

Vortrag von Dr. Piotr Olszówka
im Rahmen der
Universität der Drei Generationen UTP an der HU Berlin

"Witkacy, Strzemiński und Ingarden: Drei ästhetische Theorien. Versuch einer Synthese"

Es ist ein Vortrag vom Freitag, den 13. März 2020. Er hätte gehalten werden sollen, aber ich nehme ihn mir einer Kamera auf, damit man sich ihn zu Hause anschauen kann.

Witkacy, Strzemiński und Ingarden: Diese drei sind nur in einem gewissen Sinne Ästhetiker. Am ehesten ist es Ingarden, er hat auch eine ästhetische Theorie entwickelt. Aber fangen wir damit an, was Theorie ist bzw. was sie sein sollte. Eine Theorie im Sinne positiver, empirischer Wissenschaften ist eine Sammlung von Thesen, die etwas erklären und gleichzeitig – sofern möglich – vorausschauend erfassen sollen, und sie soll bestimmte Kriterien erfüllen. Eines der wichtigsten Kriterien einer Theorie im wissenschaftlichen Sinne ist ihre Falsifikation, d.h. eine Sensibilität für Fakten, die diese Theorie widerlegen könnten, sollte sie Bedingungen für die Beschreibung dieser Fakten nicht erfüllen oder – mit anderen Worten – sollten Fakten nicht zur Theorie passen. Es gibt natürlich verschiedenartige Theorien: Zum einen Theorien der apriorischen Wissenschaften, wie etwa die Mathematik, die keiner empirischen Überprüfung bedürfen, zum anderen solche, die die Wirklichkeit als Modell beschreiben, wie es etwa in der Physik der Fall ist. Die Physik beschreibt nicht die Wirklichkeit, sondern Wirklichkeitsmodelle, und diese werden dann dem Beobachtbaren angepasst. Ob das Beobachtbare auch das Wirkliche ist, gehört zu den wichtigsten Fragen der Philosophie. Wir kommen darauf zu sprechen, wenn wir bei Ingarden sind.

Zunächst vielleicht zum Thema Zeit. Die Lebenszeit der Drei umfasst 85 Jahre. 1885 wird in Warschau Stanisław Ignacy Witkiewicz (Junior) geboren. Im Jahre 1893 werden Władysław Strzemiński in Minsk und Roman Ingarden in Krakau geboren. Der erste von ihnen setzt am 18. September 1939 seinem Leben ein Ende. 1951 stirbt Władysław Strzemiński an der Tuberkulose bzw. infolge der Unterernährung (oder beides). Roman Ingarden stirbt im Jahre 1970. Wir haben also eine Zeitspanne von 85 Jahren, in der alle drei herausragenden Denker tätig sind: zwei von ihnen als Künstler, der dritte als Philosoph und Ästhetiker. Am 14. März 1879 wurde Albert Einstein geboren. Es ist eine wesentliche Information, denn er publizierte im Jahre 1905 die Besondere Relativitätstheorie – eine Art Beschreibung, Modell, Theorie – die unsere Sicht auf die Welt der physikalischen Phänomene komplett verändert hat. Sie ist zu einer Standardtheorie geworden und wurde von Einstein zehn Jahre später durch die Allgemeine Relativitätstheorie ergänzt. Diese beiden Theorien revolutionierten wirklich das Denken, aber auch die Wirklichkeit, die aufgrund dieser Denkweise ebenfalls einer Veränderung unterlag. Die Physik entwickelt zwar nur Modelle dessen, was Wirklichkeit ist, aber diese Modelle können eine konkrete Anwendung finden, etwa beim Bau einer - durchaus real wirkenden – Atombombe. Bedenken wir dabei, dass beide Künstler – sowohl Witkacy als auch Strzemiński – unter ziemlich dramatischen Umständen den Ersten Weltkrieg überstanden haben. Zum Zeitpunkt des Kriegsausbruchs befindet sich Witkacy auf dem Weg nach Neu Guinea, zusammen mit einem Freund, der ihn aus einer tiefen Depression nach dem

Tod einer Freundin gerettet hatte, für den Witkacy sich selbst die Schuld zuschrieb. Dieser Freitod führte dazu, dass Witkacy eigentlich nicht mehr leben wollte. Sein großer Freund, Prof. Bronisław Malinowski, Mitbegründer der Kulturanthropologie, nahm ihn auf diese Expedition als Photographen und Dokumentalisten der großen Reise nach dem fernen Ozeanien mit, um ihn einfach zu retten. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges führt dazu, dass Witkacy seine Meinung grundsätzlich ändert und die Rückreise antritt. Er kehrt nach Russland zurück, wo er den Militärdienst antritt und an der Front kämpft, u.a. gegen die Legionen von Piłsudski. Es ist eine sehr seltsame Geschichte - seltsam wie eigentlich alles in Witkacys Leben. Nachdem Witkacy, schwer verwundet, schließlich einigermaßen genesen ist, bleibt er noch einige wenige Jahre in Russland und beobachtet die Ereignisse der Bolschewistischen Revolution. Dies ist ein sehr wesentliches Element seiner Innenwelt, das auch seine Theorie, und zwar nicht nur eine, sondern mindestens drei seiner Theorien, beeinflusst. Strzemiński, in Minsk geboren und großgeworden, studiert dort und in Moskau, ist Ingenieur, will Künstler werden, wird eingezogen und schwer verwundet, verliert einen Arm und ein Bein. Er wird also infolge des Ersten Weltkrieges zum Krüppel. Ingarden verbringt den Ersten Weltkrieg relativ komfortabel, indem er sich schon als junger Mann mit dem Schreiben befasst. Aber auch für den Lieblingsstudenten von Edmund Husserl, dem Begründer der Phänomenologie, ist der Erste Weltkrieg ein prägendes, einschneidendes Erlebnis. Die Zwischenkriegszeit ist ein Zeitfenster, in dem Polen sich wieder konstituiert: Mit dem 11. November 1918, nach Beendigung des Ersten Weltkrieges, entsteht die Zweite Polnische Republik, die leider nur 21 Jahre zur Verfügung hat, um zu erstarken und ein souveränes Land zu werden. Aber selbst diese kurze Zeitspanne war ausreichend dafür, dass viele auch geistige Güter bzw. Kulturgüter geschaffen wurden, die auch später, nach dem Zweiten Weltkrieg, ihre Ausstrahlung entfalteten: Auch nach dem Kommunismus blieben große Kulturschätze erhalten, die dieser Zeit entstammten und u.a. von unseren drei Protagonisten hinterlassen wurden.

Władysław Strzemiński: Beginnen wir damit, dass der Zweite Weltkrieg für ihn fast genauso tragisch gewesen ist wie der Erste. Als Krüppel und jemand, der angesichts der Situation seinen Lebensunterhalt nicht selbst bestreiten konnte, war er dazu verurteilt, passiv zu bleiben und die Hilfe seiner Frau - der herausragenden Künstlerin Katarzyna Kobro - in Anspruch zu nehmen. Er hatte eine eigenartige Persönlichkeit, wie seine Tochter und Zeitzeugen beschrieben: Er war gewissermaßen auch Täter, quälte seine Frau und seine Tochter, was später, bereits nach dem Krieg, zur Trennung der Eheleute führte, so dass er folglich in Einsamkeit und Elend lebte, bedingt mitunter auch durch die diktatorischen Gelüste der kommunistischen Machthaber der Volksrepublik. Die Funktionäre erlaubten es ihm nicht, so künstlerisch tätig zu sein, wie er es wollte. Und umgekehrt: Er wollte keine Kunst nach ihren Erwartungen schaffen. Strzemińskis Schicksal im Zweiten Weltkrieg war sehr traurig, um nicht zu sagen: dramatisch. Witkacy nahm sich das Leben aus Konsequenz – der Konsequenz aus seiner Vision: der Vision der Geschichte, des totalitären Systems, dessen Entstehung er im totalitären Russland der Jahre 1916-1918 beobachten konnte, wo es zunächst brodelte und wo anschließend zu den Kriegsgräueln auch noch die weitaus schrecklicheren Gräueln des Bürgerkrieges und der Revolution hinzukamen. Witkacy begriff sie als Vorboten des nahenden Endes bzw. des Untergangs der Zivilisation, als Ankündigung einer Unkultur bzw. dessen, was mit der Kultur passiert, wenn ihre Rezipienten oder die Menschenmassen der

sogenannten metaphysischen Gefühle beraubt werden. Das metaphysische Gefühl ist nämlich das zentrale Element der menschlichen Existenz. Der metaphysischen Gefühle beraubt, wird der Mensch zum Tier, zum Bestandteil der Masse. Witkacy beschreibt das nicht nur in seiner Kunsttheorie, in deren Programm er die reine Form postuliert. Er schildert Phänomene, wie er sie sieht, aber auch wie sie nach seinem Postulat aussehen sollten. Hier findet er vor allem in der Malerei Elemente der reinen Form wieder, die keine Inhalte enthält, nicht psychologisierend das Innere nach außen wendet (d.h. "bebechowate" ist, so Witkacy; dt. Gedärme/ Innereien), sich nicht auf Nichtiges bezieht und – um mit Kant zu sprechen – nicht "interessengesteuert" ist. Auf der Tiefenebene nimmt Witkacy eigentlich auf die ästhetische Theorie von Immanuel Kant Bezug, nach der das ästhetische Erlebnis ein Vergnügen, aber ein "interesseloses Wohlgefallen" in interesseloser Betrachtung ist. Darin steckt eine Analogie zur reinen Form. Diese Befreiung von der Psychologisierung (wieder: "bebechowatość") und Verlagerung des Schwerpunktes auf metaphysische Gefühle ist eigentlich eine Übertragung dessen, was Kant sagt, auf die künstlerische Theorie. Witkacys Theorie der reinen Form bezog sich auch auf das Theater. Hier konnte er seine Theorie besser umsetzen als in der Malerei. Die Malerei hat er eigentlich nach der Rückkehr aus Russland, wo er sehr viel malte, aufgegeben. Zwar gründete er eine Porträtfirma, aber diese sollte programmatisch nicht das Postulat der reinen Form realisieren. Sie vermochte es nicht, meinte Witkacy. Auch der Roman kann als Erzählmedium das Postulat der reinen Form nicht erfüllen, denn der rein formale Roman wäre kein Roman. Das formale Postulat konnte aber das Drama leisten. Und Witkacy strebte danach, dass das Theater sich als rein formales, der Psychologisierung ("bebechowatość") entledigtes Theater etabliert, das und nicht mehr ein metaphysisches Erlebnis verwirklicht. Im Jahre 1938 erinnert er, dass es bereits ein solches Theater gibt, das die Idee der reinen Form richtig realisiert: das Krakauer Teatr Cricot. Er sah der Fortsetzung seiner Idee entgegen und setzte seine Hoffnung in dieses Theater.

Witkacy nahm sich das Leben, weil er sein düsterstes Szenario für die Menschheit kommen sah. Seiner Meinung nach war der Einmarsch der Bolschewiki bzw. der Roten Armee in Polen am 17. September (nach dem vorherigen Überfall der NS-Truppen auf Polen am 1. September vom Westen her) das Ende der Geschichte. Und das nicht im optimistischen Sinne wie bei Fukuyama, sondern das Ende wie es von Cichowski oder wie früher in einer bestimmten Variante bei José Ortega y Gasset prophezeit wurde. Es ist eine Erfüllung des pessimistischen, katastrophischen Szenarios der Menschheitsentwicklung: Nun werden wir von seltsamen Massen regiert bzw. von Diktatoren, die mit Hilfe von Psychotricks diese Massen manipulieren und sie auf diese Weise der wünschenswerten menschlichen, metaphysischen Gefühle berauben werden. Übrig bleiben nur Masse und "bebechy" (dt. Gedärme/Eingeweide), so Witkacy.

Also haben wir bereits zwei von drei der hier erwähnten Theorien Witkacys umrissen. Die dritte Theorie ist eine ontologische, eine im Grunde philosophische Theorie. Sie nennt sich biologischer Monadismus. Es ist eine ontologisch pluralistische Vision, dass es sehr viele Daseinsformen gibt, die in keinem Kontakt zu den anderen stehen. Alle zusammen müssen sie selbstverständlich in irgendeiner Weise miteinander korrelieren, sonst wäre keine überindividuelle Existenz möglich. Deshalb hat Witkacy diese Kategorie des Biologischen eingeführt - denn die Biologie konnte als Mechanismus für das stehen, was bei Leibniz der

"Uhrmacher" war, der alle Uhren eingestellt hatte, so dass sie in einer prästabilierten Harmonie bzw. Ordnung parallel zueinander laufen konnten. So dachte Leibniz. Aber er war nicht der erste Monadist. Der erste war eigentlich Giordano Bruno, auch er sah die Vielzahl der Daseinsformen und die Unmöglichkeit, sie auf eine gemeinsame Einheit zurückzuführen. Lassen Sie uns einmal auf die Konsequenzen dieses Konzeptes blicken. Der biologische Monadismus wurde in der Zwischenkriegszeit allenthalben belächelt, u.a. von Tadeusz Kotarbiński. Witkacys Freund Ingarden, den Witkacy porträtierte, war hiervon eine Ausnahme, er gehörte zu den wenigen Berufsphilosophen, die Witkacys Philosophie im Grunde sehr wohlwollend aufgenommen haben. Witkacy hatte – was die Professionalität seiner Philosophie betrifft - Komplexe, er wollte außerordentlicher und souveräner Denker sein, wollte wirklich imponieren. Seine Streiche, wenn man so sagen kann, seine grotesken Verhaltensweisen, alle seine gegen Spießer gerichteten Provokationen – gegen praktisch alle, auch gegen Künstler und Schriftsteller – all das war gewissermaßen sein Selbstschutz. Es drückte aber auch sein Verlangen aus, als ernstzunehmender, bedeutsamer und gewichtiger Philosoph anerkannt zu werden. Wir haben also auf der einen Seite den biologischen Monadismus, auf der anderen Seite die katastrophische Theorie der Entwicklung, die zum Untergang der Zivilisation führen soll, und drittens die Theorie der reinen Form - sei es in der Malerei, sei es im Theater. Witkacy hat diese zwei Theorien entwickelt, es geht aber im Grunde um einen Gedanken, den ich hier mit der Theorie bzw. Vision Immanuel Kants zu verbinden versuchte.

Władysław Strzemiński hat ebenfalls drei Theorien entwickelt. Die eine ist unistisch. Unismus ist bei Strzemiński ein begrifflicher Gegensatz von Dualismus. Es ist aber kein Dualismus im ontologischen Sinne, so wie wir in der Ontologie den Monismus, Dualismus und Pluralismus als grundsätzliche Standpunkte unterscheiden, die mögliche und wirkliche Daseinsformen ordnen - je nach dem, wie der Ontologe sie auffasst, wie er sich mit der Metaphysik beschäftigt, ob ihn wirkliche oder potentielle Daseinsformen beschäftigen. Diese als Gegensatz zum Unistischen begriffene, dualistische Kunst ist nicht in der Art und Weise dualistisch, wie etwa Descartes die Wirklichkeit begreifen wollte. Hier geht es nicht um den Dualismus im ontologischen Sinne, sondern um den Dualismus innerhalb des Kunstwerkes. Das unistische Werk ist nach Strzemiński eher als Programm denn als Theorie zu verstehen. Er geht aber natürlich nicht von einer Theorie aus, sondern von einer Beschreibung - und als beschreibende Theorie soll sie etwas erklären. Er spricht in dem Zusammenhang oft vom Barock. Die Barockmalerei ist für ihn das genaue Gegenteil dessen, was Malerei sein sollte: In der Malerei sollte es kein Chiaroscuro, keinen dualistischen Kontrast zwischen Hell und Dunkel, zwischen Licht und Dunkelheit geben. Das Helldunkel, das Chiaroscuro zerstört für ihn das Bild, disqualifiziert es. Es ist eine Qualität, die nach Strzemińskis Auffassung im Bild nicht vorkommen sollte. Er nennt auch den Kubismus einen Neo-Barock, denn auch im Kubismus gibt es Kontraste - zwischen dem zentralen Kubus und demjenigen, der sozusagen von außen den Bildrahmen durchbricht. Auch das ist nach seiner Auffassung unerwünscht. Diese Auffassung führt im Theoretischen zu einer Entropie des Bildes. In der Malpraxis führt das zu kontrastlosen Bildern, in denen die Farben sich nicht "beißen" bzw. keine Opposition zueinander bilden. Alles im Bild soll gewissermaßen "ruhiggestellt", "heruntergefahren", "absterbend" wirken, so wie die Energie ins Weltall entschwindet. Es ist Entropie, in der alles erkaltet. Strzemiński war sich zu einem gewissen Grad der Konsequenzen dieser Theorie

bewusst und hat sie teilweise aufgegeben - mehr in praktischem Sinne als theoretisch. Das heißt, er begann eine Schaffensperiode, die seinen theoretischen Anforderungen nicht gerecht wurde. Denn diese Theorie ließ sich, nach Fertigstellung von einigen Dutzend Werken, nicht mehr fortführen. Strzemiński ging zu einem anderen Konzept über - zu der Idee der "Powidoki" (dt. Nachbilder), denen Andrzej Wajda wohlgermerkt seinen letzten Film gewidmet hat. Nachbilder entstehen auf den Augenlidern, wenn wir die Augen schließen, nachdem wir sie dem Licht ausgesetzt haben, das von Gegenständen reflektiert wurde. Strzemiński versuchte sie zu malen, übrigens mit viel Erfolg. Seine Nachbilder zeigen, dass sein Instrumentarium, das er im Laufe seiner Tätigkeit als Künstler und Kunstpädagoge erworben hatte, hervorragend gewesen ist. Strzemiński hat noch eine dritte Theorie entwickelt, die er Theorie des Sehens nannte. Sie ist eigentlich eine pädagogische Ausführung darüber, wie wir sehen und wie daraus auf die Malweise zu schließen ist, damit das Bild in erwünschter Weise wahrgenommen wird. Strzemiński nimmt dabei Bezug auf das, was in der Theorie des Schönen unverzichtbar ist und stets wiederkehrt, nämlich auf Pythagoras: die Mathematik, die Schönheit der Zahlen, und vor allem auf die Harmonie dreier Primzahlen 3, 4 und 5, die sich als Summe der Quadratzahlen zusammenstellen lassen: Die Quadratsumme der ersten zwei ergibt die Quadratzahl der dritten. Im rechtwinkligen Dreieck, wenn die Länge der Hypotenuse 5 beträgt, haben die Seiten des Dreiecks (Katheten) entsprechend die Länge von 3 und 4. Dann haben wir es mit dem Ideal der Schönheit zu tun, behauptet Strzemiński. Es ist zwar nicht genau das gleiche wie Goldener Schnitt oder Fibonacci-Folge, doch die mathematische, auf das Sehen zurückgreifende Idee ist tatsächlich eine Fortsetzung der großen Theorie der Schönheit. Nach Strzemińskis Theorie sollte ein Bild nicht etwas Dynamisches sein, es sollte in einem Schritt, mit einem Blick zu erfassen sein. Dies ist möglich, wenn die Bildkomposition auf dem "heiligen" pythagoräischen Dreieck 3-4-5 basiert. Dann haben wir es nach Strzemiński nicht mit einer Komposition zu tun, wie sie im Barock oder Kubismus vorkommt. Vielmehr ist sie eine Art statischer Konstruktion. Schaut man in sie hinein, kann man den Sinn und die Kraft des Bildes sofort wahrnehmen, mit einem Blick die gesamte Botschaft erfassen.

Diese drei Theorien von Strzemiński lassen sich ebenfalls synthetisieren. Aber ich möchte jetzt etwas über Ingarden sagen und erst dann zur Synthese übergehen. Roman Ingarden begann seine philosophischen Studien in Lemberg noch vor dem Ersten Weltkrieg. Er war damals ein junger, gerade mal 20-jähriger Mann, als er bei Kazimierz Twardowski, Schüler Franz Brentanos und Mitbegründer der auf Positivismus, Logik, Mathematik und exaktes Denken ausgerichteten logisch-philosophischen Lemberg-Warschau-Schule studierte. Twardowski war eher ein Positivist, er war kein Denker, der Ingarden werden und bleiben wollte. Ingarden wurde Phänomenologe, indem er Edmund Husserl zu seinem Meister wählte und seine Studien zuerst in Freiburg und dann in Göttingen fortsetzte. Die Göttinger Schule bzw. der Göttinger Kreis um Edmund Husserl (u.a. Max Scheler), in dem Ingarden verkehrte, war eigentlich gegen die Ideen des späten Husserl gerichtet, anders nämlich als zu Beginn seiner Karriere, wo er die höchsten Maßstäbe und Anforderungen an die phänomenologische Philosophie setzte, indem er die Erkenntnis der Wirklichkeit selbst, aber auf dem Weg der Anschauung aus mehreren Perspektiven anstrebte. Vereinfacht gesagt ging es darum, Kants Transzendentalismus bzw. später den Neukantianismus zu überwinden, der besagte, dass es unmöglich sei, in das Ding an sich einzudringen. Die Philosophie sei eine Beschreibung

dessen, was wir wahrnehmen, sie beziehe sich nicht auf die Wirklichkeit selbst. Verkürzt gesagt versuchte Husserl das Ding an sich über die Phänomene zu erforschen, um zu erfahren, was hinter den Phänomenen steht, bzw. er versuchte zumindest herauszufinden, ob die Wirklichkeit objektiv bzw. unabhängig von den Phänomenen existiert. Er tat es nicht, um die Wirklichkeit zu beschreiben – denn dies kann wahrscheinlich niemand leisten –, sondern um zu wissen, ob das, was wir beschreiben, nicht Produkt unseres Denkens oder unsere Erfindung ist, sondern wirklich existiert. Auch um herauszufinden, ob das Beschriebene nur deshalb beschreibbar sei, weil etwas dahinter existiert. Das war Husserls Idee, und sein Streben danach, diese zu realisieren, war gewissermaßen eine Fortsetzung der großen philosophischen Traditionslinie, die bei Sokrates und seinem Zweifel am Wissen beginnt ("ich weiß, dass ich nichts weiß"), über Hl. Augustinus und später Descartes verläuft (der die sog. *Cogitationes* als Akt des Zweifelns bzw. Akt des Denkens – "cogito ergo sum" – konzipierte) und bis hin zu Husserl führt, der diese Linie fortzusetzen versucht. Diese Linie bekommt aber nach seiner Auffassung einen Knick an der Stelle, wo er versucht, das descartsche Zweifelns fortzusetzen. Denn Husserl stößt in seinen *Méditations Cartésiennes* auf die Barriere der Intersubjektivität und fragt: Ja, es gibt *Cogitationes*, Akte des Zweifelns. Aber beziehen sie sich auf eine objektive Wirklichkeit? Haben sie ein objektives Subjekt? Oder sind sie ein Strom des Zweifelns? Husserl ist nicht imstande, diese Barriere zu überwinden und er entscheidet sich für eine Variante des Transzendentalismus. Dagegen opponieren bzw. optieren dann die Philosophen des Göttinger Kreises, u.a. Max Scheler und vor allem – aus unserer Sicht – Roman Ingarden. In Göttingen entsteht in den Jahren 1925-27 eines der wichtigsten Werke Ingardens. Für ihn ist es das Werk, das ihn ans Ziel führen soll, ans Ziel der objektiven Erkenntnis der Wirklichkeit. Es soll aber nur dazu führen, denn das Ziel zu realisieren, das hatte sich Ingarden in seiner übermenschlichen Arbeit an *Der Streit um die Existenz der Welt* vorgenommen. Es sind drei Bände des Werkes erschienen. Eigentlich waren zu seinen Lebzeiten zwei erschienen, und nach seinem Tod der dritte, der nicht ganz vollendet und von seinem Standpunkt aus gesehen noch unvollkommen war.

In *Der Streit um die Existenz der Welt* hatte sich Ingarden ein Ziel gestellt, das für einen einzigen Menschen, der zusätzlich noch mit Berufs- und Lehrverbot belegt war und zur gleichen Zeit an vielen anderen Themen und Fragen arbeitete, eigentlich nicht realisierbar war. Denn nach dem Krieg durfte Ingarden nur kurz an der Hochschule lehren, danach wurde ihm das für lange Jahre verboten. Das war tragisch. Im Leben aller drei Protagonisten, über die wir heute sprechen, gab es ständig solche Schicksalsschläge, die sie um Jahre zurückwarfen; entweder, indem sie ihr Leben verkürzten, oder indem sie enorme Schwierigkeiten in ihrer Entwicklung bewirkten, sie einfach zurücksetzten. Trotzdem ist Roman Ingardens großartiges Werk *Der Streit um die Existenz der Welt* ein gigantisches Vorhaben, und allein schon darin, was realisiert worden ist, enorm. Es stellt eine große zurückgelegte Strecke auf dem Weg dar, den Ingarden zum sicheren Wissen über die Realität gehen wollte. Die beiden ersten Bände beschäftigen sich mit formaler Ontologie. Im dritten Band nimmt sich Ingarden vor allem das Problem der Kausalität vor, indem er die Zusammenhänge zwischen Ursache und Wirkung formalisiert. Hier taucht irgendwann die Physik auf, mit der Ingarden als Philosoph auf eine sehr persönliche und emotionelle Weise zu polemisieren beginnt, und die der Art, wie Ingarden dachte, schrieb und schlussfolgerte, eigentlich nicht ähnlich war. Ingarden wird hier wirklich wütend, wütend auf die Physiker,

und seine Polemik gegen die Physiker beginnt mit Überlegungen zum Thema Heisenberg und dessen Theorie der Unschärferelation oder des Unbestimmtheitsprinzips. Diese Unschärferelation bezieht sich eigentlich auf Elementarteilchen und wird aus der Planck-Konstante hergeleitet, aus dem Quantum, dem nach Planck kleinsten Energiequantum, das überhaupt in der physischen Wirklichkeit auftritt. Darauf lässt sich das Fundament der Quantenmechanik zurückführen, die von vielen Physikern auf der Grundlage der Leistungen von Nils Bohr, aber auch und vor allem von Heisenberg geschaffen wurde. Dieses Prinzip der Unbestimmtheit ist Ingarden ein Dorn im Auge.

Es ist faszinierend, wie Roman Ingarden auf den wenigen Seiten des dritten Bandes von *Der Streit um die Existenz der Welt* zuerst in einer Fußnote wie eine interessante Kuriosität erwähnt, dass Heisenberg und er selbst zur selben Zeit und am selben Ort, in Göttingen, an ihren Theorien gearbeitet hätten. Heisenberg erarbeitete das Unbestimmtheitsprinzip. Und Ingarden schrieb zu jener Zeit am selben Ort, um das Jahr 1926/27 seine Arbeit *Das literarische Kunstwerk*. Dieses Werk ist ein Meilenstein auf dem Weg zum Endziel, zum erträumten, idealen Ziel Ingardens: sicheres Wissen über die Wirklichkeit zu erlangen. In ihm zeigt und beschreibt er, wie ein literarisches Werk aufgebaut ist, und zwar in Schichten, was eine gewisse Ähnlichkeit mit der Theorie von Nicolai Hartmann aufweist. Zugleich arbeitet er das sehr detailliert und präzise aus und weist dabei auf eine noch wichtigere Eigenschaft des literarischen Werkes hin. Später verallgemeinert er seine Idee und überträgt sie auf alle Kunstwerke. Beim Akt der Erkenntnis eines Kunstwerks kommt es nämlich seiner Meinung nach zur Ergänzung von Stellen, die unbestimmbar sind. Das erwähnt er in der Fußnote. Die unbestimmbaren Stellen und das Unbestimmtheitsprinzip weisen für Ingarden eine Ähnlichkeit zwischen beiden Theorien auf. Jedoch zieht sich Ingarden vor dieser endgültigen Konsequenz zurück. Er will keinen Schluss über die Ähnlichkeit beider Theorien ziehen, über die Ähnlichkeit der Theorie Heisenbergs und seiner eigenen Theorie der unbestimmbaren Stellen. Er hält das nur für eine Art Kuriosität. Im Weiteren beschreibt er auf polemische Weise die Vision Heisenbergs, die in einem gewissen Sinne die Kopenhagener Deutung der Quantenmechanik darstellt, und zwar die Vision, dass es eigentlich ein Merkmal der Realität sei, dass sich manche Dinge nicht gleichzeitig beschreiben und erfassen ließen. Das Unbestimmtheitsprinzip besagt, dass das Produkt aus Impuls und Bestimmung des Ortes, Lage des Teilchens, zwar konstant sei, aber dass sich aufgrund der Planck-Konstante eine sehr geringe Wahrscheinlichkeitsabweichung nicht ganz eliminieren lasse, und dass wir es mit der sogenannten Wellenfunktion zu tun haben. Und die Welle – das hat vor Heisenberg bereits Karl Küpfmüller beschrieben, der sich mit Akustik beschäftigte – ist ein Phänomen, das nicht beschreibbar ist, wenn man es anhält. Wir müssen also eine gewisse Zeit lang zuhören, um die Frequenz eines Tons festlegen zu können. Die Tonfrequenz lässt sich nicht in einer beliebig kurzen Zeit feststellen. Das ist der Anfang. Daraus folgt eine weitere Konsequenz, die von Heisenberg. Doch die endgültige Konsequenz, vor der Ingarden große Angst hatte und vor der er große Abscheu verspürte, wäre, dass sich die Realität in ihrem Wesen nicht genau bestimmen lässt. Nils Bohr unterstrich das noch deutlicher in Kopenhagen, er arbeitete zwar mit Heisenberg zusammen, doch sie waren minimal auch unterschiedlicher Meinung. Nils Bohr war ein eher fundamentaler Kritiker des Determinismus, ein Kritiker der Idee, dass sich alles genau bestimmen, beschreiben und sehen ließe. Und wenn es sich nicht beschreiben und sehen ließe, dann sei es trotzdem irgendwie bestimmt. Die Tatsache, dass es sich nicht

beschreiben ließe, sei höchstens ein Problem unserer Unvollkommenheit oder überhaupt ein Problem der Beobachtung, so sieht das Ingarden in seinem *Der Streit um die Existenz der Welt*.

Aber lassen Sie uns zur Ästhetiktheorie zurückkommen. Absolut fundamental ist die ästhetische Theorie, die besagt, dass wir es in einem literarischen Werk, aber auch in jedem anderen Kunstwerk, mit einem Schema zu tun haben, und erst das Füllen des Schemas bewirke, dass die Konkretisierung in der einzelnen Betrachtung, vom Standpunkt des Betrachters aus gesehen, zum Kunstwerk wird. Sie ist aber nicht nur für die Ästhetik fundamental. Wenn sich Ingarden entschieden hätte - obwohl das mit Sicherheit für ihn und für sein ganzes Werk enorm dramatisch gewesen wäre, da es eine Art Kapitulation darstellen würde – wenn er sich also entschieden hätte, diesen ästhetischen Streit bezüglich intentioneller Wesen, das heißt solcher, die bei der Betrachtung, die im Erleben geschaffen werden, diesen Gedanken auf die zuerst formale, und dann die materielle Ontologie zu übertragen, dann hätte er die Chance gehabt, die Realität als eben eine solche Menge oder einer Ganzheit, ein Universum zu beschreiben, von dem die Quantenmechanik in ihrer standardmäßigen, oder schon frühen Kopenhagener Deutung erzählt. Das heißt, dass die Realität auf keine scharfe Weise existiert; sie ist eine Welle, eine Menge von Wahrscheinlichkeiten, das alles, was sich auf unterschiedliche Weise beschreiben lässt. Und die Widersprüchlichkeit der Beschreibungen muss nicht unbedingt darauf hindeuten, dass eine von ihnen falsch ist. Wir haben es natürlich mit Schemata zu tun. Diese Schemata sollten nicht durchbrochen werden. Sie können nicht durchbrochen werden, wenn wir es mit einer ehrlichen Beschreibung zu tun haben. Das ist natürlich ein Begriff, der von außerhalb der Theorie kommt. Für eine ehrliche Beschreibung könnte man aber eine Beschreibung halten, die etwas erklärt oder etwas vorhersagt. So kommen wir zur Theorie der Theorie, also zur Methodologie, zum wissenschaftlichen Denken zurück.

Welche Synthese könnte man aus diesen drei Theorien ziehen? Eigentlich sind es ja, wie Sie sicher bemerkt haben, drei mal drei Theorien. Das heißt: Witkacy hatte eigentlich drei Theorien, Strzemiński drei und bei Ingarden würden wir auch drei finden. Eine von ihnen ist die Theorie, die von der Realität erzählt, nach der er strebte, die er als Vollkommenheit beschreiben wollte. Das ist das, was er im *Der Streit um die Existenz der Welt*, der von seiner Schülerin genial herausgegeben wurde und schon seit Jahrzehnten immer wieder beschrieben und interpretiert wird, versucht hatte zu erfassen, indem er die formale Ontologie schuf (was innerhalb eines Menschenlebens natürlich unmöglich zu vollbringen war). Aber seine zuvor formulierte, erste Theorie, die weltberühmt geworden war und ihm internationales Renommee brachte, und vor allem seine Ästhetik, die einen enormen Einfluss auf die literarische Forschung hatte (aber eigentlich auch das ontologische Denken hätte beeinflussen müssen), war die Theorie der unbestimmbaren Stellen, der Konkretisierung, das heißt des Schemas und seiner Erfüllung. In einem gewissen Sinne war es die Theorie der wellenartigen Natur, der Wellenfunktion, die die beschriebene Realität darstellt.

Wenn die reine Form das Streben danach ist, aus dem Kunstwerk nur die metaphysischen Gefühle und nur das Wesentliche herauszunehmen, wenn der Unismus in einem gewissen Sinne der Antrieb ist, damit das Kunstwerk synthetisch wird, damit es in einer Betrachtung nur das Wichtigste zeigt, und wenn die Theorie von Ingarden, die natürlich mit Kants

"interesseloser Betrachtung" harmoniert – wenn sich diese drei Theorien zu einem Ganzen verbinden lassen, dann nur auf folgende Weise: Wenn wir ein Kunstwerk betrachten, sehen wir die reine Form. Wir sollten es auf eine unistische, synthetische Weise sehen, uns darauf konzentrieren, was im Werk am wichtigsten ist, und nicht auf die Elemente seiner Konstruktion, nicht auf den Inhalt, wie Witkacy sagen würde, sondern auf die Form, nicht auf die Komposition, sondern auf die Konstruktion, wie Strzemiński sagen würde, und konkretisierend, jedes Mal ergänzend, damit das Gebilde, zu dem die Konkretisierung wird, uns ein ästhetisches Erlebnis bietet.

Die Synthese sollte hier jedoch einen Schritt weitergehen. Und zwar: wenn wir uns sagen, dass die ganze Realität, nicht nur die Realität des einzelnen Kunstwerkes, sondern auch die ganze Realität unseres Universums, so ist, ein solches Wesen hat, so in ihrer Tiefe und hinter dem, was wir erleben und wahrnehmen ist, dann können wir uns eine Realität außerhalb der Phänomene denken, außerhalb von dem, was nur in der Beobachtung zugänglich ist. Dann könnte es wie ein Hologramm sein, wie eine vollständige Abbildung. Es könnte auch einen solchen detaillierten Charakter haben, wenn wir einen Blick auf etwas als einen Repräsentanten, oder etwas, was fragmentarisch das Ganze beschreibt, hätten.

Dann wäre jedes Kunstwerk ein Hologramm. In den achtziger Jahren schrieb John Fisher, damals Vorsitzender der International Association of Aesthetics, einen Vortrag unter dem Titel *Das Hologramm als Kunstwerk*. Er provozierte mich dadurch zu einer Reaktion und ich schrieb damals einen kurzen Aufsatz zum Thema „Das Kunstwerk als Hologramm“. Damals schrieb und dachte ich noch an eine holografische Platte, ein graues Stück Glas, denn so sahen in den 1980-er Jahren Hologramme gewöhnlich aus, und erst durch die Belichtung mit Laserlicht gaben sie das dreidimensionale Bild wieder. Darüber hatte John Fisher reflektiert: ob bereits der graue Gegenstand das Kunstwerk sei, oder erst das, was beleuchtet werde. Was er damals ansprach, schien mir ziemlich trivial. Viel interessanter kam es mir vor, zu denken, dass das Kunstwerk wie jedes einzelne Fragment des Hologramms sei, das die ganze Information über alles, was im Hologramm festgehalten wird, enthält. Dass das Kunstwerk, wenn es gelungen ist, wenn es dieses Schema darstellt, eben die reine Form ist: wenn es die unistische Erfüllung, Konstruktion und zugleich die Widerspruchslosigkeit an sich ist, und wenn es kohärent ist – so könnte man Strzemińskis Idee am besten wiedergeben. Wenn es also so ist und wir dieses Schema mit einer Konkretisierung füllen, dann werden wir wie der Laser, der das Hologramm durchleuchtet, im einzelnen Kunstwerk das Wesen der gesamten Realität sehen.

Aus dem Polnischen von Dorota Cygan und Agnieszka Grzybkowska