

Verhandelte Ordnungen

Ich freue mich sehr, heute die Ausstellung des Max-Planck-Instituts für Gesellschaftsforschung von Photographien meines Kollegen und Freundes Fritz Scharpf eröffnen zu dürfen. Allerdings verstehe ich von Photographie nicht viel. Von Fritz Scharpf dagegen verstehe ich mehr; wir haben schließlich seit dreißig Jahren mit Unterbrechungen zusammengearbeitet, zuletzt seit über elf Jahren hier in Köln. Meine einleitenden Bemerkungen haben deshalb unvermeidlich, was man einen Subtext nennt: wenn ich über die Bilder dieser Ausstellung spreche, spreche ich zugleich und vielleicht in erster Linie über ihren Autor – und wo ich über seine Arbeit als Photograph spreche, spreche ich auch und womöglich vor allem über seine Arbeit als Sozialwissenschaftler.

Ich beginne mit dem, was jeder sofort sehen kann. Scharpfs Bilder sind von äußerster technischer Brillanz: gestochen scharf, hoch aufgelöst, sauberste, sorgfältigste Präzisionsarbeit. Alle, die Scharpf kennen, wissen: genauso schreibt er auch. Scharpfs Manuskripte gehen lange Produktionswege, auf denen sie immer wieder neu überarbeitet werden: bis sie endlich fein genug geschliffen sind, um dem hohen ästhetischen Anspruch genügen zu können, den ihr Verfasser sich selbst auferlegt. Dann sind sie, so komplex ihr Gegenstand sein mag, einfach zu lesen: mit klaren Strukturen, genau eingeführten und abgeschlossenen Argumenten, gestochen formulierten Sätzen, richtig gesetzten Zeichen, gut zu verstehen und zugleich schön anzusehen. Wir lernen: Einfachheit kommt von Arbeit, für Schönheit muß geschuftet werden, und die sprachliche Form wissenschaftlicher Erkenntnis ist dieser nicht äußerlich: Klarheit des Inhalts verlangt Klarheit der Formulierung, der Anspruch auf Wahrheit manifestiert sich auch in der ästhetischen Durcharbeitung des geschriebenen Textes.

Nun weiter von dem, was jeder sofort sehen kann, zu dem, was man auf Scharpfs Bildern sofort *nicht* sieht: menschliche Wesen. Das könnte befremdlich erscheinen: der Photograph ist Sozialwissenschaftler, aber seine Bilder sind menschenleer; wir sehen Landschaften und Häuser, aber ohne Personal. Dazu muß man wissen, was den meisten hier geläufig ist: daß Soziologie und Politikwissenschaft, jedenfalls so wie sie in diesem Hause überwiegend betrieben werden, sich nicht mit Menschen befassen, sondern mit den Strukturen ihres Zusammenlebens. Nicht Menschen untersuchen die Sozialwissenschaften, sondern die Beziehungen zwischen ihnen, die in diesen erkennbaren Muster, ihre Regel- und Unregelmäßigkeiten, die Ordnungen, die Menschen ihrem Zusammenleben geben oder die sich aus ihrem Zusammenleben ergeben. Diese Ordnungen, das zumindest vermuten wir, haben ihre eigene Logik, die wir als Wissenschaftler in der Welt finden können und aus ihr herauspräparieren müssen, um sie dann, hoffentlich, „verstehen und erklären“ zu können.

Allerdings erschließt die Ordnung des gesellschaftlichen Lebens sich nicht von allein und ohne weiteres; sie liegt nicht offen und oben, sondern sie muß gesucht und gefunden

werden. Deshalb kann sich die Frage stellen, und in der Tat stellt sie sich uns beinahe jeden Tag, ob die Ordnung der Gesellschaft, die wir zu sehen meinen, in der Gesellschaft selber liegt oder von uns in sie hineingelegt wurde. Hier sind wir wieder bei den Scharpfschen Bildern, und von jetzt an wird es schwierig, ja sogar altgriechisch. „Mein gegenwärtiges Interesse“, schreibt Scharpf zu der heute beginnenden Ausstellung, „richtet sich immer mehr auf die formalen oder ‚abstrakten‘ Qualitäten von gegenständlichen Sujets – Landschaften, Felsen, Architekturdetails, objets trouvés, Blüten etc.“ Holt Scharpf die „formalen und ‚abstrakten‘“ Eigenschaften der Gegenstände, man könnte auch sagen: ihren geometrischen Muster, aus diesen heraus oder legt er sie in sie hinein? Bilden seine Bilder die Welt ab oder konstruieren sie eine Welt, die es unabhängig von ihnen gar nicht gibt? Kurz, wie „objektiv“, wie „realistisch“ sind „abstrahierende“ Bilder wie die, die wir heute abend sehen – und deren beeindruckende technische Qualität uns zweifellos dazu verleiten würde, sie als „photorealistisch“ zu bezeichnen, wenn sie Gemälde wären, was sie gut sein könnten?

Daß sie nun gerade nicht Gemälde sind, sondern Photographien, löst das Problem übrigens nicht, sondern radikalisiert es sogar. Aus der Kunstgeschichte wissen wir, daß es unter anderem die Erfindung der Photographie war, die die Maler des 19. Jahrhunderts dazu brachte, auf den Versuch einer immer „naturgetreueren“ Abbildung der Wirklichkeit ein für allemal zu verzichten: auf diesem Feld, so die allgemeine Überzeugung, war für sie nichts mehr zu holen. Das überrascht, wenn man sich vor Augen führt, wie unscharf und grau in grau die Photographien damals waren, vor allem verglichen zu dem, was wir hier heute sehen. Dennoch zwang das Vordringen der Photographie die Malerei auf den Weg einer vom Realismus des akademischen Abbildungszwangs entlasteten Erkundung der formalen Interpretierbarkeit der visuellen Welt, einschließlich ihrer kalkulierten Deformation, und bescherte uns die Werke der klassischen Moderne, von den Impressionisten über den Kubismus bis zum späten Picasso. Ironisch ist freilich, daß die ästhetischen und bildtheoretischen Einsichten der modernen Malerei im weiteren Verlauf vor der Photographie nicht haltmachten und sehr rasch auch hier mit der Illusion eines wirklichkeitsverdoppelnden Realismus aufräumten. Ob Photographie oder Gemälde, heute wissen wir: kein Bild der Wirklichkeit ohne Auswahl aus dem Strom der Sinneseindrücke, ohne Ordnung der ungeordneten Wahrnehmung, ohne ästhetisch kalkulierte Form. Denn nur geformt wird die Welt überhaupt sichtbar; nur wer eine Theorie hat, kann Erfahrungen machen, die er auch versteht; ohne Theorie (von gr. θεωρεῖν, anschauen) keine Anschauung; kein Abbild, das nicht auch Konstruktion wäre.

Hier wird es nun spannend. Wenn die Bilder dieser Ausstellung, wie alle Bilder, die ihren Namen verdienen, bewußt und gekonnt durchgeformte Konstruktionen sind, warum sehen sie dann so realistisch aus, wie sie aussehen? Was ist es, das uns das Gefühl gibt, daß wir nach ihrer Betrachtung mehr von Island, der Toskana, dem Dorf Bornheim gesehen haben als vorher mit unseren eigenen Augen? Offenbar ist die Konstruktion der Welt durch den

Künstler oder, mein Subtext, den Wissenschaftler nur eine von zwei Seiten der Erkenntnis: die andere ist eine ganz eigenartige, schwer verständliche Zugänglichkeit der Welt für die ordnenden Bemühungen des theoretisierenden Verstandes. Wer sich ein Bild macht, gibt seiner ungeordneten Wahrnehmung Form. Aber daß dadurch, wie uns die Erfahrung lehrt, die Welt als wirkliche Welt sichtbar werden kann als vorher, bedarf doch wohl irgendwie deren Mithilfe. Anscheinend verlangt die Wirklichkeit geradezu danach, von einem sie aktiv reflektierenden Betrachter in Form gebracht zu werden, und ist bereit, dessen Bemühungen reichlich zu belohnen, indem sie sich als Gegenleistung auf besonders tiefe Weise *zu erkennen gibt*. Nur deshalb können gelungene Bilder der Welt, auf die sie sich beziehen, *täuschend ähnlich* sein, weil und indem sie ihr *ent-täuschend* (also erhellend und belehrend) *unähnlich* sind. Erst dadurch, daß sie in die Welt eine Ordnung hineinsehen, die man ihr normalerweise nicht ansieht, lassen Theorien uns die Welt so sehen, wie sie (vielleicht und hoffentlich) wirklich ist.

Den Kennern der Philosophiegeschichte wird nicht entgehen, daß ich mich nun einem Terrain nähere, auf dem ich wie die meisten von uns ein blutiger Laie bin, obwohl ich das als Wissenschaftler eigentlich nicht sein dürfte. Sehr alte Dinge hatte ich angekündigt, und in der Tat sind wir längst tief in den Geheimnissen des Höhlengleichnisses angekommen: der so folgenreichen Theorie Platons von der Idee als der besseren, wirklicheren Wirklichkeit. An die metaphysischen und ontologischen Fragen, die sich hier verstecken, trauen wir uns heute nicht mehr, und ich schon gar nicht; vielleicht besteht der wissenschaftliche Fortschritt ja auch darin, daß wir uns immer überzeugendere Gründe dafür ausdenken, warum wir die wirklich wichtigen Fragen als unbeantwortbar beiseite legen dürfen. Dennoch kommen sie – Wiederkehr des Verdrängten – immer von neuem auf. Warum sind wir sicher, daß wir eine Landschaft richtiger sehen, wenn wir ein Bild von ihr betrachten, das ihr einen geometrischen Aufbau unterlegt? Die Frage drängt sich jedem auf, der einmal – um ein paar Regalbretter höher zu gehen – ein Gemälde von Cézanne gesehen hat. Warum kann ein Bild, das die Wirklichkeit geometrisiert, einer ungeordneten Welt ähnlicher sein als diese sich selbst?

Bitte halten Sie diese Frage nicht für verstiegen. Ende 2004 und Mitte 2005 versammelten sich die Mitglieder der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, führende Wissenschaftler aller Disziplinen, zu Streitgesprächen über die „Mathematisierung der Natur“. Die Frage, um die es dabei ging, wurde von einem der Teilnehmer, einem Ingenieurwissenschaftler, also einem mit beiden Füßen auf dem praktischen Boden der Tatsachen stehenden Wissensanwender, wie folgt zusammengefaßt:

Findet man die Mathematik als Teil der Natur vor – also gefunden – oder ist sie erfunden? Warum eigentlich ist Naturverhalten mathematisierbar? In naiver Diktion:

War es Gott? Steckt es in der Physik? Oder interpretiert der Mensch Mathematik in etwas hinein, was im Grunde gar nicht mathematisch ist?

Natürlich gab es darauf keine Antwort, nur immer neue Umschreibungen der allgemeinen Ratlosigkeit. Konsens war, daß Finden und Erfinden, Abbilden und Konstruieren, die Welt und ihre formale Re-Konstruktion, *irgendwie* zusammenwirken müssen, damit wir die Welt erkennen können. Ein Wissenschaftshistoriker: „Ich glaube nicht, daß man wirklich sagen kann, ob man etwas entdeckt, wenn man mathematisiert, oder ob man es erfindet. *Ich glaube, die beiden gehören zusammen...*“ Ein anderer Teilnehmer, ein Linguist, fand eine der überzeugendsten Formulierungen – allerdings wiederum nur für das Problem, nicht für seine Lösung:

Das Spektakuläre und Erstaunliche ist aber, daß mit diesen Kenntnissystemen (der Mathematik) auch da, wo sie ganz unabhängig von direkter Umwelterfahrung sind, doch Gegebenheiten der Natur erfaßt werden können... Wir können (mathematische Strukturen) erfinden, weil die Biologie uns dazu befähigt... Daß sie aber der Realität entsprechen, ist nur möglich, soweit die von diesen Strukturen erfaßten Zusammenhänge in der Realität gegeben sind...

Zurück zu Scharpfs Photographien. Wenn die Theorie nicht weiterhilft, hilft vielleicht die Betrachtung der handwerklichen Praxis – auch das ein altgriechisches Prinzip. Wie muß man sich die Arbeitsweise eines Photographen (und Wissenschaftlers) vorstellen, der in die von ihm beobachtete Welt eine deren Wahrnehmbarkeit steigernde Ordnung bringen will, die dieser weder innewohnt noch ihr äußerlich ist – weder einfach gefunden noch beliebig ausgedacht werden kann? Mein Vorschlag ist – und für den Kenner kommt spätestens hier wieder der Politikwissenschaftler Scharpf in den Blick – mein Vorschlag also ist, sich die Arbeit des Bildermachers als Abfolge von wiederholten, weil nie völlig befriedigenden und stets noch verbesserbaren Versuchen der Aushandlung eines *Kompromisses* zwischen der Subjektivität des ordnenden Verstandes und der Objektivität der zu ordnenden Wirklichkeit zu denken: als laufende Auseinander- und Zusammensetzung, früher in der Dunkelkammer und heute am Computer, als experimentelles Hin und Her zwischen vom Betrachter ins Wechselspiel gebrachten Formvorschlägen und den eher unwillig und nie ganz zustimmenden, immer eigenwilligen und grundsätzlich unvorhersehbaren Antworten einer Wirklichkeit, die nur mit viel Mühe und Geduld dazu gebracht werden kann, sich gelegentlich in eine Form zu schicken, in der sie uns ihre Wahrheit erkennen läßt.

Drei Gesichtspunkte möchte ich zum Schluß kurz ansprechen, unter denen der Gedanke einer *ausgehandelten Ordnung* Aufschluß auch über das wissenschaftliche Werk von Fritz Scharpf gibt. Erstens sind in ihm Verhandlungen ein zentrales und vielleicht überhaupt

das zentrale Thema. Hier am Institut haben Fritz Scharpf und Renate Mayntz bei ihrer Suche nach einer Theorie der Steuerung moderner Gesellschaften den entscheidenden Schritt von einer verwaltungswissenschaftlichen Perspektive, bei der es um die Modernisierung des politischen Gestaltungsinstrumentariums des demokratischen Staates ging, hin zur systematischen Anerkennung und Einbeziehung der komplexen Eigendynamik gesellschaftlicher Teilbereiche vollzogen, mit denen staatliches Regieren sich in Verhandlungen arrangieren muß, wenn es wirksam sein will. Die Herstellung sozialer Ordnung – auf neudeutsch: „governance“ – erscheint dann aus der Perspektive einer erweiterten, soziologisch aufgeklärten Steuerungs- und Staatstheorie als Resultat eines kontinuierlichen Zusammenwirkens zwischen politischen Gestaltungsversuchen und der Selbstorganisation der Gesellschaft – als fortlaufende Abgleichung politischer Gestaltungsvorschläge mit dem ausgeprägten Eigenwillen der gesellschaftlichen Teilbereiche, ohne dessen Kenntnis und kluge Berücksichtigung moderne Gesellschaften, so Scharpf, nicht regiert werden können.

Zweitens geht es bei Scharpf, neben der *Aushandlung von Ordnung*, auch um die *Ordnung von Aushandlungen*. Ganz wie die in seinen Bildern gezeigten Landschaften analysiert Scharpf als Politikwissenschaftler Verlauf und Ausgang von Verhandlungsprozessen, indem er seine empirischen Beobachtungen in quasi geometrische Formen einzupassen unternimmt. Scharpfs spieltheoretische Analysen reduzieren die komplexe Wirklichkeit empirischer Aushandlungen sozialer Ordnung abstrahierend auf typische Strukturmuster und versuchen so, das ihnen jeweils Wesentliche sichtbar zu machen. Ich lasse Einzelheiten beiseite und beschränke mich auf die Feststellung, daß Abstraktion und Typisierung, Reduktion wahrgenommener Wirklichkeit auf einfache Grundformen die charakteristischen Erkenntnisinstrumente nicht nur in Scharpfs photographischen, sondern auch in seinen wissenschaftlichen Arbeiten sind, und gerade in den am häufigsten zitierten und am meisten bewunderten.

Schließlich und drittens möchte ich vorschlagen, den Gedanken der Aushandlung von Ordnung zwischen reiner Form und formloser Empirie, der für Scharpf den Photographen so zentral ist wie für Scharpf den Steuerungstheoretiker und Verhandlungsforscher, auch zur Erhellung jener weichsten Stelle der Wissenschaft nutzbar zu machen, an der wir entscheiden, ob wir eine Theorie – ein Bild, das wir uns von etwas gemacht haben – für wahr halten wollen. Wann glauben wir zu wissen, daß eine Form, die wir der Wirklichkeit gegeben haben, damit wir sie besser erkennen können, von ihr auch angenommen wird? Besonders dringlich erscheint diese Frage, wenn sich unsere Forschung mit der Analyse von historischen Einzelfällen befaßt, wie ein großer Teil der Forschung an diesem Institut. Oft ist das Ergebnis eine analytische, in abstrahierende Begriffe organisierte Neu-, Nach- und Anderserzählung beobachteter Vorgänge. Aber woher wissen wir, daß eine solche von uns konstruierte Erzählung tatsächlich dasselbe leistet wie die Geometrie in den Photographie von Fritz Scharpf: daß sie uns die Welt besser wahrnehmen läßt als mit bloßem Auge oder mit einem anders konstru-

ierten begrifflichen Apparat? In unseren Diskussionen und Entscheidungen enden wir hier sehr oft, meist ohne es zu wissen oder gar zu wollen, bei einem *ästhetischen Wahrheitskriterium*: unsere Geschichte, unsere analytische Narration *sieht gut aus*, ist eine *elegante* Geschichte, beglückt uns mit einem intuitiven Gefühl von Stimmigkeit, ist „*plausibel*“ – auf deutsch: man kann ihr applaudieren, weil ihr die Wirklichkeit selber applaudiert, indem sie in ihr besser sichtbar erscheint als zuvor. Kommen Wahrheit und Schönheit am Ende doch auf dasselbe hinaus? Vielleicht haben wir nur Angst, uns mit Gedanken solcher Art vor den Laien bloßzustellen – außer manchmal, wenn wir gewissermaßen nebenberuflich darüber nachdenken dürfen, was uns die Bilder eines geschätzten Kollegen und Freundes wohl zu sagen haben.