

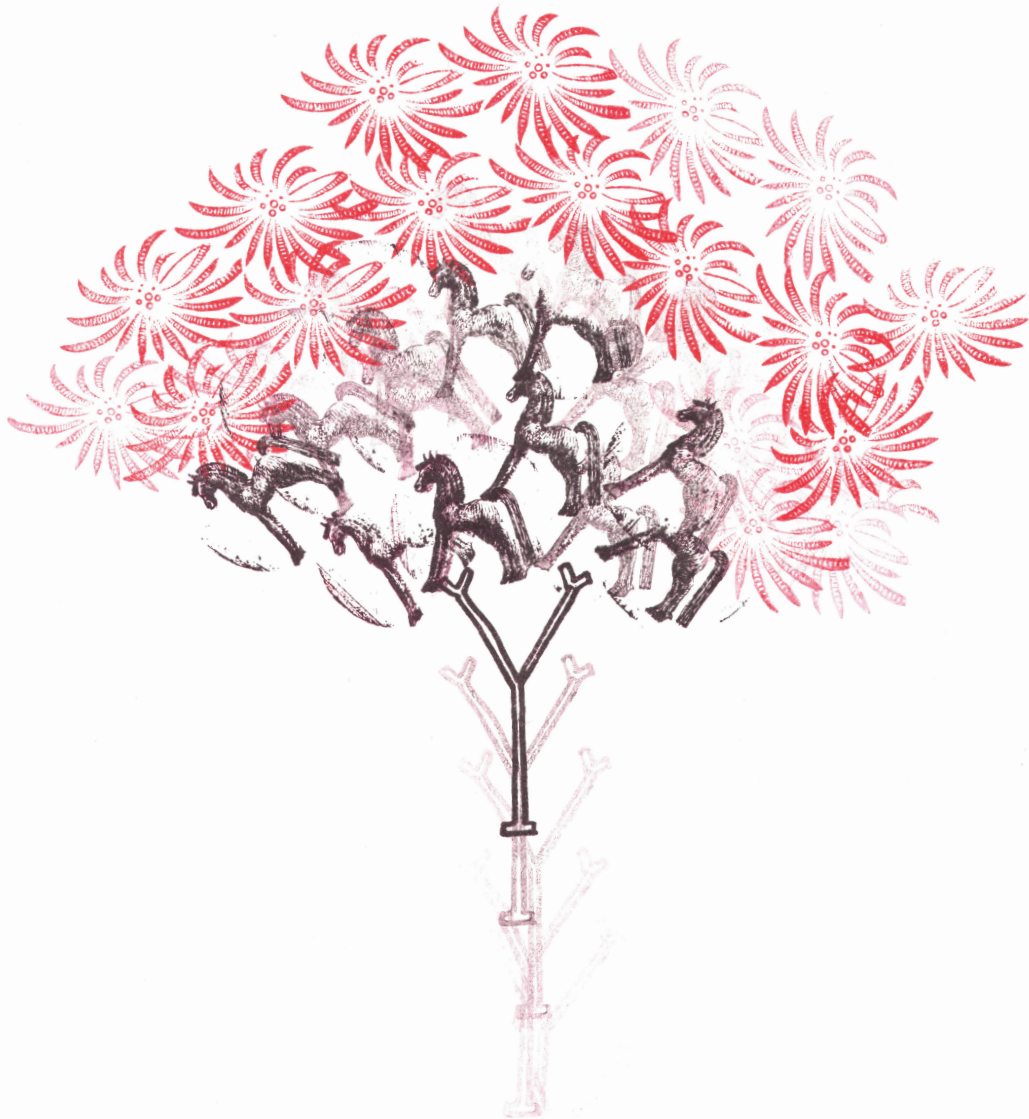
Sonderzahl

Elisabeth von Samsonow

Museum des Anfangs

Mädchen, Pferd, Baum

Sonderzahl



www.sonderzahl.at

© Sonderzahl Verlagsges.m.b.H., Wien 2023
Gesetzt aus der DTL Documenta und der NN Allegra
Druck: Holzhausen/Gerin, Wolkersdorf
Layout und Satz: Matthias Schmidt
ISBN 978 3 85449 638 0

Inhalt

EINLEITUNG 7

Kykladen-Idol, Pferd, Baum 17

OPERATOR I

Die Mädchen / Das Kykladen-Idol 25

Katabasis Abstieg in die Unterwelt 25

Anabasis Aufstieg aus der Unterwelt 35

Das Kykladen-Idol als Operator der Territorialisierung 63

Exkurs zum Operator 83

OPERATOR II

Das Pferd 103

Epilog zum Pferd 117

OPERATOR III

Der Baum 155

EPILOG 177

Paradigmatisches Glossar 179

Verzeichnis abgebildeter Werke 183



EINLEITUNG

Schreiben ist eine plastische Tätigkeit, die Worte koagulieren¹ in einer sich allmählich herausbildenden Form aus Sinn und flächig gesetzten Strichen, Punkten und Kreissegmenten. In dem Maße, in dem die Skulptur die Worte aufsaugt, sich einverleibt und als Umraumintelligenz² oder Halo³ ausstrahlt, ist die geschriebene Sprache gleichermaßen Skulptur, durch Fortnehmen und Dazutun modelliert, ein durch wiederholte Anschläge (Hauerei) zusammengedonnertes Gebilde. Die Frequenz der Auslösung von taktilen Handlungen ist bei Schrift und Skulptur ungefähr gleich hoch. Ständig wird wieder ausgeholt und zugeschlagen, auch wenn die modernen *keyboards* nicht mehr die gewalttätigen Zugriffe durch gut muskulierte Finger verlangen (man denke an die großen, feinen Hände von Friederike Mayröcker und ihre schönen Bäuerinnenfinger, mit denen sie die Typen ihrer Schreibmaschine ins Papier drosch), denn jetzt löst schon zartes Mäusegetrappel die Tasten aus. Die Bildhauerin assimiliert sich praktisch an Specht oder Biber, indem fortwährend – im Falle der Bildhauerin mit Hilfe von Eisen und Holzhammer – Abschnitte von der großen Masse weggebissen werden.

Die Buchstaben werden übrigens auf Basislinien fixiert, wie Statuen auf Sockel, entweder hängen sie (selten) oder sie stehen (meistens). Schrift und Skulptur erscheinen der Form nach wie eine planmäßig in Szene gesetzte Reaktion auf die Schwerkraft, weshalb beide notwendig ihren Anfang im Körper, in den physischen Bedingungen haben. Genauer gesagt nehmen beide, Schrift und Skulptur, ihren Anfang im Tastsinn, dessen Aufstufung unter die Primärsinne längst fällig ist. Nicht von ungefähr waren die ersten Schriften Eingrabungen oder Gravuren, also Ritzungen in Oberflächen⁴, die dadurch plastisch wurden wie die Bilder von Lucio Fontana⁵. Das Grab, also die Vertiefung, macht den Graph, weshalb die Schrift ohne ihre Beziehung zur Plastizität, zur Skulp-

¹ Kleben zusammen, suchen einander, als wollten sie eins werden

² Begriff aus der Physiologie des frühen 20. Jahrhunderts, besonders von Hans Driesch in Bezug auf die wunderliche Logik des Zellverhaltens in der Embryologie verwendet

³ Lichtkranz um die Sonne, Himmelserscheinung

⁴ Das gilt in besonderer Weise für die Keilschrift, aber auch die römischen *inscriptiones*, also die Schriftgravuren in Stein, die so wichtig waren für das öffentliche Leben.

⁵ Italienischer bildenden Künstler, der seine Leinwände raffiniert mit Schlitzern versehen hat, als sei er mit dem Messer auf die glatte Oberfläche losgegangen wie *Jack the Ripper*.



tur, sich nicht aufladen könnte mit Welt, Sinn, Vorstellung, Ordnung, Sein. Die Plastizität der Schrift, die immer noch hochgradig skulpturale Form ihrer Erscheinung in gravierten Inschriften, in Anzeigetafeln, Leuchtbuchstaben, Monumentallettern etc. ist evident. Mit Hilfe der Sprache wird die Imagination zurechtgeknetet und fixiert, auf vorläufig oder ewig, je nach Möglichkeit und Wirksamkeit.

An der Skulptur wiederum, also an der dreidimensional ausgebildeten Form im Raum, hängt der Sinn als eine weitere Dimension, als vierte, weshalb ihr analytischer Begriff die Struktur der Grammatik einschließt: Substantiv und Adjektiv, Pronomina und Verba, Prädikat und Objekt werden an ihr veranlagt wie eine Spekulation, um sie herum drapiert wie Schmuckflor. Sie werden verdichtet zu materiellen Epiphanien, die die Substanz durchbrausen.

Aus diesem Grund adjustieren Titel die Werke, genauso wie sie es bei Büchern tun. Mit Hilfe einer komprimierten Sprachgeste – meistens substantivisch – wird die materielle Singularität¹ überbaut, die so einen unabweisbaren Namen empfängt. Die o. T.-Fraktion unter den KünstlerInnen hingegen bekennt sich zu einer Variante des Sinngefüges zwischen Werk und Titel, das diese Beziehung in der Dauerkrise sieht. In einem o. T.-Werk werden die semantische und die visuelle Dimension total entkoppelt, was sich auch als Symptom der Resignation oder des Snobismus im modernen Sprach- und Schriftgebrauch verstehen lässt. Das Werk verweigert sich im Namen des Künstlers oder der Künstlerin hartnäckig gegenüber dem Sprachbezug und hält nur an sich selbst fest, widersteht Assoziation, Realismuszumutung und selbst dem Kosenamen. Die Sprache wird aus ihm evakuiert, als »anders« gesetzt und in eine eigene Sphäre verbannt. Diese Werke schweigen ebenso wie sie anzuschweigen sind, was erklärt, weshalb die abstrakte Kunst nach 1945 sich so schwergetan hat, zu einer ihr adäquaten theoretischen oder kritischen Sprache zu finden. An diesem Punkt der Evakuierung der Sprache als moderne Geste entsteht also das Drama, das sich vor unseren Augen abspielt, nämlich die rasante Desintegration von Text und Werk, die die Künstliche Intelligenz wahrscheinlich noch zusätzlich beschleunigen wird.

Die älteren Zeichensysteme sind aus Bildern komponiert, etwa die Hieroglyphen, das Chinesische, oder die sich der Reparatur des drohenden Zerfalls der Einheit von Buchstaben und Bild widmenden Embleme des Barock². In Bezug auf solche Zeichen,

¹ Einzigartigkeit, nur einmal vorkommend, ein Dies-da

² Die barocke Emblematik umfasst ein Archiv aus Arrangements, die jeweils Sinnbild und Spruch aufeinander beziehen. Sinnbild und Spruch bilden das Emblem. Theoretische Basis der barocken Emblematik ist die Frage nach dem Sinn in einem System der Sprachen, die allesamt von der Ursprache »abgefallen« sind durch den Sündenfall oder die babylonische Sprachverwirrung. Siehe dazu: Elisabeth von Samsonow: *Fenster im Papier. Die imaginäre Kollision der Architektur mit der Schrift oder die Gedächtnisrevolution der Renaissance*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001.

die selbst einen Bildwert haben, nicht nur Gebildetes bezeichnen, sondern selbst Gebildetes sind, ist die moderne Schizo-Konstellation von Wort und Werk in der bildenden Kunst unvorstellbar. In der Emblematik sollte ja eine die Konfusion steigernde reziproke Aufstufung der jeweiligen visuellen und semantischen Werte eintreten, der Funktion einer Sinneserregung. Wenn nun aber Bild und Wort so leicht zu entkoppeln sind in der zeitgenössischen Kunst, sollte man sich dann ihr nicht mit geeigneten und ausgesuchten Worten annähern, sich anschleichen mit kunstförmig gebauten Buchstaben, denen man sich wiederum entgegenschmiegt mit buchstabenartigen Gebilden, die senkrecht stehen wie auf Zeilen, wie Statuen, die das Exempel statuieren. Vorbildhaft darin ist die lyrische Prosa, die Friederike Mayröcker zur bildenden Kunst geschrieben hat.

Ich habe mir immer gewünscht, dass die Worte und die Körper ineinander übergehen, in einer Art Wellenbewegung des Wassers, das zugleich an beide Ufer des Flusses schlägt. Das hier also ist das Experiment dazu, ein Buch als Ausstellung, in dem die Worte und die Bilder zueinander finden in einer Anordnung, die dem Wort plastische Kräfte zuspielt und dem Bild das absolute Konzept. Motiv und Ausgang dafür ist eine Ausstellung, die im Gartenpalais des Stiftes Melk stattgefunden hat. Die Porosität meiner Skulpturen, die in einem barocken Palais im Garten von Stift Melk von einer zu Bildgirlanden aufblühenden Erzählung (in Gestalt der Fresken aus der Hand von Johann Wenzel Bergl) angesteckt werden, lässt die Worte durch, entlässt sie wieder, in einem doppelten Sprechen von Baum (Linde) und Bild (Kykladen-Idol). In meinen Skulpturen finden die Worte einen Anker, sie binden die Wortwolke an sich und halten sie, während sie die Worte vermischen, auffädeln zu farbigen Reihen und neue Verbindungen schaffen. Die Skulpturen platzieren sich auf Feldern, die zu diesen Zwecken besonders geeignet sind. Deshalb erscheinen sie nicht einfach als Figuren, sondern wirken wie Operatoren oder Antennen. Der religiöse und später der politische Memorialkult hat die Antennenfunktion der Skulptur als »technischer Körper«, der Bedeutung hält und verankert, begriffen und gezielt eingesetzt.

In ihrer Eigenschaft als Operator dient die Skulptur, die dann eher »Statue« ist, als Verzweigung, als Relais, das Subjektivität umverteilt, neu arrangiert oder dorthin ausschickt, wo (scheinbar noch) zu wenig davon vorhanden ist. Sie ist nicht Form im Raum, sondern Operator im Gefüge. In Melk fungierte die zentrale Grup-





pe der Mädchen-Plastiken wie ein Relais der Umverteilung von Sinn, während sie sich im Raum der prächtigen Fünf-Sinne-Fresken Bergls camouflierten. Sie sangen in denselben Farbtönen, die der Raum hatte, wirkten, als seien sie den Bergl-Bildern entstiegen, während sie gleichzeitig ein vibrierendes, spielerisches, antipodisches Theater zum *kat'holon* des Klosters aufführten.

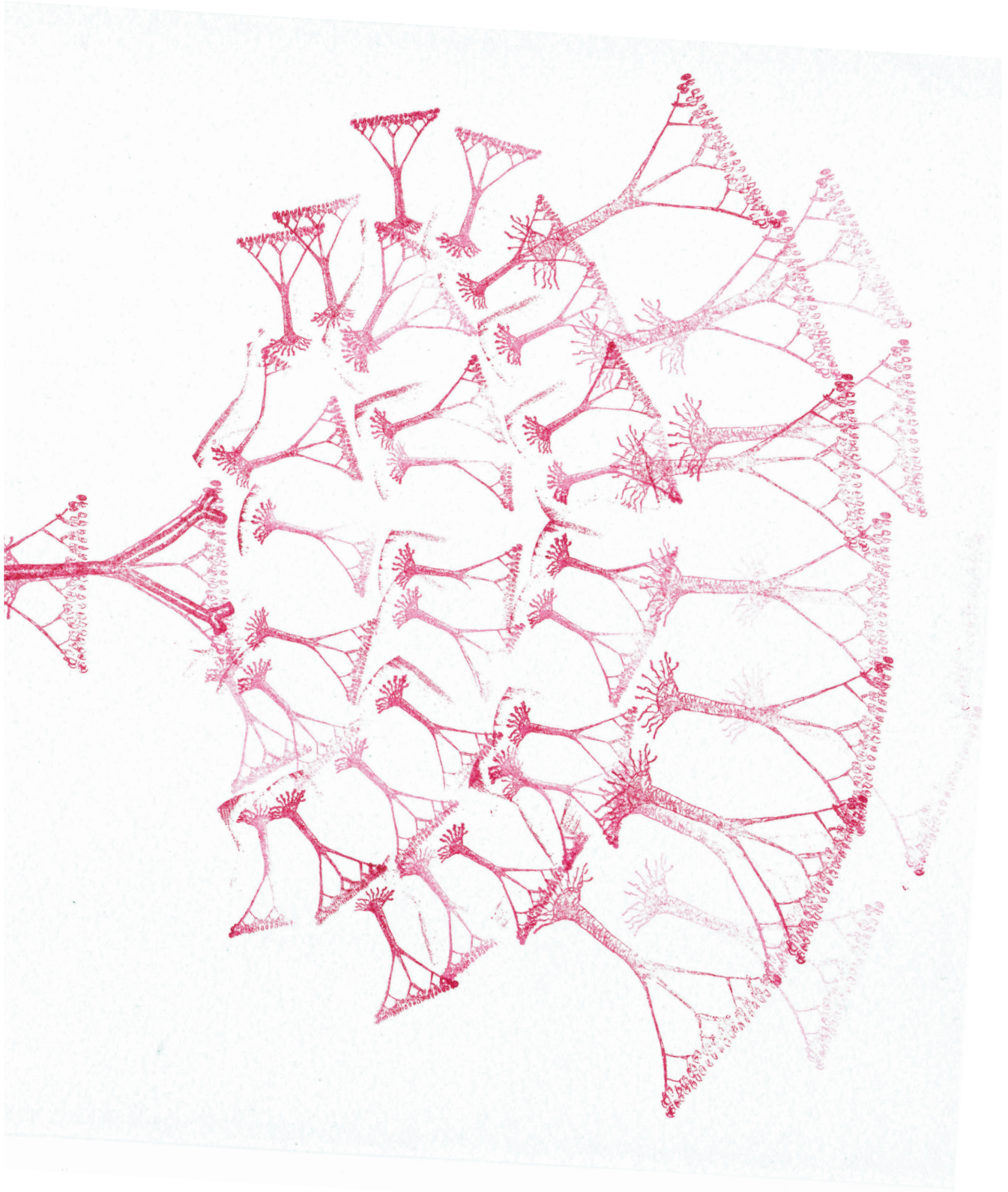
Der Begriff des Operators ist von Félix Guattari in einem seiner kunsttheoretischen Texte eingeführt worden, um Bilder von Balthus zu analysieren. Guattari schreibt: »Der Maler hat auf seiner Leinwand prozessuale Operatoren zur Verfügung gestellt, um unser Sehen zu unterstützen (›unterstützen‹ in einem ähnlichen Sinne wie in der Kybernetik, anders gesagt, fernsteuern, ein Feedback auslösen und für neue Linien des Möglichen öffnen. Man könnte sogar sagen, daß er uns mit einer Art von digitaler Proto-Software verbunden hat.)«¹ Und Guattari fährt fort: »Doch was kann dieser Art von Operator eine solche Macht, uns weit von den ausgetretenen Pfaden abzubringen, und ein solches Vermögen zur subjektiven Mutation verleihen? Zweifellos gibt es hier keine allgemeine spekulative Antwort auf diese Frage, da es geboten ist, bei jedem ästhetischen Gefüge immer wieder bei null anzufangen! Die Rätselhaftigkeit, mit der das Bild Passage von Balthus aufgeladen ist, liegt darin, daß sein eigentliches Sujet eben nichts anderes ist als dieser Operator ... des Übergangs (*passage*), der Transversalität, des Transfers von Subjektivität.«²

Insofern die Operatoren ein Netz von Funktionen bilden, kommen sie als Gruppe vor, hier in meinem Text in Gestalt eines Minischwarms von dreien, die man sich als aktive Punkte auf einem Feld vorstellen kann, das selbst nichts anderes ist als ein großes Bild, oder ein riesiges Bild, nämlich ein Bild der Erde. Die Operatoren sind Mädchen, Pferd, Baum. Die Verteilung von Subjektivität, die von den Operatoren geleistet wird, ist in meinem Projekt im Rahmen jener Herausforderung zu denken, die uns die Frage aufgibt, ob denn die Erde selbst Subjektivität³ besitzt. Die Platzierung und das gleichzeitige Herumschieben der Operatoren, ihr unerwartetes Auftauchen, ihr Voneinander-Angezogen-sein, ihre gelegentliche Präsentation in einer Reihe (*line dance*, wie beispielsweise die Ausstellung im Gartenpavillon in Melk die Skulpturen zeigte) dient der Suche nach den Möglichkeiten der Verstärkung, der *amplification*. Natürlich sind mir die Bäume, mein »Material«, bei diesem Unterfangen ganz grundsätzlich behilflich. Die Tüllkleider meiner Skulpturen bezeichnen nicht nur

¹ Félix Guattari, *Schriften zur Kunst*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Henning Schmidgen. Berlin: Merve Verlag 2018, 48.

² Ebd., 49.

³ Mit Subjektivität ist jene Eigenschaft gemeint, die aus einer Sache ein fühlendes Wesen macht, das Mittel und Wege besitzt, sich selbst aufzuzeichnen und vor sich selbst zu erscheinen. Der Horizont, aus welchem sich Subjektivität erhebt, ist in der Philosophie niemals eindeutig definiert worden. In jüngerer Zeit mehren sich die Optionen für eine niederschwellige Festlegung des genannten Horizonts. Der Rest folgt daraus.

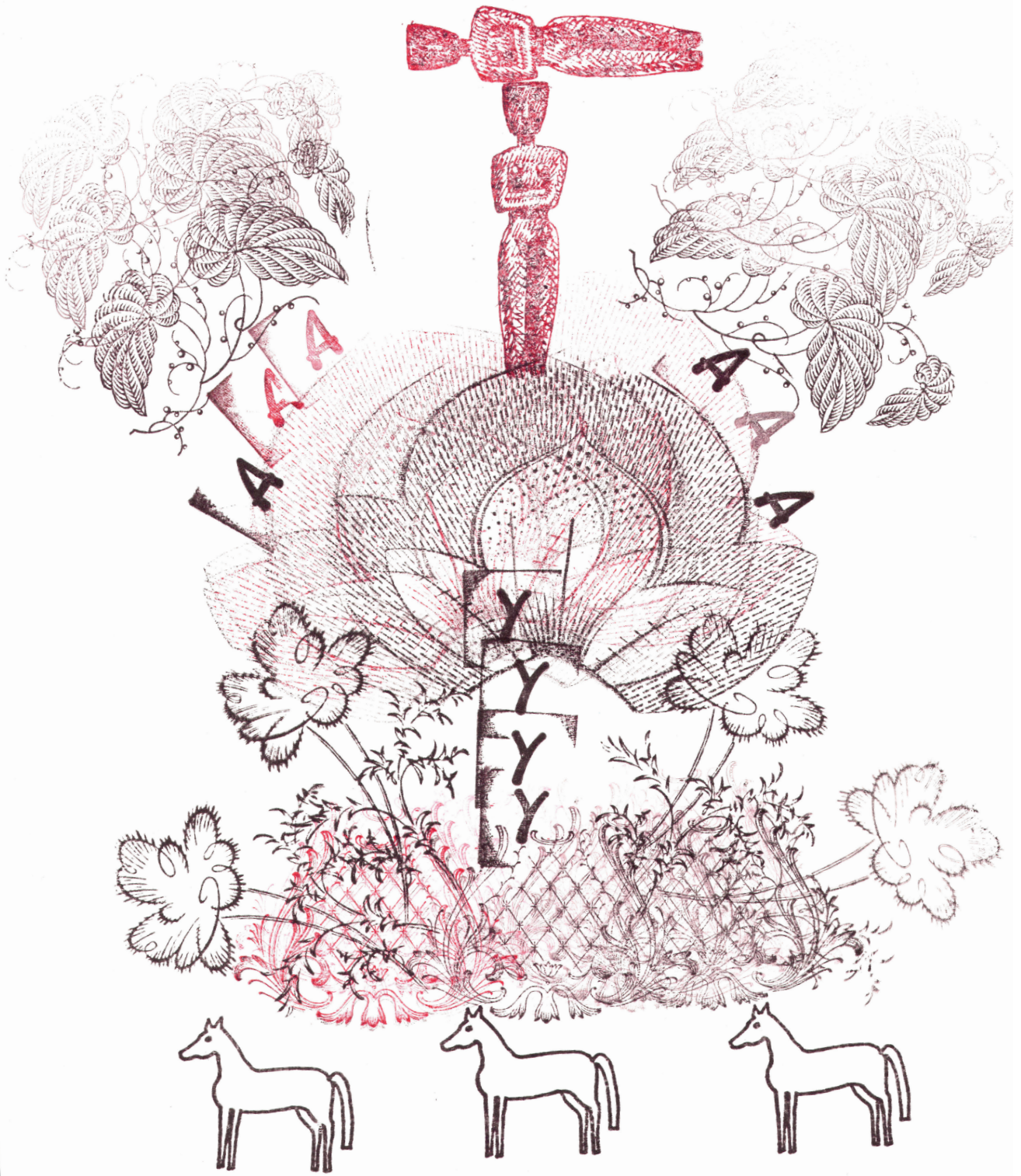


die ehemalige Größe oder den Umfang des Stammes, sondern bilden eine Schicht zwischen dem Festen und dem Luftigen, die verfänglich ist, also wirkt wie eine Fliegenfalle für die Worte, die Umraumintelligenz oder Ekstase, das Herausstehende oder Herausragende, oder auch die Sinnluft.

Der Baum selbst ist ein Verstärker, der aus einer vertikalen Linie (Stamm) große Mengen an Y bildet (aus eins mach zwei), also die Verzweigung leistet, die nicht nur ein Wachstums-, sondern auch ein logisches Prinzip ist. Die Transkörper, die sie sind, zwischen Wald und Werk, zwischen Welt und Galerie, zwischen Baum und Mensch etc., zwischen Unten und Oben etc., werden umwittert oder umwettert von den luftigen Wölkchen der weniger festen Dinge, wie zum Beispiel von Wort und Geist. Johann Wenzel Bergl lässt in seinen Fresken die Bäume so raffiniert über die Wände in die Decken hineinragen, dass er damit den Raum auflöst, zum Vorhof des Gartens definiert. Die Linden in meinen Skulpturen lächelten den gemalten subversiven Bäumen zu mit ihrem hellblauen Laub mit violetten Rändern, und beide schwelgten in einem Geheimnis, das auch der Kirche bekannt ist, nämlich im Mysterium des *lignum vitae*, des Lebensbaums¹. In dem Maße, wie die Bäume umflattert und umwettert werden von ehemals rauschenden Blätterkronen und Vögeln, werden nun, in meinen Skulpturen, sie gelegentlich von Tüll und Sinn umflort. Hier darf der Text verholzen, buchstäblich werden, indem er das Gewimmel der Bälkchen und Wännchen mit Gegenständlichkeit erfüllt bis zum Bersten.

Dazwischen, zwischen die Texte und Bilder, schiebt sich in diesem Buch, das eine aus flachen Räumen zusammengebundene Ausstellung ist, eine Reihe von Diagrammen, es treten die Diagramme *dazwischen*, die der Dynamisierung, der Synthese, dem Fluss der Stoffe und Kräfte, kurz: der Herstellung der Hieroglyphen der Zukunft gewidmet sind. Sie sind sozusagen der Tüll, der die Fläche (der Schrift) ver- und entschleierte. Die Mittel sind minimal, der Kommunikations- und Ausgriffswille maximal. Es handelt sich um Andeutungen, die noch zu komprimieren sind, um Vorläufigkeiten, Entwürfe und Suggestionen. Die Diagramme sind Hypothesen zur Anatomie der Sache. Entweder wächst das Leben entlang dieser Strukturen, oder sie werden aus dem Leben herausdestilliert. Sie ordnen Dinge, die noch nicht vollständig erkannt werden konnten. Das, was nicht leicht zu sehen ist, ist das Viele, das Viele am Anfang, das Viele *als* Anfang. Wir sind auf

¹ Siehe dazu: Elisabeth von Samsonow: »Der Baum des Lebens. Emblematik und Hieroglyphik in Melk«, in: *Verdrängter Humanismus – Verzögerte Aufklärung*, Bd. 1, Teilbd. 2, *Die Philosophie in Österreich zwischen Reformation und Aufklärung (1650–1750): die Stärke des Barock*, hg. v. M. Benedikt und R. Knoll. Klagenfurt-Leopoldsdorf: Verlag Leben – Kunst – Wissenschaft 1997.



Klarheit und Einfachheit trainiert. Die Erde ist aber nicht einfach. Sie fängt an mit dem Vielen, welches sie vermehrt. Sie ist ein polylogisches Subjekt, also selber Viele, Vieles in Vielen, noch Mehr aus Vielem. Die drei Operatoren sind ein mannigfaltiger Anfang. Die Diagramme fangen die Differenz, die Vervielfältigung und die Beziehung zwischen den Operatoren ein, die Zeitlinien, die geologischen Ebenen. Die Diagramme bilden die visuelle Sprache der Konfusion, sofern alles da, aber eingefaltet und mannigfaltig ist. Die Diagramme sind integraler Bestandteil des Entwurfs. Sie ziehen die Feder auf, mit deren Hilfe die Lektüre in Richtung Erkenntnis katapultiert wird.

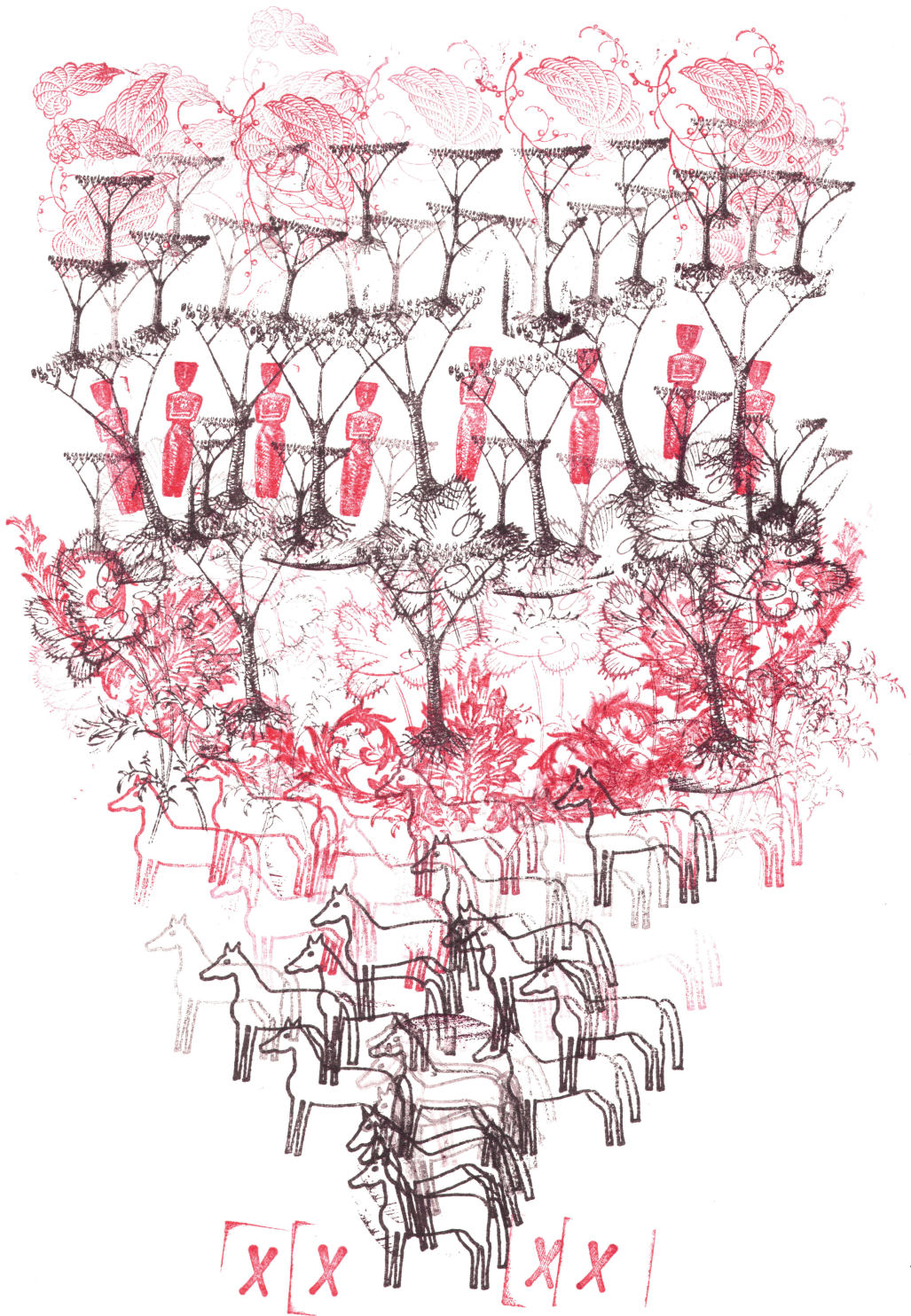
Kykladen-Idol, Pferd, Baum

Die drei Operatoren, die dieses Buch, also diesen Bildtext oder dieses Textbild organisieren, sind auf innerliche Weise aufeinander bezogen. Jeder Operator greift in das Funktionsfeld des anderen ein. Wie kann man sich das vorstellen? In erster Linie, den größten Raum dieses Textes einnehmend, taucht das Kykladen-Idol¹ auf als Synonym für »Mädchen«. Die »Mädchen« bilden eine sehr spezielle Substanz, die in allen möglichen Bereichen aktiv ist. An ihr hängt eine ältere Erinnerung, eine frühgeschichtliche Erinnerung, die in dem Maße aus der Unschärfe und Undeutlichkeit heraustritt, wie die Fund- und Erforschungsgeschichte Fortschritte macht. Dieser Zusammenhang ist sehr anziehend, ich finde, die zartfeierliche Grundstimmung, die diese »Mädchen« mit sich bringen, müsste ein Parfüm, ein Tonikum, vielleicht sogar eine Droge für das 20. Jahrhundert gewesen sein, und es würde auch heute durchaus helfen oder förderlich sein, sich ihrer Sphäre auszusetzen. Ich denke, ich darf voraussetzen, dass viele dieses Mädchen-Timbre kennen. Es ist voller *allure*², Attraktion, anziehend, magnetisierend, aber auch stark, gerade und wahrhaftig.

Als Zweites kommt das Pferd als Erd-Prophet und Tragendes ins Spiel, das auf bemerkenswerte Weise mit dem Mädchen einen Pakt geschlossen hat, wie man am modernen Pony-Mädchen-Duo gut sehen kann, das in diesem Text auf seine historischen und psychologischen Ursachen und Rahmenbedingungen abgetastet werden soll. Zwischen Mädchen und Pferd ist eine tragfähige Brücke gebaut, die aus beiden eine Art Stellvertreter für den jeweils anderen macht. *Um ein Haar* also wäre das Mädchen ein Pony geworden und umgekehrt, was sich an verschiedenen Merk-

¹ Kleine und größere Skulpturen, meist aus Marmor, aus der Jungsteinzeit und frühen Bronzezeit, gefunden auf der Inselgruppe der Kykladen, vorwiegend weibliche Figurinen, abstrakt wirkend

² *Allure*, frz., auch Haltung, selbstbewusste, affektbesetzte, durch Wiederholung zur Eigenschaft verfestigte, also körperlich gestützte und stark wirkende Form des Auftretens



malen im Körperschema der beiden ablesen lässt, als da sind: Ponyfrisur, Pferdeschwanz, Stöckelschuhe, gelegentlich Riemen und bestimmte Schnallen.

Als Drittes folgt der Baum, der Material, Intelligenz und Klimaarchiv bereitstellt. Der Baum ist übrigens die ganze Zeit mitgemeint, insofern dieser Text auch eine Skulptur ist oder die Textversion einer Skulptur darstellt, die bei mir immer aus Linde gemacht ist. Die Operatorfunktion des Baumes ist ehrfurchtgebietend. Er entfaltet seine transformierende Kraft in einem expansiven, intelligenten Akt, der sich in seinem Wuchsbild ausdrückt. Zwischen Pferd und Baum besteht eine komplexe Beziehung, die dialektischer Natur ist, sofern sie antithetisch aufeinander bezogen sind: Das eine bewegt sich oder ist reine Bewegung, der andere bewegt sich so gut wie nie von der Stelle, das eine sieht so aus als bilde es eine Horizontale, der andere ist immer absolute Vertikale. Beide bilden Äquivalente in Bezug auf ihre »Muttertreue«, in ihrer Tiefenverbundenheit mit der Erde, welche sie zu vollständigen und erstrangigen Repräsentanten der Erde selbst macht. Das Mädchen wiederum begegnet dem Baum wie einer Mutter, meistens der toten Mutter, die vergöttlicht wird im Baum, und die vom Baum herab spricht und ihm aus der Baumkrone die goldenen Kleider umwirft¹. Das Mädchen also, das sich mit dem Pferd, dem Tragenden identifiziert, bespricht mit dem Baum das Wesentliche. Das führt die genannte innerliche Beziehung der drei Operatoren auszeichnet vor.

Die drei Operatoren werden in drei Kapiteln mit Exkursen behandelt. Das Kykladen-Idol-Kapitel, d. h. das Mädchen-Kapitel, handelt vom Hauptoperator. Ihm folgt das Pferdekapitel, ebenfalls mit Exkurs, und den Schluss bildet das Baum-Kapitel, folgerichtig mit einer abschließenden Meditation über Gaia, die Erde. Die Exkurse, die sich an die kolloquialen Passagen anschließen, sind als wahre Geschichten zu betrachten, die die Orakelqualität der ihnen vorausgehenden Textteile unterstreichen. Sie schildern autobiografische Ereignisse, *événements* im Sinne von Alain Badiou² Konzept. Diese *événements* versetzen mich als Autorin in die Rolle eines Aufzeichnungsapparates, der ergriffen wird von Affektfeldern, die wiederum ausgedehnt sind über unterschiedliche Subjektivitätsregister (menschliche, nicht-menschliche, oder andere, auf ihre Weise spezifisch verräumlichte). Aber man kann diese Passagen auch lesen, als seien sie sogenannte »Pistolen«, also grotesk erfundene Geschichten,

¹ Wie es geschieht im Märchen *Dornröschen*, wo das arme Mädchen vom Baum auf dem Grab seiner Mutter das schöne Kleid für den sein Leben entscheidenden Ball empfängt.

² Alain Badiou, französischer Philosoph, der eine Philosophie des unhintergehbaren Ereignisses entworfen hat, welches er mit mathematischen Prinzipien im Sinne von Spiel, Zufall, Extravaganz kombiniert.



Tischfeuerwerke, die bunte Konfetti sprühen und die Lektüre unter Kriechstrom setzen.

Logisch betrachtet, das sei unterstrichen, zieht in dieser skulpturalen Abhandlung die Synthese nach vorne und überholt die Differenz. Das bedeutet, dass in hartnäckiger Weise immer wieder von Fusion die Rede sein wird, gelegentlich auch, um genau zu sein, von Kon-Fusion. Die Fusion ist seinslogisch das Prinzip, das man braucht, um Hybride zu denken und zu machen. Beispiele: das Pferdemädchen oder die Zentaurin, die Baumutter oder der Baummensch (Transplant).

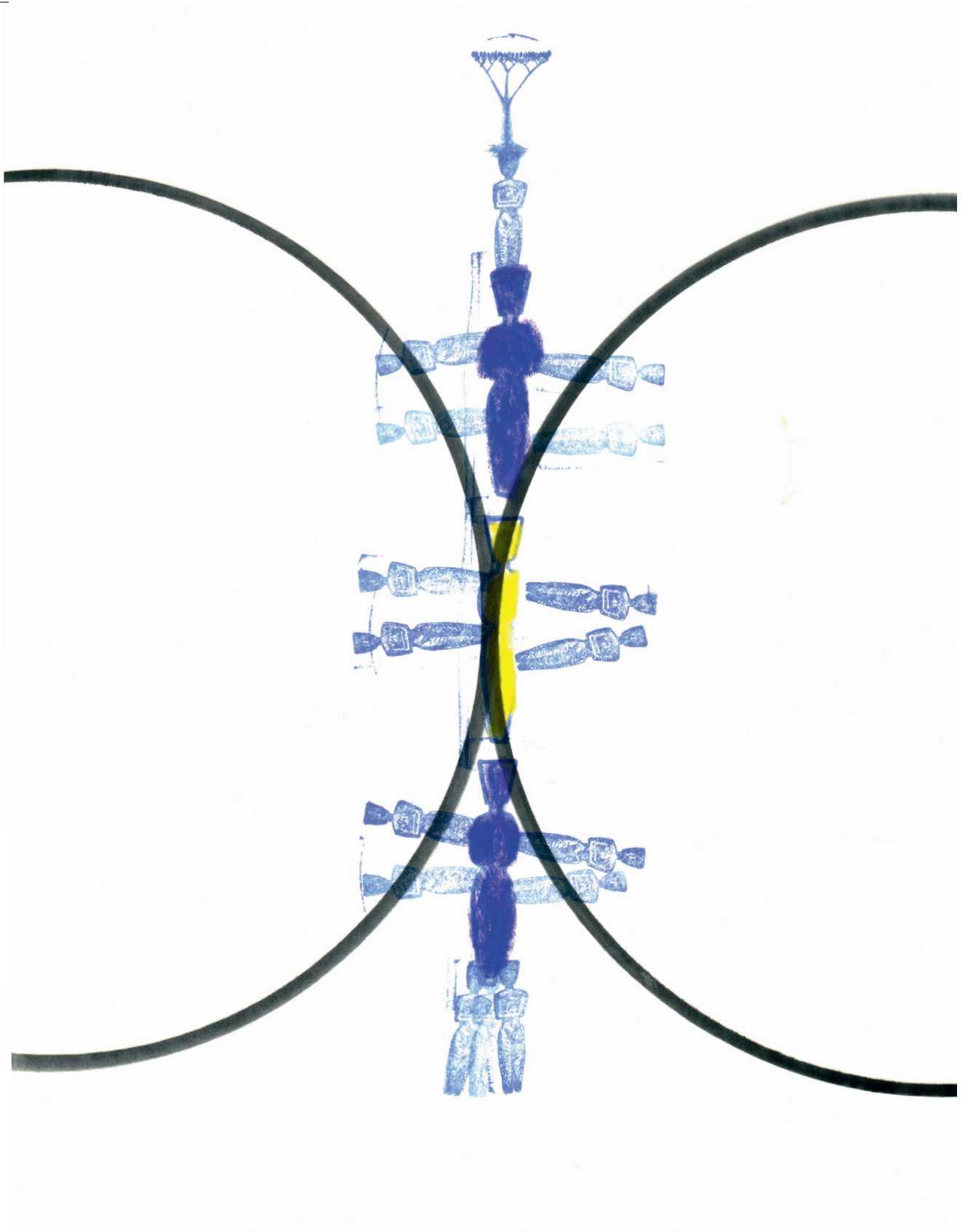
Die drei Operatoren und das funktionale Netz, das sie miteinander bilden, unterstehen vollständig dem Prinzip der Fusion oder Konfusion, welches, nach G. W. Leibniz¹ (sofern die Konfusion klar ist, also eine *clara et confusa perceptio*²), die größte Menge an weltbezogener Wahrnehmung in eingefalteter Weise aufweist. Man muss sich vielleicht erst daran gewöhnen, dass dieser Text Konfusion als durchgehend positiv auffasst. Aber das wird leicht und schnell gehen. Denn jede und jeder wird sofort auf ihre und seine Aktivität in Sachen Konfusion stoßen. Leibniz stellt im Übrigen die Konfusion der Intuition, also der möglichst alles umfassenden poetischen Erkenntnis, als ebenbürtig zur Seite, jedoch, das sei nochmals unterstrichen, die klare und konfuse Perzeption, nicht die opake und konfuse.

Für mich spielt auch der Umstand eine Rolle, dass der seit Jahren intensiv geförderte Forschungsreaktion ITER (*International Thermonuclear Experimental Reactor*) im französischen Cadarache, dessen Technologie die Kernenergie überholen soll, ein Fusionsreaktor ist. Bis jetzt konnte die Kernfusion zwar nicht über längere Zeit kontrolliert aufrechterhalten werden. Trotzdem, jedoch, die Fusion ist die kommende Technologie. Es gibt in Bezug auf ITER immer wieder hoffnungsvoll stimmende Nachrichten. Unmöglich, dass sich das nicht auf die Logik auswirkt. Ich finde, diese Geschichte von ITER muss eine Wende in der Philosophie herbeiführen – wenn sie nicht schon herbeigeführt worden ist. Was, wenn beide, die Konzeption des ITER und der Stil der philosophischen Metaphysik (die, so meine Prognose, jetzt durch Konfusion bestimmt sein wird) durch ein und dieselbe Signatur bestimmt würden? Alain Badiou hat in seinem Versuch über das Denken des letzten Jahrhunderts festgestellt, dass dessen Denkgesten durch Differenz, Teilung, Trennung und Spaltung charakterisiert gewesen seien³. Selbst die großen physikalisch-technischen Pro-

¹ Barocker Philosoph, Denker der »Monadologie«, also der Lehre von den kleinen Teilen, die mit Allem in Verbindung stehen

² Eine solche Wahrnehmung schließt viele oder unendlich viele verschiedene winzige Unterschiede (oder Grundbegriffe) ein, weshalb sie die sensible Basis für jede Verdeutlichung, Explikation oder Klärung bildet und daher die Grundlage einer neuen Erkenntnis ist. Siehe dazu: *Meditationes*, Erstausgabe 1684, 538; und *Monadologia*, Paragraphen 61 und 65.

³ Alain Badiou: *Das Jahrhundert*, übersetzt von Hein Jatho. Berlin-Zürich: Diaphanes 2006, bes. das Kap. »Eins teilt sich in Zwei«, 75 f.



jekte des Jahrhunderts sind von diesen Ideen getragen oder geradezu besessen gewesen. Symbol des Jahrhunderts ist das Atom in seiner Funktion in Atombombe und Atomenergie. Es geht um »Kernspaltung«. Es ist unmöglich, den Begriff »Kernspaltung« nicht als philosophisches Wort zu verstehen. Also, wie sieht es aus mit dem Kern? Was ist die neue nukleare Operation? Immerhin, es gibt eine Vorstellung, die besagt, dass die Vereinigung von Kernen dieselbe sagenhafte Energiemenge freisetzt wie die Spaltung eines Kerns. Wenn wir jetzt umschalten auf Fusion, sagen wir, wenn wir jetzt umschalten auf das Denken der Fusion und fusionsartige Gedanken herstellen, wie wäre das dann? Würden wir uns mit Kernvereinigungen besser fühlen als mit Spaltungen? Können wir solche Vorgänge überhaupt im Sinne der Einheit der Materie auch mitten durch uns hindurch sich ereignen lassen? Wie würde das sein? Was würde das mit uns machen?

Es ist dies nicht nur eine Geschmacksfrage. Es geht um eine Form der Expression, um ein Verhältnis zwischen Welt und *humans*, die für beide ein selbstreflexives Moment einschließt. Wenn man Vereinigungen will, darf man nicht mit eins anfangen. Man muss mit mehr als nur mit eins beginnen. Das ist nicht einfach für unseren Geist, der das Training, das er über Jahrhunderte absolviert hat, mit seiner Substanz gleichsetzt. Es hat immer alles nur mit eins begonnen, wie denn sonst anfangen? Mit eins, Philosophen zählen sogar manchmal bis drei. Wie jetzt mit dem Vielen beginnen, das in Fusionsakten aufgehen soll? Die technische Fusion ist das Wetterleuchten am Horizont des neuen Denkens. Während wir wie gespannt auf ITER schauen, merken wir, dass wir konfus werden. Das bedeutet, wir fangen an, mehr zu erkennen, mehr als sonst, aber anders.