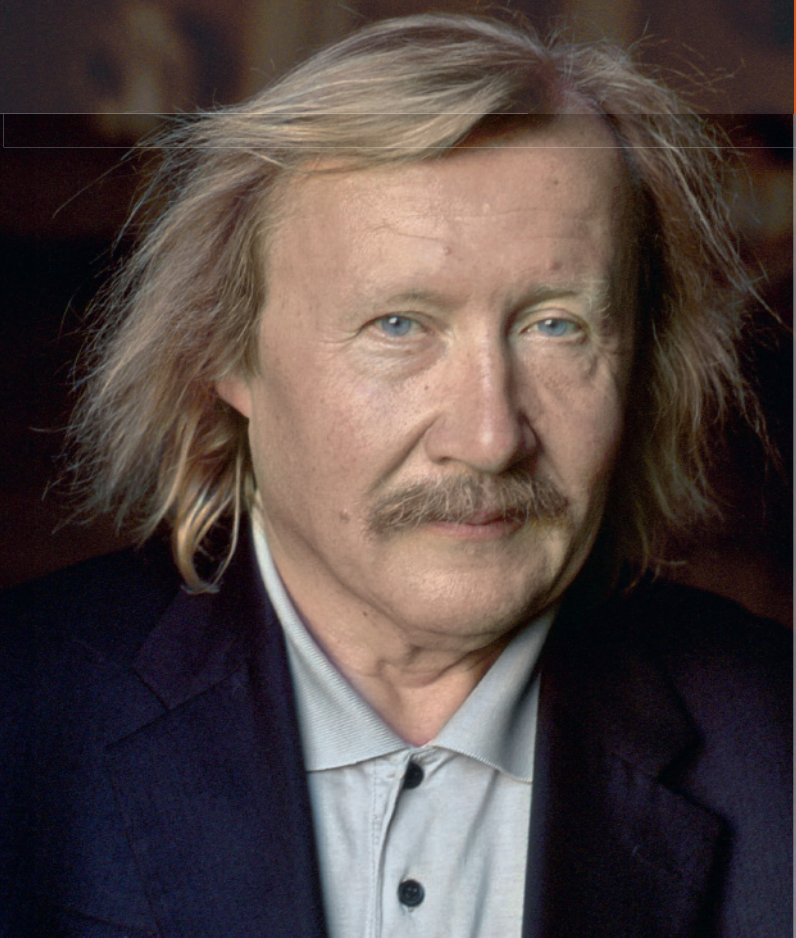


# Peter Sloterdijk

## Der ästhetische Imperativ

Schriften zur Kunst



Suhrkamp

suhrkamp taschenbuch 4529

In seinen Erkundungen berührt Peter Sloterdijk alle klassischen und modernen Gattungen der Künste, von der Musik bis zur Architektur, von der Kunst der Erleuchtung zur Kunst der Bewegung, vom Design zur Typografie. Er durchstreift alle Felder des Sichtbaren und Unsichtbaren, des Hörbaren und Unhörbaren – die historische Spannweite seiner Beobachtungen reicht von der Antike bis Hollywood. Indem Sloterdijk die ihm eigene Methode der Diskursverfremdung auf die Betrachtung von Kunstwerken und -gattungen ausweitet, erscheinen die beschriebenen Objekte in einem jäh veränderten Licht – und führt uns der Autor mit seiner wachen, streitbaren Zeitgenossenschaft weg, weit weg von den ausgetretenen Pfaden des Kunstkommentars.

Die Beschäftigung des großen Philosophen mit den unterschiedlichsten Phänomenen des Ästhetischen – hier wird sie zur fröhlich-ernsten Arbeit an der Kunst und an den Künsten, am Ästhetischen höchstselbst.

Peter Sloterdijk, geboren 1947, ist Professor für Ästhetik und Philosophie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe und deren Rektor.

Zuletzt erschienen von ihm: *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit* (2014), *Ausgewählte Übertreibungen. Gespräche und Interviews 1993–2012* (2013), *Zeilen und Tage. Notizen 2008–2011* (st 4485, 2013) und *Mein Frankreich* (st 4297, 2013).

# **Peter Sloterdijk**

## **Der ästhetische Imperativ**

Schriften zur Kunst

Herausgegeben und mit  
einem Nachwort versehen  
von Peter Weibel

Suhrkamp

Dieser Band erschien erstmals im Jahr 2007 bei Philo & Philo  
Fine Arts/EVA Europäische Verlagsanstalt, Hamburg.

Umschlagabbildung: Basso Cannarsa/Agence Opale

Erste Auflage 2014

suhrkamp taschenbuch 4529

© Suhrkamp Verlag Berlin 2014

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das  
der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags  
sowie der Übertragung durch Rundfunk  
und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: Göllner, Michels, Zegarzewski

Satz: Johanna Boy

Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-46529-5

# Inhalt

## I. KLANGWELT

La musique retrouvée .....	8
Erinnerung an die Schöne Politik .....	29
Wo sind wir, wenn wir Musik hören? .....	50

## II. IM LICHT

Lichtung und Beleuchtung. Anmerkungen zur Metaphysik, Mystik und Politik des Lichts .....	84
Erleuchtung im schwarzen Kasten: Zur Geschichte der Undurchsichtigkeit .....	105

## III. DESIGN

Das Zeug zur Macht: Bemerkungen zum Design als Modernisierung von Kompetenz .....	138
Vom Charisma der Zeichen .....	162
Für eine Philosophie des Spiels .....	167

## IV. STADT UND ARCHITEKTUR

Die Stadt und ihr Gegenteil: Apolitologie im Umriss .....	184
Architekten machen nichts anderes als In-Theorie: Peter Sloterdijk im Gespräch mit Sabine Kraft und Nikolaus Kuhnert .....	230
Für eine Architektur der Teilhabe – Notiz zur Kunst Daniel Libeskind's mit Rücksicht auf Maurice Merleau-Ponty und Paul Valéry .....	285

## V. CONDITIO HUMANA

Versuch über das Leben der Künstler:

Andersgläubige \* Verschwender \* Fälle \*

Einwohner ..... 300

Bekenntnisse eines Verlierers ..... 310

Minima Cosmetica – Versuch über die

Selbsterhöhung ..... 317

## VI. MUSEUM

Museum – Schule des Befremdens ..... 354

Weltmuseum und Weltausstellung ..... 371

## VII. KUNSTSYSTEM

Ich sage euch: man muss noch Chaos

in sich haben ..... 400

Die Kunst faltet sich ein ..... 405

Sendboten der Gewalt – Zur Metaphysik

des Aktions-Kinos ..... 426

Taugenichts kehrt heim oder das Ende

eines Alibis – Auch eine Theorie vom

Ende der Kunst ..... 450

Nachwort von Peter Weibel:

Sloterdijk und die Frage nach einer Ästhetik ..... 491

Quellennachweis ..... 521

# I. KLANGWELT



# La musique retrouvée

## 1 Dämonisches Gebiet

Meine sehr geehrten Damen und Herren, es gibt eine Fülle von Versuchen, das Wesen der Musik zu definieren, sei es, dass man sie als gestaltete Zeit bestimmte oder als Synthese aus berechneter Ordnung und abgründiger Willkür, sei es, dass man in ihren höheren Ausprägungen die Begegnung der rigorosen Form mit den Gebärden der freien Selbstaussprache erkennen wollte oder geradewegs die Kollision von Zahlenwelt und Leidenschaft. Keine dieser Aussagen kommt dem bekannten Diktum Thomas Manns gleich, der in seinem unumgänglichen Roman *Doktor Faustus* die von Kierkegaard inspirierte Feststellung traf: »Die Musik ist dämonisches Gebiet...«

Dieser Satz, zu einem Mantra der Musikologen avanciert, ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert; zudem verlangt er in steigendem Maß nach Kommentar. Als er im Jahr 1947 zur Publikation gebracht wurde, wollte er nicht nur die düsteren Geheimnisse der deutschen Kultur beleuchten, wo sich, wie es hieß, Musikalität und Bestialität auf verwirrende Weise ineinander verschlungen hatten. Er sollte zugleich darauf aufmerksam machen, wie sich auf dem Boden der Moderne das Künstschöne in das Kunstböse wandeln konnte und wie sich die besten Kräfte einer hohen Zivilisation gleichsam durch Teufelslist in ihr Gegenteil zu verkehren vermochten. Was der Aussage von Thomas Mann aus heutiger Sicht besonderes Gewicht verleiht, ist der Umstand, dass hier eine Defini-

tion durch eine Warnung ersetzt wurde – als ob sich der Autor zu der Ansicht habe bekennen wollen, es könne von gewissen Gegenständen keine objektive Theorie geben, und zwar deswegen, weil diese Gegenstände während ihrer Theoretisierung nicht ruhig halten, sondern wie im Halbschlaf lauende Ungeheuer den Kopf heben, sobald von ihnen die Rede ist. Dem Verfasser des *Doktor Faustus* zufolge schienen die Musikologen gut beraten zu sein, wenn sie die Einsicht der christlichen Dämonologen beherzigten, nach welcher der Dämon keine Neutralität gestattet. Er ist kein Modellobjekt, das sich in sicherer Entfernung erörtern ließe, sondern eine Macht, die auf Anrufung reagiert. Wer den dunklen Geist beim Namen nennt, hat ihn auch schon herbeigerufen, und wer ihn gerufen hat, soll wissen, dass er einer Instanz begegnen kann, die stärker sein wird als er selbst. Darum sagt das Volksbuch vom Doktor Faust: *Weißt du was, so schweig.*

Verweilen wir einen Augenblick bei der Frage, welche Art von Dämonie ins Spiel kommt, wenn man das Gebiet der Musik betritt – vorausgesetzt, es handle sich um ein »Gebiet«, das wie ein Boden oder ein Territorium betretbar wäre. Die Antwort muss bei der akustischen Anthropologie gesucht werden, die uns im Lauf der letzten Jahrzehnte eine Fülle stimulierender neuer Beobachtungen über die Genesis des menschlichen Gehörs bekannt gemacht hat. Ihr ist die Einsicht zu verdanken, dass bei den Angehörigen der Gattung *homo sapiens*, wie bei den übrigen Mammiferen, *alias* den lebendgebärenden Lebewesen, ja auch schon bei zahlreichen Vögeln, das Hören eine sehr früh, nämlich im pränatalen Raum, erworbene Kompetenz bedeutet. Das Ohr ist unzweifelhaft das Führungsorgan menschlicher Annäherungen an die

Welt, und dies bereits zu einem Zeitpunkt der organis-mischen Entwicklung, in dem das Individuum als solches noch gar nicht »da« ist – sofern wir mit dem Zeigepartikel »da« die Möglichkeit kennzeichnen, dass ein Subjekt den Dingen in hinreichend weitem Abstand gegenübersteht, um auf einen Gegenstand oder Umstand hindeuten zu können. Nun ist das Hören überhaupt, auch beim Erwachsenen, nicht so sehr ein Effekt des Gegenüberstehens eines Subjekts in Bezug auf eine Geräuschquelle; es vollzieht sich als Eintauchen des sensiblen Organs und seines Trägers in ein akustisches Feld. Das gilt in noch ausgeprägterer Weise für das Hören der Ungeborenen. Wenn das erste Hören ein fötales Vorspiel zum reifen Gebrauch des akustischen Sinnes bedeutet, so vor allem, weil bei ihm das Merkmal des Schwebens in einem aktuell totalitären Umgebungsmilieu am reinsten ausgebildet ist. Schon das erste Hören besitzt von sich her die Züge einer Vorschule der Weltoffenheit, und doch besuchen wir diese Schule, die effektive *école maternelle*, in einem Lebensstadium, in dem wir selbst noch durchaus weltlos und vorweltlich sind. Das werdende Individuum verharrt bis auf weiteres in seiner intimen Reserve, eingeschlossen in eine dämpfende Nacht, und horcht doch schon an der Tür zum Dasein. Den hörenden Fötus aber nur wie einen Lauscher an der Wand zu beschreiben, wäre irreführend. Für die Seinsweise des Ur-Hörers ist bezeichnend, dass er von Anfang an in ein internes sonores Kontinuum eingebettet ist, das von zwei Emanationen des mütterlichen Milieus dominiert wird, zum einen den Herztönen, die wie eine stetige Rhythmusgruppe den existentiellen Beat vorgeben, zum anderen von der Stimme der Mutter, die mit ihren freien proso-

dischen Produktionen das fötale Ohr mit einem melodischen Dialekt imprägniert. Mit diesen beiden Universalien der intrauterinen Gehörformung, dem kardialen basso continuo und dem Parlandosopran der Mutterstimme, ist der utopische Kontinent der Proto-Musik oder Endo-Musik umschrieben, und erst jenseits dieser unauslöschlichen und mehr oder weniger stetigen Präsenzen öffnet sich der Horizont, in dem unvertrautere, heftigere, fernere Lautereignisse ein akustisches Wetterleuchten von der Welt her vermitteln.

Diese Verhältnisse müssen künftig mitgedacht werden, wenn wir das Wort von der Musik als einem dämonischen Gebiet wiederholen. Die Natur des musikdämonischen Phänomens wird etwas besser verständlich, sobald wir zugeben, dass mit dem hörenden Weltbezug, sobald er musikalisch wird, immer auch das Register der tiefen Regressionen angesprochen werden kann. Demnach vermag die Musik noch im erwachsenen, von der Härte des Realen geprägten Subjekts seine intime Vorgeschichte zu evozieren. Sie erinnert es an eine Phase seines Werdens, als es noch nicht im Habitus distanzfähiger Freiheit den Dingen und Umständen gegenüber stand, sondern als es in einem Modus konfliktfreien Umschlossenseins von dem vitalen klingenden Milieu getragen wurde. Zugleich kann Musik, wo sie Register der Heftigkeit aktiviert, die Dynamik früher Durchbruchskämpfe in Klangbilder setzen. So ist sie der Ort, an dem sich stets von neuem der Übergang von der Konfrontation zum Eintauchen artikuliert. Das musikalische Ohr bildet das Organ, das ausschließlich im Modus der Immersion an der Wirklichkeit der Laut- und Klangereignisse teilhat. Immersion überhaupt ist das Thema einer gewagteren Aufklärung. Weißt du was, so

rede trotzdem. Vermutlich hatte Nietzsche eben das im Sinn, als er den Wortschatz der Musikologie um den gefahrvollen Namen des Dionysos bereicherte.

Noch müssen wir klären, wodurch und auf welche Weise das Ohr ein musikalisches wird. Musikalität im engeren Sinn des Wortes setzt voraus, dass das erwachsene Ohr gelegentlich von der trivialen Arbeit des Hörens Urlaub nehmen kann und sich durch auserwählte Klänge aus dem Geräuschalltag entführen lässt. Wie wir die Welt gewöhnlich und zumeist erleben, ist sie ein durchaus musikferner Ort. Was an ihm an der Macht ist, sind die Geräuschereignisse unserer Umwelten – allem voran das unentrinnbare Gerede der Mitmenschen, das heute die höchsten medialen Verstärkungen erfährt, sodann die Lärmprofile des Alltags mit den akustischen Markenzeichen unserer Haushalte, unserer Arbeitsplätze und unseres Verkehrs. Das menschliche Ohr ist folglich ein sklavisches, sekretärisches, kammerdienerndes Organ, weil es fürs Erste nicht anders kann, als sich der Autorität der erstbesten Geräuschgegenwart zu beugen. Unmusikalität ist die Stimme des Herrn, und unmusikalisch befehlend redet die Realität der Sachen zur Einsicht. Hingegen wirkt die Musik von sich her entrückend. Sie übermittelt die Einladung zum Aufbruch in ein anderes Gehorchen – und dieser impliziert, wie mittelbar auch immer, die Rückkehr in das Reich des Herzschlags und des archaischen Soprans. Man kann sich die Implikationen dieser anthropologischen Beobachtungen kaum je in allen ferneren Konsequenzen vergegenwärtigen: Die Prosa des gewöhnlichen Daseins hat ihren Grund in der Tatsache, dass Menschenkinder vom Moment der Geburt an eine so triviale wie unbegreifliche Entdeckung machen:

Die Welt ist ein von Stille ausgehöhlter Ort, an dem der Herzbeat und der Ur-Sopran katastrophisch verstummt sind. Mit dem Dasein in der gelichteten Welt ist eine Beraubung verbunden, der wir nie völlig auf den Grund gehen können: Von der ersten Minute an schließt das menschliche In-der-Welt-Sein die Zumutung ein, auf das Klangkontinuum der ersten Intimität zu verzichten. Die Stille überträgt jetzt den Alarm des Seins. Allein die Mutterstimme, jetzt von außen zu hören, baut eine prekäre Brücke zwischen Damals und Jetzt. Weil dieser Verzicht ans Unannehmbare grenzt, muss es den recht und schlecht zur Welt Gekommenen darum zu tun sein, die prosaische Barriere zu überwinden, die sie von der Sphäre der sonoren Bezauberungen trennt. Es gibt Musik, weil Menschen die Wesen sind, die darauf bestehen, das Beste wieder haben zu wollen. Alle Musik, die elementare oder primitive zumal, geschieht zunächst ganz im Zeichen des Wiederfindens, auch in dem der Wiederholungsobsession – und bis hinauf zu ihren höchsten Gebilden ist die spezifische Faszination der Tonkunst, mitsamt ihren Momenten der Evidenz, der Mitbewegtheit und des beglückten Erstaunens, an den Effekt gebunden, dass eine vergessen geglaubte sonore Präsenz sich wieder einstellt. Wenn die Musik am meisten sie selbst ist, spricht sie uns an als *musique retrouvée*.

Nach dem Exodus des Ohrs in die äußere Welt dreht sich alles um die Kunst des Wiederanknüpfens an das zerrissene Band der ersten Hörigkeit. Aber was in dieser ein unüberbietbar inniges und gänzlich singularisiertes Verhältnis war, kann später nur in der Klangöffentlichkeit der Kulturgruppe wiederaufgenommen werden. Für diese Wende ins Öffentliche und Kulturelle gilt die Regel,

dass in Freiheit wiederkehren soll, was in der Verzauberung begann. Was wir die Völker nennen und später die »Gesellschaften«, sind immer auch sonore Konstrukte – ich beschreibe sie anderswo als die Phonotope –, die auf jeweils eigene Weise die Aufgabe lösen, die Ohren ihrer Angehörigen in eine gemeinsame Geräusch- und Klangwelt einzubetten. Diese bieten ihren Mitgliedern durch die Mittel des öffentlichen Hörens Substitute für das verlorene Paradies intimen Vernehmens an. Auf diese Weise lässt sich der Heimat-Effekt deuten – denn mit dem Wort »Heimat« evoziert man vor allem eine akustische Disposition, was die obsessive Liaison zwischen Ohr, Gemeinschaft und Landschaft ins Spiel bringt. Zu Recht wurde von Musiktheoretikern der letzten Generation das Routinehören des lokalisierten und vergesellschafteten Ohrs als Befangenheit in einer ortstypischen Klang-Landschaft alias *soundscape* gedeutet. Zu Unrecht wollte man diesen *sound*-Umgebungen eine direkte musikalische Bedeutung zusprechen, zu Unrecht, weil die alltäglichen sonoren Milieus allenfalls semi-musikalische Qualitäten aufweisen, indessen authentische Musik erst beginnt, wo das bloße Soundhören aufhört. Man kann sich hiervon überzeugen, wenn man beobachtet, wie die moderne Musikindustrie, als reine Soundindustrie, unter dem Vorwand von Volksmusik die Pest überträgt und unter dem Vorwand der Popmusik Epidemien provoziert, die man nur als akustische Gegenstücke zur Spanischen Grippe würdigen könnte – und gegen die gibt es, wie man weiß, bis heute nicht die Spur eines effektiven Medikaments.

Geben wir diese Feststellungen zu, so begreifen wir unmittelbar, wieso der Weg zur Musik untrennbar ist von

der Wiedergewinnung der Individualität und Intimität des Hörens. Diese Restitution kann, wie bemerkt, nur auf dem Umweg über öffentliche Klangereignisse und auf der Höhe der technischen Mittel geschehen. In diesem Sinne lässt sich sagen, dass Teilhabe an Zivilisation bedeutet: unterwegs zu sein zur individuierten Musik. Mit dieser Aussage wird eine Ahnung geweckt von dem Ausmaß des Abenteuers, auf das die Komponisten und Musiker der europäischen Neuzeit sich einließen, als sie sich aufmachten, die neuen Länder hörbarer Gestalten zu entdecken.

## 2 In der Krümmung der Welt

Halten wir die eben gewonnene Bestimmung fest: Zivilisation, in einem anspruchsvollen Sinn des Wortes aufgefasst, ist der Prozess, in dessen Verlauf Individualisierungschancen freigesetzt werden, darunter solche, die bei erwachsenen Mitgliedern einer Kulturation der Intimisierung des Hörens Vorschub leisten. Sofort wird hier die Spannung offenkundig, die zwischen den Anforderungen der individualisierten Erwachsenenexistenz und ihren Intimisierungstendenzen entsteht. Es ist die Spannung, deretwegen die Musik dämonisches Gebiet genannt werden durfte. Individualisierung schließt Musikalisierung ein. Dazu gehört die zunehmende Fähigkeit der Einzelnen, an ihre flüssigen, rezeptiven und medialen Zustände anzuknüpfen, gleich ob man diese als präsubjektiv oder als präobjektiv versteht, so dass der durchaus musikalisierte Mensch, extremes Bildungsprodukt der



europäischen Moderne, zugleich derjenige wäre, der neben einer entfalteten Arbeits- und Konfliktfähigkeit über die am tiefsten ausgearbeitete Freiheit zur Regression verfügte. Wie immer es sich mit solchen psychagogischen Idealisierungen verhält: Nur innerhalb des Spannungsbogens, der die Verfügung über Instrumente und Verfahren mit der Hingabe an auflösende Ströme zusammenschließt, lässt sich sinnvoll von einer Entwicklung der Musik sprechen, mehr noch: von einer tendenzhaft gerichteten Musikgeschichte und schließlich von einer Teilhabe der musikalischen Produktionen an den Erfindungen, Entdeckungen und Forschungen der Neuzeit.

Man kann den Begriff der Neuzeit nicht erwähnen, ohne sich an Jacob Burckhardts klingende Formel für die Kultur der Renaissance zu erinnern, nach welcher diese »die Entdeckung der Welt und des Menschen« zum Inhalt gehabt habe. Es ist der Vorzug der klassischen Prägung, das Neuzeitgeschehen im Ganzen als eine Wendung nach außen zu erfassen. Der Geist, dem es mit der Forschung ernst ist, will immer »zu den Dingen«. Neuländer gibt es nur, wo die Einwohner alter, in sich gekehrter Kantone erwachen und sich der Extraversion verschreiben. In dieser Perspektive aufgefasst, ist die neue Musik, wie sie sich seit dem 16. und 17. Jahrhundert artikuliert, mit dem Expansionismus der europäischen Könnenskulturen im Ganzen solidarisch. So wie die Karten der Seefahrer, die nach Kolumbus die Ozeane regelmäßig überqueren, die vormals unberechenbare See durch klare Notationen navigabel machen, so halten die neuen Karten der Musiker, die ausgeschriebenen Partituren, die Fahrten der Stimmen im Raum der Tonereignisse für künftige vokale und instrumentale Bewegungen fest. In dem einen Fall

wie in dem anderen werden nautische oder musikalische Unternehmen ganz an der Wiederholbarkeit ausgerichtet, und was auf der einen Seite die Investitionen der Reeder und ihre Fahrpläne leisten, tritt auf der anderen als das Geschäft der höfischen, klerikalen und bürgerlichen Aufführungs- und Inszenierungspraxis in Erscheinung. Das Neue an der authentischen Neuzeit zeigt sich darin, dass es den Radius der Verfügbarkeit zugleich sichert und erweitert – ist die Zivilisation unterwegs zur Musik, so die Musik unterwegs zur Virtuosität. Insofern ist sie eins mit Technik in Bewegung. Ihre Überlieferung durch die Generationen der Könnenden unterstützt die chronische Bereitschaft, vom Erreichten zum Noch-nicht-Erreichten weiterzugehen. Wäre das Bisherige nicht dem Bestand des Könnens auf gesicherte Weise einverleibt, könnte sich kein Vorgefühl, kein Vorwissen, kein Vorauswollen für die Richtung nächster Schritte ausbilden. Hätte sich umgekehrt nicht das Bewusstsein formiert, auf einem Kontinent zu leben, der jetzt mit Grund die Alte Welt heißt, so gäbe es noch keine Küste, von der aus sich artikulierte Aufbrüche in die Neue Welt versuchen ließen.

Nun gehört es zu den konstitutiven Erfahrungen der Neuzeit, dass man die Welt nicht entdecken kann, ohne zugleich die »Krümmung der Welt« zu erfahren. Wir nehmen hier eine spekulative Wendung Thomas Manns auf, mit der das paradoxe oder, wenn man will, dialektische Aneinanderrühren und Ineinanderübergehen von Konstruktivismus und Primitivismus in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts charakterisiert werden sollte – eine Wendung, an der die Suggestionen der freudschen und rankschen Psychoanalyse ebensoviel Anteil haben wie die einsteinsche Doktrin von der Krümmung des universalen

Raums. Es gibt demnach keine Ausfahrt ins Unbekannte, die nicht früher oder später Folgen für den Selbstbezug der Ausfahrer zeitigt. Dies gilt für elementare Manöver wie die erste Umrundung der Erde durch die Expedition des Magellan ebenso wie für subtilere Exkursionen von der Art jener, die die modernen Physiker, Systemiker und Biologen unternehmen, um zu den letzten Partikeln der Materie und den komplexen Strukturen des Gehirns, des Genoms, der Immunsysteme und der Biotope vorzustößen. Im einen Fall wie in den anderen gerät durch diese Wendung nach außen die Identität der Entdecker in Bewegung.

Wir haben noch immer allen Grund, das folgende Bild als eine Urszene der Neuzeit im Gedächtnis zu halten: Am 22. September des Jahres 1522 läuft die *Victoria*, das letzte von den fünf Schiffen, die drei Jahre zuvor unter Magellans Kommando für eine Fahrt auf der Westroute zu den sagenhaften Gewürzinseln aufgebrochen waren, wieder in San Lucar de Barrameda, dem Hafen Andalusiens, ein, an Bord achtzehn nahezu verhungerte Gestalten, die man alsbald in Büsserkutten einkleidet und in die Kathedrale von Sevilla führt. Dort stimmt man ein *Te Deum* an auf die unerhörte Rückkehr – nicht ohne tiefere Berechtigung, wie wir verstehen, da seit der Vollendung dieser ozeanischen Schleife in Weltbildfragen nichts mehr so bleiben konnte wie zuvor. Die Entdecker der vollständigen Erdkrümmung hatten für ihre Erfahrungen einen hohen Preis entrichtet. Von zweihundertachtzig Mann kehrten nur die genannten achtzehn zu ihrem Heimathafen zurück, als erste Augenzeugen der Globalisierung, ein jeder durchdrungen von den Schrecken der Weltoffenheit, für alle Zeit im-

prägniert durch die Erinnerung an epische Qualen und vielfache Rettungswunder. Pigafettas Schiffstagebuch gibt davon, noch heute nachlesbar, lakonisch Kunde. Zugleich muss jeder der Heimgekehrten auf seine Weise die Ironie der Rückkehr empfunden haben. Wer nach dem Durchgang durchs Ganze an den Ausgangspunkt zurückgelangt, sieht diesen für immer mit anderen Augen an. Von nun an ist die Heimatstadt nicht mehr der in sich zentrierte Lebensherd, der die Welt um sich anordnet wie eine mit zunehmender Entfernung gleichgültiger werdende Peripherie; sie ist nicht länger der im Komfort der Unwissenheit ruhende Nabel des Universums. Sie wird zu einem Punkt in einem unruhigen Gitternetz und zu einem Knoten in einem Geflecht aus entgrenzten Verkehrswegen, Güterströmen und Nachrichtenflüssen. Mit der vollständigen Darstellung der Krümmung der Erde auf den neuen Erdgloben, diesen effektiven Medien der Neuzeit, beginnt die immerwährende Krise der Heimat, ausgelöst durch die Veränderungen des Selbstbezugs bei den Dagebliebenen, die sich, stets schwankend zwischen Faszination und Widerwillen, den Nachrichten aus dem Neuland Erde öffnen.

Man begreift ohne Mühe, dass mit dem nautischen Nachweis für die Kugelgestaltigkeit der Erde nur ein erster Schritt getan war. Das Abenteuer der Extraversion verrät seine wahren Dimensionen in dem Augenblick, da sich die Wende nach außen auch bei den übrigen Gegenstandsdimensionen in eine Wende nach innen übersetzt. Hierbei wird eine Krümmung des Seins offengelegt, dank welcher eine tiefere Ironie der Forschung nach uns greift. Wer strikt den Kurs ins Objektive hält und sich unbeeirrbar der Suche nach den verborgenen Strukturen des