

## Diachronie und Diaphanität.

VILÉM FLUSSER

I.

Wer die Entwicklung der Arbeit Mira Schandels verfolgt, dem wird das Problem, dass sie beschäftigt, immer klarer. Dieses Problem hat mit dem Titel dieser Untersuchung zu schaffen. Nicht als ob die Dichotomie "Diachronie-Diaphanität" die Problematik der Künstlerin erschöpfte. Falls es sich tatsächlich um Dichotomie handeln sollte. Sondern in dem Sinn, dass das Problem eine zentrale Stelle in dieser Problematik einnimmt. Die vorliegende Untersuchung hat sich den folgenden Weg vorgezeichnet: sie wird in erster Reihe das Problem selbst behandeln, und zweitens wird sie beschreiben, wie und inwieweit das Problem in den Arbeiten Schandels gelöst wird.

.-.-.

Von einem Versuch, die Begriffe "Diachronie" und "Diaphanität" zu definieren, wird Abstand genommen. Hingegen soll eine Auseinandersetzung beider Begriffe unternommen werden. Aus der Auseinandersetzung soll sich ihre Bedeutung ergeben. Eine Übersetzung ins Deutsche, zum Beispiel durch "Auseinanderfaltung in der Zeit" und "Durchsichtigkeit", ist zu diesem Zweck ungenügend. Die Schwierigkeit liegt in der Unübersetzbarkeit der Vorsilbe "dia-", und in der Vielfalt der Bedeutungen von "Chronos" und "phainein". "Dia-" deutet nicht nur auf "durch", sondern auch auf "quer", "verwirren", "stoeren", "eindringen", "entfalten", "oeffnen", usw. "Chronos" bedeutet selbstredend "Zeit", aber der Begriff "Zeit" ist selbst einer Auseinandersetzung beduerftig. Und "phainein" deutet auf "scheinen", "erscheinen", "glaenzen", "tauschen", aber auch auf "verdecken". Der Versuch, die griechischen Woerter ins Deutsche zu uebersetzen, wirft zwar Licht auf das Problem, aber das Licht ist ungenuegend.

Es genuegt allerdings, um zu zeigen, dass hier das Verhaeltnis von Zeit und Raum in Frage gestellt ist. Einfachheitshalber sei gesagt, "Diachronie" sei der Versuch, die Zeit raumhaft auszudruecken, und "Diaphanität" der Versuch, Raum und Zeit zu ueberholen. Sedann in der Diachronie die Zeit verschwindet, und in der Diaphanie so Raum wie Zeit verschwinden. Angesichts der Diachronie stehen wir vor einer Zeit, die zu einer Raumstruktur erstarrt ist, zu einem eindimensionalen<sup>sten</sup> Massstab. Angesichts der Diaphanität stehen wir vor einem sich zeitartig verfluechtigenden und oeffnenden Raum, in dem ehander durchdringende Strukturen ansichtig und durchsichtig werden.

Es handelt sich, bei beiden Begriffen, um Raum-Zeit-Synthesen. Der Unterschied ist dieser: Durch die Diaphanität wird Raum und Zeit auf eine neue Ebene aufgehoben, fuer die uns vorlaeufig Begriffe fehlen, und fuer die vielleicht Begriffe gar nicht passen. Durch die Diachronie wird die Zeit zu einer Dimension des Raumes. Es ist nun noetig, bei dieser Form der Synthese etwas zu verweilen, weil sich darin der Kern des ganzen Problems verbirgt, das hier in Frage gestellt wird.

Die westliche Tradition arbeitet mit mindestens zwei Zeitbegriffen, ohne dass ihr je gelungen waere, beide einander voellig anzupassen. Der erste

## VILÉM FLUSSER

Begriff, aus griechischer Erbschaft, fasst die Zeit als Bewegung der Dinge im Raume. Der zweite, aus juedischer Erbschaft, fasst sie als Strom, der den Raum als ganzen mitreist. Mit anderen Worten: im ersten Sinn laeuft die Zeit im Raum, und im zweiten der Raum in der Zeit. Die Struktur des ersten Zeitbegriffs ist vorwiegend zirkulaer und impliziert die Unkehrbarkeit der Prozesse. Diese Unkehr und Wiederkehr erscheint zum Beispiel im Spruch des Anaximander: "Weher die Dinge ihrem Ursprung haben, dorthin geht auch ihre Verachtung". Die Struktur des zweiten Zeitbegriffs ist vektorial und impliziert die Unwideruefflichkeit des Augenblicks. Auf dieser Einzigartigkeit eines jeden Ereignisses beruht die juedisch-christliche Weltanschauung, die Prophetie und der Messianismus, und erscheint zum Beispiel in den Begriffen des ersten und letzten Tages der Schoepfung. Wir haben mit beiden Zeitbegriffen zu leben. In der Physik, zum Beispiel, entspricht das erste Thermodynamische Prinzip ungefaehr dem ersten Zeitbegriff, und das zweite dem zweiten. Viele weitere Beispiele koennten aufgefuehrt werden.

Es gibt, in unserer Geschichte, Perioden der Vorherrschaft eines der beiden Begriffe. Der erste herrschte, mit mechanischem Beigeschmack, im Barock und in der Aufklaerung vor. Und zwar auf allen Gebieten. Zum Beispiel nicht nur in der klassischen Mechanik, sondern auch in der klassifizierenden Biologie, in der klassischen Theater, in der barocken Kunst, in der Struktur des Absolutismus und des Merkantilismus. Die Romantik und die politischen, sozialen und industriellen Revolutionen der zweiten Haelfte des 18. Jahrhunderts bringen den zweiten Zeitbegriff zur Vorherrschaft, und zwar mit dem Beigeschmack des Historizismus und der Dynamik. Und wieder auf allen Gebieten. Zum Beispiel nicht nur in der nachnewtonischen Physik, sondern auch in Darwinismus, in der romantischen Musik, in der Struktur der Demokratie und der kapitalistischen Wirtschaft. Hegel und Marx sind ebenso charakteristisch fuer diesen vektorialen Zeitbegriff, wie es Leibniz war fuer die Zirkularitaet jenes barocken. Und der vektoriale Zeitbegriff hat die Diachronisierung aller Erlebnisse und Erfahrungen, und aller Theorien, zur Folge, also: jene Weltanschauung, welche noch immer die unsere ist. Nun ist die Diachronie naecher zu fassen, und zwar als Versuch, einen grundsuetzlich euklidischen Raum mit einer grundsuetzlich vektorialen Zeit zu synthetisieren. So wird dieser Typus Zeit zu einer vierten Raumdimension, also zu einer unidimensional und erstarrten Zeit, ihrem dynamischen Charakter zu Trotz.

Seit dem Jahrhundertbeginn, oder seit etwas frueher, tritt diese Weltanschauung in eine Krise. Die Ursachen sind vielfaeltig, und im Rahmen dieser Arbeit koennen nur einige gestreift werden. Da gibt es zum Beispiel Paradoxe, die in den Wissenschaften aus dem Anwenden der Diachronie entstehen. Dann die Tatsache, dass bestimmte Phaenomene nur in zirkulaere Zeitmodelle passen. Des weiteren das ununterdrueckbare Auftauchen anderer Zeitbegriffe, (zum Bei

VILÉM FLUSSER

spiel des existenzialen), welche eine diachronische Weltanschauung steuern. Und dann die seltsame Tatsache, dass der Erfolg, mit dem die Diachronie funktioniert, selbst ein Problem der Diachronie wird. Es seien, ganz kurz, zwei dieser Krisenmomente betrachtet.

Im diachronischen Modell bewegt sich der dreidimensionale Raum gleichsam entlang einer chronologischen Skala, (sei es in fließender, sei es in ruckartiger Bewegung). Er befindet sich in ausgerichteter, eindeutiger Bewegung, und die Richtung der Bewegung ist der "Sinn" alles Geschehens. Mit anderen Worten: die Weltgeschichte ist das Weltgericht, und verleiht allem einen Sinn, nämlich die Richtung, in die der Zeitpfeil weist. Dieses Modell bietet zwar einen weiten Parameter fuer Deutungen des Sinns, der Determination und der Freiheit, aber sie bietet eigentlich keinen Spielraum fuer den Unsinn. Denn Unsinn waere ein Bruch der Eindeutigkeit der Zeit, und das wuerde das Modell sprengen. Nennen wir den Sinn in diesem Modell "Fortschritt", dann besteht kein Zweifel, dass die Anwendung des Modells den Fortschritt beschleunigt. Aber die Beschleunigung stellt den Fortschritt als Sinn des Geschehens in Frage, weil er wie ein Ueberstuerzen in einen Abgrund erlebt wird. Geschieht das, erlebt man den Fortschritt als Unsinn, dann tritt dieses Modell in eine Krise. Diesen Aspekt der Krise koennen wir an vielen theoretischen und praktischen Momenten der Gegenwart betrachten.

Die Diachronisation des Raums kann als Erklarung der Phaenomene aufgefasst werden. (Phaenomene sind in diesem Modell Ereignisse, waehrend sie in zirkularem Modell sich drehende Ausdehnungen sind.) Die Diachronie als Erklarung hat aber zwei Seiten: die eine ist auf die Vergangenheit, die andere auf die Zukunft gerichtet. Jedes Ereignis kann man als Folge eines vergangenen erklaren. Dies ist die Kausalitaet, die der Diachronie inhaerent ist. Und jedes Ereignis kann man als Absicht auf ein kuenftiges erklaren. Dies ist die Teleologie, die der Diachronie inhaerent ist, und sie ist nicht unterdrueckbar. Diese beiden Seiten der Erklarung fuehren oft zu Paradoxen, weil sie nicht immer eine auf die andere uebersetzt werden koennen. Zum Beispiel ist die Erklarung: "ich schreibe dies hier infolge von einer bestimmten Konvergenz physikalischer Kraefte, oder bestimmter Druesensekretionen, oder psychischer, oder oekonomischer Faktoren", ist nicht ohne weiteres in folgende Erklarung uebersetzbar: "ich schreibe dies hier, um es zu veroeffentlichen". Das heisst: jede Uebersetzung einer teleologischen in eine kausale ~~ERKLAEERUNG~~ Erklarung hat die Verfaelschung des diachronischen Prozesses als "Sinn" zur Folge. Unter anderem ist also die Krise der Diachronie eine Krise der Erklarbarkeit, und zwar nicht so, als ob es an Erklarung mangelte, sondern so, dass ein Ueberschuss an Erklarungen da ist. So wird, seltsamerweise, das diachronische Modell zu einem Modell einer unerklaerlichen Welt, im Sinn des wittgensteinischen Satzes: "Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern dass sie ist". Dieser Satz ist ein Ausdruck der Krise der Diachronie, denn er drueckt den Versuch aus, sich vom Prozess, vom Ereignis, vom "wie", zu distanzieren.

### VILÉM FLUSSER

Es wurde eben angedeutet, dass die Diaphanität als Verzeitlichung des Raums aufgefasst werden konnte, und zwar so, dass sich darin der Raum zu einander durchdringenden Strukturen verfluechtigt. Das wuerde bedeuten, dass die Begriffe "Vergangenheit" und "Zukunft" darin Aspekte der Gegenwart bezeichnen, etwa wie die Begriffe "oben, unten, rechts, links, vorne und hinten". Also: die beiden Begriffe, die sich in der Diachronie auf Skalenwerte beziehen, beziehen sich in der Diaphanie auf Werte gegenwaertiger Strukturen. Und die angefuhrten Raumbegriffe, die sich in der Diachronie auf Werte einer euklidischen, (oder hexamerphen), Dimensionierung des Raums beziehen, beziehen sich in der Diaphanität auf ebendieselben gegenwaertigen Strukturen. Der chronologische Massstab hat sich ebenso verfluechtigt wie der leere und unendliche Wuerfel. Raum und Zeit sind gegenwaertig geworden, und also aus der Abstraktion ins Konkrete gehoben worden.

Es handelt sich dabei aber um ein Konkretes, bei dem das Konkrete im ueberlieferten Sinn dieses Wortes gewissermassen dreht, zwischen den Fingern verloren zu gehen. Im ueberlieferten Sinn ist das Konkrete die Dinge. Im mechanistischen Modell sind die Dinge Ausdehnungen, welche kreisen. Im diachronischen Modell sind die Dinge Ausdehnungen, in welchen die vektoriale Zeit schwingt, und welche in ihr treiben. Im diaphanen Modell gibt es keine Dinge. An ihrer Stelle sind einander durchgreifende Strukturen. "Felder", um physikalisch zu sprechen. "Ekoï", um biologisch zu sprechen. "Gestalten", um psychologisch zu sprechen. "Sachverhalte", um philosophisch zu sprechen. Diese Strukturen sind das Konkrete. Durch ihr "Bestehen", (Wittgenstein), durch ihr "Verhandensein", (Heidegger), sind sie gegenwaertig. Eine unserer Schwierigkeiten, diese Konkretizität zu fassen, liegt in unserer Unfähigkeit, sie vorzustellen. Die Diaphanität ist unverstellbar, (wie sie auch unbegreiflich ist), eben weil sie konkret ist. Erst wenn wir das erfasst haben, und auf Verstellungen und Begriffe, (zunaendest vorlaeufig), verzichten, koennen wir beginnen, das diaphane Modell zu fassen.

Dies sind also einige der Bedingungen, die Krise der Diachronie zu ueberheben, und das diaphane Modell zu fassen: keinen Sinn suchen, nicht erklæren versuchen, nicht begreifen wollen, nicht verstellen wollen, sondern vergegenwaertigen. Diese Bedingungen sind scheinbar prohibitiv, denn sie scheinen zu Mystik einladen zu wollen. Tatsæchlich unterliegen dieser Einladung viele, die keine Tendenz zur Mystik haben. Wittgenstein ist dafuer ein Beispiel. Aber in Wirklichkeit sind diese Bedingungen weder prohibitiv, noch fuehren sie notwendigerweise zu Mystik. Vergegenwaertigung ist keine mystische Sache, sondern ein Herstellen, und ein aktives Oeffnen des Hergestellten. Also hat Vergegenwaertigen mit dem zu schaffen, was wir "Kunstproduktion" und "Kunstkonsument" nennen. Das diaphane Modell, da es nicht diskursiv ist, kann im Grunde nicht durch Diskurse fasslich werden, (wie es zum Beispiel die Wissenschaften und die Philosophie sind), sondern durch die Kunst. Und einem unter solchen Versuchen wendet sich nun diese Arbeit zu.

VILÉM FLUSSER

II.

Arbeiten aus der "diachronischen", und dann aus der "diaphanen" Phase Mira Schendels seien betrachtet. Das heisst: Arbeiten auf Papier, und dann Arbeiten, bei denen akrylische Platten das Werk durchsichtig machen. Die erwachte Einteilung in Phasen ist nicht genau, und das wird sich im Verlauf dieser Untersuchung erweisen.

Der erste Typ der Arbeiten stellt Texte dar, die aus Symbolen bestehen, welche an griechische und lateinische Buchstaben erinnern. Diese Symbole bilden gelegentlich Gruppen, die an Wörter in den erwachten Alphabeten erinnern, manchmal an Wörter europäischer Sprachen. Die Texte haben verschiedene überlagerte, und einander steerende, Schichten, und erinnern in diesem Sinn an Palimpseste.

Das erste Problem dieser Arbeiten ist die Frage, ob sie betrachtet oder gelesen werden sollen. Die Bedeutung von "Betrachten" und "Lesen", die gemeint ist, ist diese: "Betrachten" sei eine Einstellung, bei der ein Verbraucher eines Werkes versucht, sich diesem zu öffnen, um davon informiert zu werden. "Lesen" sei eine Einstellung, bei der ein Verbraucher versucht, die kodifizierte Botschaft eines Werkes zu entziffern. Dieses Entziffern erfolgt im Westen in der Regel nach linearer Struktur, von links nach rechts und von oben nach unten. Die beiden Einstellungen schliessen einander nicht aus, sondern ergänzen einander in den meisten Fällen. Aber es gibt Fälle, bei denen eine der beiden Einstellungen weitgehend vorherrscht. Zum Beispiel herrscht das Betrachten bei tachistischen Gemälden vor, und das Lesen bei Büchern.

Die Arbeiten MiraSchendels gehören zu jenen, bei denen das Lesen vorherrscht. Mit welchem Recht kann man das behaupten? Mit dem Recht einer Intuition, die heute mittels der Theorie der Information exakt und quantifizierbar gemacht wird. Dabei ist die erwachte Ähnlichkeit der Texte Schendels mit Buchstaben und Wörtern seltsamerweise eher verwirrend als wegweisend. Nicht diese Ähnlichkeit mit üblichen Texten zwingt den Verbraucher, die Arbeiten Schendels zu lesen, sondern Überlegungen anderer Art, und diese Überlegungen seien nun kurz unterbreitet.

Kodifizierte Texte weisen Regelmässigkeiten auf, die von der Theorie der Information "Redundanzen" genannt werden. Und diese Regelmässigkeit wird gesteuert von Unregelmässigkeiten, die von der Theorie der Information "Gerausche" genannt werden. Bei üblichen Texten ist die Redundanz zum Teil durch die Einfeinheit des Druck- oder Schreibstils gegeben, durch die strikte Einfeinheit der Linien, durch die statistische Häufigkeit mancher Buchstaben, (zum Beispiel des "e" usw.), durch die statistisch feststellbare Regelmässigkeit der Zahl der Buchstaben pro Wort, und der Wörter pro Satz, durch die statistisch feststellbare Regelmässigkeit im Erscheinen mancher Wörter und Sätze, usw. Gerausche sind bei üblichen Texten durch plötzliches Auftreten ungewöhnlicher Buchstaben, oder Buchstaben eines divergierenden Stils gegeben, durch plötzliches Auflesen und Unterbrechen der Zei-

len, <sup>VILÉM FLUSSER</sup> durch unregelmässig gebildete Wörter, durch ausserordentliche Sätze, usw. Die Informationsladung solcher Texte ist eine Funktion der Redundanzen und Geräusche im erwachten Sinn dieser Worte.

In den Texten Schendels haben diese Worte einen etwas anderen Sinn, und zwar: die Redundanz ist durch beständiges Auftreten einiger weniger Symbole gegeben, (zum Beispiel solcher, die an "A", "P" und "R" erinnern), durch eine flache Struktur, welche die Schrift stützt, aber nicht klar ersichtlich ist, und durch eine vorsichtige Organisation des leeren Raums, der den Text durchdringt und gliedert. Aber es ist eine Redundanz von solcher Intensität, dass sie den qualitativen Sprung ins Geräusch macht, und qua Redundanz selbst Geräusch wird. Die Geräusche im engeren Sinn sind bei Schendel durch Unregelmässigkeiten der Symbolstile gegeben, durch brutales Wechseln von Stilen, durch zu gleich zufälligen und absichtlichen Unregelmässigkeiten in den sogenannten Zeilen, usw. (Übrigens wäre ueber das Zusammenspiel von Zufall und Absicht bei Schendel eine besondere Untersuchung zu schreiben.) Eine solche Art Geräusch ist nicht ebenso leicht zu quantifizieren, wie es bei ueblichen Texten der Fall ist. Bei Schendels Texten ist die Informationsladung sichtlich hoeher als bei ueblichen Texten, aber sie ist schwerer zu messen, das heisst die Texte sind schwerer lesbar, schwerer zu entziffern.

Der wichtigste Unterschied zwischen ueblichen Texten und denen Schendels besteht aber in der Bedeutung der Ziffern. Dieses zweite Problem, das Schendel stellt, ist etwa so zu fassen: Uebliche Texte bedeuten gesprochene Diskurse. Gesprochene Diskurse bedeuten Sachverhalte. Dies zugegeben, was bedeuten die Texte Schendels? Erstens ist klar, dass diese Bedeutung, (falls es eine ist), nicht indirekt ist wie die der ueblichen Texte, (naemlich Sachverhalt ueber und mittels gesprochener Diskurse). Sondern es ist eine direkte Bedeutung, et wa wie die Bedeutung ideogramatischer Texte. Das ist der Grund, warum die Aehnlichkeit der Symbole Schendels mit Buchstaben eines Alphabets das Entziffern steuert, nicht erleichtert. Aber ideogramatische Texte bedeuten auf die selbe Weise wie gesprochene Diskurse, naemlich auf uebereingekommene, konventionierte Weise. Ideogramme, wie gesprochene Worte, haben eine uebereingekommene Bedeutung. (Darin, dass Ideogramme und Worte auf die selbe Weise bedeuten, liegt wohl der Grund zu der uebereilten Auffassung, dass sie dasselbe bedeuten. Also der Grund zu einem naiven Realismus.) Schendels Texte hingegen bedeuten nicht auf diese Weise. Sie sind weder konventionell, noch uebereingekommen. Und hier liegt der Schluessel fuer ihre Bedeutung.

Schendels Texte sind Vorschlaege fuer Uebereinkuenfte, die die Kuenstlering den Lesern unterbreitet. Ist ein Leser bereit, einem vorgeschlagenen Code zu akzeptieren, (d.h. als Vorschlag, nicht als Code, wie noch zu zeigen sein wird) dann kann er darangehen, den Text zu entziffern. Dieses Entziffern wird Sachverhalte freilegen, welche das vorgeschlagene Uebereinkommen spiegeln auf eine von Wittgenstein eigentlich nicht gemeinte Weise; naemlich als von Sprachspiel Schendels entworfen. Solche Sachverhalte sind urspruenglich, im Sinn von: dem

### VILÉM FLUSSER

vergeschlagenen Übereinkommen erstmalig entsprungen. Sie sind vom Text selbst hergestellt worden. Die Bedeutung von Schendels Texten ist also eine, die von den Texten selbst hergestellt wird, im heideggerischen Sinn also eine dichterische Bedeutung. So eine Bedeutung kann nicht in konventionelle Diskurse übertragen werden, ausser das Übertragen selbst gehe auf der dichterischen Ebene vor sich, auf der die Originaltexte vergehen.

Wie gesagt, die Texte sind Vorschläge fuer Übereinkommen, also offen. Und zwar dem Leser gegenüber offen. Es sind Cedices, die dem Leser gegenüber variabel sind, und sich in Funktionen zum Leser realisieren. Erst das Lesen gibt diesen Texten Bedeutung. Es handelt sich, bei solchem Lesen, nicht um blosses Entziffern, sondern um Mitspielen im Sinn von: Mitspielen an Spielen. Also entwerfen die Texte Schendels urspruengliche und offene Universa, welche durch das Lesen Wirklichkeit werden.

Es wurde darauf hingewiesen, dass sich bei diesen Texten Schichten durchdringen, wie bei Palimpsesten. Dieser Umstand spricht gegen den Versuch, sie als "diachronische Phase" zu klassifizieren. Denn die Folge des Durchdringens ist die Tatsache, dass diese Texte nicht ein Universum, sondern verschiedene, einander durchdringende, Universa entwerfen. Solche Universa sind also eigentlich diaphan eines fuer das andere. Trotzdem ist der diachronische Charakter der Texte durch die Undurchsichtigkeit des Papiers gegeben, (es sei es duenn wie innen). Und ihr diskursiver Charakter liegt auch in der Gewohnheit des Lesers, alles auf Papier geschriebene als diskursiven Text zu lesen. Zusammenfassend ist zu sagen: Diese Arbeiten Schendels uebermitteln dem offenen Leser Vorschläge fuer urspruengliche Universa, in denen diachronisch strukturierte Sachverhalte einander steuern. Die dichte Bedeutung dieser Universa ist Funktion des Textes und des Lesers.

Der zweite Typ Arbeit, der "diaphanen Phase" entstammend, kann so geschildert werden: Verschiedene Texte der "diachronischen Phase" werden zwischen zwei akrylische Platten gelegt, die beiden Platten werden aneinandergesuegt, und mit weiteren Texten an ihren Aussenseiten versehen. Das Ganze wird senkrecht aufgehängt, (vielleicht auch waagrecht), ist beinahe ganz durchsichtig, und kann von jedem beliebigen Winkel angesehen werden.

Der Schritt von einer Phase zur anderen scheint nur der folgende gewesen zu sein: eine dritte Dimension wurde der Arbeit zugefuegt, denn sie wurde aus Flaechen zu Koerper. Man koennte also behaupten, diese neue Arbeit sei "Klagese", und die Arbeiten der vergehenden Phase seien ihre "Elemente". Aber in Wirklichkeit ist der Sprung zwischen den beiden Ebenen viel gewagter, und der Abgrund, der sie trennt, viel weiter und tiefer. Um dies zu zeigen, sei zuerst die angebliche dritte Dimension betrachtet.

Die Arbeiten in akrylischen Platten sind keine Wuerfel. Sie sind Platten, und obwohl sie natuerlich Koerper sind, stellen sie nicht Koerper dar, sondern Flaechen. (Ein Blatt Papier ist auch ein Koerper.) Die dritte Dimension, die ihnen im Vergleich zu Papier eignet, ist also nicht die "Breite".

VILÉM FLUSSER

Senders es ist ihre Durchsichtigkeit, also die Tatsache, dass man von allen Seiten an sie heran kann. So betrachtet, wird der Ausdruck "dritte Dimensionen" inadäquat, da es sich weder um Dimensionen handelt, noch um eine dritte. Tatsächlich wird die Lektur von so durchsichtigen Texten, die frei im Raum hauneln, zu einer ganz neuen Erfahrung, die sich auf einer Ebene abspielt, die radikal anders ist als die Lektur von papierernen, (oder entsprechenden), Texten. Wahrscheinlich hätte eine Analyse von anderen Kommunikationskanälen, (zum Beispiel von dublierten Filmen, oder von Filmen mit Untertiteln), hier vergleichsweise etwas zu sagen. Jedenfalls handelt es sich um einen Typ von Lektur, auf den nebliche Begriffe nur mit Reserve anwendbar sind, und dies ist zu ereertern.

Es wird dem Leser solcher Texte klar, dass die Symbole, (wiewohl formal identisch mit den Symbolen der vergehenden Phase), eine Art Mutation durch den neuen Kontext erfahren haben. Sie waren Repertoire einer ein- bis zweidimensionalen Struktur, und sind nun Repertoire einer sagen wir undimensionalen Struktur geworden. Eine solche Lektur macht klar, dass ein Repertoire von seiner Struktur nicht nur abhängt, sondern sich selbst mit ihr wandelt. Die so Symbole, (wiewohl identisch mit denen der vergehenden Phase), bedeuten in gewissem Sinne nicht mehr, sondern haben einen neuen Typus von Hinweis. Man kann ihn zum Beispiel "Zuweisung" nennen, oder "Aufweisung", oder mit einem sehnlichen Wert, bei dem das Verbum "deuten" durch "weisen" ersetzt wird. Die Akrylischen Texte haben nicht eigentlich Bedeutung, und zwar nicht, weil sie unbedeutend waeren, sondern weil sie das Bedeuten ueberhehlen. Sie weisen auf durchsichtige Sachverhalte. Und weil sie nichts bedeuten, sind sie unerklaerlich. Durchsichtiges kann man ja nicht nur nicht er-klaren, sondern es ist vœellig sinnlos, Durchsichtiges erklaren zu wollen. "Das Raetsel gibt es nicht" (Wittgenstein).

Eine der Folgen dessen ist, dass dieser Typus von Text keinen Schluesel birgt, der/ erlauben waerde, ihn zu dekodifizieren. Und zwar in folgendem Sinne: Diese Texte erlauben keine Unterscheidung von Richtungen, zum Beispiel von "raussen und innen", oder "Anfang und Ende des Textes". Sie erlauben diese Unterscheidungen nicht, weil sie alle Richtungen als gleichberechtigt erlauben. Da aber Kodizes mit Richtungen zu tun haben, (zum Beispiel mit "vor und nach"), so waere es sinnlos, in diesen Texten Schluesel suchen zu wollen. Allerdings gilt dies nur, wenn man den Text als Ganzes hinnimmt. Beginnt man aber zu losen, (von einem beliebigen Punkt aus und in eine beliebige Richtung) kann man sehr wohl von Kodizes und von Dekodifikationen sprechen. Darin ist die Plurivalanz dieser Texte: sie sind eine Synchronisation und Synoptisation gleichbedeutender, (und in diesem Sinn: gleichgueltiger) Texte, von welchem ein jeder auf seine Art eine Bedeutung hat, aber diese im Ganzen aufgibt.

Dies alles kann auch anders ausgedrueckt werden: Die akrylischen Texte entwerfen plurivalente Universa, von denen ein jedes bedeutend ist, und zwar



VILÉM FLUSSER

auf seine Weise bedeutend ist, die aber, zusammen gesehen, die Frage nach der Bedeutung unsinnig machen. Das Absurde des Universums ist also nicht die Bedeutungslosigkeit seiner Aspekte, sondern die Durchsichtigkeit der Bedeutungen eine fuer die andere. Die Lektuer der akrylischen Texte ist die Lektuer eines vergewogenwertigten diaphanen, (und in diesem Sinn: kafkaartigen), Universums. In einem solchen Universum sind alle Paradoxa aufgehoben, alle Raetsel und Probleme geloeset, (im wittgensteinischen Sinne von Loesung), es ist in ihm alles erlaubt, und trotzdem alles Regel. Es ist die Lektuer einer vergewogenwertigten Diaphanitat, im Sinn des ersten Teils dieser Untersuchung. Zusammenfassend laesst sich wohl sagen: Die Arbeiten Schendels in akrylischen Platten stellen die Diaphanitaet vor, sie stellen sie dar, sie stellen sie her, und sie erlauben, dass sie als gegenwaertig erfasst wird. Sie lassen die Diaphanitat konkret werden. So ueberwinden sie die Krise, von der die Rede war, auf eine faesslichere Weise, ~~xxf~~ als die, auf die sie ueberwunden wird in den Gebieten der Wissenschaft und Philosophie, in denen die Krise augenblicklich viele Begriffe in Frage gestellt hat. Und vielleicht kann man sogar sagen, dass die Lektuer der akrylischen Platten auch hilft, dieselbe Krise auf den fruher "religioes" genannten Gebieten faesslich zu machen. Das ist der Beitrag zur Kultur, den diese Arbeiten leisten.