

VORTRÄGE
DER AENEAS-SILVIUS-STIFTUNG
AN DER UNIVERSITÄT BASEL

L

50. AENEAS-SILVIUS-VORLESUNG
AN DER UNIVERSITÄT BASEL

MARKUS VOGT

DIE FREIHEIT DER VERANTWORTUNG

Dritte interdisziplinäre
AENEAS-SILVIUS-RINGVORLESUNG

FREIHEIT DER VERANTWORTUNG

RUDOLF WACHTER, UTE HOLL, CARLO CONTI,
MAARTEN J. F. M. HOENEN, JÜRGEN MOHN

51. AENEAS-SILVIUS-VORLESUNG
AN DER UNIVERSITÄT BASEL

RETO FRANCONI

DIE GRENZEN DER VERANTWORTUNG

Vierte interdisziplinäre
AENEAS-SILVIUS-RINGVORLESUNG

GRENZEN DER VERANTWORTUNG

HANS-FLORIAN ZEILHOFER, FELIX HAFNER,
UELI MÄDER, PASQUALINA PERRIG-CHIELLO,
JAKOB ZINSSTAG UND MARCEL TANNER

HERAUSGEGEBEN VON URS BREITENSTEIN

SCHWABE VERLAG BASEL

Fünzigste Vorlesung der Aeneas-Silvius-Stiftung
gehalten am 5. November 2013 an der Universität Basel

Markus Vogt: Die Freiheit der Verantwortung

Dritte interdisziplinäre Aeneas-Silvius-Ringvorlesung:
Freiheit der Verantwortung

1. Sprachwissenschaft (4. März 2014): Rudolf Wachter
2. Medienwissenschaft (25. März 2014): Ute Holl
3. Gesundheitspolitik (15. April 2014): Carlo Conti
4. Geistes- und Sozialwissenschaften (6. Mai 2014):
Maarten J. F. M. Hoenen
5. Religionswissenschaft (27. Mai 2014): Jürgen Mohn

Einundfünfzigste Vorlesung der Aeneas-Silvius-Stiftung
gehalten am 4. November 2014 an der Universität Basel

Reto Francioni: Die Grenzen der Verantwortung

Vierte interdisziplinäre Aeneas-Silvius-Ringvorlesung:
Grenzen der Verantwortung

1. Medizin (3. März 2015): Hans-Florian Zeilhofer
2. Jurisprudenz (24. März 2015): Felix Hafner
3. Soziologie (14. April 2015): Ueli Mäder
4. Psychologie (5. Mai 2015): Pasqualina Perrig-Chiello
5. Tropenmedizin und Public Health (26. Mai 2015):
Jakob Zinsstag, Marcel Tanner

Copyright © 2016 Schwabe AG, Verlag, Basel, Schweiz
Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschliesslich sei-
ner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form
reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich ge-
macht oder verbreitet werden.
Gesamtherstellung: Schwabe AG, Druckerei, Muttentz/Basel, Schweiz
Printed in Switzerland
ISBN 978-3-7965-3546-8
rights@schwabe.ch
www.schwabeverlag.ch

INHALTSVERZEICHNIS

50. Aeneas-Silvius-Vorlesung

Markus Vogt: Die Freiheit der Verantwortung 7

Dritte interdisziplinäre Aeneas-Silvius-Ringvorlesung: Freiheit der Verantwortung

Rudolf Wachter: Gibt es eine Verantwortung für die Sprache,
und bei wem liegt sie? 39
Ute Holl: Urszene Dornbusch. Das Motiv der Verantwortung
in Arnold Schoenbergs Oper «Moses und Aron» 59
Carlo Conti: Gesundheitspolitik – zwischen Freiheit und Solidarität 77
Maarten J. F. M. Hoenen: Verantwortung von Wissen.
Disziplinen und Institutionen im Mittelalter 87
Jürgen Mohn: «Verantwortung». Überlegungen zur transformativen
Religionsgeschichte gesellschaftlicher Responsivität 103

51. Aeneas-Silvius-Vorlesung

Reto Francioni: Die Grenzen der Verantwortung 123

Vierte interdisziplinäre Aeneas-Silvius-Ringvorlesung: Grenzen der Verantwortung

Hans-Florian Zeilhofer: Fortschritt und Innovation in der Medizin.
Zwischen Wunschvorstellung und sinnvoller Erneuerung 143
Felix Hafner: Verfassung – Grund und Grenze
staatlicher Verantwortung 157
Ueli Mäder: Keine Subsidiarität ohne Solidarität:
Was soziale (Selbst-)Verantwortung stärkt 185
Pasqualina Perrig-Chiello: Selbstverantwortung als Lebensaufgabe.
Kompetenzen, Forderungen und Überforderungen 197
Jakob Zinsstag und Marcel Tanner: Ebola in Westafrika –
so werden die Grenzen der Verantwortung aufgezeigt:
Eine Epidemie weist uns den Weg 209

Urszene Dornbusch

Das Motiv der Verantwortung in Arnold Schoenbergs Oper «Moses und Aron»

Ute Holl

0. Eine Frage der Medien

Das Problem der Verantwortung steht buchstäblich im Zentrum aller Medientheorie, insofern diese nach der Bedingung der Möglichkeit fragt, einen Anruf oder einen Anspruch zu vernehmen und zu beantworten. Es geht dabei um mehr als um ein einfaches Wortspiel. Romanische Etymologie betont noch stärker als germanische, dass Verantwortung die Reaktion auf eine Anfrage ist: *responsabilità* im Italienischen, *responsabilité* im Französischen bezeichnen ein Verhalten, das ein *rispondere*, oder *répondre*, ein Antworten zugrunde legt. Zugleich ist damit aber auch das Einstehen für jemand anderen gemeint. Ebenso versteht man im Englischen unter *responsibility* den Zustand, bereit zu sein zu einem *response*, einer Antwort, einer Erwiderung. *Responsibility* setzt aber auch einen bestimmten Resonanzraum voraus, indem der andere hörbar wird. Verantwortung ist in allen diesen Sprachen eine Konstellation unter Leuten in einem Raum des Hörens und Vernehmens.

Medienwissenschaft setzt sich vor jeder ethischen Fragestellung mit den technischen und psychotechnischen Bedingungen solcher Räume, Anrufe und Antworten auseinander. Fragen danach, wer überhaupt angerufen werden kann, wer verbunden ist und wer nicht, stehen hier im Zentrum. Ebenso jedoch untersucht Mediengeschichte, wie Apparaturen und Geräte den sozialen Raum der Verantwortung organisieren, seit wann sich automatische Beantworter zwischen Ruf und Rückmeldung schalten lassen, welche Strecken Telekommunikation überbrücken kann, nach welchen Nachrichten wir uns richten müssen und welche uns egal sein müssen, weil sie uns gar nicht erreichen. Die Frage, unter welchen Bedingungen jemand angerufen werden kann, um damit überhaupt die Möglichkeit zu haben, sich dem Anruf zu stellen, gehört zum Problem einer Vernetzung und Vermittlung von Wissen. Welche Formationen von Information gestatten uns, Auskunft zu erhalten von der Lage anderer, ohne dass wir damit in die Lage kommen, intervenieren zu können oder zu müssen? Woher nehmen wir an, dass wir gemeint sind? Unter welchen Bedin-

gungen können wir die Annahme eines Anrufs oder einer Adressierung verweigern? Die vielen Begriffe, die an das Post- und Telekommunikationswesen des 20. Jahrhunderts erinnern, machen bereits deutlich, dass wir stets innerhalb historischer Strukturen unserer konkreten Telekommunikationen und Mediensysteme Antwort geben.¹

Zu den kantischen Fragen nach dem, was wir wissen können, tun sollen, hoffen dürfen und was wir als Menschen überhaupt seien, käme die Frage, welche technischen Anordnungen der Kommunikation unser Wissen, Handeln, Hoffen und Sein implizit regeln. Inwiefern können wir überhaupt davon ausgehen, einfach Menschen zu sein, obwohl wir um alle medialen Extensionen und Prothesen wissen, die uns als historisch sehr spezifische Form des Menschlichen ausweisen? Medienwissenschaft untersucht die Übertragung von Botschaften zunächst nicht im Hinblick auf Semantik oder Moral, sondern danach, wie sie uns erreichen oder wie wir überhaupt erreichbar sind. Möglichkeiten der Be- oder Verantwortung unterscheiden sich, je nachdem, ob wir einen Anruf durch ein Megaphon oder einen Kopfhörer, durch ein Radio oder Fernsehen, per Telefon oder per Anrufbeantworter, durch Zeitungsmeldungen oder per SMS erhalten. Um zu bestimmen, was Verantwortung ist, untersucht Medienwissenschaft, wie ein Telefonnetz beschaffen sein muss, damit wir aus aller Welt angerufen werden und antworten können; oder wie Radio und Fernsehen beschaffen sind, dass man uns aus aller Welt anrufen kann, wir aber nicht antworten können – und was das, etwa in der Tradition der Radiotheorie Bertolt Brechts, für die Politik des 20. Jahrhunderts und deren Verantwortung hiess. Zuletzt untersucht Medienwissenschaft, seit wann Telefon-Anruf-Beantworter so ubiquitär geworden sind, dass wir meinen, damit 'automatisch' aus der Verantwortung entlassen zu sein oder wie wir, angeschlossen an das Internet, so ununterbrochen angerufen sind, dass wir überfordert abschalten. Auf einige Medienformationen müssen oder können wir unmittelbar antworten, andere erlauben uns, die Antwort zu verschieben oder unbeteiligt zu bleiben. Verantwortung allerdings hiesse, gerade gegen die mediale Verschaltung, gegen das strukturelle Unbeteiligtsein eine Antwort zu geben.

Im Folgenden sei die Frage der Verantwortung am Beispiel zweier Werke diskutiert, die Medien strategisch gegen den Strich des einfachen Vernehmens einsetzen: der Oper *Moses und Aron* von Arnold Schoenberg und der Verfilmung dieser Oper durch das französische Regisseurpaar Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. Beide Werke untersuchen das Motiv der Verantwortung politisch als dezidiert mediale und ästhetische Konstellation. Wenn sie den

1 Vgl. dazu grundlegend Bernhard Siegert: *Relais. Gesckie der Literatur als Epoche der Post (1751–1913)*. Berlin 1993.

Exodus als Aufnahme eines geschichtlichen Auftrages inszenieren, dann nicht als zeitlose Reprise einer biblischen Anordnung, sondern vielmehr im Licht historischer Konstellationen. Schoenberg schrieb die Oper, deren Partitur er allerdings unvollendet liess, in den Dreissigerjahren des 20. Jahrhunderts, vor dem Zweiten Weltkrieg. Straub und Huillet konzipierten ihren Film seit 1959, realisierten die Dreh- und Montagearbeiten aber erst 1974. Inwiefern diese geschichtlichen Verhandlungen des biblischen Exodus gegenwärtig Bedeutung annehmen können, angesichts einer erneuten und ungeheuren Migration, ist eine Frage, die ihrerseits Verantwortung provozieren soll.

1. Brennender Dornbusch: Signal und Rauschen

Am Anfang der christlich-jüdischen Kultur liegt die Erzählung eines Anrufes, der eine entscheidende Verantwortung hervorgerufen hat, die Geschichte vom brennenden Dornbusch. Martin Buber hat sie in seinem Moses-Buch, das er 1944 in Jerusalem, ebenfalls aus der Perspektive eines Exils schrieb, rekonstruiert in einem für ihn empirischen, gegenwärtigen Bild, jenes palästinensischer Beduinen: «Mose, der die Schafe seines Schwiegervaters weidete, treibt sie über die gewohnte Steppe hinaus, wie wir es von den Beduinen der Gegend hören, daß sie zu Beginn des Sommers ins Gebirge ziehen, wo ihre Herden frisch gebliebenes Futter finden.»² Die Situation ist aber zugleich eine paradigmatische für Berufungen in der Religions- und Literaturgeschichte, ein weites, wüstenartiges Land, einförmig und homogen.³ Unversehens und wider Erwarten stösst Moses dann auf den Götterberg, den Sinai, und wird auf einen brennenden Dornbusch aufmerksam, wie es das 2. Buch Mose 3. Kapitel berichtet. Er merkt, dass etwas im Busch ist, ein Feuer, das sich nicht verzehrt, ein Geräusch, noch nichts Spezifisches. Plötzlich jedoch und unvermittelt hört er etwas in dessen Geknister, nimmt darin etwas wahr, eine sich ankündigende Botschaft, einen Anruf. Dieses Reorientieren der Wahrnehmung, vom Rauschen eines Kanals auf das Signal hin, ist die entscheidende Vorbedingung seiner Verantwortung. In der Bibel ist das als Erscheinung eines Engels beschrieben, der von der unscharfen Erscheinung eines Unbekannten zur Verkörperung einer göttlichen Botschaft wird. In ähnlichen Berufungsszenen ist griechisch vom *daimôn* die Rede, der sich zeigt, römisch vom *genius*.⁴

2 Martin Buber: *Moses*, Zürich 1948, S. 51.

3 Vgl. dazu Thomas Macho: «Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik», in: Aleida und Jan Assmann (Hg.): *Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation*. München 2000, S. 27–44, S. 40.

4 Vgl. auch hier Macho: «Mit sich allein», a.a.O., S. 34.

Medienwissenschaft fragt methodisch ganz entsprechend, wenn sie untersucht, wie sich die Verlagerung der Aufmerksamkeit vom diffusen Rauschen eines Kanals, das nicht einmal richtig von einem allgemeinen Umweltgeräusch zu trennen ist, zu einem Signal und einer bevorstehenden Kommunikation vollzieht oder vollziehen kann.⁵ Andersherum sind es genau die Störungen in der Botschaft, an der sich der Kanal als Medium der Übertragung, das normalerweise überhört wird, erst zu erkennen gibt: Das Knistern des Dornbuschs, das Flimmern des Fernsehens, das Geräusch in der Übertragung des Telefongesprächs machen uns darauf aufmerksam, dass Nachrichten nie aus dem Nichts oder Jenseits kommen. Keine Mitteilung kommt ideell daher, sondern ist angewiesen auf einen Kanal und seine Materialität, die die Botschaft zugleich formt und verändert. Entsprechend verweht auch die Antwort nicht einfach im Wind, sondern verbindet sich mit einer handfesten diesseitigen Ordnung. Gerade weil die Kanäle der Medien konkret und materiell sind, können wir mit einer Antwort intervenieren. Die Geschichte vom Dornbusch ist damit zugleich eine Aufforderung, im Diffusen jeweils eine Form zu entdecken, die Information eröffnet.⁶ Aus einem Rauschen muss ein Verhältnis von Kanal und Botschaft unterschieden werden, aus dem Rauschen ist ein Geräusch zu destillieren, das einen, das uns angeht.

In diesem Sinne hört Moses aus dem Geräusch des brennenden Busches eine Stimme, die ihn mit Namen anruft: «Mose, Mose!» (Exodus 3.4) und ihm befiehlt, die Schuhe auszuziehen, denn er stehe – jetzt beginnt Kommunikation – auf heiligem Boden. Der akustische Gott meldet sich darauf zunächst als historisch bestimmter, als Gott der Väter, Gott Abrahams, Isaaks und Jakobs, und befiehlt Moses, die unterdrückten Kinder Israels aus der Knechtschaft des Pharao zu befreien und ins gelobte Land zu führen. Daraufhin jedoch fragt Moses, wie er den Israeliten erklären solle, wer der Gott sei, der Befreiung verspricht: «Da werden sie mich fragen: Wie heisst er? Was soll ich ihnen darauf sagen? Da antwortete Gott dem Mose: Ich bin der 'ich-bin-da'» (Exodus 3.15). In der Lutherübersetzung heisst es: «Ich werde sein, der ich sein werde». Es sind rekursive Formeln, in deren Mitte eine Differenz gesetzt ist. Ganz häretisch formuliert hiesse das auch, dass kein Ich autonom existiert, sondern nur im Kontext von Zeitlichkeit, Sprachlichkeit, Wahrnehmung und ihrer Gründung im Sozialen.

Der weitere Verlauf der Geschichte ist bekannt: Moses hat zunächst wenig Lust, den Auftrag, der ihn wider Erwarten und wider Willen erreichte, anzunehmen. Er will sich der Ver-Antwortung lieber entziehen, indem er einwen-

5 Vgl. Friedrich Kittler: «Signal-Rausch-Abstand», in: ders., *Draculas Vermächtnis*, Technische Schriften, Leipzig 1993, S. 161–181.

6 Vgl. dazu auch Dirk Baecker: *Form und Formen der Kommunikation*. Frankfurt/Main 2005.

det, er könne nicht gut sprechen: «ich bin je und je nicht wohl beredt gewesen, auch nicht seit der Zeit, da du mit deinem Knecht geredet hast, denn ich habe eine schwere Sprache und eine schwere Zunge» (Exodus 4.10). Diese Zurückweisung der Verantwortung liesse sich jederzeit historisch transponieren. Auch wir kennen die Floskel, «ich kann jetzt nicht sprechen», mit der wir Anrufe abwehren. Selbst wenn wir den Hörer abnehmen, das Smartphone einschalten, geschieht das oft genug, um ein Gespräch nicht aufzunehmen, nicht zu antworten. Im Falle der Moses-Geschichte ist jedoch ein höherer Anspruch gestellt: Es geht um die Freiheit, die nicht nur die Freiheit der anderen ist, sondern auch die Freiheit, sich zu entscheiden. In einem wüstenhaften Raum gleichmässiger Verteilung von Elementen oder Wahrscheinlichkeiten sollen neue Strukturen, neue Gesetze, eine kommende Gesellschaft gesetzt werden. Das ist ein Prozess, der nicht ohne Irritationen und, das beschreiben alle Versionen der Moses-Geschichten und ihre Inszenierungen in Literatur, Oper oder Kino, nicht ohne Gewalt verläuft.

Die Oper *Moses und Aron* von Arnold Schoenberg sowie deren Verfilmung durch Jean-Marie Straub und Danièle Huillet 1974 haben diese historische Konstellation am Anfang des Exodus als grundlegende für unsere Kultur im zwanzigsten Jahrhundert verhandelt: Für Schoenberg ist das Werk, das der Logik und den Gesetzen seines Verfahrens der Komposition mit zwölf Tönen exakt folgt, nicht nur die Eröffnung eines neuen Klangraums.⁷ Schoenberg wird im Laufe der Arbeit an der Oper Österreich, dann Deutschland und schliesslich Europa verlassen. Dabei wird er 1933 in der Pariser Synagoge und unter der Zeugenschaft Marc Chagalls in die jüdische Gemeinschaft zurückkehren, aus der er als Jugendlicher ausgetreten war. «Wie Du sicherlich bemerkst hast», schreibt er am 16. Oktober 1933 an Alban Berg,

ist meine Rückkehr zur jüdischen Religion schon längst erfolgt und ist in meinem Schaffen sogar in den veröffentlichten Teilen erkennbar («Du sollst nicht Du mußt ...») und in Moses und Aron, von dem Du seit 1928 weißt, der aber wenigstens fünf Jahre zurückliegt.⁸

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, die seit den späten Fünfzigerjahren unter weniger prekären, aber dennoch explizit politischen Gründen Frankreich verlassen mussten, nahmen die Arbeit am Moses und Aron-Film auf, nachdem sie 1959 in Berlin die Aufführung der Oper gesehen hatten, die Hermann Scherchen dirigierte. Straub und Huillet fanden die Berliner Inszenierung jedoch «épouvantable», eine nachkriegsdeutsche «abstraction théâtrale». Der Straub/Huillet'sche Film markiert einen Widerstand gegen falsche Ästhetik.

7 Arnold Schönberg: «Komposition mit zwölf Tönen», in: ders., *Stil und Gedanke*, hg. v. Ivan Vojtech, Frankfurt/Main 1992, S. 105–137.

8 Arnold Schoenberg: *Briefe*, ausgewählt und hg. v. Erwin Stein, Mainz 1958, S. 200–201.

Moses und Aron, der Film, der anlässlich der Feier von Schoenbergs einhundertstem Geburtstag schliesslich doch von deutschen Fernsehanstalten realisiert wurde, aufgrund einer Widmung an Holger Meins jedoch zensiert, blockiert, verschoben und dann zum christlichen Osterfest in den «wieder wie Weihnachten zusammengeschalteten dritten Programmen der Bundesrepublik»⁹ gesendet, komprimiert eine Kritik deutscher Nachkriegskultur von den Fünfziger- bis in die Siebzigerjahre, bezieht diese aber wiederum präzise auf die Zeit der Entstehung der Oper. Straub und Huillet haben versucht, filmische Formen für die komplexe musikalische Struktur Schoenbergs zu finden, für jenen Klang, der aus dem Zusammenschwingen von 12 Tönen besteht, die sich nur aufeinander beziehen.

Sowohl Schoenbergs Oper als auch Straub/Huillet's Film führen ästhetisch in eine Wüste, das heisst in die Wahrnehmung einer Umgebung, in der Töne und bildliche Elemente gleichmässig verteilt sind. Die Werke führen eine gesellschaftliche Lage vor, die neu ist und deren rechtmässige Verfassung noch nicht ausgehandelt wurde. Beide Werke führen buchstäblich «vor das Gesetz», wie es der Musikwissenschaftler Matthias Schmidt für die Komposition der Oper ausgedrückt hat.¹⁰ Beide Werke entziehen uns systematisch den bekannten Boden der Wahrnehmung, den gewohnten Hörraum, und fordern uns auf, selbst Differenzen zu setzen, aus dem Unbekannten heraus. Zuerst wäre das die Differenz zwischen dem Rauschen und dem Signal, das uns aufruft, Leute in Not zu retten.

Der Film entzieht entsprechend einen übersichtlichen Raum des Sehens. Das Bilderverbot, das im Zentrum der Verhandlungen um eine neue Gesellschaft und ein neues Gesetz steht, strukturiert den Exodus. Es stellt uns auf unbekanntem, nichtmenschlichen und damit gewissermassen 'heiligen' Boden, konfrontiert uns mit unerhörten Klängen und ungesesehenen Einstellungen. Die Bilder von Straub und Huillet zeigen Landschaften, Licht und Bewegung, liefern jedoch keine hierarchisch organisierten Blickstrukturen. Vor allem geben oder gestatten die Einstellungen und ihre Montage keinen Überblick. Sie wirken vielmehr als Aufforderung, sich selbst zu orientieren.

Insofern ist die erste Szene des Films eine Anrufung aus dem Dornbusch in doppeltem Sinne. Einmal ist Moses' Berufung inszeniert, das heisst die Situation, in der er herausgefordert ist, zu unterscheiden, einen Anruf zu vernehmen, Verantwortung zu übernehmen, ein Volk zu befreien. Zum Zweiten aber

9 Jeremias, Brigitte: «Ein sakraler Monolith, mitten in die Landschaft gestellt. Jean-Marie Straubs *Moses und Aron*-Verfilmung», in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 49, 27.2.1975, S. 21

10 Schmidt, Matthias: «Vor dem Gesetz. Zur religiösen Dimension eines musikalischen Begriffs bei Schönberg», in: Christian Meyer (Hg.): *Arnold Schönberg und sein Gott. Bericht zum Symposium 26.–29. Juni 2002, Wien 2003*, S. 299–310.

werden wir, Zuhörer und Zuschauerinnen, selbst konfrontiert mit einem Kino als Dornbusch, einem rauschenden Klang und unkonventionellen Einstellungen, die uns, parallel zu Moses, **zwingen**, uns dazu zu entscheiden, in dieser Wüste der Bilder und Töne eine **Botschaft** zu hören, zu sehen, anzunehmen. Die Zuschauenden sind einer doppelten und rekursiven Struktur ausgesetzt. Die filmische Einstellung von Moses' Berufung zwingt nicht nur den Hirten, sondern auch uns, das Publikum, auf eine unbekannte Struktur zu antworten. **Eigentlich jedoch wird diese Struktur überhaupt erst durch unsere Antwort geformt, aus unserer Anerkennung entsteht überhaupt erst der Anruf als Anruf und bleibt nicht einfach eine Störung in der Einöde. Dieses rekursive, sich gegenseitig verstärkende Verhältnis von Anruf und Antwort, das die Botschaft erst erschafft, indem unterschieden wird, heisst im medientheoretisch strengen Sinne Verantwortung. Jeder muss sie – im Kino und in der Oper ebenso wie im täglichen Leben – selbst übernehmen.**

2. In die Wüste der Bilder und Töne

Schoenbergs Oper *Moses und Aron* beginnt mit einem gesungenen Vokalise, einem langen OOOOO. Dies ist ein zunächst ungerichteter Klang, Schwingungen, die zum Teil aus Körpern kommen, zum Teil aus Instrumenten. Die Quelle des Klangs ist anfangs ununterscheidbar. Die Verschränkung von menschlichen und instrumentellen Klangkörpern war Schoenberg äusserst wichtig:

Daß die Sechs Solost. immer von sechs Instrumenten begleitet sein sollen, geschah wohl aus praktischen Gründen: ihre Sicherheit zu verbürgen. Aber ich bitte, sie auch dann nicht wegzulassen, wenn man glaubt, daß die Sänger sie entbehren können. Denn nun ist dieser Klang hier hineingearbeitet und soll nicht mehr fehlen. NB: Wo Sänger und Instrumente sich im Vortrag unterscheiden sollen (insbesondere Dynamik) wird das deutlich angemerkt sein, sonst sollen die Klänge sich möglichst vollkommen miteinander verschmelzen.¹¹

Der erste Klang, die Stimme, die für den Dornbusch steht, erschallt als unmenschlicher polyphoner, der sich dann ausdifferenziert in viele Stimmen und Klänge, die Moses auffordern, das Volk zu befreien. Gottes Stimme und die Stimme des – ja erst zu befreienden, erst zu gründenden – Volkes kommen aus

11 Vgl. Schoenberg: *Moses und Aron Partitur*, 1958, Anmerkung S. 4. Das hörbare Schwingen der Luft, das die menschlichen und instrumentellen Klänge zu einem neuen, befremdlichen Klang synthetisiert, ist in der Spielweise der Version von Pierre Boulez sehr viel deutlicher ausgeführt als bei Gielen. Vgl. Pierre Boulez: *Arnold Schönberg, Moses und Aron*, aufgenommen in West Ham Central Mission, London, November 30th and December 3rd, 5th & 6th, 1974, Sony Classical 1993 (Audio-CD).

einem einzigen, aber in seinen Farben und Nuancen wiederum sehr ausdifferenzierten Klangkörper. Wenn Moses diesen hört und wahrnimmt, lässt er ihn gewissermassen ausdifferenzieren: zu Gott und Volk, Kreatur und Wüste. Verantwortlich dafür, dass dies geschieht, ist das Hören der Zuhörenden.

Die Wüstenhaftigkeit dieses Klangraums, welche die Orientierung schwer macht, verdankt sich der konzeptionellen Struktur der Schoenberg'schen Zwölfton-Musik. Darin gibt es keinen Grund-Ton, keinen Leit-Ton, keine Harmonien oder Disharmonien, sondern einen Klangraum, der aus den regelmässig nacheinander erklingenden Tönen einer festgelegten Reihe aus 12 chromatischen Tönen entsteht. Pierre Boulez hat diesen Raum deshalb als einen glatten Raum beschrieben, Gilles Deleuze hat ihn der Wüste verglichen und diejenigen, die sich darin zu bewegen wissen, als Nomaden, als Leute vor dem Gesetz, zwischen Staats- und Kriegsapparat. **Übrigens** sind unter denjenigen, die sich im 20. Jahrhundert mit dem Moses-Komplex beschäftigt haben, viele Exilanten, Flüchtlinge oder Migranten, wie Schoenberg oder Sigmund Freud, Martin Buber, Bluma Goldstein oder dann Straub und Huillet.¹²

Straub und Huillet analysieren diese Struktur filmisch, etwa am Anfang der dritten Szene des ersten Aktes, «Moses und Aron verkünden dem Volk die Botschaft Gottes.» Straub/Huillet haben den Film in den Abruzzen, in der Nähe von Rom, gedreht, im griechischen Amphitheater von Alba Fucense. In diesem architektonischen Hybrid aus griechischem Theater und römischem Stadion verschränken sich zugleich ein Ort für Tragödien und eine Kultstätte römischer Spiele. In dieser Arena, also buchstäblich in einem – wie es im Lateinischen hiesse –, Sand-Raum, einer Wüste also, sind die Sänger und Chöre so aufgestellt und so gefilmt, dass jeder Überblick über die Anlage systematisch entzogen wird. Der Raum entwickelt sich aus der Verbindung der einzelnen Elemente. Genau wie die Musik Schoenbergs sich aus Beziehungen unter den Tönen, nicht aus präfigurierten Harmonien entwickelt, ersetzen die Einstellungen die Gesamtschau durch ein Netz von Relationen.

Um uns aus der Herrschaft gewöhnlicher Bilder zu befreien, müssen wir uns durch die Kamera, ihre Fahrten und ihre Schwenks, selbst eine Vorstellung davon machen, wie die Leute zueinander stehen und zum Priester, zum Chor als Volk. Ein Überblick wird nicht geliefert. Dieser neue Raum, den der Film im Verlauf seines ersten Aktes aufbaut, lässt sich nicht einfach auf einen zentralperspektivischen Raum zurückrechnen. Bei Straub und Huillet müssen wir in unserer Vorstellung das Band der Bilder, Schwenk für Schwenk, und



Abb. 1



Abb. 2

¹² Vgl. dazu vor allem: Sigmund Freud: «Der Mann Moses und die monotheistische Religion», in: ders., Gesammelte Werke, chronologisch geordnet. Sechzehnter Band. Werke aus den Jahren 1932–1939, Frankfurt/Main 1981, S. 101–246. Bluma Goldstein: *Reinscribing Moses: Heine, Kafka, Freud, and Schoenberg in a European Wilderness*, Cambridge 1992.

Kamerafahrt für Kamerafahrt, in der Vorstellung zusammensetzen, ohne dass wir je an einen vorfilmisch vorhandenen Raum denken können. Der Raum ist ungerichtet, im bildlichen wie im juristischen Sinne. Ein oberster Richter fehlt. Aufmerksame Wahrnehmung selbst muss den Raum konstruieren und den Sinn stiften. Paradigmatisch wird das an einer Szene vorgeführt, in der die Glaubwürdigkeit des Moses und die eines neuen Gottes unter den Leuten diskutiert wird. Der Priester und das Volk überlegen, ob die alten Götter nicht eigentlich ganz brauchbar waren. Der Priester sagt, «die alten Götter haben auch beschützt, tat's der eine nicht, wandte man sich an den anderen.» Und der Chor der Frauen warnt am Ende: «Man darf von den Göttern auch nichts Unmögliches verlangen».¹³ Da ist Schoenbergs Libretto sehr dicht an den Texten von Bertolt Brecht, dessen Lehrstück *Der gute Mensch von Sezuan* ebenfalls im Exil entstand, unvollendet blieb und als solches im Februar 1943 in Zürich uraufgeführt wurde. Der Raum der Geschichte war da auch ungesichert. Gesellschaften unter Bedrohung, im Umbruch müssen ihre Räume neu denken, erfinden, können nicht zurückgreifen auf alte Raummodelle.

Entscheidend ist aber zugleich, dass diese Erwägungen unseren Verstand nicht anders erreichen können als vermittelt und gemischt durch die Sinne, Körper, Menschenkörper, Klangkörper, technische Anordnungen. Verantwortung ist wieder eine Sache radikaler Diesseitigkeit, ob sie im Namen des Monotheismus übernommen wird oder aus Interesse für eine Gesellschaft, die sich verändert, oder im Exodus, für Menschen, die migrieren.

3. Anordnungen von Göttern und Medien

Der Film von Straub/Huillet hat eine ungewohnte Wirkung nicht nur in seiner kargen Inszenierung, sondern ist irritierend auch in seiner Synchronisation von Bild und Ton. Die Sänger und der Chor treten im wüsten Raum der Arena auf, sind im direkten, offensichtlich nicht nachsynchronisierten O-Ton zu hören, und dazu erklingt ein brillant aufgenommenes Orchester, das jedoch nirgends sichtbar wird.

Wieder geht es der Inszenierung dieser Komposition nicht um einen illustrativen Realismus, nicht darum, die Situation von den Sängern nachspielen zu lassen, sondern darum, unbekannte Verhältnisse, Relationen zu setzen. Auch der akustische Raum des Films *Moses und Aron* entsteht, wie alle anderen Räume, erst mit dem Film, und das heisst mit dem Hören und Sehen des Pu-

¹³ Arnold Schönberg, *Moses und Aron*. Oper in drei Akten. Studienpartitur. Mainz 1958. I. Akt, Takte 306–324, S. 67.



Abb. 3



Abb. 4

blikums. Dies ist ein Raum, von dem Jean-Marie Straub allerdings, wie er sagt, schon lange «geträumt» hatte, als von einer Überlagerung von Ton- und Klangschichten und dazu von Geräuschen.¹⁴

Technisch ist dieser Raum ein einzigartiges Experiment in der Geschichte der Opernverfilmung. Zuerst wurden im Studio des ORF in Wien mit die Orchesterpartien aufgenommen und diejenigen Solopartien, die aus dem Off erklingen würden. In Italien dann in der Arena wurde über Monitore, die als winzige Ohr-Hörer unter den Solisten und als Lautsprecher unter den Choristen angebracht waren, diese Musik im Amphitheater einzeln übertragen, sodass die Sänger zur Musik singen oder aber wie die Figur des Moses im Sprechgesang vortragen konnten. Auch der Dirigent Michael Gielen, der auf einem fahrbaren Podest stand, hatte einen Kopfhörer auf «und schlug», wie er sagte, «den Takt fast ohne zu hören, was gesungen wurde»¹⁵. Die einzelnen Stimmen wurden mit mehreren Mikrofonen auf unterschiedlichen Tonspuren aufgenommen. Auf dem Set der Dreharbeiten waren mithin nur die Stimmen der Sänger und die Umgebungsgereusche zu hören. Doch diese winzigen Klangaggregate waren untereinander verkabelt und durch Medien verbunden. Dagegen waren die Körper der Sänger gesetzt. Durch ihre individuellen Eigenbewegungen verschoben sich die einzelnen Klang-Elemente immer ganz leicht gegeneinander, ausserdem durch Einflüsse von aussen, Wind, Bewegungen etc. Es gibt keine einheitliche, zentrale metrische Zeit der Oper, sondern immer nur Relationen und Mikro-Differenzen, die als akustische Schichtungen in der Zeit hörbar werden.

Der Toningenieur Louis Hochet nahm alle Elemente, Studiotonband und Arena-Aufnahmen, während des Drehens 'live', direkt, in seinem ambulanten Studio in Alba Fucense auf verschiedene Tonbandspuren auf. Diese wurden dann im Studio dynamisch abgemischt und am Ende des Prozesses auf die Tonspur des montierten Films gelegt. Viel später also, erst im Kinoraum, wird das vielfache akustische und sichtbare Geschehen als gesamter Klang- und Bildkörper, als Welt, die aus Medien zusammengesetzt ist, hörbar. Entscheidend ist, dass uns Oper und Film darauf aufmerksam machen, dass unsere Welt immer aus Verbindungen von Medien und Körpern besteht, die uns von aussen zu ergreifen scheinen, die sich jedoch in ihrer Beschaffenheit und im Detail rekonstruieren lassen, sodass wir in der Tat intervenieren und also Verantwortung übernehmen können.

14 Jean-Marie Straub und Danièle Huillet: «Conversation avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (Moïse et Aaron). Par Jacques Bontemps, Pascal Bonitzer et Serge Daney», in: Cahiers du Cinéma 258–259, 1975, S. 5–24, S. 23.

15 Michael Gielen: *Unbedingt Musik. Erinnerungen*, Leipzig 2005, S. 180.

Anders als Arnold Schoenberg es sich vielleicht vorgestellt hatte, als er hoffte, die Oper «vielleicht einmal in ferner Zukunft [...] mithilfe elektronisch hervorgebrachter Töne und Klänge»¹⁶ aufzuführen, aber durchaus in seinem Sinne inszenierten Straub und Huillet einen synthetischen Klangraum, in dem dann zwar nicht «elektronisch hervorgebrachte» Töne, aber alle aufgenommenen Klänge von Instrumenten und Stimmen, ebenso wie die Stimmen «on location», im Kulturraum des Theaters in den Abruzzen, die Naturgeräusche und andere atmosphärische Geräusche als komplexe Tonband-Montage hörbar in Beziehung standen.

In einem Aspekt gehen Straub und Huillet über die Opernkonzeption hinaus, indem sie Geräusche, und zwar Tiergeräusche, in die Verfilmung integrieren und damit die Struktur der musikalischen Klänge noch weiter «in die Welt setzen». Diese Sequenz beginnt mit Aron (gesungen von Louis Devos), der das Goldene Kalb zu einer Metapher, einem Sinnbild des grossen Ganzen erklärt und das Volk auffordert, sich darin wieder zu erkennen. Dagegen setzen Straub und Huillet die differenzierten Geräusche der Welt, die sich mit der Musik von Schoenberg wunderbar verschränken: das Getrappel der Tiere mit den hohen Frequenzen, das Fagott mit dem Gebrüll eines richtigen Rindes. Mit ihrer Strategie, die Geräusche zuerst auszudifferenzieren und die Töne danach zu einer Komposition zusammensetzen, sprengen sie den gewohnten Raum und rufen uns an oder auf, gegen die Einheit des Goldenen Kalbes den Klangraum um uns herum als Skulptur aus Vielen zu realisieren:

Das Bilderverbot des Alten Testaments wird hier so gewendet, dass wir anstelle eines einzigen Sinnbilds die Vielfalt der Geräusche der Welt in ihrer Differenz wahrnehmen. Das freilich müssen wir wollen.

4. Auflösung des totalen Raums

Die Strategien von Oper und Film lassen sich also als Anrufung an eigenständige Verantwortung zusammenfassen: Erstens entziehen uns sowohl die Oper *Moses und Aron* als auch deren Verfilmung systematisch den Boden eines gewohnten Wahrnehmungsraums und breiten einen ungerichteten, einen glatten wüstenhaften Raum aus, in dem alle Elemente gleichberechtigt sind. Ungerichtet ist der Raum auch in dem Sinne, dass kein Gesetz und damit kein Richter da sind, die uns führen. Die Verantwortung liegt in unseren Ohren und unserem Blick. Beide Werke konfrontieren uns mit der Notwendigkeit,

16 Hans Heinz Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg – Leben, Umwelt, Werk*, Zürich 1974, S. 454–455.

in diesem Klangraum zu unterscheiden zwischen Rauschen und Anruf, zwischen Geräusch und Botschaft. Das ist die Dornbusch-Szene.

Zweitens rekuriert dieser glatte Raum im Akustischen und Visuellen nicht auf einen vorgegebenen Raum, sondern entsteht aus unserer partizipierenden Vorstellung, aber nur dann, wenn wir uns entscheiden, den Anruf wahrzunehmen. Wir antworten auf ein Unbekanntes, indem wir es hören und es damit formen und bestimmen. Dieses rekursive, also rückkoppelnde Verhältnis zwischen Anruf und Antwort nenne ich Verantwortung. Denn damit treten wir in ein Differenzsystem ein, das wir selber verantworten. Es gibt keine vorgegebenen Bilder, Metaphern oder Sinnbilder, sondern nur Relationen, die je historisch, künstlerisch und medientechnisch zu analysieren sind. Das ist das Bilderverbot im 20. Jahrhundert.

Diese intervenierende Wahrnehmung des Dornbusches birgt drittens ein immenses Risiko des Scheiterns. Auch dieses steht im Zentrum aller Moses-Arbeiten. Das grösste Scheitern jedoch hiesse, nicht einzutreten ins rekursive Verhältnis zu den Stimmen und Geräuschen der Umwelt. Die Trägheit ist aber auch uns nicht unbekannt. Allerdings wird sie häufig entschuldigt mit dem Hinweis auf Bilderfluten oder Manipulation durch 'die Medien'. Benutzen wir jedoch technische Medien – natürlich gibt es immer die Option, sie links liegen zu lassen –, setzt Freiheit voraus, Unterschiede zu machen.

Arnold Schoenberg selbst hat seine Oper *Moses und Aron* ins Verhältnis gesetzt zu konkreten und grundlegenden medialen Anordnungen am Grunde seiner Zeit und Gesellschaft. Kommen wir zum Schluss auf die erste Szene des Dornbusches zurück, in der sich Stimmen und Instrumente zu einem Klang verschränken. Schoenberg hatte in seinen Anmerkungen nämlich noch einen anderen Vorschlag zu deren Realisierung gemacht. Er notierte:

Diese Stimmen [hier sind es bloß vier, später sechs, anfangs schwach besetzt] sprechen im gleichen Rhythmus, sehr deutlich akzentuiert, in möglichster Annäherung an die angegebenen Lagen (nicht gesungen!!!). Es kann erwogen werden, sie hinter der Scene, klanglich voneinander isoliert, bloß durch Sicht geeint, in Telefone sprechen zu lassen, deren jedes durch eine eigene Leitung für sich allein an einen anderen Ort durch Lautsprecher nach vorn gebracht wird, so daß sie sich erst im Saal vereinigen.¹⁷

Einerseits entspricht diese technische Anordnung genau dem Modell, Sängern und Sänger einzeln singen zu lassen und den gesamten Klangraum erst im Opernsaal zu etablieren. Genauso haben es Straub und Huillet später technisch für den Kinosaal realisiert, in welchem der Klangraum der Opernverfil-

17 Schoenberg: Moses und Aron Partitur, 1958, Anmerkung S. 3.

mung *Moses und Aron* erst vervollständigt sein wird. Der Kinosaal wird zum eigentlichen Klangkörper der verfilmten Oper.

Ausserdem wird deutlich, dass Schoenberg das Telefon in seinem Regievorschlag, wie auch in anderen Werken, nicht einfach zur Verkündung von Botschaften aus einem Jenseits (des Vorhangs) einsetzt, sondern das Telefon selbst in seinen akustischen Qualitäten hörbar macht, als Instrument, das Frequenzbandbreiten kassiert und Klangfarben verändert. Damit zeigt er, Körper, Instrumente, Medien, Speicherungen und Übertragungen sind alle beteiligt an der Konstituierung des gesamten tele- und mikrokommunikativen Klangraums, den wir hören. Die wichtigste Prozedur, die uns sowohl Schoenberg als auch Straub/Huillet zumuten, ist es, jede vermeintliche Kontinuität und Totalität im medialen Raum auseinanderzunehmen, d.h. zu analysieren, und selbst Differenzen in die Welt zu setzen.

Wir sollten also – und gerade mit unseren vielen Telefonen – die akustische Welt nicht nur als rauschende Totalität, sondern als Klangraum und Klangkörper begreifen, den wir selbst konstituieren. Damit hätten wir uns entschieden, im Rauschen der Medien einen Anruf zu vernehmen, der uns angeht. Das gilt vor allem für die Geräusche am Rande am Übergang der Systeme. Auch das wird in der Oper und Verfilmung deutlich, wenn Geräusche und sogar Tierstimmen integriert werden, deren Vielfalt in der Montage des Films gegen das eine Goldene Kalb gesetzt sind. Auf diese sehr sinnliche Weise fordern Oper und Film unsere Verantwortung heraus, machen unser Hören und Sehen selbst dafür verantwortlich, was oder wer sichtbar wird und hörbar, wessen Stimme gehört wird, und verstanden, wer oder was eingeschlossen ist und wer ausgeschlossen wird. Auch so handelt die Exodus-Oper *Moses und Aron* fundamental vom Exil und davon, wie wir uns entscheiden, das Andere und die Anderen zu integrieren.

5. Nachtrag: Entschlossenheit

Die Musik Arnold Schoenbergs in ihrer Schönheit, Komplexität und Brillanz ist mit Sicherheit nicht annähernd hinreichend beschrieben, wenn sie lediglich als Lehrstück für eine radikale Auseinandersetzung mit technisch durchwirkten Räumen und den darin möglichen Politiken angeführt wird. Dennoch ist die musikalische Form, das Kompositionsverfahren und der buchstäblich *anspruchsvolle* Klangraum, den die Oper *Moses und Aron* entstehen lässt, nicht zu trennen vom Sujet des Verhältnisses von Hören, Gehorchen und Gehorsam, und komplementär dazu mit der Frage nach der Verantwortung. Die Differenz, die Schoenberg hier ins Werk setzt und daran Theodizee und Gesetzlichkeit zugleich verhandelt, wird zur selben Zeit auf fundamentale Weise auch

von Martin Heidegger als Problem der Phänomenologie aufgeworfen. In seinem ebenfalls nicht zu Ende geschriebenen, aber dann 1927 bereits als Torso publizierten Werk *Sein und Zeit* verweist Heidegger auf genau das Problem eines Angerufen-werdens, eines sich Meldenden, das «in seinem Sichzeigen etwas Sich-nicht-zeigendes anzeigt»¹⁸. Im zweiten Teil des Buches beschreibt Heidegger ein Hören, das zunächst «benommen» ist «vom Lärm der mannigfaltigen Zweideutigkeit des alltäglichen 'neuen' Geredes»¹⁹, dann aber als Ruf gehört wird. Allerdings kann der Ruf immer auch abgelehnt, überhört werden:

«Daß *man*, nur lautes Gerede hörend und verstehend, keinen Ruf 'konstatieren' kann, wird dem Gewissen zugeschoben mit der Ausrede, es sei 'stumm' und offenbar nicht vorhanden. Mit dieser Auslegung verdeckt das Man nur das ihm eigene Überhören des Rufes und die verkürzte Reichweite des Hörens.»²⁰

Phänomenologisch wird hier keine pragmatische Ethik, keine Vorschrift zur Wahrnehmung von Individuen entworfen. Vielmehr ist das Hören des Rufs erst der befreiende Schritt aus einem allgemeinen unentschlossenen und nicht nur akustisch etwas dumpfen Leben heraus in ein erkennendes Dasein beschrieben, das an dieser Stelle ruft und seine eigene Existenzmöglichkeit dabei vernimmt. Was die Unterscheidung verlangt von Gerede auf allen Kanälen und einer Meldung ist bei Heidegger zuerst das Gewissen.²¹ Auch Gewissen allerdings ist hier nicht im moralischen Sinne von gut und böse begriffen, sondern wiederum als rekursive Figur des Gewissens als Wissen, das reflektiert, in den Raum gesetzt ist: «Das Dasein ruft im Gewissen sich selbst.»²² Dennoch wird es mit einer Schuld verbunden, die Heidegger als ursprüngliche begreift, in der Sorge für die Anderen. Wer den Ruf hört, entschliesst sich, die Sorge anzunehmen²³. Und an dieser Stelle stellt sich für Heidegger Verantwortung ein: «Rufverstehen lässt das Dasein das eigenste Selbst aus seinem gewählten Seinkönnen *in sich handeln*. Nur so kann es verantwortlich sein.» Während Schoenberg an der Oper arbeitet, untersucht auch Heidegger die Frage des Gehorsams als Anordnung von Rufen, ihrem Gewissen und ihrer Ungewissheit. Allerdings ist viel darüber geschrieben worden, dass Heidegger nur sechs Jahre später einen Ruf und Anruf annimmt, der ihn in die Lage versetzt, andere vom Dasein auszuschließen und entschlossen und sehr konkret schuldig zu werden. Die Medienwissenschaftlerin Avital Ronell hat das in einem aus-

18 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 1986 (16. Auflage), S. 30 und S. 34.

19 Ebd., S. 271.

20 Ebd., S. 296.

21 «Was dergestalt rufend zu verstehen gibt, ist das Gewissen», ebd., S. 271.

22 Ebd., S. 275.

23 «Gewählt wird das Gewissenhaben als Freisein für das eigenste Schuldigsein. Anrufverstehen besagt: Gewissen-haben-wollen», ebd., S. 288

fürlichen und schonungslosen Buch präzise auf die technische Anordnung im Freiburger Rektorat bezogen. Heideggers phänomenologisch formulierte Erfahrung einer Ent-Fernung und Aus-richtung der Räumlichkeiten in der Gegenwart bezieht sie in ihrem «Telephonebook» unumwunden auf das medial vermittelte Hörenkönnen und Verstehen von Nachrichten.²⁴ Als die SA Heidegger, nach seinen eigenen Worten, im Freiburger Rektorat «fernmündlich»²⁵ anrief, mit dem Befehl, das sogenannte «Judenplakat», das jüdische Studierende und Mitglieder des Lehrkörpers als «nicht erwünscht» aus der Universität ausschloss, hat er diesen Anruf nicht als Verbindung von Sturmabteilung, Befehlsstruktur, auch mangelndem Recht und Organisation der Telefonverbindungen begriffen, sondern, argumentiert Ronell spöttisch, als Anruf eines Daseins und als Geschick. Inwiefern wäre Heideggers Technik-kritik dann eine, die uns mit dem Dasein verbindet auf Kosten einer irgendwie konkret und sozial formulierten Verantwortung? Selbstverständlich beschreibt Heideggers Technikbegriff, der davon ausgeht, dass es nicht mehr die Menschheit ist oder Menschen sind, die Evolutionen und Geschichte technischer Anordnungen kontrollieren, die andauernde Lage in vieler Hinsicht präzise: Niemand verfügt über die Technik in ihrer Komplexität, deren Evolution sich nach eigenen Gesetzen und in heterogenen Agenturen vollzieht, wie gegenwärtige Technikphilosophie durchaus mit Heidegger konstatiert.²⁶ Diese Erfahrung ist inzwischen eine alltägliche. Kaum jemand weiss, was geschieht, wenn wir unsere Stimmen zur Eingabe digitaler Daten mit den Interfaces verschalten, die wir Mobiltelefone nennen, und die diese Daten an grössere vernetzte Datenverarbeitungsagenturen weitergeben, deren Funktionen nur mühsam zu rekonstruieren sind. Die desolate Lage konstatiert Heidegger 1966 im Gespräch mit dem *Spiegel*, nicht ohne sich selbst damit aus der Affäre seiner Kollaboration mit dem nationalsozialistischen Regime zu ziehen: «Die Philosophie wird keine unmittelbare Veränderung des jetzigen Weltzustandes bewirken können. Dies gilt nicht nur von der Philosophie, sondern von allem bloß menschlichem Sinnen und Trachten. Nur noch ein Gott kann uns retten.»²⁷

Arnold Schoenberg kündigte 1933, nachdem der Präsident der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Max von Schilling, erklärt hatte, diese von jüdischen Elementen und Einflüssen zu reinigen, seine Professur für Komposition in Berlin und zog über Paris und Arcachon ins New Yorker Exil. Mit der

24 Vgl. Avital Ronell: *The Telephonebook. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln and London 1989.

25 Vgl. Martin Heidegger: «Nur noch ein Gott kann uns retten», *Spiegelgespräch mit Martin Heidegger*, *Spiegel* Nr. 23, 30. Jahrgang, 31. Mai 1976, S. 193–219, S. 196.

26 Simondon, Latour.

27 Heidegger: «Nur noch ein Gott kann uns retten», a.a.O., S. 209.

Oper *Moses und Aron* entwirft er die Erfahrung eines Gottes, der nicht jenseits des Daseins, sondern in der Verbindung von Körpern, Techniken, Lebewesen und Dingen und in einem neuen und ungerichteten Raum entwickelt werden muss. Rettung ist keine Jenseitserfahrung, sondern in der direkten Intervention der Exilanten zu machen. Straub und Huillet werden das noch detailreicher erstens in die technischen Medien ihrer Zeit und zweitens in den italienischen Alltag der Siebzigerjahre, die Körper der Bauern, in die Geräusche der Tiere in Klima und Klangstrukturen hineintreiben. Auch da ist es keine pragmatische Moral zu haben, sondern nur die Aufmerksamkeit für die Dringlichkeit, auf die anderen zu hören. Und Antwort zu geben.

Gesundheitspolitik – zwischen Freiheit und Solidarität

Carlo Conti

Was erwartet die Bevölkerung von der Gesundheitspolitik? Was sind die Ziele? Mit welchen Mitteln sollen die definierten Zielsetzungen sichergestellt werden?

Man könnte davon ausgehen, dass es sich bei der Gesundheit, beim körperlichen und seelischen Wohlergehen, um eine höchstpersönliche Angelegenheit handelt und dementsprechend auch der freiheitliche Aspekt, die Eigenverantwortung entscheidend ist. Jeder ist für sich selbst verantwortlich. Für seine Gesundheit. Für seinen Tod.

Das wäre zu einfach. In einer demokratischen Staatengemeinschaft wird allgemein erwartet, dass der Rechtsstaat das Zusammenleben regelt. Gerade im Bereich der Gesundheitspolitik stellt sich die zentrale Frage immer wieder von neuem: Wie weit kann und darf davon ausgegangen werden, dass der Einzelne in der Lage ist, eigenverantwortlich zu handeln und entsprechend in eigener Verantwortung auch fähig ist, für seine Gesundheit zu sorgen.

Ausserdem stellt sich die Frage, wie diese Eigenverantwortung zu verstehen ist. Geht es darum, dass das Individuum diese Eigenverantwortung für sich reklamieren und gegenüber dem Staat und der Zivilgesellschaft geltend machen kann? Oder ist es vielmehr umgekehrt, dass die Gemeinschaft ihrerseits gegenüber dem Einzelnen die besagte Eigenverantwortung einfordert, um damit von solidarischen Verpflichtungen entlastet zu werden?

Schutz der Gesundheit als Staatsaufgabe

Niemand wird wohl heute bestreiten, dass der Rechtsstaat selbstverständlicherweise für den Schutz der Gesundheit seiner Bürger zu sorgen hat. Niemand würde wohl bestreiten, dass der Schutz der Gesundheit als elementare Staatsaufgabe eine zunehmend wichtige Aufgabe ist. Der Staat soll eine Solidargemeinschaft sein, ist die wohl unbestrittene Erwartungshaltung. Der Staat soll dafür sorgen, dass medizinische und pflegerische Einrichtungen vorhanden sind, die eine adäquate Gesundheitsversorgung der Bevölkerung sicherstellen.