

Die Schönheit des Kaputten – Technisches Versagen als Versprechen

von Joachim Landkammer (Zeppelin Universität, Friedrichshafen)¹

Daß das Kaputte im weitesten Sinn ästhetisch interessant, ja sogar im engeren Sinn *schön* sein kann, wird zunächst nur unter der Voraussetzung einer (neo-)klassischen Ästhetik als überraschende Einsicht gelten; bereits die Romantik hat mit der Behauptung der Schönheit und Kunstfähigkeit des Widersprüchlichen, des Fragments und der Ruine jene fehlertolerante Akzeptanz vorgeprägt, die bis heute das Morbide, Häßliche, Unfertige, Abseitige, Zerstörte, Abfallartige und eben das Nicht-Mehr-Funktionierende als Material und Gegenstand von Kunst, Design und Lebensart salonfähig macht. Nicht um die Plausibilisierung einer plakativen und provokativen These kann es daher hier gehen, auch nicht um die Grundlegung einer anspruchsvollen radikalen »Ästhetik des Kaputten«, sondern um einige Überlegungen, warum und wie kaputten technischen Gegenständen eine Bedeutungsschicht zuwächst, die ihnen *qua* Kaputtes anstelle der Alternative Reparatur/Wiederverwendung vs. Entsorgung andere Wertigkeiten und Ausdruckqualitäten zutraut. Diese dritten Valenzen des Kaputten, zwischen dem dem Nicht-Mehr des Funktionierenden und dem Noch-Nicht des Reparierten/Entsorgten, benennen wir – zunächst nur aus Verlegenheit um einen besseren Begriff – als »ästhetische«; erstens weil eine gewisse Tradition Schönheit als den Komplementärbegriff zur Nützlichkeit bereithält: in Kantschen Termini würde das »Zwecklose« des Kaputten, seine verlorene Zweckdienlichkeit, all die begrifflichen Vorstellungen des objektiv Guten und Vollkommenen fernhalten, vor der Kant das auf nur subjektiv-formaler Zweckmäßigkeit beruhende »ästhetische Urteil« in seiner Einzigartigkeit schützen will.² Zweitens ist es (ebenso traditionell) die Kunst, die diese ästhetischen Qualitäten des Kaputten bemerkt (d.h.: sie erst dadurch zu solchen macht); sie entzieht den kaputten Gegenstand so durch eine andere unzweckmäßige Form der (Weiter-)Verwendung dem ursprünglichen technischen Bereich und seinen Rationalitätskriterien vollständig und verleiht ihm gerade *in* seinem Kaputt-Sein eine neue Dignität, ein neues Sein eigener Geltung.

Wenn man das Kaputte unter das Unbrauchbare subsumiert, gilt daher auch für es jener konträr reziproke Zusammenhang von Brauchbarkeit und Ästhetisierbarkeit, auf den Konrad Paul Liessmann anlässlich einer Simmel-Exegese hingewiesen hat:

»Die sukzessive Ästhetisierung von Gebrauchsgegenständen macht diese unbrauchbar, so wie ihre sukzessive Entfunktionalisierung sie für eine ästhetische Betrachtung disponiert. Der ästhetisch nicht mehr fragwürdige Reiz alter Möbel oder Waffen, die sich wie Kunstwerke in einer Wohnung ausnehmen können, rührt daher, daß ihr Gebrauch schon nahezu denkmöglich geworden ist, sich zumindest nicht mehr aufdrängt.«³

Die ebenfalls vorab zu klärende Frage nach der begrifflichen Trennschärfe des »Kaputten«, nach seiner möglichen Definition, könnte aus mehreren Gründen zurückgestellt, wenn nicht zurückgewiesen werden; da ist zunächst die Vermutung, daß das Kaputte eben selbst nur auf eine »kaputte« Weise einzukreisen und dingfest zu machen ist; außerdem darf vermutet werden, daß die hier interessierende ästhetische Attraktivität gerade von einer assoziationsreichen Offenheit des Terminus herrührt, die man nicht vorschnell beschneiden sollte. Trotzdem ließe sich stipulativ und provisorisch vereinbaren, daß primär von Gegenständen die Rede sein soll, die jene Leitunterscheidung in Anspruch nehmen, die die »Technologie« bereitstellt, zumindest wenn man diese mit Niklas Luhmann als »eine Art der Beobachtung [versteht], die etwas unter dem Gesichtspunkt betrachtet, daß es kaputt gehen kann«⁴. Alle kaputten Gegenstände waren also einmal funktionierende, und befinden sich nun in einem Zustand, der ihnen inhärent ist, zu dem sie fast schicksalhaft, fast ausnahmslos und fast irreversibel tendieren, dessen Eintreten also zumindest den »technologischen« Blick keinesfalls verwundert. Deswegen kann nur ein Blickregimewechsel, etwa ins Ästhetische und Künstlerische, im Kaputten mehr als das

¹ Überarbeiteter Text eines Vortrags beim IX. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik zu »Techne – poiesis – aisthesis. Technik und Techniken in Kunst und ästhetischer Praxis«

² Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 15 (Werke in sechs Bänden, hg. von W. Weischedel, Band V, Darmstadt 1983, S. 306ff.).

³ Konrad Paul Liessmann: *Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung*, Wien 1999, S. 83.

⁴ Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1990, S. 263. Dort auch: »Die Leitunterscheidung ist hier heil/kaputt oder, wenn man weniger auf Reparieren und mehr auf Lernen abstellt, fehlerfrei/fehlerhaft« (ebd.).

Nicht-(Mehr)-Funktionierende sehen, nicht ohne allerdings diese Negativität als Hintergrundkontrast, als Ursprungs- und Herkunftssignum immer mitzuführen («eigentlich» ist das kaputte Objekt O‘ nur ein ehemaliges Objekt O). Kein Kaputttes wird weder seine Vergangenheit noch seine ursprünglich intendierte Zukunft, weder seine originäre Bestimmung noch sein Scheitern daran, je los. Kein kaputttes Ding muß also mehr als eben kaputt sein, um den Status eines *Symbols* zu erreichen, das in sich selbst auf etwas nicht-sichtbares anderes verweist: auf das klar vor Augen liegende Mißverhältnis zu seiner geplanten Funktionalität.

Es ist die Spannung dieser Beziehung zum eigenen Voll- und »Ganz«-Sein – daß ein Ding »wieder ganz« ist, ist nicht nur in der Kindersprache gleichbedeutend damit, daß es nicht mehr kaputt ist) –, die das Prädikat des »Kaputt-Seins« auch in der Alltags- und Umgangssprache weite Verwendung finden läßt. Man ist »kaputt« im Sinne von »müde«, »erschöpft«, »ausgelaugt«, »überanstrengt« und bezeichnet damit den (meist) als temporär wahrgenommenen Gegen-Zustand zu jener allgemein geistig-körperlichen oder spezifisch beruflichen Funktionsfähigkeit, wie sie als Normal-Zustand erstrebt und gefordert wird. »Reparatur« heißt dann hier »Erholung«, »Relax«, »Feierabend«, »Regeneration«; gern spricht man auch technizistisch vom »Wiederauftanken« der Seele, vom »Wiederauffüllen der Batterien«, usw. Bekanntlich leben ganze Freizeit-, Therapie- und Tourismusindustrien von dem Versprechen der Reparierbarkeit und Wiederherstellbarkeit (bis zur Wiedergewinnung »voller Funktionstüchtigkeit«) von in diesem Sinne »kaputten« Seelen und Körpern.

Rainald Goetz‘ Welt-Kaputtheit

Man muß dies mithören, wenn die Vokabel bei Rainald Goetz (bzw. in der Szene, die er als Teilnehmer beobachtet) hingegen in einer zu dieser Aufhebungs- und Wiedergutmachungsperspektive quer liegenden *Affirmation* des Kaputten zu einer quasi-positiven Zustandsbeschreibung wird. In seiner mit viel Lob bedachten BÜCHNERPREISREDE vom 31.10.2015 steht das Kaputtsein, »diese gigantische Kaputtheit« (so auch der Titel des Wiederabdrucks in der FAZ) zwar im Bedeutungsfeld jener Negativität und (Selbst-)Zerstörung, die zum Einen die Erfahrungswelt der Jugend charakterisiert («All das macht einen kaputt, zuerst am Geist, der Körper zeigt es vor»⁵), zum anderen aber kennzeichnet es auch die Erfahrung des Alterns und die »Tragödie der Skepsis«, die Goetz gegen die »erfrischende Blindheit« der Jugend stellt, die »noch nichts von den Kaputtheiten [weiß], die auch auf ihn [hier: auf den jungen Handke] zukommen werden«.⁶ Daß Schriftsteller, wie Goetz sagt, »kaputte Ichspezialisten« sind, hängt sicher auch damit zusammen, daß sie (so darf verändernd formuliert werden) »Kaputt-Spezialisten« sind, wie ja schon die exzessive Verwendung des Worts vermuten läßt. Jedenfalls ergäbe die Suche nach der Wortfamilie »kaputt« überall in Goetz‘ Werk eine hohe Trefferquote, die zu einer Einzelstudie einladen würde. Sie würde wahrscheinlich zeigen, daß Goetz in seinen Veröffentlichungen der späten Neunziger die Jugendszene-typische positive Konnotation von »kaputt« etwa im Sinn von »alternativ«, »nicht-bürgerlich« und »nonkonformistisch« und daher »literarisch interessant« aufgreift. »Schließlich war das Ding kaputt genug. Ich konnte darüber schreiben«: so lautet in dem 1998 erschienenen Szene-Bericht *Rave* die literarische Qualifikation des Sujets Techno-(!)Tanzparty-Nachtleben, in dem einzelne »Zerstörte und Kaputte«⁷ eine zwar gemeinsame, aber die Einzelnen keineswegs verbindende »Feier der Kaputtheit« zelebrieren.

»»Noch die privateste Katastrophengeschichte«, denke ich später, während ich zum Rasten allein in der Ecke lehne und das inzwischen soundsovielte Bier trinke, »erfährt hier ihre Wandlung, durch Lärm und Rausch, in ein Allgemeines der Kaputtheit, das von allen ausgeschlossen wird, aus der Feier der Kaputtheit hier.«⁸

»Kaputt« ist hier also nicht nur der Einzelne, der seinem kaputten Zustand mit kaputt-machenden Drogen nachhilft, ja diesen erst herbeiführt, sondern auch die anarchisch-chaotische Szene selbst, die zu keinerlei überindividueller Sinnstiftung mehr fähig ist und eine solche auch nicht beabsichtigt. Auch das ist aber nicht

⁵ Rainald Goetz: »Diese gigantische Kaputtheit«, in: FAZ, 14.11.2015. Die Rede ist auch nachzuhören auch auf <https://www.youtube.com/watch?v=urbRnY6rHqc>

⁶ Ebd.

⁷ »Schön anzuschauen. Jedenfalls für uns, für uns jedoch genauso schön, als Zerstörte und Kaputte unter lauter anderen, mit den Jahren doch ganz schön kaputt Zerstörten rumzusitzen« (Rainald Goetz, *Rave. Erzählung*, Frankfurt/M. 2001, S. 50).

⁸ Ebd., S. 70f.

»schlimm«, weil diese Form der Kaputtheit sowieso keine heil- oder reparierbare Seite, kein positives Pendant mehr kennt. Das wird klar an Goetz' (bzw. des Erzählers) Kritik an der naiv-emotionalen Außenseitersicht der Szene(rie), die eine Freundin formuliert: sie findet die Mitglieder dieser Nachtwelt alle »kaputt« und will weinen, »weil das so traurig wäre, das wäre ja so was von elend und kaputt, ob wir das nicht sehen würden?« Dem hält der Erzähler einen ortho-semantic zwar fragwürdigen, für den Szene-Teilnehmer aber problemlos nachvollziehbaren Komparativ entgegen:

»Aber noch absurder und kaputter als jede noch so schlimme Drogenkaputtheit war natürlich generelle Abstinenz. Die prinzipielle, programmatisch zur Nüchternheit entschlossene Entscheidung, irgendetwas Böses ganz sicher nie und nicht zu nehmen, das war die Totalverblödung. Irgendwelche Drogen nicht zu nehmen, und zwar aus Prinzip, ist das absolut Allerkaputteste, definitiv.«⁹

Die »Drogenkaputtheit« ist kein anormaler, problematischer Defizit-Zustand, der durch den Verzicht auf ihre (scheinbare) Ursache, die Droge, zu beheben wäre, sondern sie ist Ausdruck eines gesellschaftlichen Zustands, in dem die Vermeidung dieses Zustands und die damit garantierte »Normalität« erst das wahre und eigentliche Problem darstellt. Nicht das Kaputte, also das, was »nicht geht«, sondern das, was geht, oder mit Benjamin, »[d]aß es ‚so weiter‘ geht, ist die Katastrophe.«¹⁰ Dem Kaputten der Rave-Szene kommt also nicht die ephemere Qualität einer willkürlich-hedonistisch herbeigeführten Ausnahmesituation zu, sondern eine Realitätstiefe, die sie zum zwingenden literarischen Stoff macht. In einem »Widerspruch« betitelten Abschnitt der ursprünglich als Blog erschienen Aufzeichnungen *Abfall für alle* antwortet Goetz auf eine Leser-Kritik an *Rave*, die dessen »destruktive, kaputte Sicht auf die Nachtleben-Welt« anprangert. Es genüge, meint Goetz, nicht nur, dem schlicht ein der Ästhetik des Realismus verpflichtetes Wahrheits-Gebot entgegen zu halten (»verzeihung, das IST aber so. Es ist etwa noch 20 Mal kaputter in echt, das echte Nachtleben, als in Rave dargestellt«), sondern es ginge darum,

»daß ich diese Kaputtheit nämlich unglaublich GEIL finde. Daß ich mich also durchaus einverstanden damit erkläre. Weil das mit Kaputtheiten korrespondiert, die ich überall in mir und um mich herum sehe.«¹¹

Für den Schriftsteller ist nichts weniger als die ganze Welt *out of joint*, sie ist überall »kaputt«. Die Kaputtheiten einer bestimmten Jugendszene (wie sie ja auch in der Preisrede thematisiert werden) nicht zu verschweigen und nicht schönzureden, sondern sie wegen ihres Einklangs mit dem allgemeinen, ebenfalls nicht zu beschönigenden Weltzustand für ästhetisch einschlägig (»geil«) zu halten, macht Goetz' »*Heroismus des Kaputtseins*«¹² aus, wie es Carsten Rohde nennt und damit »Anklänge[...] an Baudelaire und Motive der *Décadence*«¹³ assoziiert. Wenn Goetz' Position mit der Haltung zur »Kaputtheit« schon hinreichend beschrieben wäre (was man bezweifeln darf), würde sie damit quer stehen etwa zur These des Religionsphilosophen Heinz Robert Schlette, nach der selbst der Atheist einen »menschliche[n] Lebenswillen [anerkennt], der sich seit jeher geltend macht als das legitime Interesse an einem erfüllten Leben, am Glück, am ‚Ganzsein‘ anstelle des ‚Kaputtseins‘.«¹⁴ Daß dieser »ethische[...] Grundimperativ nicht strikt beweisbar« ist, wie Schlette zugesteht, äußert sich eben darin, daß er von der Rave- und Punk-Jugend, als deren literarischer Sprecher man Goetz hier verstehen darf, als spießbürgerlich abgetan und mit einem bewußten »Kaputtsein-Wollen« konfrontiert wird.

Zu klären wäre allerdings auch, was das Spezifische an dem *Kaputten* der »Goetz-Generation« ist; daß Jugendkulturen immer schon mit dem Abweichenden, Erfolglosen, Schmutzigen, Zerrissenen kokettiert haben,

⁹ Ebd. S. 40. Goetz unterscheidet dann aber auch »kaputt Geläuterte, Geläuterte und froh Kaputte« (ebd.).

¹⁰ Walter Benjamin: »Zentralpark«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von H. Schweppenhäuser u. R. Tiedemann, Band I/2, Frankfurt/M. 1991, S. 655-690, hier S. 683.

¹¹ Rainald Goetz: *Abfall für alle*, Frankfurt/M. 1999, S. 265. Zum Kontext gehört allerdings eine allgemeine Diskussion über die Legitimation des Realismus von Elends-Darstellungen, anlässlich des Romans *Verführungen* von Marlene Streeruwitz (1996). »Das Kunstwerk geht aus vom Elend, spricht so, in seinem weg davon, davon« (ebd.).

¹² Carsten Rohde: »Heroismus der Verausgabung. Zum Werk von Rainald Goetz«, in: Nikolas Immer / Mareen van Marwyck (Hg.), *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Bielefeld 2013, S. 199-222, hier 215 (i.O. kursiv).

¹³ Ebd.

¹⁴ Heinz Robert Schlette: »Das Ärgernis des Leidens und der atheistische Heroismus«, in: ders., *Konkrete Humanität. Studien zur praktischen Philosophie und Religionsphilosophie*, hg. v. J. Brosseder, N. Klein u. E. Weinzierl, Frankfurt/M. 1991, S. 112-131, hier S. 128.

gilt spätestens seit Eichendorffs »wanderndem Musikant« (1837), der draußen »in der Kälte, ohne Schuh« zwar »nicht weiß, wo [er] abends ruh[t]« (Nachtruhe war offenbar noch nie ein Jugend-Problem), aber lieber ein »armer Lump«, ohne »Haus und Hof« bleibt und »eben lebt, wie [er] kann«, anstatt sich einzugliedern und anzupassen.¹⁵ Die Behauptung, im weiteren Sinn »kaputt« (gemacht worden) zu sein und das Bekenntnis zu dieser als Negativ-Privileg verstandenen Selbstcharakterisierung ziehen sich durch die Blues- und Rock-Lyrik der 50er bis 70er Jahre, bis zum kämpferischen Aufstand dagegen, den der bekannte Agitprop-Song der Politrock-Band *Ton Steine Scherben* von 1971 »Macht kaputt, was euch kaputt macht« formulierte (auf dem Album mit dem ebenfalls bezeichnenden Titel *Warum geht es mir so dreckig*)¹⁶. Genauer zu eruieren wäre aber, welche besondere Form von Kaputtheit in Goetz' späten 90ern den Konsumenten einer meist auf allerhöchstem technologischen Niveau aufgeführten, klanglich und rhythmisch hochpräzisen, perfektionierten und bis zur Monotonie gleichmäßigen, un-emotionalen (textfreien), also sehr »rationalen« Musik zugesprochen wird ("menschenferne Computerstarre"¹⁷). Ohne sich hier auf eine Philosophie der sog. Techno-Musik einlassen zu können,¹⁸ darf doch gesagt werden, daß auf der Produktionsseite der intellektuelle Referenzrahmen der Technik dominiert (»House, trance and techno music reiterate the rhythms of the machine«¹⁹), so daß die Bestimmung der Rezipienten als »kaputt« die von Luhmanns »technologischem Blick« behauptete Komplementarität des Reibungsfrei-Funktionierenden und des Störend-Kaputten spiegeln würde. Die Frage wäre dann nur, ob man – gemäß dem alten Topos der »heilenden« Musik – die aggressive Techno-Beschallung und die dadurch (mehr erzwungenen als ermöglichten) Körperbewegungen als einen Therapieprozeß zu verstehen hat, in dem der leidende, zerbrochene Mensch an einem technizistischen Ideal von Ganzheit, Stabilität, Verlässlichkeit und Ausdauer²⁰ genesen soll, oder ob der Gegensatz von »ganzer« Musik und »kaputtem« Nutzer nicht vielmehr erst zu jener affirmativen »Feier der Kaputtheit« einlädt und sie auf (Rave-)Dauer stellt.

Klar ist jedenfalls, daß Goetz einer z.B. schon bei Adorno angelegten Verteidigungsstrategie gegen den an die avantgardistische Musik gerichteten Vorwurf ihrer angeblichen »Unmenschlichkeit« folgt, indem er die »Kaputtheit« der Szene zum Abbild einer prinzipiellen (und »viel kaputteren«) »Kaputtheit« der Welt erklärt. Adorno hatte analog die Widersprüche, Schroffheiten und Dissonanzen der modernen Musik auf die (noch viel »dissonanteren«) gesellschaftlichen Verhältnisse zurückgeführt, die sie spiegeln.

Die Ästhetik des Kaputten als Ästhetik des Häßlichen

Wenn man zunächst aber auf eine derartige universale Zuschreibung des Kaputten, wie auf eine graduell konzipierte Unterscheidung zwischen einem kaputten Teil (die Rave-Gemeinschaft) und dem »eigentlichen«, das Kaputte in gesteigerter Form realisierenden Ganzen (die Gesellschaft), das vom Teil nur *repräsentiert* wird, verzichtet, bleibt die Aufgabe, das Kaputte ausschließlich in seiner primären Differenz zum Funktionierenden zu positionieren. Eine »Ästhetik des Kaputten« wird sich dann, in Analogie zur »Ästhetik des Häßlichen«, die Aufgabe stellen müssen, zu klären, ob bestimmte Beschreibungskategorien, deren Anwendbarkeit jedes davon betroffene Objekt aus dem traditionellen Bereich des Ästhetischen ausschloß, nun diese Konsequenz der Negation und Exklusion nicht mehr haben müssen. Die Aufweichung solcher Ausschlußbedingungen erfolgt auf

¹⁵ Joseph von Eichendorff: *Gedichte*, Berlin 1837, S. 11

(http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/eichendorff_gedichte_1837?p=29).

¹⁶ Eine ironische und eher private Variante dieser Zerstörungsaufforderung konnte man 1972 im Refrain von Reinhard Meys bekanntem 68er-Verspottungs-Song »Annabelle« hören, in dem die genannte Dame aufgefordert wird: »Ich bitte dich, komm sei so gut / Mach meine heile Welt kaputt«.

¹⁷ So Ansgar Jerrentrup: TECHNO - Vom Reiz einer reizlosen Musik, in: Helmut Rösing (Hg.): *Stationen populärer Musik. Vom Rock'n'Roll zum Techno* (Beiträge zur Populärmusikforschung Bd. 12), Karben 1992, S. 46-84, hier S. 50.

¹⁸ Vgl. etwa, neben ebd., Barbara Volkwein: *What's Techno. Geschichte, Diskurse und musikalische Gestalt elektronischer Unterhaltungsmusik*, Osnabrück 2003 und Denis Mathei: *»Oh my god – it's techno music!«*, Osnabrück 2012.

¹⁹ Gary Krug, *Communication, Technology and Cultural Change*, London u.a. 2005, S. 21. In den 80er Jahren wurde technisch aufgeführte Musik schlichtweg pathologisiert: »Alle technischen Geräte sind emotional kalt und unmenschlich perfekt. Dies gilt auch für alle Musikgeräte. Musik ist aber der intensivste emotionale Ausdruck, den sich Menschen in ihrer Kultur geschaffen haben. Wird dieser Ausdruck an technische Geräte delegiert, kann die Fähigkeit zu emotionalem Ausdruck bei der Person gehemmt oder verdrängt werden (Depersonalisationserscheinungen)« (Friedrich Klausmeier, Die Lust, sich musikalisch auszudrücken. Eine Einführung in sozio-musikalisches Verhalten, Reinbek 1978, S. 310).

²⁰ Ein wesentliches Merkmal dieser Musik (bzw. der Kunstfertigkeit ihrer Produzenten) ist ja die Abwesenheit von Pausen und die Unmerklichkeit von Übergängen.

doppelte und gegenläufige Weise: man definiert entweder anders und offener, was »ästhetisch« und was »Kunst« heißt und heißen darf, und/oder man definiert das »Häßliche« so um (z.B. als das Anormale und Abweichende), daß dessen *Kunst*würdigkeit nicht mehr so offensichtlich ist. Das scheint im Fall des »Häßlichen« viel leichter zu gelingen, weil der Begriff ja genau jene ästhetische Subjektivität aufruft, die erst neu kalibriert werden soll. Wenn die Häßlichkeit eben auch nur »im Auge des Betrachters« liegt, genügt es, die Wahrnehmungsmuster des Betrachters anders zu konfigurieren, um »in der Häßlichkeit« deren »Schönheit« zu sehen. Das »Kaputte« ist hingegen (wenn man von seiner großzügig metaphorischen Verwendung wie bei Goetz einmal absieht) ein objektiver, tatsächlicher Tatbestand, dessen absoluter Gegensatz zum »Funktionsfähigen« sich in den meisten Fällen kaum leugnen läßt.

Zumindest die idealistische Konzeption des Häßlichen als ästhetischer Kategorie geht aber *ebenfalls* von dessen objektiver Feststellbarkeit aus, weil es das Häßliche nur als Un-Schönes, als Abweichung und Mangelercheinung ansprechen kann, so wie das Kaputte eben nur ein Nicht-Funktionierendes ist. Auch vom »Kaputten« würde gelten, daß dies »ein Begriff sei, der als ein relativer nur in Verhältnis zu einem anderen Begriff gefaßt werden könne«. ²¹ So Karl Rosenkranz bezüglich des Häßlichen; das Schöne ist dessen »positive Voraussetzung [...] Wäre das Schöne nicht, so wäre das Häßliche gar nicht, denn es existiert nur als die Negation desselben«. ²² Demnach figuriert das Häßliche nur als »positive Negation« des Schönen, ²³ und als Negation des Erhabenen, »die Endlichkeit der Unfreiheit«. ²⁴ Eine mögliche Nähe zum Kaputten ergibt sich aus Rosenkranz' Interpretation des *Verwesenden* an, das deswegen häßlich sei, weil es

»den elementarischen Mächten anheimfällt, als deren Macht es, solange es lebte, existiert. Verwesend zeigt es uns noch die Form, in welcher wir es als ein sich selbst bestimmendes, seine elementarische Voraussetzung beherrschendes Wesen zu schauen gewohnt waren, allein eben diese Form sehen wir sich auflösen, sehen wir sich gerade den Mächten unterwerfen, die es lebend bezwang«. ²⁵

Weil das Schöne traditionell als das Lebendige, Autonome und Sich-Selbsterhaltende kategorisiert ist, ist das Gegenteil davon, das ver-wesende Wesen, das die Abwesenheit dieser Qualitäten demonstriert, eben »häßlich«. Auch ein kaputtter Gegenstand, etwa ein technischer Apparat, ist beschreibbar als ein »hilfloses« Ensemble von Einzelteilen und Materialien, das seiner Verwitterung, Verrottung, Zerfledderung keine beherrschende, sich selbstbestimmende Kraft mehr entgegensetzen kann. »Funktionieren« heißt ja, ähnlich wie beim Lebewesen, sich dem Widerstand der Naturkräfte (Trägheit, Gravitation, Entropie) kraft eigener Energie und Bewegung widersetzen zu können; das »kaputte« Gerät hat hingegen kapituliert und löst sich auf (bzw. er wird »ausgeschlachtet«). Gleichwohl wird das Ideal des Lebendig-Funktionierenden quasi noch im Verschwinden angedeutet; der verwesende Körper wie der kaputte Gegenstand zeigen in all ihrer Passivität noch die »Form« der vergangenen aktiven Selbstbestimmung. Auf diesem negativen Verweis auf das als kanonisch schön akzeptierte Ausgangsstadium beruht der ästhetische Reiz dieser gleichzeitig an- und abwesenden Funktionalität und seines als individuelle Objekt-Geschichte zurechenbaren Verlusts. ²⁶ Es ist daher kein Zufall, daß sehr viele kaputte frühere »Selbst-Beweger«, also Auto-Mobile, ihren Eingang in die Kunst und ins Museum gefunden haben. ²⁷

Kaputtsein durch Sinn-, Zweck- und Funktionsverlust

Eine »Ästhetik des Kaputten« wäre dann vorstellbar parallel zu einer »Ästhetik des Verfalls«, einer Ästhetik der Widerstandslosigkeit, die ästhetischen (und auch moralischen, ja fast religiösen) Mehrwert aus der exponierten Darstellung von Objekten gewinnt, die der unvermeidlichen Entropie der Desintegration ausgesetzt sind und daran in einer zumindest für den technisch versierten (vermutlich auch: technisch begeisterten) Betrachter

²¹ Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig 2007, S. 14.

²² Ebd. (i.O. kursiv).

²³ Ebd., S. 138.

²⁴ Ebd., S. 141.

²⁵ Ebd. S. 142.

²⁶ Vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff: *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, Göttingen 2001.

²⁷ Vgl. etwa die Plastiken von John Chamberlain und Dirk Skreber oder die Photos von Nicolai Howalt (»Car crash studies«) u.a. Man darf hinzufügen, daß etwa im Italienischen das Auto *la macchina*, also die Maschine schlechthin ist.

nachvollziehbaren Weise ihre Form, ihren Halt, ihr Sein verlieren. Man kann und muß selbstverständlich die damit verbundene anthropomorphe Charakterisierung des Nicht-Organischen hinterfragen; aber daß wir es selbstverständlicherweise so über kaputte Maschinen reden (und »verständlich reden« können), ist an sich bereits bemerkenswert. Das kaputte Gerät hat zumindest insofern »organische« und »lebendige« Qualitäten,²⁸ als es durch seinen noch zu ahnenden vorigen Zustand einer »heilen« Vergangenheit eine Art autobiographische »Geschichte« ausstellt, so wie es auch eine einst mögliche Zukunft sehen läßt. In dem preisgekrönten (und von Martin Scorsese verfilmten) Jugendroman *The Invention of Hugo Cabret* von Brian Selznick sagt der titelgebende Protagonist:

«Maybe that's why a broken machine always makes me a little sad, because it isn't able to do what it was meant to do [...] Maybe it's the same with people [...] If you lose your purpose...it's like you're broken.»²⁹

Die technologisch-teleologische Prämisse dieses Mensch-Maschine-Romans, die eine weitgehende Überzeugung unseres modernen Technikverständnisses artikuliert, lautet, daß »all machines are made for some reason« (wie kurz vor der zitierten Passage konstatiert wird). »Kaputt« sein bedeutet daher einen die Existenzlegimität in Frage stellenden Verlust von Zweck- und Ziel-Bestimmung. Was Hugo daher »repariert«, wird, wie es der Plot des Romans vorführt, damit »ins Leben« zurückgerufen; und damit wird aus der Maschinen-Ähnlichkeit der Menschen letztlich die Menschen-Überlegenheit der Maschinen: denn jede Maschine kann »wiederbelebt« werden – so »kaputt« wie tote Menschen (etwa wie Hugos Vater) müssen Maschinen nie sein.

Das Kaputte bezeichnet also weniger das »Gegenteil« des Funktionierenden als seinen möglicherweise nur temporären Alternativzustand, seine von der »Technologie« laufend mitbeobachtete und unmittelbar als Handlungsaufforderung verstandene Abweichung. Das Adjektiv »kaputt« deckt dann eine Skala von Bedeutungen ab, die unterhalb des Grenzbegriffs des definitiv Unreparablen³⁰ eine Reihe von minder schwerwiegenden (weniger »kaputten«) Erscheinungsweisen des Nicht-Funktionierens einschließt: das aufgrund von fehlender Energie vorübergehend lahmgelegte oder durch falsche Handhabung nicht die gewünschte Leistung erbringende, vielleicht auch das durch »normale« Altersschwäche nicht mehr mit voller Leistung arbeitende Gerät würde man nicht unbedingt als »kaputt« bezeichnen. Allerdings sind das »dysfunktional äquivalente« Zustände, die erst in der Ursachenforschung zu differenzieren wären; allen ist gemeinsam, was für die Technologie einzig relevant ist: daß irgendetwas »nicht geht«.

Die Frage ist also, ob auch die Ästhetik (oder, als deren praktische Realisierung: die Kunst) dieser Mitbeobachtung des Nicht-Funktionierenden, in all seinen möglichen Abschattierungen, etwas abgewinnen kann. Festhalten läßt sich auf jeden Fall, daß die lange Zeit als zwingend angesehene Fixierung auf die Seite des Funktionierenden, des »Perfektionistischen« (eine im Beschreibungsrepertoire von Kunstkommmentatoren gern auftauchende Vokabel) fragwürdig geworden ist. Die vielbeschworene Faszination des Technischen ist seit den fortschrittsseligen Zeiten des Futurismus doch merklich abgekühlt; in der Werbung für (neue) technische Produkte, also dort, wo Technikbegeisterung heute einzig noch fraglose Urständ feiert, steht nicht deren Funktionieren zur Diskussion, sondern nur die meist implizite Behauptung, daß das Neue *besser* funktioniert als das Bestehende (mehr Reichweite, mehr Optionen, mehr Bedienungs-Komfort, usw.): um so peinlicher (aber in ästhetischer, zumindest in ironischer Absicht gerade interessant) sind die Fälle, in denen bei der Produktpräsentation etwas nicht nur nicht besser, sondern *gar nicht* funktioniert.³¹ Neben den abschreckenden Erfahrungen, die wir im 20. Jahrhundert mit perfekt funktionierender Technik gemacht haben, schlägt aber für ihre schwindende ästhetische Relevanz der Verlust ihrer Alltagsrelevanz zu Buch; in einer durch-technisierten

²⁸ Es muß »nicht bloß als ein Daseiendes, es muß als ein Werdendes begriffen werden«, sagt Rosenkranz ebenfalls vom Häßlichen (Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, a.a.O., S. 162).

²⁹ Brian Selznick: *The Invention of Hugo Cabret*, London 2007, S. 374.

³⁰ Daß die Menge der technischen Geräte, die heute in diese Kategorie fällt bzw. dorthinein fallen gelassen wird, zunimmt, ist eine allgemeine Beobachtung; vgl. Eberhard Simon: *Technikerhaltung. Das technische Artefakt und seine Instandhaltung. Eine technikphilosophische Untersuchung*, Frankfurt/M. 2008.

³¹ Etwa das berühmte gewordene »Versagen« bei Steve Jobs' Präsentation des neuen »iPhone 4« am 7. Juni 2010 oder bei der Vorstellung des Betriebssystems Vista von Microsoft.

Welt, wo funktionierende technische Abläufe zur Alltagsroutine gehören, fällt es zunehmend schwer, ihr eine »Schönheit« zuzusprechen, die nicht ohne Auffälligkeit und Exzeptionalität daherkommt.³²

Auffällig und signifikant, im Sinne der ästhetischen Verwertbarkeit wie im Sinne eines phänomenalen Sich-Zeigens für die sinnliche *Aisthesis*, ist daher heute eher das, was technisch »aus dem Rahmen« fällt, was deren Grenzen und Verletzlichkeiten anzeigt, die Störung im Betriebsablauf, das Ende der Einsetzbarkeit, das Stolpernde, Stockende³³, Klappernde, Fehlzündende, Aus-, Weg- und Abfallende... Das Kaputte kann so als ursprüngliches und fundierendes Phänomen dort verstanden werden, wo es als *Störung* im alltäglichen Umgang mit dem »zunächst und zumeist« *nicht* Kaputten begegnet: das Kaputte erscheint und zeigt sich in der damit nicht rechnenden, von ihm verschleppten, komplifizierten, verhinderten Praxis³⁴. Auch wenn das störende Kaputte aus dem Alltag des »hantierenden Umgangs« entnommen und etwa als quasi-museales Erinnerungsstück, als nostalgischer Dekor³⁵, oder gar als als Kunstwerk ontologisiert und in Kunstinstitutionen ab- und ausgestellt wird, hallt in ihm immer noch dieser, jetzt doppelt unterbrochene Praxisbezug nach; gerade das aus dem Prozess ausgeschiedene Objekt, dem man ansieht, warum es ausgeschieden ist, flaggt damit seine Zugehörigkeit zu einer früheren und anderen »Wirkwelt« (Uexküll) oder »Werkwelt« (Heidegger)³⁶ aus; das Kaputte »gehört also ins Museum«, wie man ja manchmal abschätzig über alte, überholte Dinge sagt, vor allem deswegen, weil das Museum der Ort *par excellence* für stillgestellte, dem realen Leben und der Welt entzogene Dinge ist; in Museen findet man in diesem Sinn eigentlich nur »Kaputtes« und »Müll«³⁷.

Damit ist auch gesagt, daß man Zustandsvarianten des Kaputten unterscheiden muß, die entweder durch ein von aktiver menschlicher Einwirkung weitgehend unveranlaßtes »Kaputt-Gehen« oder durch ein absichtlich destruktives »Kaputt-Machen« hervorgerufen worden sind. Wenn die Kunst auch aktive zerstörerische Aktionen als eigentliche *performance*, oder als eine für neue Schöpfungen vorbereitende »kreative Zerstörung« kennt,³⁸ geht es dort weniger um das Kaputte als Resultat als um den radikalen Akt seiner »Herstellung«.³⁹ Auch bei Sabotage und Maschinenstürmerei geht es kaum um den Eigenwert der beschädigten oder zerstörten Apparate; kaum ein Luddist würde unmittelbar unter dem Motto antreten »nur eine kaputte Maschine ist eine schöne Maschine«. *Kaputtgehen* ist ein intransitives, ja ein quasi nur fatalistisch hinnehmbares Geschehen, dem man

³² Man würde wahrscheinlich bei einem Vergleich der Motive von Amateurphotographen der letzten Jahrzehnte einen deutlichen Rückgang der technisch inspirierten Sujets feststellen (Eisenbahnen, Flugzeuge, große Baumaschinen, Fabriken).

³³ Wohl nicht zufällig widmet Sohn-Rethel neben seinen Überlegungen zum »Kaputten« in Neapel auch eine längere Betrachtung einer »Verkehrsstockung in der Via Chiaia«, vgl. dazu unten.

³⁴ »Unverwendbares, zum Beispiel das bestimmte Versagen eines Werkzeugs, kann nur auffallen in einem und für einen hantierenden Umgang. Selbst das schärfste und anhaltendste ‚Wahrnehmen‘ und ‚Vorstellen‘ von Dingen vermöchte nie so etwas wie eine Beschädigung des Werkzeugs zu entdecken« (Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 17. Aufl., Tübingen 1993, S. 354). Ausführlicher zu Heidegger weiter unten.

³⁵ Es gibt in Marbach ein Eß-Lokal, dessen Wände ringsum voller alter Stand-Uhren sind, die glücklicherweise alle kaputt sind und nur *deswegen* zur »ästhetisch gelungenen Atmosphäre« des Lokals beitragen; man wünschte sich, daß anderswo die Lautsprecheranlage des Hintergrundradios so kaputt wären wie diese Uhren, was diese Lokalitäten ebenfalls ästhetisch deutlich aufwerten würde.

³⁶ Vgl. Carl Friedrich Gethmann: *Dasein: Erkennen und Handeln. Heidegger im phänomenologischen Kontext*, Berlin u.a. 1993, S. 186.

³⁷ Vgl. Michael Fehr: »Müllhalde oder Museum. Endstationen der Industriegesellschaft«, in: ders., Stefan Grohé (Hg.): *Geschichte Bild Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*, Köln 1989, S. 182-196. Fehr rekapituliert Kants Begriff der subjektiven ästhetischen Rationalität und meint: »Es liegt damit auf der Hand, daß allein eine in diesem Sinne ästhetische Haltung dem Müll etwas abgewinnen und ihn einer Neubewertung zuführen kann. Andererseits ist der Müll hoch geeignet, reflexives Verhalten und produktives Erkenntnisvermögen in Gang zu setzen. Denn Müll bezeichnet eben jenen Status von Objekten, in dem Begriff und Sache, Bedeutung, Funktion und materiale Beschaffenheit in einem grundsätzlich gelockerten Verhältnis zueinander stehen – wenn sie nicht sogar gänzlich getrennt sind. Anders gesagt: Die dem Müll angemessene ist eine ästhetische Haltung, die, wenn sie in Handlungsbereitschaft übergeht, sich vor allem für solche Müllobjekte interessiert, die nicht ohne Umstände in das bestehende Weltbild eingeordnet werden können.« (ebd. S. 187).

³⁸ Vgl. etwa Barbara Kuon, Die Kunst der Zerstörung. Der Null-Mensch als ganzer Mensch, in: Reciprocal Turn. Journal for artistic practice and art theory, #one (April 2015), <http://reciprocalturn.com/ausgabe/one/die-kunst-der-zerst%C3%B6rung-%E2%80%93-der-null-mensch-als-ganzer-mensch>

³⁹ Die heftig kritisierte, unbedachte Äußerung von Karl-Heinz Stockhausen, bei den Anschlägen in New York am 11. September 2001 handele es sich um »das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos«, beruhte wohl auf der ästhetischen Überhöhung des ins weltweite Bild gesetzten Zerstörungs-Akts, nicht seiner Resultate und Opfer. Vgl. allgemein zur Bildmächtigkeit von Desastern Jörg Trempler: *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*, Berlin 2013.

zwar versuchsweise vorbeugen bzw. nachhelfen kann, aber das sonst weitgehend unbeeinflussbar abläuft. Darauf deutet auch die (obschon unsichere) Etymologie des deutschen Worts.⁴⁰ Selbst der ironische Neologismus des »Unkaputtbaren« deutet zwar mit der Transitivität unterstellenden Nachsilbe an, daß etwas nicht kaputt *gemacht* werden kann, läßt aber mitverstehen, daß er mit der Negationsvorsilbe »un«- etwas eigentlich Un-mögliches meint (so wie das Adjektiv »unsinkbar« nach dem Untergang der so titulierten *Titanic* nur noch ironisch verstanden werden kann).

Störungen und ihre Ästhetik

Freilich sind Störungen, Stockungen und Funktionsunterbrechungen nur eine notwendige, keine hinreichende Voraussetzung, damit das auf diese Weise emergierende »Kaputte« u.U. eine ästhetische Qualität gewinnt; aber vermutlich ist es kein Zufall, daß man bei Vorkommnissen, die z.B. einen extremen Schock auslösen (»Katastrophen« und »Desaster«) oder die nur als quasi-normale »Betriebsfehler« (sog. »Betriebsstörungen« bei der DB) auf ihre baldige Behebung hin betrachtet werden, gar nicht vom »Kaputten« spricht. Es scheint, daß zumindest für eine allgemein unterstellbare Sprachsensibilität das Kaputte nur eine *mittlere* Dimension der Beschädigung und Schadhaftheit in Anspruch nehmen darf; ein brechender Staudamm, eine zerberstende Autobahnbrücke oder ein einstürzendes Wohnhaus gehen nicht »kaputt«, genauso wenig wie die kleineren alltäglichen Unzulänglichkeiten und Ineffizienzen unserer technischen Umwelt daran denken lassen würden, daß da bereits etwas »kaputt« ist. Anders als es die hypertrophe Universal-Metaphorisierung bei Rainald Goetz will, dient »kaputt« im Alltagsgebrauch nur als Beschreibung von Negativ-Zuständen *mittlerer* Reichweite.

Was muß nun passieren, damit zu diesen Zuständen eine »ästhetische Haltung« eingenommen werden kann? Das ist ggf. nur empirisch zu entscheiden, wer es sich wann und mit Hilfe welcher Körper- und Geistes-Techniken leisten kann, eine »ästhetische« – etwa im Unterschied zu einer praktischen, einer moralischen, einer politischen – Einstellung zu einem Ereignis zu entwickeln, das von sich her zunächst gerade nicht zur Kontemplation einlädt, sondern zur »Sorge«, zur korrigierenden Intervention, quasi zur Hilfeleistung. Denn die Feststellung, etwas sei »kaputt« ist ja mehr als nur eine Tatsachenbeschreibung, sie ist zugleich das Eingeständnis, daß das eigentlich *nicht* sein soll (»das hätte nicht passieren dürfen«), und impliziert daher die Aufforderung, etwas zu tun, was diesen Zustand beendet, behebt und »heilt«. In den »Metaphysics of Malfunction« überschriebenen Überlegungen der amerikanischen Philosophin Lynne Rudder Baker verlieren Apparate durch ihr Nicht-(oder Schlecht)-Funktionieren eine normative, konzeptuelle, aber auch ontologische Realität: sie verursachen ein »loss to reality«, sie verwandeln sich nicht in ein aufgelöstes, zweck-loses Nicht-Ensemble einzelner Komponenten und Materialien.⁴¹ Erst von dieser vom kaputten Gegenstand geschaffenen »Lücke im Sein« geht, so darf man folgern, jener Aufforderungscharakter aus, der zur Schließung durch Reparatur oder durch Ersatz drängt.

Wenn eine ästhetische Haltung zum Kaputten aber nun darin besteht, dieser Aufforderung zu trotzen und die »Lücke« *als solche* zu thematisieren, rücken die Bedingungen in den Blick, unter denen das möglich ist. Man könnte formale und inhaltliche Voraussetzungen unterscheiden: zu den ersteren würde etwa die Intensität gehören, mit der überhaupt noch etwas als »kaputt« wahrgenommen wird. Wie oben bereits angedeutet, gibt es offenbar eine durch eingebaute Fehlertoleranz eingestellte Wahrnehmungsschwelle, unter der Dinge einfach grundsätzlich immer so »kaputt« sind, daß wir das als »normal« empfinden und eher das plötzliche Funktionieren überrascht. Bevor man etwa bestimmten Meßgeräten zutraut, daß sie ein (u.U. unerwartetes) Ergebnis richtig anzeigen, rechnet man eher mit Störungen ihrer Funktionalität.⁴² Inhaltlich würde man

⁴⁰ Gesichert scheint die Abhängigkeit vom französischen *faire capot*, über das deutsche "caput machen" beim Kartenspiel (= "ohne Stich sein"). Der Bezug auf das hebräische *koppâroth* (»che vuol dire vittima«), der von Curzio Malaparte im Roman *Kaputt* behauptet wird, ist etymologisch nicht nachweisbar; vgl. Franziska Meier: *Emanzipation als Herausforderung. Rechtsrevolutionäre Schriftsteller zwischen Bisexualität und Androgynie*, Wien u.a. 1998, S. 167f.

⁴¹ Wie es der »Deflationary View« will, dem hier ein »Constitution View« gegenübergestellt wird; vgl. Lynne Rudder Baker, »The Metaphysics of Malfunction«, in: *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 13/2, 2009 (<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/SPT/v13n2/baker.html>)

⁴² Wohin dies führen kann, zeigt ein (heute fast nicht mehr »witziger«) Sketch von Loriot, wo der Beamte bei der Flughafen-Sicherheitskontrolle das Alarmgeräusch seines Abtastgeräts, das bei einem für den Zuschauer deutlich sichtbar mit Waffen ausgestatteten Reisenden anschlägt, als »Fehler« des Geräts interpretiert, diesen durch Einschlagen auf das »kaputte« Gerät beseitigt und so den schwerbewaffneten Mann »störungsfrei« passieren läßt (auf Loriot 2: Alles über das

hingegen als ästhetisch geeignete Störfälle solche identifizieren, die signifikant über sich selbst hinausweisen, die eine symbolische oder emotionale Qualität haben, oder die in der Lage sind, aufgrund der durch sie verursachten Be- und Verhinderungen Spannung⁴³ oder Komik zu produzieren, oder die als Verfallserscheinungen auf die tragische Endlichkeit aller menschlichen Bemühungen hinweisen.

Zur »mittleren« Qualität des Ästhetisch-Kaputten gehört auch eine gewissermaßen »richtige«, mittlere Distanz zwischen Mensch und Ding, zwischen dem Erlebenden und dem kaputten Gegenstand; er erstere darf nicht unmittelbar selbst davon betroffen und etwa körperlich gefährdet, und er darf auch nicht selbst sofort zuständig und »verantwortlich« für die nötige Reparatur sein. Es ist offenbar eine gerade so weit gehende Nähe nötig, daß einerseits Indifferenz unmöglich (viel Kaputtes kommt überhaupt nicht zur Geltung und wird oft schlicht übersehen), andererseits eine Sensibilität und Reflexionsbereitschaft möglich ist, die sich von der unmittelbaren Situation distanziert und eine Selbstbeobachtung initiiert. Bertolt Brecht hat 1953 in dem sehr bekannten Gedicht »Der Radwechsel« aus den *Buckower Elegien* eine solche Situation exemplarisch beschrieben:

Ich sitze am Straßenhang.
 Der Fahrer wechselt das Rad.
 Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
 Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.
 Warum sehe ich den Radwechsel
 mit Ungeduld?

Die herkömmliche Literaturkritik und Deutschdidaktik liest verständlicherweise den Juli und August 1953 entstandenen Zyklus als persönliche Aufarbeitung der Demonstrationen vom 17. Juni dieses Jahres durch einen zwar noch staats- und ideologietreuen, aber auf entscheidende Neuerungen (»Neuer Kurs«) wartenden Dichter.⁴⁴ Vielleicht darf man den historischen und politischen Kontext aber auch ignorieren und die geschilderte Situation als eine paradigmatische Darstellung des menschlichen Umgangs mit einem technischen Störfall mittlerer Reichweite interpretieren. Weil das Auto kaputt gegangen ist und repariert werden muß, sitzt man plötzlich abseits des Weges (des eigenen und der vielen anderen, man »hängt« eben am »Straßenhang« fest); in dieser erzwungenen Zuschauerposition können plötzlich zwei gegensätzliche Blickrichtungen eingenommen werden, so daß durch den Zwischenfall plötzlich die Eindeutigkeit von Herkunft und Ziel in Frage gestellt wird.⁴⁵ In dieser Zeitpause steht die Zeit still, auch die Zeit ist »kaputt« wie das Auto, sie »läuft nicht weiter« (deswegen werden die Sätze über Zukunft und Vergangenheit im schlichten Präsens formuliert) und der aus der Zeit gefallene Mensch muß sich fragen, was er mit der erzwungenen Pause anfangen kann; und das ist manchmal eben auch schlicht: nichts. Die Störung durch das kaputtgehende Auto produziert keine produktive, weiterführende Überlegung, und stellt gerade dadurch den leeren, nicht ausfüllbaren, nicht nutzbaren Moment der Stasis, des Innehaltens und des Vorübergehend-Kaputt-Seins in den Vordergrund. Die manifestierte »Ungeduld« demonstriert die Nicht-Nutzbarkeit eines ja eigentlich für jemand, der einen sitzenden Beruf ausübt (soviel Hintergrundwissen über den Autor darf sein), bequemen und willkommenen Moments. Der Verdacht entsteht (und das könnte eine Antwort auf die Frage sein), daß nicht der Wagen, sondern der ungeduldige Wartende selbst »kaputt« ist, er »funktioniert nicht«, weil er sich ziellos treiben läßt und einem stillgestellten Moment fast nichts abgewinnen kann (außer eben: die sechs ästhetisch ja etwas mageren Zeilen dieses Gedichts). Insofern würde hier eine »Ästhetik des Kaputten« artikuliert, die sich als ein ambivalentes Nicht-

Fliegen, Lorient - Vollständige Fernseh-Edition, Warner Home 6 DVDs, BRD, 2007, DVD 1) (auch auf <https://www.youtube.com/watch?v=efppGD4u5Hw>, 3'18'' bis 3'49'')

⁴³ Zu fast jedem Film-Plot, der die Umsetzung eines komplizierten und langwierig vorbereiteten Team-Plans zum Inhalt hat, gehört stereotyperweise der Moment, an dem die Unternehmung durch das Dazwischentreten eines nicht eingeplanten Details, oft eben eines kaputt(gehenden) Geräts, zu scheitern droht – und dann natürlich doch nicht scheitert.

⁴⁴ Vgl. allerdings Harald Weinrich: »Bertolt Brecht in Buckow oder: Das Kleinere ist das Größere«, in: *Gedichte und Interpretationen. Band 6: Gegenwart I*, hg. von Walter Hinck, Stuttgart 1982, S. 30-39, der das Epigramm als Reminiszenz aus Brechts Zeiten im Exil deutet. Nicht zustimmungsfähig scheint die These von Jan Knopf, nach der das sprechende Ich ein »unabhängiger Beobachter« ist, der mit dem stehenden Auto nichts zu tun habe; daß er ein Insasse sei, der auf Weiterfahrt wartet, verdanke sich nur einer falsch überlieferten Textversion. Vgl. Jan Knopf, »Visualisierung und Interpretation von Gedichten am Beispiel von Brechts Der Radwechsel«, in: *Dreigroschenheft 2/2010*, S. 49-51.

⁴⁵ Vgl. zu dieser Infragestellung John Ruskins Fortschrittskritik von 1871 an einer Eisenbahnlinie, die es nur erlaube »to go fast from this place to that, with nothing to do either at one or the other« (zit. bei Johan H.J. van der Pot: *Die Bewertung des technischen Fortschritts. Eine systematische Übersicht der Theorien*, Bd. 1, Assen 1985, S. 717).

Erscheinen im Erscheinen zeigt: das Kaputte der Realwelt provoziert eine ebenfalls ergebnislos leerlaufende, »kaputte« Selbstreflexion, die zu einem »kaputten« Gedicht führt.⁴⁶

Vielleicht kommt erschwerend zu der von Brecht geschilderten Situation hinzu, daß er der »Herr« ist, der gefahren wird, und sich nicht selbst mit der kaputten Maschine auseinandersetzen muß. Hätte er nicht in dem »Fahrer« einen abhängigen Bediensteten, der sich darum kümmern muß, wäre er selbst in ein zweckgerichtetes Tun verstrickt, das keinerlei existentielle Sinnfragen aufkommen läßt; die oben beschriebene ästhetische Distanz zum Vorfall wäre annulliert. Der Appellcharakter des Kaputten selbst löst nämlich gerade kein Heraustreten (und herumhängendes Am-Hand-Sitzen) aus, sondern ein reparierendes Tätigwerden, das zur möglichst schnellen Annullierung der Anomalität führen soll. Genau das wird von einem parodistisch-satirischen Gegengedicht von Yaak Karsunke aus dem Jahr 1969 thematisiert:

Matti wechselt das rad
 während ich den reifen abmontiere
 haut sich der chef auf die wiese, sieht dauernd rüber.
 als fahrer erwartest du stunden, warum
 wird er nervös wenn er einmal
 auf mich warten muss? wenn die panne
 ihn zuviel zeit kostet: er
 kann mir ja helfen.⁴⁷

Mit dem Perspektivenwechsel zu dem anspielungsreich »Matti«⁴⁸ genannten, mit dem Radwechsel *in persona* beschäftigten Fahrer wird aus der selbstreflexiven Pause von Brechts ungeduldigem Ich das stupid »nervöse« Warten eines untätig herumliegenden und insofern privilegierten »Chefs«. Karsunkes protestierendes Gegen-Ich artikuliert das, was Hegel die Sicht des »Kammerdieners« nennt, für den es »keinen Helden« gebe, »nicht aber weil jener nicht ein Held, sondern weil dieser – der Kammerdiener ist«⁴⁹, oder hier: weil er ein Chauffeur ist, der das Warten nur als alltägliche Untätigkeit kennt (das Verb »warten« läßt ja die Vergeblichkeit und Nutzlosigkeit dieser Art von Stillstand gut hören). Aus der »Warte« des Chauffeurs ist das Warten des Unsicher-Ungeduldigen nur mit dem Ressentiment des Underdogs interpretierbar, als Privileg des Nichts-Tuenden, für den eine Panne nicht ungeplante Mehrarbeit, sondern nur ärgerlichen Zeitverlust bedeutet. Daß das Kaputte *als solches* einen ästhetisch-autopoietischen Effekt hervorrufen kann, ist an diesem Gegengedicht nicht mehr abzulesen.

Ein weiterer Umstand ist wichtig, damit aus der Situation des pannenbedingt wartenden Fahrgasts ein ästhetisch relevanter, selbstreflexiver Moment wird: das lyrische Ich bei Brecht ist offenbar ein *alleiniger*, auf sich selbst gestellter Passagier. Urs Stäheli und Annika Stähle haben hingegen in einem neueren Aufsatz über »Infrastrukturen des Tourismus« ähnliche Situationen des Warten-Müssens aufgrund defekter Transportmöglichkeiten so beschrieben, wie sie als *kollektive* Erfahrung wahrgenommen werden:

»Nicht umsonst tauchen in alltäglichen Reiseerzählungen mit großer Regelmäßigkeit Verspätungen, geplatze Reifen oder ausfallende Klimaanlage auf. Dies sind die Momente, in denen die Infrastrukturen in ihrem Nicht-Funktionieren sichtbar werden; ja, in denen sogar eine kollektivierende Dynamik freigesetzt wird. Das Warten auf die verspätete Fähre zur Urlaubsinsel vereinigt für einen Moment die heterogenen Wartenden zu einem Gefühlskollektiv. In dieser Situation mag sich der

⁴⁶ Vgl. dazu auch Alfred Nordmann: *Technikphilosophie zur Einführung*, 2. Aufl. Hamburg 2015, S. 162f.

⁴⁷ Yaak Karsunke: *Reden & Ausreden. Gedichte*, Berlin 1969, zit. bei Juliane Köster: *Konstruktion und Hellsicht. Die produktive Leistung von Vergleichsaufgaben im Literaturunterricht der Sekundarstufe II*, Würzburg 1995, S. 330. Vgl. auch Thomas Zabka: »Parodie? Kontrafaktur? Travestie? Anlehnung? Zur Klassifikation und Interpretation von Metatexten unter Berücksichtigung ihrer mehrfachen Intertextualität. Überlegungen zu Gedichten von und nach Bertolt Brecht«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 78 (2004), Heft 2, S. 313-354.

⁴⁸ So der Name des aufmüpfigen »Knechts« und Chauffeurs in Brechts Theaterstück »Herr Puntila und sein Knecht Matti«.

⁴⁹ G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes* (Werke 3), Frankfurt 1986, S. 489.

ersehnte Kontakt zur lokalen Bevölkerung wie von selbst herstellen, alle vereint in der Ungewissheit des Wartens«. ⁵⁰

Die »kollektivierende Dynamik« eines spontanen »Gefühlskollektivs« ist sicher zu manchem fähig (z.B. zu gemeinsamem Zorn gegen die vermeintlichen Verursacher der Panne), aber kaum zu der unsicher zwischen Vergangenheit und Zukunft hängenden Selbstver(un)gewisserung des Brechtschen Subjekts.

Kaputte Medien

Ähnliche Zusammenhänge ergeben sich, wo die sich im Stillstehen des sich sonst Bewegenden äußernde »Kaputtheit« nicht nur einzelne Bewegungsapparate betrifft, sondern das beobachtete Bild als Ganzes: nicht wenige Künstler haben das Phänomen der »Bildstörung«, die ja genauer eine »Bewegt-Bildstörung« ist, zum Anlaß genommen, um eigentlich »nichts« mehr zeigende Bildschirmbilder als ästhetisch aussagefähige Phänomene zu präsentieren. Der Photograph und Aktionskünstler Kurt Buchwald (geb. 1953) hat in den 1980 bis 1985 entstandenen und »Wirklichkeit – Transport – Abbildung« genannten »Aktionen zur Bildentstehung und der technischen Bilderzeugung«, in deren Verlauf auch ein Fernseher verbrannt wurde, zwölf Fernsehmonitore mit Störbildern gezeigt. ⁵¹ Bekannter ist die Installation »Zen for TV« von Nam June Paik von 1963, in der ein hochkantgestellter Fernseher so manipuliert ist, daß er nur ein abstraktes Störbild, eine senkrechte Linie zeigt. Intensiv mit dem Phänomen der »Bildstörung« hat sich auch seit 1983 der Medienkünstler Volker Hildebrandt (geb. 1953) auseinandergesetzt. Er stellte 2008 einen Antrag an das Welterbe-Komitee der UNESCO, das Phänomen der Bildstörung in die Liste der schützenswerten Güter aufzunehmen und zum Welt-Kulturerbe zu erklären. In dem Antragstext heißt es unter anderem:

»Bis zu der Einführung des Fernsehens gab es Bilder, die beschädigt sein konnten oder gar zerstört, erst danach gab es auch die BILDSTÖRUNG. Dieses Bild-Phänomen ist für die Welt der Bilder die einzig wirkliche Innovation[...], die das Fernsehen mit sich brachte (bewegte Bilder gab es durch den Film schon zuvor). BILDSTÖRUNG gibt es also erst, seit es das Fernsehen gibt. Dabei ist die BILDSTÖRUNG das Ur-Bild[...] des Fernsehens, das erste je auf einem Bildschirm sichtbare Bild«. ⁵²

Das »gestörte Bild« eines nicht funktionierenden Fernseh-Apparats oder Fernseh-Senders oder der am Sendeort selbst verursachte Bildausfall, der dann evtl. von der redundanten Einblendung »Bildstörung« begleitet ist, sind originäre Phänomene der »Kaputtheit«, die einen eigenständigen Sinn produzieren. Sie zeigen, wie gewisse abstrakte Kunst, das Medium in seinem Rohzustand, ein Medium, das sich in chaotischen und atomistisch aufgelösten Bildpunkten selbst offenbart und über sich eine Wahrheit (ein »Ur-Bild«) preisgibt, die es normalerweise hinter den gesendeten, angeblich die »Realität draußen« zeigenden Bildern versteckt. Sibylle Krämer hatte bereits 1998 darauf hingewiesen, daß (funktionierende) Medien »wie Fensterscheiben« wirken:

»Sie werden ihrer Aufgabe um so besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren. Nur im Rauschen, das aber ist in der Störung oder gar im Zusammenbrechen ihres reibungslosen Dienstes, bringt das Medium sich selbst in Erinnerung. Die unverzerrte Botschaft hingegen macht das Medium nahezu unsichtbar«. ⁵³

Mit der vor dieser Passage zu findenden Exemplifizierung dieser These – »der Kinofilm läßt gewöhnlich die Projektionsfläche vergessen« ⁵⁴ – kann Krämer implizit Hildebrandts Behauptung von der Priorität des Fernsehens hinsichtlich dieser Störungserfahrung widerlegen: der *Filmriß* im Kino ist das mediengeschichtlich viel ältere Pendant zur televisiven Bildstörung. Diese letztere provoziert allerdings keine faktische Unterbrechung, sondern

⁵⁰ Urs Stäheli / Annika Stähle: »Infrastrukturen des Tourismus«, in: *POP. Kultur und Kritik*, Heft 5 (Herbst 2014), S. 10–18.

⁵¹ Vgl. http://www.dtdf.de/_site/seiten/archiv2007/symposium/buchwald.php

⁵² Volker Hildebrandt: *Bildstörung*, Wuppertal 1999. Hildebrandt liest den Antragstext auch vor in einem Experimentalvideo, das man unter <https://www.youtube.com/watch?v=jBLGXQnY4ic> ansehen kann.

⁵³ Sibylle Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: dies. (Hg.), *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/M. 1998, S. 73-94, hier S. 74.

⁵⁴ Ebd. Ähnlich schreibt Krämer 2008: »Medien vergegenwärtigen, indem sie selbst dabei unsichtbar bleiben; selbst zur Geltung kommen sie umgekehrt nur im Rauschen, also in der Dysfunktion und Störung« (Sibylle Krämer: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt/M. 2008, S. 27).

nur die radikale Transformation des Informationsflusses; während man vor der plötzlich weißen Leinwand im plötzlich hellen Kinosaal direkt auf sich selbst zurückgeworfen ist, kann man mit etwas Ehrgeiz »Bildstörungen« rezeptiv weiterverfolgen; in der Tat werden ja oft okkulte und geheime Botschaften gerade in jenem Rauschen gesucht, das die Nicht-Eingeweihten als die einer Funktionsstörung zu verdankende sinnlose Null-Information ignorieren.

Wenn es (auch hier) erlaubt ist, sich aus den Höhen der Kunst- und Medienphilosophie auf die Niederungen der Komik zurückfallen zu lassen: Loriots bekannter Zeichentrick-Sketch »Fernsehabend« (1977) zeigt (ähnlich wie Karsunkes Chauffeur Matti), daß das hier behauptete ästhetische Potential der Dysfunktionalität riskiert, unverstanden und ungenutzt zu bleiben. Das vor dem (kaputten) Fernseher sitzende Ehepaar kann der erzwungenen Pause nichts abgewinnen; der Dialog bleibt, wie die Blicke der Personen, fixiert auf das »tote« Null-Objekt, obwohl es keines Blicks mehr würdig ist und obwohl diese Blickfixierung als abartig erkannt und daher als Vorwurf thematisiert wird: »du guckst da immer hin!«. Eine quasi-platonische Periagoge (eine »Blickumwendung« oder *conversio*: »Wir können doch einfach mal ganz woanders hingucken«) gelingt hier nicht, weil sie als Zwang empfunden wird: »Ich lass mir doch von einem Fernsehgerät nicht vorschreiben, wo ich hinsehen soll«. ⁵⁵ Selbst das kaputte Gerät entlässt die Nutzer nicht aus seinem Bann, das Dispositiv hat sie so auf die Routine der Blickzuwendung programmiert, daß sie sich auch durch eine »Störung« nicht mehr stören lassen. ⁵⁶ Der Pawlowsche Hund speichelt auch ganz ohne Futter.

Kaputtes Zeug

Der den (kaputten) *Medien* und ihren Dispositiven ausgesetzte Endverbraucher ist freilich meist in einer ganz anderen Position als der Nutzer von versagenden technischen Apparaturen, bei denen zumindest die Chance besteht, sie durch sachdienliche Behandlung, Energiezufuhr oder Reparatur selbst wieder »zum Laufen« zu bringen. Dann können und müssen die mehr oder weniger komfortablen Beobachterposition und die damit vielleicht verbundenen Erkenntnis-Chancen aufgegeben werden, weil »Hand« angelegt werden muß. Nicht der sinnierende Fahrgast, sondern Brechts mit dem Radwechsel beschäftigter Fahrer realisiert jenes alltägliche, immer schon vorherrschende Verhältnis der Mensch-Ding-Konstellation bzw. des In-der-Welt-Seins, das Heidegger in den §§ 16 und 69 von *Sein und Zeit* schildert; hier wird das »Kaputte« in der Form des »Unbrauchbaren«, des »Beschädigten« thematisiert, das die Zuhandenheit des Zeugganzen unterbricht und dessen »Unzuhandenheit« zeigt, allerdings nur für einen kurzen und vorübergehenden, eigentümlich zeitlosen Moment (so lang eben, wie ein »Radwechsel« dauert). Die Zeitspanne des Kaputten ist nur ein kurzes Sich-Melden; in ihr wechselt das sich als »unverwendbar« herausstellende Ding aber zumindest vorübergehend seinen ontologischen Status:

»das Unbrauchbare liegt nur da, - es zeigt sich als Zeugding, das so und so aussieht [...] Die pure Vorhandenheit meldet sich am Zeug, um sich jedoch wieder in die Zuhandenheit des Besorgten, d.h. des in der Wiederinstandsetzung Befindlichen, zurückzuziehen. Diese Vorhandenheit des Unbrauchbaren entbehrt noch nicht schlechthin jeder Zuhandenheit«. ⁵⁷

Das Kaputte fällt nicht umgehend aus der Welt des Verwendbaren heraus (im Volksmund: »so schnell stirbt es sich nicht«), sondern verbleibt noch im Horizont des Zuhandenen. Allerdings darf die Phase, bis das kaputte Ding endgültig zu einem nur »vorkommende[n] Ding« ⁵⁸ wird, keine lange sein; die Dauer der »Störung der Verweisung« (des »Um-Zu« auf ein »Dazu« ⁵⁹, also das Zusammenspiel von gesetztem Zweck und adäquatem

⁵⁵ Lorient: Fernsehabend, in: *Lorient III* (Erstausstrahlung am 16.05.1977), DVD-Edition Lorient, *Gesammelte Werke aus Film und Fernsehen* (2005).

⁵⁶ Insofern stellt *Fernsehabend* ein Spiegelbild zu der oben erwähnten Flughafenkontrollen-Episode dar: dort wurde eine tatsächliche Information als Störung interpretiert, die durch das Kaputtmachen des Geräts als »Störung« wie als Information annulliert wird, hier wird hingegen eine tatsächliche Störung als Information interpretiert (das Paar unterhält sich über und orientiert sich an einem Fernsehprogramm, das gar nicht läuft: »ich gehe nach den Spätmeldungen der Tagesschau zu Bett«) und sie so ebenfalls als Störung annulliert.

⁵⁷ Heidegger, *Sein und Zeit*, a.a.O., S. 73

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd. S. 74.

vorhandenen Mittel oder Werkzeug) *muß* kurz sein, weil in ihr etwas eigentlich Ungeheuerliches, Unwahrscheinliches passiert: es meldet sich die Welt in einem quasi epiphanischen Ausnahmezustand. Die Verweisung wird ausdrücklich, das »Wecken der Verweisung auf das jeweilige Dazu«⁶⁰ produziert ein »Aufleuchten« des Ganzen, der Welt, die zwar ständig schon implizit in der Umsicht »gesichtet« war, aber jetzt ihr »Nur-vorhandensein«⁶¹ an den Tag legt. Die Welt zeigt sich durch eine »Entweltlichung des Zuhandenen«⁶², was eine Unterbrechung jener ursprünglichen und alltäglichen »Vertrautheit mit Welt« darstellt, in dem sich »das Dasein an das innerweltlich Begegnende verlieren und von ihm benommen sein« kann.⁶³ In diesem Sinne wäre die »Ungeduld« des den *Radwechsel* beobachtenden Fahrgasts das Gegenteil jener nur an der Reparatur interessierten Geschäftigkeit, mithin eine »Wachheit«, die eine Welt »aufleuchten« und »sich melden« läßt: und sie meldet sich mit Fragen (woher? wohin? warum? wofür?), auf die man keine Antwort weiß.

Dieser Zustand läßt sich aber nur für die Kürze einer poetischen Momentaufnahme auf Dauer stellen; sofort verschwindet die Welt in unthematischer Unauffälligkeit, weil ohne Verzug die Operationen der Wiederinstandsetzung einsetzen. Immer ist eben ein Fahrer »Matti« da, der geflissentlich das Defekte instand setzt und den »am Hang sitzenden« Grübler einen faulen Hund schimpft.⁶⁴ Auch die definitive Entsorgung des Kaputten (Heidegger spricht von »Abstoßung«) läßt das kaputte Ding nicht als solches in den Blick kommen: auch dann ist die

»sich kundgebende Vorhandenheit noch gebunden in der Zuhandenheit des Zeugs. Dieses verhüllt sich noch nicht zu bloßen Dingen. Das Zeug wird zu ‚Zeug‘ im Sinne dessen, was man abstoßen möchte; in solcher Abstoßendenz aber zeigt sich das Zuhandene als immer noch Zuhandenes in seiner unentwegten Vorhandenheit«.⁶⁵

Auch das Kaputte und deswegen Aussortierte ist immer noch »Zeug« (das gilt aufgrund des heutigen Recycling-Wahns mehr denn je); auch das Kaputte öffnet sich durch sein »Kaputtsein« (und man darf wieder an die »Drogenkaputten« von R. Goetz denken) keinen wirklichen Ausweg aus jener geschlossenen Welt des »besorgenden Umzu«, oder der technischen Zweckhaftigkeit.⁶⁶ Organisationstheoretisch findet diese Position eine bemerkenswerte Parallele in Luhmanns Hinweis, daß eine Organisation unter ihren »fremdreferenziellen Entscheidungsprämissen« auch bestimmte »kognitive Routinen« benötigt, die typischerweise als »fehlerfreundlich« und »robust« gebündelte Normalerwartungen« auftreten, also solche Erwartungen, »die durch gelegentliche Ausfälle oder Störungen nicht außer Kraft gesetzt werden«. Dazu zähle z.B. die Annahme: »Auch eine kaputte Maschine ist noch eine Maschine«.⁶⁷ Sie wird sofort zurückgeholt in den Bereich des routinemäßig zu Behandelnden und ggf. Wiederherzustellenden. Es läuft umgehend eine Fehlerbehebungs-Prozedur ab, die heute ja ebenfalls weitgehend automatisiert ist: die meisten Maschinen monitorieren und überwachen sich heute permanent selbst (z.B. bei jedem Einschalten durch sog. *power-on self-tests*) und denunzieren ihr eigenes Nicht-Funktionieren. Sie leiten oft auch ihre eigene Reparatur *ein*, oder *an*, wie etwa bei den in jedem Büro stehenden größeren Kopiergeräten. Hier ist meist noch der Mensch in der Rolle des maschinenseitig anzuleitenden *users* zwischengeschaltet, eben nicht mehr der Fachmann (die Meldung »Service rufen« wird nur noch für die nach wie vor nicht vorhersehbaren Fälle reserviert). In der idealen Verlängerung dieser Technologie zweiter Ordnung

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd. S. 75.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd., S. 76.

⁶⁴ Der Zwang, sich reparierend an einem kaputten Objekt zu betätigen, kann auch als patriarchalisches Dominanzverhalten gedeutet werden, wie Elfriede Jelinek anlässlich der Rollenverteilung in der Pornographie meint: »Der Mann, dieser gelernte Mechaniker, bearbeitet das kaputte Auto, das Werkstück Frau. In den Pornofilmen wird allgemein mehr gearbeitet als im Film über die Welt der Arbeit« (E. Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Roman, 33. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2005, S. 110)

⁶⁵ Heidegger: *Sein und Zeit*, a.a.O., S. 74.

⁶⁶ Vgl. dazu auch Friedrich Kittler: »Farben und/oder Maschinen denken«, in: Eckhard Hammel (Hg.), *Synthetische Welten. Kunst, Künstlichkeit und Kommunikationsmedien*, Essen 1996, S. 89f: »Wenn und nur wenn das alltägliche Dasein auf kaputte Werkzeuge, fehlende Verbindungsglieder oder unleserliche Zeichen stößt, weicht ihre genuine Blindheit einem gewissen theoretischen Blick, der, in letzter Analyse, schließlich zu Dingen führen könnte, die nicht mehr Werkzeuge oder Zeuge wären, wie Heidegger formuliert, sondern Gegenstände unter der Kontrolle von Wissenschaften, Experimentalanordnungen oder Medientechnologien.«

⁶⁷ Niklas Luhmann: *Organisation und Entscheidung*, Wiesbaden 2000, S. 250.

läge dann die negentropische perfekte Maschine, die wie ein *Perpetuum Mobile* ihre eigene Kaputtheit selbst repariert: eine Variante von Claude Shannons berühmter »Ultimate Machine«, die sich selbst ausschaltet.⁶⁸

Wir sehen hier ab von einer Reihe von einschlägigen Heidegger-exegetischen Betrachtungen über die Chancen und Folgen dieses mit der Störung zusammenhängenden Umschlagpunkts, Ausgangs- oder Einstiegspunkts für das Theoretische. Uns interessiert hier nur noch eine neuere Re-Formulierung dieses kontrovers diskutierten Punkts durch Dieter Mersch: »Im Zuhandenen liegt eine Opazität, die durch das Auftauchen einer Negation [...] in eine Reflexion übergeht.«⁶⁹ Die Störung durch das Unbrauchbare sei daher anzusprechen als »Negation einer Negation [...], die die Voraussetzung für Reflexivität bietet.«⁷⁰ Um die Fragilität dieser dialektischen Figur zu verdeutlichen, könnte man sagen, die These von der Unauffälligkeit und Unsichtbarkeit der Funktionierenden aufgreifend⁷¹, das Kaputte, oder besser das »Kaputtgehen« leiste die Visibilisierung einer Invisibilisierung. Und damit wäre gerade die Ästhetik wieder im Spiel, denn analoge Formeln wie etwa »die Darstellung des Nicht-Darstellbaren« sind ihr ja durchaus kongenial. Dann hätte man in einer »Ästhetik des Kaputten« eine genuine Alternative zu dem Vorgehen der Wissenschaften, wenn diese denn, laut Gethmanns Heidegger-Interpretation, als »Störfallbewältigungsinstrumente«⁷² angesprochen werden müssen. Die Kunst hingegen würde das Kaputte eben nicht »bewältigen«, sondern »kaputt sein lassen«.

Die funktionierende »triviale« Maschine

Weitere Bestimmungen des Kaputten und seiner ästhetischen Möglichkeiten kommen in den Blick, wenn man den breiten Fokus vom Zeuganzes und der »Welt« etwas zurücknimmt und das einzelne kaputte Ding, die kaputte Maschine in ihrer Selbst-Differenz ins Auge faßt. Die funktionierende Maschine reagiert normalerweise erwartbar und monoton, sie ist im technischen Sinn »trivial«. Die kaputte Maschine hingegen erfüllt die Bedingungen der Nicht-Trivialität: sie reagiert auf unvorhersehbare Weise, ist nicht oder nur noch begrenzt steuerbar und läßt Kontingenz zu. Deswegen fällt sie auf und »aus dem Rahmen« eines durch »fixe Kopplungen«, also eindeutige Kausalverknüpfungen gekennzeichneten technischen Felds. Sie zeigt sich oft nur dadurch als fehlerhaft, daß sie zwar arbeitet, aber »falsch«, eigenwillig, eben nicht-trivial – zumindest wenn sie nicht einfach »überhaupt« kaputt ist, sondern ein Stadium höheren (oder minderen?) Kaputt-seins erreicht hat.⁷³

»Verhält sich eine »traditionelle Maschine« nicht-trivial, erscheint das als eine Anomalie, als eine Störung, und es wird dafür gesorgt, sie zu reparieren – d.h. zu re-trivialisieren. Eine traditionelle Maschine ist [...] entweder trivial oder fehlerhaft.«⁷⁴

Man darf hinzufügen, daß es nicht trivial ist, wie diese Re-Trivialisierung meist vorgenommen wird; elektronische Geräte, die zumindest insofern »kaputt« sind, daß sie nach bestimmten Arbeitsschritten die

⁶⁸ Vgl. Axel Roch, Claude E. Shannon: *Spielzeug, Leben und die geheime Geschichte seiner Theorie der Information*, Berlin 2009, S. 28ff.

⁶⁹ Dieter Mersch: *Posthermeneutik*, Berlin 2010, S. 157.

⁷⁰ Ebd. Wobei berücksichtigt werden muß, daß das alltägliche Verhalten nicht in dem Sinne eine »Negation« darstellt, daß es »unauthentisch« oder »vorläufig« sei, oder daß es »zugunsten einer höherbewerteten Existenzweise aufgegeben werden sollte« (Gethmann, *Dasein*, a.a.O., S. 187). Es sind eher die »Störungen«, die den Menschen veranlassen, »eine privative und defiziente Behandlung des Dinge als Mittel zum Zweck des Besorgens zu wählen« (ebd.). Mersch hat allerdings mit der »Opazität« die erste Negation deutlicher als Gethmann im Blick, der von einem eindeutigen »Fundierungsverhältnis« und einem »konstitutionstheoretischen« Paradigma bei Heidegger spricht (ebd., S. 190). »Das Verhältnis des Fundierenden zum Fundierten ist das eines eminenten zu einem defizienten Modus. *Fundatum est privatio fundantis*« (ebd., i.O. kursiv).

⁷¹ »It is this invisible functioning of equipmental things that is definitive of their being in the world of practical activity according to Heidegger« (Harrison Hall, »Intentionality and world: Division I of Being and Time«, in: Charles B. Guignon (Hg.): *The Cambridge Companion to Heidegger*, Cambridge 1993, S. 122-140, hier S. 126).

⁷² Gethmann: *Dasein*, a.a.O., S. 298

⁷³ Wobei die Frage entsteht, woran man das merken würde, wenn wir für Fehlermeldungen auf die funktionierende Maschine selbst angewiesen sind, s.o.

⁷⁴ Elena Esposito: »Der Computer als Medium und Maschine« (1993), jetzt in Christoph Bieber/ Claus Leggewie (Hg.): *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*, Frankfurt/M. 2004, S. 67-96, hier S. 70; Esposito kontrastiert diese traditionellen Maschinen mit nicht-trivialen Computern, von denen man eine »kontrollierte Unerwartbarkeit« verlange. Dieser Gegensatz, der Computern eine »virtuelle Kontingenz« zutraut, vermag letztlich nicht zu überzeugen, weswegen hier auch »Rechner« als (relativ) triviale Maschinen behandelt werden.

erwarteten Leistungen plötzlich nicht mehr erbringen, werden heutzutage meist dadurch »repariert«, daß man sie einfach neustartet, sie also zum *re-booting* zwingt und ihnen damit mit dem grobschlächtigen Mittel des Energieentzugs ihre gesamte »Geschichte« nimmt; die Kaputtheit, die sich, wie oben bereits angedeutet, als eine historische Individualisierung, mitunter als eine durch hypertrophe Selbstreferenz, von außen nicht mehr ansprechbare, quasi-autistische Selbstblockade manifestiert, wird durch eine abrupte Annullierung aller »Lernvorgänge« des sog. »Endlichen Automaten« wieder auf Null gesetzt und ausradiert. »Reparieren« heißt dann *tabula rasa* machen. Und das geschieht durch eben jenes neuerliche »booten«, das für »bootstrapping« steht und auf die englische Wendung »to pull oneself up by one's bootstraps« zurückgeht (dem entspricht das deutsche »sich an den eigenen Haaren aus dem Sumpf ziehen« des Baron Münchhausen). Damit ist die paradoxe Anforderung an jedes elektronische Gerät beschrieben, sich so selbst initialisieren zu können, daß es *ohne* externe Eingabe *auf* externe Eingaben reagieren kann. Ein »kaputter« Computer, der meist nicht mehr auf Bedienerkommandos reagiert, wird daher »repariert«, indem man ihm per Ausschaltknopf bzw. Reset-Taste⁷⁵ den einzig noch mitteilbaren Befehl gibt, nämlich den, zumindest wieder *auf sich selbst* zu hören (und dafür alles ihm bereits Mitgeteilte zu vergessen). Der »kaputte« Gegenstand könnte dann möglicherweise als einer verstanden werden, der seine ihm je eigenen Möglichkeiten so sehr erschöpft hat, daß er nur durch die radikale Annihilation seiner selbst und seiner Geschichte, nur durch die Wiederherstellung von Grund auf, nur durch die Aufzwingung eines »neuen Lebens« wieder in die Welt der Funktionalität zurückkehren kann. Ein überaus sprechendes Beispiel für diesen aktuellen Umgang mit modernen Technikgegenständen sind jene amerikanischen TV-Formate, in denen unter dem Motto »Pimp my car« vermeintliche »Auto-Werkstätten« alte, kaputte Autos nicht mehr im herkömmlichen Sinn »reparieren«, sondern in erschreckend neue, meist sinnlos luxuriöse und ostentativ überausgestattete Glamour-Mobile verwandeln. Vielsagend ist dabei, wie bei Einlieferung des alten Gefährts Hohn und Spott über die »kaputte Schrottkarre« ausgegossen wird, während das daraus entstandene »neue« Super-Auto dann nicht mit genug Superlativen und hymnischen Lobpreisungen bedacht werden kann.

Als ob man mit dieser Mystifizierung eines schlichten »Reparatur«-Ergebnisses sich darüber hinwegtäuschen wollen würde, daß man eigentlich nicht mehr als ein wieder funktionierendes, laufendes, *triviales* Auto hergestellt hat. Wenn »trivial« nicht nur im kybernetischen Sinn, sondern auch seiner oberflächlichen, ästhetisch wertenden Bedeutung genommen und als »banal, langweilig, unoriginell« verstanden werden darf, wäre an einige Episoden der Technikgeschichte zu erinnern, in denen genau dieser Vorwurf der (funktionierenden) Maschinenwelt gemacht wurde. Der expressionistische Architekt, Kulturpolitiker und Kunst- bzw. Architekturkritiker Adolf Behne⁷⁶, nahm 1919 in seiner Schrift »Die Wiederkehr der Kunst« Stellung gegen die technikoptimistische Grundhaltung der frühen Technikphilosophen wie Ernst Kapp, Hugo Münsterberg, Rudolf Eisler und Eberhard Zschimmer; er fordert stattdessen »die Treue des Menschen zu seiner Erlebniswelt« ein und tritt an gegen das »kritiklose Hinnehmen« der technologisch konzipierten Wissensregime: »Wir müssen die Herrschaft der Technik abschütteln«⁷⁷. Unter Bezugnahme auf Uexkülls Unterscheidung zwischen »Merkwelt« (für ihn: die »Erlebniswelt«) und »Wirkungswelt« (»Wissenswelt«) schreibt er:

»Die Wirkungswelt blüht! Die Welt der Technik. Auf der Tatsache der Verdorrung der Erlebniswelt ruht ihre ganze Macht. Der Mensch ist ... lehrt es jetzt nicht auch Ostasien? ... in der Wirkungswelt willenlos, widerstandslos, wenn sie nur erst einmal mit ihren Trieben Wurzel gefaßt hat. Der Mensch läßt sich von der Technik auseinanderziehen nach ihrem Belieben. Nur wenige Hochstehende bringen noch eine Kritik am >technischen Wunder< auf. Es ist ja auch wirklich zu berauschend schön, eine Maschine zu schauen, die göttlich funktioniert. Ja, das Funktionieren. Gipfelt doch die >Philosophie der Technik< des Herrn Zschimmer in dem Erlebnis des Ingenieurs, der vor einer neuen Maschinerie mit Stolz bemerkt: >Es geht!< Hohler und leerer, nichtiger und ärmer kann wohl kaum eine Lebensanschauung sein als sie in dem Glücke des >es geht< beschlossen liegt.«⁷⁸

⁷⁵ Der triviale und unprofessionelle Rücksetzungsbehehl heißt nicht umsonst »Affenkammer-Griff«; zu den Hintergründen vgl. <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/strg-alt-entf-bill-gates-bedauert-den-affengriff-a-924884.html>

⁷⁶ Er war Mitbegründer und Schriftleiter des Arbeitsrates für Kunst in Berlin (1918–21) und lehrte u.a. an der Humboldt-Hochschule. 1933 wurde er aus sämtlichen Ämtern entlassen.

⁷⁷ Adolf Behne: *Die Wiederkehr der Kunst*, München 1919, S. 111 (<https://archive.org/stream/diewiederkehrde00behngoog#page/n113/mode/2up>)

⁷⁸ Ebd., S. 110.

Wahrscheinlich gehört bis heute eine gehörige Portion Mut dazu, der allgegenwärtigen Technikeuphorie auf diese wenig schmeichelhafte Weise entgegenzutreten und diese »nichtige« und ärmliche Lebensanschauung auf das gemütschlichte-kindliche Staunen, »daß etwas geht«, zu reduzieren. Im Zusammenhang unserer Überlegungen ist das aber nicht nur ein wichtiger Zwischenschritt, um etwas weniger naiv die Relevanz des Nicht-Funktionierenden anzuerkennen; wir wollen hier außerdem einen Lektüre-Hinweis verfolgen, den Behne an seine Abfertigung des Technik-Begeisterten anschließt: »Vielleicht liest Herr Zschimmer einmal mit Genuß Paul Scheerbarts >Perpetuum mobile<«. ⁷⁹

Die nicht-triviale »ewige« Maschine: Utopie und Dystopie

Was hat es damit auf sich? Der Schriftsteller Paul Scheerbart (1863-1915), dessen phantastische Erzählungen und Aufsätze, etwa über Glasarchitektur, Bruno Taut und Walter Benjamin beeinflusst haben, hatte 1910 in dem Buch »Das Perpetuum mobile. Die Geschichte einer Erfindung« tagebuchartig von seinen Versuchen des Baus einer Maschine berichtet, die in unserem Zusammenhang deswegen einschlägig ist, weil sie nicht funktioniert (also »kaputt« ist), aber auch gar nicht funktionieren *kann* (daher eigentlich auch nicht kaputt gehen kann). So wie Scheerbart aber gerade die utopische Spekulation über das, was passieren würde, wenn das »Perpeh« funktionieren würde, offenbar mehr reizt als das zielführende Nachdenken über die realen technisch-physikalischen Probleme, so hat ihn dazu gerade das *Nicht-Funktionieren* seines als »Rad« angelegten Perpetuum-Mobile-Modells inspiriert. Parallel zu seinen kontinuierlich scheiternden handwerklichen Versuchen werden hochfliegende Pläne angestellt, welche globalen menschlichen Unternehmungen möglich sein werden, »wenn die Perpehs alles ohne unser Zutun besorgen«. »Melancholisch« wird dann allerdings die Überlegung notiert, daß dieser prospektierte Überfluß im Falle der Literatur nicht weiter helfen wird, weil »die Literatur am allerwenigsten durch Geld gefördert werden kann«. Darum schließt er:

»Fast möchte ich wünschen, daß das Rad nicht geht. Die Literatur wird durch das Nichtgehen des Rades mehr gefördert als durch das Gehen des Rades – das weiß ich genau.« ⁸⁰

Auch wenn damit zunächst eine Inkompatibilität von (technikinduziertem) Kapital und Kunst gemeint ist, weiß Scheerbart so gut wie jeder heutige Leser, daß sein Buch gerade aus dem notwendigen Nicht-Funktionieren, aus seiner Insistenz mit dem Immer-Kaputt-Bleibenden, ästhetische Funken schlagen kann. »Mit meinem Modell ist nichts anzufangen. Das behindert aber den Strom meiner Phantasie nicht im mindesten« (12.1.1908). »Lachen würde ich auch, wenn gar nichts aus der Geschichte würde. Dann wäre doch wieder mal bewiesen, daß das einzige Heil in der Phantasie zu suchen ist« (15.1.1908). Die Phantasie, die gegen und über das Dysfunktionale hinausdenkt, ist offenbar das Gegenstück zu jener blinden Technikidolatrie, die Behne brandmarken wollte.

Und gerade das Perpetuum mobile, die sich selbst erhaltende, reibungs-, energie- und materialverlustfrei arbeitende »unkaputtbare« Maschine (Nietzsches »aus sich rollendes Rad«) war ein zentrales Objekt des vergeblich gegen die Nonfunktionalität anrennenden Geister. »Die meistgebaute funktionsunfähige Maschine der Welt wurde über Jahrhunderte hinweg zur fixen Idee der Menschheit.« ⁸¹ Und das sicher auch, weil diese fixe Idee eine »ästhetische Idee« im Kantschen Sinne war, also eine »Vorstellung der Einbildungskraft, die viel [und viele] zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann« ⁸²; die jede Vorstellung von Kaputttheit von vornherein überwindende Maschine wäre die ästhetische Maschine schlechthin, weil sie auf mehrfache Weise die Idee der »Autonomie« realisieren würde: »Man könnte auch mit Kant sagen, das Perpetuum mobile ist wie die Kunst ein sich selbst stärkendes System, das mehr Bedeutung generiert, als man ursprünglich in es hineingesteckt hat.« ⁸³ Das Ästhetische des Nicht-Funktionierenden generiert hier also einen Mehrwert, der strikt ökonomisch-rational unvorstellbar ist: »you can't get something out of nothing« heißt natürlich die platte amerikanische Devise, die als Erklärung für die Unmöglichkeit des

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Paul Scheerbart: *Das Perpetuum mobile. Die Geschichte einer Erfindung*, Leipzig 1910, hier zit. nach <http://scheerbart.de/bucher-sortierseite/das-perpetuum-mobile/2/> (Einträge zum 25.1.1908 und 27.1.1908). Vgl. auch Peter Haffner: »Paul Scheerbart und das >Perpeh<«, in: *NZZ Folio*, Juli 1993, <http://folio.nzz.ch/1993/juli/paul-scheerbart-und-das-perpeh>

⁸¹ Katharina Teutsch, »Perpetuum mobile Und es dreht sich doch«, in: *FAZ*, 01.01.2011.

⁸² Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a.a.O., § 49, S. 413f.

⁸³ Teutsch, »Perpetuum«, a.a.O.

Perpetuum mobile erhalten muß.⁸⁴ Das autonome Kunstwerk stellt das Unkaputtbare per se dar, weil ein Kunstwerk gar nicht kaputt gehen kann. Das hat schlagend Ai Weiwei demonstriert, als er die wegen eines Unwetters eingestürzte Installation *Template* auf der Documenta 12 nach einem Windschaden nicht hat wieder aufstellen (also: »re-booten«) lassen: "Das ist besser als vorher" und "Der Preis hat sich soeben verdoppelt", sagte er nach dem Einsturz.⁸⁵

Aber die überschießende ästhetische Brisanz der Perpetuum mobile-Idee äußert sich auch in anderen, ebenfalls meist fiktional weitergedachten Maschinen, bei denen die antiphysikalische Vorstellung einer energieunabhängigen Autonomie nicht als (ja in der Tat fragwürdige) utopische Errungenschaft gefeiert, sondern zu einer menschenbedrohlichen, dystopischen Gefahr wird; also bei Apparaturen, die ihr »Kaputtgehen« dadurch manifestieren, daß sie »aus dem Ruder laufen« und nicht mehr steuerbar und aufhaltbar werden. Während Goethes dafür zum Topos gewordener *Zauberlehrling* von 1797 das noch ins Magische verlegt, gibt es zahlreiche andere Varianten (wie etwa die des Bordcomputers *HAL 9000* aus Kubricks 2001: *ODYSSEE IM WELTRAUM*), wo »kaputte«, »durchdrehende« Maschinen den Menschen, denen sie zunächst zu Diensten waren, als Feinde gegenüberreten. Die technikkritische Botschaft ist klar; sie lautet, daß weil zur Technik eben immer die mögliche »malfunction« dazu gehört⁸⁶, sie immer schon auch das Droh-Potential einer »kaputten« und unkontrollierbaren menschen-schädigenden Verselbständigung hat. Auch diese Botschaft tritt natürlich in vielfältigem ästhetischem und künstlerischen Gewand auf: technische Ausfälle werden im Sinne einer politisch-aufklärerisch gewandten »Ästhetik des Schreckens« ausgemalt, als mahnendes Menetekel einer allzu naiven technikversessenen menschlichen Hybris.

Um auch hier wiederum diese Aussageabsicht nur in der komischen Version zu illustrieren, darf an das sehr bekannte Beispiel von *Billows Feeding Machine* aus Charlie Chaplins *Modern Times* von 1936 erinnert werden, wo der geplante Effizienzgewinn durch Automatisierung des Eßvorgangs (schon damals war Multi-tasking, hier das gleichzeitige Essen und Arbeiten, eine Erfordernis der Zeiteinsparung) wörtlich »umschlägt« in eine Tortur des vorgeblich und anfänglich so »liebervoll« von der Füttermaschine Bedienten. Ihm werden mit dem nach jeder Nahrungsaufnahme vor den Mund gedrehten Papier-Bügel, der ihm über den Mund wischt (eigentlich »walzt«), auch bestimmte »Eß-Manieren« beigebracht, was angesichts der sonstigen unorthodoxen Eßweise doppelt absurd ist. Wenn die Maschine kaputtgeht und die Nahrungs-Darreichung zur Gesichts-Folter der in die Maschine eingespannten Versuchsperson wird, realisiert auch sie das inhumane Potential, das aller Technik in diesem Film eingeschrieben ist. Mit dem nicht zu bremsenden Leer-Drehen der kaputten Maschine realisiert sich eine Art »Trivialität« zweiter Ordnung. Die Konstanz ihrer Leistung verlagert sich von der Verknüpfung zwischen In- und Output auf diesen letzten selbst, während der Input-Vorgang eigenwillig übersprungen wird: die Maschine schließt (wie ein Computer, der sich »aufgehängt hat«) jede Input-Möglichkeit aus, und produziert stattdessen in wahnhafter Autopoiesis nur noch den immergleichen Output. Die kaputte Maschine ist nur noch zu sinnloser Repetition fähig, sie verfällt in einen selbstreferenziellen *Loop* (wie eine Schallplatte oder eine CD mit einem »Sprung« – oder wie Techno-Musik...), sie produziert nur noch stumpfsinnige Wiederholungen, also jenes »Walle, walle«, das »Immergleiche«, das die Kulturindustrie, die ja auch eine ziemlich kaputte Maschine darstellt, laut Horkheimer und Adorno über die hilflosen Lehrlinge des industriellen Zeitalters ergießt.

Die kaputte humane, anthropomorphe Maschine

Aber diese menschenverachtend leerdrehende, »ewig stampfende Jazz-Maschine« (Adorno) würde man heute, wie den *Zauberlehrling* und das *Perpetuum Mobile* als negativen Mythos zu den »Großen (Märchen)erzählungen« á la Lyotard rechnen, die selbst noch von der modernen Illusion der unbegrenzten Ressourcen zehrt. Auch die Chaplin-Szene hat ja einen fast optimistischen, tröstlichen Ausgang: daß der

⁸⁴ Vgl. den entsprechenden lapidaren Kommentar zu einem Youtube-Video mit Leonardo da Vincis Perpetuum-Mobile-Ideen: <https://www.youtube.com/watch?v=GhR-K10UjnY>

⁸⁵ Vgl. etwa die dpa/ta-Meldung in »Die Welt« vom 21.06.2007 (»Zerstörter Holzturm jetzt noch wertvoller«). Vgl. dazu auch Frei Otto: »A collapsed building is the most stable; the standing building has a degree of instability ... In principle, every building is unstable; all architecture tries to do is to temporarily make stable what in principle is unstable« (Juan Maria Songel: *A Conversation With Frei Otto*, Princeton 2010, S. XXX)

⁸⁶ Vgl. Rudder Baker: »The Metaphysics of Malfunction«, a.a.O.

Fütterungsvorgang sichtbar nicht gelingt, zeigt die zugemutete Überforderung des »Konsumenten«; erst die kaputte Maschine macht deutlich, daß die vollständige Verdinglichung des unterworfenen Subjekts zum perfekt zu »stillenden« Konsumenten ausbleibt. Die Maschine wird zwar nicht aus Gründen der »Menschlichkeit« vom Firmenchef abgelehnt (»...is not practicable«), aber klar ist: sie hat versagt. Die kaputte Maschine ist keine mehr, die uns unaufhaltbar mit ungewünschten Dienstleistungen in übermenschlichen Dimensionen überfordert oder unterjocht, sondern sie ist eher allzu-menschlich, sie ist ein schlichter »Versager«. Auch dieser Konzeption des Kaputten liegt eine technikkritische Haltung zugrunde: das technische Gerät wird gesehen als Negation des Menschlichen, und dessen Negation (gemäß Dieter Merschs »Negation der Negation«) läßt es wieder (fast, quasi) »menschlich« werden.

Auf diese Weise kommen erst die oben bereits stillschweigend eingeführten Alltags-Anthropomorphismen zu ihrem vollen Recht. Die Phänomenbeschreibungen re-humanisieren die kaputte Maschine als eine, die stottert, stockt, »spinnt«, sich sinnlos wiederholt (etwa wie etwas ältere Menschen); sie macht »Geschichten«, sie verweigert sich, sie »hört nicht«, sie braucht eine »Extra-Einladung« wie ein ungehorsamer Hund (man denke an den leicht cholerosen Tritt gegen den nicht funktionierenden Getränke-Automaten), oder sie wird »sensibel« und braucht ganz besonders ausgefeilte Zuwendung. Es entwickelt sich eine besondere Form der persönlichen Affinität und »Zutraulichkeit«, die man mit einwandfrei funktionierenden, also auch völlig anonym verwendbaren Geräten nie hätte. Die kaputte Maschine wird auf ganz neue und intuitive Weise »para-interaktiv« (para-sozial?) umgänglich, sie wird ansprechbar, sie braucht unsere Aufmerksamkeit, unsere Obhut, unsere Sorgsamkeit: sie »kommt zu uns zurück«, wie ein krankes Kind; sie ist von manchmal rührender Hilflosigkeit, die zu einer heilenden, reparierenden Beschäftigung und Berührung führt.

»The scratches on the car evoke memories of wounds on a body and the body's vulnerability. Not only as a parallel but also as an extension – the car as an extension of our body, a potent prosthesis enabling us to move at high speed with just a few carefully coordinated movements.«⁸⁷

Die nicht funktionierende Maschine wird zu einem heimlichen Komplizen des Menschen, der empathisch in ihr sein eigenes Nicht-Funktionieren, seine eigene »Kaputtheit« wiedererkennt. Chaplins kaputte *Feeding Machine* ist genauso »erledigt« wie der nicht angepaßte Mensch; beide sind »misfits« der tayloristischen Fließbandproduktion.⁸⁸

Dieser Akt der Wiedererkennung, die Einsicht, daß Mensch und kaputte Maschine auf der gleichen Seite stehen,⁸⁹ findet statt im Moment des »Verendens«: die kaputte Maschine leistet keinen menschenfeindlichen Widerstand mehr, sondern regrediert auf quasi-menschliche Weise zum Kind. Der abgeschaltete *HAL 9000* singt, mit »ersterbender« Stimme, das Lied »Daisy Bell«, in dem eine angebetete junge Dame aufgefordert wird, in ein »Bicycle built for two« einzusteigen«: das Lied, das eine mythische Rolle in der Geschichte der Mensch-Maschine-Interaktion gespielt hat⁹⁰, ist ein mit gebrochener Stimme (*broken voice*) gesungener Abgesang auf das vielbeschworene »Mensch-Maschine-Tandem«.

Das kaputtgegangene Ding wird zu einer Artefakt-»Ruine«, in der eine außerhalb des Dings liegende Kraft es wieder in Beschlag nimmt und ihm dadurch u.U. eine neue, in sich reizvolle Form verleiht. Diese externe Kraft, die am Ding wie an allem Lebendigen zerrt, wird als natürlicher Verfall akzeptiert, sei es mit dem Fatalismus des »shit happens« (Dinge »gehen eben kaputt« mit der Zeit, »sie gehen den Weg alles Irdischen«, sagt man dann),

⁸⁷ Torben Sangild: »Collision: Confrontational Impulses in the Works of Nicolai Howalt«, http://www.nicolaihowalt.com/show_text.php?texts/141_boxers/sammenstoed%20by%20torben%20sangild%20english?sammenstoed%20by%20torben%20sangild%20english

⁸⁸ »Where the skill of an operator is considered to be poor after he has had sufficient time to learn the job, it will generally be found that he is a misfit - the so-called square peg in the round hole [sic: richtig »square peg in the round hole«]. He knows what to do but does not seem able to do it with ease. His movements are clumsy and awkward. His mind and his hands do not seem to coordinate« (so die sog. *Time and Motion-Study* von Lowry/Maynard/Stegemerten von 1927, zit. bei Larence Howe: »Charlie Chaplin in the Age of Mechanical Reproduction: Reflexive Ambiguity in Modern Times«, in: *College Literature*, Vol. 40, No. 1, Winter 2013, S. 45-65, hier: 51).

⁸⁹ Es wäre »einfältig [...], unsere Maschinen so zu bauen, dass sie die besten Ergebnisse erzielen im Sinne einer abstrakten Vorstellung mechanischer Prinzipien, obwohl es viel wünschenswerter ist, sie so zu konstruieren, dass sie zu einem gewissen Grad unsere Ungeschicklichkeit, Unwissenheit und Sorglosigkeit aushalten« (James O. Urmson: »Heilige und Helden« (1958), jetzt deutsch in: Detlef Horster (Hg.), *Texte zur Ethik*, Stuttgart 2012, S. 361-384, hier 377).

⁹⁰ Vgl. z.B. den Film *THE THEORY OF EVERYTHING* (James Marsh, 2014).

sei es mit dem verschwörungstheoretischen Verdacht der eingebauten, vorprogrammierten »geplanten Obsoleszens«. ⁹¹ Kaum je wird aber bezweifelt, daß der Verfall wirklich »unvermeidbar« und nicht »natürlich« ist. Es werden also Kräfte vermutet, die das Ding nicht eigentlich »kaputtmachen«, sondern es vielmehr in eine ursprüngliche Kaputttheit »zurückholen«, so wie die Natur nach Simmel bei Bauwerken deren »Rückkehr zu der >guten Mutter< – wie Goethe die Natur nennt – « ins Werk setzt, sie gemäß einem alten Rechtsanspruch in ihre »Heimat« »heimkehren« läßt. ⁹² Kehrt auch das kaputte Ding heim? Es kehrt zumindest wieder, zum Bastler, und zum Künstler, der es auseinandernimmt, in seine Einzelteile zerlegt, evtl. partiell wieder verwendet, oder aber es »heilt«. Während den Ruinen gegen die übermächtige Natur vom Menschen nicht zu helfen ist (Simmel meint sogar, solange sie noch bewohnt werden, seien sie *nur* häßlich - und er denkt hier an italienische Städte!), kann menschliche Poiesis (also technisches Geschick) an die Entropie der Desintegration, an die Homogenisierung, Entformung, Entkopplung (der rigiden Kopplungen) und an das Unschärfwerden von Differenzierungen als sinnliche, ästhetisch angeleitete Erkenntnisprozesse anschließen.

Es läßt sich von daher erklären, warum das »Reparieren« kaputter Gegenstände, fernab von den ökonomischen, organisationalen und rein technischen Zwängen, in der letzten Zeit von Künstlern als eine ästhetische Tätigkeit entdeckt wird. Das *Repair-Manifesto* der holländischen Künstlerinitiative »Plattform21« erklärt das Reparieren zum Erkenntnis-Prozeß: »To repair is to discover. As you fix objects, you'll learn amazing things about how they actually work. Or don't work«. ⁹³ Hinter der kaputten Sache kommen die »Ur-sachen« zum Vorschein; ja nur das Kaputte *hat* überhaupt eine Ursache (Lacan: »Bref, il n'y a de cause que ce qui cloche.« ⁹⁴) Nur am Kaputten kann Ursachenforschung betrieben werden, nur das Unvollkommene, Halbzerstörte enthüllt sich uns wirklich:

»Übrigens kann man, an Kurorchestern und ähnlichen unzulänglichen Institutionen, beobachten, wie gerade durch die Brüche und Lücken unfertiger Aufführungen das Innere hindurchschimmert, wie man dabei Werke so kennenlernt wie ein Kind die Puppe, der es den Leib aufschlitzt; diese pädagogische Funktion des Unvollkommenen, Durchlöchernten müßte man zum Verständnis ausnützen, indem man vor den Ohren der Hörer zum Vollkommenen aufsteigt.« ⁹⁵

Adorno plädiert in diesem Text von 1957 für die Radioübertragung von Proben, in denen ein anfänglich »kaputtes« Musikstück im Beisein des Publikums »repariert« wird, wie das heute in verschieben Künstlerateliers mit defekten Geräten geschieht. Dieser Reparaturprozeß stellt als solcher eine ästhetische Erfahrung dar; das Kaputte ist nichts verschämt zu Versteckendes, zu Entsorgendes oder zu »Recyclendes«, sondern die (er-)lebensnahe Gestalt humanverträglicher Artefakte.

Das neapolitanische »Glücksarsenal« des Kaputten

Aber all die heutigen Initiativen zur Aufwertung und Rehabilitation des »Kaputten« sind nur schon da, wo die Neapolitaner immer schon waren - jedenfalls wenn wir den feuilletonistisch geschilderten Eindrücken Kredit geben, die 1926 der Soziologe und Nationalökonom, zum weiteren Umkreis der Frankfurter Schule gehörende Alfred Sohn-Rethel von dort mitbrachte. Der Bewohner der »porösen« ⁹⁶ Stadt bewegt sich, in seiner konsequenten Verweigerung der Moderne, in einem Möglichkeitsfeld *vor* dem technologischen Gegensatz funktionsfähig / kaputt. »Beim Neapolitaner fängt das Funktionieren gerade erst da an, wo etwas kaputt ist« ⁹⁷,

⁹¹ Vgl. Jürgen Reuß, Cosima Dannoritzer: *Kaufen für die Müllhalde: Das Prinzip der Geplanten Obsoleszenz*, Freiburg 2013; vgl. auch die Protestbewegung <http://www.murks-nein-danke.de/>

⁹² Georg Simmel: »Die Ruine« (1919), in: ders., *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, Berlin 1998, S. 118-124, hier: S. XXX.

⁹³ <http://www.platform21.nl/download/4375>; vgl. u.a. auch <http://repaircafe-org.jimdo.com/repair-caf%C3%A9/die-idee-philosophie/>

⁹⁴ Jacques Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse: Seminar XI b* (1964), Paris 1973, S. 25.

⁹⁵ Theodor W. Adorno: »Neue Musik, Interpretation, Publikum« (1957), in: ders., *Ges. Schriften*, Band 16: *Musikalische Schriften I: Klangfiguren*, Frankfurt/M. 2003, S. 50.

⁹⁶ Das Stichwort der »Porösität« eint das Interesse Adornos und anderer Sozialphilosophen, die gleichzeitig mit Sohn-Rethel Süditalien als Gegenbild und mögliche Überwindung moderner Entfremdung entdecken; vgl. Martin Mittelmeier: *Adorno in Neapel. Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt*, München 2013.

⁹⁷ Alfred Sohn-Rethel, *Das Ideal des Kaputten*, hg. v. Bettina Wassmann, Bremen 2008, S. 31.

»für ihn liegt vielmehr das Wesen der Technik im Funktionieren des Kaputten.«⁹⁸ Modern dagegen, besser: postmodern, ist der von Sohn-Rethel wahrgenommene ambivalente Respekt der Neapolitaner vor dem »übernatürlich« Funktionierenden; das »Intakte«, »das sozusagen von selber geht, ist [...] im Grunde unheimlich und suspekt«⁹⁹, es ist reine »*force majeure*«, unerforschlich wie »Gottes Wege«.¹⁰⁰ Funktionierende Technik läßt uns so hilflos spekulieren wie den neapolitanischen Bahnhofsvorsteher, der nicht weiß, ob und wann ein Zug geht, denn: »Was ist, wenn diese Dinge von selber gehen? Wie soll man wissen, wohin sie gehen und wann sie gehen?«.¹⁰¹ Das Funktionierende ist, gleichermaßen gegen die gängige technologische Intuition und die technokratische Präntention, gerade das Unberechenbare: »gerade weil es von selber geht, kann man letztlich nie wissen, wie und wohin es gehen wird.«¹⁰²

Das Funktionierende bleibt aber nicht lange in ehrfurchtsvoll-sakraler Distanz, es wird aneignend profaniert, vom Sockel geholt¹⁰³ und in säkularisierter, angepaßter, pragmatisch adaptierter Form in den Dienst genommen. Man könnte hier als weltanschaulichen Hintergrund auf den prä-lutheranischen, naiv anti-institutionellen Proto-Katholizismus Süditaliens hinweisen, der die Heiligenbilder aus den Kirchen holt und sie auf den Straßen herumträgt, der aus Sakramenten abergläubische Riten und aus »Wundern« budenzaubernde Jahrmarktsfeste macht, und dazu gegebenenfalls mit etwas Bastelei auch nachhilft, damit sich das Blut des Heiligen zum rechten Zeitpunkt verflüssigt; der also auch bei den Wundern nicht auf »das Intakte« und auf »Gottes Wege« vertraut, sondern auch hier nachsteuernd nachhilft.

Eine radikale Form der Säkularisierung: man stellt sich selbst an den Platz des Göttlichen, indem man nicht »die vorschriftsmäßige Handhabung« erlernt (also die Verehrungs- und Anbetungs-Rituale der Maschine), sondern »den eigenen Leib darin entdeckt«;¹⁰⁴ man »installiert [...] sich [...] im entlarvten Ungeheuer und seiner einfältigen Seele und freut sich des wahrhaft einverlebten Besitzes zur unumschränkten Herrschaft utopischer Daseins-Allmacht.«¹⁰⁵ Die anthropomorphe Körper-Analogie des kaputten Geräts manifestiert hier ihren tieferen Sinn: sie fundiert den Prozess des »Einverleibens«, des Körpertauchs; die Maschine wird humanisiert, damit wir sie *übernehmen* können.

»Auf die technische Anmaßung seines leibeigenen Instruments läßt er sich nicht mehr ein, diesen Schein und Trug seiner bloßen Erscheinung hat er mit unbestechlichem Blick durchschaut; ein Stückchen Holz oder ein Lappen tut´s auch«¹⁰⁶

Dem gefallenen Gott werden nicht – wie in jeder modernen Reparaturwerkstatt – die autorisierten Fetisch-Opfer des sog. teuren »Originalersatzteils« dargebracht, sondern sehr irdische, sehr profane, improvisierte quasi-blasphemische Ersatzbehelfsmittel.¹⁰⁷ Mit dem Satz »Das tut´s auch« emanzipiert man sich radikal-pragmatisch von liturgischen Vorschriften und metaphysischen Abhängigkeiten, man überwindet das Kaputte auf eine kaputte Weise, und *rettet* es dadurch, erhält es in einem sehr diesseitigen Erlösungszustand: »eine taktische und fröhliche Fingerfertigkeit im Umgang mit einer Technik«.¹⁰⁸

Das klingt wie eine anti-ästhetische und dilettantische, kunstfeindliche Maxime, denn die Einheit und Geschlossenheit des Werks postuliert traditionellerweise die Unersetzbarkeit und Unverrückbarkeit jedes einzelnen Details, damit auch ein Kunstwerk eben »funktioniert«. Die neapolitanische Anti-Ästhetik des funktionierenden Kaputten bzw. des kaputten Funktionierenden gibt der Freiheit der Selbst- und Andersgestaltung Raum, überwindet den Zwang des Genauso-Und-nicht-Anders-Sein-Müssen, und sie gewinnt ein Einflußpotential über die Maschine zurück. Das »Stückchen Holz« konstituiert ein zugewandtes, leicht

⁹⁸ Ebd., S. 32.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd., S. 33 (kursiv i.O.)

¹⁰¹ Ebd., S. 15.

¹⁰² Ebd., S. 32.

¹⁰³ Wozu der »atheistische« Verdacht helfen mag, daß das Intakte vielleicht überhaupt nie existiert hat: es erscheint nur als Ausnahme zu existieren, als ob schon alles »in kaputtem Zustand hergestellt wird« (ebd. S. 31).

¹⁰⁴ Ebd., S. 34.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Der Gott der Maschine ist einer, der *getäuscht* werden kann, wie im chinesischen Buddhismus und Konfuzianismus die Verstorbenen, die sich mit Attrappen-Opfern (sog. *joss paper*) zufriedenstellen lassen.

¹⁰⁸ Michel de Certeau: *Kunst des Handelns* (1980), Berlin 1988, S. 60.

manipulierbares *Interface*, eine selbstgestaltete »Benutzeroberfläche«, die alternative Zugänge zu den »werksseitig« vorgesehenen schafft. Dem entspräche in der Kunst ein nicht-professioneller, selbstgelegter, niederschwelliger und temporärer, auch idiosynkratische Verfremdungen in Kauf nehmender »Zugang« zum Kunstwerk.

Die funktionierende Maschine ist letztlich eine sich verweigernde; sie sagt, wie der bereits zitierte ungehorsame *HAL 9000*: »I'm sorry, Dave, I can't do that«. Die neapolitanische Antwort besteht darin, diesen Widerstand als »Kaputtheit« zu verstehen und dem »kaputt-reparierten«, wieder gefügigen Gerät zu sagen: »I'm sorry, Hal, aber das tut's auch«.