

Art crime, Inc.

Das Rätsel um die Kunst

I.

Es ist ein Rätsel: die Kunst treibt seit der Verkündigung ihres Endes durch Hegel dennoch weiter ihr Un-Wesen. Heidegger stellt dieses Rätsel in seinem Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks*¹ als eines dar, das nicht zu lösen, höchstens zu sehen ist. Kunst selbst wird hier als Wesen im Sinne eines fortgesetzten Wahrheitsgeschehens charakterisiert – ein Wesen, das allerdings nicht durch konstante Merkmale definiert ist. Das Rätsel, laut Heidegger, ist fundamental unterschieden von quantitativem Errechnen, wie es demgegenüber Nietzsche forderte, Ästhetik als angewandte Physiologie betrachtend.² Erraten wird das Rätsel sprunghaft, nicht methodengeleitet, weshalb das Kunstwerk konsequenterweise keinen Ursprung *hat*, sondern selbst ein Ur-Sprung *ist*, ein Sprung also ins immer Ungewisse. Niemand kann nach Heidegger die Lösung des Rätsels beanspruchen, den Zielpunkt des Sprungs bestimmen. Das Kunstwerk hat keine Merkmale mehr, nach denen es definitiv klassifiziert werden könnte, es ist paradoxerweise nur noch sein eigenes Beispiel. Ästhetische Zustände des rezipierenden Subjekts, zum Beispiel solche physiologischer Art, spielen keine Rolle in Bezug auf das Heideggersche *perpetuum mobile* des Wesens. Das Rätsel muß erraten werden, es kann nicht mehr wie bei Kant aus Prinzipien der Urteilskraft gewonnen werden, die ein Regelfolgen sicherstellen würden. Es gibt keinen roten Faden, der sich wie die Blutspur eines offensichtlichen Verbrechens durch das Kunstwerk und seinen Ort zieht. Denkbare schlechte Ausgangsbedingungen für jemanden, der vor der entscheidenden Frage steht, ob etwas als ein Kunstwerk zu gelten habe oder nicht. Die Realität dieser Fragesituation aber ist nicht zu bestreiten, trotz Heideggers Insistenz der Kunst gegenüber als reiner Modalität. Auch wenn Urteile der Kunst gegenüber immer wieder zu revidieren sind – gefällt werden müssen sie trotzdem, solange »Kunst« noch als ein *modus operandi* gilt, als eine bestimmte, bezeichnende Weise, das Verbrechen zu begehen, welches dem Rezipienten dann als ein rätselhafter Fall vor die Füße springt oder fällt.

II.

David Bowie präsentiert uns und der Hauptfigur seines Werks *Outside* (1995), dem Kunst-Detektiv Nathan Adler, einen in der Tat äußerst rätselhaften Fall, der als Paradigma eines nichtparadigmatischen Heideggerschen Herangehens an das Rätsel des Kunstwerks ins Auge springt:

»Am Morgen des 31. Dezember 1999 um genau 5:47 Uhr begann ein düster gesinnter Pluralist mit der Zerlegung der 14-jährigen »Baby Grace«. Die Arme des Opfers wurden mit 16 subkutanen Nadeln punktiert, durch die vier wichtige Konservierungsmittel, Farbstoffe, Flüssigkeiten zum Transport von Gedächtnisinformationen und irgendein grünes Zeug injiziert wurden. Über die siebzehnte und letzte Nadel wurden alles Blut und sämtliche Körperflüssigkeiten abgenommen. Die Magengegend wurde sorgfältig aufgeklappt, die Innereien entfernt, in Form

¹Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*. Stuttgart: Reclam 1960.

²Siehe z.B. Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe* (KSA). G. Colli & M. Montinari (Hg.). München: dtv 1980. Bd. 6, *Der Fall Wagner*, §7.

eines kleinen Netzes neu verwebt und zwischen die Pfosten des Tatortes gehängt, des großen feuchten Eingangs des *Museum of Modern Parts* in Oxford Town, New Jersey. Babys Gliedmaßen wurden dann vom Torso abgetrennt. In jedes Glied wurde ein kleiner, hochleistungsfähiger Binärcode-Übersetzungsapparat implantiert, der seinerseits mit kleinen Lautsprechern verbunden wurde, die am äußersten Ende jedes Gliedes befestigt waren. Die unabhängig arbeitenden Miniverstärker wurden dann aktiviert und verstärkten die dekodierten Gedächtnisinformativflüssigkeiten: man hörte kleine Haikus, kurze Verse, die Erinnerungen an andere brutale Akte wiedergaben, welche auf den ROMbloids gut dokumentiert waren. Die Gliedmaßen und ihre Teile wurden sodann über das gespannte Netz gehängt, wie die nacktschneckengleiche Beute einer unvorstellbaren Kreatur. Der Torso wurde mittels seiner untersten Öffnung auf einen kleinen Ständer plaziert, der auf einem Marmorsockel befestigt wurde. Er war mehr oder weniger gut zu sehen, je nachdem wo man stand, hinter dem Netz, aber vor der Eingangstür des Museums, die als Bezeichnendes und Wächter des Aktes fungierte. Es war zweifelsohne ein Mord - aber war es Kunst? All dies war ein Vorspiel zum provokativsten Ereignis einer ganzen Reihe serieller Geschehnisse, die im November dieses Jahres begonnen hatten und mich in den gewaltigsten Abgrund eines Chaos' stürzten, den ein ruhiger Einzelgänger wie ich ermessen konnte. Mein Name ist Nathan Adler, Detektiv Professor Adler in meinen Kreisen. Ich gehöre der Abteilung Art-Crime Inc. an, einer kürzlich gegründeten Firma, die durch Stiftungsgelder des Londoner Kunst-Protectorats finanziert wird, da man der Ansicht war, daß die Untersuchung von Kunst-Verbrechen selbst untrennbar von anderen Ausdrucksformen sei und daher die Unterstützung dieser signifikanten Körperschaft verdiene.«³

Die Tagebuchaufzeichnungen Adlers zeigen, daß sich hier ein doppeltes Rätsel stellt: der Täter eines Verbrechens muß gefunden werden, und es muß sich herausstellen, ob die Installation vor der Tür des *Museum of Modern Parts* (MOMP) als Kunstwerk gelten kann. Adler sieht also mit eigenen Adleraugen das Rätsel, welches Heidegger gesehen haben will. Das Rätsel ist die Frage nach der Kunst, denn daß es sich um einen Mord handelt, scheint festzustehen. Die Berechtigung, den zur Skulptur gewordenen Körper von »Baby Grace« als Kunstwerk zu betrachten, kann dabei nicht von außerhalb kommen. Der Kunst-Detektiv Adler kann sich nicht in hergebrachter Manier auf ästhetisch und kunsthistorisch geschulte sachverständige Professoren und deren Gutachten verlassen. Er selbst ist Detektiv-Professor, beides in einer Person, und es liegt an ihm, das Rätsel einsam und allein anzugehen. Kunst oder (nur) Verbrechen? In der von Bowie entworfenen möglichen Welt ist ein und derselbe Akt nicht mehr nur im Sinne *eines* Kodex' (des strafrechtlichen) zu bewerten. Darin liegt der Keim der Verwirrung. Es reicht zur Lösung des Rätsels nicht aus, nach isolierten Merkmalen der vorgefundenen Installation zu suchen, die den Kunstwerkcharakter bestätigen könnten oder nicht. Keine gradlinige methodische Klassifizierung ist möglich, denn es fehlt der rote Faden. Es fehlt die Blutspur, wie ja auch sämtliches Blut aus dem Körper entfernt und durch artifizielle Flüssigkeiten ersetzt worden ist: Flüssigkeiten, die die Leiche überhaupt erst zu dem Kunstwerk machen, das sie potentiellerweise ist. Abwesenheit der wirklichen Lebensflüssigkeit ist also Bedingung des Kunstwerks, weshalb sich organische Metaphern bei der Bewertung versagen.

Die vorzunehmende Individuation des rätselhaften Objekts kann nichts anderes als eine Selbstversicherung sein. Wie Adler berichtet, existiert sein Job nur deshalb, weil man es an höherer Stelle für legitim befunden hat, Detektivarbeit aus Töpfen für die Kunstförderung zu finanzieren. Die geldgebende Körperschaft des Londoner Kunst-Protectorats, die Adlers Untersuchung eines verstümmelten Körpers möglich macht, hat sich offensichtlicherweise aus dem Dilemma herausgezogen, gesetzgebende Instanz in Sachen Kunst zu sein. Sie weigert sich, Adler vor dem Chaos zu schützen,

³David Bowie: The Diary of Nathan Adler or: The Art-Ritual Murder of Baby Grace Blue. A Non-Linear Gothic Drama Hyper-Cycle. In: Bowie, 1. *Outside*. Beverly Hills, CA: Virgin 1995.

das seinen Beruf ausmacht, weil der Posten des Kunst-Verbrechens-Detektivs dann ja überflüssig wäre. Ginge es nur um die Frage, wer den Mord begangen hat, während die Kunsthaftigkeit des Verbrechens dekretiert werden könnte, täten es vielleicht auch Gestalten vom Schlage eines Schimanski oder Derrick. Man bräuchte keinen Detektiv, der wie Adler in seinen Tagebuchaufzeichnungen eine kurze Geschichte ritueller Selbstverstümmelungskunst liefern kann.

Adlers Dilemma liegt die Einsicht zugrunde, daß die Untersuchung von Kunst-Verbrechen als Ausdrucksform von ihrem (potentiellen) Objekt nicht zu trennen ist, demnach selber Kunst ist. Adlers Einstellung zur eigenen Arbeit und die Einstellung gegenüber den zu untersuchenden Rätseln fallen also in eins. Es gibt keinen externen Maßstab jenseits des eigenen Horizonts, gemäß dem die Skulptur vor dem MOMP als Kunst anzusehen ist.

Adler kann sich seines Berufes wegen leider nicht wie Heidegger mit dem Sehen des Rätsels zufriedengeben. Die Konstruktion einer hinreichend plausiblen Geschichte ist gefragt – darin besteht die Kunst der Aufklärung oder, wie man auch sagen könnte, der Interpretation. Im Tagebuch wird der Rekonstruktionsversuch folglich selbst zur Kunst: Adler erinnert sich an diverse rituelle Kunst-Ereignisse in New York und Berlin. Teile seiner persönlichen Geschichte also – wobei allerdings nicht klar wird, ob er selbst Augenzeuge dieser *performances* gewesen ist, oder diese nur vom Hörensagen her kennt. Der Hauptteil der Ermittlungsarbeit aber ist rein virtueller Art: Adler fragt seine Computerdatenbank nach Personendaten ab, die mit »Baby Grace« assoziiert werden (woher aber kommen diese Daten?) und schickt die Ergebnisse durch den Mack-Verbasier, ein »metazufälliges Programm, das die Fakten des wirklichen Lebens als unwahrscheinliche virtuelle Fakten neu zusammensetzt«. Heraus kommt semantischer Salat, der sich allerdings als Nährboden für weitere Erinnerungen und Assoziationen erweisen wird:

»No convictions of assertive saints believed Caucasian way-out tyrannical evoked no images described Christian saints questions no female christian machine believed...«

Was sollte wohl ein Detektiv, der seinen Beruf als ehrbares Handwerk begreift, *dazu* sagen? Adler wird so notgedrungen zum Künstler: ein arbiträrer Einstieg muß gut genug sein, um sich auf den Weg zum Rätsel zu machen.

Die assoziierten Personen sind im Tagebuch abgebildet: ihre Gesichter sind Ergebnisse eines *morphings* von Adlers (d.h. Bowies) eigenem Gesicht. So formen sich aus Adlers Gesichtszügen jene der Tatverdächtigen und auch des Opfers Baby Grace, zerstören die Hoffnung auf eine unabhängige Existenz der am Rätselfall Beteiligten. Nicht einmal die eingangs festgestellte Tatsache des Kunst-Mordes an einer bestimmten Person bleibt davon unberührt. Es stellt sich nämlich heraus, daß sich die Identifikation der Ermordeten nicht aus der oben geschilderten Betrachtung der Installation ergeben hat, sondern von einer »kurzen und traurigen« Nachricht auf Kassette herrührt, die sich kurz nach der Entdeckung der Leiche findet. Die Assoziationen von Kunstwerk und Opfer bleibt also ebenso fragil wie jene zwischen Kunstwerk und Täter/Künstler. Es bietet sich nur mechanisch reproduziertes Geräusch, von der Kassette und den in den Gliedmaßen implantierten Lautsprechern kommend. Keine Möglichkeit zur sicheren Fixierung von Individualität. Während Adler sich umzuhören meint, schaut er sich auf der Suche nach der Lösung möglicherweise selbst ins Gesicht und blickt somit in die beste(n) Maske(n), die er tragen kann.⁴ Wie für Nietzsches Zarathustra wird ihm das eigene Gesicht zum Rätsel.

⁴Nietzsche, KSA. Bd. 10, S. 448.

III.

Adler steht *outside*, draußen vor der Tür des *Museum of Modern Parts*. Längst nicht mehr garantiert die Existenz von Museen die Existenz und Lokalisierbarkeit von Kunst, und die damit einhergehende Einteilung von innen und außen. Im Museum stehen jetzt *Dinge*, also das, was Heidegger »Zeug« nannte und somit von »Kunstwerken« trennen wollte. Was aber machen mit einem »Kunstwerk«, das vor der Tür dieses Museums steht? Wie ist es zu beurteilen, aus welcher Perspektive? Der Rezipient betrachtet das Werk zwischen Tür und dem Netz stehend, also *zwischen* dem »Bezeichnenden« des Aktes und dem bezeichneten Akt. Keinesfalls erhält die Installation automatisch den Status von Kunst, nur weil sie im kulturellen Dunstkreis eines Museums steht. Es hängt alles von der Perspektive ab, die man einnimmt, gefangen zwischen dem Netz aus Eingeweiden und der Tür. Das Netzwerk will bewertet sein, doch noch ist nicht klar, ob man selbst die Rolle der Spinne oder des eingewickelten Opfers spielt. Die Museumstür ist das Bezeichnende, aber ein fixiertes Bezeichnetes mit Namen »Kunstwerk« ist nicht in Sicht. Hinter der Tür eines *Art Museum* wüßte man, was zu erwarten wäre, aber hinter der eines *Part Museum*? Und, schlimmer noch, *vor* einer solchen?

Adler ist Leidensgenosse des Manns vom Lande in Kafkas *Vor dem Gesetz*. Er, der feststellt: »Kunst ist ein Bauernhof. Es ist meine Aufgabe, im Misthaufen nach Pfefferkörnern zu wühlen.« Er will zum Gesetz vordringen, daß ihm die Kriterien der ästhetischen Beurteilung vorschreiben würde. In seiner Eigenschaft als Detektiv ist Adler notwendig aufs Gesetz bezogen. Das Protektorat, das ihn eingesetzt hat, enthält sich des Urteils, indem es ihn de facto selbst zum Künstler macht. Anders als bei Kafka ist die Tür hier nicht von einem Türhüter bewacht, sondern die Tür selbst fungiert als Wächter. Sie behütet das Rätsel: *jenseits von ihr ist nichts wie Kunst* das Gesetz der Kunst gibt es nur von und für Adler selbst, aber kein Türhüter schreit ihm dies wie bei Kafka ins Ohr, um ein vergehendes Gehör zu erreichen. Die Tür ist still – die Geräusche kommen nur von der Installation »selbst«. Allerdings können diese das Rätsel auch nicht lösen: es sind Übersetzungen von künstlichen Substanzen, die von außen in den Körper injiziert worden sind und auf Akte verweisen, die keine unabhängige Rechtfertigung als Kunstwerke besitzen.

Kafkas Mann vom Lande schafft es nicht, das Rätsel beizeiten zu lösen. Als er die Antwort auf die entscheidende Frage erhält, ist er nicht mehr und kann kein Urteil mehr fällen. Er dringt nicht zum Gesetz vor. Das Gesetz verbirgt ihm sein Gesicht.

Adlers Versuch, dem Rätsel ins Gesicht zu sehen, also sich selbst als gemorphter Maske, ist durch eine andere Strategie gekennzeichnet. Wie uns der Untertitel des Tagebuchs verrät, ist diese Strategie nicht-linear. Das Tagebuch als Chronik einer Tätigkeit, die »ununterscheidbar von anderen Ausdrucksformen ist«, dokumentiert das Projekt.

IV.

Das »*Diary of Nathan Adler*« ist Teil eines auf mehrere Teile angelegten Hyperzyklus, dessen ersten Teil Bowie mit der Platte *Outside* vorlegt. Wie der zur Sigle DNA verkürzte Titel zeigt, geht es hier um eine Analogie zu fundamentalen molekularbiologischen Prozessen. Hyperzyklen sind autokatalytische Kreisläufe zweiter Ordnung, deren Struktur das Entstehen von Leben erklären soll. In frühen Stadien der Evolution entstand eine Krise durch die starke Begrenzung reproduzierbarer Information auf primitiven RNA-Strängen, die dank Zufall genug Stabilität zur Eigenreproduktion besaßen. Die hohe Fehlerhaftigkeit bei der Reproduktion verhinderte genetische Sequenzen, die länger als ca. 100 Nukleotide waren. Die Evolution bevorzugte jene Moleküle, die sich in Zyklen

anordneten, deren Struktur für die Übersetzung und Integration von RNA-Information in Proteinsequenzen sorgte. So wurde die Basis geschaffen für komplexe doppelsträngige DNA und somit zelluläre Organisation wie wir sie heute kennen – eine Art der Organisation, die den Zufall zwar nicht ausschaltet, ihn aber zur Bildung eigener Komplexität ausnutzt. Dies konnte nur mit Hilfe hyperzyklischer Organisation passieren, d.h. Aneinanderbindungen von katalytischen Reaktionen, deren einzelne Elemente sowohl sich selbst reproduzieren, als auch die Bildung des nächsten Elements im molekularen Kreisverkehr fördern konnten. Innerhalb eines hyperzyklischen Systems herrscht demnach kein darwinistischer Selektionsdruck, sondern absolute Kooperation: einzelne ›vorteilhafte‹ Mutationen haben hier keine Überlebenschance gegenüber der gesamten Population. Nur als ganzes steht der Hyperzyklus wiederum im selektiven Wettbewerb gegen andere hyperzyklische Systeme.

Elemente einer solchen Struktur finden sich in Adlers Tagebuch, das aus den zufallsgesteuerten Assoziationen des Mack-Verbasiers eine hinreichend stabile Rekonstruktion des komplexen Rätsels machen soll (und sich so auch als Plattenzyklus in der Zukunft reproduzieren kann). Das Tagebuch fungiert als Übersetzungsmaschine: so wie der molekulare Hyperzyklus Enzyme als Übersetzungsprodukte auswirft, versucht Adler, das Rätsel durch Assoziation in Kohärenz zu übersetzen. In beiden Fällen geht es um Muster im Chaos: hier molekulare Basen, dort zugrundeliegende Motivationen eines Künstlers/Täters. Es ist der nie endende Kampf gegen den Zufall, gegen die Fehlerhaftigkeit eines vollständig arbiträren ästhetischen Urteils. Fehler aber sind nicht im Rekurs auf einen äußeren Maßstab zu begrenzen, sondern nur durch Errichtung einer produktiven Kreislaufstruktur.

Als Zeugnis einer Untersuchung von Kunst-Verbrechen ist das Tagebuch gleichzeitig Resultat und Bedingung der Identifizierung eines Kunstwerks wie der Skulptur von Baby Grace. Die Figuren, die das Tagebuch und die Musiktitel von *Outside* bevölkern (Baby Grace, Ramona A. Stone, Leon Blank, Algeria Touchshriek) sind informationsangereicherte Produkte Adlers eigener zirkulärer Vorstellungskraft. Masken, die mutierte (gemorphte) Varianten in einem Kreislauf sind, der auf höhere Komplexität ausgeht, um das Rätsel zu lösen.

Von hier aus ist nicht abzusehen, ob Adlers Strategie erfolgreicher sein kann als die des Mannes vom Lande vor dem Gesetz. Adler hat die aussichtslose Position vor der Tür neu erfunden, sie zu einem virtuellen Raum gemacht. Hier im *hyper/cyberspace* zählen nicht mehr (wie bei Kafka) die verzweifelten reaktiven Versuche, den Eintritt ins Gesetz dem Türhüter gegenüber zu realisieren, welche ja letztlich scheitern. Adler versucht demgegenüber in aktiver Weise spärliche Fakten zeitlich verstreut zu virtualisieren. Der obige Ausschnitt aus der Sequenz, die der Computer assoziativ aus den abgerufenen Daten generiert, zeigt bestürzend klar, was das heißt:

»No convictions of assertive saints believed Caucasian way-out tyrannical evoked no images described Christian saints questions no female christian machine believed...«

Vorgeschriebener, vom Gesetz dekretierter Sinn ist hier aufzugeben. Das Rätsel läßt sich nicht einfach mit Hilfe von Informationen lösen, die im Computer (wie vielleicht im Gehirn des Türhüters) sequentiell gespeichert und lediglich abgerufen werden müßten. Die ›metazufällige‹ Sequenzierung produziert vielmehr virtuelle Fakten. Diese ›Fakten‹ sind insofern Fakten, als sie faktisch Adlers Erinnerung stimulieren.

Dieser erinnert sich so an die mysteriöse Ramona A. Stone, die Schmuck aus Körperteilen herstellt und möglicherweise die Mutter von Baby Grace ist. Adler notiert, daß sie angeblich vor 14 Jahren während einer ihrer Ausstellungen verschwand, bevor ein Kunstkritiker sie zu ihren Kreationen befragen konnte. Auch sie hat also die Antwort auf die Frage nach der Kunst verweigert und sich entzogen. Ob sie unter diesen Umständen die Lösung zu Adlers Rätsel liefern kann, bleibt zweifelhaft. Dennoch hat Adler ihre Spur aufgenommen, geleitet von der Dynamik seines Auto-

Katalysators im Kopf, der die zufälligen Sequenzstücke zu signifikanten Hinweisen verarbeitet.

Outside ist nur der erste Teil des von Bowie geplanten Hyperzyklus, in dem die absolute Kooperation der Assoziationen ausgespielt wird, befreit vom Selektionsdruck einer von *außen* einwirkenden realen Umwelt. Hyperzyklen aber sind letztlich immer wieder in übergreifende selektive Prozesse eingebunden, die ihnen eine Semantik aufzwingen:

»Die hyperzyklische Organisation [...] ermöglichte eine weit größere Menge und Variabilität von Information als zuvor in einem einzelnen primitiven Gen (aufgrund begrenzter Reproduktionstreue) möglich gewesen war, aber sie erlaubte es nicht, die Information im Hinblick auf ihre Funktion in einem Wettbewerb zu bewerten, der zu evolutionärem Fortschritt führen würde.«⁵

Innerhalb des Hyperzyklus kann aufgrund der kooperativen Struktur nicht zwischen vorteilhafter und unvorteilhafter genetischer Information unterschieden werden, da innerhalb des Zyklus nur die Phänotypen seiner Elemente, d.h. deren Rollen bei der Katalyse zählen. Ob die entstehende hochkomplexe Struktur tragfähig ist, muß wiederum durch selektive Prozesse entschieden werden. Die Effizienz des Hyperzyklus bei der Informationsgenerierung ist zugleich der Grund für seine Fragilität: die Struktur kann nichts für die *funktionale* Effizienz ihrer Elemente tun und sich auch nicht gegen potentielle destruktive Mutationen schützen, die im katalytischen Prozeß entstehen können, denn Mutationen werden nur im Hinblick auf die interne Optimierung des Zyklus selektiert (höhere Konzentration eines Katalysators -> beschleunigte Reaktion -> höhere Konzentration des folgenden Katalysators etc.). Die Möglichkeit, daß sich Mutationen bilden, die das katalytische Verhalten eines Elements komplett ändern und so die Balance des Zyklus zerstören können, kann dagegen nicht durch darwinistische Selektion verhindert werden. Hyperzyklen sind daher permanent der Gefahr der eigens herbeigeführten Degeneration ausgeliefert.⁶

Die Kunst-Welt in Adlers Tagebuch steht immer vor dem potentiellen Zusammenbruch, seine Assoziationsmaschine stets vor der selbstvernichtenden Bedeutungslosigkeit. Die Funktion der Installation ist nie definitiv von der zyklisch geschlossenen Innenwelt, die Adlers Tagebuch (DNA) als *lösende Säure* darstellt, zu bestimmen. Adlers prekäre Situation ist somit klar. Die autokatalytische Struktur kann nicht sicherstellen, daß Adler allein durch Selbstbetrachtung zum Rätsel der Kunst vorstoßen könnte. Adler ist nicht identisch mit dem Gesetz, auch wenn das Gesetz nur für ihn da ist. Das Gesetz kann ihn nicht vor der immer drohenden Gefahr der Desintegration schützen, solange er eben diesem Gesetz noch hinterher ist. Ob es sich virtuell einholen und das Rätsel also zu lösen ist, bleibt an der weiteren Entwicklung von Bowies Zyklus abzulesen.

⁵John Maynard Smith (Hg.), *Evolution Now. A Century After Darwin*. San Francisco: Freeman 1982, S. 23f.

⁶Manfred Eigen, *Steps towards Life*. Englische Übersetzung von Paul Woolley. New York: Oxford University Press 1992, S. 111. Originalausgabe: *Stufen zum Leben*. München: Piper 1987.