

LAGADO

und die Ästhetik des Zweifels

I ...die Kunst als abbreviative Bezeichnung für eine Denk-, Arbeits- und Lebensform scheint sowohl Widersprüche zu lieben, als auch die Aufhebung derselben in einem anderen Aggregatzustand, auf einer neuen Verhandlungsebene, in einem fremdartig und überraschend wirkenden Systemmoment und einem initiativ-plastischen Reaktionsmuster. Als Mitarbeiter in Poppers Welt 3 sind die Künstler ständig damit beschäftigt Gegenstände herzustellen, um die sie nicht gebeten wurden, Sichtweise zu illustrieren, die abwegig subjektiv erscheinen, Protokolle anzufertigen, die wirr sind und erschrecken und schließlich Gedanken zu produzieren und festzuhalten, die kaum eine Gültigkeit für andere beanspruchen können. Das war zwar nicht immer so, die historische Entwicklung hat uns aber dahin geführt und es wird interessant sein, zu beobachten und vielleicht sogar mitzuerleben, wohin sich dieses Übergangsstadium neigen und weiterentwickeln wird.

Der Konjunktiv als charakteristische Denk- und Handlungsweise, der sich zwischen Sein und Nichtsein fraglos behauptet, ist das experimentelle Medium der Kunst, der Widerspruch ihr Element, die Wahlfreiheit die Bedingung für ihre Hervorbringungen und die vollendete Vorläufigkeit im Kunstwerk ihr Motiv und Ziel. Große und gewagte Worte, selbst und in sich widersprüchlich genug, um künstlerisches Denken an ihnen zu entzünden...künstlerisches Denken, das sich zugute hält, realistisch zu sein, gerade weil es Widersprüche erkennt, anerkennt, mit ihnen arbeitet, ihnen widerspricht und subjektiv gegen objektiv ausspielend, den Widerspruch zwar nicht entschärft und überwindet, ihn aber doch so in den Lebenszusammenhang einbettet, dass er vermittelt durch die Kultur (Welt 3) als Teil des Lebens selbst angesehen werden kann. Hegel, dem das Verdienst zukommt, den Widerspruch dynamisiert und zum Agens des philosophischen Denkens gemacht zu haben, schreibt in seiner „Wissenschaft der Logik“ im § 48/Zusatz:
„Die wahre und positive Bedeutung der Antinomien besteht nun überhaupt darin, dass alles Wirkliche entgegengesetzte Bestimmungen in sich enthält und dass somit das Erkennen und näher das Begreifen eines Gegenstandes eben nur soviel heißt, sich dessen als einer konkreten Einheit entgegengesetzter Bestimmungen bewusst zu werden.“ (Werke, Bd.8, Ausgabe Frankfurt 1970, S. 128)

„Konkrete Einheit entgegengesetzter Bestimmungen“ das heißt, jeder Gegenstand ist ein tertium, das es nach den Regeln der klassischen Logik nicht geben darf, er ist schwarz und weiß zugleich, er verkörpert die Identität und den Widerspruch in einem, in ihm fallen die Gegensätze in eins, er ist die Verkörperung der Coincidentia oppositorum. Hegel macht deutlich, dass es sich „um alles Wirkliche“ handelt und dass es um Erkennen und Begreifen geht, was er charakterisiert als ein „sich bewusst werden“.

Was sind das für merkwürdige wirkliche Gegenstände, die im Augenblick ihres Erkenntwerdens in zwei Teile, zwei gegensätzliche Bestimmungen auseinander fallen, die zugleich als konkrete Einheit aufgefasst werden.

Hegels Kampf mit der Sinnlichkeit des Geistes und der Widersprüchlichkeit des Wirklichen und sein Versuch, die Begriffe zu problematisieren und dadurch zu klären, hat seine Ästhetik zur jener mit dem romantischen Trauerflor gemacht, als die sie in die Geschichte einging. Er selbst ist nicht nur biographisch ein Romantiker, Jugendfreund und Studienkollege Hölderlins und Schellings, sondern auch in seiner nostalgischen Religiosität und seiner Liebe zum Historischen ein großer Sentimentaler mit ausgeprägten Versöhnungswünschen. Vor allem seine Rehabilitierung des durch die Platonische Philosophie diskreditierten und als Trug verurteilten „Scheins“ macht ihn für alle nachfolgenden Künstler zum verehrungswürdigen Heiligen der Ideengeschichte.

Die christlich-pietistische Tradition seiner Herkunft ermöglichte es ihm, den Schein als ein Scheinen zu begreifen, als eine Epiphanie, die immer das Erscheinen von etwas ist. Dadurch entkommt der Schein dem Verdikt der Täuschung, gerät in die Nähe der Offenbarung und erhält einen epistemischen Wert, der einen bedeutenden Teil unserer Wirklichkeit rettet, die bekanntlich nicht im „reinen“, dh. körperlosen und abstrakten Denken aufgeht. Rüdiger Bubner spricht in seiner Einleitung zu Hegels Ästhetik (Stuttgart 1971) vom „Modus der Präsenz der Idee“ und fährt fort: „Das Scheinen der Idee in einer konkret sinnlichen Erscheinung geht auf eine logische Kategorie zurück, deren Gewinnung Hegel seit seinen frühen Schriften über die *Phänomenologie des Geistes* bis zur *Wissenschaft der Logik* besondere begriffliche Anstrengungen gewidmet hat. Es muss Kraft der Mittel einer philosophischen Logik möglich sein, eine Idee auch dann als Idee zu erkennen, wenn die Weise ihrer Gegebenheit inadäquat ist. Dem dient die Kategorie des Scheins insofern sie den Maßstab für die Adäquatheit des Gegebenseins noch in die Idee selbst verlegt.(...) Ist derart das Scheinen als Scheinen logisch begriffen, dann erleichtert die Übersetzung der strukturellen Differenz von Kunst und reinem Denken in diese Kategorie, die Aufgabe einer Ästhetik bei weitem.“ Wenn also die Idee selbst, die Art ihrer Erscheinung bestimmt, ist damit jedem besserwisserischen Kritisieren von Gestaltungen und künstlerischen Realisierungen das Recht abgesprochen? In gewissen Grenzen: Ja, der Kritiker müsste sich allerdings der Mühe unterziehen, zu beschreiben, welche Idee an Stelle der erwarteten verwirklicht worden ist, dh. er müsste sich auf das Scheinen als das Erscheinen von etwas einlassen, auf das „Faktum“ der Kunst als einem Nicht-Beliebigen, respektive Grund-losen und weniger auf die Abwesenheit eines nur Gewähnten, oder konventionell Angenommenen.

Dass ein Gedanke sinnlich und/oder mit künstlerischen Mitteln dargestellt, und nicht philosophisch gedacht und aufgeschrieben wurde, bedeutet demnach nicht, dass er nicht präsent ist, sondern lediglich, dass er dargestellt und nicht (nur) gedacht wurde.

Was allerdings Vorrang genießt, das prinzipiell gleichrangige Darstellen oder das Denken, muss den Zufälligkeiten der Biographie und der daraus erwachsenen Präferenzen überlassen bleiben. Nach Hegel ist sein Schein der Ausdruck einer Unvollkommenheit seiner begrifflichen Fassung. In den Worten Bubners: „Die sinnlich scheinende Idee ist potentiell gedachte Idee, ja sie bildet sogar die ständige Aufforderung, das Potentielle zu verwirklichen...“ (S.24)

Nun gibt es eine Reihe von Gedanken, wage ich zu behaupten, die sich entweder der begrifflichen Fassung nach herkömmlicher Übung entziehen, oder aber eine neue oder erweiterte Logik und Sprache erforderten, um einigermaßen zutreffend formuliert werden zu können. Man kann nun die Kunst als einen Versuch verstehen, diese vagen, aber existenten und mächtigen Gedanken darzustellen, unvollkommen zwar und im Hegelschen Sinne „inadäquat“, aber immerhin als erste prototypische Konkretion eines halb- oder auch noch nicht vollständig begrifflich gefassten Gedankens. Das würde auf ein Konzept der Kunst als „Aufforderung zum Denken“ hinauslaufen, die dem in Anschluss an Hegel oft geäußerten Ende der Kunst die Dialektik ins eigenen Haus zurückbrächte.

Kunst als Zünd- und Zündelstoff im Gegensatz etwas zum wärmenden, gemütlichen Feuer, Kunst als Frage im Gegensatz zu den ubiquitären und belanglosen Antworten, Kunst als Potentialis und Adhortativus, Kunst als Prototypenherstellung, Kunst als Kugelgestalt, auf der Richtungen nichts bedeuten, Kunst als angewandte Phänomenologie (des Geistes), Kunst als thematisierendes Instrument der Erkenntnis, Kunst als vollendete Vorläufigkeit, Kunst als intime Objektivität... sind Formulierungen, die Hegel insofern fortführen, als sie mit Hilfe seiner Denkmittel, seine eigene Begrenzung aufhebt. Die „intime Objektivität“ ist einer der fruchtbaren Widersprüche, welche nach Hegels Ansicht die Aufforderung, den Widerspruch zu lösen, bereits in sich enthält, wodurch das Denken vorangetrieben wird. Nicht nur ist die Wortkombination befremdlich, auch der darin ausgedrückte Sachverhalt, dass eine Objektivität überhaupt intim sein könne, erscheint zunächst ungewöhnlich. Objektiv wird im wissenschaftlichen Kontext eine Erkenntnis, Beschreibung oder Beobachtung genannt, die unabhängig vom Erkennenden, Beschreiber oder Beobachter ist. Im idealtypischen Fall soll keine Färbung, Trübung oder sonstige Verzerrung durch die Art und Weise, die Umstände und den Kontext des Experiments die Ergebnisse der intellektuellen Bemühung in irgendeiner Weise beeinflusst haben. Andere Individuen müssen zu einer anderen Zeit, unter veränderten Umständen und Bedingungen zu dem nämlichen Ergebnis kommen. Sehr hohe Forderungen werden hier gestellt. die zudem noch von der Vorannahme ausgehen, dass es so etwas wie eine Realität außerhalb und jenseits der erkennenden Subjekte gäbe, was von vielen Denkern und Schulen bestritten wird. Alle Philosophien haben an der Subjekt-Objekt-Spaltung laboriert und die meisten haben die Objektivität als ein Konstrukt von zweifelhafter Stabilität herausgestellt.

Die einen halten sie für eine Arbeitshypothese, oder eine Konvention, die anderen leugnen sie schlichtweg, wie zB. K.Marx, wieder andere ersetzen sie durch Intersubjektivität wie K.R.Popper.

Allgemein ist das Objektive konnotiert mit Meßergebnissen, Fakten, Eindeutigkeit, Zweifelsfreiheit, Überprüfbarkeit und Reproduzierbarkeit, mit Kategorien, die weit entfernt von allem Subjektiven und Perspektivischem sind, von Interpretation, Individualität und emotionalen Qualitäten.

Die Gütekriterien einer wissenschaftlichen Aussage „Objektivität, Reliabilität und Validität“ - dieser Katalog findet vorzugsweise Anwendung in den empirischen Sozialwissenschaften - sind die Grundlage für den wissenschaftlichen Disput, die Kritik, die Nachbesserungen von Theorien und damit im Grunde für den gesamten wissenschaftlichen Fortschritt.

Dass damit allerdings bereits Präjudizien geschaffen und Artefakte eingeführt werden, möchte man sich nur ungern vergegenwärtigen. Dem gesamten Gebäude mit seiner ohnehin labilen und gewagten Statik würde unweigerlich der Einsturz drohen, wenn sich die freche Behauptung, dass Objektivität ein Popanz sei, ein goldenes Kalb, eine Erfindung, um Subjektives aus der Debatte zu drängen, bewahrheiten würde. Selbst die Pseudobeweise der Statistik, die bei Lichte besehen, niemals die Richtigkeit der inhaltlichen Annahme, sondern lediglich die Richtigkeit der prüfenden Zählweise und Rechenoperationen bestätigen, wäre bedroht, wenn jemand die prinzipielle Vergleichbarkeit und Summierbarkeit unterschiedener Dinge bestritte.

Die Konsequenzen der letzten großen metatheoretischen Erschütterung, der Wissenschaften durch die Systemtheorie sind noch lange nicht bei allen Fächern angekommen, selbst die Erkenntnisse der strukturellen Mathematik werden mit exorzistischer Attitüde aus den Hochburgen der Wissenschaftsstatistik herausgehalten und verbannt.

Doch zurück zu Hegel und den scheinenden Widersprüchen. Alles Wirkliche soll nach Hegel entgegengesetzte Bestimmungen in sich enthalten... gilt das auch für Komposita, vor allem für solche, deren Teile bereits Gegensätze sind, wie etwas die „weiße Schwärze“ oder die „Falsche Wahrheit“ ?

Diese Frage verweist uns auf die Festlegung auf ein Wirklichkeitskonzept. Wenn ich zulasse, dass allem was denkbar ist, eine Wirklichkeit zukommt, ist mein Wirklichkeitsbegriff offen für Paradoxien, Unmöglichkeiten und lebende Widersprüche, Träume, Visionen und Unklares. Ein solches offenes und comprehensives Konzept muss Hegel unausgesprochener Weise und untergründig geleitet haben, als er den Widerspruch als Movens unseres Denkens entdeckte. Dieses Konzept ist ein eminent künstlerisches, das weniger ausschließt als neugierig zulässt, das dem Denkmöglichen eine zumindest potentielle Existenz zutraut und nicht so schnell mit dem Urteil eines „kann nicht sein“ bei der Hand ist. Woher ein solches Konzept bei Hegel stammt, bleibt zwar unklar, aber die Romantische Schule war doppelbödig genug, um mit Licht und Schatten zu gleicher Zeit zu operieren, sowohl staatstragende Philosophie, als auch revolutionäre Auführer zu protegiere.

Widersprüche zusammen zu denken und entgegengesetzte Bestimmungen als konkrete Einheit zu sehen, war vor Hegel nur einigen Mystikern gelungen, die während der Romantischen Epoche, wie wir von Heine wissen, große Konjunktur hatten.

Hegel ein aufgeklärter Mystiker ?...einiges spricht dafür. Diese Einschätzung haben nicht nur die sogenannten Linkshegelianer vertreten, sondern auch Emil Lask, der die Hegelsche Logik und Dialektik eine „emanatistische Logik“ nannte, darin auf den Neuplatonismus und Plotin anspielend. Marx sprach in seiner Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie sogar von "logischem, pantheistischem Mystizismus". Vorgebildet ist die Dialektik im Koinzidenzprinzip des Nikolaus von Kues, in welchem er das Größte und das Kleinste koinzidieren lässt. „Es ist eben deshalb über aller Bejahung und Verneinung, alles, was es nach unseren Begriffen ist, ist es ebenso, als das es dasselbe auch nicht ist und umgekehrt, es ist in der Weise das Einzelne, dass es zugleich alles ist, und in der Weise alles, dass es nichts von allem ist, und in der Weise am meisten dieses, dass es dieses auch am wenigsten ist.“ (De docta ignorantia, 1440) Diese Denkfigur, aus neuplatonischer Kritik am scholastischen Aristotelismus und seiner ausschließenden Logik entstanden, hatte jenseits ihrer theologischen Rechtfertigung („über aller Vernunft“) eine weitreichende Wirkung. Der Cusaner, der u.a. in Padua studiert hatte, der damals avanciertesten, von Dissidenten gegründeten Universität und dort mit den Früh-Humanistischen Gedanken in Berührung kam, war nicht nur Kirchenrechtler, sondern auch Mathematiker, Kalenderreformer und ein bemerkenswerter Philologe, der ganz offensichtlich gerne mit Widersprüchen, Paradoxien und Antinomien spielte.

Seit Epimenides' Kreter-Paradoxon, Cusanus' Coicidentia, Emanuel Kants Antinomientafel, Hegels Dialektik, Tarskis Hierarchie-Versuch, seit Russels Antinomie, Quine und Gödel ... etc. haben Widersprüche und ähnliche dualistische Erscheinungen denkende Menschen herausgefordert. Nicht zuletzt durch Widersprüche wurden neue Ebenen, neue Typen und Rangfolgen erfunden, alte Logiken erweitert oder durch neue ersetzt (zB.mehrwertige und parakonsistente Logiken) neue Techniken und ganze Wissenschaften entwickelt, dh. Widersprüche, Paradoxien und Antinomien scheinen ungeheuer produktive Denkfiguren zu sein, die Harmonie, Versöhnung, Ausflüchte, Metaebenen und Inventionen gleichermaßen protegieren. Jenseits von Bonmots mit ihren treffenden und überraschenden Pointen, jenseits des angeblich aus der Unvereinbarkeit resultierenden Humors und Witzes, werden Widersprüche als etwas Treibendes, Unruhiges und Spannung erzeugendes verstanden, darin einem Vorhalt in der Musik, oder einem unaufgelösten, zur harmonischen Tonika hinleitenden Akkord vergleichbar. Das gerne falsch zitierte „credo quia absurdum“ des griechisch-römisch geschulten Rhetorikers, Sophisten, Polemikers und späteren christlichen Kirchenvaters Tertullian, heißt zwar im Urtext (De Carne Christi, 5) etwas anders („credibile est, quia

ineptum...certum est, quia impossibile“) die Tatsache aber, dass dieses Zitat bis auf den heutigen Tag in seiner pointierten Form verwendet wird, zeigt nichts weiter als unser großes Verlangen nach Unmöglichem, Widersinnigen und aller Erfahrung widersprechend Überraschendem und letztlich nach lebendiger Dynamik.

„Diese chaotische Welt voller Widersprüche, die die unsere ist, hält sich im ganzen mehr oder weniger mit Hilfe von Erklärungen aufrecht, die abwechselnd sehr komplex und sehr ausgeklügelt sind und sie zu rechtfertigen und für die meisten Menschen annehmbar zu machen scheinen. Diese Erklärungen berücksichtigen eine gewisse Erfahrung. Doch ist zu bemerken, dass es sich um eine „vorgefertigte“ Erfahrung handelt und dass diese Erfahrung, wenn sie auch Anlass zu brillanten Analysen gibt, nicht ihrerseits gemäß einer Analyse ihrer realen Bedingungen eingesetzt wird.“

Dieses Zitat stammt nicht etwa von einem Kirchenvater, oder agnostischen Philosophen des Humanismus, sondern von einem Maler des 20. Jahrhunderts, einem Meister des Widerspruchs und der lebenslangen Erkenntnissuche, René Magritte. Am 20.11.1938 hielt er in Antwerpen einen Vortrag mit dem Titel „Lebenslinie“, den er folgendermaßen beschloss:

„Die zukünftige Gesellschaft wird aus dem lebendigen Leben eine Erfahrung entwickeln, die das Ergebnis einer gründlichen Analyse sein wird, deren Perspektiven sich vor unseren Augen abzeichnen. Und dank einer strengen vorherigen Analyse kann die bildnerische Erfahrung, so wie ich sie verstehe, von jetzt an eingesetzt werden. Diese bildnerische Erfahrung bestärkt meinen Glauben an die unerkannten Möglichkeiten des Lebens. Alle diese unerkannten Dinge, die ans Licht gelangen, lassen mich glauben, dass auch unser Glück von einem Rätsel abhängt, das mit dem Menschen verbunden ist, und dass unsere einzige Pflicht in dem Versuch besteht, es kennenzulernen.“

Magritte gewinnt das Pathos seiner Feier des Rätsels aus der Darstellung der Widersprüche, aus der Beachtung diskursiver Unmöglichkeiten, aus seiner „Eulenspiegelerei“ im Umgang mit Begriffen. Er öffnet in der „vorgefertigten Erfahrung“ das Fenster der Möglichkeit und erinnert uns an die intimen Qualitäten aller Objektivitäten. Die Dinge, die Objekte, selbst die unpersönlichen Resultate wissenschaftlicher Untersuchungen und Analysen haben und gewinnen, indem wir sie aus unserer Perspektive wahrnehmen einen intimen Charakter, der nur dadurch entsteht, dass sie mit uns zu tun bekommen, dass sie in Relation zu uns gebracht werden.

Das Intime an Objektivitäten wahrzunehmen, heißt ganz naiv: Kunst machen, das Wahrnehmen des Intimen an Objektivitäten anderen zugänglich zu machen, heißt Veröffentlichen resp. Ausstellungen machen, wodurch die Widersprüche aufscheinen und wenn es gut war, sogar zu leuchten beginnen, wie bei Hegel, wie bei Bloch, wie bei Magritte und vielen anderen Romantikern und Surrealisten.

II Mittlerweile sind wir weit davon entfernt, naturwissenschaftliche Theoreme und Konstrukte direkt auf das Leben und die Kunst übertragen zu wollen, oder sie gleichermaßen in Poesie und Physik am Werke zu sehen, wie das beispielsweise noch Novalis und Ritter taten. In den romantischen Naturwissenschaften waren es zwar auch schon Metaphern, also eher die übertragenen Prinzipien und weniger die Algorithmen und Gesetze selbst, die im Sinne eines alles Lebendige durchwaltenden Prinzips Wissenschaft und Kunst vereinten und nahezu ununterscheidbar machten, aber es gab diesen dominierenden Gedanken einer alle Gegensätze versöhnenden starken und ursprünglichen Harmonie, jenen Traum vom mythischen Ganzen, zu dem alle seine getrennten Teile zurückstreben. Einerseits benutzte man Analogien, Metaphern, Symbole, Allegorien und Gleichnisse verstand und interpretierte diese aber gleichzeitig als Naturgesetze und versuchte sie experimentell nachzuweisen. Novalis setzte die Beseelung der Natur mit einer Art Elektrifizierung gleich und Ritter sprach vom Galvanismus als der großen „Allegorie“, welche die belebte und unbelebte Natur wieder miteinander verbinde. Da beide, der Physiker und der Poet das gleiche Medium meinten, jene unsichtbare, aber wirkmächtige Kraft, wie man sie in galvanischer Elektrizität und Elektromagnetismus sehen konnte, über die sie nur metaphorisch kommunizieren konnten, um sich gegenseitig verständlich zu machen, kam diese stilbildende und noch heute zu vielen Verwechslungen Anlass gebende Amalgamierung von Metapher und Kraft zustande. In den 200 Jahren, die zwischen den romantischen Naturwissenschaft und dem Planck'schen Wirkungsquantum liegen, haben sich die zwei Kulturen so weit voneinander entfernt, dass kaum ein Künstler die Quantenphysik, die Biochemie oder die Laborgeheimnisse der experimentellen Genetik verstehen kann, oder ein Wissenschaftler das Warum und Wieso eines Duchamp, Warhol und Beuys oder die Bildverweigerung einiger zeitgenössischer Künstler. Die Wissenschaftler sind auf den außerwissenschaftlichen Gebieten genauso zurückgeblieben, nostalgisch und reaktionär, wie die Künstler auf dem nicht-künstlerischen Terrain. Für erstere endet das Verstehen bei schönen Bildern und Opernbesuch, für letztere bei der Anschaulichkeit und Erinnerungen aus der Schulzeit.

Auch wenn der laute und öffentliche Teil der C.P. Snow-Debatte abgeschlossen ist, wurde weder inhaltlich noch administrativ (d.h. bildungspolitisch) Entscheidendes unternommen. Außer den Verirrungen des New Age und der kommerzialisierten Esoterik bis hin zu ihren idealistischen Verästelungen in der sogenannten Spiritualität hat sich kaum etwas Nennenswertes entwickelt. Wahrscheinlich geht es auch gar nicht um Re-Harmonisierung und Wiedervereinigung, sondern um eine Quasi-Parallelität der Entwicklung, die sich belehrt und kritisch aufeinander bezieht. Das Projekt „Restrukturierung der Wissenschaften“ des Pädagogen Hartmuth v.Hentig und die Rolle der Gesprächlichkeit in einer „Allgemeinen Wissenschaft“ des Mathematikers

Rudolf Wille gehören zu den wenigen exemplarischen Anstrengungen, die in dieser Frage unternommen wurden, nicht erwähnte eingeschlossen.

Die Zeit der New Yorker Macy-Konferenzen ist vorüber, die vielversprechenden Artist-In-Residence-Programme wurden meist den vorgeblichen Sachzwängen geopfert, das Gerede von der Interdisziplinarität blieb leider folgenloses Gerede und nur verstreute und vergleichsweise stille Einzelinitiativen trauten sich auf das verminte Gelände zwischen den beiden Kulturen. Meist waren es Doppelberufler oder in mehreren Fachbereichen aktive Intellektuelle, die sich des Themas annahmen, Personen, denen Bi-Kulturalität bereits vertraut war. Nur auf den oberen Rängen der Wissenschaftler, auf denen man sich persönliche Meinungen und kantiges Profil erlauben darf, gab es einige, die sich erdreisteten dem Zeitgeist die Stirn zu bieten, die künstlerische Seite blieb vorwiegend stumm. Entweder war sie zu angepasst und dumm, oder sie wusste nicht zu welcher Fraktion sie sich zählen sollte, und da ihr häufig bescheinigt wurde, dass sie weder zur geisteswissenschaftlichen noch zur naturwissenschaftlichen gehöre, hielt sie sich unsicher aus dem Geplänkel heraus und verpasste so ihr Stichwort. Es hätte sehr wohl einen wichtigen und hilfreichen Auftritt geben können, einen, der Sprache und Bild hätte problematisieren können, Inszenierung und Suggestion. Methode und Effekt. Die zwei Kulturen-Debatte ist zwar noch nicht verjährt, aber doch aus der Aktualität geraten, deswegen wollen wir uns hier zwar vor dem Hintergrund dieser Debatte, aber im Vordergrund über etwas anderes verständigen, das ich vorläufig die „Ästhetik des Zweifels“ nennen möchte.

Zweifel ist ein ungeheuerliches Stichwort, das sowohl das Konzept einer Tätigkeit meint als auch einen Zustand, es beschreibt sowohl ein nüchternes Ergebnis als auch eine verstörende Gemütsverfassung, die unbedingt aus der Welt geschafft werden soll. Der Zweifel ist die negative Vokabel und Denkfigur schlechthin, da sie alles berühren und in einen Strudel der Ungewissheit reißen kann und felsenfest Geglaubtes mit Leichtigkeit ins Wanken bringt. Der Zweifel ist assoziiert mit Glauben, Skepsis, Forschen, Erkenntnis und Täuschung, mit dem Solipsismus, der Methode, der Logik, dem Widerspruch, dem Misstrauen, der Unsicherheit, etc. etc. Mit dem Zweifel beginnt die Philosophie, die Emazipation und die schwierige Individualisierung, weil einerseits der naiv-aktive Realismus nicht ausreicht, um ein Leben zu bewältigen, oder gar Probleme zu lösen und andererseits das instinkthafte Mitlaufen im Zug der Lemminge uns als Menschen bis zu einem gewissen Grade evolutionär unmöglich geworden ist.

In der Welt des religiösen Denkens, war Zweifel, sowohl der empfundene als auch der geäußerte- und dieser natürlich in besonderem Maße- eine Sünde und ein Abfall vom Heilsplan der göttlichen Schöpfung. Der kritische Kopf, Frühaufklärer, Dichter und Sänger, vom Konzil inkriminierte Pariser

Hochschullehrer, der skandalisierte und grausam verstümmelte prominente Liebhaber des 13. Jahrhunderts Petrus Abaelard lobte in seiner Abhandlung „sic et non“ geradezu den Zweifel und lässt keinen Zweifel daran, dass der Zweifel keine Sünde, sondern fast so etwas wie eine Tugend sei, wenn er schreibt:

„Durch Zweifeln kommen wir nämlich zur Untersuchung, und in der Untersuchung erfassen wir schließlich die Wahrheit.“ Dieser Meinung und Haltung werden sich alle späteren Intellektuellen anschließen und ebenfalls das Erkenntnis überhaupt erst Ermöglichende im Zweifel betonen.

Der Zweifel als Motor der Geistestätigkeit, als Eingeständnis der Unsicherheit, als das „Je ne sais quoi“ der Erkenntnis und der Entscheidung ist die uns heute geläufige Figur dieser Universalie, über die kaum noch gestritten wird, da sie paradoxerweise ein sicherer Bestandteil unserer vita intellectualis geworden ist. In zahlreichen zirkelschlüssigen Bonmots und rhetorischen Figuren wird ausgedrückt, dass der Zweifel unumgänglich ist und dass ein semper dubitandum als Ostinato jegliche Erkenntnis und Entscheidung begleitet. Es sei einzig sicher, dass nichts sicher sei und die Darstellung des Zweifels als der sich selbst auffressende Gedanke sind die geläufigsten.

Um Widersprüche zu entdecken ist denkende und vergleichende Wahrnehmung Voraussetzung, um Widersprüche zu bilden ist ein Denken notwendig, das auf Wahrnehmbarkeit zielt. Es gibt wohl niemanden, dem Zweifel gänzlich fremd wäre, denn schon in trivialen Alltagswahrnehmungen sind wir gelegentlich mit undeutlichen Konfigurationen und schwer entscheidbaren Situationen konfrontiert, die unsere Urteilsbildung zum Schweben bringen, zum Oszillieren, zum Flackern. Wir wissen aber, dass ein Flimmerzustand nur ein vorübergehender sein darf, wenn er nicht tödlich sein soll, also versuchen wir sowohl in unserer Wahrnehmung als auch in unseren Entscheidungen diesen Zustand zu vermeiden und wenn das aus irgendwelchen Gründen unmöglich ist, ihn zu verkürzen. In der Schaltlogik (Shannon et al.) ist der Toggle-Zustand, der das Hin und Herschalten pro Zeiteinheit meint zwar als nutzbar aber auch als gefährlich bekannt. Das Übersteigen kritischer Schwellen kann zum Aus des gesamten Systems führen, oder es in einem metastabilen Zustand überführen, der besonders empfindlich äußeren Einflüssen gegenüber ist.

In diesem Sinne ist unser gesamtes Wissen, unsere Orientierung und unsere Existenz eine vom Zweifel erzeugte Metastabilität, die jederzeit durch Erschütterungen in jenen Zustand verfallen kann, den man Krise und Destabilisierung nennt. Zweifel und Krise sind nicht nur auf individualpsychologischer Ebene enge Verwandte, sondern ähnliche Phänomene findet man unschwer auch im Sozialen, Kulturellen, Wirtschaftlichen und Technischen. Das Oszillieren zwischen „Nicht-Mehr“ und „Noch-Nicht“ das Hin und Herzucken zwischen Rückfall und Neuentwicklung, sämtliche Übergangssymptome, die destruktiven und konstruktiven Interferenzen, das Moiré und jenes unmerkliche Flimmern im „rasenden Stillstand“ sind Erscheinungsformen eines Zustandswechsels, den wir in jedem Wachstum, in

jeder Entwicklung und jeder Veränderung erleben könnten, wenn unsere Sinnesorgane nicht so träge wären, wie sie es aus Selbstschutzgründen sind. Zweifel und Gewissheit hängen so eng zusammen, dass eine Theorie des Zweifels quasi selbstredend als Teil der Erkenntnistheorie angesehen wird. Der Stellenwert des Zweifels innerhalb einer Epistemologie ist allerdings unterschiedlich und variiert mit der Nähe der Erkenntnis zu Glauben, Offenbarung und Dogmatismus. Nur im Skeptizismus wurde dem Zweifel ein entscheidender systematischer Ort zugewiesen, der jenseits von Mangel-Minder-oder schwacher Erkenntnis liegt. Hier, vor allem im spätantiken akademischen Skeptizismus hatte der Zweifel die Rolle des Ermöglichers des Erkennens und Wissens, hier wurde er zum Grundprinzip des Denkens überhaupt.

Aus dieser Philosophenschule stammen die zehn Tropen, die die Skepsis begründen und zur Zurückhaltung des Urteils, zur epoché führen. Sie sind es wert, in Erinnerung gerufen zu werden, weil sie nicht mehr zum Allgemeinwissen gehören und für die intendierte Ästhetik des Zweifels konstitutiv sind.

- die Verschiedenheit der Lebewesen
- ...der Menschen untereinander
- ...der Sinnesorgane
- ...der Lagen, Entfernungen und Orte
- das Vermischtsein des Wahrnehmungsobjekts mit anderen Objekten
- die Verschiedenheit der Erscheinungen je nach ihrer Verbindung (Kontext)
- die Relativität überhaupt
- die Abhängigkeit von der Anzahl der Wahrnehmungen
- die Abhängigkeit von Bildung, Sitten, Gesetzen, religiösen und philosophischen Anschauungen

Das sind zehn gute Gründe für die Zurückhaltung des Urteils, selbst wenn man den radikalen Pyrrhonismus aufweicht und in einem gemäßigten Skeptizismus die Tropen lediglich zum Anlass nimmt, kritisch zu fragen und eingehender und genauer zu untersuchen.

Es ist hier nicht der Ort, die Geschichte des Skeptizismus aufzurollen und bis in die Gegenwart zu verfolgen und nachzuerzählen, aber Beschäftigung mit dem Zweifel, macht die Erwähnung der Geschichte aus mehreren Gründen notwendig, denn eine Reihe von Tropen sind mitbeteiligt- wie man sieht- , wenn wir uns daran machen wollten, moderne Formen der Skepsis beurteilen, und als Argumentationshilfen heranziehen zu wollen.

Überhaupt entsteht eine gänzlich andere Form des Skeptizismus, wenn man ihn von der traditionellen Wahrheitsfrage und den Problemen der Letztbegründung löst und ihn auf die prinzipielle Möglichkeit von Erkenntnis und Wissenserwerb konzentriert. Wenn man die Unterscheidung zwischen begründendem und

entdeckendem Kontext berücksichtigt, nach der sich die philosophischen und die künstlerischen Konzepte der Erkenntnis aufteilen lassen, wird sich sicherlich auch der Zweifel mitaufteilen, vielleicht in einen Zweifel an der Begründung und einen, der die Entdeckung anzweifelt. Doch kann man eine Entdeckung überhaupt bezweifeln?

Um eine Begründung anzuweifeln, kann man die existierenden Regeln, welche über die Gültigkeit einer Begründung befinden, anwenden.

Die traditionelle Logik und avancierte Verfahren der Aussagenprüfung stellen die Kriterien dazu zur Verfügung. Für Entdeckungen gibt es kein vergleichbares Regelwerk, wohlgerne für die Entdeckung selbst, nicht für die sich an sie anschließenden Hypothesen. Der ausgestreckte Zeigefinger, der die Aufmerksamkeit auf etwas lenkt, was zuvor übersehen, oder auch gar nicht gesehen wurde, ist nicht reglementiert. Auch wenn er in eine Richtung deutet, in der nichts Neues zu sehen ist, deutet er darum nicht „falsch“, sondern er zielt möglicherweise auf eine Entdeckung, die auf einer anderen Ebene liegt, beispielsweise auf der der Erinnerung.

Entdeckungen bedürfen keiner Rechtfertigung, obgleich sie selbst eine symptomatische, an den Zeitgeist mit seinen Denk- und Wahrnehmungsmöglichkeiten gebundene Bedeutung haben. Diese Kontextgebundenheit von Entdeckungen wird zwar gerne überspielt oder geschichtsklitternd ausgelassen, was aber lediglich unserem Verlangen nach Heroen- und Genie-Verehrung zu danken ist und nichts mit der Entdeckung selbst zu tun hat.

Wenn nun die Entdeckung, im Gegensatz zur Begründung, vom herkömmlichen Zweifel nicht berührt wird, heißt das, dass sie möglicherweise nicht Erkenntnis zum Ziel und Inhalt hat? Erkenntnisse werden nach dem Muster: Zweifel-Untersuchung-Ergebnis-Zweifel gewonnen, wobei der abschließende Zweifel das Ergebnis zu einem Zwischenergebnis macht, das erneute Untersuchung erfordert.

Die Entdeckung zielt tatsächlich nicht auf Erkenntnis, sondern auf eine ihrer Voraussetzungen, auf etwas, das der Erkenntnis vorgelagert ist, sie zielt nämlich auf „Kenntnis“. Nur wer Kenntnis hat, kann Erkenntnis entwickeln, nur wer Dinge kennt, kann sie in einen Zusammenhang stellen.

Diesen Sachverhalt könnte man zur Begründung des protowissenschaftlichen Rangs der Kunst benutzen, man könnte ihn ferner als Hinweis verstehen, der, bezogen auf die C.P.Snow-Debatte die Kunst weiter in Richtung Naturwissenschaften rückt, weil sie an der Beschaffung des Reflexionsmaterials für die Geisteswissenschaften beteiligt ist, in dem sie Bilder, Objekte, Tonfolgen, Bewegungen und poetische Situationen hervorbringt, oder in der Formulierung Eduard Hanslicks „geistfähiges Material“.

Wenn man Kenntnis als Voraussetzung der Erkenntnis versteht, gibt es dann auch etwas was man Voraussetzung des Zweifels nennen könnte?

Wahrscheinlich haben wir im Zwiefachen eine Voraussetzung vor uns, im Zwielight und in der unentschiedenen Zwiefalt. Das zuvor erwähnte Hin und Her, das wie in einer unleserlichen Schrift bald diese, bald jene Lesart zulässt, die Licht- und Schattenwirkungen, die irritierend erst das eine, dann das andere und dann wieder das erste in den Vordergrund treten lassen, die Vexierbilder und die optischen Täuschungen könnten als Zweifel auslösende vorgängige Erscheinungen verstanden werden, kurz alles, was unsere Wahrnehmungsgewohnheiten stört.

Heidegger sagt in seiner Vorlesung zu Heraklit (1943-44) „...vielleicht sprechen wir vorsichtiger statt von einem Zwiespalt von einer Zwiefalt. Die Zwiefalt lässt das Zwiefache bestehen.

Die Zwiefalt denkend versuchen wir nicht, das Zwiefache als Zwiespalt und Gegensatz vorzustellen, um diesen Gegensatz gar noch als Widerspruch zu denken und dann schließlich in einer höheren Einheit aufzuheben“ (S. 324) „...in dem Zwie der Zwiefalt und des Zwiespalts kündigt sich ein Riss an.(...) Das Zwiefache der zwiespältigen Zwiefalt ist in der Richtung des aufreissenden Risses und des Offenen zu denken, worin das Wesen des Menschen und zwar in der Weise der zwiespältigen Zwiefalt gefaltet und gesammelt, zugleich aber auch zertreut ist.“ (344)

Diese deutlich gegen Hegels Dialektik gerichtete Auffassung, will die Zwiefalt als Einheit mit Riss bestehen lassen und reklamiert ein geheimnisvolles „Offenes“, das durch diesen Riss entstehen soll.

Bei Hegel hieß diese Einheit mit Riss „konkrete Einheit entgegengesetzter Bestimmungen“ und ist ein ähnlich komplexes Gefüge wie die Koexistenz des Disparaten bei Heidegger. „Die Zwiefalt lässt das Zwiefache bestehen“ und wird eben nicht versöhnlich wie bei dem Romantiker Hegel auf der darüberliegenden Ebene aufgehoben, versöhnt oder in einem Dritten aufgelöst.

Das Wahrnehmen einer Einheit mit Riss, ohne sich sogleich ans Kitten des Risses zu machen, die „Anschauung der Zwiefalt“ also scheint jene Vorform des Zweifels zu sein, die wir suchten im ergänzenden Gegenzug zur Kenntnis, die durch die Entdeckung ermöglicht wird.

So wie die Kenntnis noch nicht einordnet, noch nicht vergleicht, sondern lediglich konstatiert im Sinne von „es gibt“ hat die Anschauung der Zwiefalt noch keinen explorativen Blick, der auf eine explikative Wahrnehmung zielt. Erst letztere wird darüber entscheiden, ob die Einheit mit Riss ein zerbochenes Ganzes ist oder ein aus Teilen Zusammengefügtes, und zwar durch Exploration des Risses. Dass es dabei gelegentlich wie bei optischen Täuschungen zugeht und der Riss zum Vexierbild der Wahrnehmung und Erkenntnis wird, ist eine weitere Voraussetzung für den Zweifel, der dann allerdings bereits zu einem methodischen und/oder systematischen Zweifel geworden ist.

Der Pyrrhonismus, der die prinzipielle Möglichkeit von Erkenntnis anzweifelt und sofern er radikal gedacht wird im Agnostizismus münden muss, lässt sich im Begründungskontext realisieren, im Entdeckungskontext hingegen nicht. Da ich nicht wahrnehmen kann, es sei denn durch Selbstmord, und selbst der ist wahrscheinlich noch keine Gewähr dafür, kann ich mich auch der Entdeckungen nicht enthalten. Begründungen und Wahr-Falsch-Entscheidungen können sehr wohl ausgelassen, übersprungen und vermieden werden, was ich aus meinem Alltag sehr wohl kenne.

Selbst wenn ich mit aller Anstrengung versuchen wollte, dem Zweifel zu entkommen, wie es die meisten Philosophen taten und noch immer tun, der Kenntnisnahme von Einheiten mit Riss entkomme ich nicht.

Hier nun setzt der methodische Zweifel an, der versucht mit Hilfe der Selbst-Instrumentalisierung sich selbst zu überwinden. Hier, zB bei Descartes, wird der Zweifel als Methode der Sicherung von Erkenntnis angewandt. So wie Abelard den Zweifel als „initium quaestionis“ als den Ursprung des fragenden Untersuchens angesehen hat, versteht ihn auch Descartes in seinem „Discour de la Methode“ letztlich als Werkzeug des Wissenserwerbs und der Erkenntnissicherung. Feuerbach wirft ihm zwar Inkonsequenz vor, wenn er schreibt: „Er beginnt aber nicht mit dem Zweifel, um zu zweifeln, wie es die Weise der Skeptiker ist, sondern um zur Gewißheit zu kommen, mit dem Zweifel als der notwendigen Bedingung und Weise, die Erkenntnis fester und gewisser Prinzipien zu erlangen.“

In seiner „Geschichte der neuern Philosophie von Bacon bis Spinoza“ weist er nach, dass Descartes den Zweifel als Abstraktion und Negation auffasst, als Mittel, alles das, was außerhalb des Geistes ist so weit zu negieren, dass nur das Cogito als Atom der letztbegründenden Gewissheit übrig bleibt.

»Es ist aber nicht hinreichend«, sagt Descartes, »daß ich nur zweifle, ich muß vielmehr, um desto sicherer zur Gewißheit zu kommen, alles, woran ich zweifle, für falsch und nichtig halten. Indem ich aber so alles irgendwie Bezweifelbare bezweifle, wegwerfe und als unreell setze, so kann ich zwar leicht mich überzeugen, daß kein Gott existiert, kein Himmel, kein Körper, daß ich selbst keinen Leib habe, aber nicht, daß ich deswegen, der ich solches denke, nicht bin; denn es ist ein Widerspruch, zu Glauben, daß das, was denkt, in demselben Momente, wo es denkt, nicht existiert. Und es ist daher diese Erkenntnis: *Cogito ergo sum, ich denke, ich bin*, die *allererste* und *gewisseste*.« (»Princ. Phil.«, P. I, § 2, 7)

Alle Dinge, die dem Geist ferne sind, vor allem die sinnlichen, sind dem Zweifel ausgeliefert und haben folglich im Begründungskontext keinen Bestand, werden „weggeworfen und als unreel gesetzt“ In dieser Haltung muss etwas von der alten, aus dem lateinischen Mittelalter stammenden Auffassung des Zweifels als sündhafter Apostasie noch nachklingen, denn anders ist die vorschnelle Gleichsetzung des Zweifels mit Verneinung und Wegwerfen nicht zu erklären,

eine Spur, die übrigens auch heute noch nachweisbar ist, wenn das Bezweifeln einer Begründung vorschnell als Kritik missverstanden und die Kritik vorschnell als Widerspruch missverstanden wird.

Einem „sinnlichen Menschen“ müsse Descartes Zweifel „freilich sehr lächerlich vorkommen“, sagt Ludwig Feuerbach, und macht damit eine Andeutung, die auf die sensualistisch-empiristisch-materialistische Folgephilosophie verweist, die versucht wird, dem Ausgeschlossenen und als zweifelhaft Klassifizierten in sein methodisches Recht einzusetzen.

Die erst in der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts erfolgte Aufteilung der philosophischen Argumentation in Kontexte, Ebenen und Diskursgemeinschaften, die große Diversifizierung als Folge des Verlustes der Verbindlichkeit und die explosionsartige Entwicklung der vielen Ismen, hat auch den Begründungskontext vom Entdeckungskontext unterschieden und, was für unsere Bemühungen wichtig werden wird, die Rezeptionsästhetik von der Produktionsästhetik unterschieden. Entdeckungskontext und Produktionsästhetik steht auf den Wegweisern zu einem weiterhin vorläufig „Ästhetik des Zweifels“ genannten künstlerischen Arbeitsformat, das nicht nur in Nachhinein von Fremden erschlossen wird, sondern bereits eine vorgängige Haltung beschreibt, aus der heraus jene epistemischen Objekte hergestellt werden, die man landläufig Kunst nennt.

III *Zweifel am Zweifel* - "Welch' gutes Kopfkissen ist der Zweifel für einen wohlgebauten Kopf!" — dies Wort Montaigne's hat Pascal immer erbittert, denn es verlangte Niemanden gerade so stark nach einem guten Kopfkissen, als ihn. Woran fehlte es doch? - (Morgenröte, Nr.46, 1881) Dieser freche Aphorismus Nietzsches, der mit der Aufklärung spielt, mit dem religiösen Überhang und mit dem beunruhigenden Zweifel wird durch den folgenden ergänzt:

Die Worte liegen uns im Wege! — Überall, wo die Uralten ein Wort hinstellten, da glaubten sie eine Entdeckung gemacht zu haben. Wie anders stand es in Wahrheit! — sie hatten an ein Problem gerührt und indem sie wähten, es *gelöst* zu haben, hatten sie ein Hemmnis der Lösung geschaffen. — Jetzt muss man bei jeder Erkenntnis über steinharte verewigte Worte stolpern, und wird dabei eher ein Bein brechen, als ein Wort. (Nr.47)

Blaise Pascal hatte in seinen „Pensées“ Montaigne attackiert und ihm gefühllosen Pyrrhonismus vorgeworfen.

„Mit einem Wort“ so sagt Pascal „er ist reiner Pyrrhonist. Alle seine Abhandlungen, alle seine »Versuche« drehen sich um diesen Grundsatz und das ist das einzige, was er recht fest stellen will. Gefühllos zerstört er alles, was unter den Menschen als das Gewisseste gilt, nicht um das Gegentheil auf zu stellen mit einer Gewißheit (welche allein er haßt), sondern nur um zu machen, daß wenn die Wahrscheinlichkeit auf beiden Seiten gleich ist, man nicht wisse, worauf man seinen Glauben setzen soll. In diesem Geist spottet er über alle Behauptungen.“

Gleichzeitig ist Pascal fasziniert von den uneingeschränkten Fragen, die Montaigne an allem zweifelnd aufwirft: „Da wir denn nicht wissen, was Seele, Leib, Geist, Raum, Bewegung, Wahrheit, Gut und selbst nicht was Wesen ist, und eben so wenig den Begriff, den wir uns davon machen, erklären können, wie werden wir uns versichern, daß er derselbe ist in allen Menschen? Wir haben dafür kein andres Anzeichen als die Gleichmäßigkeit der Folgerungen, die nicht immer ein Zeichen

von der Gleichmäßigkeit der Principien ist; denn diese können sehr verschieden sein und doch zu denselben Schlüssen führen, wie ja jedermann weiß, daß oft das Wahre sich aus dem Falschen schließen läßt.“ Er lobt Montaigne sogar, da er die „übermütige Vernunft mit ihren eigenen Mitteln zerschmettere“ er sei aber nicht demütig genug und zudem ein Heide und gehöre zu jenen „Weisen der Welt“, die versuchten ohne „das Licht der Religion“ zu denken und daher ohne die „alle Gegensätze vereinigende Kraft der Offenbarung“ in stetem Zweifel leben müssten.

In der Auseinandersetzung mit Montaigne zeigt sich die Ambivalenz Pascals, der hin und hergerissen war zwischen naturwissenschaftlich grundiertem Zweifel und jansenistischer Frömmigkeit und dem die ruhige und weltläufige Skepsis Montaignes ein stets bewundertes Ärgernis gewesen sein musste, über das er sogar mit dem Beichtvater von Port-Royal ausführlich debatierte. Darüber

nun spöttelt Nietzsche, dem die Gemütslage, aus der solche Zerrissenheit erwächst, nicht fremd war.

Obleich der Zweifel nach heutiger Auffassung ein unbestrittenes intellektuelles Instrument ist, bleibt seine direkte Anwendung auf die als selbstverständlich geltenden und konventionalisierten Erkenntnisse skandalös.

Die kritische Beschäftigung mit dem Komplex Herstellen-Darstellen-Vorstellen etwa, oder der strenge Vergleich des geschriebenen Rechts mit der sogenannten Gesetzeswirklichkeit oder auch die begründbare Forderung nach der Erhebung von Vergnügungssteuer für weite Bereiche der sogenannten anwendungsbezogenen Wissenschaften sind Beispiele dafür, dass der Zweifel zwar als Instrument in der Vitrine des Zwei-Kulturen-Museums bestaunt und verehrt wird, als Gebrauchsgegenstand allerdings stumpf und altmodisch geworden ist.

Pyrrhonismus und Skeptizismus sind in förderungspolitisch eng definierte Kultur verschoben worden, ohne darauf zu achten, dass es sehr unterschiedliche Begriffe von Kultur gibt, wie beispielsweise den, der umfassend auch Wirtschaftspolitik, computerisierte Staatsanleihen, Rüstungsgeschäfte und Hochschulwesen als Teil der nämlichen Kultur begreift, in welcher es auch Orchester, Bühnen, Museen, Bücher und Kunst gibt. Über die Rolle der Hof- und Titularnarren habe ich mich andernorts ausführlicher geäußert und will das hier nicht wiederholen, sondern versuchen, auf das einzugehen, was in der „Kultur im engeren Sinne“, aus dem Zweifel wird.

Zweifel ist weder gleichzusetzen mit Opposition, Kritik oder Besserwisserei sondern bestenfalls mit einer entmischenden und entmythologisierenden Thematisierung. Die Sachen auseinander zu halten, Autoritätsbeweise nicht gelten zu lassen, Ondits mit Augenzeugenschaft zu vergleichen und gegebenenfalls Überprüfungsexperimente durchzuführen, ist anstrengend, zeitraubend und fördert weder Karriere noch Kontostand. Man muss die Sachen schon sehr lieben und ernst nehmen um sie eines Zweifels und einer kritischen Untersuchung zu würdigen, was bei der Betrachtung des im Allgemeinen wenig geschätzten Zweiflers und Kritikers oft übersehen wird.

Entmischung und Entmythologisierung ist eines der Hauptgeschäfte der Kunst, das, weil es häufig in der Gestalt der Vermischung und Mythologisierung darherkommt, selten verstanden wird.

Da wir in unserer Wahrnehmung ständig mit komplexen Ganzheiten, mit vermischten Totalitäten und einem schwer entwirrbaren Informationsknäuel konfrontiert sind, haben künstlerisch denkende und handelnde Personen eine Aufgabe darin erkannt, herauszugreifen, zu isolieren, zu ordnen und im Detail zu untersuchen. Sie reißen Perzepte aus dem gegebenen Zusammenhang, erproben sie in anderen Zusammenhängen, stellen sie heraus, betonen sie,

weisen so auf sie hin, als wären sie noch nicht gesehen worden, kritisieren den üblichen und mehrheitlichen Umgang mit ihnen durch das Elaborieren von alternativem Umgang, setzen ihr subjektives Ausrufezeichen, fügen ihre Lesart hinzu und erweitern auf diese Weise letztlich die möglichen Erkenntnisse darüber.

Da zur Entmischung die gleichen Fähigkeiten vorausgesetzt werden wie zur zuvor erwähnten Entdeckung der Widersprüche, nämlich denkende und vergleichende Wahrnehmung, liegen auch beide Resultate eng beieinander. Analytische Verfahren zeitigen meist mehrere Ergebnisse, solche nach denen man sucht, und solche die sich ergeben, solche die einen überraschen und solche, die den eigenen Hypothesen widersprechen.

Man sucht beispielsweise nach einer Ähnlichkeit und entdeckt dabei eine, nach der man nicht suchte, die zudem noch in eine andere Richtung weist und die ein bis dato nicht gesehenes Feld der Vermischung, Analogien, Ähnlichkeiten und Verwandtschaften eröffnet. Und da man mit jedem Erkenntnisversuch den eigenen Kenntnisstand überprüft, bemerkt man forwährend jene unendliche Erweiterbarkeit und ständige Aufforderung zum Entdecken, die im Grunde jedem ernst zu nehmenden Künstler als Berufsbezeichnung den Beinamen „Lehrling zu Saïs“ geben müsste.

Die Entmythologisierung setzt eine besondere Form gebildeter Kritik (belehrter Scheidekunst) voraus, die vertraut ist mit der Metaphorologie, der Ideengeschichte und der Formensprache des menschlichen Aus- und Eindrucks. Sagen zu können, warum diese oder jene Aussage so und nicht anders wirkt und wirken müsse, setzt sowohl Kenntnisse (zB der Rhetorik) voraus, als auch aktive Erfahrungen mit ähnlichen Situationen, auf die man in Form der Erinnerung zurückgreifen kann.

Der Künstler als erinnernder Experimentator ist hier angesprochen, als einer, dem kaum eine mythologische Einkleidung eines Gedankens, Prinzips, Gesetzes oder Umstands fremd ist, der „innwendig so voller Figuren ist“ wie Dürer es ausdrückte, dass ihm Gesten, Formen, Laute, Gerüche und Proportionen in ihrer Assoziationsbreite bekannt sind und zur Verfügung stehen. Das kann natürlich niemand leisten, aber Kenntnisreichtum, Differenzierungsvermögen und Präzision in dieser Frage entscheidet häufig über die Qualität eines Kunstwerks, respektive seines Herstellers.

Künstler sind meist darum keine „bodenlosen“ Analytiker weil sie wie kaum andere dazu in der Lage oder verurteilt sind, immer hart am Gegenzug zu operieren. d.h. Analyse nicht ohne Synthese denken, häufig sogar die Analyse aus den Erfahrungen mit der Synthese anstellen. Eine Entmischung vor dem Hintergrund erfahrener Vermischungen hat einen anderen Wert als eine Analyse die unternommen wird, weil man das jetzt so macht, oder man irgendwo darüber gelesen hat. Jeder Geschichten erzählende Schriftsteller wird eine andere Haltung zur einer Mythen auseinandernehmenden Theorie haben, als jemand, der noch nie versucht hat, einen Mythos zu kreieren. „Experimentelle Episteme“

könnte man in diesem Zusammenhang das Arbeitsfeld der Künste nennen und das, was sie hervorbringen, wäre dann ein „sachdienlicher, schöner Zweifel“, der ein methodischer ist und darum ein weiterführender und zu größerer Genauigkeit anstachelnder, der darüberhinaus eine Genuss- und Empfindungsseite hat.

Der Zweifel als entmischende und entmythologisierende Thematisierung, die methodisch der Sache dient und und obendrein schön ist, hat nichts von jener Gottesferne, Sünde und Verzweiflung, die eine erstaunlich fertige und vollkommene Welt voraussetzt, an der man nicht zu zweifeln braucht. Geht man hingegen von einer unfertigen und meist undeutlichen Welt aus, einer nicht zu Ende realisierten und zur Zukunft offenen, wie das der Spätromantiker Ernst Bloch tut, erhält der Zweifel als Suchbewegung und gedankliches Probehandeln eine neue und andere Legitimität. Aristoteles der philosophische Vater des methodisch-instrumentellen Zweifels sagt in seiner Metaphysik III.

“Wer recht erkennen will, muss zuvor in der richtigen Weise gezweifelt haben“ und weist damit darauf hin, dass man richtig und falsch zweifeln kann. Das falsche Zweifeln wäre demnach ein nicht sachdienliches, würde beispielsweise sachfremde Gesichtspunkte in den Zweifel einführen, wie etwa Pascal es tut, der unvermittelt und mitten in der Erörterung des Montaigne'schen Zweifels beginnt, den Zweifler zu qualifizieren und ihn mit ad-personam-Argumenten zu überziehen. Eine typische Tabu-Geschichte möchte man meinen, eine Kritik, die eine Weile an der Sache bleibt und an einer bestimmte Stelle abrupt die Sachebene verlässt.

Da sich der Zweifel weder mit dem eifersüchtig bewachten neuralgischen Punkt verträgt, noch mit dem Tabu oder dem generellen Denkverbot, hat man an ihm gerne etwas aufklärerisches bemerken wollen und ihn zur Gallionsfigur der Fortschrittlichen, der Rebellen und Revolutionäre gemacht. Vorschnell, wie sich sehr bald zeigt, denn, wie die meisten Künstler aus ihrer speziellen Erfahrung wissen, ist der Zweifel ohne die aus ihm entstandene Erfindung eine halbe und unfruchtbare Sache. Die herkömmliche Religion durch eine Vernunftreligion zu ersetzen reicht eben nicht aus, wie *figura historiae* zeigt und muss bald zum reinen Personalwechsel und Etikettenschwindel verkommen. Üblicherweise versteht man Gewissheit als das Gegenstück zum Zweifel, gelegentlich auch Sicherheit der Kenntnis und Erkenntnis. Die Erfindung als Gegenstück hat den Vorteil, dass sie keinesfalls mit Wahrheit verwechselt werden kann, wie das im Begründungskontext mit der Erkenntnis häufig geschieht. Eine aus dem Zweifel hervorgegangene Erfindung kann vieles sein, sie kann eine Verbesserung sein, ein Ersatz, ein Gegenentwurf, sie kann in der Neuordnung alter und bekannter Teile bestehen, probeweise neue Parameter einführen, oder auch weitgehend losgelöst von Optimierungs- oder Contrapositionen eine Parallelwelt eröffnen und einfach ein anderes Beispiel entwerfen. Hier nun finden alle Techniken der Heuristik und Erfindungskunst ihre Anwendung, zu denen auch das Kontext-

Shifting gehört, jenes zuvor erwähnte Ausprobieren in einem anderen, neuen oder verschobenen Kontext.

Die Erfindung ist immer ungeschützt, gibt sich die Blöße des Vorläufigen und Halbfertigen und wirbt lediglich durch ihre Existenz um die Beachtung und Auseinandersetzung. Sie stellt als Kind des Zweifels keine Ansprüche, ist der Versuch eines Subjektes, den Objekten Bedeutung abzugewinnen oder zuzuweisen und damit am großen Teppich der Kultur mit zu weben.

IV Lagado und seine Akademie ist ein Beispiel für einen sardonisch lächelnden Gegenentwurf, der gleichzeitig Zeiten und Moden kritisiert und sie spekulativ überholt. Der englisch-irische Satiriker Jonathan Swift versteht sich auf das Spiel von Zweifel und Erfindung, das er in einer als Reise- und Entdeckungsbericht des Lemuel Gulliver getarnten literarischen Ohrfeige seinen Zeitgenossen serviert. Das Lachen musste ihnen beim Lesen im Halse stecken bleiben, als sie die Naturwissenschaften ihrer Zeit und ihr oberstes Organ, die Royal Society derart verunglimpft und durch den sprichwörtlichen Kakao gezogen sahen. Swift variiert virtuos den alten Topos der „verkehrten Welt“, der so alt ist wie die „richtige Welt“ und von den Satyrspielen und Saturnalien der Antike, über die Fastnachtschwänke des Mittelalters, die Narrenposen Till Eulenspiegels und die Abenteuer des Simplicius bis zu den Satiren des 18. Jahrhunderts reicht.

„Ich wurde von dem Direktor sehr gut aufgenommen und besuchte darauf mehrere Tage lang die Akademie. Jedes Zimmer hatte einen oder mehrere Projektmacher; und wie ich glaube, bin ich in nicht weniger als fünfhundert Zimmern gewesen.

Der erste, den ich erblickte, war ein magerer Mann mit schmutzigen Händen und Gesicht, langem Bart und Haar; zerlumpt und an mehreren Stellen seines Körpers versengt. Kleider, Hemd und Haut waren bei ihm von derselben Farbe. Er hatte acht Jahre lang das Projekt verfolgt, Sonnenstrahlen aus Gurken zu ziehen, die in hermetisch verschlossenen Gläsern aufgestellt und in rauhen Sommern herausgenommen wurden, weil sie die Luft erwärmen sollten. Er sagte mir, ohne Zweifel werde er in acht Jahren oder vielleicht in noch längerer Zeit imstande sein, die Gärten des Gouverneurs zu mäßigen Preisen mit Sonnenschein zu versehen. Er beklagte sich jedoch über Mangel an Geld und bat mich, ihm zur Ermutigung des Genies etwas zu geben, da die Gurken in jetziger Jahreszeit sehr teuer wären. Ich gab ihm ein kleines Geschenk denn der adlige Herr hatte mich zu diesem Zwecke mit Geld versehen, weil er die Gewohnheit jener Leute kannte, von jedem, der sie besuchte, etwas zu erbetteln.“

So geht es endlos weiter, vom Nutzen der Spinnweben für die Industrie, der Verbesserung der Baukunst durch Beginn des Bauwerks beim Dach, das Zubereiten von Farben durch Blinde, Analyse der Exkreme zur Erkennung der Gedanken, Erweichung des Mamors zu Kissen und künstliche Versteinerung der Pferdnhufe, um sie vor dem Stürzen zu bewahren.

„Wir gingen darauf zur anderen Seite der Akademie hinüber; wo die Projektmacher in spekulativen Wissenschaften, wie ich bereits erwähnt habe, residieren.

Der erste Professor, den ich sah, befand sich in einem großen Zimmer und war von vierzig Schülern umgeben. Nach der gewöhnlichen Begrüßung bemerkte er,

daß ich interessiert einen Rahmen betrachtete, der den größten Teil des Zimmers in Länge und Breite ausfüllte, und sagte: Ich wundere mich vielleicht, daß er sich mit einem Projekt beschäftige, die spekulativen Wissenschaften durch praktische und mechanische Operationen zu verbessern. Die Welt werde aber bald die Nützlichkeit dieses Verfahrens bemerken. Er schmeichelte sich mit dem Gedanken, daß eine höhere und edlere Idee noch nie aus dem Gehirn eines Menschen entsprungen sei. Ein jeder wisse, wieviel Mühe die gewöhnliche Erlernung der Künste und Wissenschaften bei den Menschen erfordere; er sei überzeugt, durch seine Erfindung werde die ungebildetste Person bei mäßigen Kosten und bei geringer körperlicher Anstrengung Bücher über Philosophie, Poesie, Mathematik und Theologie ohne die geringste Hilfe des Genies oder von Studien schreiben können. Er führte mich an einen Rahmen, wo alle seine Schüler in Reihen aufgestellt waren. Der Rahmen enthielt zwanzig Quadratfuß und befand sich in der Mitte des Zimmers. Die Oberfläche bestand aus einzelnen Holzstücken von der Form eines Würfels, von denen jedoch einzelne größer als andere waren. Sie waren sämtlich durch leichte Drähte miteinander verbunden. Diese Holzstücke waren an jeder Fläche mit Papier überklebt, auf dem alle Worte der Landessprache in Konjugationen und Deklinationen, jedoch ohne alle Ordnung aufgeschrieben waren. Der Professor bat mich, achtzugeben, da er seine Maschine in Bewegung setzen wolle. Jeder Zögling nahm auf seinen Befehl einen eisernen Griff zur Hand, von denen vierzig am Rande befestigt waren.

Durch eine plötzliche Wendung wurde die ganze Anordnung verändert. Dann befahl er sechzehn Knaben, die verschiedenen Zeilen langsam zu lesen, und wenn sie drei oder vier Worte herausgefunden hatten, die einen Satz bilden konnten, diktierten sie diese vier anderen Knaben, welche sie niederschrieben. Diese Arbeit wurde drei-oder viermal wiederholt. Die Maschine war aber so eingerichtet, daß die Worte bei der Umdrehung einen anderen Platz einnahmen, sobald das ganze Viereck sich von oben nach unten drehte.

Sechs Stunden mußten die Schüler täglich bei dieser Arbeit zubringen. Der Professor zeigte mir mehrere Folianten, die auf diese Weise aus abgebrochenen Sätzen gebildet waren und die er zusammenstellen wollte. Aus diesem reichen Material werde er einen vollständigen Inbegriff aller Wissenschaften und Künste bilden; ein Verfahren, das er jedoch verbessern und schneller beendigen könne, wenn das Publikum ein Kapital zusammenbringen wollte, um fünfhundert solcher Rahmen in Lagado aufzustellen, und wenn man die Unternehmer zwingen werde, in verschiedenen Sammlungen die nötige Summe beizusteuern.“

Hatte nicht schon Raimundus Lullus, eine ähnliche, allerdings kreisförmige, Maschine entwickelt und Athanasius Kircher mit Stäbchen in einem Kasten operiert, Schickard, Pascal und Leibnitz eine Rechenmaschine entwickelt und auf diese Weise versucht, „die spekulativen Wissenschaften durch praktische und mechanische Operationen zu verbessern“ ?

Wie kaum anders zu erwarten macht der Entdeckungsreisende in der Abteilung der Akademie, in der über Rechtsphilosophie, Staatskunst und Steuerpolitik geforscht wird, erstaunliche Erfahrungen

„Zuerst wird bestimmt, welche verdächtige Personen einer Verschwörung angeklagt werden sollen; dann trägt man Sorge, alle ihre Briefe und Papiere zu untersuchen und die Eigentümer davon in Ketten zu schmieden. Diese Papiere werden einer Künstlergilde übergeben, die sehr geschickt ist, die geheimnisvolle Bedeutung der Worte, Silben und Buchstaben zu enträtseln; zum Beispiel finden sie heraus:

Ein Nachtstuhl bedeute einen Geheimen Rat; eine Herde Gänse eine Staatsversammlung; ein lahmer Hund einen Feind, der einen Angriff von außen beabsichtigt; eine Pest ein stehendes Heer; ein Maikäfer einen Premierminister; das Podagra einen Hohenpriester; ein Galgen einen Staatssekretär; ein Nachttopf einen Ausschuß von Lords; ein Sieb eine Hofdame; ein Besen eine Revolution; eine Mausefalle ein öffentliches Amt; ein bodenloser Brunnen eine

Schatzkammer; ein Abzugskanal einen Hof; eine Narrenkappe einen Günstling; ein zerbrochenes Rohr einen Gerichtshof; ein leeres Faß einen General; eine offene Wunde die Staatsverwaltung. “

Hier ist Swift in seinem Element, wenn er politischen Mißstände seines Landes kritisiert und die dafür Verantwortlichen beleidigt, was ihm sogar öffentliche Strafverfolgung einbrachte.

Die Mittel, die er in seiner Satire verwendet sind aus der Figurenlehre der Rhetorik bekannt, wobei er die substitutio, analogia, simulatio und dissimulatio allerdings in einer besonders dreisten und anzüglichen Weise benutzt: Maikäfer-Premierminister, Sieb-Hofdame, Mausefalle-öffentliches Amt.

Auch die sonstige Poesie und Kunst kennt die „verkehrte Welt“, sei es im Narrenschiff, in deftigen Spruchweisheiten und Spottgedichten oder den zahlreichen graphischen spöttischen Darstellungen des Rollenwechsels der Geschlechter oder in den Genreszenen über Sitten und Gebräuche der Niederländischen und Flämischen Schule.

„Des abenteuerlichen Simplicii Verkehrte Welt, nicht/wie es scheint/dem Leser allein zur Lust und Kurtzweil: Sondern zu dessen auferbaulichem Nutz annehmlich entworfen“ heißt Grimmelshausens 1672 gedrucktes Buch, dessen Titelkupfer er mit folgendem Vers erklärt:

Der Hirsch den kühnen Jäger legt / Der Ochs manchmahl den Metzger schlägt /
Der Arm dem Reichen Steuer trägt / Zur Arbeit der Soldat sich regt / Der Bauer
in Waffen sich bewegt /

Solch Ding die Welt zu üben pflegt.“

Vergleichbare Verdrehtheiten kommen in allen Kulturen vor und scheinen einem tiefwurzelnden Bedürfnis nach Relativierung durch Vertauschung und Umkehrung der Gegensätze zu entspringen. Elaborierte Formen kennen wir aus der Travestie, aus Ironie und Sarkasmus, aus Posse und Glosse, dem anspielungsreichen Maskenspiel, der Kommödie, aus manieristischen Vexierbildern und barocken Architektur- und Landschaftstäuschungen.

Die Grundlagen aller dieser Erscheinungen liegen im Zweifel und der Erfindung, wobei die Erfindung selbst entweder einen spielerischen ersten Gegenzweifel darstellt, oder den Zweifel als solchen und als notwendigen herausgreift, thematisiert und generalisiert. Die Entdeckung, dass es in unserer als einheitlich, ungebrochen und verlässlich vorgestellten Wahrnehmung Konfigurationen und Konstellationen gibt, die diese plötzlich aufspalten, muss in uns jene „Einheit mit Riss“ entstehen lassen von der Schopenhauer sprach.

Plötzlich gibt es eine physiologisch-subjektive und eine physikalisch-objektive Welt, plötzlich, fällt das was ich sehe und das, was ich messe auseinander und ebenso plötzlich aber nachdrücklich macht sich jene Unsicherheit bemerkbar, die mich schnell an allem zweifeln lässt, an mir, an der Welt und an dem, was

zwischen beiden geschieht. Wie vieles von dem, was ich wahrnehme ist optische, akustische, taktile Täuschung, oder könnte eine solche sein? Wie vieles von dem, was ich denke ist möglicherweise Einbildung oder das schlichte Echo des Dialogs der grauen Zellen meiner Hirnsubstanz? Aus einer solchen Lage kann „Das Leben ein Traum“ entstehen, von Pedro Calderón de la Barca 1636, aus dem dann 1840 Franz Grillparzer „Der Traum ein Leben“ macht und 1943 Malipiero seine gleichnamige Oper. In dieser Verunsicherung monologisiert ein Hamlet, bäumt sich ein Tamino auf mit dem bitteren Ruf: „So ist denn alles Heuchelei“, phantasiert ein Nathanael in düsteren Identitätszweifeln, verliert ein Raskolnikow den Realitätsbezug. Aber nicht nur solche tragischen Kunstwerke sind mit dem Zweifel verbunden, auch Alice in Wonderland, die Bizzarerien eines Grandvilles, das Sonderbare, Vertrackte und Komische bei Franz Kafka, die gesamte sogenannte schwarze Romantik, die Vexationen des Manierismus und der hintergründige Humor der Surrealisten sind dem Zweifel und der Erfindung zu danken. Alles Verblüffende, Schockierende und Verstörende, alles was ein zweites Hinsehen resp.-Hören erzwingt, die Sophismen und Raffinessen der Décadents und Symbolisten, die Rätselkanons- und Fugen aller musikalischen Epochen, der Joyce'sche Ullysses, der nicht umsonst Odysseus heißt und sein Protagonist Dädalus, der Erfinder und Erbauer des Labyrinths,-- überhaupt eine jede Kunst, die mit dem spielt, was sich nicht sofort und auf direktem Wege erschließt.

Könnte man demnach von einem „Stil des Zweifels und der Erfindung“ sprechen, der sich ähnlich wie es manche Kunst- und Kulturhistoriker für den Manierismus und die Romantik annehmen, ebenfalls a-historisch, quasi quer zu den Epochen als Individual-Stil ausmachen lässt?

Mit dieser Frage wird ein unangenehme Sache berührt, die eine Differenz zwischen eigener Überzeugung und eigener Faulheit betrifft. Im Grunde sind die überkommenen Epochenamen obsolet und mit ihnen die gesamte Methode der historischen Begriffsbildung. Wir wissen heute, dass die rein zeitliche Zugehörigkeit zu einer Epoche keineswegs bedeutet, dass der Kenntnisstand, der mit dieser Epoche verbunden ist, überall und gleichzeitig vorhanden war. Selbst innerhalb der selben Person existieren einander ausschließende Überzeugungen eine lange Zeit nebeneinander. So kann der selbe Mensch in Fragen der Ökonomie avancierte Ansichten vertreten, während er religiösen Fragen reaktionär argumentiert und sich keineswegs auf der Höhe seiner Zeit bewegt. Die Ungleichzeitigkeit der Entwicklung bezogen auf die Nationen und Regionen ist nicht nur deutlich, sondern sie widerspricht auch der zufälligen, vereinheitlichenden Benennung. Schönes Beispiel hierfür ist das Biedermeier, das andernorts Empire, Spätklassizismus oder Goethezeit genannt wird, aber auch Anteile des Sturm und Drang, des Vormärz und der Romantik in sich vereinigt.

Die historische Retrospektive müsste neben den kalendarischen Angaben Indizes tragen, um zu klären unter welchem Blickwinkel eine kulturelle Erscheinung betrachtet wird.

Die andere Methode zu beschreiben und zu charakterisieren kommt einer Klassifizierung oder Typisierung gleich, wenn sie zB vom romantisch-rebellischen Gestus bei Abaelard im 13. Jahrhundert spricht. Nicht dass das für einen Leser des XX. Und XXI. Jahrhunderts nicht verständlich wäre, ist das Problem, sondern die falsche Gesellschaft, in der sich eine solche Betrachtungsweise bewegt.

ideologische und/oder religiöse Geschichtsklitterung, die vor lauter Phänomenologie und Analogik die Entwicklungslogik und Entstehungsgeschichte übersieht, bedient sich vorzugsweise dieser Methode und zieht ihre gespenstischen Schlüsse daraus.

Die Verwechslungen, die dadurch leicht entstehen, wie etwa bei Johannes Itten, dem Farblehrer am Bauhaus, oder C.G.Jung dem psychohistorischen Archetypenforscher, werden durch die spontan einleuchtenden Ähnlichkeiten des historisch Inkommensurablen verursacht und eröffnen dadurch eine Paralleltradition, die sich von den historisch belegbaren Fakten entfernt.

Anthroposophie, Theosophie, Mormonismus, Jehovas Zeugen, Scientology und andere geschlossene Heils- und Denksysteme bevorzugen die spontane Ähnlichkeitsmethode zur Begründung ihrer Ansprüche und Lehren.

Aus Gewohnheit und Faulheit verwenden wir bedenkenlos die gängigen Epochennamen, um anzudeuten, in welchem Rahmen und Verständnis wir eine Sache sehen, obwohl die phänomenologische Betrachtungsweise durchaus möglich und legitim ist, wenn sie nicht in der beschriebenen Weise benutzt wird. Geht man das Problem von der inhaltlich-faktischen Seite an, wird man schnell feststellen, dass Menschen zu allen Zeiten gezweifelt haben und irgendetwas erfunden haben, was sich in der materiellen Kultur und den epistemischen Objekten auffinden und nachweisen lässt. Das wäre die Feststellung einer weiteren Invariante der Spezies, die es aber der großen Plastizität des Homo Sapiens wegen bekanntlich nicht gibt. Bleibt also nur, uns auf den Einzelfall zu beschränken und ihn vor dem Hintergrund der geschilderten Probleme unter Zuhilfenahme aller verfügbaren Informationen zu bearbeiten. Dieter Kühn hat in seiner Maria-Sibylla-Merian-Biographie eine elegante Methode gefunden, durch das Mitbeschreiben der eigenen Arbeit an dieser Biographie, die Sprünge und Risse in der Betrachtungsweise deutlich und verdaubar zu machen, das ist zwar zunächst irritierend und gewöhnungsbedürftig, es ist aber auch Zweifel während subjektiv und erlaubt, historisch und phänomenologisch zugleich zu sein.

Also die hier in Rede stehenden Gegenstände heißen: „Stil des Zweifels und der Erfindung“ oder „Ästhetik des Zweifels“, das sind in die Jahre gekommene Lieblingsskinder, die nach Klärung ihrer Herkunft verlangen.

V *„Die Manifestationen der Kunst als Erscheinungsformen des Geistes zu würdigen, bedeutet, sie grundsätzlich in Affinität zum philosophischen Selbstbewusstsein zu rücken und also für ihr angemessenes Verständnis Reflexionsleistungen aufzubieten, die die Höhe des zur Zeit erreichten Denkens halten müssen.“* schreibt Rüdiger Bubner in seiner Einleitung zu Hegels Ästhetik. (1971)

Das ist zwar ein auf Zukunft hin gesprochener Satz, aber dennoch einer, der post factum gesprochen ist, ein rezeptionsästhetischer und darum aus mehreren Gründen zum Scheitern verurteilt. Erst müssen die Manifestationen der Kunst vorliegen, dann kann man über sie nachdenken, sie in Einklang mit etwas recht dubiosen bringen, das Bubner „philosophisches Selbstbewusstsein“ nennt, und muss in seinen Reflexionen sodann noch „die Höhe des zur Zeit erreichten Denkens“ halten. Sollte das etwa heißen, dass man nur modisch und mit morbide Stolz über die ebenfalls modische zeitgenössische Kunst reden kann? Bubners Satz läuft ins Leere und ist nur zu retten, wenn er im Sinne einer Produktionsästhetik umformuliert wird.

Alles nachträgliche Rangieren mit Begriffen führt zur feuilletonistischen Interpretation, was zwar hübsch und legitim, aber überflüssig ist. Ästhetik wird erst dann interessant, wenn sie *vor* den Manifestationen der Kunst beginnt, weil sie nur auf diese Weise von der kulinarischen Salon-Konversation zu einer Theorie der Tätigkeit und einer Philosophie der Verdinglichung wird.

Mein alter Satz: Kultur ist nicht das, was man hat, sondern das, was man tut, ist nicht nur eine Absage an die Rezeptionsästhetik herkömmlicher Art und an die Nähe von Kultur und bürgerlichem Besitz, sondern auch der Versuch mit allem Nachdruck, die Betonung auf die vorgängige Tätigkeit zu verschieben, ohne die der ganze schöne Rest gar nicht möglich wäre.

Kulturproduktion im Gegensatz zur Kulturkonsumption heißt die Gegenüberstellung, Verdinglichung im Gegensatz zu Geschmacksurteil, experimentelle Episteme im Gegensatz zur Kunstgeschichte, Prototyp im Gegensatz zur zeitgenössischen Konfektion, Produktionsästhetik im Gegensatz zur Rezeptionsästhetik, wie anders sollte sonst eine „Ästhetik des Zweifels“ verstanden werden können...

Im Nachhinein lässt sich leicht zweifeln, lässt sich Einiges interpretatorisch hinbiegen und hineinlesen, zumal es sich um Leistungen anderer handelt, für der man keinerlei Verantwortung trägt oder übernehmen muss. Im Vorhinein, noch bevor etwas Greifbares und Wahrnehmbares vorliegt, hat der Zweifel eine andere Fruchtbarkeit, eine andere Macht und Wirkung. Aus der Perspektive der Produktion spielen Geschmacksurteile, Wohlgefallen, auch das „interesselose Wohlgefallen“ kaum eine Rolle, hier sind es vielmehr Beobachtungen in der Alltagswelt, Zweifel an Begründungen und Definitionen dessen, was Realität sei, auffällige Phänomene, wiederkehrende Muster und Vorstellungen von Tätigkeiten, Einflussnahme, und Veränderungen, die den Hersteller von

Objekten bewegen, sofern er die soziokulturellen Voraussetzungen für künstlerisches Denken und Handeln mitbringt.

Welche Themen (im weitesten Sinne) greift ein Künstler heraus, welche Mittel intellektueller und künstlerischer Art wendet er vorzugsweise an, welches Genre wählt er, welches Format, welche Technik, welches Medium und schließlich welchen Veröffentlichungskanal benutzt er, um seine Formulierung andern zugänglich zu machen? Diese Fragen mitsamt den Hypothesen über die jeweiligen Gründe und Umstände interessieren in der Produktionsästhetik sehr viel mehr, als jene der nachträglichen Zuordnung zu einer Schule, einem Stil, einer Epoche.

Das Dispositiv, das der Rezeptionsästhetik zugrunde liegt, geht von einem Kunst- und Künstler-Verständnis aus, welches durch den Geniegedanken herkömmlicher Prägung gekennzeichnet ist und ihm eine der Geschichte enthobene Erklärungskraft zuschreibt, der wir nach der Soziologisierung dieser Thematik kaum noch folgen können. Das Einzige, was vom Geniegedanke übrig geblieben ist, ist jene ins Subjektive verlagerte Begeisterung, die einen künstlerische Denkenden und Handelnden antreibt, jener individualisierte Enthusiasmus, der Mühen und Verzicht gering achtet und auf sich nimmt, um beispielsweise eine Idee zu realisieren, ein Prinzip zu verkörpern, oder eine Einsicht zu vergegenständlichen.

Darin dem institutionell nicht abgesicherten Erfinder und Entdecker vergleichbar, ist der heutige Künstler sowohl in der nachträglicher Kritik als auch im vorgreifenden Entwurf dem Diskurs verpflichtet, dh. der Kultur im umfassenden Sinne, an deren stetiger Weiterentwicklung er mitarbeitet. Er gehört also zu den wenigen, die solches bewusst und vorsätzlich tun, die darum über ein entwickeltes Geschichtsbewusstsein verfügen müssen und über die Fähigkeiten, die eigene Produktion und Produktivität reflektieren zu können. Die rührenden bildhaften Charakterisierungen des Künstlers als Homo ludens, Homo faber, als Kind gebliebener Erwachsener und edler Wilder, als enthusiastischer Verführer, transzendentaler Materialist, Hofnarr und unterhaltsamer Psychopath können nicht darüber hinwegtäuschen, dass es an seriösen Rollen- und Arbeitsfeldbeschreibungen fehlt und damit gleichzeitig an einer vernünftigen Produktionsästhetik, die sich nicht nur in ihrer Kontraposition zur Rezeptionsästhetik erschöpft und sich stattdessen anschießt, aus den verschiedenen Ideen und Konzepten aus diversen Disziplinen ein für die Kulturwissenschaft brauchbares Modell zu machen. Dazu bieten sich vielfältige Anbindungen an, so zB an die Theorie der Materiellen Kultur, an den methodischen Kulturalismus, an die Kulturhistorische Schule, an die kritische Ikonologie und die Kultursoziologie. Diese erscheinen vielversprechender als Allianzen mit der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, mit der

Literaturwissenschaft und der Medientheorie. Epistemologie, Semiotik und die vorgeschlagene, aber noch nicht etablierte Metaphorologie sollten Hauptfächer in dieser Lehre sein, neben Heuristik, Mäeutik und den Theorien über das Aus- und Eindrucksgeschehen beim Menschen, sowie dessen Wahrnehmung und seine Gedächtnisleistungen und ihre Plastizität.

Aber hier steht nicht die Produktionsästhetik zur Debatte, sondern die Ästhetik des Zweifels, die nur im Rahmen einer Produktionsästhetik Sinn macht und stiftet.

Auch wenn eines meiner Lieblingszitate lautet: *Den Stil verbessern - das heißt den Gedanken verbessern und gar nichts weiter! - Wer dies nicht sofort zugibt, ist auch nie davon zu überzeugen!* (Aphorismus 131 aus Nietzsches „Menschliches, Allzumenschliches“) möchte ich im Zusammenhang mit der Frage ob es einen Stil des Zweifels und der Erfindung gibt, auf das Konzept „Stil“ verzichten. Es ist ebenso untauglich, wie die gesamte Rezeptionsästhetik, weil sie ein Post-Faktum-Konzept ist und üblicherweise als eine klassifizierende Urteilkategorie benutzt wird. Ein Produzierender verfügt zwar ebenfalls über die erlernten Merkmale der meist kunsthistorisch vermittelten Stile, wendet diese aber lediglich im Falle eines gelehrten Zitats oder einer ironischen Allusion an, also nur als distanzgebendes Verfahren. Dagegen spielt der Stil in seiner eigenen und ungebrochenen Expression (sofern es diese überhaupt gibt) kaum eine Rolle, da der Stil einer Arbeit nur von dieser selbst vorgegeben wird und jedesmal zum ersten Mal erscheint. Er muss, bei aller Nähe zu vielleicht existierenden Stilen, bis zum Gelingen durchgearbeitet und verbessert werden, immer mehr der Sache entsprechen, mit der Sache ununterscheidbar verschmelzen, als ihr genuiner Ausdruck, als ihre eigene Formulierung erscheinen. Das Finden der Form, des Tons, der Geste, des „Zauberworts“ ist eine Arbeit am Material, die zwar auch im Absondern, Aussortieren und Weglassen besteht, aber in erster Linie im Hervorbringen, Herausarbeiten, Korrigieren und Optimieren.

Die Betrachtungsweise unter dem Gesichtspunkt des Stils verführt, wie das Beispiel des Surrealismus zeigt, zum Garnieren mit bekannten Versatzstücken. Der Surrealismus als Denk- und Handlungsmethode ist etwas gänzlich anderes als der Surrealismus als Stil, oder gar stilistische Merkmale desselben.

Der Stil, von dem Nietzsche spricht, ist aus der Produktionsperspektive gesehen und zielt auf etwas anderes als auf eine beglaubigtes und konventionalisiertes Ensemble von Ähnlichkeiten. Nietzsche bearbeitet hier das alte philosophische Thema von Geist und Materie, Form und Inhalt, Innen und Aussen, Substanz und Akzidenz, Erscheinung und Wesen auf seine bekannte geistvoll-freche Art. Er redet von „Stil verbessern“ und nicht etwa von „Stil glätten oder schubladenfein machen“, spielt damit auf die Rolle der Rhetorik an und weist damit voraus auf den „linguistic turn“ in der Philosophie des XX. Jahrhunderts, die drohende und interessante Auflösung in Sprachwissenschaft.

Eine interessante mythologisch-räumlich Entsprechung zur Zwiefalt des Zweifels existiert im Limbus der Römisch-Katholischen Dogmatik. Ein für die Theologie typisches Ergebnis, das in einer abenteuerlichen Hilfskonstruktion besteht, die durch das unaufhaltsame Eindringen der mittelalterlichen Logik in die Glaubenslehre notwendig wurde. Limbus, der Rand, die Grenze, der Saum, das Anlagernde und Unwesentliche wird jener Teil der Hölle genannt, der weder zur Hölle selbst, noch zum Fegefeuer gehört, vielmehr ein Zwischenreich für die abgeschiedenen Seelen ist, eine Art Wartezimmer des Jüngsten Gerichts. Diese Zone ist ordentlich eingeteilt in den Limbus Patrum und den Limbus Puerorum. In ersterem warten all jene, die vor dem historischen Jesus geboren wurden, also noch keine Christen sein konnten und im zweiten jene Kinder, die vor der christlichen Taufe verstorben sind.

In seiner „Summa Theologica“ erläutert Thomas von Aquin die quasi rechtsverbindliche Lehrmeinung der Einteilung der Hölle in Purgatorium, Limbus Patrum, Limbus Puerorum und Infernum damnatorum, wobei der Limbus kein Ort des Leidens und des Schreckens ist, sondern als „Abrahams Schoß“, also als Ort der nur natürlichen, nicht aber christlich erlösten Glückseligkeit bezeichnet und als transitorisch angesehen wird.

Mit dieser herrlichen Sophisterei schufen die Theologen einen Ort für die Zweifelsfälle, die sie nicht sogleich verdammen wollten, sondern aufschiebend marginalisierten.

In einer solchen Handhabung von Zweifelsfällen ist womöglich etwas von der heutigen Einschätzung des Zweifels vorgebildet: man kann ihn schlecht verurteilen, das wäre töricht, man kann ihn aber auch nicht lieben, das wäre zu anstrengend, also findet man für ihn einen Ort und vertagt ihn bis auf weiteres.

Worauf bezieht sich der Zweifel, dem hier neben der Unsicherheit eine Ästhetik abgewonnen werden soll. Die Antwort: er bezieht sich auf alles, was mit der Herstellung von Kunst zu tun hat, wäre zwar zutreffend, aber gleichzeitig nicht ausreichend, um damit etwas anfangen zu können. Wenn wir die eigene Person zunächst einmal ausschließen, die wahrscheinlich das zweifelhafteste von allem zu Bezweifelnden ist und uns den äußeren Bedingungen, wie Ort, Zeit, Thema, Auswahl, Technik, geplantes Produkt zuwenden, werden wir feststellen, dass hierin der Zweifel kaum sachliche Gründe findet, die nicht auch so oder anders sein könnten. Einzig beim Thema wird der Zweifel eine Klärung verlangen, aber leider außer einer vagen Vermutung in ungenauer Umschreibung kaum Verwertbares erhalten. Die Themenfindung geht oft verschlungene Wege, mal sind sie rasch durchgemessen mit klarem Ziel, mal sind sie jahrelang latent, nehmen viele Formen an, erscheinen als Unterkapitel eines später wieder verworfenen Hauptthemas und entwickeln sich mit dem Fortschreiten der Arbeit erst langsam und mühsam wie in einer komplizierten Begleitforschung. Je nach Veranlagung und genossener Erziehung können plötzlich Begriffe, Ansichten, Töne, Bilder oder Bewegungsdetails auftauchen, die einen nicht mehr loslassen und ein unablässiges Nachforschung in Gang setzen... ein

unerwarteter Schattenwurf, ein Beleuchtungsphänomen, ein seltsames periodisches Geräusch, ein Blick aus einem fahrenden Zug, eine Geste, die mich rührt, ein Wort aus einem Gesprächsfetzen, eine achtlos hingeworfene Behauptung, ein Erinnerungen wachrufender Geruch, ein Moment der ganzheitlichen Total-Empfindung, ein verwegener logischer Schluss, der Klang eines isolierten Begriffs, der gestaffelte Durchblick in einer Landschaft, gedachte Tangenten im Raum, das Leuchten eines nahen Auges...(v'adoro pupille, saette d'amore...)

Mit diesen flüchtigen Erlebnissen, die gleichzeitig lange wirkende Erinnerungen sind, bin ich bei der sinnlichen Seite, die einer jeden Produktion vorausgeht, beim Eindruck ohne den kein Ausdruck möglich ist, der aber niemals in Worte gefasst werden kann, weil in ihm Teile und Ganzes, Details und Totale derart ineinander übergehen, dass keine sprachliche Fassung auch nur annähernd die entstehenden Qualitäten beschreiben könnte.

Es ist viel über das künstlerische Erleben gerätselt worden, ob es sich prinzipiell von anderem Erleben unterscheidet, oder lediglich eine gesteigerte Form desselben ist. Dass künstlerisch denkende und handelnde Menschen nichts anderes als andere sehen, ist wahrscheinlich unstrittig, der Unterschied liegt vielmehr im Wie ihres Sehens (Hörens, Schmeckens, Fühlens, Riechens etc.) und hier setzt der methodische Zweifel an und ein, und fordert nähere Untersuchung.

VI Es hat einen Grund, dass aus Aisthesis, griechisch: die Wahrnehmung, die Ästhetik als Lehre und Philosophie der Kunst wurde und dieser Grund ist im Zweifel zu finden, den die Kunst thematisiert. Darum auch existiert die Kunst trotz aller Todes- und Verlustmeldungen nach wie vor, da die Menschen mit ihrer Hilfe versuchen, den grundsätzlichen, lauernden und lebensbedrohlichen Zweifel in einen methodischen und handlichen Zweifel umzuwandeln, mit dem sie leben und sich sogar Genuss verschaffen können. Überdies fördert Kunst (als Tätigkeit nicht als Produkt) die Einsichten und Einsichsfähigkeiten des Verstandes, da der systematische Zweifel zur dauernden Überprüfung, Untersuchung und Erforschung anhält, die Sinne schärft und den Geist in die Lage versetzt, aus dem Chaos der auf uns einströmenden Daten, Informationen zu machen, die wir weiterverwenden können. Mit anderen Worten: aus der mittelalterlichen Not, die der Zweifel als sündhafte Gottesferne darstellte, wurde unter wesentlicher Mitwirkung der Aisthesis eine philosophische Tugend und ein wissenschaftliches Instrument zum Generieren weiterer Zweifel. Die Wahrnehmung brachte den Zweifel hervor, da „augenscheinlich“ Widersprüche zwischen Gesagtem-Geglaubtem und Beobachtetem zu Tage traten und der Wahrnehmung trotz aller Schwächen erstaunlicherweise mehr vertraut wurde, als Gesagtem und konsensuell Gelebtem, die Gegenbeweise der partiellen und instrumentellen Blindheit eingeschlossen. Spätestens seit Descartes, aber wahrscheinlich schon seit Abelards „Sic et Non“ ist der Zweifel Ausweis der Kreativität und Mündigkeit, die aber in ihrem neu errungenen Stolz die Rolle der sinnlichen Aisthesis vergessen zu haben scheinen. Descartes zählte zwar kurzerhand Wahrnehmung und Denken in eins und schlägt beide der Res Cogitans zu, was aber später wieder auseinander genommen und kontrastiert wurde, so zB im Empirismus und Sensualismus und den sich auf sie berufenden Erkenntnistheorien. Künstlerisch denkende und handelnde Menschen sind meist Wahrnehmungsspezialisten, die durch Trainings und Selbstversuche ihre sinnliche Kompetenz entwickeln und erhalten und die ständig versuchen, ihre einschlägige Erfahrung zu vergrößern. Da bewusste Wahrnehmung immer Selektion und Fokussierung bedeutet und reflektierte Wahrnehmung darüberhinaus ein Einordnen und Vergleichen mit bereits Wahrgenommenen, ist der Zweifel auf dieser frühen Ebene der Erkenntnisgewinnung besonders prägend nicht nur für den weiteren Prozess, sondern auch für die sich daraus entwickelnde Produktion. Wenn ich in der Mitte einer Blumenwiese angekommen, die dort blühenden Blume meine, schon einmal beim Betreten der Wiese gesehen zu haben, dieses Exemplar mir jedoch heller in der Farbe erscheint als jenes, werde ich als Wahrnehmungsspezialist mir vom Rand der Wiese eine solche Blume herbeiholen und meinen Zweifel den Vergleich betreffend entweder widerlegen oder bestätigen. Sollte aus mir ein Maler werden, wird sich die Fähigkeit Nuancen unterscheiden zu können, in

meiner Produktion wiederfinden, ganz gleich ob meine Kunst mimetisch, analytisch oder erfindend angelegt ist.

Auch wenn der Zweifel nach wie vor und in der Hauptsache theologisch als Widerpart des Glaubens gedacht wird, ist er doch in gleichem Maße auch das Gegenstück zur Mythen-vermittelten Realitätsauffassung.

Wenn wir das als wirklich annehmen, wovon uns erzählt wurde, dass es wirklich sei und jenes als unwirklich abtun, von dem uns gesagt wurde, dass es unwirklich sei, hätten wir außer dieser einen Schablone kein Instrument der Prüfung und Konstruktion, wenn es die Wahrnehmung als Zweifel am Gesagten nicht gäbe. Wir wären hoffnungslos den Konventionen ausgeliefert, was wir bis zu einem gewissen Grade auch tatsächlich sind, verfügten wir nicht über das Korrektiv der Wahrnehmung, das die Mythe prüft und uns Orientierung verschafft. Ein Beispiele dafür ist das Erlernen von Farbnamen. Man sagt uns, dieses sei schwarz, jenes weiß und dieses da sei rot, wir sehen aber einen grünlich-bläulich schimmernden sehr dunklen, weichen Kleiderstoff, eine hell beleuchtete Wand und eine schöne, wie leuchtende, blutige Erde aussehende Blume. Nach häufiger Wiederholung lernen wir, dass Farbbezeichnungen einen Spielraum markieren und abstrakte Eigenschaften von Dingen meinen, wie groß und klein, glatt und rau. Gleichzeitig lernen wir damit, dass wir auffallen, wenn wir sagen, die Blume sähe nicht so aus, wie die Wand, was durchaus den Tatsachen entspricht.

Mit dem Bezeichnen erlernen wir das identifizierende Wahrnehmen, was viele von uns in der Folge für die Wahrnehmung schlechthin halten und nicht für das, was es ist, eine verkürzende Sonderform für den Alltagsgebrauch. Natürlich kennen wir mindestens 20 schwarze Farben, unendliche viele Nuancen des Weißen und Roten, die Genauigkeit ist uns aber zu mühsam und zeitraubend und da es die Konventionen gibt, verwenden wir sie auch ohne weiteres. An der Zurechnungsfähigkeit des Autofahrers, der den Verkehr aufhält, weil er nur bei Türkis losfährt, würde man wohl mit Recht zweifeln, obwohl die meisten neueren Ampeln alles andere als ein Grün zeigen. (Schuld daran ist der sogenannte Purkinje-Effekt, dem man beim Ampelbau Rechnung trägt) Das ist der Zweifel als Differenzierungsinstrument, als Lupe, die man über die Phänomene hält, um genauer zu sehen, um Gradationen, Verläufe und Schattierungen zu erkennen. Man findet diese Art des zweifelnden Korrigierens häufig bei Kindern, die dem konventionalisierten „Schwarz“ in der Rede des Erwachsenen widersprechen und ihm etwa ein „ganz, ganz dunkles Braun“ entgegenhalten, was malende Künstler sofort verstehen, weil sie das Pigment „Kassler Braun“ kennen. Das Streiten und Theoretisieren über Farben, wie es im 18. und 19. Jahrhundert Mode war, worin auch Goethe, Schiller, Mayer, Lichtenberg und der junge Schopenhauer keine Ausnahme machten, führte letztlich zur industriell-maschinellen-sozialen Vereinheitlichung und Normung dieser Phänomene, sodass zu den Differenzierungen in Physikalische und Physiologische Farben die technischen Angaben der Farborte, Farbräume,

Farbmetriken und diverse Farbsysteme hinzukamen. (RGB, SI, RAL, NCS, ISCC-NBS, etc.)

Solange der Zweifel sich auf den Augenschein gründet, ist das einfache Experiment zur Prüfung der Mythe geeignet, sobald die Anschaulichkeit verlassen wird, muss die Wahrnehmung in Interpretation überführt werden, was durch die Ausweitung der Mittel nicht nur die Wahrscheinlichkeit für Fehlinterpretationen und Ungenauigkeiten der Wahrnehmung erhöht, sondern auch die zum Zweifel Anlass gebende Aisthesis verlässt. Das heißt, dass die Kunst als Tätigkeit, die den Zweifel thematisiert zunächst an die Anschaulichkeit gebunden bleibt.

In dieser Einschränkung aber hat sie ein weites Feld vor sich, auf dem es genügend Anlass zum Thematisieren des Zweifels gibt. Da es so etwas, wie „erkenntnisleitende“ Bilder gibt, ist eine Ästhetik des Zweifels nicht nur wahrscheinlich, sondern sogar notwendig. Die Stichworte: Metaphernkritik, kritische Ikonologie, Illustrationskritik, semantische Tradition, Ideengeschichte und experimentelle Episteme mögen genügen, um eine Arbeitsfeldbeschreibung der Kunst im Verständnis einer Ästhetik des Zweifels anzudeuten.

Um beim leichtesten anzufangen, sei die Illustrationskritik betrachtet, die allerdings über die Kritik der graphischen Repräsentation und der allgemeinen Datagraphics des verdienstvollen Edward R. Tufte hinausgeht. Auch die „Wiener Bildstatistik“ eines Gerd Arntz und Otto Neurath, dem Gründer des Wiener Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums und Mitglied des Wiener Kreises um Schlick und Carnap und ähnliche Visualisierungsbestrebungen zur Beförderung des Wissenserwerbs, wie sie in der Lehrbuch-Illustration, der wissenschaftlichen Illustration, dem Lehrfilm, den Manuels und Gebrauchsanweisungen, den internationalen, nicht sprachgebundenen Pictogrammen einschließlich der Icons im Umfeld der Computer und des World Wide Web gefunden werden, sind ein Betätigungsfeld für die Illustrationskritik; ebenso die sachdienliche Angemessenheit der Bebilderung in traditionellen und elektronischen Enzyklopädiën und Lexika, in den gängigen Medien, in der Werbung, der PR und sonstigen Erzeugnissen der materiellen Kultur. Kritik ist hier niemals umgangssprachlich verstanden, sondern philosophisch im Sinne Kants oder dessen, was im englischen Sprachraum „Inquiry“ genannt wird.

„Diese Zweifel können selbst nützlich werden, weil sie die Wissbegierde wecken und jenen unbedingten Glauben und jene Sicherheit zerstören, welche das Gift alles Forschens und aller freien Untersuchung ist.“ sagt David Hume zu Beginn seiner „Inquiry on Human Understanding“ und weist sich selbst mit dem „nützlichen Zweifel“ als ein moderater Skeptiker aus, der den Zweifel zwar als Antrieb benutzen möchte, ihn aber nicht so instrumentalisiert wie Descartes es tat.

Erweitert man die Illustrationskritik zu einer Kritik der illustrierenden Beispiele, die ein Autor verwendet, um ein wenig anschauliches gedankliches Elaborat sinnfällig zu machen, nähert man sich einem Gebiet in dem die Ästhetik des Zweifels schwierige Aufgaben zu bewältigen hat.

Ein Beispiel wird darum bemüht, weil der nämliche Sachverhalt in anderem Kontext sich selbst zwar ähnlich bleibt, aber des anderen Kontextes wegen leichter verstanden wird, so hofft der Autor. Das setzt eine Ähnlichkeitstheorie voraus und symbolische Beziehungen zwischen verschiedenen Kontexten, die nicht ganz trivial sind, obwohl sie für uns nahezu selbstverständlich sind. Das illustrierende Beispiel muss nicht metaphorisch sein, kann es aber gleichwohl, es muss allerdings übertragbare Aspekte haben, die durch den anderen Kontext generell erklärend wirken, nicht etwa nur den anderen Kontext, sondern auch den ursprünglichen, der illustriert werden musste.

Hume selbst benutzt Beispiele in besonderer Weise: er kündigt durch einleitende Floskeln „Man nehme an“, „Gesetzt dass“ an, dass jetzt ein Beispiel folgen wird und dann folgt ohne Unterschied in der Diktion nicht etwa ein Beispiel, sondern eine erzählerische Explikation, das nämliche das er auch anders sagen könnte in der künstlichen Variante, oder im Labor-Ton:

„Welches Prinzip dies sei, dies zu ermitteln, lohnt sich gewiss der Mühe.

Man nehme an, ein Mensch von vorzüglichem Verstande und Ueberlegung trete plötzlich in die Welt. Er würde sofort eine stetige Folge von Dingen und Ereignissen wahrnehmen aber nichts weiter. Er würde durch kein Ueberlegen die Vorstellung von Ursache und Wirkung sogleich gewinnen können; weil die Kräfte, durch welche alle Naturvorgänge sich vollziehn, den Sinnen sich nicht darbieten, und ebenso wenig ist ein Grund zu der Annahme da, dass blos deshalb, weil ein Umstand dem andern vorhergeht, deshalb der eine die Ursache, der andere die Wirkung sei. Ihre Verbindung kann beliebig und zufällig sein; es ist kein Grund vorhanden, von der Erscheinung des einen auf das Eintreten des andern zu schliessen; kurz, ein solcher Mensch ohne weitere Erfahrung würde nie Vermuthungen oder Folgerungen über Thatsachen anstellen und Mehr für gewiss halten, als was seinen Sinnen oder seiner Erinnerung unmittelbar gegenwärtig wäre.

Man setze nun, dass er mehr Erfahrung gewonnen habe, und dass er so lange in der Welt gelebt habe, um zu bemerken, dass ähnliche Dinge oder Vorgänge

immer mit einander verbunden sind was folgt aus dieser Erfahrung? Er schliesst sofort von der Erscheinung des einen auf das Eintreten des andern. Dennoch hat er mit all seiner Erfahrung keine Vorstellung oder Kenntniss von den geheimen Kräften gewonnen, durch welche das eine das andere hervorbringt. Auch ist er durch keinen Grund seiner Vernunft genöthigt, diesen Schluss zu ziehen; dennoch findet er sich bestimmt, ihn zu ziehen, und obgleich er überzeugt ist, dass diese Vernunft kein Theil an diesem Schliessen hat, so wird er doch in dieser Weise zu denken verharren. Es besteht also ein anderes Prinzip, was ihn zu dieser Folgerung bestimmt. Dieses Prinzip ist die Gewohnheit oder Uebung.“

Das sind keine illustrierenden Beispiele im Herkömmlichen Sinne, sondern rekonstruierte exemplarische Situationen, die entweder verlangsamt oder beschleunigt Zusammenhänge dynamisieren und für eine gewisse Spannung sorgen. Das klassische Beispiel besteht in Musteraufgaben zur Übung eines Rechenverfahrens und verkleideten Szenen, in denen das zu berechnende Muster erkannt werden soll. Auch konkrete, möglichst alltägliche Einzelfälle werden häufig als Beispiele bemüht, vor allem dann, wenn das Illustrationsbedürftige sehr abstrakt oder sehr allgemein ist. Der „Tisch“ von dem Erkenntnistheoretiker gerne sprechen, seine Oberfläche, seine Position im Raum, seine Härte und gegenständliche Präsenz ist ein beliebtes Beispiel, ein Üb- und Prüf-Objekt für das Konstruieren von Argumenten und die Untersuchung von deren Stichhaltigkeit. Es steht zu vermuten, dass es sich meist um den Tisch handelt, an welchem der Schreiber gerade sitzt und ich wage zu behaupten, dass dieser einen subtilen Einfluss hat auf die Theorie, die an ihm konzipiert und ausgearbeitet wurde.

An der Beispielwahl wird intellektuelle Haltung erkennbar, in ihren lebensweltlichen Zusammenhängen geben die Autoren viele ansonsten verschwiegenen Seiten ihres cognitiven Stil zu erkennen. Erklärende Beispiele sind intim und sie zum Thema zu machen, ist allemal aufschlussreich.

Die Metaphernkritik bezieht sich besonders auf Hans Blumenbergs Arbeiten, in denen er versuchte, das Bild in der bildhaften Rede als Erkenntnisinstrument zu rehabilitieren. Die Verbal- und Begriffsdominanz der abendländischen Philosophie hat Bilder ohnedies kaum zugelassen, allenfalls in der Form bildhafter Rede, zu der sie aber ein ambivalentes Verhältnis unterhielt, was sich in der häufigen Verwendung ironisierender oder distanzierender Anführungszeichen zeigt.

Die rhetorischen Figuren der bildhaften und der gleichnishaften Rede in der Philosophie kommen aus ihrer Geschichte der öffentlichen und halböffentlichen Rede. Aus dieser Wurzel sind zahllose Triebe in alle Bereiche der Philosophie, Wissenschaft und Kunst eingedrungen und haben deren Diskurse zum großen Teil bestimmt, häufig ohne die Kenntnisnahme ihrer Fachvertreter. Bilder als in anderer Form nicht besser Sagbares verlangen geradezu nach einer Ästhetik des Zweifels, da sie parallel zu den Begriffen ebenfalls etwas wie Gütekriterien, Definitionsprobleme, Verdichtungen, Präzisierungen, Umschreibungen und Referenzen kennen. Im Falle der Metaphern werden diese Parameter zwar nicht so benannt und bislang musste die Bemühung um die Metapher ohne verabredete Diskursregeln auskommen, weil es kaum einen nennenswerten Diskurs gab. Metaphern zu entschlüsseln, zu entmythologisieren setzt Kenntnisse der Ideengeschichte, der Semantischen Traditionen und des Bilderverständnisses voraus, was nur in engumschriebenen Einzelstudien möglich ist, wenn nicht gar als Gemeinschaftsleistung von mehreren Institutionen. Wer kann es wie belegen und mit Hilfe welcher Zeugnisse, dass abstrakte, geometrische und nicht abbildhafte Figuren an der Wand oder in der Natur als Visionen verstanden und gedeutet werden müssen und erst ab einer bestimmten Zeit einerseits als Wanddekoration, andererseits als Haloerscheinungen gelten können. Wichtig ist dieses, um Visionen einschätzen zu können und um die Nachbilder von Wandbildern und Dekorationen zu verstehen, was starke Auswirkungen auf die metaphorische Rede hat (Flammenzeichen an der Wand, Schemen kommen auf mich zu, mir entwindet die Welt, das Licht von Oben, im Schatten des Todes...etc.) Hans Blumenbergs Vorschlag einer „Metaphorologie“ ist ebenso Vorschlag geblieben wie in seiner Folge Bernhard Taureks Vorschlag einer „Kritischen Ikonologie“. Vielleicht sind diese Phänomene zu subtil, verwickelt und anspruchsvoll zugleich, um ein breites öffentliches Interesse zu wecken, obwohl alle Welt in Bildern denkt und in Metaphern redet. Vermutlich besteht ein großes geheimes Interesse daran, diese Zusammenhänge nicht aufzuklären, weil man besser nichts darüber weiß, was und wie man denkt und redet, denn das könnte Zweifel wecken und Unsicherheiten übrig lassen. Zweifel sind angebracht angesichts der in großer Fülle entstandenen Symbol- und Zeichensprachen, die sich als Kunstsprachen und spezielle Zeichensysteme dem allgemeinen Diskurs entziehen und nur von Eingeweihten verstanden werden. Derartiges hat es zwar immer gegeben, vom Latein der Kirche und der Universität bis zu den Maschinensprachen und Codes des Militärs und wurde als exkludierendes

Unterscheidungsmerkmal gehandelt, was es allerdings keineswegs vom Zweifel befreit. Die Diskurse die vom öffentlichen und lauten Diskurs verdeckt werden, sind die interessanteren und dahin muss eine Ästhetik des Zweifels vordringen, wenn sie wirkungsvoll sein will.

Das hört sich bisjetzt so an, als sei die Ästhetik des Zweifels eine detektivische Kunst, eine Art investigativer Journalismus, dem es hauptsächlich um das Aufdecken geht. Sofern damit ein Interesse an Klärung und Aufklärung gemeint ist, braucht dem nicht widersprochen zu werden. Die Ästhetik des Zweifels besteht aber nicht ausschließlich aus dem, was Arthur Conan Doyle „Holme'sens Methode“ nennt, obwohl, das was Doyle über genaue Beobachtung und zunächst gewagt erscheinende logische Schlüsse sagt auch für die Kunst interessante Aspekte aufweist (Stichworte: Genauigkeit, Kombination, Spurenlesen, Rekonstruktion, Deduktion, Abduktion, Induktion) Auch wenn die Recherche, das Sammeln von Fakten und Lesarten, das Ernstnehmen erster, vager Eindrücke und Vermutungen und der Vergleich mit dem Konventionellen, Erwartbaren und Logischen zu den bestimmenden Auslösern des Zweifels gehört, kennt die Ästhetik des Zweifels noch weitere Zustände des Geist-Seele-Leib-Organismus, die seine lebendige Spannung erzeugen und erhalten.

VII Die Kunst als praktische Ästhetik des Zweifels darzustellen, bereitet aus mehreren Gründen Schwierigkeiten: zu einen ist der Begriff der praktischen Ästhetik vorgeprägt durch Gottfried Semper und sein mehrbändiges Werk: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik, ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde“ (München, 1860-63) und zum anderen wird durch die Betonung des Praktischen eine Nähe zu Anleitungen und Rezepten suggeriert, die weder vorhanden noch beabsichtigt ist.

Das schöne und fruchtbare Spiel mit Präpositionen, wie es von Klee in seinem „Pädagogischen Skizzenbuch“ überliefert ist „nicht *nach* der Natur, sondern *wie* die Natur“ und von Gesa Ziemer zur Legitimierung einer praktischen Ästhetik weitergespielt wird: „die Philosophie reflektiert nicht mehr *über* die Kunst, sondern *mit* der Kunst“ (Verletzbare Orte, Entwurf einer praktischen Ästhetik, Zürich 2009) öffnet zwar neue Gedanken und Horizonte, kann aber das Praktische einer Ästhetik des Zweifels nicht ausreichend deutlich machen.

Die Produktionsästhetik bleibt ein wichtiger Hinweis und Zeuge, aber nicht in jenem Verständnis des Romanisten Klaus Semsch, der die Produktionsästhetik, einseitig und dem Veröffentlichungsort geschuldet, ausschließlich aus der Rhetorik herleitet (Artikel im Historischen Wörterbuch der Rhetorik, Tübingen 1992) Dann schon lieber mit dem Zungenschlag Joachim Schumachers und Herbert Reads, die beide die sozialen, kulturellen, politischen, biographischen, theoretischen und assoziativen Voraussetzungen der jeweiligen Kunst und ihres So- und Nicht-anders-Seins herausarbeiten und betonen. (J.S. Leonardo da Vinci, Berlin 1982; H.R. Formen des Unbekannten, Zürich 1963)

Zuvor hatte ich gesagt, die Kunst thematisiere den Zweifel, jetzt versuche ich, die Kunst als praktische Ästhetik des Zweifels darzustellen, somit bleibt, das Verhältnis von „Thematisieren“ und „praktischer Ästhetik“ zu klären.

Wer etwas zu Thema macht, wählt aus der Menge unendlicher Stoffe und Anlässe aus nicht näher bekannten Gründen dieses eine Etwas aus und legt es sich zum Bearbeiten vor. Die praktische Ästhetik tut etwas Vergleichbares, nachdem etwas über die Gleichgültigkeitsschwelle in die Aufmerksamkeit gelangt ist, nimmt man sich seiner als Aufgabe oder Herausforderung an. Um zu einem ernsthaften Thema zu werden, muss das ausgewählte Etwas eine Reihe von Prüfungen bestehen, es wird vermessen, gewogen und mit früheren Themen verglichen, in die verschiedensten Relationen gesetzt, ihm werden Proben seiner Ergiebigkeit entnommen, es wird taxiert, sein Arbeitsaufwand wird abgeschätzt und schließlich wird ein Urteil gefällt, das nicht nur zwei Alternativen kennt, sondern viele.

Die praktische Ästhetik verfährt ähnlich, indem sie die Begleitumstände abwägt, den zu erzielenden Effekt mit dem vorgestellten abgleicht, die Gegebenheiten und Umstände mit dem technischen Aufwand in Beziehung setzt, sie versucht den Stellenwert im Oeuvre zu bestimmen, absehbare Risiken zu kalkulieren um schließlich eine Entscheidung herbeizuführen, die - anders als beim

Thematisieren – nicht in graduellen Alternativen erscheinen, sondern in prinzipiell andersartigen Modellen.

Während das Thematisieren etwas mehr oder weniger zum zentralen Thema machen kann, muss die praktische Ästhetik in ihrer Verwiesenheit auf die Sinne in ihrer Entscheidung verschiedene Formen, verschiedene Gattungen, verschiedene Sinnesmodalitäten gegeneinander abwägen. Eine etwas schnellere Kolleratur lässt sich in der Malerei ebenso schlecht realisieren, wie ein angenehmer Duft im Film. Der Umgang mit Welt ist beim Thematisieren und der praktischen Ästhetik recht ähnlich, außer dass sich das Thematisieren intellektueller und die praktische Ästhetik künstlerischer darstellt, mit Rücksicht auf die sinnlichen Qualitäten ihrer Erzeugnisse.

Wenn allerdings das Objekt der Thematisierung und der praktischen Ästhetik der Zweifel sein soll, fallen die subtilen Unterschiede dank der starken und fundamentalen Wirkung des Zweifels und seiner schwer fasslichen begrifflichen Größe in eins und zeigen nur noch in den Ergebnissen seiner Bearbeitung verschwommene intellektuell-künstlerische Schattierungen.

In der Kunst ist die Thematisierung und praktische Ästhetik des Zweifels nahezu das Gleiche, sie findet, greift heraus und konserviert im Sinne einer Darstellung, die wie eine Momentaufnahme oder ein Film-Still versucht, die Evidenz des Zweifels festzuhalten

Auch wenn mit Evidenz ein problematisches Erkenntnisgeschehen beschrieben wird, das nach Wolfgang Stegmüller kaum zu begründen ist (Metaphysik, Skepsis, Wissenschaft, Berlin 1969) so kann sie doch entdeckt und festgehalten werden und sie, die Evidenz, kann darüberhinaus bezweifelt werden auch wenn sie definitionsgemäß über alle Zweifel erhaben ist. Wenn Evidenz „Einsicht ohne methodische Vermittlung“ ist, wie Stegmüller meint, dann muss es entweder eine Offenbarung sein, oder eine Behauptung. Wenn es eine Behauptung ist, kann sie angezweifelt werden und im festgehaltenen Zweifel können die Konsequenzen aller Begründungen durchgespielt werden.

Die Stichworte „festgehaltener Zweifel“ und „Durchspielen“ führen auf die „praktische“ Ästhetik des Zweifels zurück. Es steht noch aus: die Erörterung des Praktischen, jenseits von Anleitung und Rezept und die Klärung der Verbindung zur Kunst. Der erste Schritt zu einer Praxis besteht darin, dass man aufhört, den Zweifel als etwas zu betrachten, das unter allem Umständen überwunden werden müsse. Diese mittelalterliche Haltung verkennt den Informationsreichtum, der im geäußerten Zweifel selbst steckt. Er zeigt den Wissensstand des Zweiflers an und gibt über die getroffene Auswahl des Bezweifelten Aufschluss über Art und Richtung des Zweifels, dh, der Zweifler gibt immer auch Hinweise auf Desiderate, Mängel und Unklarheiten, die man ernst nehmen muss, auch wenn sie unangenehm sind. Er spricht im Zweifel indirekt über das, dessen er sich sicher ist, er formuliert Wünsche und deutet im Negativverfahren Lösungen, Vorschläge und Wege an. Die praktische Ästhetik des Zweifels ist negative Gestaltung, oder der demonstrative Verzicht

auf Gestaltung. Wenn von Gestaltung die Rede ist, wird langsam die Verbindung zur Kunst sichtbar. Der zweite Schritt besteht im Ersetzen des lästigen und unnützen Meinungsstreits und der müßigen Kritik durch Setzungen, die von einem anderen, d.h. durch den Zweifel geschaffenen Reflexionsniveau ausgehen. Im Gegensatz zur Verzweiflung kann man den Zweifel selbst ebenso wenig malen, wie man Kritik malen kann, komponieren, dichten, tanzen, schnitzen kann.

Nur indirekt und durch geschickt arrangierte Handlungen kann man das Vorspiel des Zweifels symbolisieren und das Nachspiel andeuten, auf der Bühne leichter als auf der Leinwand, dem Notenpapier, der Manuskriptseite. Am leichtesten gelingt es in der Satire, die es sich erlauben darf, die allgemeinen Geschäftsbedingungen außer Kraft zu setzen und einen anzüglichen Aberwitz zu behaupten, bei dem trotzdem jeder sofort weiß, was und wer gemeint ist. In der Akademie von Lagado wird an Syntax-Experimenten gearbeitet, deren Kryptologie so kompliziert ist, dass das Ergebnis das Gegenteil von kryptisch ist und den realen Irrsinn schlagartig erhellt.

Dass der Zweifel ein Anlass zur Kontemplation sein kann, erscheint zunächst nicht schlüssig, da die Ungewissheit kein Zustand ist, in dem man gerne verweilen möchte. Da es aber viele Stufen der Gewissheit gibt, gibt es auch entsprechend viele Grade des Zweifels und auf den unteren, noch verhandelbaren, weniger radikalen und unabdingbaren, lassen sich gewiss Gelegenheiten finden, im zweifel produktiv zu versinken.

Der dritte Schritt zur Praktischen Ästhetik des Zweifels besteht im Kündigen der festen Verbindung von Zweifel und Ungewissheit. Dieser gewähnte Kausalnexus macht Angst und war ursprünglich auch als einschüchternde Drohgebärde gedacht. Wer sagt denn, dass der Zweifel unbedingt zur Unsicherheit und Ungewissheit führen muss, er kann beispielsweise ebenso zu einer Mündigkeit führen, die stolz auf ihre Zweifel ist, wie auf berühmte Eltern, unter denen man gelegentlich leidet. So wie wir Problemhierarchien kennen, die mit entsprechend unterschiedlichen Wertungen verbunden werden, wird es wahrscheinlich auch Zweifelshierarchien geben, die nach Gegenstand und Elaboriertheit zu größerem oder geringerem Stolz Anlass geben.

Sie bemerken es sicherlich am Tonfall: ich möchte in einem vierten Schritt den Zweifel gerne entmythologisieren und damit entdämonisieren. Er ist ein brauchbares Werkzeug, das den Widerspruch fördert, und damit die Bewegung des Geistes. Er ist eine emotionale Reaktion auf nicht-emotionale Sachverhalte, eine intime Antwort auf objektive Gegebenheiten, die notwendig und nützlich sind, um Anteilnahme an den Geschehnissen der Welt zu entwickeln und nicht in autistischer Selbstgenügsamkeit und Bewegungslosigkeit zu verkommen.

Der Zweifel ist ein Ideengenerator und der ständige Ansporn, das Wissen zu vergrößern und zu vertiefen. Auf seine Feststellung: „Das ist es nicht“ folgt stets die Frage. „Was ist es aber dann?“ und diese Frage hält die Neugier wach und

beweglich. Der Zweifel kann begründet werden, muss es aber nicht, und ist darin seinem Gegenstück, der Evidenz, nicht ganz unähnlich.

Zweifeln muss man lernen und man lernt es wie das sehen, hören, sprechen am Modell, am Vorbild, durch Imitation. Wer das Zweifeln nicht gelernt hat, hat stattdessen etwas anderes gelernt, das Übersehen, Schönreden und Zurechtbiegen und das ist bekanntlich gefährlich und führt im extensiven Falle zu etwas, was man „Realitätsverlust“ nennt, ohne zu wissen und angeben zu können, was da verloren wird.

Ein prominenter Gegenstand des Zweifels ist die Konvention, jene Einrichtung also, die mit starker Verbindlichkeit unser Denken und Handeln bestimmt und unser soziales Leben reglementiert und beherrscht. Konventionen sind zwiegesichtige soziale Erscheinungen, die im moralischen Sinne ebenso so viel Gutes stiften, wie sie Gutes verhindern. Als typisches Notfallsinstrument sind sie das Mittel der Wahl, um das Minimum des Regelbaren zu sichern, wie die aus Krieg und Kriegsverhältnissen hervorgegangene Genfer Konvention und ähnliche völkerrechtliche Vereinbarungen zeigen, wohingegen Ehrenkodex, ständische Konventionen, Verhaltens- und Benehmenskonventionen, geschmackliche Konventionen, wissenschaftlicher Usus ... etc. in aller Regel die Entwicklung des Besseren lähmen, verzögern und verhindern. Um an ihnen zweifeln zu können, müssen sie zunächst von Naturgesetzen unterschieden werden, die zwar auch nichts anderes als Konventionen sind, aber schwerer zu reformieren oder zu widerlegen sind. Desweiteren muss ihr konventioneller Charakter überhaupt erst einmal festgestellt, zurückgeführt und dingfest gemacht werden, was kritische Selbstreflexion und sensible Wahrnehmung voraussetzt. Zum Dritten muss schließlich das Kunststück gelingen, darüber einen Diskurs zu eröffnen, der so strukturiert ist, dass er genau die Mitte zwischen konventionell und unkonventionell hält, um überhaupt verstanden zu werden.

Die Zwiesichtigkeit der Konvention erinnert an die Zwiefalt und das „Ganze mit Riss“ bei Heidegger und das „Ruhekissen für einen wohlgeformten Kopf“ bei Nietzsche. Der subtil-radikale Zweifel am Konventionellen ist die einzige Möglichkeit zum Denken und Hervorbringen des Neuen und darum ist der Zweifel der Beginn aller Philosophie und Kunst, nicht im Sinne der Rechtfertigungslehren, der Theodize und der generellen Beweisführungen, (wie etwa bei Descartes; Pascal u.a.) sondern im Sinne des Entwurfs, der Heuristik, der Entdeckung, der ars inveniendi.

Natürlich bleibt er ein vom Pyrrhonismus zwar inspirierter, aber tatsächlich nur methodischer Zweifel, der sich selbst nicht den Boden des eigenen Zweifeln-Könnens unter den Füßen wegriß oder weg-zweifelt, sondern einer, der das durchschaute Spiel der Konventionen so lange mitspielt, solange es der Kommunikation dient, in deren Inhalt er sodann den besagten Riss vorführen

kann. René Magritte ist darum so beispielhaft, weil er die Mitte zwischen konventioneller nicht einmal besonders elaborierten, abbildenden Malerei und dem Zweifel an der Welt, am Sichtbaren und den Konventionen hält und auf dieser Mitte seine ernstesten Lagado-Spässe treibt, die uns ins Nachdenken stürzen. Andere Mitten sind vorstellbare, die zwischen Dekoration und Weltbildstudie, wie bei Leonardos verknoteter Natur in der Ausmalung des Mailänder Sforza-Castellos, die Mitte zwischen surrealistischem Humor und abgründigem Nihilismus in Duchamps Ready-Mades, die Mitte zwischen Groschenheft-Romantik und tiefsinniger Grotteske in Max Ernsts Collagenromanen. Dass in dieser Aufzählung hauptsächlich Surrealisten vorkommen, liegt daran, dass der Surrealismus selbst ein Kind des Zweifels ist, eines historischen Selbstzweifels der Kunst in den Anfängen des XXsten Jahrhunderts.

Er ist auch jene Kunst, die dem Intellektuellen und Diskursiven, der Reflexion, den eigenen historischen Vorläufern und Vorbildern, der Philosophie, dem Experiment und den Wissenschaften den meisten Raum in ihrer Produktion eingeräumt hat und vielleicht am deutlichsten einer Ästhetik des Zweifels folgte und darum bislang neben dem Manierismus und der dunklen Romantik den Zweifel künstlerisch besonders deutlich verkörpert.

Was das auf die Gegenwart bezogen bedeuten könnte, ist schwer zu sagen, nachdem vieles aus dem Surrealismus in die Wirtschaft eingegangen ist, in die allgegenwärtige Werbung und die unvermeidliche mediale Selbstdarstellung und dadurch so stark konventionalisiert wurde, dass es schon selbstverständlich zu werden beginnt (von Darstellungskonventionen und software bis zu Trainingsmethoden im Management) scheint das Unsichtbare oder das Unsichtbar-Gemachte zunehmend wichtig zu werden. Da sich die Nicht-Anschaulichkeit von Vorgängen, Zuständen und Verhältnissen zum Dispositiv entwickelt, spielt sie der Ästhetik des Zweifels eine merkwürdige neue Rolle zu, die des Sichtbarmachens.

Nicht von ungefähr, abgesehen von der billig gewordenen digitalen Fotografie und dem Volkssport der Nachbearbeitung, haben Fotografie und Video in einem bemerkenswerten Umfang die frühere Rolle der Kunst übernommen. Die zeigende und deutende Geste dieser Kunst ist unübersehbar, die Konjunktur von Magischem, Okkultem, Auratischem, Theosophie, Anthroposophie und sonstigen sektiererischen Neigungen sind es ebenfalls, was in nuce die Probleme zeigt, die wir mit dem Unsichtbaren oder Unsichtbar-Gemachten haben. Betrachtet man die hilflose bis lächerliche Werbung der IT-Branche und ihr Illustrationsrepertoire, das sich zwischen sportlicher Höher, Besser-Schneller-Metaphorik und betulich-infantilem Sozialkitsch bewegt, springt die Problematik des Unsichtbar-Gemachten besonders krass ins Auge.

Das Rück-Übersetzen ins Sinnliche ist eine zeitgenössische Aufgabe der Ästhetik des Zweifels, eine zweite, eng damit verschwandte, ist im Gegenzug das Diskursiv-Machen von abkürzenden Icons und anderer Schablonen. Also ein „Inverser kritischer Empirismus“ einerseits und ein „Dechiffrierender Re-Transfer“ andererseits, wozu Erkenntnisse aus vielen Wissenschaften herangezogen werden können und müssen, was auf eine interdisziplinäre Kunst hinausläuft, von der hier unausgesprochen sowieso schon immer ausgegangen wird.

Die Geringschätzung der Wahrnehmung oder jenes von Philosophenseite oft zu vernehmende „für die Vorzimmer der Erkenntnis oder den Dienstboteneingang mögen die Sinne ja taugen“ entfällt und die Wahrnehmung wird in ihrer zentralen Bedeutung für die Erkenntnis bestätigt, so etwa wie Merleau Ponty es tat, als er davon sprach, dass „die wahrgenommene Welt in ihrer Schlichtheit vor uns liegt, diesseits von verifizierter Wahrheit und diesseits von Falschem“.
(Vorlesungen I, Berlin 1972)

Durch seinen Zweifel an den Evidenzen, einem Grundpfeiler der Phänomenologie Husserl'scher Prägung, gelang es Merleau Ponty, diese Form der sinnlichen Erkenntnis anders zu fundamentieren, indem er die Wahrnehmung als „Verleiblichung des Geistes“ einführt und dadurch zwischen Sensualismus und Intellektualismus vermitteln kann. An seinem Zweifel an den Evidenzen zB der Geometrie macht er deutlich, wie verwoben die schlichte lebensweltliche Erfahrung mit dem Regelwerk der Geometrie ist. In der Erfahrung der Landschaft gibt es keine Linien, Punkte, Geraden und Kegelschnitte, diese Größen sind abstrahierte und idealisierte Ableitungen, mit denen man losgelöst vom Gegebenen rechnet, zeichnet und konstruiert. Ohne diese idealisierten geometrischen Größen wäre es allerdings unmöglich, in der Landschaft Punkte und Linien aufzufinden und solche in sie einzuzichnen. Merleau Ponty spricht in diesem Zusammenhang vom „Primat der Wahrnehmung“ und sein methodisches Vorgehen könnte man mit aller Vorsicht eine „Ästhetik des Zweifels“ nennen, denn Vereinfachungen, Abstraktionen und Idealisierungen sind nachträgliche gedankliche Prozeduren, die sich auf zuvor stattgefunden habende Wahrnehmung beziehen, an deren Brauchbarkeit man zweifelt und die man darum bearbeitet.

Diese Bearbeitungen sind hinsichtlich ihrer Übereinstimmung mit der lebensweltlichen Realität wiederum dem Zweifel unterworfen und erfordern nachgeprüft und nachgebessert zu werden. Damit erweist sich der Zweifel erneut als Initiale des Wissenserwerbs und der Wissensgenerierung. „Wenn Wahrnehmung also den alle motorischen, affektiven und sensorischen gemeinsamen Akt darstellt, dann müssen wir die Figur der wahrgenommenen Welt neu entdecken, und zwar in einem Entbergen, das der Arbeit des Archäologen gleicht – denn die Welt ist unter späteren Erkenntnisniederschlägen

verborgen.“ sagt Merleau Ponty in seiner „Schrift für die Kandidatur am Collège de France,

Diese archäologische Ausgrabung ist eine Metapher für eine weitere Aufgabe der Ästhetik des Zweifels. Das „Entbergen“ bezieht sich auf die Vor-Bilder der existierenden Bilder auf die Proto-Metaphern der z.Z. gebräuchlichen Metaphern und auf die Vor-Ahnungen heutiger „Selbstverständlichkeiten“ (Wie zB Lady Ada Lovelace's Kommentare zu Charles Babbage's „Analytic Engine“) Ohne sie unnötig einschränken zu wollen zeigen sich in den erwähnten drei Aufgaben drei Aspekte der Ästhetik des Zweifels: in der Rück-Übersetzung ins Sinnliche zeigt sich der kulturelle und künstlerische Aspekt, im Diskursiv-machen und Ausfalten der abkürzenden Icons und gesellschaftlichen Symbole zeigt sich der intellektuelle und philosophische Aspekt und im archäologischen Entbergen der rekonstruierende kulturhistorische und Ideengeschichtliche Aspekt.

Hier zeichnet sich u.a. ein neu-altes Auftragsverhältnis ab, in dem Kunst als Ästhetik des Zweifels wieder in gewissem Sinne zu ihrer Rolle als „Dienstleistung auf höchstem Niveau“ zurückfinden könnte, die sich selbstredend in historische gewandelter Form darstellen würde und müsste.

*

Nicht die Definition dessen, was Kunst sei, war das Interesse dieser Erörterungen, sondern die Annäherungen an das, was sie tut und tun kann. Die Ästhetik des Zweifels stellt ein Bündel von Assoziationen zu einem Denken und Handeln dar, das man künstlerisch nennen kann. Die Ästhetik des Zweifels schlägt eine stabil-dynamische Kulturtechnik vor, die als eine unter vielen besonders fruchtbar ist.

Die Rezeptionsästhetik herkömmlichen Stils, mitsamt der ähnlich (post-faktum) denkenden und arbeitenden Kunstwissenschaft und Kunsttheorie scheint historisch abgeschlossen und obsolet zu sein und taugt nicht mehr zur gedanklichen Durchdringung dessen, was Kulturtechniken leisten.

Die Ansicht, dass Kunst das „Privileg des Zweifels“ habe, die gelegentlich in Vernissagenreden geäußert wird, blendet zunächst und entpuppt sich aber bei näherem Hinhören als Verhöhnung einer Kulturtechnik und feuilletonistische Verkennung der Problematik. Zweifel mit Privileg gedanklich zusammenzubringen, geht von der Luxustheorie der Kunst aus, die es sich leisten kann, den Zweifel zu kultivieren, während und weil andere die wichtige Arbeit leisten. Darin klingt nicht nur der bürgerliche vergeltungsschwangere Neid an, die Minderheitenproblematik und die gesamte Geschichte der einschlägigen Missverständnisse, sondern auch die Blindheit für Fragestellungen, die jenseits des eigenen Gartenzauns liegen. Wer den Zweifel nicht ernst nimmt, kümmert sich wahrscheinlich auch nicht um Erkenntnis - ist zu vermuten – und das verträgt sich nicht mit den komplexen Interessen von Künstlern.