

ISSN 1027-5657

Dirk Rustemeyer

Sonderdruck

52/2019

Journal — **Phänomenologie**

Theorie der Welt und Dickicht der Zeichen

Christian Grüny (Frankfurt/Darmstadt)

1. Von oben herab oder mittendrin

Die Zeiten, in denen die Philosophie als Gesetzgeberin, universale Ordnungsstifterin oder Weltweisheit auftreten konnte und wollte, gehören der Vergangenheit an. Wenn sie sich heute als Praxis grundlegender Reflexion versteht, die allerdings keinen ausgezeichneten Gegenstandsbereich hat und daher alles zu ihrem Gegenstand machen möchte, kann sich die Frage nach dem Ganzen damit erledigen, sie kann sich aber auch verschieben. Als nicht universale, aber doch universal zuständige Reflexionsinstanz könnte die Philosophie sich doch wieder genötigt sehen, aufs Ganze zu gehen – und wer im Prinzip zu allem etwas zu sagen hat, wird sich auch die Frage stellen müssen, was dieses »alles« ausmacht, wie es zusammenhängt und was sein eigenes Verhältnis dazu ist.

Dirk Rustemeyer geht tatsächlich aufs Ganze, aber er tut dies auf sehr spezifische Weise. Genauer gesagt auf zwei Weisen, die aufeinander verweisen, aber nicht miteinander identisch sind: einmal in Form einer Metatheorie, die sich eine Theorie der Welt als Theorie der Kultur zutraut, und einmal in der Auseinandersetzung mit und der Zusammenstellung von kulturellen Artefakten im weitesten Sinne zu Diagrammen, aus denen exemplarisch etwas über bestimmte Aspekte kultureller und politischer Praxis, menschlichen Selbstverständnisses und damit letztlich der Welt, in der wir leben, zu gewinnen ist. In beiden Fällen geht es, um den Titel des jüngsten Buches aufzurufen, um *Ordnungen des Wirklichen*.¹

Mit dem Begriff der Kulturreflexion² beschreibt Rustemeyer seit 2008 vor allem letzteres, man könnte den Ausdruck aber auf seinen Ansatz im Ganzen anwenden: Kulturreflexion ist die Formulierung einer Theorie der Welt als Kultur, also als bewegliches, nicht homogenes Geflecht von Unterscheidungsordnungen, und sie ist die Reflexion spezifischer kultureller Formen; sie ist Theorie der Welt und Arbeit an der Welt. Der Übergang vom einen zum anderen findet zwischen dem Buch *Oszillationen* von 2006 und den *Diagrammen* von 2009 statt. Zwar wird dieser Perspektivwechsel als Bewegung in programmatischer Kontinuität verstanden: Die späteren Bücher enthalten selbst immer wieder metatheoretische Abschnitte, sie verweisen überdies konsequent auf die *Oszillationen* und die zuvor erschienenen *Sinnformen* als Hintergrundtheorie, ebenso wie bereits in den

Oszillationen eine »Durchführung« der Theorie an empirischen Themen anvisiert worden ist.³ Eine Durchführung ist keine Anwendung, sondern eher eine Fortsetzung mit anderen Mitteln. Aber: sie wechselt doch das Register. Verändert ist die Position, die die Theorie zu ihrem Gegenstand einnimmt – von oben herab oder mittendrin. Die Frage wäre, ob man von hier aus nicht doch von zwei verschiedenen Typen von Theorie sprechen sollte, so eng sie auch zusammenhängen.

Im Folgenden möchte ich den geschilderten Übergang von einer Theorie der Welt zum Eintauchen in die heterogenen Ordnungen der Kultur bei Rustemeyer nachzeichnen, um danach einige Fragen bezüglich der Situiertheit der Beobachtung und des theoretischen Umgangs mit dieser Situiertheit zu stellen.

2. A Theory of Everything

Wenn Rustemeyer seinen Ansatz als Theorie der Kultur beschreibt, so ist dies nicht im Sinne einer eingrenzenden Bestimmung zu verstehen, als sei Kultur ein Bereich der Welt, neben dem weitere – seien es Natur oder Politik, Wirtschaft etc. – anzutreffen sind, die nach anderen Theorien verlangen. Diese Theorie der Kultur ist eine Philosophie der Welt *als* Kultur: »Die Frage nach der Kultur ist eine Form der Frage nach der Welt. Da Welt in der Form von Sinn zugänglich ist, kann sie als Kultur beschrieben werden.«⁴ Oder schärfer: Die Welt ist uns ausschließlich in der Form von Sinn zugänglich, daher *muss* sie als Kultur beschrieben werden. Die Philosophie der Kultur ist keine Theorie eines Teils der Welt, sondern eine *Form* der Theorie der Welt.

Die soeben zitierten Sätze stammen aus Rustemeyers erst vor einigen Jahren, nämlich 2013 publizierter Philosophie des Kinos; es ist aufschlussreich, sie neben Formulierungen aus den früheren *Oszillationen* zu halten, wo es etwa heißt: »Welt« ist eine symbolische Formierung von Sinn [...].«⁵ Während im ersten Fall von einer Zugänglichkeit der Welt die Rede ist, die entsprechend als Voraussetzung unseres Seins und Denkens figuriert, erscheint Welt im zweiten Fall ohne Artikel und in Anführungszeichen als Modus des Blicks auf »alles«. In der Tat interessiert sich Rustemeyer nicht für den epistemologischen Zuschnitt der Frage nach der Welt, weil er ihn von vornherein für verfehlt hält: »Welt« ist eine bestimmte Weise, das, was uns begegnet, in dem wir uns finden und mit dem wir umgehen, zum Thema zu machen, und nicht etwas außerhalb dieses Umgangs. Insofern ist die Innenperspektive kultureller Sinnformen unüberschreitbar, ja sie ist nicht einmal sinnvoll als Innenperspektive zu bezeichnen, weil ihr kein Außen gegenübersteht. Dies ist nicht die Welt, die »immer so [ist], wie sie ist, und nie

anders⁶, wie es Luhmann formuliert, sondern eher der Husserl'sche »Universalhorizont«⁷ aller, auch lediglich unbeständiger, fragiler Formen, in den wissenschaftliche Zugänge nicht weniger einbegriffen sind als künstlerische, oder auch: »alles, was unterschieden werden kann«⁸. Rustemeyers Name für das Wie dieser Welt ist Kultur.

Die Arbeit, die sich die *Oszillationen* vornehmen, besteht in einem Umbau zentraler Begriffe der philosophischen Tradition: Repräsentation, Reflexion, Symmetrie und Totalität. In der Auseinandersetzung mit einschlägigen Theoriebeständen werden diese umgearbeitet zu den neuen Leitbegriffen – Replikation, Rekursion, Erwartung und Kompossibilität –, die als Kapitelüberschriften allesamt im Plural erscheinen. Rustemeyer beschreibt das Ergebnis als eine (neue) »Matrix zur Beobachtung kontingenter, aber sich in ihrer Unwahrscheinlichkeit stabilisierender Sinnbildungsprozesse«⁹. Wenn so auch Kontingenz und Unwahrscheinlichkeit in die Formen dessen eingetragen werden, das wir Welt nennen, bleibt die Untersuchung selbst doch auf der Abstraktionsebene, auf der die Ausgangsbegriffe angesiedelt sind, und beansprucht dieselbe Reichweite.

Es ist höchst lehr- und aufschlussreich, diese Transformation im Einzelnen mitzuvollziehen. Die Bandbreite der Referenzautoren in den *Oszillationen* ist so groß wie die der in diesem Rahmen erörterten Fragen: Wissen und Geschichte, Sozialität und Politik, Medien und Technik, Kulturkritik und Recht werden der Rustemeyer'schen Behandlung unterzogen, die sich selbst als Semiotik beschreibt. Dieser Titel ist in einem zwar vor allem von Peirce, Cassirer und Eco inspirierten, aber am Ende doch sehr eigenständigen Sinne zu verstehen, für den Zeichen nicht ausschließlich oder nicht einmal vor allem kulturelle Artefakte sind, die auf anderes verweisen, sondern die Formen, in denen wir uns die Welt (oder: »Welt«) gliedern und erklären und uns in ihr orientieren, keine Entitäten, sondern Relationen. Keine dieser Formen, kein Ding, kein Begriff, keine Geste, steht nur für sich und bleibt bei sich stehen; verstanden werden sie nur in den Weisen, wie sie sich auf anderes beziehen und Übergänge zu anderem nahelegen und ermöglichen. Das soll nicht bedeuten, dass die Welt ein Text ist, sondern dass sie zu beobachten heißt, sich zu einem Raum von Unterscheidungsmöglichkeiten und den Übergängen zwischen ihnen zu verhalten, aus dem wir nicht hinauspringen können – was am Ende nichts anderes als das ist, was wir im Alltag tun.

Kontingenz, Heterogenität, Materialität, Leiblichkeit, Opazität sind Momente, die dieser Theorie nicht fremd sind, sondern die zentral zu ihrem Verständnis des Kulturellen gehören; man könnte sagen, dass sie einige der entscheidenden Punkte markieren, an denen die Transformation stattfindet. Allerdings bleibt die philosophische Analyse auch hier konsequent auf der formalen Ebene. An dieser

Stelle muss ein Beispiel genügen. Rustemeyer ruft immer wieder die leibliche Grundierung von Unterscheidungen auf, und zu Beginn eines Abschnittes über Anthropologie heißt es: »Als sich bewußt zur Welt verhaltendes Leben sind Menschen sich vor aller Reflexion bekannt, in der Objektivierung dieser Vertrautheit als eines Etwas in der Welt aber konstituiert sich der Mensch als ein Seiendes, das ein positives Wissen von sich sucht, das zugleich ein Wissen von der Möglichkeit dieses Wissens und von der Welt wäre.«¹⁰ Die *Oszillationen* verabschieden theoretischen Ambition dieses Typs als Fortsetzung der Metaphysik mit anderen Mitteln. Allerdings wird die vorreflexive Bekanntheit mit sich selbst von hier aus dann nicht weiter aufgeklärt, sondern schlicht übersprungen.

Dass die Unmöglichkeit, Reflexivität im Sinne vollkommener Durchsichtigkeit zu erreichen und die Welt als Totalität zu begreifen, elementar etwas mit ihr (der Welt) zu tun hat, wird *gesagt*, aber es hinterlässt noch kaum Spuren in einer Theorie, die ihrer begrifflichen Konstruktionen auch dort mächtig bleibt, wo sie vom Menschen, von Leib, Macht und Politik spricht. Bei aller konstatierten inneren Heterogenität des Gegenstandes bewegt sich die Untersuchung also doch in einem letztlich homogenen Feld: dem der Interaktion und Konditionierung von Formen. Als Theorie der Heterogenität bleibt sie dabei erstaunlich homogen.

3. Montagen ohne Bauplan

Von hier aus vollziehen drei Jahre nach den *Oszillationen* Rustemeyers *Diagramme* einen veritablen Sprung. Wenn sie wirklich die Durchführung der zuvor formulierten Theorie sind, situiert sich diese nun vollkommen anders – oder auch: sie situiert sich überhaupt erst. Die entscheidende Neuerung steckt bereits im Titel mit seinen multiplen Untertiteln: Der Vorschlag ist, Kulturen selbst als »Diagramme« zu betrachten, also als sich je neu ordnende Zusammenstellungen unterschiedlicher Zeichentypen in ihren jeweiligen Materialitäten. Rustemeyer nennt paradigmatisch Formeln, Artefakte und Begriffe, die den Wissenschaften, den Künsten und der Philosophie zugeordnet werden, aber man könnte – und müsste – auch Bewegungs- und Interaktionsformen, Alltagsrituale, juristische und ökonomische Kommunikationen etc. einbeziehen. Die Dynamik zwischen diesen Zeichentypen gleicht »dissonanten Resonanzen«, also einem aufeinander Reagieren, das nicht auf ein zueinander Passen oder gar miteinander Harmonisieren festgelegt ist.

Das tatsächliche Vorgehen des Buches wird aber im dritten Teil des Titels genannt: Es betreibt »Kunstsemiotik als Kulturtheorie«. Die Methode dieser Semiotik besteht in der Zusammenstellung von Diagrammen zweiter Ordnung,

dem Arrangement von künstlerischen Artefakten zu spezifischen Diagrammen, die Aufschluss über bestimmte Bereiche der Kultur versprechen. In diesem Zuge wird auch die Aufgabe der Philosophie neu bestimmt: »Philosophie erfindet Welt nicht, sondern rearrangiert als Beobachterin der Kultur in semiotischen Praktiken des Wahrnehmens und Kommunizierens Bedeutungshorizonte, indem sie dissonante Darstellungsformen ohne Anspruch auf Homogenität zusammenstellt und der Beobachtung anbietet.«¹¹ Philosophie ist damit nicht mehr die Instanz der Meta- oder transzendentalen Reflexion, die sich auf der Ebene einer allgemeinen Theorie der Welt bewegt, und sie wird zu Kulturreflexion im zweiten anfangs genannten Sinne, indem sie sich direkt ins Dickicht der Zeichen und Formen begibt und dort ungewohnte, unerwartete Arrangements produziert, sie beschreibt und interpretiert. Ihr Ort ist nun eine Ebene mittlerer Allgemeinheit, und ihr sinnfälliger Gegenstand (vorerst) die Kunst.

Die einzelnen Kapitel des Buches stellen künstlerische Positionen zusammen und beschreiben sie auf eine Weise, die sie als erhellende und einander ergänzende Perspektiven auf ein jeweils im Fokus stehendes Problem (u.a. auch nochmals: den Menschen) begreift. Dabei ergeben sie kein kohärentes Gesamtbild, sondern erweisen sich, in Rustemeyers Metaphorik, als durchaus dissonant. Aber gerade in der Exposition dieser irreduziblen Pluralität von Perspektiven und Darstellungsformen konturieren sich die Dinge besser als für einen vereinheitlichenden oder sich gar auf eine einzige Methode fixierenden Zugang.

Auf diese Weise tut er etwas, das man als ordentlicher Wissenschaftler normalerweise nicht tut und was der Volksmund als Vergleich von Äpfeln mit Birnen zu bezeichnen pflegt: Er bezieht Disparates aufeinander. Die Metapher vom verbotenen Vergleich ist dabei genauer betrachtet mehr als schief: Sicherlich kann man Äpfel mit Äpfeln vergleichen und dabei Sorten und die konkrete Gestalt einzelner Exemplare unterscheiden, aber natürlich kann man auch Birnen hinzunehmen – nur werden sich die Hinsichten des Vergleichs angesichts größerer Unterschiede unterscheiden. Dabei ist die Ähnlichkeit des Vergleichenen im Falle von Obst ja immer noch sehr groß; man kann sie aber auch beliebig vergrößern und Äpfel mit Gurken vergleichen, mit Nudelauffläufen, Computern, Romanen, der parlamentarischen Demokratie oder Gott. Besser noch: Man kann all diese Dinge zusammenstellen, um sie sich gegenseitig beleuchten zu lassen. Dabei wird man jeweils sehr Verschiedenes sehen. Ob die einzelnen Zusammenstellungen plausibel erscheinen und aufschlussreich sind, hängt entscheidend vom Gesichtspunkt ihrer Beobachtung ab und vom Geschick dessen, der sie beschreibt und auseinanderlegt.

Tatsächlich sind die Genauigkeit und Sensibilität, mit der in den *Diagrammen* Bilder, Literatur, Filme, Musik und Performances beschrieben, kontextualisiert und zueinander in Beziehung gesetzt werden, beeindruckend. Manche dieser Beschreibungen sind phänomenologisch zu nennen, gerade in der folgenden Philosophie des Kinos mit dem endgültig aufs äußerste reduzierten Buchtitel *Darstellung*, wobei die Phänomenologie als immer nur eine Dimension des kultursemiotischen Ansatzes begriffen wird, die die kommunikative und soziale Formierung und Stabilisierung kultureller Formen unterschätzt und daher ergänzt werden muss. Nicht weniger entscheidend sind Relationen und Bezüge – historische, systematische und erst aus der Montage entstehende.

Dass es zuerst die Kunst ist bzw. die Künste sind, die Rustemeyers vergleichende Studien als Gegenstand wählen, ist natürlich kein Zufall, es ist aber auch nicht alternativlos. Kunst erscheint als Reflexionsform menschlicher Verhältnisse, die besonders reiche und differenzierte Darstellungen in einer kaum zu bändigenden Bandbreite anbietet, und ist insofern ein naheliegender Ansatzpunkt. Es wäre aber verfehlt, Rustemeyers Kunstsemiotik als Ästhetik zu bezeichnen. Es geht ihm weder um eine anthropologisch oder urteilslogisch begründete Auffassungsweise noch um die Beschränkung auf die historisch ausgebildete Sondersphäre der Kunst mit einer eigenen Methode. So sind bereits in den *Diagrammen* und in der *Darstellung* auch philosophische Texte Gegenstand der Montage, manchmal in separaten Kapiteln, manchmal im Kontrast mit Kunstwerken, und in *Ordnungen des Wirklichen* scheint es schließlich kaum noch etwas zu geben, das nicht in ein kultursemiotisches Diagramm aufgenommen werden kann.

Bereits in den *Diagrammen* findet sich ein in dieser Hinsicht programmatischer Satz in Frageform: »Inwieweit sollte dann überhaupt zwischen Sprache, Zeichnungen, Zahlen, Diagrammen, Fotos, Malerei oder Schauspiel unterschieden werden, wenn es sich bei all diesen symbolischen Formen um Varianten der Darstellung handelt?«¹² Dass nun plötzlich all dies gleich sein soll, mag überraschen, ist Rustemeyers Philosophie doch ebenso eine Kunst des Unterscheidens wie eine des Verbindens. Genauer betrachtet ist damit aber nicht etwa die Reduktion von Unterscheidungen, sondern ihre Vervielfältigung gefordert, und eine Vergleichsperspektive, die Unterschiedenes nicht vorab als Getrenntes betrachtet. Wenn Rustemeyer sich weigert, vorab kategorial zwischen den verschiedenen Darstellungsformen zu unterscheiden, so ist damit eine Auffassung zurückgewiesen, die ihnen jeweils ganz verschiedene methodische Zugänge zumisst oder gar bestimmte Disziplinen für (allein) zuständig erklärt.

Die so kritisierte kategoriale Unterscheidung ist nicht zu fein, sondern im Gegenteil zu grob, und für jeden Gegenstand, jede einzelne Darstellung sollte

eine angemessene Weise der Auseinandersetzung gefunden werden, die allerdings ebenso sehr von der Blickrichtung und dem Kontext abhängt, in dem dies verhandelt wird. Natürlich muss es dabei auch und gerade darum gehen, ihre konkreten Bezüge nachverfolgen, die aber nicht nur innerhalb ihres eigenen Feldes, sondern quer durch verschiedene kulturelle und gesellschaftliche Räume verlaufen.

Mit einem solchen Vorgehen gibt die Philosophie die Souveränität des Blicks von oben ab und begibt sich inmitten des Geschehens. Der Philosoph baut sich (und seinen Lesern) Diagramme aus verschiedenen Artefakten und Theorien, zwischen denen er manövrieren kann und muss und die, könnte man sagen, seine Bewegungen eher stärker bestimmen als die philosophischen Texte, zwischen denen er sich sonst bewegt, weil sie nicht verarbeitet, sondern nachvollzogen werden wollen. Auf der anderen Seite eröffnet dieses Verfahren ungeahnte Freiheitsgrade, oder besser: es erfordert grundlegende Entscheidungen.

Bereits in den *Oszillationen* lautete der letzte Satz: »Man kann anders unterscheiden.«¹³ Einer Theorie, die Kontingenz für ihr Arbeitsprogramm derart zentral setzt, steht es gut an, auch ihre eigene einzugestehen – gleichzeitig folgt aus diesem Nachsatz aber wenig, weil ihr universaler Anspruch dadurch nicht eingeschränkt wird. Jetzt aber sind Kontingenz und Entscheidung unübersehbar: George Spencer Browns Formkalkül mit Josef Albers' Bilderserie *Homage to the Square* zu konfrontieren und dies mit Whitehead und Hegel zu erläutern ist genial, weil man so Grundlegendes über das situierte Unterscheiden in einer Welt der Qualitäten lernen kann, aber es versteht sich in keiner Weise von selbst.¹⁴ Die Kunstwerke und Theorien, die in die Montagen eingehen, müssen aus einer unübersehbaren Menge an Möglichkeiten ausgewählt werden, und diese Entscheidung hängt immer auch von kontingenten Faktoren wie den Vorlieben des Theoretikers ab. Sie ist, kurz gesagt, auf noch einmal ganz andere Weise situiert als die Konstruktionen generalisierender Theorie.

4. Situiertheit und Entscheidung

Auch wenn die Texte Rustemeyers von Anfang an eine sehr spezifische Handschrift trugen, wird mehr und mehr jemand hinter ihnen sichtbar, der Entscheidungen trifft und handelt. In den *Ordnungen des Wirklichen* tritt dieser Autor auf, indem er von sich in der ersten Person spricht; in den *Oszillationen* war er noch eine unsichtbare Instanz. Von hier aus möchte ich abschließend zwei Fragen stellen, nämlich wie mit der eigenen Situiertheit umgegangen wird und welcher Instanz theorieintern Agency zugesprochen wird.

Rustemeyers Texte beschreiben keine Entitäten, sondern Relationen, keine Strukturen, sondern Dynamiken. Aber woher kommt diese Dynamik? Was treibt sie an? Auf etwas traditionelle Weise könnte die Frage lauten: Wer handelt? Mit guten Gründen wird die Vorstellung eines starken Subjekts, das in souveränen Entscheidungen seine Absichten verfolgt, bereits früh verworfen.¹⁵ Dennoch soll menschliches Handeln nicht durch die anonyme Aktivität einer Instanz wie der Derrida'schen *différance* ersetzt werden; Derrida wird ausdrücklich dafür kritisiert, »die Dimension sozialer Praktiken und leiblicher Inkorporierungen signifikativer Prozesse«¹⁶ außer Betracht zu lassen. In diesem Kontext ist bei Rustemeyer auch die Rede von »soziale[n] Akteure[n], die in ihrer intersubjektiven Praxis signifikative Referenzketten etablieren, Erfahrungen mit Erwartungen verknüpfen und auf metaphorischem oder abduktivem Wege neue signifikative Relationen erzeugen, die praktisches Handeln initiieren«¹⁷. Akteure sind eingelassen in kulturelle Unterscheidungsordnungen, die sie nicht stiften und denen sie sich nicht entziehen können, reichen sie doch bis in ihre leiblichen Dispositionen. Sie sind ihnen aber auch nicht ausgeliefert.

Dennoch ist die systematische Rolle, die diesen Akteuren eingeräumt wird, überschaubar. Der Fokus bleibt auf der symbolischen, zeitlichen, sozialen und kulturellen Konditionierung jeder Unterscheidung, die eher ein Unterscheidungs*geschehen* ist als eine Unterscheidungs*praxis*. Systematisch wird aber eine andere Instanz eingeführt, die als Initiator der Verschiebung von Unterscheidungen gelten kann: Ereignisse. Sie sind hier reine Träger von Dynamiken, die ihre Bestimmung erfahren bzw. bereits erfahren haben, wenn sie innerhalb der kulturellen Ordnungen erscheinen als »Differenzen, die in Wahrnehmung und Kommunikation auftauchen und Unterschiede erzeugen«¹⁸. Als reine Ereignisse haben sie keine Eigenschaften, aber als solche erscheinen sie auch nie, sondern lassen sich lediglich retrospektiv beobachten. Als solche sind sie eine eigenartige Instanz, weder Grund noch Ursprung und auch keine Effekte einer vor oder außerhalb der Kultur gelagerten Sphäre, sondern letztlich lediglich die Platzhalter dafür, dass überhaupt etwas geschieht.

Von hier aus ist es ein weiter Weg bis zu der Feststellung, Darstellungen und Gedanken seien »Gesten, die wir vollführen, um uns auf etwas beziehen zu können«¹⁹. Das Wir, das hier seinen Auftritt hat, steht offenbar für menschliche Wesen als solche. Menschen handeln, Menschen vollführen Gesten und fertigen Darstellungen an. Diese Menschen sind keine starken Subjekte, sondern ebenso sehr in das Gewebe kultureller Unterscheidungen eingefügt wie jene Ereignisse, und zwar nicht erst in ihren Handlungen, sondern bereits in ihren Intentionen, Zielen, ihrem Selbstverständnis, ihren Affekten und ihrer Leiblichkeit. Der

Unterschied besteht darin, dass es bei all dem um etwas geht – es steht etwas auf dem Spiel, das in symbolischen Ordnungen stattfindet, aber nicht in ihnen aufgeht.

In den *Oszillationen* wird Politik beschrieben als kommunikativer Modus des Umgangs mit Unsicherheit und Kontingenz unter den Bedingungen von Öffentlichkeit: Komplexe Situationen werden typisiert und zu Alternativen zugespitzt, die Entscheidbarkeit und damit Handlungsfähigkeit suggerieren. Die Massenmedien spielen dabei eine entscheidende Rolle. Das ist eine treffende – systemtheoretische – Rekonstruktion politischer Kommunikation als Modus der Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse. Es ist wahr, dass die tatsächliche Handlungs- und Gestaltungsmacht politischer Entscheidungen weit geringer ist, als diese Darstellung suggeriert. Was aber überhaupt noch nicht vorkommt, ist, dass Entscheidungen dennoch sehr reale Konsequenzen haben. Wie der durch scharfsichtige autobiographische Romane bekannt gewordene französische Schriftsteller Édouard Louis aus der Perspektive seiner sozial prekären Herkunftsfamilie schreibt: »Für die Herrschenden ist die Politik weitgehend eine ästhetische Frage: eine Art, sich zu denken, sich zu erschaffen, eine Weltsicht. Für uns ist sie eine Frage von Leben und Tod.«²⁰ Zu schreiben »Emmanuel Macron stiehlt dir das Essen direkt vom Teller«²¹, klingt sehr plakativ – wenn man nicht bedenkt, dass eine auch nur geringe Senkung der Sozialhilfe tatsächlich diese direkte Folge hat. Um dies nicht noch einmal zum Verschwinden zu bringen, ist eine Darstellung nötig, die selbst politischen Charakter annimmt.

Wenn Politisches bei Rustemeyer vor allem in dem späten Werk *Darstellung* in den Blick kommt, so geschieht es von vornherein vor dem Hintergrund existenzieller Situationen und Entscheidungen, also aus der Perspektive, die Louis zur Geltung bringt. Man könnte sagen, dass das Kinobuch als Ganzes eine über die filmischen Darstellungen vermittelte Auseinandersetzung mit existenziellen Themen ist, mit Tod, Schuld, Verantwortung und Sozialität. Die Grundthese ist dabei, dass wir in Filmen typisierte (und gerade als solche aufschlussreiche) Auseinandersetzungen mit diesen Themen vor uns haben, an denen eine als Kulturreflexion verstandene Philosophie sich abarbeiten kann, um buchstäblich über Gott und die Welt zu reden, und über den Menschen. Wer handelt und wer leidet, und was Handeln und Leiden überhaupt bedeuten, sind nun die zentralen Themen.

Hier geht es weniger um die Politik als Darstellung als um die Darstellung des Politischen, die immer auch eine Darstellung des Existenziellen ist. Dass diese Darstellungen selbst, und zwar auch und gerade die typisierten Darstellungen

des Kinos, in modernen Gesellschaften höchst wichtige Formen der Selbstbestimmung sind, wird gegen die kulturkritische Verdammung der Massenkultur verteidigt. Ganz in diesem Sinne ist die Komik bei Woody Allen und Aki Kaurismäki auch keine fahrlässige Verharmlosung der Wirklichkeit, sondern das Eröffnen »neue[r] Möglichkeiten, es in der Gegenwart auszuhalten«²².

Auch wenn der Übergang von filmischer, bildlicher, literarischer, musikalischer Darstellung in Begrifflichkeit in den Montagen des Philosophen notwendigerweise eine Abkühlung bedeutet, ist er kein Übergang in die Neutralität nüchterner Beobachtung. Dass Darstellungen kein Luxus saturierter Gesellschaften sind, sondern eine Weise des Umgangs damit, dass etwas auf dem Spiel steht, gilt auch für die Theorie, die Darstellungen aus Darstellungen produziert. Die Ergebnisse sind begriffliche Unterscheidungen und Figurationen und keine Kunstwerke, aber letztlich sind die Entscheidungen des Philosophen, der sich seiner eigenen Situietheit bewusst ist, nicht so weit entfernt von denen der Künstlerin. Was Rustemeyer in der Einleitung zu *Ordnungen des Wirklichen* schreibt, gilt für beide: »Durch ihren Erfahrungsbezug appellieren Ordnungen des Vergleichs, die von jemandem arrangiert werden, an jedermann.«²³

Von hier aus könnte man die Frage stellen, ob die späteren Bücher die früheren *Oszillationen* voraussetzen. Insofern sie ihnen den Weg bahnen, tun sie dies sicher. Die grundlegendere Frage ist aber, ob eine situierte und ihre eigene Situietheit nicht verwischende²⁴ Untersuchung spezifischer kultureller Konstellationen einer sie fundierenden Metatheorie bedarf.

In einer Vorbemerkung über die Voraussetzungen seines eigenen Buches vollführt Rustemeyer in den *Oszillationen* eine aufschlussreiche Volte: »Der Text setzt mithin vieles voraus. Nicht zuletzt sich selbst.«²⁵ Diese – ganz im Geist und Ton der Systemtheorie formulierte – Bemerkung geht von der Anerkennung der Situietheit des eigenen Schreibens aus und wendet sie unvermittelt um in eine Selbstimmunisierung, die den Text zu einer sich selbst tragenden Struktur zu machen scheint. Sieht man sich den weiteren Weg des Autors nach diesem Buch an, ist man dazu geneigt, die Sache inzwischen umgekehrt zu formulieren: Der Text setzt sich weniger selbst voraus als dass er sich den Boden unter den Füßen wegzieht. Ergebnis seiner eigenen begrifflichen Transformationen ist auf allen Ebenen, dass es keine Metaperspektive gibt, sondern lediglich situierte Beobachtungen. Dann ist diese formale Metatheorie aber dazu verurteilt, formal zu bleiben. Auch wenn ihr Gegenstand die Kultur ist, erreicht sie aus ihrer Warte kein einziges Phänomen. Inhaltlich substanzielle Aussagen lassen sich nur treffen, wenn man die Draufsicht aufgibt, sich ins Dickicht der Unterscheidungen begibt und von dort aus operiert.

Für diese konkreten Operationen bedarf es keiner in sich geschlossenen Metatheorie der Welt als Kultur, sondern eher immer neu ansetzenden Reflexionen, die sich über Grundbegriffe Rechenschaft ablegen und sie an den konkreten Untersuchungen abgleichen – eher eine ständige Bewegung zwischen verschiedenen Allgemeinheitsebenen als den unvermittelten Sprung von der höchsten Allgemeinheit der Theorie der Welt ins Dickicht der kulturellen Unterscheidungen. Entsprechend ist der systematische Durchgang durch die Philosophiegeschichte einem selektiven Zugriff gewichen, der mit philosophischen Texten letztlich nicht anders umgeht als mit allen anderen Typen von Darstellung.

Zweck der früheren Großtheorie war, neben der Selbstverständigung des Autors, vor allem einer der Legitimierung: Ein die eigenen Entscheidungen derart ausstellendes und sich ihnen überlassendes Schreiben macht sich angreifbar. Ob die einzelne Montage plausibel ist, ist eine Sache; man könnte aber auch fragen, ob man überhaupt so vorgehen kann (oder darf). Die frühe, abstraktionsfreudige Metatheorie liefert darauf eine Art vorgreifende Antwort. Sie könnte der Versuch sein, auch den Skeptiker, der sich systematische begriffliche Ordnungen wünscht, davon zu überzeugen, dass man letztlich *nur* so vorgehen kann, wenn man überhaupt etwas Substantielles sagen will. Letztlich mag es sein, dass dieser Skeptiker Rustemeyer selbst war.

Ob man auf diese Weise auch Hegelianer und analytische Philosophen überzeugen kann, sei dahingestellt. Insgesamt dürften die Möglichkeiten begrenzt sein, theoretisch anders orientierte Kollegen mit begrifflichen Mitteln umzustimmen. Wenn das aber so ist, könnte man darauf auch verzichten und ganz auf die Plausibilität der diagrammatischen Reflexionen in ihrer jeweiligen konkreten Gestalt setzen – und damit leben, dass auch das manche nicht überzeugen wird. Dass das Vertrauen in die Kraft rein begrifflicher Arbeit etwas gelitten hat, ist nicht zu beklagen. Wir haben mehr von der Anstrengung, die Möglichkeiten zu vervielfältigen und vorzuführen, die Welt zu verstehen und es in ihr auszuhalten.

grueny@me.com

Anmerkungen

- 1 Vgl. Dirk Rustemeyer: *Ordnungen des Wirklichen. Weisen des Unterscheidens in Philosophie, Künsten und Wissenschaften*. Freiburg: Alber 2017.
- 2 Dieser Begriff wurde im Rahmen einer endlosen Klausursitzung als Selbstbeschreibung der Lehr- und Forschungspraxis der schließlich nach ihm benannten Fakultät der Universität Witten/Herdecke kollektiv geprägt, Rustemeyer hat ihm aber eine sehr spezifische Prägung gegeben. Für exemplarische Einblicke in unterschiedliche Weisen, damit umzugehen, vgl. Dirk Baecker, Matthias Kettner u. Dirk Rustemeyer (Hg.): *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*. Bielefeld: transcript 2008.

- 3 Dirk Rustemeyer: *Oszillationen. Kultursemiotische Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 8.
- 4 Dirk Rustemeyer: *Darstellung. Philosophie des Kinos*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2013, S. 11. Zu den Schwierigkeiten, die sich mit diesem Setzen auf Kultur verbinden, vgl. den Beitrag von Petra Gehring in diesem Heft.
- 5 Rustemeyer: *Oszillationen*, a. a. O., S. 55.
- 6 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 237.
- 7 Edmund Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (Husserliana Bd. VI). Den Haag: Nijhoff 1962, S. 147.
- 8 Rustemeyer: *Darstellung*, a. a. O., S. 221.
- 9 Rustemeyer: *Oszillationen*, a. a. O., S. 12.
- 10 A. a. O., S. 114.
- 11 Dirk Rustemeyer: *Diagramme. Dissonante Resonanzen: Kunstsemiotik als Kulturtheorie*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2009, S. 58.
- 12 A. a. O., S. 106.
- 13 Rustemeyer: *Oszillationen*, a. a. O., S. 293.
- 14 Vgl. Rustemeyer: *Ordnungen des Wirklichen*, a. a. O., S. 60-89.
- 15 Vgl. Dirk Rustemeyer: *Sinnformen. Konstellationen von Sinn, Subjekt, Zeit und Moral*. Hamburg: Meiner 2001, Kap. II.
- 16 Rustemeyer: *Oszillationen*, a. a. O., S. 83.
- 17 A. a. O., S. 82.
- 18 A. a. O., S. 255.
- 19 Rustemeyer: *Darstellung*, a. a. O., S. 17.
- 20 Édouard Louis: *Wer hat meinen Vater umgebracht*. Frankfurt am Main: Fischer 2019, S. 71.
- 21 A. a. O., S. 75.
- 22 Rustemeyer: *Darstellung*, a. a. O., S. 524.
- 23 Rustemeyer: *Ordnungen des Wirklichen*, a. a. O., S. 15.
- 24 Die hartnäckige Metapher des »Erzeugens« (von Relationen, Differenzen, Diagrammen etc.) erscheint von hier aus trotz allem als ein solches Verwischen: »Beobachtungen erzeugen, was sie beobachten, durch die Form, wie sie beobachten.« (Rustemeyer: *Darstellung*, a. a. O., S. 17) Diese Formulierung Spencer Brown'scher Metaphysik will nicht recht zur tatsächlichen Arbeit Rustemeyers passen.
- 25 Rustemeyer: *Oszillationen*, a. a. O., S. 9.

Form und Inhalt dieses Buches
 es exemplarisch verfährt, d.h.
 schlägt vor »Theorie« als ein
 pirischer Grenzen
 flexion zuführt. Seine
 strakte Logik solcher

Buches
 wird auf seine Möglichkeiten hin expliziert.
 nehmen wir verschiedene Dinge
 ohne sie explizit zu

Bedeutungsbezüge

Gemeinsam beschreiben

15

Leser jedoch müssen

wir als eine Praxis des fragenden Erschließens von Welt betrachten,
 das auf jeweilige Gegebenheitsweisen von Welt antwortet. Welt tritt
 durch Tätigkeiten des fragenden Bestimmens in ein Verhältnis zu sich

und

Jedes'erschiedenes

Objekt

und Beziehungen zwischen ihnen wahr
 sieren. Combine paintings machen solche
 indem sie zugleich auf den Betrachter, die
 im Objekt und auf Welt verweisen. Betrachtern fällt
 kontrastierende Ordnungsmöglichkeiten zu aktivieren
 gleichen. Sie durchlaufen Unterscheidungsordnungen,
 denes ähnlich und vergleichbar machen. Mit einem
 Element der Bild-Ordnung wird begonnen, und eine logisch

die gewohnte Ordnung

Bildfläche ist das Buch

Drei Kapitel

der Philosophie zu entfalten. Meine Antwort auf diese Frage
 lautet, vorgehend und in sehr knapper Form: Philosophie können

Nähe

Geben wir durch einstrage

schließen sich

Gemälde.

Theaterinszenierungen, Gleichnisse,
 Theorien und Begriffe, eine

mathematische Kalküle, philosophische
 Erzählung, Fotografien und Filme

14

Militär- und Blasmusik

Erzählung, Fotografien Ordnungen

Zeugungslücken, Werbeanzeigen, Politikerstatements, Form und Inhalt
Wenn die Betrachtung exemplarisch verfalet jedoch seinen Gedanken
zum Beispiel Rauschenberg schlägt vor: «Theorie im Objekt und auf Welt verweisen.

bildende Künstler wie Transparenz der Operationen des Combine paintings
oder logische Evidenz zu reklamieren oder Flächenproportionen.
entspringen, bleibt Plausibilität in Wahrnehmungen
Erfahrungsbezug
Erfahrungsbezug appellieren Ordnungen
mandem arrangiert werden, an jeder
Reihen organisieren, die Kapitel dieses
zentrierten Teilen, die ich anhand
organisieren Kontrast, vergleiche und
der Darstellung als einer Beschreibungen
Ihr Sein ist die Sache, um die es jeweils geht. Ref
schließen sich in diesen Ordnungen der Kombination von Ähnlichem und Verschiedenem
Unterscheidungen

Möglichkeit

kontrastierende Verallgemeinerungen entspringen,
between the two