

CURIOSITAS

Der Künstler als Jäger und Sammler

Wir kennen den Künstler als Bohème und Looser, als antibürgerlichen Sonderling, als Clown und Hofnarr, wir kennen ihn als symptomatisch und stellvertretend Leidenden, als tumben Toren und sensiblen Taugenichts, er begegnet uns als verzweifelt Süchtiger, als ewig Suchender, wir kennen ihn als Virtuosen, Prachtskerl und furchtlosen Draufgänger, als Verführer und Frauenliebbling. Andere Rollen sind die des Lehrers, Animators und Weltverbesserers, die des verehrten Abziehbildes, Helden und großen Kindes, aber auch die Rolle des Almosenempfängers, Hungerleidens, Entwurzelten und Heimatlosen ist uns bekannt, ebenso die des Schwierigen, des Komplizierten und Empfindlichen. Bisweilen hat er die Rolle des klugen Unangepassten, des Querdenkers, ewigen Optimierers und unbequemen Mahners, gelegentlich stilisiert er sich als Opfer, dann wieder als Täter und zwar als einen, der ein Zuviel an Verantwortung trägt, das ihm niemand aufgebürdet hat und er folglich nicht tragen müsste.

Übertreibungen in allen Richtungen zeichnen Selbst- und Fremd-Bilder aus, und da die meisten Künstler in Grenzlandregionen im tatsächlichen und im figurativen Sinne zu Hause sind, reagieren sie mit besonderer Empfindlichkeit auf Beurteilungen, gleich von wo sie kommen mögen. In kaum einer anderen Berufsgruppe geht die Schere zwischen Wohlhabenheit, sozialer Akzeptanz und Armut, völliger Unbekanntheit so weit auseinander wie bei Künstlern, bei denen auch Freiheit und Abhängigkeit wie kaum anderswo gleichzeitig auftreten und sogar paradoxerweise verbunden sein kann.

Ruhe, Selbstverständlichkeit und Sicherheit sind dank ihrer prekären Lebenssituation nichts wovon Künstler ausgehen können. Da sie aber vergleichsweise viel Zeit haben, die meisten von ihnen auch nicht gerade dumm sind, finden sie sich genötigt, permanent über sich selbst, ihre Situation und ihr Selbstverständnis nachzudenken, um nicht zu sagen nachzugrübeln.

Dadurch entstehen einige Verwerfungen: materiell bedürftig, intellektuell selbständig und ungebunden, können sie unfreiwilligerweise dem Luxus nachgehen, sich über sich selbst Gedanken zu machen. Sie sind meist ausgesprochen leistungsfähig, aber da es kaum gesellschaftliche Nachfrage gibt, bleibt die Leistung indirekt, bisweilen sogar fiktiv, was von ihnen geradezu virtuelle Existenzformen verlangt, dh ein Leben nur der Anlage und Möglichkeit nach, nicht der Realität nach zu führen .

Solchermaßen bestens vorbereitet, tummeln sich viel Künstler mittlerweile im Second Life nicht zuletzt weil das First Life ihnen zu wenig Gestaltungsmöglichkeiten bietet. Hier werden demzufolge die letzten alten und obsoleten Ausstellungs- und Konzertkonzepte realisiert und nostalgisch gefeiert und alles ist so harmlos, dass anders als etwa im Falle von Pornographie und unsauberen Geschäften, die Erste Realität nicht recherchierend und korrigierend eingreifen muss, die Avatare bleiben sozusagen unter sich. Kultur, Künstlichkeit, Langeweile und Folgenlosigkeit sind im Second Life nahezu synonym und spätestens da ist das e-Geschehen der Extra-IT-Realität so nahe, dass es förmlich nach Konsequenzen ruft; nach Konsequenzen, die nicht mehr folgenlos, isoliert, parzelliert, Access-controlled bleiben werden, wie die eskapistischen Computerspiele mit Reality-TV-Charakter.

Trotz Prekariat, Unruhe und Heimatlosigkeit ist die stabile Minorität der Künstler neugierig, unternehmend und wagemutig bis verwegen. Die Neugierde gehört zu ihrem Berufsbild, wie die häufig konstatierte und missverstandene Eitelkeit. Neugier ist ein komplexes und uneindeutiges Phänomen, das von süchtigem Verhalten bis hoch bewertetem Forscherdrang reicht, vom sprichwörtlich lauernen Waschweib bis zum die Wissenschaft voranbringenden Philomathen.

Man hat Neugier gleichermaßen mit Wissen wie mit Langeweile, mit Episteme wie mit Sensationslust zusammengedacht, man hat versucht sie mit Spannungsdifferenzen zu erklären, oder als ein von der Erziehung abhängiges Verhaltensmuster zu interpretieren, immer jedoch hat man gefunden, dass in diesem Phänomen so disparate Dinge wie Lust und Erkenntnis, Freude und Sachlichkeit, Trieb und Triebverzicht gleichermaßen am Werke sind.

Von Platon, der im Staunen den Beginn aller Philosophie sah, stammt auch jene bemerkenswerte Fassung des Konzepts „Eros“, das er versucht zwischen Weltall, Mythologie und Einzelpsyche vermittelnd als allgemeines Prinzip zu etablieren und dieser Eros scheint im Spiel zu sein wenn die Disziplin und Beherrschung sprengende oder hinwegfegende Neugier zupackt und Bedenken wie Hindernisse überspringt. Nach dieser Andeutung wäre der Künstler ein platonischer Erotiker reinsten Geblütes und als ein solcher soll er jetzt gegen Platon selbst und seine politischen Vorstellungen dar-und herausgestellt werden.

Späher, Spion, Spanner, Voyeure, Stalker, Beobachter, Lauscher, Abhörer, Schnüffler, Pirschgänger, Nachschleicher, Färtenleser sind mehr oder weniger volkstümliche Bezeichnungen für Neugierige Menschen, die durch ihre Verhaltensweisen auffallen. Sie haben den Fokus ihrer Aufmerksamkeit auf das Ausspähen ihrer Umwelt verlagert, sie scheinen Aufschluss über Dinge haben zu wollen, die hinter der Fassade und unter der offiziellen Oberfläche liegen. Prima Vista reicht ihnen nicht, ihr Interesse ist auf genauere Kenntnisse gerichtet. Zusammenhänge, kausale Verbindungen und Bestätigung ihrer Such-Hypothesen ist das Ziel ihres Sinnesgebrauchs, der häufig mit Hilfe animalischer Assoziation beschrieben wird, sie wittern und schnüffeln wie die Jadhunde, sie spähen wie die Geier auf Nahrungssuche. Wie die Detektive ziehen sie Erkundigungen ein, sie hören Telefone ab und versuchen an „top secrets“ heranzukommen, wie die Spione. Sie lauern wie die Paprazzos der Prominenz auf, schnappen nach jedem Informationsbissen, den sie erwischen können, wie die Skandaljournalisten. In dieser Überzeichnung der marktschlüpfrigen Informationshuberei wird deutlich, welche Sinnestätigkeiten genutzt, aber auch anrücklich missbraucht werden, um „Erkenntnisse“ welcher Art auch immer zu generieren.

Jeder Kriminalist weiß, dass keine Spur übersehen werden darf, kein Hinweis übergangen werden sollte und kein Informationskanal ungenutzt bleiben darf, wenn man den Umfang des Wissens dem Umfang des Wissbare angleichen möchte. „Lückenlose Aufklärung“, größtmögliche Sicherheit in der Beweisführung und Überführung eines Verdachtes in eine Sicherheit heißen die Ziele der einschlägigen Bemühungen, wobei das Kombinieren einzelner Erkenntnisdetails eine besondere Herausforderung darstellt.

Arthur Conan-Doyle hat seinem Sherlock Holmes nicht von ungefähr Züge und Eigenheiten eines Künstlers mitgegeben, als da sind: Eigenschaften eines Viktorianischen Dandys mit musischen Neigungen (Violinspiel) und ausgeprägt rationalistisch- wissenschaftlichen Interessen, hauptsächlich in der Gestalt forensischer Diagnostik.

Empathie, Kombinationsgabe, Scharfsinn und Konzentration auf Details, die von dem meisten anderen übersehen werden, zeichnen die Kunstfigur Holmes aus. Die „Deerstalker-Kappe“ in der er seit den Illustrationen Sidney Pagets dargestellt wird, assoziiert den Gentleman-Ästheten exzentrischerweise mit einem Jäger und um die sensible Labilität seines einzelgängerischen Protagonisten anzudeuten, lässt Doyle in manchen Stories durchblicken, dass sich Dr. Watson, Holmes Arzt und Freund, Mühe gibt, den Freund vor Drogenmissbrauch zu bewahren.

Diagnostische Interessen, pirschende Jagd, Kriminalistik und Details gehören in ihrer bunten Mischung zu den Methoden der Erkenntnisgewinnung. Dabei ist die Entdeckung von Erkenntnissen von der Begründung von Erkenntnissen zu unterscheiden. Diese Unterscheidung wiederum dient einem besseren Verständnis der Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft, denn die Kunst ist prinzipiell eher an der Entdeckung von Denk- und Wahrnehmungsmöglichkeiten interessiert als an der lückenlosen Herleitung und logisch fehlerfreien Begründung von Erkenntnissen. Funde rangieren in der Kunst höher als Richtigkeiten oder gar die anmaßende Rede von der Wahrheit, idiographische Zugänge sind ihr wichtiger als nomothetische und darum prognostisch sichere Regelmäßigkeiten.

Wenn man die Assoziation des Künstlers mit einem Jäger - über den Umweg Sherlock Holmes – mitmacht, erhebt sich die Frage nach dem, was er jagt, die Frage nach der Beute, die alle diese Anstrengungen der Pirsch, der verdeckten Beobachtung, des Kombinierens und Recherchierens wert ist.

Prominenteste Beute ist die „Angemessenheit“

Nimmt man zB die Englische Übersetzung dieses Begriffs zu Hilfe wird deutlich, was alles mit dieser wenig klaren Vokabel beschrieben wird:

Angemessenheit {f} :

aptness, appropriateness, adequacy, reasonableness, sufficiency, suitability
pertinence, pertinency, fittingness, adequateness, appositeness, moderateness
congenialness, proportionality, commensurability, commensurateness

Von der Geeignetheit über die Proportionalität, vom Passenden bis hin zur Vernünftigkeit und Vergleichbarkeit reicht das Spektrum des Gemeinten und Mitgemeinten. Es handelt sich bei dieser „Angemessenheit“ wohlgermerkt nicht um den juristischen Begriff aus dem Zusammenhang des Verhältnismäßigkeitsprinzips, das in Deutschland als ungeschriebene Rechtsgrundlage gilt (in der Schweiz unter Artikel 5 Bundesverfassung) und Legionen von Anwälten als Anlass ihrer Auslegungskünste dient. Bei dieser Angemessenheit geht es in erster Linie um Medien als Ausdrucksvehikel, Techniken, Gewerke, Kunstsparten, Modalitäten, Formen und zu treffende Auswahl, es geht um Darstellung, Verständlichkeit und Nachvollziehbarkeit.

Um einen Begriff des Museumstheoretikers Krystof Pomian zu verwenden, könnte man Kunst u.a. als Herstellung von „Semiophoren“ verstehen. An diesen Bedeutung tragenden Objekten, künstlichen akustischen Ereignissen, oder sonstigen Sensationen erkennt man die Bedeutung hauptsächlich an ihrem So-Sein, an ihrem So und nicht anders sein, ganz gleich ob sie nun eindeutig oder vieldeutig sind, im handwerklichen Sinne gut oder schlecht, im Wirkungszusammenhang stark oder schwach sind.

Häufig haben Künstler zu Beginn ihrer Arbeit keine bestimmte Vorstellung vom Aussehen, vom Klang, vom Rhythmus oder der Aussage ihres geplanten Bildes, ihrer Komposition oder Gedichtes, sie haben aber jene schwer vermittelbare Vorstellung einer Atmosphäre, die das Gemälde, die Musik oder das Poem verbreiten soll.

Dieser ganzheitliche, gleichzeitig vage und präzise determinierte Dunst, dieses substanzlose Materielle, erkenntnistheoretisch Widersprüchliche, intime Objektive, dieser leicht zu metaphysischer Spekulation verführende Äther, dessen ontologischer Status höchst ungewiss und zudem ideologisch belastet und umstritten ist, muss in der Produktion einen Träger bekommen, an dem er anhaftet, ein Vehikel, das ihn transportiert, ein Medium, in dem er formulierbar und verstehbar ist.

Da steht einiges zu Verfügung, meist sind es kulturell überkommene und vermittelte Dinge, wie Zeichen, Erinnerungen, Anmutungen, Alphabete, Strukturen, Aktionen, Gewohnheiten und Modalitäten, Materialien, Techniken und Formen. Aus ihnen wird der Produzierende auswählen, bewusst und kenntnisreich, oder unbewusst und intuitiv, zufällig oder kalkuliert, souverän oder unter Ausdruckszwang.

Wie der geübte und weidmännisch korrekte Jäger wird er nicht auf alles anlegen, was sich seiner Büchse bietet, er sieht sich zur Auswahl genötigt, weil sich diese Atmosphäre besser mit dieser Methode herstellen lässt und jene sich besser, leichter und eindeutiger mit jener Technik. Ein Feldblumenstrauß eignet sich wahrscheinlich weniger, um eine großstädtische Gehetzheit auf der Bühne darzustellen, als eine aufgerissene Fastfood-Schachtel, um Transitorisches zu vermitteln, ist ein altmeisterliches Gemälde meist weniger geeignet als ein extrem schnell oder extrem langsam geschnittener Film. Wir kennen heute zwar keine eindeutigen und konventionell vereinbarten Charakterzuordnungen mehr wie etwa in der barocken Figurenlehre, aber Minimalkonsens ist noch immer herstellbar, zum Mindesten über physiologisch fundamentierte Ausdrucks- und Anmutungsqualitäten.

Angemessenheit kommt ohne Ähnlichkeiten, Analogien, Metaphern, Transmissionen und ein ganz bestimmtes Werkzeugverständnis nicht aus. Will man Etwas mit Hilfe von etwas anderem befördern, herstellen oder ausdrücken ist Instrumentalisierung unumgänglich und die Betrachtung der Lebenswelt als Werkzeugkasten ist eine, die Künstlern wohl bekannt ist und häufig sogar die guten Sitten tangiert. Tagebuch-Literatur, Schlüsselromane und alle Arten von biographisch-confessionalister Kunst stehen dafür. Aber auch jenseits von Skandalen und Enthüllungen ist die Instrumentalisierung auf Engste mit den Fragen der Angemessenheit verbunden, denn Angemessenheit oder Unangemessenheit sind abhängig von der Variation der Mittel und dadurch indirekt vom Grad der Instrumentalisierung, oder der

prinzipiellen Fähigkeit dazu. Aus dieser Einsicht speist sich übrigens die radikale Ansicht, die künstlerisches Denken und Handeln, jenseits aller Intuitions- und Inspirationsrhetorik, auf Wahrnehmung und Gedächtnis reduziert sehen möchte, den Künstler solchermaßen als gesteigerten Wahrnehmer, Erinnerer und Instrumentalisierer begreifend. Ich werde darauf zurückkommen.

Die Kriterien für Angemessenheit sind in einem hohen Maße subjektiv, unordentlich, sind kaum mit herkömmlicher Logik zu fassen und sind im Grunde so komplex und unerschöpflich wie das gesamte Eindrucks-Ausdrucksthema.

Noch immer ist reichlich ungeklärt, wie die Verschränkungen von Eindruck und Ausdruck vonstatten gehen. In der betreffenden Henne- und Ei-Frage ist noch immer nicht entschieden, welchem von beiden die Priorität zugesprochen werden kann, ob beispielsweise das Imitationsverhalten oder auch Modell-Lernen genannt, aus dem vorgängigen Eindruck einen Ausdruck macht, oder ob der jeweilige Ausdruck über die Reaktion der Umwelt erlernt wird, im Sinne fletscht das Kind die Zähne, freuen sich alle und belohnen es.

Die Kriterien der Angemessenheit sind abhängig von der Umgebung, der Kultur und den herrschenden Konventionen, ob Applaus in der Kirche, Lachen bei Beerdigungen, lautes Reden in Museen und dergleichen ein der Situation angemessenes Verhalten ist, darüber entscheidet letztlich die Statistik in der Gestalt der Moden und des zeitlich befristeten Consensus omnium. War es zur Jugendzeit unserer Großeltern nahezu unmöglich ohne Kopfbedeckung auf die Straße zu treten, fallen Hutträger oder -trägerinnen heute im Alltag extrem auf, zur Sommerzeit an Urlaubsorten hingegen nicht.

Außer der feuilletonistischen wurde kaum eine ernst zu nehmende Sprache des Ausdrucks-Eindrucks-Komplexes entwickelt, die wissenschaftlich verwertbar gewesen wäre, obwohl sich mehrere Generationen von Philosophen und Psychologen um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert intensiv mit diesen Phänomenen beschäftigten. (Mach, Fechner, Klages, Lipps, Külpe, Lersch, Ehrenfels, Stumpf, Scheler, Rothacker, Bühler et al.) Da die ideologisch gefärbte und verzerrte Theorienbildung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts viele Texte und Autoren schwer genießbar macht, ist es heute kaum möglich, eine unaufgeregte und parteilose Haltung selbst zu den Untersuchungsgegenständen gegenüber zu entwickeln. Gegen alles, was auch nur von Ferne nach Typologie riecht, nach Klassifizierung und Einteilung erhebt sich spontaner Ideologieverdacht und es ist ratsam, Autor, Gegenstand und Theorie aus der Betrachtung auszuschließen, was zwar für die Sache bedauerlich, als Reflex aber verständlich ist.

„Angemessener Ausdruck!“ etwa, klingt wie eine jener blinden Forderungen, die ein Lehrer in der Schule einklagt ohne selbst zu wissen, was er damit meint. oder wo die Kriterien für dergleichen zu suchen wären. Als sprachlich-rhetorisches Problem ist der angemessene Ausdruck eine eminent kontextabhängige Sache, die ohne vorherige Klärung der Umstände des Ortes und der Zeit, der Adressaten, der Sprecher und des beabsichtigten Zwecks überhaupt nicht zu bearbeiten ist. Angemessenheit ist demnach bestenfalls das Resultat einer intensiven Arbeit an der Vorgeschichte und dem aktuellen Kontext des kommunikativen Geschehens.

Da Ausdruck mit Kommunikation zusammenhängt, ist zu vermuten dass die gesamte rätselhafte Kunstwirkung eine Sonderklasse kommunikativer Prozesse ist. Die Jagd nach der Angemessenheit wäre demnach eine Suche nach besserer Kommunikation, nach tieferer oder schnellerer, nach detaillierterer oder faszinierenderer Verständigung mit dem Adressaten einer Äußerung.

Wenn also der Künstler eine Atmosphäre kommunizieren will, wählt er unter einer bestimmten Anzahl von Semiophoren, erfindet neue hinzu und stellt dadurch ein Arrangement von Bedeutungen und Bedeutungsebenen zusammen, das seiner Vorstellung nahe kommt. Dem solchermaßen komponierten Arrangement von Farben, Tönen, Bewegungen, Materialien, Beleuchtungen, Worten und dergleichen traut er zu, dass es Gedanken, Empfindungen, Ahnungen, Gefühle, kurz psychophysische Zustände transportiert, die etwas von seiner Absicht widerspiegeln, ohne diese Absicht direkt verkörpern zu können. Ein Zwischending zwischen Verführung und Belehrung, zwischen Leitung und Begleitung, Aufforderung und Frage, Verblüffung und Verrätsellung, Spiegelung und Widerspiegelung versucht er zu inszenieren. Oftmals muss er sich aufs Exemplarische beschränken und auf die kognitive Funktion seines durch Auswahl und Erfindung erzeugten Arrangements bauen, die das Wechselspiel von Induktion und Deduktion und die Hypothesenbildung der Wahrnehmung so weit in Gang setzt, dass Destabilisierung stattfindet und dadurch im günstigen Falle „Erkenntnis“ Platz greift. So kompliziert, umständlich und aufwändig ist das, wenn man es mit der gebotenen Sorgfalt und ausreichender gedanklicher Durchdringung macht.

Daraus erklärt sich die Empfindlichkeit vieler Künstler Störungen gegenüber, die oftmals durch Kleinigkeiten, die kaum jemandem auffallen, das Konzept gefährden. Ein achtlos geöffnetes Fenster neben einer Skulptur, ein falsch gesetzter Spot, Nebengeräusche der Haustechnik, die wie ein pianissimo Flexaton klingen, die falsche Blumenvase im Eingangsbereich, die ungünstige Vokabel in der Begrüßungsrede...etc.

Selbst wenn es nur ein einziger Mensch gemacht hat und verantwortet, sind alle künstlerischen Produktionen Ensemble-Leistungen, da eine Vielzahl von Rollen, Funktionen, Objekten, räumlichen Gegebenheiten, Umständen, Statisten, Details, Begleiterscheinungen zusammenwirken und sich dem Eindrucks-Bereiten als Gesamt-Ausdruck mitteilen. Was an Unwägbarkeiten und Aufschaukelungen, chaotischen, nicht kontrollierbaren Effekten noch hinzukommt, macht den indirekten Charakter dieses absichtsvollen Prozesses der Kommunikation von Atmosphären überdeutlich.

Für jede Absichten gibt es vermutlich die angemessenen Arrangements; dass sie subjektiv und daher verschieden sind, ist das Gute und Herausfordernde der Kunst, die mit jeder neuen Produktion mindestens eine neue Frage aufwirft.

Der Jäger der Angemessenheit wird immer wieder Situationen erleben, in denen beispielsweise der Zeitpunkt über die Angemessenheit entscheidet, oder die Überschreitung einer Schwelle, die mit einem kritischen Wert verbunden ist. Rahmenbedingungen und Umstände, die über die Angemessenheit einer Maßnahme, einer Auswahl, einer Methode entscheiden gibt es viele und taucht man erst einmal in die Probleme der Angemessenheit, resp. Unangemessenheit ein, wird man kaum etwas finden, was nicht Kriterien bilden könnte.

Die Angemessenheit einer Methode, einer Praktik, einer Theorie kann beurteilt werden nach ihren Erfolgen, oder nach ihren zu erwartenden Erfolgen; das bedeutet, dass eine nachträgliche Bewertung zu der Annahme und Erwartung führt, dass in ähnlichen Fällen sich die Methode in ähnlicher Weise zur Problemstellung verhalten wird. Dieses unsichere, auf Vergleich und Erinnerung fußende Verfahren legen wir aller methodisch gewonnen Erkenntnis zu Grunde und begründen dadurch letztlich Hypothesen mit Hypothesen. Was aber bliebe zu tun, wenn es überhaupt keine vergleichbaren Fälle gäbe, was, wenn die Erinnerung als höchst störanfällige und unzuverlässige Quelle nur Ergebnisse unserer Wünsche hervor brächte, was schließlich wenn ein radikales „Ignorabismus“ das Unternehmen Erkenntnis derart gefährdete, dass Aporie und Resignation den Sieg davon trügen ?

Was bliebe, wäre wahrscheinlich unsere überlebensnotwendige und alltägliche Gewohnheitsbildung, die mit Wahrscheinlichkeiten und lebensweltlichen Approximationen und Erfahrungen operiert und verbleibende Reste dem Glauben oder der Ignoranz überlässt. Das entbindet uns aber nicht von der Jagd nach dem Kairos, nach diesem berühmten „einen Mal“, diesem „einmaligen Fall“ und „unwiederbringliche Zeitpunkt“. Im Kairos stimmen Hypothesen und Realität überein, hier glückt die Angemessenheit, stimmen Absicht und Ausdruck, der Wunsch und seine Erfüllung überein, hier kommt der Jäger zu seiner Beute. Es ist wahrscheinlich nicht zu viel gesagt im Kairos u.a. das verschwiegene männliche Orgasmusproblem verkleidet zu sehen, das sich als Sehnsuchtsziel hinter dem mechanisch copulierenden Verhalten verbirgt, im Sinne von: einmal erleben. dass alles passt! Aber auch jenseits dieser vulgär-freudianischen Anmerkung gehört der Kairos zu jenen Sehnsuchtszielen des „erfüllten Augenblicks“ der Faust-Mephisto-Wette, der ewigen Gegenwartssekunde, der unvergleichlichen Klarheit und harmonisch auflösenden Weltumarmung.

Alle hohen Ziele, denen die Künstler nachjagen, von der unangestregten Evidenz bis zur formvollendeten Offenbarung kulminieren im Kairos, der als Bild des Augenblicks ein Stilleben ist, ein eingefrorener Akkord, ein herausgehobenes Etwas, ein dem Strom der Dinge in der Zeit vorübergehend und exemplarisch Entrissenes, Herausgelöstes, ein Isoliertes, das alsbald diesem Strom wieder zurückgegeben wird und werden muss. So ungefähr sieht es Schopenhauer, wie er im Zusammenhang mit der Auswahl und Kontemplation des Objektes, das zum künstlerischen Objekt werden soll, schreibt.(Werke II,217)

Seit Henri Bergson (1896) vom „inneren Kinematographen“ gesprochen hat, ist die Diskussion über Gedächtnis, Foto, Film, Narration, die Darstellung der Zeit und die Entwicklung in der Zeit, das Reflektieren über Erinnerungsbilder, über die Trägheit der Wahrnehmung und die einschlägigen Theorie dieser Zusammenhänge nicht abgerissen. Das Bild des Augenblicks, die Momentaufnahme, der Schnappschuss erscheinen darin als Versuche, mit Hilfe von Apparaturen den Kairos zu fangen, den mythologischen, flüchtigen Jüngling an der Stirnlocke zu fassen.

Die bewegten Bilder des Films hat man mit dem Erleben assoziiert und die Still-Fotografie mit den Erinnerungsbildern, den Kairos mit einem Still innerhalb eines Films und die gesamte Wahrnehmung schließlich mit einem sogenannter FotoFilm, dh. ein Film aus Fotografien hergestellt. Das entspricht auch ungefähr der Physiologie unserer Wahrnehmung, die sich in ständigen kleinen Augenbewegungen von einem Still zum nächsten entwickelt und die verwischenden Bewegungsspuren dazwischen nahezu unterdrückt. Das quasi getackete Szenario minimal unterschiedlicher Standbilder wird in der Tat von den 24 Stills/sec. des Films großartig nachgebildet, wobei die bewegten Bildern andere Aufforderungen an das Augen stellen als die unbewegten. Bewegte Bilder nehmen wir wahr, weil sie sich Differenzen bildend bewegen, bei stehenden Bilder bewegt sich unser Auge auf der Fläche und sucht seinerseits nach Differenzen. Der Komplex: Differenz - Strukturveränderung - Bewegung ist demnach von unserer Physiologie vorgegeben, er imponiert als das Substrat der geschichtlichen Entwicklung, in die unser Geist immer wieder einzugreifen versucht, indem er Zeit anhalten will, um Bilder herauszulösen, Klänge zu wiederholen, Bewegungen festzuhalten und Beleuchtungen an der Veränderung zu hindern. Nicht nur unsere Wahrnehmung ist träge, wir scheinen insgesamt an die Veränderungen in der Zeit schlecht angepasst zu sein. Wir hinken hinterher, wenn es darum geht, sich Gegebenheiten einzuprägen, lösen Strukturen zu langsam und zu grob auf, verfügen nur über ein unzureichendes motorisches Gedächtnis und haben in der Regel unsere viszerale Sinne zu wenig trainiert. Standbilder und Erinnerungsbilder festzuhalten ist wie Stilleben malen, man muss sich dazu aus der Zeit heben und quasi mit angehaltener Luft leben. Klangflächen auszubreiten ist wie in Zeitlupe handeln und in Schwindel erregender Langsamkeit auf dem Hochseil zu balancieren. Der Zeitpunkt des Kairos ist äußerst kurz, wir aber stellen uns ihn lange andauernd vor, weil wir die Konsequenzen mitdenken und die Chancen die er als verspricht. Wir jagen ihm der Angemessenheit zuliebe nach, die wir als Ruhepol und glückliche Heimkehr imaginieren, der Zeit enthoben. Da wir Angemessenheit als das Ergebnis von langer Arbeit und großer Mühe kennen, vermischen wir sie mit der Arbeit an ihr, und verwechseln Jagd und Beute. Es kann durchaus sein, dass die angestrebte und gesuchte Angemessenheit so klein und schnell vorüber ist, dass wir sie, wie den Kairos, unserer Trägheit wegen kaum bemerken. Nachdem wir uns, Purismus und 100% Phantatsien entsagend, realistischerweise auf Approximation verständigt haben, und den ungefähr richtigen Zeitpunkt und die Beinahe-Angemessenheit zum Ausweg gewählt haben, bleibt uns noch immer die schier endlose restliche Spezifizierung der Angemessenheit, also die Suche nach den Angemessenheiten im Plural.

Der Zeitpunkt war nur ein mögliches Kriterium, ein anderes ist beispielsweise die Proportion, wieder ein anderes ist die Detailgenauigkeit, die Restlosigkeit, Sicherheit, Wahrscheinlichkeit, Widerspruchsfreiheit resp. Harmonie, die organische und/oder soziale Verträglichkeit etc. Die Aspekte der Angemessenheit sind vielfältig und bei jeder Fragestellung muss erneut geklärt und festgelegt werden, wie dieses Mal Angemessenheit definiert wird und welche Kriterien dazu herangezogen werden. Da die Intersubjektivität der Angemessenheit stark eingeschränkt ist, gibt es für ihre Herstellung nur Konventionen, und diese sind die nämlichen, die schon die Wahrnehmungen regulieren und all die übrigen Bewertungen und Urteile. Wie stark die Konventionen der Angemessenheit wirken, kann man an der Frage nach Lage und Richtung gegenstandsloser Gemälde gut studieren, wenn kein unten und oben angegeben ist. „Orientierende Vergegenständlichung“ scheint eine solcher Konventionsmotor zu sein, wenn die überwiegende Mehrheit der Menschen, ein gegenstandsloses Gemälde so aufhängt, dass alles Hellblaue oben positioniert wird. Selbst bei optischen Täuschungen, wie beispielsweise dem „Nekerschen Würfel“ wird die Draufsicht der Untersicht vorgezogen, dh. die Welt wird physiologisch, gewohnt und beruhigend gemacht. Das Wichtige sitzt zentral, das Unwichtige irgendwo am Rand, das Dynamik Versprechende wird eher vorn rechts erwartet und dem Wasser bleibt meist die Horizontale vorbehalten, weswegen uns die vielen Wasserfälle in chinesischen Tuschezeichnungen so irritieren. An diesem Element wird offensichtlich im asiatischen Kulturraum eher das Fließende, sich geschmeidig Anpassende und Dynamische gesehen als der „still ruhende See“. Das aber bleibt Spekulation auf der Suche nach Konventionen dessen, was wir für angemessen halten, denn die Konventionen hängen, so ist zu vermuten, in besonderer Weise von der Physiologie der Wahrnehmung und den entsprechenden Gewohnheiten ab. Dass „Dunkles Oben“ auf uns eher bedrohlich wirkt als „Dunkles Unten“ liegt doch wahrscheinlich u.a. auch daran, dass wir häufiger auf dunkler Erde stehen, über der ein hellerer Himmel leuchtet, als das bei einem Wüstenbewohner der Fall sein mag. Solche und ähnliche Herderschen Vermutungen und vorsichtigen Hypothesen scheinen in die Fragen nach der Angemessenheit einzufließen, wodurch angedeutet wäre, dass es der Künstler als Jäger nicht beim reinen Phänomen bewenden lässt, sondern auch die Vermutungen über Gründe und Ursachen in sein Beuteschema mitaufgenommen hat.

Neben Angemessenheit und Kairos gibt es noch ein weiteres Ziel, nach dem Künstler streben, wofür es allerdings keinen Begriff gibt. Christopher Alexander hat es mit „a quality without a name“ umschrieben, die Phänomenologen nannten es „Wesen“, bei Wittgenstein heißt es „Tatsache“ im Gegensatz etwa zu „Bildern von Tatsachen“ und besticht durch seine Direktheit, Plötzlichkeit, Klarheit, Unvermitteltheit, Einfachheit, Unverborgenheit und die schlichte Faktizität des „es gibt“. Wittgenstein verwendet zwei Metaphern im deutlich zu machen, was er meint, den Käfer in der Schachtel und das Fliegenglas und deutet durch die beschriebene Gefangenschaft an, was er nach einer Befreiung erwartet. Die Comic-Sprache hat dafür einen treffenden Ausdruck gefunden, der Lob, Anerkennung, Verblüffung, Faszination, Kompliment, Erstaunen ausdrückt und schlechterdings nicht zu übersetzen ist: WOW !

Diese reichlich abgegriffene Formel, die Bestandteil einer Szene- und Jugendsprache geworden ist, drückt aus, dass ein Etwas zum rechten Zeitpunkt (Kairos) in der richtigen Proportion, Betonung, Lautstärke, Farbigkeit und Beleuchtung, im jenem Ausprägungsgrad und jener Steigerungsform, Entfaltung und Erscheinungsweise auftritt, die überzeugt, unwiederholbar und einfach richtig ist, was keine anderen Worte mehr benötigt. In der Form „Es gibt!“ existieren keine Verweisungszusammenhänge, Interpretationen und Analysen mehr, keine Kritik, keine Bedenken und vor allem keinen Zweifel, nur noch große, blinde Affirmation und Alternativlosigkeit. In seinen abgemilderten Formen ist dieser gefährliche Zustand mit „Hingerissen“, „Überwältigt“ und „Begeistert“ charakterisiert und hat viel mit den nicht minder zweifelhaften Zuständen des Erleuchtetseins gemein, was die Anfälligkeit vieler Künstler für esoterische und mystische Praktiken etwas besser verstehen lässt.

Die prinzipielle und bedingungslose Verliebtheit der Künstler in das, was man „Schönheit“ genannt hat, gehört hier her, Schönheit verstanden als höchste Ausprägungsstufe einer erlebten Qualität, eines Eindruck/Ausdrucks, oder dessen, was Gottfried Benn die Steigerungsform des „provozierten Lebens“ genannt hat: höchste Blüte, schönste Entfaltung, intensivster Duft und alle übrigen, vorstellbaren Superlative.

Man könnte es eine Jagd nach Übertreibungen nennen und hätte damit recht, wenn es wahllos und besinnungslos geschähe. Das ist es aber keineswegs, sondern sehr selektiv im Sinne von: ein Nachthimmel muss dunkel sein, ein weißes Kleid muss sehr weiß sein, ohne gleich zu schimmern oder zu blenden, wie es in minderer Literatur heißen würde, aber eine Landschaft, wenn sie es denn wert ist beschrieben zu werden, muss ausgebreitet sein, die Betrachtung eine Mindestzeit in Anspruch nehmen und der Atem muss mindestens für einen Satz ausreichen.

Eine Hässlichkeit, die sich darzustellen lohnt, muss auch deutlich hässlich sein, ein Apfel muss nach Apfel aussehen, ein Tisch wie ein Tisch, oder wie platonisch sagen würde, er müsste teilhaben an der Idee der Tischhaftigkeit.

Über das „Idealische“, das „Schöne“, das „Erhabene“ haben sich viele Philosophen und Ästhetiker Gedanken gemacht, es in den Künste vorgefunden, oder es in sie hineininterpretiert, die Frage aber, wie es da hinein gekommen ist, hat sie meist weniger interessiert. Die aber ist für eine Produktionsästhetik die wichtigere und dringliche. Was suchen die Künstler, wenn sie Schönheit suchen, wenn sie dem „Inbegriff“ von etwas nachjagen, der vollendeten Erscheinungsform, dem angemessenen und vielleicht sogar einzig möglichen Ausdruck?

Dass Künstler als philosophische Amateure immer an der Metaphysik herumlaborieren, ist bekannt. Da ihnen die Probleme der Erkenntnis über die Probleme der Wahrnehmung vertraut sind, bringen sie zwar die Voraussetzungen zum Philosophieren mit, die darin bestehen, die Widerhaken in der Selbstverständlichkeit so deutlich zu spüren, sodass schließlich Gedanken entstehen müssen. Da sie aber mehr am Entdecken interessiert sind, als am Begründen, ist die Philosophie im Grunde nicht die richtige Disziplin, um ihrer Neugier Genüge zu tun. Die Disziplin, die dieses vermöchte, muss erst erfunden werden. Bei manchen Philosophen ist sie andeutungsweise vorgebildet, wie bei Hegel, Schopenhauer, Nietzsche etwa, Bloch und Wittgenstein und bei manchen Künstlern wurde sie bereits angedacht und vorformuliert, wie bei Novalis, oder bei Lessing, oder den Surrealisten. Die „ars inveniendi“, die „mathesis universalis“ und die umstrittenen Lehren der Induktion, der Metaphorik und des „iconic reasoning“ (Peirce) sind Versuche, eine offenere, mildere, weniger strenge, herrisch dekretierende und für künstlerische Belange brauchbarere Philosophie zu entwickeln, als es das überlieferte rechthaberische Advokatenamt des „Richtigen und Vernünftigen“ darstellt. Platons „Höhle“, Wittgensteins „Fliegenglas“, Blumenbergs „Zuschauer“, Heideggers „Gestell“, Kafkas „unsichtbarer Gerichtshof“ sind Bilder der Unfreiheit, der Gebundenheit, des Nicht-anders Könnens, Goethes „Gefühl“, Novalis „Tempel von Sais“, Kierkegaards „Verführung“, Prousts „Sentiment“, Musils, Blochs und Wittgensteins „Möglichkeit“, Lessings „prägnanter Augenblick“ und der Traum von einer „direkten und sinnlichen Revolution“ den Surrealisten, Konstruktivisten, Reformisten, Beatniks, Aktionisten und andere geträumt haben, sind Befreiungsversuche aus der Verschachtelung, Indirektheit und Isolierung des denkenden und handelnden Subjekts, das seines herkömmlichen Denkens und Handelns müde ist, erkennt, dass es zu nichts führt und sich nach Alternativen sehnt.

In solchen Situationen stehen die Tore für Heilslehren weit offen und alle möglichen Formen von Irrationalismen, Religionsverschnitten und Radikalismen finden willige Adepten und Mitläufer, und ein jeder, der versucht zur Abhilfe beizutragen, muss sich prüfen und prüfen lassen, in wie weit auch er selbst womöglich zu vergleichbarem Unfug beiträgt. Ob man nun plötzlich alles linguistisch rastert, dekonstruiert, oder historisch herleitet, die Phänomenologie erneuert und erweitert, oder versucht, aus der „Sokratie“ des Novalis eine neue Disziplin zu machen, oder aber allem Zitieren, Her- und Ableiten und der gesamten akademischen Sekundär-Huberei abschwört und versucht nur noch eine direkte, auf subjektiv-chaotischer Erfahrung fußende Theorie zu bauen, man wird immer mit der Tatsache zusammenstoßen, dass der Gedanke bereits eine Distanz voraussetzt, die sofern man sie radikalisiert in Platons Höhle, in Wittgensteins Fliegenglas und dergleichen führt.

Wie also mit diesem „Tanz in Ketten“ umgehen, wie sich mit Aporien dieser Art arrangieren, ohne sich selbst und seinen Maximen untreu zu werden, zu resignieren, oder in eine verdächtige Innerlichkeit abzutauchen ? ... „mais, il faut cultiver notre jardin !“

Worin der große Metaphorische, der arglose Narr, der treuherzige Wilde, der naive Weise, der moralische und aufrechte „Candide“ seine Zuflucht sucht, ist bezeichnenderweise wiederum eine Metapher. „Cultiver notre jardin“ kann man als bescheidene, nicht auf Anerkennung und Ruhm schielende Kulturarbeit lesen, wobei das „notre“ den jardin als den uns allen vertrauten Garten beschreibt, in dem wir schon immer sind, den wir also kultivieren sollen und müssen, auf dass er nicht zum Dschungel oder zur unfruchtbaren Wüste werde. Die in Richtung Aktivität aufgelöste Metapher zusammen-gedacht mit Leonardos Bonmot: „Wer wenig denkt, irrt viel“, darin das Denken als Aktivität fassend, den hausväterlichen Garten Voltaires mit Hegels Jenaer Real-Philosophie zusammen-denkend, verschnitten mit den über J.S. Bach vermittelten „Erbaulichen Gedanken eines Tobakrauchers“ führt zu Grillparzers „Ästhetische Studien“, in denen die „beschauliche Wahrnehmung“ der wissenschaftlichen Wahrnehmung gegenübergestellt wird, hie und da blitzartig beleuchtet von einzelnen Proustschen frappierenden Detailsbeobachtungen zusammen mit den unordentlichen Randbemerkungen in den Fußnoten von Wittgensteins fragmentarischen Aufzeichnungen, geleitet von Herders vermutendem Theoretisieren, denke ich:... „und siehe, er kam hüpfend über die Berge“ ... Was ist geschehen ?

Diese Art des freien, wilden assoziierenden Denkens, dieses an Lesefrüchten entlang Flanieren, an Aufgeschnaptem und Halbverstandenen vorbei, durch dunkle Passagen des Komplizierten, auf Lichtungen des Evidenten tretende und weiter im Halbschatten an Wald- und Wiesenrändern voll leuchtender literarischer Blumen Spazieren ist die sicherlich unseriöse Art des künstlerischen Philosophierens. Chaotische Florilegien unsystematischen und unerzogenen Denkens, Wildern in den Auen der Kulturgeschichte könnte man das nennen, Freibeuterei oder kindliche Sakrilegien und anarchistischen Umgang mit Bildungsgütern, ein Denken nach der „Docta Ignorantia“, oder wie Nietzsche meinte eine „Fröhliche Wissenschaft“, eine Gaia Scientia, die den Namen zu Recht trägt und ihn auch in der Tat und durch die Tat verdient. Könnte man dieses Durcheinander fassen, ihm einen Namen geben, der, wenn er das Gemeinte schon nicht bezeichnet, es wenigstens assoziieren ließe. Um das seit dem 19. Jahrhundert übliche Aufsplittern der Kunst und Philosophie in Ismen, Schulen und Stile nicht noch zu vergrößern, könnte man dieses Ansinnen aber auch vergessen und nach wie vor von Kunst und Philosophie sprechen und dann allerdings intern mit Indizes hantieren und von „Post-“ und „-turn“ sprechen. Man könnte auch beispielsweise einen „Neuen Transzendentalismus“ ausrufen, oder zum hundertsten Male eine „Ars Nova“ verkünden, würde dadurch aber kaum der Lächerlichkeit entgehen können. Wenn wir schon nach den „Privat-Mythologien“ in der Kunst und dem Pluralismus in der Philosophie private Theorienbildung bevorzugen, woher kommt dann die Klage über mangelnde Verbindlichkeit, über die Langeweile, die aus fehlender Reiberei und abwesendem Streit resultiert ? Ist „Regel und Verstoß“ etwa doch das schönere Spiel, ist Ungleichgewicht vielleicht doch die produktivere Lage ?

Sich mutwillig dem Widerspruch aussetzen, scheint eine neue künstlerische Disziplin zu sein, die Belebung verspricht, indem sie metaphysische Positionen bezieht und diese dadurch zur Disposition stellt und dem Widerspruch preisgibt.

Wie wir den Erkenntnissen der Systemtheorie entnehmen, sind Ungleichgewicht, Höhenunterschied, Spannungsdifferenz und Gefälle jeglicher Art Voraussetzungen dafür, dass Prozesse in Gang kommen. Ein Pädagoge, der seine Eleven immer nur „da abholt, wo sie sich gerade befinden“ erzeugt weder Neugier noch den Mehrwert an Wissen, den er im Grunde im Sinn hat, die amerikanische, aus dem britischen Understatement hervorgegangene Sitte, den eigenen Vortrag mit einem „relaxing joke“ zu beginnen, um seine Zuhörer von der Gleichrangigkeit der Niveaus zu überzeugen (um ihm anschließend die eigene Überlegenheit um so drastischer um die Ohren zu schlagen) ist ebenso nichtswürdig und überflüssig, wie alle noch so humanitären Bemühungen, von der angeblichen Gleichheit aller zu reden. Diese Einschätzung hat nichts mit neokonservativer Haltung zu tun, sondern mit einer realistischen Würdigung der Unterschiede die der Produktivität dient, indem sie die erwähnten Prozesse in Gang setzt.

Warum sonst interessieren wir uns für exotische Bräuche, fremde Riten und extraordinary Kunst, wenn nicht der Unterschiede und Andersartigkeit wegen, von denen wir uns Anregung, Verstärkung und Erweiterung unseres Horizontes versprechen. Alterität gehört zweifellos zur Identität als Gegenstück, als Ergänzung oder Negativfolie, wenn die Identität nicht statisch, langweilig, selbstzufrieden und unproduktiv sein soll. Ob, bei aller Plausibilität, das homöostatische Modell der Systemtheorie zutreffende Erklärungen abgeben kann, oder ob es selbst wiederum aus einfacher, idealistischer Mechanik abgeleitet ist, bleibt offen, für das Spiel Regel und Regelverstoß ist es aber so lange fruchtbar, solange die Regel selbst nicht den Verstoß gegen sich selbst zum Inhalt hat.

So wie eine Exotik nur dadurch zur Exotik wird, dass sie in gewohnter Umgebung erscheint, sind die Fragen der Transzendenz und Metaphysik nur dann interessant, wenn sie innerweltlich gestellt und beantwortet werden können. Ein jedes „Sur-plus“, das mit Hilfe von Numinosem oder Übernatürlichem erklärt wird, ist genauso ennuiant wie Erkenntnisprobleme, die durch das Wirken von Gottheiten oder personifizierten und metaphorischen Prinzipien gelöst werden. Der Begriff der „Innerweltlichkeit“ ist darum so bescheiden und explikativ zugleich, weil er einerseits keine extramundanen und gewagten Hilfskonstruktionen bemühen muss, und weil er andererseits dazu auffordert, den gesamten Kosmos des weltlich Verfügbaren abzusuchen und nach Erklärungen zu befragen, was letztlich nichts weniger bedeutet als Alles als Quelle und Potenz zu betrachten. Eine Theorie der Nicht-Exklusivität wäre der Nuance wegen etwas anderes als eine Inklusionstheorie, weil Nicht-Ausschluss nicht gleichbedeutend mit Einschluss ist, aber eine nicht-exklusive intramundane Metaphysik, wäre, selbst wenn sie als philosophisches Verbalmonstrum akzeptabel wäre, doch eine zu ungenaue Bezeichnung, weil ihr vieles Entscheidendes fehlt, wie zB die Sinnlichkeit, die Neugier, die Freude und das Leben. Um uns zu verständigen, worüber wir reden, wäre eine Benennung dieser Kunst-Philosophie doch schön und erstrebenswert, wenn auch unsere Sprache wenig dafür geeignet zu sein scheint. Wenn ich vom „Anti-Höhlen-Gleichnis“ spräche, würde wenigstens deutlich, dass der Bezug zu Platon gewahrt ist, allerdings mit entfesselten und freiwilligen Höhlenbewohnern, die wie die Nutzer von Medien nur gelegentlich und nach Gefallen diese Höhle aufsuchen.

Es wären Jäger nach Schatten, die sich dort versammeln, beispielsweise, um „Schattenraten“ zu spielen, ein vertracktes Spiel, in dem es darum geht, den Gegenstand zu erraten, trotz aller Verzerrungen und Entstellungen seines merkwürdigen Schattens. Die Schattenspieler in diesem Anti-Höhlen-Gleichnis sind Künstler, die mit allen Kunstgriffen und Tricks versuchen, unentschlüsselbare und höchst rätselhafte Schatten zu erzeugen.

Die Schatten dieser Höhle hätten jenseits des Spiels noch andere Funktionen, die nämlich, etwas über Entstellungen, Verzerrungen, Verrätselungen, Täuschungen, Verdrehungen, Apophänien, Geschichte, Traditionen, Projektionen, Darstellungen, Betonungen, Hervorhebungen und dergleichen zu lernen, Aufschluss über die Verhinderung, Beeinflussung und Beförderung von Erkenntnis zu gewinnen, etwas über Färbung, Vermittlung, über die Verhältnisse von Figur-Grund, Gegenstand-Kontext, Person-Sache, oder Ich-Umwelt zu erfahren. Auch die verwirrenden 1-2-3-4-Dimensionalitäten und ihre Zwischen-Transit- und Austauschformen gehörten zum Pensum dieser Höhle, wie in gleicher Weise die Übergänge von Abstrakta zu Concreta und jene von Gedachtem zu Realisiertem.

Diese Höhle wäre Studienort, Experimentierfeld und Spielwiese in einem, kein Ort der Verbannung, kein Gulag, in dem phantasierte Strafen für phantasierte Taten verbüßt werden müssen, sondern ein Ort spielerischer Metaphysik.

Es darf vermutet werden, dass er dieses ursprünglich auch bei Platon war, im weiteren Verlauf der Ausarbeitung und Entfaltung der Metapher allerdings immer strenger und dogmatischer wurde, weil sich die Metapher als brauchbar, ausbaufähig und plastisch erwies. Denn die absurde und gewaltsame Szenerie des platonischen Gleichnisses, seine sinnfreien Handlungen durch unbekanntes und nicht näher beschriebenes Personal mutet kaum wie ein Bild aus einem Guss an. Es erscheint eher als ein in pädagogischer Absicht erbasteltes Stück aus Platons ursprünglichen, aber erfolglosen dichterischen Bemühungen, am besten zu vergleichen mit Freuds verunglücktem Versuch einer Kunsttheorie am Beispiel Leonardos.

Das Anti-Höhlen-Gleichnis würde aus dem Jammertal ein Kellerkino machen, in dem interessante, experimentelle Filme gezeigt werden, Schattenfilme zum Beispiel, zur Anregung und Vertiefung der epistemischen Diskussionen.

Vorausgesetzt wir wüssten was „spielerische Metaphysik“ ist und hätte dazu eine positive Einstellung, vorausgesetzt wir würden Spannungen und gestörte Harmonien als produktive Momente im Weltgeschehen ansehen, was wäre dann für einen philosophischen Künstler zu tun, was würde seine Philosophie von der herkömmlichen unterscheiden und worin würde sich schließlich zeigen, dass seine Kunst eine philosophisch fundamentierte oder perturbierte ist.

Wenn er keine Bücher schreibt, Vorlesungen hält und einen Kreis von Schülern um sich versammelt, sondern in seinem Atelier, Labor, seiner Werkstatt oder Studierstube arbeitet, sich durch keine besonderen sprachlichen Leistungen hervortut, sondern malt, zeichnet, komponiert, entwirft, tanzt, baut, konstruiert und experimentiert, womit beschäftigt er sich dabei, was stellt er her, was erarbeitet er...

Er denkt, empfindet, imaginiert und notiert wie andere auch, hält sich dabei aber, vielleicht im Unterschied zu anderen in einer eigentümlichen Äquidistanz zur Sache und sich selbst auf, die ihm eine besondere Form des Grenzverkehrs erlaubt. Diese besteht in der Möglichkeit zu überproportionaler Identifikation bis hin zu kühler Distanziertheit eigenen Empfindungen gegenüber, so etwa als behandelte er sich selbst in der dritten Person Singular, gelegentlich auch Plural. Die Äquidistanz erlaubt ihm ferner, Geschehen als exemplarisch zu begreifen und darin den möglichen Modellcharakter zu erkennen, durch kleine, in der herkömmlichen Philosophie unzulässige Verallgemeinerungen hier und da. Begleitet wird diese Arbeit von einem aufdringlichen ostinato, das nach ambivalenter sinnlicher Verdinglichung verlangt; dh. sowohl im Empfinden und Erkennen als auch im Herstellen und Verdeutlichen drängt sich die Objektivierung in den Vordergrund, denn ohne ausreichende materielle und sinnliche Präsenz ist ihm weder Sache noch Gedanke wert genug, weiter verfolgt zu werden.

Man könnte ihn einen sinnlichen Materialisten nennen, eine erotischen Objektivierer von Ideen, der im gleichem Maße einer Epistemologe ist, der durch Herstellen erkennt. Der Verschränkung von Eindruck und Ausdruck vergleichbar ist hier Erkennen und Herstellen so eng aufeinander bezogen, dass das eine nur um den Verlust des Kunstcharakters vom anderen zu trennen ist, was im Übrigen (cum grano salis) auch das rein handwerkliche Herstellen von künstlerischen unterscheidet.

Das Exempel und das Modell erfordern noch eingehendere Erörterung:

Weder das eine noch das andere ist Bestandteil einer Systematik, weder einer erprobten und beglaubigten noch einer unsicheren und im Entwurf befindlichen. Überhaupt ist Systematik künstlerischer Philosophie fremd bis konträr und obendrein verdächtig wie alle Bemühungen um geschlossene Systeme, Klassen, Gruppen und Ordnungen. Ähnlich wie das Nicht-Exklusive hat das Nicht-Systematische eine reiche Offenheit zum Ziel, ein möglichst geringes Maß an Präjudizien und Automatismen, in Erasmus von Rotterdams Adagia ein Vorbild und in seinem Autor einen glänzenden Anwalt. Exempel sind wie die zunächst unbeschrifteten Fächer einer Sammlung, wie die Kästen und Schränke einer Kunst- und Wunderkammer, die zunächst grob nach Größe, Material und Herkunft sortiert sind.

Exempel, Spezimina und Sorten sind jene Kategorien, in denen der Jäger sich mit dem Sammler verschwistert, derjenige der Exemplarischem hinterherjagt mit demjenigen der die Exempel sodann wie Trophäen aufbewahrt.

Der Reichtum bemisst sich nach den gesammelten Exempeln, oder dem, was Dürer meinte, wenn er sagte „er müsse inwendig ganz voller Figuren werden“

Beim Jagen nach Exempeln kommen alle die Kriterien ins Spiel, die wir von Lessings „Prägnantem Augenblick“, von der Theorie des Kairos, der Erwähnung der Angemessenheit, des Typischen und der höchsten Entfaltung der „quality without a name“ kennen. Unter welchen Stich- und Suchworten die Exempel abgelegt sind, ist willkürlich, subjektiv und dem assoziativen Temperament jedes Einzelnen überlassen, denn nur er (oder sie) selbst muss die Beispiele wiederfinden, um möglicherweise ein Modell daraus zu machen.

Das, was er selbst empfindet und erkennt spiegelt sich in dem, was er herstellt und verdeutlicht, dh. der Künstler stellt in und durch seine Arbeit auch wiederum Exempel und Modelle her, und zwar mit Hilfe des Selegierens, Thematisierens und des Problematisierens. Diese drei hauptsächlich sinnlichen und gedanklichen Werkzeuge der künstlerischen Arbeit unterscheiden sich deutlich von der Arbeit der herkömmlichen Philosophie, die in Grunde erst nach der Problematisierung anfängt, methodisch zu operieren. Eine künstlerische Philosophie müsste also ins Vorhinein verlängert, oder vorverlegt werden, müsste viel früher ansetzen, um mit Popper zu reden, also nicht erst in der Welt 3, sondern bereits in der Welten 2, in der die Reaktionen der menschlichen Physiologie auf die Reizkonstellationen der Welt 1 beheimatet sind. Da die Sinnlichkeit für die künstlerische Philosophie von entscheidender Wichtigkeit ist, müsste der entsprechenden Physiologie und Psychologie ein größeres Gewicht zuerkannt werden, als das in der herkömmlichen Philosophie üblich war. Vor jeder logischen Analyse müsste geklärt werden, ob das in Rede stehende Phänomen überhaupt mit logischen Mitteln zu bearbeiten ist, oder ob es beispielsweise bereits im Ansatz gegen alle Logik verstößt, oder von ihr überhaupt nicht berührt, resp. erreicht wird. Ebenso müsste vor jedem Vergleich geklärt werden, ob unsere Sinne diesen Vergleich überhaupt zulassen, ob wir etwaige Unterschiede überhaupt wahrnehmen können, oder ob sich die Problemstellung unserem sinnlichen Urteilsvermögen gänzlich entzieht. In diesem Zusammenhang wäre zu fragen, ob nicht die herkömmliche Philosophie allzu oft über unsere Sinnlichkeit hinweggeht, sie tabuisiert und dadurch sträflich vernachlässigt, was sich nicht selten in den blutleeren und unbrauchbaren Resultaten ihrer Bemühungen zeigt und damit rächt. Eine künstlerische Philosophie jedenfalls versucht, dieses Defizit zu vermeiden, indem sie bereits die Problemstellung einer „Sinnenprobe“ unterzieht.

Nur die Berücksichtigung physiologischer, psychologischer und philosophischer Kriterien vermag einen brauchbaren Beitrag zu jener Art der Transzendenz zu leisten, die Künstler in ihrer Arbeit brauchen und einsetzen. Um eine stabile Metapher herzustellen, braucht man neben der „spielerischen Metaphysik“ im handwerklichen Sinne so viel Kenntnisse wie möglich über die Physiologie der geplanten Reizkonfiguration (wie riecht das, schmeckt das, sieht es aus...etc. unter welchen Umständen tritt es leichter / schwerer in Erscheinung...etc.)

über seine psychologischen Verarbeitungsmodi (löst es Furcht aus, stimuliert es, vergesellschaftet oder vereinzelt es...etc) und schließlich über seine philosophischen Konnotationen (welchen ontologischen Status hat es, wie ist es im Wertgefüge situiert, wie ist seine Diskursivität einzuschätzen, ist es ableitbar, auf welche Weise kann es begründet werden ... etc.) ...

Eine dergestalt vorverlegte Philosophie, die sozusagen die Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeiten mit ins Kalkül aufnimmt, muss natürlich Sprach- bzw. Werkzeugprobleme entwickeln, da sie sich um vor-oder außersprachliche Mitteilungs- und Auseinandersetzungsformen bemühen muss. Phoneme, Moveme, Grapheme gehören bislang nicht zum Repertoire der Philosophie, die „Anmutung“ müsste neu gefasst werden, das „Raten“ und der „Kurzschluss“ müsste neben das Erkennen und Schließen treten und dem Assoziieren und der Analogie müssten vergrößerte konstitutive Bedeutung eingeräumt werden. In dieser Philosophie müsste es möglich sein, aus einem Seufzer ein logisches Thema zu extrahieren, oder mit der virtuellen Bewegung einer Architektur zu argumentieren. Die medialen und performativen Aspekte einer solchen Philosophie wären neu, ungewöhnlich und widerständig, da das Überkommene nicht etwa ersetzt wird, sondern Anderes und Halb-Fremdes dazukommt, was mit dem bereits Vorhandenen vermittelt und gegebenenfalls harmonisiert werden muss.

Ein verwirrend großes Geflecht unübersichtlicher Relationen tritt ins Blickfeld und die Logik schrumpft auf das zusammen, was sie ist: ein hilflos und verzweifelt ergriffenes, zum Gewaltausübung verführendes stumpfes Schwert im Angesicht des gordischen Knotens.

Dass man Knoten auch anders verwenden kann, zeigt ein Blick in die Kunst- Kulturgeschichte. Von der Mathematik der Indianer, über Leonardos Mailänder Deckenfresko bis zu den japanischen Zierknoten der Edo Zeit und den vielen Fabeln, Märchen und Legenden, in denen Knoten gelöst werden müssen, scheint das Verwirren und Entwirren zum Urbestand menschlichen Tuns zu gehören. Warum also nicht das Schlingen und Schürzen komplizierter Knoten als philosophischen Grundkurs, die dekorative Verwendung von Knoten als Fortgeschrittenenkurs und das Lösen dekorativer und komplizierter Knoten als Meisterkurs einführen.

Konzentration und Geduld sind unerlässlich für das Lösen von Knoten und diese Disziplin kommen in der Philosophie zwar als nebenbei erwähnte Voraussetzungen vor, nicht aber als Lerninhalt. Die Beschleunigung der allgemeinen Lebensvollzüge ist eine schlechte Ausrede für das Zerschlagen von Knoten, solches steht in der künstlerischen Philosophie unter dem Verdikt der „schlechten Qualität“.

Die erwähnte Transzendenz schließlich, dieses geheimnisvolle Überschreiten der sinnlichen Erscheinung kommt ohne das, was sie überschreitet nicht aus. Die Reihenfolge ist also festgelegt und im Sinne des Empirismus und Sensualismus einvernehmlich bestätigt: erst die Wahrnehmung, dann die Überschreitung des Wahrgenommenen. Wenn die Sinne und der Verstand im Akt der Wahrnehmung tatsächlich so getrennt wären, wie Kant noch annahm, dann hätte die Kunst bei ihm bereits eine positive Sonderstellung einnehmen müssen, da sie, nach seinen Aussagen, beides verbindet.

Zieht man die neuesten Erkenntnisse der Sinnesphysiologie zu Rate, nach denen bereits auf der Ebene der Organe durch Auswahl unter den Zellenerregungen eine erste Verarbeitungstufe erreicht ist, ist die alte Aufspaltung in automatisch (dh. sinnlos) funktionierende Zelle, und ab da Weiterverarbeitung zu höheren Stufen hinfällig geworden. Der Verstand ist schon viel früher am Wahrnehmungsprozess beteiligt und damit müsste zB die Kantsche Auffassung, dass die Kunst eine Brückenfunktion zwischen den Gesetzen der Natur und denen des Geistes einnähme, erweitert werden. Das Transzendieren, könnte man folgern, wäre bereits Teil der Wahrnehmung und die Kunst demnach ein Zustand der Wahrnehmung, den man mit temporär gesteigerter Transzendenz bezeichnen könnte. Dieser Zustand müsste wenigstens so lange anhalten, bis der Weg von der Wahrnehmung bis zur Herstellung vollendet ist, oder aber als Folie immer unter der üblichen (ungesteigerten) Transzendenz innerhalb der Wahrnehmung liegen, die jederzeit und für längere Dauer aktiviert werden kann.

Diese für die Herstellung von Exempeln und Modellen unerlässliche temporär-permanente Transzendenz hat ihrerseits mehrere Voraussetzungen, die erfüllt sein müssen, bevor man mit dem Einüben dieser speziellen Wahrnehmungs- und Herstellungsform beginnen kann. Eine davon ist die Curiositas, womit wir beim Sammler angelangt wären, der sich bereits dem Jäger verschwistert hatte.

Im Jargon der kulturalanthropologischen Stufentheorie besetzt der Sammler die erste Stufe der temporären Sesshaftigkeit. Der Jäger, immer abhängig von seiner Beute ist ein unfreiwillig Nomadisierender, bewegt sich zwar im überschaubaren Terrain seiner Beutetiere, lebt aber in ständiger Mobilität, in passageren Behausungen und wechselnden Jagdgemeinschaften.

Der Sammler braucht zumindest einen Ort, an dem er sein Sammelgut deponieren kann, er muss noch nicht komplett sesshaft sein, kann mit seinen Tieren die Weidegründe wechseln, schleppt aber wenn er sein Leben nicht auf mehrere Wohnungen verteilen will, einen immer größer werdenden Hausstand mit sich.

Die Ironie, den Künstler mit frühen Kulturstufen in Zusammenhang zu bringen, obwohl er als ein Vertreter einer ausgesprochen hohe Kulturstufe gelten kann, liegt zum einen in der traditionellen Rede von Künstlern als den „besseren Wilden“ und zum anderen in der Neigung dieser Personengruppe zu radikalen Atavismen.

Transponiert man einmal den Jäger und Sammler von der Kulturalanthropologie in die Bereiche der Jetztzeit und darin in die Welt der Tätigkeitsbeschreibungen, so imponieren Jagen und Sammeln noch immer als Handlungsweise, die uns vertraut sind, von der Jagd nach begehrten Posten bis zum Sammeln von Galé-Vasen, Autographen, oder Erfahrungen.

Sofern es sich um Essbares handelt, jagen und sammeln wir, um uns zu erhalten, in den Fällen, in denen es sich auf anderes bezieht, befriedigen wir zwar auch Bedürfnisse, welche das aber sind, muss der Einzelfall ergeben. Es können entlegene und vielfach vermittelte, verschobene und übersetzte Bedürfnisse sein, wie zB Ruhe, die durch Besitz vermittelt wird, Bildung, spezielle Genüsse und dergleichen.

Die Glücksdefinitionen von Jägern und Sammlern sind sehr verschieden, während der eine das richtige Wild, mit geringem Aufwand und einem Blattschuss erlegt als Jagdglück beschreibt, hat der andere entweder ein Viel-Viel in seiner Schilderung, oder aber den endlichen und womöglich komplettierenden Fund nach langem Suchen. Wenn wir die generelle Frage nach Jagen und Sammeln stellen, nach dem Warum und Wozu, kommen wir sehr schnell zu Hypothesen des Gewinnstrebens, des Drangs nach Besitz und seiner Vermehrung, zu Einschätzungen des Menschen als Fresser und Verschlinger, als oral-kaptatives Wesen, als Beherrscher, Zerstörer und Vernichter, als kannibalische Bestie. Dem Gegenbild, dem bedürfnis- und besitzlosen Asketen begegnen wir eher in der Literatur (Bartleby, der Schreiber, etwa) als im wirklichen Leben, in dem ein Minimum von Bedürfnissen immer noch vorhanden zu scheint. Wenn wir uns also darauf verständigen können, dass Jagen und Sammeln offensichtlich zum Leben gehören, bleibt zu fragen in wie weit daraus eine Kultur gemacht werden kann und wieso Künstler darin besonders geübt sind, oder vielmehr besonders geübt werden sollten.

Die Allegorien der Ameise, der Spinne und der Biene die Francis Bacon einst benutzte, um Empiristen und Rationalisten von wirklichen Philosophen zu unterscheiden, könnte hierauf ein gute Antwort geben. Die Biene sammelt, wandelt das Gesammelte um und ernährt damit, soweit Bacon.

Das bringt über den bienengleichen Sammler einen Aspekt in die Debatte über Kunst und Künstler, der bislang noch nicht erwähnt wurde, den der Transformation, der Veredelung und der Alchemie. Ohne uns jetzt im Gestrüpp der veröffentlichten Meinungen über den Künstler als „Magier und Alchemisten“, als Geheimnisträger, Guru, Star, Zauberer und vergleichbare Ausnahmeerscheinungen zu verirren und ohne an seinem bildungsbürgerlichen Mythos, der nichts weiter ist, als der Ausdruck eines abgründigen Nicht-Verstehens, weiterzustricken, soll hier die Transformation ganz technisch verstanden und nüchtern ernst genommen werden. Der Transformator erhöht oder erniedrigt die Spannung, erhitzt sich in dieser Arbeit und muss von Zeit zu Zeit gewartet werden, damit keinen Unfälle oder Ausfälle auftreten.

Eine solche Arbeitsfeldbeschreibung passt auf die physiologischen, psychologischen und philosophischen Bedingungen künstlerischer Arbeit: die temporär-permanente Transzendenz seiner Wahrnehmung bringt den Künstler zum Jagen und Sammeln von Exempeln und Modellen, er transformiert seine Trophäen und Trouvailen, dh. er verändert die Spannungsverhältnisse, läutert und sublimiert seine Sammlungsstücke, wie das in der Alchemie heißt, und macht daraus schließlich jene Exempel und Modelle, die seine Kunst ausmachen.

Um dieses zu bewerkstelligen brauchen die Künstler ein ausgefeiltes Trainingsprogramm, das vom Aufspüren und Anpirschen auf der Jagdseite bis zum geduldigen Archivieren und Sichten auf der Seite des Sammlers reicht. Diesem übergeordnet ist das Training der Curiositas, für das bislang kaum Vorbilder oder Anleitungen existieren.

Wie das meiste Interessante ist auch die „Curiositas“ ein ambivalente Sache, eine Tugend und ein Laster zugleich, eine Weltfrömmigkeit, die zugleich eine Sünde sein kann, eine Befreiung, die auch versklavt.

Seit dem, was wir aus der Antiken kennen, sind Wissbegierde und Neugier Unruhestifterinnen von jugendlicher Dynamik und Rebellinnen gegen Erstarrtes, Selbsterfülltes und Dogmatisches. Der Kirchenvater Augustinus hat sie später zu den schillernden Lastern gerechnet und Thomas von Aquin hat sie unterteilt in eine akzeptable und eine unmoralische Form. Die Humanisten schließlich haben sie rehabilitiert, hoch geschätzt und auf die Fahnen ihrer intellektuellen Beutezüge gesetzt. Sie wurde zur Triebfeder der neuen dissidenten Naturwissenschaft und zum Hebel für den Umsturz des theologisch dominierten Weltbilds, Friedrich Nietzsche hat die „rückhaltlose Neugier“, als Kennzeichen der Neuzeit beschrieben, wie es auch Hans Blumenberg in seiner Monographie: Der Prozess der Theoretischen Neugierde (1973/ Frankfurt 1984) tat.

Das 15. Göttinger Gespräch zur Geschichtswissenschaft (2000) nahm sich den Begriff der Curiositas zum Thema und im Konferenzband erschienen zahlreiche Aufsätze zu Blumenbergs Thesen. In einer Rezension schreibt Barbara Leupold: „Niklaus Largier untersucht (darin) den von Giordano Bruno entwickelten philosophischen Stil der Intervention, der angesichts der Pluralität und Differenz der Dinge zuallererst die "Freiheit des Blickes" fordert. Bruno zieht die Exempelfigur des Diogenes von Sinope heran, die in einem langen Prozess seit dem Altertum über das Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit hinein die "Wende vom exemplum virtutis zum Exemplum philosophischer Neugier" durchläuft.

Largier nennt den philosophischen Stil, für den der Kyniker zum Emblem wird, einen "Gestus der Aufklärung", nach dem nicht einfach eine Wahrheit durch die andere Wahrheit zu ersetzen ist, sondern nach dem Gemeinplätze, ungeprüft übernommene Standpunkte durch geradezu torpedierende Provokation immer auf's Neue zu hinterfragen sind. Verbunden ist dieser Gestus mit Nomadentum, kosmopolitischer Erfahrungsbereitschaft, die auch im Denken Paracelsus' eine zentrale Rolle spielt. Welterfahrung, Wanderschaft und das Erfassen durch den Sehsinn sind "Prinzip einer neuen Form der Wissensbildung". Die Neugier wird in diesen Zusammenhängen nicht verurteilt, im Gegenteil: sie ist "konstitutiv für die erfahrungshafte Vernunft". Wurzeln dieser Zuordnung der Diogenesfigur zu einer Rhetorik des freien Blickes und Welterfahrung lassen sich, bereits vor Bruno, im 14. und 15. Jahrhundert beschreiben. Als Konsequenzen benennt Largier "Methodenpluralität" und "Studium möglichst verschiedener philosophischer Systeme".

„Freier Blick, Methodenpluralität, Erfahrungsbereitschaft, Wanderschaft und der Sehsinn als Prinzip einer neuen Form der Wissensbildung“ das sind Stichworte zum erwähnte Trainingsprogramm für den „Curieux“ den neuen Künstlertypus, der sich aus dem Jäger und Sammler entwickelt.

Die Neugier wurde häufig kritisiert und pädagogisch verunglimpft, aber andererseits auch wieder gefordert, instrumentalisiert und geradezu hymnisch gefeiert. Bei Bernhard von Clairvaux ist sie „die erste Stufe des Hochmuts“, bei Francis Bacon der Beginn des Wissens und ihre Legitimierung hat unter Philosophen immer Probleme bereitet und ist nie uneingeschränkt gelungen. Immer ist von den Grenzen des menschlichen Wissens die Rede, selbst wenn das Programm gerade die Enträtselung der Natur ist und die Grenzen des Wissens über die Ordnungen dieser Welt mit Nachdruck verschoben werden. Immer wird vor der Verstiegtheit gewarnt und im Augustinischen Sinne vor der Oberfläche der Dinge, die verführe, blende und über die Augen den Geist verwirre.

Es ist jedoch auffallend, dass nur bei bestimmten Autoren die Neugier eine positive Tönung erhält, bei den Autoren nämlich, die sich als Kritiker verstehen, als Kritiker der Tradition und der überkommenen gewärtigen Praxis. Ob sie Abaelard, Vives, Bacon, Telesio, oder Campanella heißen, was sie eint, ist ein Ungenügen am Vorgefundenen und Üblichen. Die frühen Kritiker des mittelalterlichen und scholastischen Aristotelismus begannen die Natur gegen die theologisch fundierte Weltsicht auszuspielen, das Experiment gegen die Text-Interpretation, die Aufklärer kritisierte die Verschränkung von kirchlicher und weltlicher Macht und deren Spuren in der Wissenschafts- und Geistesgeschichte, die Romantiker schließlich kritisierten den Rationalismus und Formalismus in Klassik und Klassizismus... und so weiter...bis auf den heutigen Tag.

Diese kritische Haltung geriet in den Wissenschaften zu eigen-dynamischem Selbstzweck, erstarrte gar zur eigenen Disziplin und gebar dadurch jenen Regressus der Kritik der Kritik der Kritik, der selbst den ursprünglichen Treibriemen „Neugier“ langsam erschlaffen ließ. Die Curiositas ist inhaltlich nicht festgelegt, sie ist das Motiv und die Metapher der Suche, zumeist der Suche nach Alternativen.

Da Künstler meist besonders ausgeprägt empfinden, empfinden sie auch das Ungenügen am Vorgefundenen besonders heftig, zugleich aber auch motivierend. Das zuvor erwähnte systemisch bedingte Erlahmen der Neugier, die Acedia, das Taedium vitae, der Ennui wurde nicht nur zum literarisch-philosophischen Topos, sondern auch zum Ansporn aller möglichen Gegenmaßnahmen, Kurierungen und Therapien. Pascal schrieb: *„Nichts ist so unerträglich für den Menschen, als sich in einer vollkommenen Ruhe zu befinden, ohne Leidenschaft, ohne Geschäfte, ohne Zerstreung, ohne Beschäftigung. Er wird dann sein Nichts fühlen, seine Preisgegebenheit, seine Unzulänglichkeit, seine Abhängigkeit, seine Ohnmacht, seine Leere. Unaufhörlich wird aus dem Grund seiner Seele der Ennui aufsteigen, die Schwärze, die Traurigkeit, der Kummer, der Verzicht, die Verzweiflung.“* und der Großstadtliterat Beaudelaire widmete einen großen Teil seiner literarischen und kritischen Bemühungen diesem Thema und fand die Gegenmittel sowohl in der Ausschweifung, der Sucht und dem Laster, als auch in der Arbeit, im Spleen und in der Kunst. In ihrer Studie „Born under Saturn“ (1963) stellten Margot und Rudolf Wittkower ein Curiositätenkabinett von Charakteren und abstrusen Verhaltensweisen von Künstlern aus der Geschichte zusammen und durchstreifen dabei genüsslich das Panoptikum europäischer Künstlerbiographien. Da wird von Eifersuchtsmorden, Obsessionen und allerhand Exzentrizitäten berichtet und letztlich doch auch herausgearbeitet, dass viele Künstler den gesellschaftlichen Erwartungen gemäß lebten und sich verhielten: In besonders pruden Zeiten besonders öbszön und ausschweifend, in besonders gelehrt und fein daherkommenden Umgebungen auffallend burlesk und naturburschenhaft, in gelangweilter Gesellschaft inspiriert und aktivistisch, in besonders eindimensionalen und spezialisierten Zivilisationen generalistisch und breit ambitioniert, so als läge ein Bann der Andersartigkeit auf dieser Berufsgruppe. Die Nähe zum Hofnarrenamt und den vergleichbaren Erwartungen konnte ich a.a.O. nachweisen, hier geht es um die Trias: Kritik-Curiositas-Kunst und um den Jäger und Sammlertypus, den „Curieux“.

Betrachtet man die zeitgenössische Kunstszene durch die diagnostische Brille, fällt einem das hilflose Oszillieren zwischen Photographie, Naturalien und l'Art brut auf. Die photographische Seite kümmert sich, von Kriegs-, Sozial- und Alltagsreportage beeinflusst, kaum noch um Perspektivenkritik, Darstellungsweisen, Schärfe, Komposition oder Beleuchtung sondern betätigt sich vorwiegend als Jäger und Paparazzi auf der Suche nach einmaligen und unwiederbringlichen Einstellungen. Die Naturalienseite entfernt sich vom Abbild, vom Bild überhaupt, wird objekthaft, dinglich, antiperformativ und sammelt zwischen Schmetterlingsjäger und Sammlungskurator Spezimina mit schöner Akribie in virtrinenhafter Ästhetik und die l'Art brut-Seite schließlich widmet sich der obsessiven Egozentrik, dem Expressionszwang und der Ketten- und Bindungslosigkeit im Reservat. Alle drei Orientierungsschwerpunkte ähneln sich in der Suche nach paradoxen Alternativen, seien es solche der Ordnung, solche der stillstehenden Zeit oder solche der Freiheit und sofern sie nicht Illusionen realiter nachjagen, stellen sie diese zumindest zusammen, her, vor und aus.

Wenn es zutrifft, dass die „Wahrheit eine Tochter der Zeit“ ist, wie Bacon meinte, dann sind sicherlich auch Paradoxien Töchter der Zeit und damit weniger von absoluter Undenkbarkeit als von passageren Konventionen abhängig.

Die paradoxen Alternativen, nach denen die Kunst Ausschau hält, sind also keine prinzipiellen Unmöglichkeiten, sondern das Gegenteil, wenn auch und zunächst im Sinne von Denk- und Vorstellungsmöglichkeiten.

Somit wäre eine weitere Funktion von Kunst und Künstlern neben der Lenkung der Aufmerksamkeit im Stiften und Erhalten der Curiositas gefunden. Durch den Atavismus des Jagens und Sammelns in einer Hoch- und Spätkultur die Curiositas wachzuhalten und dadurch Entdeckung und Erfindung zu befördern, ist den Künstlern durch reversible Alterität und Distanz möglich, was sie gleichzeitig auszeichnet und verpflichtet.

Auch wenn das Aristoteles zugeschriebene : „Alle Menschen streben von Natur aus nach Wissen“ immer wieder zur Aufspaltung in Studiositas und Curiositas, wie bei Thomas von Aquin führte, als Staunen, Wissbegierde, Freude am Lernen und schädliche Neugier voneinander getrennt kolportiert und pädagogisch beflissen eingesetzt wurden, bleibt die Curiositas ein für die intellektuelle Aktivität unverzichtbarer Antrieb, für Schädlichkeit oder Fruchtbarkeit derselben sind andere Randbedingungen zuständig. Die Curiositas ist nicht maskierbar, dh. ich kann nicht so tun, als ob ich neugierig oder nicht-neugierig wäre, Verstellung ist ausgeschlossen, was sie in die Nähe dessen rückt, was man Grundtriebe und Invarianten genannt hat. Darum, so scheint es, ist die Assoziation mit den Atavismen des Jagens und Sammelns so naheliegend.

Der „Curieux“ ist gefährdet, seine Interessen können leicht, sofern er nicht ein ausreichendes Maß an Konzentration, dh. an mutwilliger Verengung seines Blickwinkels mitbringt, ausufern, verschwimmen und undeutlich werden. Um die Curiositas, die Methodenvielfalt und Weitwinkel voraussetzt, methodisch zu nutzen, muss er über einander ausschließende Fähigkeiten verfügen, sich also in Paradoxien bewegen, oder zum Amphibium werden. Er muss ein extrem variables Perspektiv benutzen, um nicht im Ozean der Phänomene unterzugehen, oder sich vom Strudel der Ereignisse hin- und fortreißen zu lassen. Ein übergangsloses Weitwinkel, Tele- und Mikroskop in einem, um in der Sprache des Visus zu reden, müsste er benutzen, um Zusammenhänge und Details gleichermaßen ins Auge fassen zu können. Denn das Ziel eines jeden aufgeregten Curieux ist die Vervollkommnung zum souveränen Connaisseur, und das ist eine Aufgabe für die ein Leben in der Regel zu kurz ist.