hervorgebracht“* <sup>212</sup>(Pieper: S.119 Z.8 ff)

Wovon man ausgeht, ob ich nun von mir oder von anderen spreche ist doch nie etwas, worauf man dann im Nachhinein seinen Weg zurück führen könnte. Vielmehr scheint es immer da gewesen zu sein, irgendwo da am Wegesrand, der, bevor man ihn ging, nie ein Weg war und deshalb auch keinen Rand hatte, sondern allenfalls eine Fläche, durch welche die Schritte in rhythmischer Balance eine Linie zogen.

*„Der erste Schritt.*

*Der erste Schritt  
nach dem Anfang.*

*Es ist nicht der zweite Schritt,  
der Anfang ist kein Schritt.*

*Der Anfang ist viel zu klein,  
als dass Füße darauf Platz hätten,  
der erste Schritt  
nach dem Anfang*

---

<sup>211</sup> Vgl. Merleau-Ponty: „der Zustand eines Bewußtseins wird zum Bewußtsein eines Zustandes, (...) die Welt wird zum Korrelat einer Weltvorstellung“ in der Phänomenologie der Wahrnehmung (S.245 Z.2 ff)

<sup>212</sup> Hans Joachim Pieper in „Zeitbewusstsein und Zeitlichkeit“ (S.119 Z.8 ff)

*geht voraus oder zurück.  
Und so kommt man vom einen  
zum andern.  
Und meistens auch wieder da an,  
wo man losgegangen ist.  
Schritte sind unendlich dehnbar.  
Sie können Jahre überbrücken.  
So viele Jahre,  
wie man sich vorstellen kann.  
Manche überqueren Monate,  
andere ein paar Tage  
und wieder andere  
nur Stunden.  
Der längste Schritt  
geht weder voraus  
noch zurück  
der längste Schritt  
hat keinen Anfang“<sup>213</sup>*

Etwas ist aus etwas heraus gesprungen und plötzlich in unserem Bewusstseinwelt aufgetaucht.

Aus einer Bereitschaft heraus, zu entstehen. Das Ursprünglichste wäre dann eigentlich diese Bereitschaft. Sie ist kein Ort jenseits von uns und von der materiellen Welt, der sich abgrenzen ließe, als jener Ort, der die Wirkungsmechanismen, in denen etwas entsteht, bewirkt. Genauso wenig besteht sie aus den Elementen, die sie hervor bringen und trotzdem lässt sie sich weder jenseits der Linien einordnen, noch in den Linien selber. Aber sie ist es, wenn ich sie dazu erkenne, die alle Linien hervor bringt, weil sie es ist, worum sie sich drehen, an die sie sich anzunähern versuchen; seien es die Linien der Bewusstseinsverläufe oder die Linien der Synapsen-Verbindungen in meinem Gehirn, oder die Konturen der materiellen Welt, der Körper, der Organismen, in denen Leben heran wächst. Man könnte vielleicht sagen, was die Welt im Innersten zusammenhält ist diese Bereitschaft, aus sich heraus zu entstehen. Allerdings ist damit dann immer noch nicht viel mehr gesagt, als die Aussagekraft des Unaussprechlichen.

Generationen hoch entwickelter Industrieländer und dessen Nachfolgestaaten,<sup>214</sup> die im Zeitalter des Internets und globaler Vernetzung heranwachsen, sind einer Entscheidungsfreiheit ausgesetzt, dessen Komplexität der Orientierungsfähigkeit einen Freiheits-Mut abverlangt, wohingegen die rückgekoppelte Widersprüchlichkeit der Angst vor der Freiheit einen rhythmisierten Stolperfallen-Komplot aufzustellen im Stande ist, dem der Verstand nur lächelnd und im off-beat seine Tatenlosigkeit hinzuzufügen hat. Es gibt hervorragende Verstands-Reiter, passionierte Tief-Taucher und dazwischen auch ein paar auf Segelschiffen. Manche sind Tri-Athleten andere Spezialisten und wieder andere durchlaufen die Stationen in Etappen. Manche gehen auch unter.

*„Von hier aus,  
wo ich jetzt stehe  
sieht es fantastisch*

---

<sup>213</sup> Aus „Luft“ Akt 5.1 (S.50)

<sup>214</sup> Verweis auf Studien von dem Soziologen, Psychologen und Philosophen Ulrich Beck, in welchen Begriffe wie „Informationsgesellschaft“, „Risikogesellschaft“ und „Individualisierung“ behandelt werden.

aus.  
Von hier aus,  
wo alles  
offen  
vor mir steht.  
Welcher Schritt,  
welcher Weg  
ist meiner?  
Ich gehe sie durch,  
zähle sie,  
addiere sie,  
Schritt,  
für Schritt,  
ergibt er sich.  
Gibt sich her.  
Leer!  
Und stellt sich an.  
Der Reihe nach  
stehen sie da  
und starren  
mich an den Verstand“ <sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> Aus „Luft“ Akt 5.1 (S.46)

## Literaturverzeichnis

### *Phänomenologie der Wahrnehmung*

von Maurice Merleau-Ponty  
aus dem Französischen Übersetzt von Rudolf Böhmer  
Verlag: Walter De Gruyter & Co./Berlin (1966)

### *Das Sichtbare und das Unsichtbare*

von Maurice Merleau-Ponty  
hrsg. von Claude Lefort  
aus dem Französischen übersetzt von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels  
Verlag: Wilhelm Fink Verlag (3.Auflage 2004)

### *Was ist Literatur?*

von Jean-Paul Sartre  
hrsg. von Ernesto Grassi,  
Übertragung von Hans Georg Brenner  
Verlag: Deutsche Rechte Rewohl Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg (1958)

*Zeitbewußtsein und Zeitlichkeit - Vergleichende Analysen zu Edmund Husserls  
Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1905) und Merleau-  
Pontys Phänomenologie der Wahrnehmung (1945)*  
von Hans-Joachim Pieper  
Verlag: Peter Lang (1993)

*Sehen als Praxis Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*  
von Eva Schürmann  
Verlag: Suhrkamp (2008)

*Erscheinen und Wahrnehmen - Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell  
und der Philosophie Merleau-Pontys*  
von Eva Schürmann  
Verlag: Wilhelm Fink (2000)

*Über den Begriff der Ironie - mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*  
von Sören Kierkegaard  
Ins Deutsche übersetzt von Hans Heinrich Schaeder  
Verlag: Von R. Oldenbourg (1929)

*Das Auge des Betrachters - Beiträge zum Konstruktivismus*  
von Paul Watzlawick und Peter Krieg (hrsg.)  
Verlag: R. Piper GmbH & Co. KG, München (1991)

*Die Erfundene Wirklichkeit - Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum  
Konstruktivismus*  
von Paul Watzlawick  
Verlag: R. Piper GmbH & Co. KG, München (1981)

*Gedächtnis - Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*  
hrsg. von Siegfried J. Schmidt  
Verlag: Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (1991)

*Lust und Schmerz - Über den Ursprung der Welt im Gehirn*  
von Ernst Pöppel  
Verlag: Siedler (1993)

*Dostoevskijs Auseinandersetzungen mit dem Gedankengut Cernysevskijs in  
„Aufzeichnungen aus dem Untergrund“*  
von Barbara Lambeck (Philosophische Dissertation)  
Verlag: Sofortdruck H.G Tübingen (1980)

*Denken und schöpferisches Werden - Aufsätze und Vorträge*  
von Henry Bergson  
übersetzt von Dr. Leonore Kottje  
Verlag: Westkulturverlag / Anton Hein, Meisenheim am Glan (1948)

*Zeit und Freiheit*  
von Henry Bergson  
Lizenzausgabe der 1920 im Verlage Eugen Diederichs, Jena, erschienenen 2.Auflage der  
Uebersetzung  
Verlag: Westkulturverlag / Anton Hein, Meisenheim am Glan

*Das Lachen*  
von Henry Bergson  
Ins Deutsche übertragen von Julius Frankenberger und Walter Frenzel  
Lizenzausgabe nach der 1921 im Verlage Eugen Diederichs, Jena, erschienenen  
2.Auflage der Uebersetzung  
Verlag: Westkulturverlag / Anton Hein, Meisenheim am Glan