

UND-ODER-NICHT

Parameter & Operatoren der Kunst

1 Gibt es Parameter in der Kunst, allgemeine Größen, Maßeinheiten oder Kategorien, mit deren Hilfe man Kunst beschreiben, beurteilen oder gar herstellen kann? Es gibt sie und es gibt sie nicht. Es muss sie geben, wenn man denn überhaupt über Kunst außerkünstlerisch kommunizieren will und es darf sie nicht geben, wenn die Kunst lebendig bleiben und sich jenseits von Musterbüchern und Geschmackskonventionen entfalten soll.

Ich rede nicht von Sinn, Unsinn, Widersinn und Nichtsinn in der Kunst, obwohl auch diese Parameter der Kunst sein können, auch nicht von Kriterien, die es mir erlauben, die „Kunsthaftigkeit“ der jeweiligen Kunst zu beurteilen, noch äußere ich mich zu den formalen Aspekten, die in allen Künsten eine prominente Rolle spielen, noch gar zu den problematischen Geschmacksurteilen und sozial und zeitlich variierenden Gefallensäußerungen, die unter dem Tisch die Debatten bestimmen, ich rede vielmehr vom Herstellen von Kunst, jener merkwürdigen und unscharfen Betätigung unseres Leib-Seele-Geist-Organismus, die als Sonderform unserer Kommunikation und Güterproduktion eigenen Gesetzmäßigkeiten unterliegt.

Eine dieser Gesetzmäßigkeiten, welche die Kunst immer wieder in die Nähe atavistischer und invarianter Existenz-Äußerungen bringt, ist in unseren Wahrnehmungsgewohnheiten zu finden, nach denen wir beispielsweise alles, was hellblau ist, mit „Oben“ assoziieren, jede das Format füllende, oder sonst das Wahrnehmungsfeld dominierende Horizontale uns an eben diesen Horizont denken lässt und wir mit Zeit und Bewegung, auf Grund unseres verinnerlichten Körperschemas, meist die Vorstellung einer von uns ausgehenden, nach vorn gerichteten und uns mitnehmenden Geste der Ortsveränderung verbinden.

Wahrnehmungsgewohnheiten und die daraus erzeugten Gedächtnisbilder schaffen semantische Traditionen, die einen großen Teil unseres kulturellen Lebens ausmachen, in welchem wir uns so orientierend fortbewegen, wie in einer Landschaft. Wir haben Biegungen des Weges, bestimmte Felsformationen, große, alte Bäume und andere Wegmarken im Gedächtnis und finden mit ihrer Hilfe sowohl unsere vertrauten als auch neue, bislang ungewohnte Wege.

Verschiedene Kulturen unterscheiden sich vorzugsweise durch unterschiedliche semantische Traditionen, dh. durch die Summe von Gedächtnisbildern, Wahrnehmungsgewohnheiten und zugeordneten Bedeutungen.

Zu wessen Alltagswahrnehmungen Esel gehören, ihr Aussehen, ihr Geruch, ihre Geräusche, und die taktilen Besonderheiten ihres Fells wird eine andere Kultur entwickeln, als diejenigen zu deren Alltagswahrnehmungen die Metro gehört, ihr Aussehen, ihr Geruch, ihre Geräusche und die taktilen Besonderheiten des Aufenthaltes in ihren Wagen.

Wahrnehmungsgewohnheiten werden in allen Sinnen ausgebildet, semantische Traditionen auch in anderen Regionen unseres Leib-Seele-Geist-Organismus. Der Widerspruch z.B., oder besser die Konvention des Nein- bzw. Nichts-Sagens unterscheidet z.B. Europäer von Asiaten beträchtlich, wobei die Wurzeln in der semantischen Tradition, in der Sozialisation und den darin

eingeschliffenen Wahrnehmungsgewohnheiten schwer aufzuspüren sind., ähnlich schwierig wie die semantischen Traditionen der Gerüche, Speisen und Gesten.

Andere für das Herstellen von Kunst wichtige Gesetzmäßigkeiten können aus dem Kontext hergeleitet werden, in welchem ein Ding auftaucht, oder ein erwartetes Ding gerade nicht auftaucht, stattdessen ein anderes unerwartetes. Mit diesem Überraschungseffekt arbeiteten in erster Linie Manieristen und Surrealisten und aus ihm leiten sich viele weitere, die Aufmerksamkeit erregende Besonderheiten in der Kunst ab, wie beispielsweise Beleuchtungs-Perspektive- und Farbeffekte, Proportions-, Größe- und Lageveränderungen, Akzente, Steigerungs- und Geschwindigkeitsphänomene. Auch diese Parameter lassen sich mit Wahrnehmungs- und Handlungsgewohnheiten erklären, sind aber komplexer und überformter als die Physiologischen Vorgänge und reichen von logischer Folgerichtigkeit bis zu sensuellen Erwartungen.

Habe ich ein Ding als Apfel identifiziert, erwarte ich, dass er kühl und handfüllend ist, wenn ich nach ihm greife, nicht heiß oder viermal so groß. Wenn ich auf einem Sprungturm einen Schwimmer Anlauf nehmen und abspringen sehe, erwarte ich, dass er weiter unten ins Wasser taucht und sich nicht etwa, dass er sich in der Luft auflöst, wenn ich am Abend bei klarem Wetter in den Himmel schaue, erwarte ich den Mond zu sehen, nicht etwa zwei. Aber auch weniger plakative Überraschungen gibt es, die ich erst auf den dritten Blick erkenne, wie z.B. wenn der gesamte Hintergrund in mattem Dunkel schwimmt, muss etwas Leuchtendes in diesem Hintergrund etwas besonderes sein; oder auch die oft unmerklichen Operationen mit Schatten und Spiegelungen, mit Raumklang und subtilen Bewegungen darin, oder die zunehmende Ruhe in der Kameraführung im Verlauf eines Films, von der zappeligen Handkamera bis zum eingefrorenen Standbild.

Letzteres arbeitet mit den Parametern Zeit und Bewegung in der Zeit, wie etwa eine jede Musik, jeder Tanz, jeder Spaziergang, selbst das Erleben von Architektur und Skulptur mit ihren räumlichen Parametern.

Es soll jetzt nicht die alte Diskussion aufgewärmt werden, die zwischen Phänomenologen und Diskurstheoretikern geführt wird. Ob die Dinge selbst groß, lustig, rot, und laut sind, oder unsere Zuschreibungen und deren Tradition sie erst dazu machen. Solches ist für Gestalter, Künstler, Musiker, Choreographen zwar nicht uninteressant, zumal da, wo sie mit Traditionen und Gewohnheiten spielen, aber doch nur in zweiter Linie von Interesse, da für sie der komplexe und schwierig zu erzeugende Effekt wichtiger ist, als dessen ontologische Status.

Parameter sind eine absonderliche Sache, da in sie bereits Konventionen und Entwicklungsdynamik eingeflossen sind, Alleine die Veränderung des Kammertons in den letzten 200 Jahren, oder die Beschleunigung der

Schnittfolge im Film in den letzten 20 Jahren zeigen wie weit entfernt Parameter von gattungsspezifischen Invarianten sind.

Parameter der Kunst scheinen etwas zu sein, womit zeittypisch bis modisch hantiert wird und das nur für eine bestimmte Zeit Verbindlichkeit besitzt. Ganz ähnlich wie Parameter in der Mathematik als Variablen definiert werden, die zwar beliebig, aber fest sind, zumindest für den aktuell betrachteten Fall.

Äußerst selten, wenn überhaupt, tritt ein Parameter alleine in Erscheinung, ein Rot alleine oder ein Rot an sich. Dies gibt es ebenso wenig wie die Lautstärke alleine oder an sich, ohne Trägersubstanz, oder Gegenstand, der diese Charakteristik zeigt, also die rote Ampel und das laute Straßengeräusch, oder der rote Teppich und die laute Stimme.

Heißt das, dass Parameter Eigenschaften sind? Im erkenntnistheoretischen Sinne ja, denn sie kennzeichnen Gegenstände zum Zwecke der Unterscheidung: die Jacke - die graue Jacke- die lange Jacke- die dicke Jacke- die schöne Jacke...und die graue, lange, dicke Jacke.

Da jeder Gegenstand unendlich viele Eigenschaften haben kann, scheint der Eigenschaftsbegriff „größer“ als der Parameterbegriff zu sein. Aspekt, Element, Dimension und andere verwandte Begriffe sind ähnlich groß und unscharf, unterscheiden sich aber von Parametern meist durch die Art möglicher Skalierung.

Parameter sind zudem kein Erkenntnisinstrument wie etwa Eigenschaften und Zustände, sondern eher einer Stellschraube vergleichbar, mit deren Hilfe ich Variationen im Phänotyp herstellen kann.

Seit der Digitalisierung der Künste haben uns Computerprogramme ermöglicht, die nämliche Fläche in kürzester Zeit verschieden einzufärben, mit Mustern zu versehen, im Kontrast und Relief zu variieren oder Musikpassagen beliebig zu transponieren, zu dehnen und zu raffen etc. Dieses sind nur die kleinen Parameterveränderungen, an die wir uns gewöhnt haben, so überraschend sie auch immer sein mögen. Unsere Wahrnehmungsgewohnheiten wurden durch diese Möglichkeiten stark beeinflusst und die Freiheiten, mit denen wir die Gestaltung von abgebildeter Wirklichkeit mittlerweile handhaben, haben unser Wirklichkeitsverständnis revolutioniert.

Sätze wie der: „Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein“ erfordern kaum noch intellektuelle Anstrengung, sind zum Kinderspiel und Volkssport geworden, auf einem allerdings durchschnittlich niedrigen Niveau, was eine Herausforderung für Kunst und Künstler darstellt. Die Parameter der Künste sind an einigen Stellen triviale bis beliebige Größen geworden, die ich ohne großen Aufwand und nach Gusto verändern kann, an anderer Stelle sind sie überhaupt nicht wahrnehmbar und schon gar nicht leicht manipulierbar.

Hätte der polnische Pianist und Virtuose der Intonation Krystian Zimmernann nicht vor der Erklingen des Hörbeispiels gesagt, worauf es ihm ankomme, das Urteil selbst des geübtesten vergleichenden Hörers wäre wohl kaum über ein summarisches „Irgendwie transparenter, weniger dick, einfach schlanker“ hinaus gekommen.

Das rückt einen anderen, neuen Aspekt der Frage, ob es in den Künsten Parameter gäbe, in den Vordergrund. Wenn es zutrifft, dass wir nur das wahrnehmen, was wir wissen, also nur das sehen oder hören können, von dessen Existenz wir zuvor wissen und also eine Idee haben, worauf wir unsere Aufmerksamkeit richten sollen, dann wirft das ein sonderbares Licht auf alle pädagogischen Bemühungen.

Gelingende Pädagogik müsste demnach ein ständiges „es gibt“ zum Inhalt haben, das gibt es und jenes, und dieses auch noch, und dann gibt es noch dies'da und jenes dort und das.

Eine radikale Konsequenz daraus müsste jegliches Lernen für unmöglich halten, jedes schrittweise sich Annähern an Lösungen, den gesamten Gradus ad Parnassum für eine Illusion halten. Wenn man immer nur kann, was man ohnehin schon kann, wäre lernen unmöglich, wenn es da nicht den Transfer gäbe, jenes Übertragen, Verschieben und probeweise in Anschlag bringen von Methoden, die man anderorts gelernt hat. Die klassischen Lerntheorien wie Lernen am Modell, trial and error learning, Lernen aus Einsicht, durch Transfer und Einübung sind ihrerseits nur durch Versuch und Irrtum entwickelte Hypothesen über das Phänomen, dass jemand etwas jetzt kann sieht und weiß, was er zuvor nicht konnte, sah und wusste.

Um das Blau einer Fläche aktiv zu verändern, muss ich zu dem vorgefundenen Blau mir ein anderes Blau vorstellen können, d.h. ich muss vorübergehend vom Vorgefundenen absehen können, um gleich wieder zu ihm zurückzukehren mit der Differenz im Kopf, die dieses Blau zum kurz vorgestellten, parallel gesehenen oder dazu gesehenen aufweist. Das dazwischen geschobene Bild, oder genauer die Fähigkeit zu einer intermediären Vorstellung ist demnach das Vehikel des Lernens, wobei die Einsicht in die prinzipielle Veränderbarkeit von allem und jedem die Voraussetzung darstellt.

„Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein“ (Wittgenstein) ist wahrscheinlich die einzig wirksame paradoxe Aufforderung genau hinzusehen und auf das zu achten, was wir sehen und funktioniert ähnlich wie der Gedanke an den Tod lebenssteigernd und genussfördernd wirkt.

Die prinzipielle Veränderlichkeit und Veränderbarkeit ist wohl ein prominenter Parameter der Künste, da durch ihn die Differenz und die Unterscheidung einführt und quasi garantiert wird. Ohne Differenzbildung kann es keine Kunst geben, denn nur in der Wahrnehmung der Differenz ist Veränderung begründet.

Ein weiterer Parameter, der eng mit der Differenz zusammenhängt, ist der, den ich Grenzfläche und Figuration nennen möchte. Diese Figuration ist nicht die aus der Musik bekannte, auch die aus der bildenden Kunst, der Literaturwissenschaft oder der Soziologie eines Norbert Elias, sondern ist am ehesten gestalttheoretisch zu verstehen.

Um aus einer Vielzahl simultan präsenter Klänge eine Melodie herauszuhören, oder eine Klangfigur inmitten der Klangumgebung, muss ich Grenzflächen

wahrnehmen, die es mir erlauben, zu unterscheiden was zur Figur und was zur Umgebung gehört.

Für die visuelle Wahrnehmung gilt das Gleiche und wird meist Figur-Grund-Problem genannt. Damit ein Objekt nicht in den Hintergrund diffundiert und mit ihm ununterscheidbar verschmilzt, muss meine Wahrnehmung Grenzflächen konstruieren.

Dieses erstaunliche und auf weite Strecken noch nicht ausreichend erforschte Zusammenwirken meiner bewusstseinsunfähigen Physiologie (z.B. des räumlichen Sehens) mit der die Physiologie wiederum beeinflussenden, bedürfnis- und interessengesteuerten Wahrnehmung (z.B. in der selektiven Wahrnehmung) hat in der geschichte zu mancherlei Theorien und Spekulationen Anlass gegeben.

Eine der tiefstinnigsten und geheimnisvollsten stammt von Leonardo, der schreibt: „Das Nichts rührt an die Oberfläche eines Dings und das Ding hat eine gemeinsame Oberfläche mit dem Nicht, aber die Oberfläche des Dings ist nicht ein Teil des Dings. Ebenso ist die Oberfläche des Nichts kein Teil des Nichts. Folglich ist eine Oberfläche die Grenze zwischen zwei Dingen in Kontakt miteinander. Die Oberfläche von Wasser ist nicht Wasser und ist auch nicht Luft...Die diesen gemeinsame Grenz ist substanzlos...Ein Nichts hält sie voneinander ab“ (MS.BR.M.FOL.159 v) oder an anderer Stelle, noch geheimnisvoller: „Von allen großen Dingen, die uns umgeben, ist das Nichts das größte und mächtigste“ (MS.C.A.FOL 398v)

Dieses produktionsästhetische, erkenntnistheoretische Nichts stiftet Erkennbarkeit, Identität und Identifizierbarkeit und erinnert an ‚Definieren heißt Abgrenzen‘ oder an Spinozas „Determination est negatio“. Da Leonardo viel am zeichnerischen Definieren gelegen war, am klaren und unverwechselbaren, wie er mehrfach betont, musste sein Nichts eine anschaulich- empirische und räumliche Komponente neben der spekulativen haben, sein Nichts stiften Eindeutigkeit und Position und ist bei aller Spekulation nicht unbedingt metaphysisch zu verstehen. Spekulativ im Hegelschen Sinne, der in seiner Philosophie der Religion schrieb: „Spekulativ denken heißt ein Wirkliches auflösen und dieses in sich so entgegengesetzt, dass die Unterschiede nach Denkbestimmungen entgegengesetzt sind und der Gegenstand als Einheit beider aufgefasst wird.“ Spekulation ohne Metaphysik, lässt sich so etwas denken ? Ich denke im prozesshaften und kontextuellen Sehen und Denken kann es gelingen, in der Kunst sowie so und allemal.

Womit wir bei einem weiteren Parameter der Kunst wären und zwar bei den Denk- und Wahrnehmungsvoraussetzungen, die man prozesshaft und kontextuell nennen könnte.

Beide Begriffe „prozesshaft“ und „kontextuell“ sind Modevokabeln der letzten Jahre, sind von der Theorie dynamischer Systeme angesteckt, vom ökologischen Denken, von der neuen Mobilität begeistert, und von der Auflösung alles Statischen gefärbt sind.

Sie sagen außer dem Hinweis, dass man über den Resultaten nicht den Prozess der Entstehung oder des Zustandekommens vergessen soll und über den Einzelphänomen nicht den Zusammenhang in dem sie stehen, im Grunde nichts. Sie gehören zur Klasse der adhortativen Begriffe („man möge doch...“) und der versteckten Moralia, die leider häufig als Worthülsen gebraucht werden, obwohl sowohl des Prozesshafte als auch das Kontextuelle methodisch betrachtet, interessanten Beiträge zu den Parametern der Kunst liefern können.

Wenn ich von der Wahrnehmung ausgehen, ganz gleich von welcher, erhält das Prozesshafte einen anderen Sinn, als in der Kritik an eingeleiteten Maßnahmen, oder der Begutachtung angeblich geschichtsloser Erscheinungen.

In letzterem macht das Einklagen des prozesshaften Denkens nur auf einen methodischen Fehler aufmerksam, im Falle der Wahrnehmung entsteht ein anderes Perzept. Wenn ich mir angewöhne ein jedes Ding, auch das in diesem Kontext unwahrscheinlichste, als ein gewordenes, entstandenes, im einem Prozess erzeugtes zu betrachten, erhalte ich ein anderes Wahrnehmungsding für mein Nachdenken.

Ich sehe nicht mehr den Baum vor mir, den ich allenfalls noch als Linde identifiziere, sondern ich sehe vor mir einen so oder so gewachsenen Baum, der früher nicht an dieser Stelle zu sehen war, der einen erstaunlich dicken Stamm hat und diese besondere Halbierung seines Wachstum; zur hinter ihm befindlichen Mauer, hat er nur einen parallel zum Stamm emporgewachsenen Ast entwickelt, während er nach vorn, zur offenen Seite vier große Hauptäste ausbreitet. Über der Mauer im Bereich der Krone kann man die Unregelmäßigkeit der unteren Partie kaum noch erkennen, hier haben die reichen Verzweigungen die große Halbkugel des Blätterdaches fast vervollständigt. An dem am weitesten über die Straße ragenden Ast aber ... etc. Wie sich unschwer erkennen lässt, hat sich mein Interesse den Baum betreffend verlagert. Ich identifiziere ihn nicht mehr in schneller Orientierung, sondern beginne mich mit ihm zu beschäftigen. Dem Unterschied zwischen Schnappschuss und Portrait vergleichbar, gehe ich im prozesshaften Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Fühlen einerseits der Entstehung meines Eindrucks nach, andererseits der vermutlichen Entstehung der außerhalb meiner selbst vorfindlichen Qualitäten.

Ebensolches geschieht beim kontextuellen Sehen und Denken; ich nehme nicht mehr das Einzelphänomen, isoliert und darum wahrscheinlich unvollständig wahr, sondern versuche seine Position innerhalb eines Gefüges, seine Rolle im jeweiligen Kontext mitzusehen und zu berücksichtigen. Das kann und wird zu erheblichen Korrekturen führen, in den Wissenschaften, in der Kunst, in der Administration und Politik, in der Rechtsprechung und allgemein in der Einschätzung von Risiken, Effekten und Resultaten.

In ewiger Erinnerung wird mir eine Untersuchung aus den 50er Jahren bleiben, in der man das Kommunikationsverhalten der Bevölkerung untersuchen wollte

und zur Zusammenstellung der Stichprobe unbedachter Weise das Telefonbuch benutzte, ohne zu berücksichtigen, dass zur damaligen Zeit nur eine bestimmte Vorauswahl von Personen über eine Telefonverbindung verfügte..

Natürlich steckt hinter dem Desiderat des prozesshaften und kontextuellen Sehens und Denkens die unrealistische Vorstellung, man könne dadurch ein, reichhaltigeres und darum zutreffenderes Bild der Wirklichkeit gewinnen. Reichhaltiger und zutreffender im Komparativ gewiss, aber ohne Aussicht auf einen Superlativ, da bekanntlich die Anzahl der Aspekte eines einzigen Objektes gegen Unendlich geht. Etwas vom alten Traum der Kunst, das „wahre“ Bild zu malen, den „wahren“ Klang zu finden, die „wahre“ Aktion auszuführen ist den Künsten erhalten geblieben, darum ist das ewige Bemühen um das Reichhaltigere und Zutreffendere vital wie ehemals..

Das Suchen nach Parametern der Kunst geschieht nicht, um irgend einer Beckmesserei Vorschub zu leisten, sondern um Grundlagen für transdisziplinäres Handeln zu finden, die jenseits von Metaphern und metaphorischer Kenngrößen wie Dichte, Akzente, Gestus, Kontrast, Vielschichtigkeit...etc, als analytische Beschreibungskategorien für die Produktion Anhaltspunkte liefern, die den schwierigen Diskurs zwischen den Künsten befördern könnten.

Dieser findet z.Z, vorwiegend in rezeptionsästhetischer Sprache statt und fruchtet daher unter Künstlern nur wenig, die darin nur die Sprache der Kommentatoren, Curatoren und sonstiger Vermittler erkennen, zu der sie zunehmend mehr, aus Mangel an Alternativen erzogen werden, was meist auf ihre einhellige Ablehnung trifft.

Im Verlauf des Nachdenkens über Parameter und Operatoren der Kunst hat sich immer mehr eine Bevorzugung des technischen und gelegentlich auch mathematischen Verständnisses dieser Begriffe herausgebildet, da diese noch am wenigstens von Bedeutungen befrachtet sind, und ideologisch missverstanden werden können, obwohl sie diese Tendenz auch haben, besonders dann, wenn man einige Informatikparameter und die logischen Operatoren betrachtet.

2 Gibt es Operatoren in der Kunst, Regeln, Routinen, Verknüpfungen, Anweisungen und Algorithmen, die über den Ausgang des Prozesses „Kunstmachen“ entscheiden? Kann ich durch das falsche Anwenden von Operatoren, oder durch das Anwenden der falschen Operatoren Fehler in der Kunst machen, gibt es überhaupt Fehler in der Kunst, und wie groß ist der Einfluss der Operatoren auf Prozess und Ergebnis ?

Ich denke, es gibt Operatoren in der Kunst und zwar sehr viele, sehr komplexe, sogar unbewusst befolgte und verwendete und hochgradig automatisierte. Operatoren sind „Handler“, Leute oder Dinge, die etwas tun, Schaltungen, die bestimmte Ereignisse auslösen, Verbindungen, Handlungsanweisungen, Filter, es können Formalisierungen von logischen Zusammenhängen und Entscheidungen sein, Prozess- und Aktionsvorschriften, Regeln für Strukturbildungen, Nachbildungen von Rede- und Denkweisen, Bausteine zur Modellierung von Vorgängen, Darstellungen von Funktionen und schließlich Bestandteile einer Programmiersprache.

Wir kennen den „modus operandi“ als Art der Durchführung, Stil einer Handlung, oder den Gestus einer Ausführung sowohl in der Kunst, Musik und Performance als auch in der Kriminalistik, wenn es darum geht an der Art der Durchführung eines Verbrechens den Täter zu erkennen. Raum-zeitliche Besonderheiten, stilistische Auffälligkeiten, die Folge der einzelnen Schritte und dergleichen sind Details eines „Tathergangs“, an denen ein geübter Profiler die „Handschrift“ erkennt. Ärzte, Psychologen, Kriminalisten, Detektive, Historiker, Archäologen und andere mit Diagnosen und Rekonstruktionen befasste Personen kennen das Geflecht von Vorbedingungen, Konsequenzen, Entscheidungen, angenommene und bewiesene Operatoren, Automatismen, und Wahrscheinlichkeiten, mit denen Menschen üblicherweise und auch ausnahmsweise zu Werke gehen. Sie kennen die Funktion, welche eine Wenn-dann-Verknüpfung für das Verhalten hat, und haben Erfahrungen mit den möglichen und den sicheren Konsequenzen.

Operatoren sind die kleinsten manchmal unsichtbaren und nur in der Rückschau zu erkennenden Einheiten des nachvollziehbaren Handelns von Individuen, Gruppen, Maschinen, Organismen und Systemen. „Vergleiche A mit B im Bezug auf C, wenn A größer als B, dann X, wenn A kleiner als B, dann Y, wenn A gleich B, dann Z.“ ist z.B. ein einfacher Vergleichsoperator mit angeschlossener Programmverzweigung, in der die Konsequenzen aus dem Vergleich angegeben sind.

Derlei Operationen führen wir hundertfach pro Tag aus, allerdings bereits soweit automatisiert, dass sie schon zum unwillkürlichen Repertoire gehören, das bereits auf der Ebene der Reflexe angehandelt wird. Jeder Schritt, den wir auf einem Weg tun, ist das Ergebnis von vielgliedrigen Regelkreisprozessen, die Art wie wir dieser Unebenheit ausweichen und jener nicht, ob und wie wir einen kürzeren oder längeren Schritt machen, wie wir unser Gewicht verlagern,

welche Rolle dabei die visuelle und die auditive Wahrnehmung spielen, welchen Einfluß unser Temperatur-, Zeit- und unser Geschwindigkeitswahrnehmung auf unsere Bewegung hat., alle diesen einzelnen Ereignisse, Prozeduren und Details könnte man als Operatoren bezeichnen, die das Ergebnis produzieren: ich gehe von A nach B.

In der Tat ist es genau das, was das erfolgreiche Konstruieren von Androiden so schwierig macht, da man weder die Anzahl, noch die Komplexität der Operatoren überblickt noch gar deren Interaktion, die wiederum neue Tatsachen schaffen.

Auf der Ebene der Anatomie und Physiologie sind die Operatoren noch vergleichsweise klar, mechanisch und handgreiflich vergleicht man sie mit den geheimnisvollen Prozessen, die zwischen Mentalen und Nervösen Systeme vermutlich vonstatten gehen.

Trotz des kaum noch nachvollziehbaren Stands der wissenschaftlichen Detailkenntnisse, kämpfen alle wahrscheinlich noch sehr lange mit Modellen, Theorien und Hypothesen und allgemeinem Rätselraten über das was Operatoren seien, wie sie zustandekommen, was sie tun und wie sie es tun. Sind es Monaden, die „fensterlos“ und selbstisch vor sich hin existieren, brüten und sich urplötzlich zu einer Aktion aufrappeln, um sogleich wieder in einen undefinierbaren Dämmerzustand zu verfallen. Sind es berechenbare Schaltungen, die nach einer noch unbekanntem vielstelligem Logik ticken und klicken, wie es uns das derzeitige informationstechnologische Welt- und Menschenbild nahelegt, oder ist es doch jenes numinose, ätherische, raumerfüllende und nicht greifbare Wirkprinzip. dass all die kleinen Vorrichtungen, Hebelchen und Schalter, Transmissionen und Operationen ausführenden Halbautomaten bedient, die einmal in Gang gesetzt, sich eigendynamisch und autoreproduktiv fortentwickeln.

Die technologischen Phantasien scheinen grenzenlos zu sein, ihre Grenzen zur Physiologie sind fließend und aus der Kombination beider stammt die Rede von den Operatoren, von diesen Einheiten in der Prozesskette, die Opfer und Täter zugleich sind, die durch Eingänge und Ausgänge, Input und Output symbolisiert, gestellt- stellende Stellglieder sind, gekannte- erkennende Kenngrößen und selbst gefilterte Filter.

Diese Denkfigur ist interessant, weil sie der *conditio humana* abgelauscht zu sein scheint und als solche hat sie etwas Tragisches, denn bislang kann sich das geistbegabte Säugetier nur in Ausnahmefällen von den Operatoren seines Schicksals befreien. Die Halbautomaten seines Körper- Seele-Geist- Organismus ticken und klicken unablässig in leicht schwankendem aber doch monotonen Rhythmus und das, was sich die Operatoren da zusammenstricken ist meist absehbar. Zu den raren Ausnahmefällen gehören die Ekstase, der exogene Rausch, die Selbsttranszendierung (nach unten, nach vorne und nach oben, Huxley) und vermutlich die direkten pränatalen und prämortalen

Sekunden, die eine Steigerung des exstatischen Zwischenzustands zwischen Wachen und Schlafen sein dürften.

Einen Zugang zu diesem Intermundus hält ganz ohne esoterischen Schnickschnack und neo-mystischen Eskapismus die Kunst offen, die Kunst im Verständnis einer Tätigkeit, einer kontrollierten Praxis. Jene Kunst, mit deren Hilfe jemand versucht, dieser schnöde Welt zu entfliehen, um in einer anderen schöneren und passenderen Dingen zu begegnen, ist dafür denkbar ungeeignet. Sie sieht sich leicht vorfabrizierten Bildwelten gegenüber, religiösen Stereotypen und exotischen Ritualen, die meist sehr stark sind und dadurch die eigene Aktivität lähmen oder auch methodisch verhindern.

Die Kunst, die gemeint ist, ist diejenige, in der Kontemplatives und Aktives keine Gegensätze sind, in der kein Pantheismus die Genauigkeit durch Schwärmerei stört, in der Hiesigkeit, Diesseitigkeit und Innerweltlichkeit die Motoren der Aktivität sind, in der schließlich die exstatischen Momente ein Nebenprodukt nüchterner (Selbst)Experimente, der Wissenslust und des Informationsrauschs sind.

Was ist das für eine Kunst, die mit derlei merkwürdigen Praktiken hantiert, die offensichtlich über Operatoren verfügt, die sie in die Lage versetzen, dem Unsinnigen, Tragischen und schmerzlich Vergeblichen unserer Existenz und sei es auch nur für Momente zu entkommen.

Es kann jede Kunst sein, Malerei, Musik, Skulptur, Theater, Film, Tanz ... was auch immer, es geht um die Operatoren die ich auswähle, entwickle und kultiviere, es geht um die mentale Verfassung, in welcher ich dieses tue und es geht um ein paar Entscheidungen, die ich im Zusammenhang mit diesem Tun treffen muss.

In der Kunst von Operatoren zu reden, erscheint vielen als abwegig, verfehlt und widersinnig, da das, worum es in der Kunst gehe auf diese Weise nicht gefasst werden könne.

Das mag zwar sein, aber die Kunst die hier zur Debatte steht, ist eine, die vorzugsweise als Prozess aufgefasst wird, und zudem noch als ein Produktionsprozess, daher ist es naheliegend sich das, was die Prozessmodellierung entwickelt hat und bietet, näher anzusehen. Steckt man nur einmal kurz die Nase in das, was allgemein Prozessmodellierung genannt wird und betrachtet man sich das auf diesem Markt wichtigste Instrument: das R/3 Referenzmodell der SAP-AG fällt sehr schnell auf, dass es alles hier noch einmal gibt, was die Geschichte vor der Informatik schon mehrfach durchgemacht hat.

Komplexität ist schwierig, darum wird reduziert und vereinfacht. Rohe und simplifizierte Modelle werden an Stelle komplexer Sachverhalte berechnet. Graphische Darstellung wird als zusätzliche Lese-Erleichterung eingesetzt, dadurch entstehen Probleme der Semantik.

Konventionen aus zum Teil zweifelhafter und willkürlicher Herkunft werden eingeführt, die aber nicht flächendeckend verstanden und gleich eingehalten werden. Verständigungsprobleme des 1.,2.,3. ...und Nten Grades entstehen, daneben Layout-Probleme, und viele Programme zur Meisterung der abgeleiteten Probleme werden entwickelt, bis schließlich jemand den ganzen Aufwand für überflüssig erklärt. Neue technisch-politische Lösungen machen vieles überflüssig und erzeugen neue Ungereimtheiten, mit der die nächste Kritikerriege hart ins Gericht geht.

War die Kameralistik schon ein monströses Geheimnis, das Kafka zeitlebens beschäftigte, so ist das die „Geschäftsprozessmodellierung mit Hilfe der Ereignisgesteuerten Prozesskette“ (1991 Uni.Saarbrücken und SAP) zwar sehr viel weniger geheimnisvoll, aber genau so monströs, eintönig und langweilig. Schwankend zwischen allgemeiner und darum unpräziser Brauchbarkeit und sehr spezieller und darum nicht marktfähiger Anwendung ist diese Quantifizierungsmaschinerie fast nur noch Selbstzweck und bestenfalls zur Erzeugung von Quantifizierungsmaschinerien geeignet. Programme, die Programme erzeugen, die Programme erzeugen ist ein Bild aus Kindertagen, das nur sehr kurze Zeit verblüfft und beschäftigt.

Schon beim Ausfüllen der Voruntersuchungsliste muss ich passen, weil die Kategorien zu grob und für meine Belange wenig signifikant sind: Komponenten, Szenario, Prozess, Funktion, Ereignis, Organisationseinheit und Busines-Objekt sind neben Informationsfluß, Verknüpfung, Kontrollverbindung und den Operatoren \wedge (und) \vee (oder) XOR (eXklusives oder) die Hauptmitspieler in der Prozessmodellierung nach SAP und ich merke sehr schnell, dass das für die Prozesse, mit denen ich zu tun habe, völlig ungeeignet ist. In den Operatoren werden die „logischen Operatoren AND-OR-NOT“ der Booleschen mathematischen Logik sichtbar, zielstrebig ausgewählt, weil das (\neg) NOT ‚nichts bringt‘ da es ja „es passiert nicht“ meint, hat man es einfach weglassen können.

Wenn ich den künstlerischen Prozess mit Hilfe der Prozessmodellierung klären will, muss ich zunächst einmal Vorgänge, die zwischen verschiedenen Individuen und Gruppe stattfinden, in die eine Person zurückverlegen, die den künstlerischen Prozess durchläuft. Weitere Übersetzungen sind notwendig, weil das Funktionen auslösende Ereignis nicht so leicht definierbar ist, wie „Kunde bestellt Ware“ des Referenzmodells von SAP.

Meine Gedanken mögen den Fachleuten wie Hohn oder Albernheiten vorkomme, wie eine ungebetene Außen-Sicht eines Unberufenen, aber überall, wo modelliert wird, wird. unbemerkt und nicht beabsichtigt Kulturgeschichte geschrieben, werden Vorurteile habitualisiert, Fehler tradiert, Perspektiven verallgemeinert und Einseitigkeiten zementiert. Dass dieser kryptische Transport von Bildern und semantischen Traditionen der Kolonialismus der post-kolonialen Ära ist, ist hinlänglich bekannt und kritisiert.

Wir müssen uns zunächst in Modelle vertiefen, bevor wir von der Modellierung handeln und das ist schwierig genug, denn Modelle, die nach Ernst Mach „Erfahrungersatz“ und nach Heinrich Hertz „innere Scheinbilder“ sind, werden gemacht und meist absichtsvoll gemacht.

3 Gibt es vollständige Modelle in der Kunst ? Diese Frage erübrigt sich, da es nirgendwo vollständige Modelle gibt, kann es sie auch in der Kunst nicht geben, allen idealistischen Bekundungen, dass „die Kunst immer am Ziel sei“ und ähnlichen Behauptungen zum Trotz.

Der „Modellismus“ (Herbert Stachowiak, Allgemeine Modelltheorie, Wien 1973) scheint eine unverzichtbares und unumgängliches Konstrukt im wissenschaftlichen Denken zu sein, vielleicht sogar im Denken überhaupt. Heinrich Hertz sagte darüber: «Wir machen uns innere Scheinbilder oder Symbole der äußeren Gegenstände, und zwar machen wir sie von solcher Art, dass die denotwendigen Folgen der Bilder stets wieder die Bilder seien von den naturnotwendigen Folgen der abgebildeten Gegenstände» (Heinrich Hertz, Werke3, Leipzig 1894)

Ernst Mach formulierte in „Erkenntnis und Irrtum“ 1905 : «Die Abbildung der Tatsachen in Gedanken, oder die Anpassung der Gedanken an die Tatsachen ermöglicht dem Denken, nur teilweise beobachtete Tatsachen gedanklich zu ergänzen, soweit die Ergänzung durch den beobachteten Teil bestimmt ist» und an anderer Stelle : «Alle Wissenschaft hat Erfahrungen zu ersetzen oder zu ersparen durch Nachbildung und/oder Vorbildung von Tatsachen in Gedanken, welche Nachbildungen leichter zur Hand sind als die Erfahrung selbst, und dieselbe in mancher Beziehung vertreten können» (Ernst Mach, 1883, 452; 1912, 457).

Wenn also Modelle Hilfskonstruktionen sind, unvollständige und ergänzungsbedürftige Abbilder, schlechte Nachbildungen, die primäre Erfahrungen ersetzen sollen, müssen Modelle einen anderen Erkenntnis-Status haben als Wahrnehmungen. Die Differenz zwischen Wahrnehmungsinhalt und Modellinhalt bestimmt den Ergänzungsbedarf und was in diese Lücke außer Redundanz und Extrapolation als Ergänzung eingefügt wird, ist interessant. Wir hatten in einem anderen Zusammenhang (RB „Amplifikation“ in: Die Praxis des Konjunktiv, 2009) die Kunst als Instrument der Wahrnehmungskomplettierung kennen gelernt, als multiperspektivische Maßnahme zur Erhöhung der Zugänge zu einem Phänomen. Ist, wie behauptet, die Wahrnehmung schon ergänzungsbedürftig, um wie viel mehr müssen es die Modelle, als abgeleitete und ohnehin schon nachgebesserte Abbilder von Wahrnehmungen sein. Das Bild sei ‚ein Modell der Wirklichkeit‘ hatte Wittgenstein im Tractatus gesagt, wobei das Bild ein gemachtes, und zwar aus Tatsachen gemachtes sei. Das ist insofern wichtig, als es die „Gemachtheit des Modells“ hervorhebt, das Ergebnishaftes und intentional Erzeugtes, das „auch ganz anders sein könnte“

Redundanz und Extrapolation als Füllmaterial für die Lücken des Modells gehören zum ungefährlich Üblichen, wodurch im Grunde nichts inhaltlich Neues oder Fremdes hineinkommt, schwieriger wird es, wenn ungeprüfte Annahmen und sogenannte Selbstverständlichkeiten Eingang ins Modell finden. So beispielsweise geschehen in einem Wettbewerb für Informatikstudenten

(2008), in dem es um Layoutprobleme in der Prozessmodellierung ging, wo ohne Überlegung u.a. gefordert wurde, dass das zeitlich frühere im Layout weiter links anzuordnen sein, wie selbstverständlich von der linksbündigen Rechtshändigkeit unseres Kulturkreises ausgehend.

„Ein Modell ist immer eine Vereinfachung, eine Art Idealisierung dessen, was modelliert werden soll“, sagt Joseph Weizenbaum (Die Macht der Computer und die Ohnmacht der Vernunft, 1976,s.220) und geht damit weit über die schlichte Lückenhaftigkeit oder Unvollständigkeit des Modells hinaus.

Es gibt zwar keine vollständigen Modelle in der Kunst, aber Modelle allemal, wenn nicht gar die Künste in ihrer Gesamtheit selbst ein spezielles Modell, ein Teilmodell, ein Modell der Erkenntnis, der Umgangsweise mit Welt und Wirklichkeit darstellen. Der Mathematiker und Philosoph Herbert Stachowiak, der Vater der „Allgemeinen Modelltheorie“ hat dazu wichtige und tiefgründige Einsichten beigetragen.

Tabelle A
A. Graphische Modelle

a) Ikonische oder Bildmodelle

I. Abbildungen, Abbilder, Bilder

1. Photographische Modelle

- Einzelbilder, künstlerische Photographie
- Bildfolgen (kinematographische Modelle)

2. Nichtphotographische Bildmodelle

- Zeichnungen
- Gemälde

II. Teilschematische Abbildungen

z. B. medizinische Atlanten

III. Vollschematische Abbildungen

z. B. chemische Strukturformeln

b) Darstellungsmodelle oder graphische Darstellungen

I. Diagramme, Schaubilder

II. Darstellungsgraphen

III. Gerichtete Graphen: Fluidogramme

1. Flussdiagramme

- physikotechnische
- Organogramme
- Soziogramme

2. Schaltbilder

- vollständige
- Blockschaltbilder

Tabelle B
B. Technische Modelle

a) Physikotechnische Modelle

I. Mechanische Modelle

1. Statisch-mechanische

z. B. Globus, Flugkörper, Relief, Schallplatte

2. Dynamisch-mechanische

z. B. Planetarien, Film, Autoteststrecke, hydrodynamische Modelle, Flugsimulator, thermodynamische Modelle

II. Elektrotechnische Modelle

1. Elektromechanische

elektrostatische

elektrodynamische

2. Elektronische

- Funktionsmodelle
- z. B. Prothesen, künstliche Schildkröte
- Computermodelle
- 3. Elektrochemische
- z. B. Stanley Millers Erdatmosphäre

b) Bio-, psycho- und soziotechnische Modelle

- I. Biotechnische Modelle
- z. B. Tierversuche, Generationsexperimente
- II. Psychotechnische Modelle
- z. B. experimentelle Tierpsychologie, Repräsentativbefragungen
- III. Soziotechnische Modelle
- z. B. Gruppendynamik

Tabelle C
C.Semantische Modelle

a. Interne Modelle

- I. Perzeptionsmodelle (Wahrnehmungssysteme)
 - 1. Perzeptionsformen (Partialmodelle)
 - 2. Interne Aussenweltmodelle (Konstellationen von Partialmodellen)
(aus objektrepräsentierenden Teilsystemen)
 - II. Nichtperzeptuelle, d. h. kognitive Modelle
entweder:
 - 1. Innere Kombinationsmodelle
 - 2. Innere Derivationsmodelle (durch Analogisierung, Abstraktion, Reduktion, Deduktion gewonnen)
 oder:
 - 1. Emotionale Modelle
 - 2. Kognitive Modelle
- mehrere Klassen, darunter die Narrativ-Klasse (Aussagesysteme)
 - A. Nicht-szientifische
 - a) vorwissenschaftlich-deklarative
 - b) poetische (dichterische, literarische)
 - c) metaphysische (Welt-, Denkmodelle)
 - B. Szientifische
 - a) formale
 - i) Aussageformen (formal-linguistische Darstellungsmodelle, z. B. Axiomensysteme), Abstraktionsmodelle
 - ii) deren Interpretation (formale, mengentheoretische

Belegungsmodelle), Konkretionsmodelle
b) empirisch-theoretische
z. B. empirisches Belegungsmodell wie auch linguistische
Darstellungsmodelle
c) (empirisch-)operative und prospektive
z. B. Entscheidungs- und Prognosemodelle
b) Externe Modelle (Zeichen-Modelle), zusammen mit
Verwendungsregeln
 I. Kommunikationssysteme 1. Ordnung
z. B. Umgangssprache
 II. Sekundäre Kommunikationssysteme
z. B. Schrift
 III. Kommunikationssysteme 3. Ordnung
z. B. Brailleschrift

In diesen drei, von Roland Müller nach Stachowiak zusammengestellten Tabellen, sind die Modelle in Grafische (A), Technische (B) und Semantische Modelle (C) eingeteilt und darunter weiter aufgefächert bis hin zu namentlich bezeichneten Beispielen, wie „Stanley Millers Erdatmosphäre“ oder der „Brailleschrift“

Wie bei jeder hierarchisierten Liste, die man nicht selbst aufgestellt hat, würde man gerne das eine oder andere an anderer Stelle einsortiert, oder anders benannt sehen, aber die verdienstvolle Einteilung Stachowiaks regt an, und besticht durch einen besondere weiten Blickwinkel. Gegenüber späteren, die wie in der Prozessmodellierung der Informatik meist nur noch den Aspekt BaII2 der Liste im Blick haben und demzufolge Anschaulichkeit, Nachvollziehbarkeit und soziale Einbettung ihrer Inventionen geneigt sind außer Acht zu lassen, betrachtet Stachowiak das Modell mit den Augen des Erkenntnistheoretikers. Das Modell ist für ihn ein prominentes Mittel der Kommunikation, wenn nicht gar, erkenntniskritisch gesehen, das einzige Vehikel der Verständigung, die man als abgleichenden Austausch von Modellen verstehen kann.

Stachowiak nimmt eine „verallgemeinerte Semiotik“ zu Hilfe und entwirft eine Erkenntnistheorie, die ihrerseits physiologischen, psychologischen und soziologischen Leitmodellen folgt, Er nennt sein Unternehmen „pragmatischen Modellismus“ und versucht eine Äquidistanz zur Philosophie, Kybernetik, Linguistik, Kommunikationstheorie und Mathematik herzustellen, was seinen Modellbegriff eigentümlich faszinierend, schwebend, aber im gleichen Maße nachvollziehbar macht.

In seiner „gestuften Semantik“ führt er unter ‚2.3.1.3 Die erste semantische Stufe‘ folgendes aus:

„*Perzeptionsmodelle*. Der Signalempfang via Perzeption ist wesentlich Modellbildung. Die aus den Signalmannigfaltigkeiten synthetisierten Außenweltmodelle sind Konstellationen sensorischer Äquivalenzklassen von Perzeptionsereignissen, anders ausgedrückt: Konstellationen von internen Partialmodellen der Außenwelt. Diese Partialmodelle bilden das erlente und sich in stetigen Lernprozessen wandelnde Repertoire der gespeicherten Rezeptionsformen, mittels deren der Kontakt zwischen dem operativen Zentrum des Menschen (Gegenwärtigungssystem nebst Informationsspeicher) einerseits und der je speziellen, mit diesem Zentrum in Rückkopplung stehenden Außenwelt andererseits hergestellt wird. Die Außenwelt ist dabei primär als die auf den gerade betrachteten menschen bezogene *subjektive* Außenwelt zu verstehen. Sie ist unter dem Gesichtswinkel der materiellen Information eine spezielle Signalverteilung, der man hypothetisch eine „objektive“, besser „metasubjektive“ Außenwelt in Gestalt einer zeitlichen Transformationen unterworfenen Gesamtmatrix aller möglichen subjektiven Außenwelten supponieren kann.

Die in der Perzeption aufgebauten internen Außenweltmodelle haben eine basale Funktion für alle übrigen semantischen Modellkonstruktionen, interne wie externe. denn auf der einen Seite bauen sich diejenigen nichtperzeptuellen

internen Modelle, die als Vorstellungen, Begriffe, gedanken usw, gelten, genetisch-kombinatorisch aus den erlernten und gespeicherten Perzeptionsmodellen auf; diese liefern das Ausgangsmaterial, die Bausteine für die internen *operativen* Prozesse, besonders diejenigen des Abstrahierens, Induzierens, Deduzierens. Andererseits konstruieren sich (...) aus den Perzeptionsmodellen und ihren derivaten Abwandlungen und Erweiterungen sämtliche Modelle der auf der zweiten semantischen Stufe einsetzenden eigentlichen Kommunikation. Die ganze Modellhaftigkeit menschlicher Weltbegegnung wie zwischenmenschlicher Kommunikation ist gleichsam eingefaltet bereits im Modellcharakter der Perzeptionsgeschehens.“ (S.208)

In der Analyse der metaphysischen Modelle würdigt Stachowiak die Einsichten von Ernst Topitsch und übernimmt dessen Bezeichnungen der anthropomorphen, biomorphen, technomorphen und soziomorphen Modelle, oder wie Topitsch sagt „Modellprojektionen“

Dem erkenntnistheoretische Idealfall, nämlich der des Abbildungsrealismus hat Stachowiak bereits durch seine drei Hauptmerkmale des Modells widersprochen. Diese sind

2.1.1.1. Abbildungsmerkmal

„Modelle sind stets Abbildungen v o n e t w a s , nämlich Abbildungen, Repräsentationen natürlicher oder künstlicher Originale, die selbst wieder Modelle sein können.“

2.1.1.2 Verkürzungsmerkmal

„Modelle erfassen im allgemeinen n i c h t a l l e des durch sie repräsentierten Originals, sondern nur solche, die den jeweiligen Modellerschaffer und /oder Modellbenutzern relevant scheinen.“ und schließlich

2.1.1.3 Pragmatisches Merkmal

„Modelle sind ihren Originalen nicht per se eindeutig zugeordnet. Sie erfüllen ihre Ersetzungsfunktion

- a) für b e s t i m m t e -erkennenden und/oder handelnde- S u b j e k t e,
- b) innerhalb b e s t i m m t e r Z e i t i n t e r v a l l e und
- c) unter Einschränkung auf b e s t i m m t e g e d a n k l i c h e o d e r t a t s ä c h l i c h e O p e r a t i o n e n .”

Damit ist der scholastischen “adaequation rei et intellectus” der Platz des Idealfalls zugewiesen, der ihr gebührt und alle übrigen und üblichen (philosophischen wie nicht-philosophischen) Original-Modell-Relationen sind davor gewarnt, den Ausnahmefall (Ideal-und Ernstfall und auch worstcase) für den Regelfall zu halten.

Unter der Überschrift 1.3.3.1 Weite des Modellbegriffs sagt Stachowiak:
„Modell in jenem mehrfach zu relativierenden Sinne ist ebenso die
„elementarste“ Wahrnehmungs- „gegebenheit“, wie die komplizierteste,
umfassendste Theorie. Modell ist das vermeintlich objektive Erkenntnisgebilde
ebenso wie die Gedankenkonstruktion, die ihre Subjektivität und Perspektivität
betont. Modell ist NEWTONS Partikelmechanik ebenso wie RANKES
Weltgeschichte oder HÖLDELINS Hyperion.“
und ich möchte ergänzen ebenso wie die Mutter als Bild, Typus, Instanz und
Funktion, der Satz des Pythagoras, der Filmstar, Leonardos Gioconda, Platons
Staat, Einsteins Zunge, die Turing-Maschine, Duchamps Readymades, der
Sputnik, Stachowiaks Allgemeine Modelltheorie, etc.etc und der ganze Rest aus
Poppers Welt3:

Unsere Frage nach den Operatoren in der Kunst kann mit Stachowiak eindeutig
positiv beantwortet werden. In seinem Kybiak-Modell (Kybenetik+Stachowiak),
das das Verhältnis von Subjekt und Welt modelliert und in die Familie der
„Kybernetik zweiter Ordnung“ gehört, hat er neben Rezeptor, Motivator und
Effektor auch den Operator installiert, und zwar vor den Effektor, in gleicher
Weise wie abhängig vom Rezeptor wie vom Motivator.
(Dieses auszuarbeiten, bleibt einer weiteren Initiative vorbehalten, festzuhalten
bleibt, dass es im Modellismus Operatoren gibt)

„Hiernach ist alle Erkenntnis *Erkenntnis in Modellen* oder *durch Modelle*, und
jegliche menschliche Weltbegegnung überhaupt bedarf des Mediums „Modell“:
in dem sie auf das (passive oder aktive) Erfassen von etwas aus ist, vollzieht sie
sich *relativ zu bestimmten Subjekten*, ferner *selektiv* (intentional selektierend und
zentrierend) und *in je zeitlicher Begrenzung* ihres Original-Bezuges.“ schrieb
Herbert Stachowiak im Kapitel 1.3.3 Das Modellkonzept der Erkenntnis. (S.56)

4 Gibt es den „sensus communis“ in der Kunst, oder etwas, das diesem alten philosophischen Konzept ähnlich ist, und brauchbar wäre um daraus Parameter und Operatoren abzuleiten? Ich denke und hoffe Ja, auch wenn die Forschung noch nicht die Werkzeuge entwickelt hat, um ihn zu identifizieren. Dieser Sensus Communis ist nicht zu verwechseln mit dem „Common Sense“ der Moral, Schicklichkeit und des Gemeinsinns kontra Eigensinn, der erst durch die schottische Schule und die Deutsche Aufklärung daraus wurde. Dieser Sinn ist vor-kantianisch gedacht und noch nicht in das Urteil verlegt, sondern ist noch näher an der Wahrnehmung, soweit man das nach heutigem Wissen überhaupt noch voneinander trennen kann.

Wie wir spätestens seit den Experimenten der Gruppe um Harry McGurk annehmen können, berechnet unser Zentralnervensystem bereits in der Spanne zwischen anatomisch-physikalischen Wahrnehmungsprozess und geäußertem Urteil die erwartbaren Wahrscheinlichkeiten dessen, was ich sehe und höre und kommt zu entsprechenden Schlüssen, seien es Kompromisse, verstörte Reaktionen, oder Leugnung im Sinne von Nicht-Wahrnehmung. In den Experimenten zum „Lippenlesen“ wurde deutlich, dass bereits auf einer frühen Stufe der sensuellen Informationsverarbeitung sogar die Stimmigkeit unterschiedlicher, einzelner Perzepte abgeschätzt wird, dh, passt das was ich höre mit dem was ich sehe zusammen, das was ich taktil wahrnehme mit dem was ich schmecke...

Auf diesem geheimnisvollen Feld der Wahrnehmung sind alle jene Konzepte versammelt, die Philosophen, Anatomen, Physiologen, Psychologen und Künstlern von jeher Kopfzerbrechen bereiten und Anlass zu vielgestaltigen Theorien bieten: Synästhesien, die 13 Kerne der Amygdala, der Limbische Kortex und die Rolle der Emotionen, Theorien des Gesamtkunstwerks, Assoziationen und Co-Notationen, Esprit animaux, Pneuma, Quintessenz, die selektive Wahrnehmung, die Akueme, die Atmosphäre, Äther, Elan vital, Flogiston, Holon, die individuelle Lerngeschichte, Afferenzen und Efferenzen und ihre psychischen Korrelate, pränatale und postmortale Wahrnehmung, die physiologische Plastizität durch nicht-physiologische Reize, Suggestion, Trigger, Hormone und Enzyme, Wechselwirkung und Qualitätssprünge, Allbeseeltheit, Phantasie, Intuition und Inspiration, Traum, Wachtraum und die Gruppe der sogenannten Geisteskrankheiten, Invention und Heuristik, Reduktion und Amplifikation, Komplexität und Chaos, das „surplus“ der Künste und seine Realität, die Pluralität der Welten, die Inkommensurabilität und das Wunder der Konvention und Intersubjektivität ... etc.

Die Integration der Sinnesleistungen, oder die neurale Verschaltung des Transports von Sinnesdaten, die Stelle in unserem Leib-Seele-Geist-Organismus, an der aus elektro-chemischen Nervenerregungen Bilder, Töne, Eindrücke, Emotionen und sprachliche Begriffe werden, haben zur Hypothese eines sensus communis geführt, einer Instanz, die zuständig sein sollte für das, was Goethe die „verborgene Synthese“ nannte.

Aristoteles verstand darunter die Verbindungsstelle zwischen Sinnen und Geist, die es ermögliche Zahl, Größe, Bewegung und dergleichen wahrzunehmen, in der römischen Stoa kam die Erkenntnis des Guten dazu, das in seiner Verbindung zur Geometrie das alte griechische Konzept der „Kallokagatia“, das seinerseits auch schon das Produkt einer Kategorienverbindung war, wiederbelebte. Petrus Abaelardus bringt als fröhscholastischer Aufklärer in den Universalienstreit der mittelalterlichen Philosophie eine neue Position ein, die später Konzeptualismus genannte werden sollte. Stoff und Form existieren eng verbunden und werden nur durch die 'Einbildungskraft' (*imaginatio*) der Vernunft (*ratio*) im Wege der Abstraktion (*forma communis*) getrennt.

Einbildungskraft und Abstraktion müssen also zusammenwirken, um Erkenntnis hervorzubringen. Bei Thomas von Aquin, dem großen aristotelischen Scholastiker verbergen sich alle jene Konzepte hinter dieser Instanz, die nicht eindeutig einzelnen Sinneswahrnehmungen zugeordnet werden können, wie Phantasie, Vermutung, Vorstellung und Gedächtnis.

Ähnliches finden wir beim Praeceptor Germaniae Philipp Melanchton, der die Sinne in äußere und innere einteilt und unter die korrespondierenden inneren Sinne den Allgemeinen Sinn, das Beurteilungsvermögen, die Phantasie, das Denken und das Gedächtnis rechnet. (liber de anima, Wittenberg 1540)

Man erkennt an der Begriffsgeschichte wie hilflos wir im Umgang mit Phantasie, Gedächtnis und Vorstellung sind, mit der Wahrnehmung von Dingen, die nicht da sind, mit den sensuellen Hintergründen von Erfindungen und mit der Mnemosyne, der Göttin der Erinnerung, die nach der antiken Mythologie zu den 12 Titanen gehört und nicht von ungefähr als Mutter der Musen gilt.

Descartes, die Empiristen und die Sensualisten behielten das Konstrukt vom „inneren Sinn“ bei, Kant nahm ihn aus der Sphäre der Sinne heraus und ordnete ihn als „sensus communis aestheticus“ der „Urteilkraft“ zu.

Damit war die naiv-realistische Suche nach einem organischen Substrat des „Allgemeinen Sinns“ im Grunde beendet, da jetzt die Tür von der Wahrnehmung zur Beurteilung des Wahrgenommenen aufgestoßen war und damit zur Konvention, zum Urteil, zur Moral und zum theoretischen Diskurs. Einer der Gründungsväter des Faches Psychologie Wilhelm Wundt hat sich noch einmal des sensus communis angenommen und versucht, ihn einerseits als einen entwicklungsgeschichtlich frühen und daher allen Lebewesen zukommenden Sinn zu verstehen und in andererseits mit den weniger bekannten, weil weniger bewussteinfähigen Sinnen zu assoziieren, zu denen zählen: sämtliche Hautsinne, den Lage- Dreh- und Beschleunigungssinn, die viszerale Sinne, der Temperatursinn, Druck- Vibrations- und Schmerzsinne.

Es ist die Frage, was alles als Sinn bezeichnet werden kann, ob beispielsweise das Vorhandensein eines Rezeptors bereits ausreicht, um von einem Sinn zu sprechen, (dann hätten wir tausende von Sinnen) oder ob dazu getrennte Leitungen und zentrale Repräsentanz Voraussetzungen sind oder die sogenannten „spezifischen Sinnesenergien“, die Johannes Peter Müller 1826 in die Theorie der Sinnesphysiologie eingeführt hat.

Die sensorische Integration, also das Zusammenwirken verschiedener Sinnessysteme beim Ausführen komplexer Handlungen ist zwar die Voraussetzung für das Sozialleben und alle Kulturleistungen, davon aber, was da alles interagiert, wo und wann und in welcher Form haben wir bislang nur geringe Kenntnisse. Möglicherweise stellt sich uns die alte *sensus communis*-Frage bald wieder aufs Neue in einer anderen Frageform. Es könnte ja sein, dass der *sensus communis*, in zeitgenössischer IT-Metaphorik ausgedrückt, keine Hardware ist, die man in Gestalt von Dendriten, Synapsen und Nervenzellen finden kann, sondern eine Software, die je nach Aufgabenstellung vorhandene Hardware vorübergehend unspezifisch oder sogar zweckentfremdend benutzt.

Synästhetiker und Eidetiker als Ausnahmeerscheinungen wurden im Zuge der Genie- und Begabungsdebatte, der Reformpädagogik und der Psychophysik um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert, ungefähr zur gleichen Zeit wie das Gesamtkunstwerk, heftig diskutiert. Auf der Suche nach den Ursachen verstrickte man sich rasch in Fragen der Vererbung und der frühkindlichen Entwicklung (der Haupt-Eidetiker E.R. Jaensch gar in die NS-Ideologie) und bis auf den heutigen Tag sind die Erscheinungen weitgehend ungeklärt geblieben. Induktionsspannungen, Abschirmschwäche, Kriechströme oder mangelnde Trennschärfe im statistischen wie funkttechnischen Sinne könnten ebenso dafür verantwortlich sein wie Software-Fehler, Leitungsmängel, schlechte Dämpfung, oder aber auch im Gegenteil, spezielle Schaltungen, Unterprogramme, optionale und lernfähige Konnektivitäten, emotional, oder endokrinologisch gesteuerte Wahrnehmungen, die als lustbesetzt erlebt wurden und in der jeweiligen individuellen Lerngeschichte entsprechend positiv verstärkt wurden. Wir wissen wenig über Interaktion, Koordination, Konnektivität und Integration der Sinne, aber, so ist zu vermuten, genau darin steckt jene alte Denkfigur des *sensus communis*.

Wenn man sich vergegenwärtigt, dass jede einzelne der ca. 100 Milliarden Nervenzellen unseres Gehirns mit ungefähr 1000 anderen verbunden ist und dass die Gesamtlänge der zerebralen Nervenbahnen 145 Erdumfängen entspricht, müssen auf diesem kleinen Raum unglaubliche Regelmechanismen am Werke sein, um den Betrieb überhaupt aufrecht zu erhalten. Ohne in vulgären Neuro-Jargon zu verfallen, kann man annehmen, dass in einem solch dichten Netz nicht alle Verbindungen von gleicher Güte und gleich gut gepflegt sind und dass Mehrfachnutzungen die Regel sind. Ich bin zwar weder Neurologe noch Nachrichtentechniker, aber ich habe gehört, dass sowohl Nervenbahnen als auch Nachrichtenkanäle durch getaktete Informationen gleichzeitig mehrfach genutzt werden können, was von einem über- oder auch nebengeordnete Regelwerk übernommen wird.

Wie wäre es, den *sensus communis* in diesem Regelwerk zu erblicken, das bislang als Hypothese und substratloser mächtiger Operator das Ressort Koordination innehat?

Warum interessieren diese Fragen und Vermutungen ausgerechnet im Zusammenhang mit Produktionsästhetik und Kunst ?

Weil das Herstellen von Kunst zur Klasse der extrem komplexen Handlungen zu zählen ist, in der Interaktion der Sinne ebenso wie Koordination und Integration benötigt werden, und zwar nicht nur zur technische Herstellung, sondern auch zur mentalen, produktiven Vorarbeit in Form von Gedächtnisleistung, präziser Vorstellung, Spontaneität und Reflexion derselben, im Verbindungsdenken, im Experiment, in der Überwindung von Scham, Trägheit und Ängstlichkeit zum Zwecke der absichtsvollen und zielgerichteten Entäußerung, zum Erzielen gewünschter Effekte und zum notwendigen Vergessen alles Gelernten, Vorgewussten, Anerzogenen und Automatisierten.

Auf die Frage: „Wie lange arbeitet man an einer solchen Zeichnung?“ antworte ich seit langem schon mit meinem Geburtsdatum. Neben dem Vernissagen-Bonmot steckt in dieser Äußerung insofern eine zutreffende Antwort, als sie die lange und verwickelte Lerngeschichte berücksichtigt, die als Vorbereitungsarbeit in dieses Produkt eingegangen ist. Zu den psychophysischen Voraussetzungen des Kunstmachens muss ein gut ausgebauter *sensus communis*, dh. eine trainierte Koordination der Sinne und gut gepflegte sensorische Integrationswege hinzukommen, um die Möglichkeiten zur Produktion offen zu halten.

Mit folgendem Beispiel möchte ich illustrieren, was mit diesem Training gemeint ist. Im Kellergewölbe, in das ich zur Winterzeit täglich hinabsteigen musste, um Brennmaterial zu holen, ereignete sich eines Tages eine Wahrnehmungsverzerrung, eine Fehldeutung eines Details meiner sichtbaren Umgebung: Ich sah in einem entfernten Winkel zwischen Gewölbedecke und primitiven Holzeinbau einen Totenschädel. Nachdem ich, um diese Erscheinung zu prüfen, näher an die Stelle herangegangen war, war das Phantasma verschwunden und ich sah nur noch Steine, alte Mörtelreste und Flechten. Natürlich war mir Leonardos berühmter Mauer-Aphorismus bekannt und ich nahm es als schöne Bestätigung.

Beim nächsten Kellergang in Eile war von der Erscheinung nichts zu sehen, was mich ärgerte, denn ich wollte meinen Totenkopf wiedersehen, wie ein alten Bekannten, sozusagen meinen Besuch bei Leonardo machen, der aber leider nicht zu Hause war. Nach längerem Grübeln und Vergleichen der vorigen mit der jetzigen Situation bemerkte ich, dass ich heute nicht vorbereitet war, meine Sehen auf schnelles Identifizieren, mein Handeln auf rasche Effizienz und meine Konzentration anderem als dem Keller galt.

Ich setzte mich hin, schloss die Augen für eine geraume Zeit und versuchte mich zu „vergegenwärtigen“ und zu „interessieren“. Als ich die Augen öffnete, grinste mich der Schädel im Winkel an, Leonardo war wieder nach Hause gekommen.

Man kann mir entgegen, dass es sich dabei um jugendliche Selbstsuggestion gehandelt habe, gleichviel, aber ich lernte auf diese Weise nicht nur Wahrnehmungsarten zu unterscheiden, sondern zwischen ihnen nach Belieben hin und her „schalten“ zu können, eine Übung, die mich seit dieser Zeit nicht verlassen hat.

Was hatte ich gelernt ?

1. Wahrnehmung braucht Zeit
2. Wahrnehmung braucht Konzentration (den langen Blick)
3. unterschiedliche Wahrnehmungsarten brauchen unterschiedliche Vorbereitungen und Randbedingungen
4. Wahrnehmungen treten niemals isoliert auf, sie haben Konnex zu den anderen Sinnen und zum übrigen Organismus
5. verschiedene willentliche Muskelkontraktionen führen zu verschiedenen Wahrnehmungen
6. andere, nicht dem betreffenden Sinnesorgan zugeordnete Reize (zB. Temperatur, Akustik) beeinflussen die Wahrnehmung ebenfalls
7. jede Wahrnehmung hat zwei Vorgeschichten, eine lange (Lerngeschichte) und eine kurze (aktuelle)
8. ich kann bis zu einem gewissen Grad mitbestimmen, was ich sehe, höre, taste...etc.
9. geübte Wahrnehmung wird erinnerungsfähig, als Akt und Inhalt
0. es ist mit Transfereffekten zu rechnen

Beim Versuch propriozeptiv wahrzunehmen, dh. den Rezeptoren an Muskeln, Gelenken, Bändern und Sehnen die gleiche Aufmerksamkeit zu schenken, die man üblicher weise nur auf Auge oder Ohr verwendet, wird deutlich, was Training der Koordination vermag. Sportler, Tänzer und Akrobaten könnten ohne die wahrgenommenen Meldungen dieser Körperrezeptoren ihre Arbeit nicht ausführen - und, füge ich hinzu - Künstler ohne das entsprechende Training auch nicht. Das von Plinius (Historia Naturalis) überlieferte und als Ermahnung in vielen alten Zeichenschule verwendete Zitat: ‚nulla dies sine linea‘ müsste erweitert werden zu : ‚nulla dies sine exercitio perceptionis‘, wenn es um mehr gehen soll, als um handwerkliche Kunstfertigkeit.

Wahrnehmung muss ein sehr weitgefasstes Konzept werden, wenn man alle konstituierenden Faktoren berücksichtigt. Es können nicht mehr nur die Sinnesorgane im engerem Verständnis sein, die Wahrnehmung zuwege bringen, sondern der gesamte Kontext des Organismus (Interozeption), der Kultur (Vor-

und Lerngeschichte) und des aktuell Immateriellen, dh, Gedachten, Geplanten und Vorgestellten müssen hinzugenommen werden.

Dabei ist es fraglich ob nach traditioneller Redeweise Wahrnehmung zur Erkenntnis führt, oder ob sie nicht bereits Erkenntnis ist, ein Synonym für Erkenntnis aus einer bestimmten Perspektive. Die nach Abaelard durch Vorstellung(imaginatio) und Abtraktion (forma communis) zustande kommende Erkenntnis könnte in unserem Zusammenhang gut als Beschreibung der künstlerischen Wahrnehmung = Erkenntnis herangezogen werden, da dieser erstaunliche Konzeptualismus von einem stammt, der bekanntlich nicht nur Intellektueller und Gelehrter sondern auch Rhapsode und Künstler war.

[Nebenbei bemerkt: mir ist nicht bekannt, ob es eine andere Sprache gibt, in der wie im Deutschen die Perzeption mit „wahr“ assoziiert wird. Das „Wahrnehmen“ ist schon eine starke Behauptung und eine weitreichende semantisch-perspektivische Vorgabe]

5 Gibt es den blinden Fleck in der Kunst, den taubstummen, oder schalltoten Ort in der Musik und vergleichbares in den anderen Künsten ? Es gibt diesen Fleck, Punkt, Ort, diese Sekunde, oder dieses Stop-Zero in den Künsten sehr wohl und einige spielen sogar damit oder setzen dieses Phänomen gezielt ein. Wir kennen alle diese bekannte graphische Anordnung zur Ermittlung des blinden Flecks: kleiner Kreis o und ein x , 15 bis 20 cm auseinander auf gleicher Höhe, auf einem weißen Papier. Bei einäugigem und diagonalem Betrachten (linkes Auge visiert rechtes Zeichen und vice versa) verschwindet ein Zeichen, weil der reflektierte Lichtstrahl auf jene Stelle der Retina trifft, an der der nervus opticus in die Retina eintritt, oder aus ihr austritt, und dieser Punkt mit keinen optisch empfindlichen Zellen besetzt ist. Interessanter stellt sich die Frage bei einer erweiterten Variante des Experiments, bei der der Blinde Fleck als ausgesparte Stelle in einem regelmäßigen Muster dargestellt ist. Auch dieser Punkt verschwindet, aber in unserer Wahrnehmung setzt sich das Muster lückenlos fort. Solche und ähnliche Ungereimtheiten unserer Sinne haben von jeher fasziniert und irritiert und zur Entdeckung immer neuer Täuschungen, Vexierbilder und perspektivischen Tricks den Anlass gegeben. Der Berufszweig der Unterhaltungskünstler und Illusionsisten lebt von dergleichen, aber auch Wissenschaftler wurden nicht müde, die Hintergründe von optischen, akustischen, taktilen Täuschungen und Fehlbeurteilungen des Geschmacks, der Lage, der Beschleunigung und Richtungswahrnehmung zu untersuchen. Die gesamte Filmindustrie und in ihrer Folge die digitalen Massenmedien und die Medienkunst machen sich die Trägheit unserer visuellen Wahrnehmung zunutze, indem sie mit erhöhter Bildfolge pro Zeiteinheit unsere Wahrnehmung übertölpeln und mit Einzelbildern Bewegung suggerieren.

Jeder, der sich für das Sehen interessiert, hat auch für alle Arten der Blindheit eine erhöhte Aufmerksamkeit, jeder akustisch Interessierte für Taubheit, Stummheit und Schalltotes, jeder Gourmet interessiert sich für die Ekelgrenze und jeder Tänzer für Lähmungen und alle Arten von Pausen, Stills und Behinderungen der Beweglichkeit.

Dieses Interesse ist ein typisches Ergebnis einer naiven Künstler-Dialektik, die in besonderem Maße an der fortschreitenden Bewegung des Gedankens interessiert ist, nicht an Endzustände und Letztbegründungen glaubt und sich stattdessen experimentierend von Zwischenergebnis und Zwischenergebnis bewegt. Wenn wir unsere Augen schließen nehmen wir noch immer Helligkeitsunterschiede wahr, ganz davon abgesehen, dass wir durch lebenslange Erfahrung mit uns selbst wissen, dass wir jetzt die Augen geschlossen haben, es ist also ein Zustand, der zwar mit nicht sehen zu tun hat, aber nicht blind ist. Farbenblindheit, Nacht-, Veränderungs-, Wahl- und die sogenannte Seelenblindheit sind zwar auch klinische Befunde, werden aber umgangssprachlich nicht zur Blindheit gerechnet, da das Sehen im anatomischen Sinne zwar eingeschränkt, aber doch vorhanden ist.

Da das Nicht-Sehen lebensweltlich genau so wichtig ist wie das Sehen, ist auch der metaphorische Gebrauch von ‚Sehen‘ und ‚Blind‘ ähnlich verbreitet. Nicht nur das ‚blind, oder taub sein für etwas‘ ist umgangssprachliche Übung, sondern auch die Blindheit im erkenntnistheoretischen Sinne. Psychologie und Sozialwissenschaften haben die ‚Blindheit‘ in Form des ‚Blinden Flecks‘ sogar terminologisch adaptiert und binden sie an Abwehrmechanismen, die dazu führen können, dass ein Mensch bestimmte Teile seiner eigenen Person nicht wahrnimmt.

Da wir unsere eigene Wahrnehmung nicht wahrnehmen können, geraten wir in jenes Beobachterdilemma von dem Spencer-Brown, Luhman, von Foerster, Varela sprachen, als sie die Schwierigkeiten einer Erkenntnis thematisierten, die blind für den eigenen blinden Fleck und ohne Beobachter von außerhalb versuchen muss, Erkenntnis fördernde Differenzen selbst zu produzieren.

Soviel ich von diesen komplizierten systemtheoretischen Zusammenhängen verstanden habe, kann eine systemimmanente Kritik eines Systems nur dadurch zustande gebracht werden (da die Monaden keine Fenster haben und der archimedische Punkt fehlt), dass ich von der Identitätslogik zu einer Differenzlogik übergehe, dh, zum einen, das Objekt meiner Beobachtung durch das zu beschreiben, was es alles nicht ist, zum anderen den eigenen blinden Fleck als das förmlich Ausgeblendete in Rechnung zu stellen durch das Klarwerden darüber, dass ich durch das System, das ich selbst bilde, bereits als Differenz zu meiner Umgebung entstanden bin und darum das, wovon ich different bin auf meinem blinden Fleck liegt; ich bin als Beobachter meines Beobachtens in doppelter Weise blind.

Im Grunde müsste dieser autistisch-paradoxe Zug geradewegs in eine unauflösbare Aporie führen, hätten die Systemtheoretiker, wie übrigens auch die Kommunikationswissenschaftler und Psychologen nicht die Metaebene zur Verfügung, von der aus ein beobachtender Beobachter beobachtet werden kann. Das Spiel der Metaebenen, die Denkfigur der endlosen Spirale, auf deren „Stockwerken“ immer wieder die alten Wahrheiten auf neuer Ebene erscheinen, ist in den Künsten wohlbekannt. Weniger als Ergebnis eigenen künstlerischen Denkens und Handelns, sondern mehr als Beobachtungsergebnis und Anlass zum reflexartigen Ergreifen von Maßnahmen, mögen sie nun im Draufsatteln einer weiteren Ebene bestehen, oder im Anwenden einiger Methoden der „Naivität zweiten Grades“, die, um im Bilde zu bleiben, die Spirale wieder zurückdrehen helfen.

Diese Form der Naivität muss kurz erläutert werden: es handelt sich nicht um die primäre Naivität der Kinder, sondern um eine wiedererlangte Naivität, die sich Künstler nach Stadien reichlich verzweifelte Erwachsene mit allem, was intellektuell, sensuell und existenziell dazugehört, erarbeitet haben. Zweiten Grades heißt sie darum, weil ihre Reaktionsweisen gebrochen sind, diese Naivität ist reflektiert und weiß dass sie naiv ist und auch ebenso anders handeln könnte.

Das Bewusstsein, dass es um Naivität als Methode und Stilmittel geht, macht sie zu einem der besonders befreienden und problemlösenden künstlerischen Mittel, das allerdings auch besonders schwierig zu erwerben ist.

Eine der Methoden der zweiten Naivität ist das unbotmäßige Beachten der emotionalen Seite eines gänzlich nicht-emotionalen Sachverhaltes. Eine andere besteht im Vorschlagen und anbietenden Vorführen direkter und betont einfacher Lösungen in Zusammenhängen, die allen Beteiligten konventionell große Gewundenheit und Kompliziertheit abverlangt. Eine weitere drückt sich im befreienden Aussprechen dessen, was alle denken aus. Die Nähe zur Narrenfigur ist deutlich, zu jener Rolle die historisch vom Titularnarren auf Künstler und Intellektuelle übertragen wurde, respektive nach dessen Abschaffung auf sie übergang.

Dem oben in der Spirale angedeuteten „regressus ad infinitum“, dem Bild einer Schachtel, auf der eine Schachtel abgebildet ist, auf der eine Schachtel abgebildet ... kann oftmals sein epistemischer Schrecken durch einfache Darstellung genommen werden, auch ohne Magie und Bannzauber bemühen zu müssen, wie vielleicht einige Kulturanthropologen jetzt glauben anmerken zu müssen, um dadurch die Künste doch wieder an Vorrationales, Animistisches und Schamanistisches anzuschließen.

Im Blinden Fleck kann Vieles versteckt werden, ebenso im „toten Winkel“, in der überlagerten Wellenbewegung oder perspektivischen Verzerrungen. In Architekturen, in besonderen Kompositionsweisen, in Anamorphosen und Vexierbildern wurde das hinlänglich durchgespielt und das zu Entdeckungen verführende Versteckspiel ist den Künsten als kryptisch-erotischer Veranstaltung nicht fremd. Bewegliche Spiegel in der Bühnenkunst und Spiegelkanons, Fugen und Kontrapunkt in der Musik, Symbolismus in der Kleidung und Allusion in Dichtung und Rhetorik waren im Barock beliebte von Künstlern eingesetzte Mittel, welche die Lust am Suchen und Finden erhöhen sollten.

Die Finte im Fechtunterricht gehört ebenso in diese Kategorie, wie das Reden in fremden, unverständlichen Zungen, Neologismen, das viele Rollenspielen der höfischen Gesellschaften, die geheimnisvollen mechanischen Künste, die Kryptographie und die Meraviglia und Artificialia in den entsprechenden Kunst- und Wunderkammern.

Alle diese künstlerischen Versatzstücke handeln vom Sehen und Nicht-Sehen, vom Hören und Nicht-Hören, vom Nicht-Offensichtlichen, vom Verblüffenden, Versteckten und Unbekannten. Die Terra Incognita konnte draußen in fernen Welten liegen aber auch im eigenen Inneren, sie verhält sich wie der weiße Fleck auf der Landkarte zum blinden Fleck im Auge, wie das Spiegelkabinett zum Gedankenlabyrinth des enzyklopädischen Wissens.

Die Pause in der Musik, die Pause in der Rhetorik, in der Bühnenhandlung, Löcher in bemalten Flächen, unbemalte Stellen in Gemälden, Unterbrechungen

in der Dekoration, kalkulierte Unregelmäßigkeiten und Assymetrien werden immer wieder in dramaturgischer Absicht in den Künsten eingesetzt. Die Geste die erstarrt, die Bewegung im Tanz, die plötzlich einfriert, die das Folgende betonende „Kunstpause“ in der Rede, der harmonische Trugschluß mit Fermate und Atempause, die Bilder, die nur aus einem bestimmten Winkel zu erkennen sind, kann man als Taschenspielertricks verstehen, Divertissement und „Witz“ oder aber auch als Ausdruck des künstlerischen Interesses am Darstellen und Weglassen, am Zeigen und Verstecken, am Bewegen und Anhalten, am Aussprechen und Verschweigen, am Beleuchten und Verdunkeln.

Das künstlerische Interesse an den „Bedingungen der Möglichkeit von Wahrnehmung“ steht meist im Vordergrund ihrer Darstellungen, nicht selten ausgelöst durch Paradoxien, Halluzinationen, „Um-Zentrierungen“ (Dunker), oder dem, was Francisco Varela den „kreativen Zirkel“ nannte. (in P. Watzlawik Hrsg./ Die erfundene Wirklichkeit , 2003)

„Kreativen Zirkel“ nennt Varela die rätselvolle Rückbezüglichkeit von Systemen, die dadurch anfangs- und endlos werden und denjenigen, der sich damit zu beschäftigen versucht, nötigt, auf eine andere Ebene zu springen. Unterscheidbare Unterscheidungslosigkeiten verwirren, führen zu Paradoxien und eigentümlichem Flimmern zwischen Richtig und Falsch, gelten als unentscheidbar und zwingen zum Handeln. Im Chan. oder Zen Buddhismus, darauf weist Varela hin, besteht eine wichtige Übung im bestehen, beantworten und lösen von tiefen Widersprüchen und Paradoxien, mit denen der Schüler durch seinen Meister konfrontiert wird. Auf den 5 Stufen des Koan-Beantwortens steht das Herausspringen aus der Richtig-Falsch Dichotomie neben der Überwindung des Unterscheidens und Nicht-Unterscheidens. Das erinnert einerseits an die alte christliche Mystik, an die Romantik und an Methoden des Surrealismus, in denen gezielter Umgang mit Paradoxien und Darstellung und/oder Aufhebung von Widersprüchen durch Dialektik und/oder Erleuchtung zum Repertoire gehören, auch wenn es nicht immer so genannt wird. Chritian Kellerer hat in seiner Monographie „Objet trouvé und Surrealismus“ (Reinbek 1969) diese Querverbindungen mehrfach hervorgehoben und beschreibt das Chan-Denken als eine Methode und Übung der Erlebnisschulung und entdeckt darin Parallelen zu den produktionsästhetischen Vorschlägen und performativen Praktiken der künstlerischen Avantgarde.

Varelas Versuch, die Selbstreferenzialität auf empirische, strukturelle und erkenntnistheoretische Weise zu betrachten und sie auf der molekular-zellularen, der logisch-mathematischen und auf der Ebene der Kognition zu identifizieren, hat große Ähnlichkeit mit Schellings monistischer Naturphilosophie. Er betont gleichermaßen die Untrennbarkeit von Erkennendem und Erkanntem, von Kreisläufen ohne Anfang und Ende und von einem ewigen, stets Neues aus sich freilassenden, Produktionsprinzip und reiht sich damit neben anderen Systemtheoretikern in die Reihen der romantischen Philosophen und Wissenschaftler ein, wobei er den blinden Fleck in der Gestalt des

verstärkenden wie ausblenden Reafferenzprinzips behandelt, das die physiologische Entsprechung zur anatomischen Gegebenheit des blinden Flecks zu sein scheint.

Der Blinde Fleck, der für das Nicht-Sehen im Sehen steht und als Metapher für nicht vorhandene Reflexion und das Nicht-Sehen-Können des eigenen Standpunkts dient, erinnert an das Quäntchen Yin im Yang und des Yang im Yin, Komplementarität, und das Phänomen der Lücke und an die Möglichkeit, an jeder beliebigen Stelle der Welt, des Seins, der Wahrnehmung in die Negation übergehen zu können. Vom Sein ins Nichtsein, vom Etwas ins Nichts, vom Kosmos ins Chaos.

Dieses Gespanntsein zwischen SIC et NON, wie ein Werk des bereits erwähnten Abaelard heißt, zwischen dem Etwas und dem Nichts ist der Aufenthaltsort der Künstler, ob philosophisch reflektiert oder nicht, und da sie permanent damit beschäftigt sind, dass etwas sein soll, wo vorher nichts war, müssen sie sich bei der Betrachtung von Etwas ständig mit dem Nichts auseinandersetzen. Was ist, könnte auch nicht sein, oder es „könnte auch anders sein“, wie Wittgenstein meinte.

6 Gibt es Invarianten in den Künsten, Phänomene, Ereignisse, Methoden, Inhalte, die unter variierenden Umständen und bezogen auf verschiedene Subjekte stabil, sich selbst ähnlich oder gar gleich bleiben ? Bei aller Liebe zu ewigen Ideen, zur Kunst und dem Gänseblümchen (*Bellis perennis*), ich fürchte: Nein.

Doch bevor der Eindruck eines vorschnellen, konfessionsgesteuerten Urteils entsteht, möchte ich versuchen, die Sache aus geringerer Entfernung zu betrachten.

Das Nein muss natürlich abgeschwächt werden, weil es durchaus Individuen geben mag, die fest vom einem ewigen Bestand einiger Universalien, Konzepte und Entitäten ausgehen, die mir nachweisen könnten, dass ich mit dem Nein den Mund zu voll nehme, da ich das Gegenteil ebenfalls nicht beweisen könne. Die in Physik, Mathematik, Informatik und Kybernetik übliche Rede von Invarianz steht hier weniger zur Debatte als die Konzepte aus Philosophie, Psychologie und Ästhetik (Produktionsästhetik), denn erstere zeichnen sich durch Gebundenheit an Messergebnisse und zeitlich und methodisch eng gefasste Operationen und Variationen aus, die Invarianten hauptsächlich als Symmetrien und vorübergehende Messwertkonstanz begreifen lassen. Die umfängliche Frage nach der Unveränderlichkeit, die in den Human- und Geisteswissenschaften gestellt wird, fragt nach mythologisch und religiös aufgeladenen Welt- und Mensch- Konzepten, nach Prädisponiertheiten und Fragen auf die man immer wieder stößt, die angeblich keinem geschichtlichen Wandel unterworfen sind.

Im Zusammenhang mit den Künsten ist dies zweifellos eine sehr verführerische Frage, da sich die Künste einerseits mit dem „ewig Menschlichen“ ihrer Bemühungen brüsten, mit ihrer Stoff- und Beispielwahl aus Liebe und Hass, Mann und Frau, Leben und Tod, gut und böse die immer gleichen Themen mit Variationen bieten und sich andererseits gerne einbilden, da es sie gibt seit es Menschen gibt, seien sie selbst so etwas wie eine Invariante in der Geschichte, eine Klasse von Tätigkeiten, die es immer gab und immer geben werde.

Darin sind sie Religion und Wissenschaft nicht unähnlich und es ist in der Tat schwer, Argumente zu finden, die dieses Denken widerlegen können.

Obwohl die Worte und Begriffe, welche die „*Philosophia perennis*“ benutzt alle sehr groß, manche meinen zu groß sind, das Pathos für heutige Ohren etwas unerträgliches hat und die thematisierten Fragen im Grunde langweilig sind, hören Menschen nicht auf, am Weltknoten herum zu nesteln. Man könnte der Versuchung erliegen, und diesen Weltknoten als Invariante N° 1 etablieren, wenn das nicht zu feuilletonistisch wäre und wenn es darüberhinaus nicht das Bild vom genüsslichen Strickliesel-Aporetiker bestätigen würde.

Die Frage muss erlaubt sein, woher die Frage nach Invarianten kommt. Ist es denn tatsächlich eine Beruhigung des Gemütes, zu wissen, dass es im Strom der permanenten Veränderungen, etwas Stabil-Verlässliches gibt, das sich nicht mitverändert.

Würde es nicht ein Hindernis in besagtem Strom darstellen, der zu Wirbeln und möglicherweise gefährlichen Turbulenzen führt? Welche Chance habe ich, als sich ständig verändernder, dieses Invariante wahrzunehmen, wenn nicht eine ausschließlich schmerzliche, da ich wenn ich das ewig Gleichbleibende und Unerschütterliche sehe, mir um so klarer darüber werde, dass ich ein flüchtiger Schatten bin und davon muss.

Es scheint mir eines jener „Modelle des kurzfristigen Trostes“ zu sein, die in den verfassten Religionen für aktuelle und dringende Anlässe so zahlreich zur Verfügung stehen, denn trotz aller Einsicht scheint unser leiblich-seelisch-geistiger Organismus auf Dauer angelegt zu sein und kann sich weder intellektuell noch emotional mit der Vergänglichkeit arrangieren.

Obwohl die Künste oft als Bollwerk gegen Tod und Endlichkeit figurieren, kann das alles wohl doch nur im eng- subjektiven Verständnis so gesehen werden, im etwas größeren, überindividuellen Rahmen müsste man, wenn man nicht eine ganze Gattung menschlicher, expressiver Erkenntnisbemühungen als Trotzreaktion interpretieren will, sich alternativen Modellen zuwenden.

Wenn ich mich schon auf diesem metaphysischen Glatteis bewege, möchte ich die sprichwörtliche Artisten-Metaphysik dadurch abrunden, dass ich auf das Modell der Konsonanz hinweise. Nicht wie in der sozialpsychologischen Theorie (L.Festinger) soll untersucht werden wie Menschen die aufkommenden Dissonanzen vermeiden und was sich ihre Psyche dazu alles einfallen lässt, bis hin zur Umdeutung der Realität zum Zwecke der Dissonanzvermeidung, sondern es soll in der Spekulation über die Invarianten dieselben dynamisiert und aus dem Geruch der Tröstungen gebracht werden. Man kann nämlich Invarianten auch als etwas Lebensfeindliches verstehen, als Erstarrungen, die unserer Trägheit geschuldet sind, als perseverierende Momente in einer „natürlichen“ Dynamik, die diese letzten Endes gefährden und ins Schlingern bringen kann.

Es könnte weitaus weniger anstrengend sein, ohne Invarianten auszukommen, dem Fluss der Entwicklungen hingegeben und nicht mit fortschreitendem Alter die Zeit mit unfruchtbaren Vergleichen zubringen zu müssen. Eine Invariante ist in diesem Bild eine alte liebgewonnene Versteinerung von ehemals dynamisch Gewordenem, geronnenes, abgeschlossenes und totes Beutestück der Zeit, das nicht mehr mitwächst und die Unveränderlichkeit von Fossilien zeigt. Die Invarianten könnten im Gegensatzpaar Bekanntes-Unbekanntes als das Bekannte auftauchen, das man freundlich abhakt, um zur Tagesordnung überzugehen, vielleicht auch noch als die alten Gewissheiten und stilbildenden historischen Denkmodelle, die uns unbestreitbar geformt und unser jetziges Denken und Handeln geprägt haben. Wir hatten die Differenz als Agens der Veränderung und Gestaltung kennen gelernt, eine Kategorie, die wesentliche Voraussetzung für die Kunst ist. Gewiss sind Invarianten als Parameter ungeeignet und in dem Falle sogar kontraproduktiv, in welchem es nicht gelingt eine Differenz zu ihnen produktiv werden zu lassen. Mit anderen Worten ohne sie geht es auch nicht, denn wenn alles dynamisch ist gibt es keine Differenz.

Dass große Kunst zeitlos sei, ist ein weiteres jener bildungsbürgerlichen Missverständnisse, die unsere Diskurse beherrschen. Diese Äußerung hat ungefähr den gleichen Wert wie die Rede über Intuition, Phantasie und Inspiration, die Not, die angeblich erfinderisch macht und über die Verkanntheit bei Lebzeiten.

Es trifft wohl zu, dass beim Kunst-Machen die Uhren anders laufen, oder um es mit Bergson zu sagen, eine besondere Spielart der subjektiven Zeit vorherrscht, ferner hat in der Rezeption von Kunst die Konvention von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ein anderes Gewicht: Sie kann in ihrer Wirkung verstärkt sein, denn nichts ist schwieriger, abgestandener und schmerzlicher als die Wahrnehmung der Kunst von gestern, wohingegen es durchaus geschehen kann, dass die Kunst von vorgestern für das wahrnehmende Subjekt wie ein Zeitsprung wirkt und eine die Konvention überspringende Brisanz und Aktualität gewinnen kann. Dieses Detail in einem Hans Memling kann mir gegenwärtiger vorkommen als jenes in einem Ernst Wilhelm Ney oder Sam Francis. Aus diesem besonderen Umgang mit Zeit und Geschichte schließen einige, dass sich dahinter Invarianten verbergen müssten, die einerseits Löcher ins Gewebe der Zeit reißen, um den Blick auf die Ewigkeit freizugeben, oder andererseits den Hersteller von Kunst in jenen „kosmischen Gleichklang“ aufnehmen, in dem die Zeit aufgehoben sei.

Man kann diese Phänomene auch nüchterner erklären, nämlich als Ergebnis einer bestimmten Art Konzentration, die eine außerordentliche Verengung des Blickwinkels und der gesamten Aufmerksamkeit darstellt, die andere Lebensäußerungen, wie Hunger, Verdauung und Müdigkeit bis zur Unempfindlichkeit in den Hintergrund drängen. Die Löcher im Gewebe der Zeit haben mit dem blinden Fleck zu tun und sind, wie dieser, ohnehin ständig präsent.

Gewiss sind poetische Bilder schöner als prosaische Erklärungen und sofern sie nicht der Mythologisierung einer Menschengruppe dienen, ist auch nichts gegen sie einzuwenden

Ständigen Umgang mit den Invarianten, wenn es sie denn überhaupt gibt, hätten ohnedies nur die Götter, aber durch das Erfinden und Herstellen haben die Künstler von jeher am „Schöpferischen“ teil; wie das in bestimmten sozialen Milieus genannt wird, was dazu führt, dass in der unklaren Zone zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung, sich die unsichere Koketterie mit dem Göttern und der entsprechenden Kreativität etablierte.

Wie immer bei allem Expressiven, Pointierten und Pathetischen ist die Entfernung zwischen Großartig und Lächerlich gering. So ist es auch bei den „ewigen Werten“, in denen man sowohl die Giganten der Motiv- und Themengeschichte erblicken kann, als auch das trivial-langweilige Menschlich-Allzumenschliche. Ein guter Mime weiß wann er sich, um nicht utriert, peinlich oder lächerlich zu wirken, zurücknehmen muss, wann er den intendierten

Ausdruck durch sein thematisches Gegenteil verstärken kann, wann und wie er durch Pausen das Geschehen beschleunigt.

Die oberflächliche und die abstrahierende Betrachtung sieht schnell Invarianten, der lange und eingehendere Blick sieht individuelle und damit immer auch geschichtliche Vorgänge, die gewisse Ähnlichkeiten mit sehr allgemeinen Themen haben mögen, aber gerade und nur in dieser Vereinzelnung ihre Wirkung und Überzeugungskraft erreichen. Das durchschimmernde Konzept mag alt, allgemein, universal und invariant sein, die künstlerische Leistung ist es wahrscheinlich niemals. Sie ist in erschreckender Weise der Zeit, der Mode, dem „Zeitgeist“ und den entsprechenden Wahrnehmungsgewohnheiten unterworfen. Wenn man bedenkt, wie wenig wir die Malereien früherer Jahrhunderte verstehen im Sinne von lesen und entziffern können und wir mit unseren heutigen Sinneswerkzeugen und den hundert dazwischengeschalteten Seh-, Hör- und sonstigen Wahrnehmungsgeräten ganz anderes wahrnehmen und genießen, wird deutlich wie komplex die Frage ist. Einerseits haben wir es mit Zeitlos-Zeitgebundenem zu tun, mit Historisch- Ahistorischem und andererseits mit je Individuellem, das in seiner seine Begrenztheit und durch seine Singularität höchst vergänglich und gerade darum wiederum invariant ist. Nach allem Drehen und Wenden, die einzige Invariante, die es mit gnadenloser Sicherheit gibt, ist und bleibt der Tod, aber der ist nichts der Kunst eigentümliches, er ist vielmehr der Grund aller Metaphysik und aller über den Tag hinausreichenden Gedanken.

Mit den Invarianten verhält es sich wahrscheinlich so, wie mit den Universalien, jeder, ob Realist, Nominalist oder Konzeptualist kennt sie, keiner hat sie je gesehen, gehört, geschmeckt, gefühlt oder gerochen, jeder versteht darunter etwas verschiedenes und alle beteiligen sich am einschlägigen Diskurs in der Hoffnung dadurch eine Ecke in der Unvergessenheit zu ergattern. Auch die Künstler sind genauso angetrieben, ein Werk zu hinterlassen, das „Bestand“ haben möge, dem die Zeit sozusagen nichts anhaben kann, das zum „kultürlichen“ Teil der Welt 3 wird, auf den sich möglichst viele der Nachkommenden beziehen mögen.

7. Schlußbemerkung: es ist interessant und gut zu wissen, dass ich beim Vergrößern einer Sache, diese nicht nur zur Monumentalität und starken Wirkung bringen, sondern sie auch gleichzeitig verflachen kann, wenn ich die mitwirkenden Parameter einer Vergrößerung nicht berücksichtige. Es ist interessant und gut zu wissen, dass bei der Steigerung der Komplexität, ein Bild ein Musikstück, ein Gedicht, ein Gebäude, ein Tanz unübersichtlich werden können, dick, träge, schwer, beengt und konfus. Es ist interessant und gut zu wissen, dass bei der Erfindung und Gestaltung von Events eine pausenlose Aneinanderreihung von Höhepunkten ein dramaturgischer Fehler ist, und durch eine physiologische Pausegestaltung günstig beeinflusst werden kann. Es ist interessant und gut zu wissen, dass die Expressivität oft die Aussage einer Handlung behindert und dass konträre Ausdrucksformen häufig eine steigernde Wirkung haben. Es ist interessant und gut zu wissen, was auf welche Weise und mit welchem Resultat in einem Stück alles interagiert, was sich unter der Hand für überraschende Bedeutungscluster ergeben können, die dynamisch und übersummativ sind. Es ist interessant und gut zu wissen, dass Monotonie Voraussetzung für Überraschung ist, Gleichmaß für Betonung, Pause für Aktion, und Nichts für Etwas.

Es ist interessant und gut, möglichst viel zu wissen, weitverzweigtes und weit auseinander- liegendes, über Leonardos „verbindende Detailkenntnis“ zu verfügen und jede Möglichkeit zum Wissenserwerb als lustvolle Zunahme der Entscheidungsfreiheit zu begreifen.

Denn was wurde soeben aufgezählt, waren es nicht Operationen mit Parametern wie zB das Verändern der Größe, oder das Anreichern der Komplexität ? Auf die Frage ob es Parameter und Operatoren *in der* Kunst gäbe, kann man, da es in den Künsten nahezu alles gibt, getrost mit Ja antworten. Im Untertitel wurde allerdings von Parametern und Operatoren *der* Kunst gesprochen und das ist etwas ganz anderes und in der Tat sehr viel schwierigeres. Der vertrackte Genitiv macht dabei die Sache nicht unbedingt leichter, denn im Wörterbuch lesen wir:

genetivus qualitatis (Genitiv der Eigenschaft): Ticket zweiter Klasse, Tal der Tränen, des Lebens ungeteilte Freude

genetivus partitivus (Genitiv des Teilens): die andere Seite der Medaille

genetivus subiectivus (Genitiv des Subjekts): der Rat des Freundes

genetivus obiectivus (Genitiv des Objekts): Beachtung der Gesetze

genetivus possessivus (Genitiv der Besitzverhältnisse): Vaters Hut / der Hut des Vaters liegt auf dem Tisch

genetivus explicativus / definitivus ('Ist-wie-Beziehung'/'Ist-Beziehung'):
Ein Strahl der Hoffnung kam über uns. Die Strafe der Verbannung wurde
ausgesprochen.

genetivus hebraicus: Der Kritiker spricht über das Buch der Bücher

genetivus auctoris: Beethovens 1. Symphonie

und das bedeutet, dass wir uns aussuchen können, ob es sich um den auctoris, den subiectivus, den qualitatis oder gar um den definitivus handelt. Parameter und Operatoren *der* Kunst wage ich kaum zu benennen, wenn überhaupt, dann müsste es heißen: aus der großen Menge der Parameter und Operatoren, die in den Künsten gebräuchlich waren und sind, seien ein paar wenige der besonderen Aufmerksamkeit empfohlen.

Es wird aufgefallen sein, dass ich mich weniger mit den üblichen Beschreibungskategorien wie Format, Größe, Farbigkeit, Metrum, Klassizität, Originalität, Novität, Tempo, Melos, poetischer Form, Gewagtheit und dergleichen befasst habe, als im Sinne der Produktionsästhetik mit den gedanklichen Voraussetzungen. Um etwas als einen Parameter der Kunst zu erkennen sind bestimmte Voraussetzungen nötig, die es mir erlauben mit ihm zu operieren und diese gedanklichen Voraussetzungen gehen häufig zwischen technischer Lehre und metaphysischer Belletristik verloren. Also weder die Gebrauchsanweisung noch die Kunstphilosophie waren Vorbild, sondern irgendetwas schwer Definierbares dazwischen, das ich künstlerisches Denken und Handeln nennen möchte.

Auch wenn jedes künstlerisches Denken und Handeln streng privat ist, individuell und unverwechselbar, scheint es doch zumindest unter den Voraussetzungen einige zu geben, die weniger privat sind und das sind die Voraussetzungen die im Erleben und in der Wahrnehmungsphysiologie zu finden sind, in der kulturellen Prägung und im Stil des sozialen Milieus. Hier werden die Voraussetzungen der Voraussetzungen zu suchen sein, hier gibt es Aufschluss darüber, warum jemand so denkt und nicht etwa so, wieso er das Zitieren ablehnt oder nicht, warum ihm oder ihr der eigen Regelverstoß zur lustvollen Erweiterung des Erlebnishorizonts gereicht und nicht etwa zu ängstlichem und den Konventionen gehorchendem Vermeidungsverhalten führen. Wieso bei diesem Maler die weiblichen Modelle alle so aussehen und bei jenem Komponisten die Tonika in den Oberstimmen meist nur nach einer punktierten über den Leiton hinausspringen Verzierung von oben erreicht wird. Dabei ist es mir nicht um anekdotisches und biographisches Wissen zu tun, was die vielen „Warums“ nahelegen könnten, sondern um jenes Wissen, das den Umgang mit Parametern und Operatoren in gleicher Weise frei und unbekümmert wie wissend und bedacht werden lässt.

Das, was zuvor als Naivität der zweiten Grades auftauchte, eine weitere Spielart der kusanischen *docta ignoratia*, ist im Spiel, wenn das Wissen gepriesen wird, das dem künstlerischen Denken und Handeln dient, denn von diesem Denken und Handeln, handelndem Denken oder denkendem Handeln erwarte ich Viel für die nahe Zukunft.

Seine Aufgabe wird es sein, die festgefahrenen Routinen aus dem Gleis zu bringen, die verfetteten Gedankenströme wieder zu verflüssigen, die zähen Konventionen aufzuweichen und die Sicht auf den Horizont der Möglichkeiten freizuräumen.

UND-ODER-NICHT sind die sogenannten „logischen Operatoren aus der Algebra des George Boole, durch die er erstmals Algebraisches Rechnen in die Logik einführte. Den Versuch, Wahrheitsmöglichkeiten schematisch und mathematisch zu erfassen (Frege, Wittgenstein, Russel) war schon von Charles Babbage 1834 in seiner noch mechanischen „Analytical Engine“ entworfen worden und erst Claude Elwood Shannon brachte die in die Logik eingebrachte Algebra in die Schaltung von elektrotechnischen Abläufen ein. Warum erwähne ich das, ich, der ich ebenso wenig von Algebra, Logik, Elektrotechnik wie von Programmiersprachen verstehe, weil es alles Grenzübertritte waren, experimentierende Zweckentfremdung und recht eigenwilliger Umgang mit Parametern und Operatoren.

Vom mechanischen Webstuhl die dort üblichen Lochkarten-oder -streifen zu übernehmen und in die Analytical Engine einzuführen, wie Babbage es tat, Algebra und Logik zusammenzubringen wie es Boole gelang, und schließlich Lochkarte, Algebra, Logik und elektrische Schaltung zu verbinden, wie es unter Shannon üblich wurde, ist ein Prozess, der üblicher Weise mit der Abkürzung „kreativ“ bedacht wird (und damit so tut als handele es sich um Problemlösung), der aber aus künstlerischen Denken und Handeln stammt, einer Verhaltensweise, die keineswegs auf (Berufs)Künstler beschränkt ist.

Dinge zu betrachten, als könnten sie auch ganz anders sein, ist eine dieser Voraussetzungen, die einmal zum Operieren mit künstlerischen Parametern, ein andermal zum Entwurf einer technischen Neuerung führt. Welt und Wirklichkeit als Materialsammlung zu verstehen, in der es außer konventionellen keine sonstigen sachlich, formal oder inhaltlich zwingenden Zuordnungen gibt, ist eine weitere Voraussetzung für das Erkennen künstlerischer Parameter.

Die Rede von Parametern in der Kunst, oder gar Parametern der Kunst ist nicht unproblematisch, da Parameter aus dem Messen abgeleitet sind und die Tendenz zum Definieren und Ausschließen zeigen. Das kann man an der Musik besonders gut studieren, jener Kunst, welche die „Parameter“ am schnellsten und leichtesten in ihre Theorie aufgenommen hat.

Der technische und soziale Aufwand, der in der Musik mit dem Realisieren einhergeht, die besondere Geschichte der musikalischen Reproduktion und die

Rolle der Interpreten hatte den Boden für die Rede von Parametern besonders gut vorbereitet. Da jeder Ton so und anders in actu hervorgebracht werden kann, zwar der selbe Ton bleibt, aber seinen Charakter und seine Relationen vollständig verändert, können Parameter leichter identifiziert und manipuliert werden als beispielsweise in der Bildenden Kunst, in welcher die Parameter durch den Künstler meist zuvor ausgewählt und modifiziert wurden.

Hat die Musik davon profitiert, dass sie die messtechnischen Parameter so bruchlos in ihre Theorie übernommen hat? Ja und Nein, denn der Diskurs über Musik wurde leichter, man konnte sich besser über Details verständigen und konnte die Analyse treffender und ausführlicher durchführen. Das aber hat vornehmlich den Beschreibungskategorien, den Lesarten, der Analyse, Stilgeschichte und damit dem postfaktischen Diskurs genützt und hatte nur über diesen Umweg Einfluss auf die Produktion von Musik.

Wenn also Rezeptionsästhetik über Reflexion auf Produktionsästhetik Einfluss haben kann, erhebt sich die Frage, ob es diesen Einfluss auch in der entgegengesetzten Richtung gibt.

Da, so fürchte ich, werden bildungsbürgerliche Konventionen Schwierigkeiten bereiten, denn hier wird ein Problem der Ästhetik sichtbar, die sich Ende des 18. Jahrhunderts als *façon de parler* und geisteswissenschaftliche Disziplin etablierte und von einer großen Schar gänzlich Unberufener als Lehre vom Schönen, vom Genuss, Geschmack mitsamt Erhebung, Erbauung und allen entsprechenden Urteilsformen entwickelt wurde und damit eine Richtung einnahm, durch welche die Produktion, oder die Bedingungen der Möglichkeit von Kunst, verdeckt wurden. Dass damit jene Haltung wiederbelebt und perpetuiert wurde, die im hellenistisch-römischen Altertum vorherrschte, ist eine andere bildungsbürgerliche Geschichte, die auf die Entwicklung des Museums, des Humanistischen Gymnasiums und der kulturellen und künstlerischen Rückwärtsgewandtheit dieser Epoche verweist.

(„Selbst wenn du ein Phidias oder Polyklet werden und viele bewundernswerte Werke schaffen solltest, wird deine Kunst zwar allgemeinen Beifall finden, niemand aber von denen, die deine Werke sehen, könnte, wenn er bei Trost ist, wünschen deinesgleichen zu werden“ Lukian, Somn.9, „Oft freuen wir uns eines Werkes und verachten den, der es geschaffen hat“

Plutarch, Perikles 1,4 zitiert nach Tomas Pekáry, *imago res mortua est*, Stgt 2002, S. 59)

Außer vielleicht Konrad Fiedler hat wohl niemand im 19. Jahrhundert die Künste aus den Geschmacksurteilen und dem „Interesselosen Wohlgefallen“ befreit und ins Licht der Erkenntnis gebracht. „Alle Kunst sei Entwicklung von Vorstellungen, wie alles Denken Entwicklung von Begriffen sei“ hatte er geschrieben und er ist auch derjenige, der die Künste, wie später Bloch fordern wird, „vom Künstler aus“ betrachtet und explizit von „künstlerischem Bewusstsein“ spricht. (1876 „Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst“) In seiner Tradition versteht sich meine Rede von den Voraussetzungen.

Sollte mit der Frage des Einflusses der Rezeptionsästhetik auf die Produktionsästhetik der Antwort Hegels Vorschub geleistet werden, der bekanntlich meinte, dass „der Gedanke und die Reflexion die schönen Künste überflügelt habe“?

Wie immer man „Das Ende der romantischen Kunstform“ zu Ende der Hegelschen Ästhetik verstehen mag, als billiges Ende der Kunst überhaupt, als Übergang in eine andere Form, oder im Sinne Hegelscher Dialektik als Umschlag in sein Gegenteil, wodurch beide in einem noch unbekanntem Dritten „aufgehoben“ werden, man kann es auch als Ende der naiven Kunst ansehen, als Einfluss der Rezeptionsästhetik auf die Produktionsästhetik, der bewirkt, dass die Künste einerseits gebrochen und ohne wahrnehmbare Einheitlichkeit auftreten oder andererseits auf einer neuen-anderen Ebene wieder in Erscheinung treten, womöglich auf einer Ebene der „Gedanken und Reflexionen“.

Es gab schon immer „Kunst über Kunst“ oder „Kunst aus Kunst“, und der Einfluss des kulturellen Zusammenhangs auf die Künste wird generell unterschätzt, ebenso wie das, was die Welt³ Karl Poppers an Vorlagen, Material und Rohstoffen zur Bearbeitung und fortschreitenden Veredelung bereithält, wie auch jenes, was die Rezeptionsästhetik an Themen, Sichtweisen und Parametern der Produktion vorgibt.

Könnte es nicht sein, dass die Spielarten des Surrealismus und der ConceptArt und all die viele Meta-Art mit ihren Post-ismen, die große Indirektheit und Asynchronizität, die Verkörperung des Gegensatzes seiner selbst, mit der wir uns heute so ausgiebig beschäftigen jene Kunstform andeutet, die Hegel nicht aussprechen konnte und die auch ohnedies absurd genug ist, um die „romantische“ zu überbieten, zu konterkarieren und abzulösen.

Die reflexive Überbestimmtheit der Subjektivität und Originalität, muss ihr Gegenteil hervorrufen und Parameter und Operatoren aus der Messtechnik übernehmen und Berechenbarkeit und Delegation komplexer Entscheidungen an Maschinen etablieren, um auf diese Weise die Dinge, das Leben und die Künste wieder verhandelbar zu machen und nicht im Spiegelkabinett kommunikationslos zu verenden.

Auch die Verneinung von Bedeutung hat eine Bedeutung, die Verweigerung des Sprechens spricht vernehmlich etwas aus, die theoretische Begründung der Theorielosigkeit und der selbstquälerische Versuch die Wahrnehmungen des Blinden Flecks zu beschreiben, werden die Künste wahrscheinlich bereichern. Parametern und Operatoren sind darin Hilfskonstruktionen und Übergangserscheinungen einer Maschinenromantik, die möglichst leidenschaftslos und automatisiert das Repertoire unserer Leiden und Stümpereien durchdeklinieren, systematisieren und inventarisieren soll, als Zwischenergebnisse zur späteren Verwendung.

Voilà, es gibt sie demnach, die Parameter und Operatoren. Versuchen wir sie gründlich kennenzulernen, und den Umgang mit ihnen zu üben, um sie letzten Endes überflüssig zu machen. Die Suche nach ihnen hat allerdings unterwegs

die Aufmerksamkeit auf das „Modell“ gelenkt und auf eine Instanz, die ich „Voraussetzung“ genannt habe, der Kunsttheoretiker Fiedler „Bewußtsein“ und der Modelltheoretiker und Kybernetiker Stachowiak „Transformator“ .
Von diesem Transformator im Rahmen der Modellbildung wird noch zu reden sein.