

# Ökonomie der Werte

Festschrift zum 65. Geburtstag von Michael Hutter

Herausgegeben von  
Dirk Baecker und Birger P. Priddat

Metropolis-Verlag  
Marburg 2013

Copyright für die Abbildung auf dem Umschlag: Dennis Farber

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Metropolis-Verlag für Ökonomie, Gesellschaft und Politik GmbH

<http://www.metropolis-verlag.de>

Copyright: Metropolis-Verlag, Marburg 2013

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-7316-1010-6

# Vorworte I

*Dirk Baecker*

Als Paul Valéry begann, sich näher mit den Skulpturen, Skizzen und Gemälden zu beschäftigen, die der von ihm bewunderte Paul Degas in seinem Spätwerk fast nur noch Tänzerinnen widmete,<sup>1</sup> entwickelte er drei Einstiegsüberlegungen, die paradigmatisch auch für das Interesse des Ökonomen Michael Hutter an der Kunst stehen können. Zum ersten, so Valéry, ist für den Tanz kennzeichnend, dass seine Bewegungen ihr Ziel nicht außerhalb ihrer in einem zu erreichenden oder zu verändernden Objekt haben, sondern in sich selbst. Im Tanz genügt die Bewegung sich selbst. Das führt jedoch nicht dazu, dass der Mensch, zur Sparsamkeit und Effizienz neigend, diese Bewegung unterlässt, sondern dazu, dass die Großzügigkeit der Verausgabung, die Verschwendung einer Ziellosigkeit eher noch unterstrichen, wenn nicht sogar zum wichtigsten Motiv der Bewegung werden.

Zum zweiten ist für den Tanz auffällig, dass das Vergnügen an seinen Bewegungen vom Tänzer und vom Betrachter geteilt wird. Weder tanzt der eine, mehr oder minder gut bezahlt, für den anderen noch kann der andere, mehr oder minder mächtig, den ersten zum Tanz zwingen, sondern zwischen beiden entwickelt sich eine Bewunderung, die nur deshalb zugunsten des Tänzers asymmetrisiert wird, weil dieser, wie der Betrachter nur zu gerne gesteht, im Gegensatz zu ihm den Tanz beherrscht. Dennoch wäre der Tanz seiner Pointe beraubt, wäre der Betrachter nicht fähig, sei es geschult, sei es spontan den Tanz als Tanz zu bewundern und dem Tänzer immer leicht überfordert in seinen Bewegungen zu folgen. Aus dem Blick des Betrachters mindestens so sehr wie aus dem Können des Tänzers entwickelt sich der Tanz. Sein Material, wenn man so will, ist eine Ressourcenallokation, die mit den Motiven und der Situation des Betrachters sowie der Qualität der Bezie-

<sup>1</sup> Siehe Paul Valéry, *De la danse*, in: ders., *Degas Danse Dessin*, Paris 1965, S. 27–37.

hung zum Betrachter ebenso sehr rechnet wie mit dem Training des Tänzers und der Choreografie des Tanzes.

Und drittens ist der Tanz trotz dieser autologischen, weil selbstbezüglichen, und soziologischen, weil von der sozialen Beziehung geführten Verfassung alles andere als tautologisch. Weder erschöpft er sich in sich selbst noch ist er eine bloß phatische, die Beziehung als Beziehung bestätigende Kommunion,<sup>2</sup> so sehr er diese Bestätigung in der Erschöpfung und Erschöpfung in der Bestätigung andererseits auch sucht. Tatsächlich, so Valéry, ist der Tanz vor allem eine Form der Resonanz. Aus seinen Bewegungen erzeugt der Tanz einen Zustand, der keinem Objekt gilt und sich auch nur insofern auf den Raum bezieht, als er irgendwo stattfinden muss, sondern in erster Linie ein Zustand der Zeit ist. Dieser Zustand, der keiner ist, weil die Zeit kein Zustand ist, und ohne den die Zeit nichts wäre, weil sie an keinem Zustand ablesbar wäre, bündelt die intellektuelle Faszination Valérys und seiner Zeitgenossen im selben Maße, in dem die Zeit ihren objektiven und chronologischen Charakter verliert und selber zu einer Beobachterperspektive wird. Umso wichtiger wird die Frage, woran abgelesen werden kann, was die Zeit mit uns und aus uns macht, während sie uns aufbaut und wieder abbaut. Valéry beobachtet den Tanz als ein neuro-muskuläres Phänomen, dessen physikalische Analyse für ihn noch aussteht, doch dessen Notwendigkeit, in der Form der Dauer etwas über ein Universum auszusagen, in dem der Körper ebenso sehr zur Ruhe kommt wie dieser Körper das Universum auch immer wieder verfehlt, bereits jetzt auf der Hand liegt.

Michael Hutters Interesse an einer Ökonomie der Werte, das seine Schriften ebenso belegen wie die in dieser Festschrift ihm gewidmeten Beiträge, folgt ähnlichen Überlegungen wie Valérys Beobachtungen zu Degas' Tänzerinnen. Auch für Hutter gibt es eine Autologik und Soziologik ökonomischer Werte, die sich weder auf die Knappheit reduzieren lassen, mit denen die Menschen laut den anthropologischen Prämissen der ökonomischen Theorie zu rechnen haben, noch dementsprechend bruchlos im unternehmerischen Raffinement der Steigerung von Effizienz und Effektivität in der Allokation der Ressourcen aufgehen. Stattdessen vermutet Hutter, wenn man so sagen darf, in jedem Gut, in jeder Dienstleistung und in jeder Kapitalanlage ein Moment der Großzügigkeit und Verschwendung, das nicht nur eine ostentative und nicht nur eine ornamentale Funktion hat, sondern das Risiko, den

<sup>2</sup> Der Begriff der „phatischen Kommunion“ stammt von Bronislaw Malinowski, *The Problem of Meaning in Primitive Languages* (1923), in: C. K. Ogden, I. A. Richards, *The Problem of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, New York 1969, S. 296–336, hier: S. 315 ff.

Reiz, die Spekulation, ja sogar das Bedürfnis an diesem Gut, dieser Dienstleistung oder dieser Kapitalanlage auf eine kleine Feier der Selbstreferenz, auf den Entwurf einer sozialen Beziehung und in beidem auf eine Resonanz mit einem sich entziehenden Universum zurückbeziehen. Ein ökonomischer Wert ist auch dann, wenn er moralischen, religiösen, politischen, pädagogischen oder ästhetischen Rücksichten zuwiderläuft, und auch dort, wo er kühl einem Nutzen seine Kosten ankreidet oder einer Zielsetzung die Irrationalität der Mittelwahl vorrechnet, ein Tanz, der sich nur bei sich rückversichern kann, der ohne Betrachter, die seinen Wert miterzeugen, sang- und klanglos verschwinden würde, und mit all dem in einer notwendigen Resonanz zu einem Universum steht, das seinerseits allenfalls als offene Rechnung vorgestellt werden kann.

Mit seinem Interesse an nicht nur nützlichen, investiven oder spekulativen, sondern expressiven Werten, an Erfahrungsgütern, in denen Lebensstile zum Ausdruck kommen, an Konversationszirkeln, ohne deren Auseinandersetzungen für so ephemere Güter wie etwa Arzneimittel kein Preis gebildet werden könnte, und von Anfang an und immer wieder neu an den Spielen, in denen jene Signale gesetzt werden, die die Chancen ausloten, hier oder dort mit neuen Qualitäten neue Preise begründen zu können, arbeitet Hutter an einer ökonomischen Theorie, die sich nirgendwo ein X für ein U oder eine Notwendigkeit für ein Interesse vormachen lässt. Wie Talcott Parsons, der mit John Dewey ebenfalls davon ausging, dass keine Handlung zustande kommt, die nicht neben ihrer instrumentellen auch eine konsumatorische, eine sich selbst genügende, an sich selbst Gefallen findende, sich in sich erschöpfende, in all dem jedoch auf Zustimmung angewiesene, dem Konflikt ausgesetzte und somit sozial riskante Dimension hat,<sup>3</sup> gibt es auch für Hutter keine Wirtschaft, deren Sinn bereits dadurch erklärt wäre, dass sie sich, eine Notwendigkeit behabend, mit einer Knappheit auseinandersetzt. Viel eher sind sowohl die Notwendigkeit als auch die Knappheit ihrerseits Argumente in einem Spiel, von dem sich immer erst noch zeigen muss, wer sich von ihm beeindrucken, durch es einfangen und in ihm binden lässt. Weit davon entfernt, die Sache und ihre Zwänge bloß umspielende Ornamente der Selbstreferenz und der sozialen Beziehung zu sein, sind die Autologik und die Soziologik eines ökonomischen Wertes vielmehr jene Signale ihres Risikos, die es erlauben, mit ihm im strengen Sinne des Wortes zu rechnen. So wie das Spiel auch in der Spieltheorie von John von Neumann und Oskar Mor-

<sup>3</sup> Siehe John Dewey, *Experience and Nature: Lectures upon the Paul Carus Foundation*, Chicago 1925, etwa S. 179 ff., und Talcott Parsons und Edward E. Shils, *Working Papers in the Theory of Action*, Glencoe, IL, 1953, insbes. S. 63 ff.

genstern nur selbst und insgesamt als die rationale Lösung der von ihm aufgeworfenen Probleme gelten kann, also kein externes Kalkül zulässt, das sich nicht zugleich selber auf es einlässt, so sind auch Hutters Spiele keine Spiele mit Werten, sondern die Grundlage ihrer Entstehung, ihre einzige Begründung und ihr laufender Test.

Hutter wendet sich der Kunst und der Kunstgeschichte nicht deshalb zu, weil er das Schöne dem Nützlichen vorzieht, die Großzügigkeit der Sparsamkeit und die Verschwendung dem Kalkül. Und erst recht glaubt er nicht, in dieser Großzügigkeit und Verschwendung einer „Ökonomie der Gabe“ auf die Spur zu kommen, von deren Alternative zum angeblich so rationalen Kalkül des egoistischen Interesses schon Marcel Mauss, der sie nacherzählte, nicht überzeugt war. Vielmehr bezweifelt Hutter jede Behauptung einer egoistischen Rationalität auch für das strengste ökonomische Interesse. Wie Adam Smith, der den Egoismus nur als listigen Anreiz zum Altruismus kannte, unterschreibt Hutter nur jenen methodologischen Individualismus, der diesen, mit Friedrich August von Hayek, als Gesellschaftstheorie liest, als methodischen Verweis darauf, dass ein Individuum so wenig eine Wirtschaft wie eine Schwalbe einen Frühling macht.

In der Erforschung von „kulturellen Quellen der Neuheit“, denen sich Hutter nach vielen Jahren der Erforschung von Kunst, Literatur und Musik als „Quellen wirtschaftlichen Wachstums“ an der Universität Witten/Herdecke nun am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung widmet, kommen seine Faszinationen für die ökonomische Theorie einerseits und die Kunst und ihre Geschichte andererseits daher präzise zur Deckung. Schon die Denomination seines Lehrstuhls an der Universität Witten/Herdecke, Lehrstuhl für „Theorie der Wirtschaft und ihrer gesellschaftlichen Umwelt“, enthielt für ihn und seine Kollegen in dem Wörtchen „und“ den entscheidenden Hinweis. Hutter ist gerade darin der ökonomischen Theorie immer treu geblieben, dass er keiner Bereichstrennung zwischen Wirtschaft, Kunst, Kultur und Gesellschaft das Wort redet, sondern in diesen Begriffen eher ein weiteres Spiel vermutet, das einem einzigen und immer demselben ökonomischen Mechanismus gehorcht, aber nur allzu gerne Referenzen aufruft und in Anspruch nimmt, die so tun, als gäbe es Bereiche, die füreinander Grenzen darstellen, Normen aufstellen, Unverfügbarkeiten sicherstellen, die all das, was ökonomisch kalkuliert wird, auf einen festen, wenn auch vielleicht „finsternen“ (Schelling) Grund zu beziehen erlauben. Hutter würde dem jüngst von Giorgio Agamben wiederentdeckten theologischen Gedanken einer „Ökonomie“ des seit der Schöpfung wohlgeordneten Kosmos vielleicht zu-

stimmen,<sup>4</sup> aber er würde die Theologie als Vorgriff auf ein ökonomisches Kalkül lesen, das im „Und“ zwischen der Wirtschaft und ihrer gesellschaftlichen Umwelt seinen Anhaltspunkt, seinen Gegenstand und sein Resultat hat. Gott ist das Ungefugte – nur diesen theologischen Gedanken ließe Hutter vielleicht noch gelten.

Die Ökonomie der Werte ist für Hutter eine Autologik und Soziologik der Bewertung. Obwohl und während die Bewegung des Tanzes schon wieder der nächsten Bewegung Raum und Zeit gibt, muss sie sich für ihren Moment als Bewegung und in den Augen eines Betrachters, der vom Tänzer nur scheinbar aus den Augen gelassen wird, bewähren. Sie hat nur den Wert, der sich aus ihrer Bewertung ergibt. Und diese Bewertung, darin ist Hutter Systemtheoretiker, hat keine substantielle, sondern eine ausschließlich operative Begründung. Sie ist ein Phänomen der Resonanz zwischen einem Versuch, einer Situation, einer Beobachtung und einem Zwischenergebnis. Allen funktionalen Aussagen, zu denen Soziologen immer wieder neigen, die nicht die Wirtschaft, sondern die Gesellschaft zum Bezugspunkt ihrer Analysen machen, würde Hutter an dieser Stelle misstrauen. Hier vielleicht wird er zum radikalen, zum radikal negativen Theologen, der Gott mit der Diabolik restlos unbegründeter Spiele schließlich gleichsetzt. Es gibt keine Funktion, die die Wirtschaft für die Gesellschaft erfüllt, weil es für den Ökonomen keine Gesellschaft gibt, die der Ökonomie Probleme und Lösungsbezüge vorgeben könnte. Es gibt allenfalls eine „gesellschaftliche Umwelt“, die als Umwelt jedoch ungreifbar bleibt. Es gibt nur die Ökonomie einer Bewertung, die vorgeschlagen, angenommen oder abgelehnt wird und wieder verhallt.

Die Anhaltspunkte, die Soziologen in der Gesellschaft finden, finden Ökonomen in der Neuheit. Die Neuheit eines Wertes ist jene List, die dem Teufel seine Spiele aus der Hand nimmt und sie für der Menschen Absichten zweckdienlich macht. Die von Adam Smith immer noch theologisch in Reserve gehaltene unsichtbare Hand des Wettbewerbs wird bei Hutter zur sichtbaren Hand von Bewertungsspielen, die Ökonomen umso besser beschreiben, verstehen und erklären können, je mehr sie deren Resonanzraum nicht unsichtbar, aber doch unbestimmt werden zu lassen bereit sind. So kann man die Diabolik auf sich beruhen lassen und sich stattdessen ganz auf die Symbolik konzentrieren.

Die Kunst und ihre Geschichte sind für Hutter nicht nur paradigmatisch geworden, weil sie kreativ am Neuen arbeiten und es als seinerzeit Neues bewahren, sondern weil die Kunst überdies wie nur wenige andere Tätig-

<sup>4</sup> Siehe Giorgio Agamben, *Herrschaft und Herrlichkeit: Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung*, Frankfurt am Main 2010.

keitsfelder der Menschen Sinn für die Diabolik hinter der Symbolik hat. Die Kunst hat einen Sinn für einen Sinn, der in seinem Sinn nicht aufgeht, sondern mit jeder Bewegung auf eine Zeit verweist, mit uns etwas macht, während wir glauben, uns auf sie stützen zu können.

Für ökonomistische Erwartungen an eine „Kreativwirtschaft“, die uns im ewigen Fortschritt zum Neuen jung halten wird, hat Hutter daher nicht viel übrig. Er reduziert ihre Neuheiten auf Überraschungen, deren eigentliche Faszination sich für ihn daraus ergibt, dass sie für einen Moment einen Markt zu bilden und zu binden vermögen. Jedes Bild, jedes Gedicht, jedes Musikstück, jede Theateraufführung, jede Performance künden davon, wie unwahrscheinlich zustande kommt, was für einen Moment und durchaus prekär sich dennoch hält. Und jede „Kultur“ kündigt von dem Aufwand und der Kontrolle, diesem Moment dann doch eine gewisse Dauer zu geben, die von der Wiederholbarkeit des Moments zehrt, aber in dieser auch an Faszination unweigerlich verliert.

Degas' Skulpturen, Zeichnungen und Gemälde der Tänzerinnen sind jedoch nicht nur hinsichtlich ihres Themas, sondern auch hinsichtlich ihrer Vorgehensweise, ihrer Heuristik, aufschlussreich. Wie auch die weiblichen Akte, die er zu dieser Zeit malt, und die Fotografien, die er von seinen Freunden macht, konzentriert sich Degas nicht auf die Höhepunkte einer Tanzdarbietung, auf die Präsentation der Schönheit seiner Akte oder auf die würdevollen Momente seiner Freunde, sondern auf Momente vor allem der Vorbereitung, der Übung und des Ausruhens.<sup>5</sup> Die weiblichen Akte entsteigen fast alle einem Bad, kämmen, waschen oder trocknen sich. Die Freunde ruhen zumeist in großen Sesseln. Und die Tänzerinnen üben, dehnen ihre Glieder oder sitzen auf Bänken vor oder nach dem Tanz. Es ist, als würde vom Rand her beobachtet. Es ist aber auch, als gälte alle Aufmerksamkeit einem Moment der Emergenz, dem trotz zitierbarer und absehbarer Erfolge nicht ganz zu trauen ist. Was steht auf diesen Bildern ebenso wie in diesen Bildern auf dem Spiel?

Einem Systemtheoretiker, vertraut mit dem Theorem der wechselseitig exklusiven operationalen Schließung von Kommunikation und Bewusstsein, fällt die Antwort nicht schwer. Degas widmet sich Wahrnehmungen, die frei von kommunikativen Absichten sind. Er zeigt gerade nicht die Emergenz einer Darstellung vor den Augen eines Publikums, sondern die allenfalls heimlich oder zumindest unauffällig beobachtbaren Momente zuvor und da-

<sup>5</sup> Hierauf lag der Akzent der Ausstellung „Edgar Degas: Das Spätwerk“ in der Fondation Beyeler in Basel, 30. September 2012 – 27. Januar 2013. Siehe auch den gleichnamigen Katalog, Basel 2012.

nach. Mit Erving Goffman formuliert, führt er die Betrachter seiner Bilder und Skulpturen auf die Hinterbühne, auf die Tänzerinnen ebenso wie Maler, Dichter und andere Freunde sich zurückziehen, um sich auf die Ansprüche der Vorderbühne vorzubereiten und von ihnen zu erholen. Nicht zuletzt ist dies die Zeit, in der man neben einer Lebenswelt auch einen Alltag entdeckt, der anderen Regeln zu gehorchen scheint, als sie vor Publikum befolgt werden müssen, und schon in diesem Moment ohne sein Publikum bereits nichts mehr wäre.<sup>6</sup>

Degas, der sich nicht zufällig zu seinen Bildern Kommentare wünschte, die über „Hm“, „Ah“ und „Oh“ nicht wesentlich hinausgehen sollten, denn dann sei bereits alles verstanden, bildhauert, malt und fotografiert, um der Wahrnehmung Objekte zu liefern, die diese mit sich selbst beschäftigt. Doch weit davon entfernt, etwa den Versuch zu machen, Körperlichkeit und Sinnlichkeit von ihrer kommunikativen Disziplinierung zu befreien, wie es später Mode wurde, zeigt er ganz im Gegenteil das körperliche und sinnliche Material, das in jeder Kommunikation vorausgesetzt werden und mitlaufen muss. Und dieses Material, die Gesichtsausdrücke der Freunde, die Gesten der Badenden, die Haltungen und Übungen der Tänzerinnen, trägt nicht nur die Spuren und nicht nur die Ahnung seiner Kommunikation, sondern es hat selbst aus diesen Spuren und von dieser Ahnung gewonnen. Es wäre nichts ohne die Disziplin, der es sich unterwirft, so wie diese Disziplin nichts wäre ohne das Material, das sie vorfindet. Um diese Emergenz geht es, um den Gewinn der Kommunikation aus der Wahrnehmung und der Wahrnehmung aus der Kommunikation.

Degas beobachtet eine Fugung, die vom Unwahrscheinlichkeitsbewusstsein seines Alters profitiert, ohne sich von irgendeiner Melancholie die Präzision verderben zu lassen. Die Methodik und Heuristik dieser Kunstwerke sind Zeugnisse einer wachsenden Aufmerksamkeit auf jene medialen Voraussetzungen von Kommunikation und Wahrnehmung, die die Neurophysiologie jener Zeit ebenso wie die Fotografie, das Kino und eben auch die impressionistische Malerei immer genauer vor Augen führte. Auch das arbeitet einem Interesse wie jenem von Hutter an der Kunst entgegen, das sehr genau weiß, welchen Nachholbedarf die Wissenschaft bei jedem Versuch hat, die Diffe-

<sup>6</sup> Insofern kann man von einem Glücksfall sprechen, wenn Erving Goffman auf den noch ländlichen Shetland-Inseln auf eine noch robuste Vorderbühnen/Hinterbühnen-Unterscheidung aufmerksam wird, die in urbanen Gesellschaften schon nicht mehr gilt, da dort auch Erholung, Freizeit und Alltag, ja sogar die Erholung von und Vorbereitung auf die Arbeit ohne ein je aktuelles Publikum keine Sicherheit der Darstellung und damit auch keine Handlungssicherheit mehr gewinnt. Siehe Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959.

renz von Kommunikation und Wahrnehmung auch nur zu reflektieren, geschweige denn als Theorem ernst zu nehmen. Die Kunst ist der Wissenschaft hier oft voraus, auch wenn sie davon ohne die Wissenschaft nichts wüsste.

Paul Valéry beschließt seine ersten Überlegungen zu den Tänzerinnen von Degas mit einem Zitat von Stéphane Mallarmé, der einmal bemerkt habe, dass eine Tänzerin keine Frau sei, die tanzen würde, denn es handele sich kaum („point“) um eine Frau und sie tanze auch nicht. Valéry erkennt die Wahrheit dieses Satzes erst angesichts eines Aquariums, in dem er die Bewegungen von Quallen beobachtet: Tänzerinnen, die keine Frauen sind und auch nicht tanzen. Seine intellektuelle Kraft kann dieses Bild vermutlich nur in der französischen Sprache entfalten, in der Quallen Medusen heißen und daher an Medusa, die einzig sterbliche der drei Gorgonenschwestern Stheno, Euryale und Medusa, erinnern. In der Antike nur als monströs bekannt, wird Medusa in der Renaissance zum Inbegriff der Schönheit und damit einer Schönheit, die das Monströse nie restlos leugnen wird.

Michael Hutters Arbeiten sind für die Autoren, deren Beiträge in dieser Festschrift versammelt sind, nicht nur für ihre Themenwahl, sondern auch für ihre Wortwahl vorbildlich. Von einer Meduse statt einer Qualle zu reden, eröffnet ein anderes Spiel. Für Hutter sind solche Perspektivwechsel maßgebend, ohne dass sich für ihn aus einer anderen Terminologie auch schon eine andere Ontologie ergäbe. Er liest ökonomische Werte als ästhetische Werte, und umgekehrt, ohne diese Unterscheidung auch nur für einen Moment für robust zu halten. Seine Spiele sind keine Spiele, und dementsprechend wird auch nicht gespielt. Gerne hätten die Herausgeber und Autoren dieses Bandes für „Ökonomie“ ein neues Wort gefunden; aber das ist ihnen nicht gelungen. So bleibt es dabei, dem Begriff des Wertes eine Uneindeutigkeit zu geben, die erst die Voraussetzung dafür ist, ein ökonomisches Kalkül auf ein Spiel zurückbuchstabieren zu können.

# Vorwort II

*Birger P. Priddat*

Hutter, in seiner vorsichtigen Art, das Wichtige subtil zu versuchen, ist selber über einen Versuch zu ehren, ihn beim Schreiben seiner Essays zu betrachten. Was kann man einem, der im Wechselstrom von Ökonomie und Kunst schwimmt, anderes anbieten, als das zu thematisieren. Und eine Form zu wählen, die das leicherding zeigt. Ein Gedicht.

*Hutter, beim Schreiben eines Essays beobachtet*

Die Sätze / zwischen  
Theorien und anderem / Schönen: Muster,  
die Muster bilden / und lösen. *A la  
recherche du formation des formes.*

Man kann es sich anders nicht  
vorstellen, als dass er  
im Morgenlicht / eine Feder in  
Tinten taucht / um  
Satz für Satz ein Maß zu finden / eigener  
*oeconomie.*

Denn in der Menschen Unmaß ein Maß zu  
suchen, ist er Ökonom / in der  
Menschen Maß ein  
Unmässiges zu hoffen / ist er, der  
Vorsichtige, der Kunst nah' / den

Malstrom Scyllens und  
Charibdens: *price and*  
*praise*, steuer-  
männisch schreibend / um-  
fahrend.

Wer ihm da folgt / gewinnt  
leisen / Horizont.