

MERAVIGLIA
oder Der offene Mund
Nachdenken über die Kategorie des Staunens

Möglicherweise werden Sie sich fragen, meine Damen und Herren, was in einer Vorlesung zur Kunst- und Gestaltungstheorie ein Begriff, wie der des „Staunens“ zu suchen hat, ein Begriff, der deutlicher aus der Welt der Rezeption und Reaktion zu stammen scheint und weniger den Bezirken des Konzipierens und Produzierens zuzurechnen ist, um die es doch meist und betonter Weise in dieser meiner Produktionsästhetik geht.

Nun, ich sage es ganz unumwunden, es ist ein Mangelerscheinung, die heimliche und verhaltenen Klage über die Abwesenheit des Staunens, von dem weise Männer einst behauptet hatten, dass es am Anfang einer jeden Erkenntnis stehe.

Um der Versuchung zu widerstehen, die heimliche und verhaltenen Klage in laute und billige, anklagende Kulturkritik zu verwandeln, möchte ich statt einer solchen versuchen, dem Staunen auf die Spur zu kommen, um diese Haltung einerseits zu rehabilitieren und sie andererseits für die Produktionsästhetik nutzbar zu machen.

Staunen ist eine zwiespältige Sache, die einen halten es für den Beginn allen Wissens, die andere für die Verhinderung des menschlichen Glücks. Einerseits wird Staunen, Neugier und Philomathie gepriesen und als unerlässlich für allen Fortschritt in Wissenschaft und Kunst betrachtet, andererseits wird gerade das Nicht-Erstaunen, das Ciceronische und Horazische „Nihil admirari“ als Garant für das dauerhafte Glück des Menschen betrachtet. Nur die in der Stoa gelehrt „Ataraxia“, die Unerschütterlichkeit der Seele gewähre die Meeresstille des ruhigen Glückes, Staunen dagegen bringe nichts als Unruhe, Spannung und Aufruhr.

Auch in Fragen des Staunens also stehen sich philosophische Dynamiker und philosophische Quietisten gegenüber, die mit gleichem Recht ihre Positionen gegeneinander halten und es entsteht, wie so oft jenes weltanschauliche Patt, aus dem nur bescheidene und geduldige Metakommunikation helfen kann.

Was wollen die einen, was die anderen, welchen womöglich gegensätzlichen Idealen folgen die hier einander gegenübergestellten, die keinen historisch verbürgten Gruppierungen angehören, wovon sind sie beeinflusst, oder welche divergierenden Traditionen setzen sie fort? Die Kontrastierungen Traditionell, Konservativ versus Reformistisch, Progressiv scheinen ebensowenig zu greifen wie die früher als Gegensatz gesehenen Stoiker und Epikureer mit ihren Stammvätern und Referenzgrößen Heraklit und Demokrit, dem „dunklen“ und dem „lachenden“ Philosophen. Die Liebhaber der Aufregung und Neugier und die der Ruhe und des Seelenfriedens finden sich auch nicht in den ebenfalls geläufigen Gegensätzen zwischen den ionischen Naturphilosophen und den Pythagoreern wieder, auch nicht in der durch Platon heraufbeschworenen Kontraposition zwischen Parmenides und Heraklit. Das Denken ist nicht so klar und deutlich schubladisiert, wie es die Philosophie-Historiker gerne hätten, fein säuberlich eingeteilt und nach logischen Widersprüchen sortiert und der verfälschende weil pauschalierende Charakter der Überlieferung, der immer an Vereinfachungen und merkfähigen Charakterisierungen interessiert ist, unterdrückt einfach Ähnlichkeiten, welche die Parteilichkeit stören, oder glättet Widersprüche, von denen bekanntlich keine Schule je frei gewesen wäre.

Wir haben leider das Gesicht desjenigen nicht gesehen, der sagte: „Es gibt nichts Neues unter der Sonne“, sonst wüssten wir besser, ob dieser Satz ein ehemals neugieriger, jetzt aber enttäuschter und resignativer Satz ist, oder etwa ein zweifelnder ist, oder auch ein beruhigend gemeinter im Sinne von: Ihr müsst euch gar nicht so hektisch bemühen, die Bestandteile sind uns ohnehin bekannt, lediglich deren verändertes Mischungsverhältnis nennen wir das Neue.

Wir kennen den Kontext nicht und nicht die Begleitmusik des Sprechaktes und beides ist zum Verständnis eines Satzes unbedingt erforderlich. Sollen wir also auf einer hochentwickelten Stufe belehrter Agnostik von jeglicher Hermeneutik absehen, da wir aus den uns zur Verfügung stehenden Bruchstücken niemals mehr als eine Tagesmeinung herausbringen werden?

Streng und konsequent betrachtet, müssten wir diese Frage mit Ja beantworten, akademisch hingegen mit „vielleicht“, denn es wäre doch schade um die vielen schönen Bruchstücke, wenn sie unbearbeitet und vor allem ungedeutet einfach so herumliegen würden, wir hätten zudem keine Gegenstände und damit keinen Anlass mehr, unsere Geistesgaben,-scharfe und-tiefe in der Arena für uns kämpfen zu lassen.

Als Alternative bliebe uns noch, zu den genannten Bruchstücken eingestandermaßen subjektiv und intim, frei zu assoziieren, ohne jeden Anspruch auf Verbindlichkeit und Gültigkeit, lediglich als Eröffnung von Denkmöglichkeiten, als Vorlagen und Vorschläge, als Versuche gedanklichen Probehandeln, das zum Weiterdenken anregen können und sollen. So raffiniert und geschickt etwa wie Platon auf der Grenzlinie zwischen Poesie, Autoritätenkritik, Gebastel und sektiererisch-theologischer Ambition das „Staunen“ behandelt hat in dreien seiner Pseudo-Dialoge: Theaitetos, Kratylos und Phaidros.

In diesen geschickt getarnten Programm- bisweilen sogar Hetzschriften, in denen Platon selbst bezeichnenderweise niemals als handelnde Person auftaucht, sondern ein höchst artifizielles und raffiniertes Puppentheater der philosophischen Meinungen aufführt, benutzt er Homers und Hesiods Mythologien um die Genealogie des Olymp so umzudeuten, dass letztlich für jeden einsichtigen Menschen nur noch die Philosophie übrig bleibt, um zu sagen, was Gut, was Böse sei, welches Verhalten als tugendhaft und welches als lasterhaft anzusehen sei und wie man letzten Endes über die wichtigen Dinge zu reden habe.

Mit sophistischer Geschicklichkeit und poetischem Freimut leitet er aus den Götternamen der alten Theogonie assoziativ ganze Begriffsketten ab, die er fortan terminologisch verwendet und letztlich gegen ihre eigene theologische Herkunft wendet. So macht er beispielsweise aus Iris der Göttin des Regenbogens, einer Tochter des Meeresherrn Thaumas und der Ozeanide Elektra, die „aus Staunen geborene“ (thaumāzein, staunen) Mittlerin (metangelos) zwischen Göttern und Menschen, eine Inkarnation der Philosophie und fasst im Theaitetos 155D zusammen: „Das Staunen ist die Einstellung eines Mannes, der die Weisheit wahrhaft liebt, ja es gibt keinen anderen Anfang der Philosophie als diesen.“

Ähnlich verfährt er mit Hermes, dem Götterboten, aus dem bei ihm letztlich die Hermeutik wird, die ja nur Geschäft und Aufgabe der Philosophen sein kann.

Er entmythologisiert mit sprachlich- poetisch-assoziativen Mitteln, wird damit zum Ur- und Vorbild aller reformierenden Aufklärer, die zuerst Dogmen durch Diskursivität auflösen, um sodann in einer notwendigen Ordnung des Diskurses neue Dogmen zu errichten. Was sonst wäre der „orthos logos“, die Existenz einer unerkennbaren Welt der Ideen, oder die Gefangenschaft der unsterblichen Seele in einem sterblichen Körper, wenn nicht neue Dogmen im Gewand von Denkfiguren und rhetorischen Bildern.

„es gibt keinen anderen Anfang der Philosophie als diesen“, nämlich das Staunen, dieser Meinung und Haltung schlossen sich die meisten Denker der Geschichte an, was zum größten Teil der Platon-Aristoteles-Wirkungsgeschichte geschuldet ist, denn spätestens seit den Kirchenvätern und dem Neuplatonismus gehörten Platon und Aristoteles zum Bildungskanon Europas.

Bei Thomas von Aquin ist „Staunen die Sehnsucht nach Wissen“, bei Francis Bacon ist es „der Same des Wissens“ und Montaigne schließlich schreibt: „Das *Staunen* ist die Grundlage aller Philosophie, das Forschen ist ihr Fortschritt, die Unwissenheit ihr Ende.“ Von welchem Staunen ist hier die Rede? Es scheint ein sehr produktives Staunen zu sein, da es immer in einen Zusammenhang mit Wissen und Erkenntnis gestellt wird. Da es als Anfang, Grundlage, Same und Sehnsucht des Wissens, der Erkenntnis oder der Philosophie bezeichnet wird, ist es selbst noch nicht Wissen, Erkenntnis und Philosophie, es ist etwas davor, auf dem Wege dazu, ein Prae-Wissen, eine Ahnung von Zusammenhängen, ein Schimmer der Idee und hier, Sie hören es an der Wortwahl, Betonung und Stimmung bekommt dieses Staunen mit der Kunst zu tun, als dieses Zwischending, als Ahnung, Strebung, Anmutung als noch nicht Ganzes und Sicheres, als erotische Spannung.

Das, was der Erkenntnis vorausgeht, wird als psychischer Ausnahmezustand beschrieben, der etwas von leichtem Erschrecken an sich hat, von Verwunderung, Überraschung, von geblendeter Starre und Sprachlosigkeit. Merkwürdigerweise öffnen alle Staunenden den Mund und es ist geradezu zum karikaturhaften Emblem und physiognomischen Synonym des Erstaunens geworden, für das mancher Konferencier die witzige Bemerkung „Sie können jetzt den Mund wieder zu machen“ parat hat. Es muss sich um ein altes phylogenetisches Muster handeln, wie etwa das Gähnen oder das zähnebleckende Lachen, in deren physiologischen Reflexen sich alle Menschen erstaunlich ähnlich sehen.

Das Staunen ist sicherlich nicht der Regelfall, die Reaktion auf Unerwartetes, nicht Vorhergesehenes in enttäuschender wie erfreuend-überraschender Richtung, gehört in das Repertoire unserer schwer beschreibbaren und analysierbaren Spontanreaktionen, wie das unartikulierte Laute von sich geben, das stoßweise Ein- bzw. Ausatmen, alles Schmerzverhalten, Lachen, Weinen, akustische Gefallens- und Missfallensäußerungen wie Schnurren, Grunzen, Strecken, Räkeln, Grimassieren und all die anderen netten Erbstücke aus der animalischen Vorzeit unserer Gattung.

Wenn das Staunen ein solch atavistischer Reflex sein soll, was bitte hat das mit Erkenntnis, Wissen und Philosophie zu tun, oder gar mit Kunst und Kunsttheorie?

Vielleicht führt uns die andere Tradition, die des „nihil admirari“, die ich die quietistische genannt habe, etwas näher an das Geheimnis des Staunens heran. Staunen wird in der Psychologie als Reaktion auf ein Nicht-Zusammenpassen beschrieben. Entweder stimmt das Wahrgenommene nicht mit meinen Schemata überein, oder es reibt sich mit meinen Wahrnehmungsgewohnheiten, mit meinen Vorstellungen zB über den Kausalnexus, oder mit meinem Wirklichkeitskonzept. Das, was ich da sehe, dürfte es nach allen Regeln, die ich gelernt habe, eigentlich gar nicht geben, aber ich habe es vor mir- da- ungeuerlich ! Das verschlägt mir die Sprache...

Theoretiker des Humors, des Witzes und der Ironie haben ganz ähnliche Voraussetzungen gefunden, die notwendig sind, um etwas Nicht-Zusammenpassendes mit den Mitteln des Witzes doch zusammenzuführen und passend zu machen. Die Destabilisierung in eine neue Stabilität zu überführen, die entstandene Unsicherheit zu überbrücken, die passagere Aufregung zu besänftigen und wieder Ruhe im Weltbild herzustellen, scheint eine Notwendigkeit für uns dazustellen, über die wir uns gemeinhin wenig Gedanken machen.

Das rückt das Staunen in die Nähe des Zweifels, der ebenfalls am Zusammenpassen herumlaboriert, hier „zweifaches“ sieht wo nur eines hingehört und dort aus dieser Ursache eine gänzlich andere Wirkung erwartet hätte und darum an der Ursache zu zweifeln beginnt.

Staunen und Zweifel sind sich auch im Bezug auf ihre Unwiderstehlichkeit und Unvermeidbarkeit sehr ähnlich. Staunen überfällt, der Zweifel fällt einen an, wie ein wildes Tier und beide sind selbst durch die besten Argumente nicht aus der Welt zu schaffen.

„Ich wundere mich über gar nichts mehr“ ist häufig die Äußerung eines tief enttäuschten und verletzten Menschen, aus der man entnehmen könnte, dass er sich zuvor gerne und häufig gewundert hätte, was aber natürlich genau nicht der Fall ist. Das Staunen und Wundern, von dem hier gesprochen wird, betont in besonderer Weise den Aspekt der Beunruhigung, der Destabilisierung, der Spannung und des Konfliktes. Dinge, die nicht zusammenpassen, obwohl sie sogar einander entsprechen sollten, erzeugen heftige Dissonanzen und die wiederum verursachen Störungen des erwähnten Seelenfriedens, den einige Philosophenschulen in der Ataraxie als Ideal preisen. Epikureer, Kyniker, Stoiker und Skeptiker bekennen sich zur Ataraxie als Ideal und verfolgen mit Askese das Ziel einer Bedürfnislosigkeit und Freiheit von Leidenschaften, Ängsten, Begierden und Furcht. Unempfindlichkeit und Freiheit sind für sie die Vorbedingungen für die Apathia, die eine Vorstufe zur Ataraxia darstellt, die sich sogar auf das Mitgefühl und die Anteilnahme beziehen. Die Eudaimonie oder philosophische Glückseligkeit im unerschütterlichen Seelenfrieden konnte man beispielweise auch durch großes Wissen erlangen, mit dessen Hilfe man alle Eventualitäten überblickend, sich nicht mehr über die Wechselfälle des Schicksals wundern musste; und an diesem Punkt begegnen und ergänzen sich die dynamische und die quietistische Auffassung, denn um vieles Wissen zu erwerben muss man zunächst staunen, um zuletzt nicht mehr staunen zu müssen.

Also auch der vitale, mitten im Leben herumrudende, von allen Eindrücken gejagte und gebeutelte, stets und ständig an allem Interessierte, regen Anteil nehmende und ewig Staunende kann das Ziel der Ataraxie verfolgen, kann staunen, um nicht mehr staunen zu müssen. „der Fortgang der wissenschaftlichen Entwicklung“ so Albert Einstein, ist „im Endeffekt die ständige Flucht vor dem Staunen“, Man möchte also das, was einen perplex gemacht hat, kennen lernen, um es zu entschärfen, berechenbar, weniger unheimlich und überraschend zu machen. Ganz gleich von welcher Seite man die Bühne betritt, von der asketisch-quietistischen oder von der romantisch-philomathisch-irritablen, dem Staunen entrinnt keiner, ob er es nun scheut und zu vermeiden versucht, oder es mit Eifer betreibt, um es zu nutzen.

Gefahren bieten beide Zugangsweisen: auf der einen Seite lauert die nervöse Überdrehtheit und unkonzentrierte Aufregung auf der anderen Seite droht die Selbstzufriedenheit und die kritiklose Indifferenz. Überhitzte Formlosigkeit steht der kühlen Erstarrung gegenüber und es drängt sich die Frage auf, ob es sich nicht eher um Temperatur- und Temperamentsunterschiede handelt, als um sachlich-inhaltliche Differenzen. Bewegung und Ruhe als aufeinander bezogene Zustände gehören zum Urbestand philosophischer Probleme, die sich meist dialektisch-osmotisch verhalten. Differenzen und die Tendenz zum Ausgleich scheinen Voraussetzungen für Bewegung zu sein. Gefälle natürlicher und künstlicher Art bringen Wasser und Strom zum fließen, nicht vorhandene Übereinstimmung setzt Prozesse in Gang, die das Gleichgewicht herstellen, Ablenkungen vom Lot sorgen für Schwingungen, die ein Zurückpendeln anstreben, Konfrontation mit überraschend Unpassendem sorgt u.a. für eine Steigerung intrinsischer Lernmotivation.

Die Dynamik und die Ruhe, welche die Zugangsweisen zum Staunen unterscheiden sollten, sind also nur zwei Zustandsbeschreibungen des nämlichen Prozesses. Mit dem Staunen setzt gleichzeitig dessen Gegenbewegung ein, und die heißt begreifen, verstehen, erklären, eine Sprache gegen die spontane Sprachlosigkeit finden, Irritation überwinden, Ruhe im Weltbild herstellen.

Der Schock (stupor) als extrem gesteigertes Staunen (stunning), kann zwei entgegengesetzte Ausdrucksformen annehmen: das verstummte Erstarren und das euphorisch-geschwätzig Bagatellisieren, wobei die Übergänge zwischen Stupor und Stunning analog und gleitend sein können, um dann, wie bei den kritischen Grenzwerten des rasenden Stillstands, digital einzurasten.

Aber auch jenseits psychiatrischer Grenzphänomene ist das Staunen, das Wundern, die Verarbeitung heterogener und heterologer Eindrücke, der Versuch Gleichgewicht zu finden, Ausweg und Aufschub in Humor und Ironisierung, das Zurecht-Sehen in den Apophänien, das so-bezeichnete Dissonanzvermeidungsverhalten, die gute Gestalt Erscheinungsformen eines dramatischen Wahrnehmungs- und Erkenntnisgeschehens, das von jeher in der Kunst und Gestaltung eine entscheidende Rolle gespielt hat.

Staunen wird gern und häufig mit naiver Haltung, offenbarem Nicht-Wissen und Dummheit assoziiert. Das „Maulaffen feil halten“, also das mit offenem Mund dastehen, gaffen und sprachlose Staunen, sieht in der Tat recht dumm aus.

Die „Maulaffen“ waren die Kienspanhalter, also eine Vorrichtung für die notdürftige Beleuchtung in den Häusern einfacher Leute, die oft als Köpfe ausgeführt waren, in deren offene Mäuler man den Kienspan steckte. Also auch hier die Anspielung auf den offenen Mund und zudem noch auf Tölpelhaftigkeit, trübe Dunkelheit und Dürftigkeit, die volkstümliche Variante der Lichtmetaphorik und Lichtmetaphysik. Wachs und Kerzen waren in Zeiten der Naturaltauschwirtschaft, wie Brennholz ein wichtiges Zahlungsmittel.

Am Berner Institut für Theaterwissenschaften gab es ein Dissertationprojekt zum offenen Mund (Lorenz Aggermann), seiner Symbolik und performativen Geschichte in der Darstellung, in der das Erstaunen ebenso behandelt wird, wie die Öffnung in der Theater-Maske, durch die gesprochen und gesungen wird. Der offene Mund hat also auch in der künstlerischen Expression seinen Platz, und zwar in der Karikatur, auf dem Theater, in der Pantomime und im Film, in denen er immer wieder als übertriebenes Erkennungszeichen entweder für Blödigkeit, Überraschtheit, Nicht-Verstehen und Stauen figuriert. Der offene Mund als „Fassung verlieren“, was so viel heißt wie Contenance und die gute Erziehung vergessen, weist darauf hin, dass der geschlossene Mund bei angespannter Muskulatur ein bis zur Selbstverständlichkeit verinnerlichtes Kulturerzeugnis ist, das nur im Schlaf, in der Überraschung, im Ekel, im Staunen, in Krankheit und Tod aufhört und aussetzt.

Viele alltagssprachliche Ausdrücke bringen des Erstaunen in Zusammenhang mit dem offenen Mund: Da bleibt mir die Spucke weg, da fällt mir die Kinnlade herunter, das macht mich sprachlos...selbst die ASCII-Smileys kennen für Staunen die „Oh-Mundform“. Charles Darwin beschrieb im Rahmen seiner Ausdrucksstudien (*Expression of Emotions in Man and Animals* 1872), die er als Beleg für seine Theorie der ererbten und stammesgeschichtlich invarianten Eigenschaften benutzen wollte auch den Ausdruck der Überraschung. Er untersuchte dabei den Ausdruck in verschiedenen Kulturen, bei Kindern, bei Blindgeborenen, Geisteskranken und Tieren und fand heraus:

"Aufmerksamkeit zeigt sich in einem leichten Anheben der Augenbrauen; und wenn sich dieser Zustand zu Überraschung steigert, werden sie viel stärker angehoben, während die Augen und der Mund weit geöffnet werden. Das Ausmaß der Öffnung der Augen und des Mundes entspricht dem Grad der erlebten Überraschung, wobei diese Bewegungen aber aufeinander abgestimmt sein müssen"(Darwin, 1872/1965, S.278). Nicht in der Mimik zeige sich die Überraschung, sondern auch in der Gestik, zB. in geöffneten Händen oder dem Bedecken des Mundes mit der Hand. Auch er beschreibt schon den Oh-Ausruf und schnalzende Geräusche.

Einhundert Jahre später sollten sich amerikanische Psychologen um Paul Ekman direkt auf Darwin und seine evolutionistische Emotionstheorie beziehen und in ihrer Theorie der Mikro-Expressions, Darwins Untersuchungsmethoden sachlich und instrumentell verfeinern, um sie in eine forensisch verwertbare Ausdruckskunde einzubauen. Ekman beriet auch die populäre US-TV-Serie „Lie to me“, der Streit aber um seine Theorien soll uns hier nicht weiter beschäftigen, da er nicht allzu viel zur Erhellung des Phänomen des Staunens beiträgt.

Es ist die Bereitschaft, die Fähigkeit, sich durch Fremdes aus dem Konzept bringen zu lassen. Der Affekt wird zur notwendigen, zu immer wieder notwendigen Aufrüttelung dort, wo das eigene Denken in falscher Sicherheit bequem wird. Wer annimmt, durch eigenes Nachdenken alle seine Fehler und Grenzen aufzuspüren zu können, muß große Stücke auf seine Vernunft halten, wer sich hingegen eingesteht, dass er dazu nicht nur einmal, sondern immerzu des äußeren Anstoßes bedarf, ist aufrichtiger.“ (S.198)

schreibt Stefan Matuschek in seiner ideengeschichtlichen Analyse „Über das Staunen“ (1991) und schlägt damit den gleichen moralischen Ton an, den man in dem Einstein-Zitat: „wer nicht mehr staunen kann, ist sozusagen tot“ vernehmen kann. So über das Staunen zu denken, steht in der Tradition des Platonischen Symposions, in welchem Platon den Sokrates in seiner Lobrede auf Agathon seine gestufte Schönheitslehre und Erostheorie entwickeln lässt. Im entmythologisierenden und quasi aufklärenden Zugriff auf die griechische Mythologie und Theologie versteht der Platons Ansichten vermittelnde Sokrates Eros nicht mehr als Gott der Liebe und Schönheit, sondern als sehnsüchtigen Teil der Menschenseele, der darauf aus ist, Liebe zu erfahren und Schönheit zu sehen. Eros ist nunmehr jene Lebens- und Weltzugewandtheit, die sich ständig in die Welt und das Leben verliebt und dadurch die Stufen der Erkenntnis besteigt, auf denen er vom sinnlich Schönen, zur Schönheit der Seele und des Gemüts aufsteigt, von dort zu den schönen Sitten und Verhaltensweisen, von da schließlich zur Schönheit der Tugend, um sodann über die Schönheit der Erkenntnis zur Idee der Schönheit selbst, dh. zur Wahrheit vorzudringen.

Da alle Stufenfolgen, wo immer sie erwähnt, vorgestellt oder als Modell vorgeschlagen werden, einer Richtungsvorgabe mit auffordernd ausgestrecktem Zeigefinger gleichkommen, werden Abweichungen davon stets als moralisches Ungenügen und Versagen bewertet. Wenn die Vollkommenheit auf sieben Stufen zu erreichen ist, ist ein jedes Verweilen oder gar Stehenbleiben auf der vierten oder fünften Stufe eine Minderleistung, was zweifellos ein moralisches Urteil ist. In diesem Sinne sind auch viele Äußerungen zum Staunen, Wundern, Erkennen, Forschen, zu Neugier, Erschütterung, Herausforderung und Wagnis zu verstehen. Sie gehen meist vom Typus und Vermögen des Olympiers aus und definieren die jeweiligen individuellen Realitäten im Subtraktionsverfahren als Rest. Auf diese Weise hat sich auch seit Max Webers gefährlicher Rede von der „entzauberten Welt“ eine Mode der Gegen-Aufklärung, des Irrationalismus, der Mystifikation und Wieder-Verzauberung breitgemacht, die ausgehend von zweifellos kritisierenswerten Erscheinungen viele Kinder mit vielen Bädern ausgeschüttet und ein mittleres Durcheinander der Ebenen und Motive angerichtet hat. Der Irrtum, der diese Bewegungen protegiert nimmt dort seinen Anfang, wo geglaubt wird, dass die wissenschaftliche Durchdringung unserer Welt und unseres Alltags etwas mit Kälte, exakter Berechenbarkeit und Prognostizierbarkeit, maschinengesteuerter Unmenschlichkeit und geheimnisloser Transparenz zu tun hätte.

Wenige und oberflächliche Blicke auf die Welt der medizinischen Forschung, die der Energieversorgung, der Finanzmärkte und der Bildung genügen, um sich ganz schnell vom Gegenteil zu überzeugen. Wer von „Entzauberung“ redet, meint vermutlich etwas anderes als den Verlust von dumpfem und gewalttätigem Aberglauben, oder das Abnehmen der Fieberphantasien von bakteriell infizierten Kindern, er beklagt wahrscheinlich sentimental und nostalgisch die Abwesenheit von einfachen Erklärungen, das nicht mehr Vorhanden-Sein der gemütlichen Großfamilie am Sonntagen, und die bescheidenen Vergnügungen der armen Leute, oder den Wegfall der beruhigenden weil sichtbaren sozialen Standesunterschiede und dergleichen.

Wer hingegen glaubt es gäbe eine Zuviel an wissenschaftlicher Bemühung zu Ungunsten sozialer, musischer und kultureller Aktivitäten, sollte sich Gedanken über Verteilung und Prioritäten und entsprechende Diskussionen machen.

Eine parallel dazu verlaufende Entwicklung, die aufs engste mit dem Staunen und seinem Missverstehen zusammenhängt, beunruhigt weit mehr, gemeint ist die „Infantilisierung der Kultur“

Wer die staunend aufgerissenen Kinderaugen im Kaspertheater mit dem erkenntnisfördernden, philosophischen Staunen gleichsetzt, handelt entweder töricht, oder folgt dem derzeitigen Trend, alles, was sich sonst nur schwer realisieren lässt, in den Kindergarten zu packen.

Kinderparlament, Börsenspiele, Firmengründungen durch Schüler, Philosophieren mit Kindern, Kinder- und Jugendtheater, Jugendkultur, Kinderkunst, Kindertherapie... Häufig gilt die pädagogische Ausrede, dass man nicht früh genug mit Bildung und Sensibilitätsschulung beginnen könne als Argument für die Einführung entsprechender Programme, die in der Regel weniger als die Hälfte vergleichbarer Programme für Erwachsenen kosten und für die das Personal auch nicht die entsprechende Ausbildung nachweisen muss.

Es ist ungleich schwerer einen Kurs Logik und Rhetorik in die innerbetriebliche Fortbildung eines Forschungsinstituts einzuführen, wo es notwendig und angebracht wäre, als solche Angebote in der Grundschule unterzubringen. Eine Ausstellung von „Kinderkunst“ (was immer das auch sein mag) in einem städtischen Kulturprogramm ist leichter durchzusetzen, als jede anspruchsvolle Einzelausstellung. Sogenannte „Forscherwerkstätten“ für Grundschulkindern finden leichter Förderer als die aussichtsreichsten und interessantesten Forschungsvorhaben Erwachsener, eine Oper oder ein Tanztheater von und für Kinder hat größere Chancen auf öffentliche Förderung als alles andere, wie kommt das, oder womit hängt das zusammen? Wahrscheinlich gibt es ein Bündel von Gründen, die gar nicht alle zu überblicken sind. Aber sicherlich sind daran beteiligt: die derzeitige Hoch- bis Überschätzung der Pädagogik, die weibliche Dominanz im Bildungs- und Kultursektor, der Rückzug der öffentlichen Hand aus der Kulturförderung, der immer noch grassierende Amerikanismus (dem wir u.a. die Nähe von Kunst und Freizeit und Kinderbeschäftigung zu verdanken haben, mitsamt der Public-Private-Partnership) das zunehmende Auseinanderdriften von Wissenschaft und Kultur und letztlich die Machenschaften des Kulturbetriebs selbst, mitsamt seiner sogenannten

„Professionalisierung“)

Da der Schutzraum für Kinder größer und unbestrittener ist, als andere Räume, wird er von den anfälligen und gefährdeten Kulturproduzenten verstärkt aufgesucht. Gegen Kinder hat niemand etwas und sie sollten so lange wie möglich vor den rauen Winden der Konkurrenz und des Überlebenskampfes bewahrt werden, darin scheint es einen Konsens zu geben. Zudem räumt man allem, was von oder für Kinder ist besondere mildernde Umstände ein und in jedem Urteil über dergleichen ist ein nachsichtiges Augenzwinkern zu sehen, als handele es sich um eine andere Klasse oder einen anderen Aggregatzustand, gleich, ob man es nun pädagogisch gutwillig oder deklassierend boshaft anschaut. In diesem Fahrwasser schwimmt auch die Bewunderung des kindlichen Staunen-Könnens und das betuliche Verweisen auf das mangelnde Staunen der Erwachsenen über die Rätsel im Alltäglichen. Der onkelhaft erhobene und deutende Zeigefinger, der auf das Bescheidene und die Wunder im Kleinen weist, das viele falsche und kitschige Staunen in anempfundener und künstlicher Naivität Erwachsener und jene moralische Entrüstung über alles Himmelstürmende, Blendende, Hinreißende, Hochfahrende, Große und Großartige, die immer das innige Veilchen der stolzen Rose vorzuziehen vorgibt, entstammen dem Biedermeier, das dem Vormärz folgte und ihn letztlich erstickte. Jeder moralische Unterton im Zusammenhang mit „Staunen“, selbst die nörgelnde oder beckmesserische Bemerkung, das einer zu viel oder zu wenig staune, ist unnütz und verkennt zudem den philosophischen Wert und Nutzen des Staunens, worin es kein zu viel oder zu wenig geben kann, höchstens ein sprachlos machendes oder ein zur Sprache verhelfendes.

Stefan Matuschek arbeitet in seiner Analyse die ansonsten meist als gleichlautend angesehenen Einschätzungen des Staunens bei Platon und seinem Schüler Aristoteles als Gegensätze heraus. Während bei Platon die Erkenntnis eine „Steigerung des Staunens“, darstellt, ist sie bei Aristoteles eine „Überwindung des Staunens“ (S.22 ff) mit anderen Worten: Platons Erkenntnis kann eher in Richtung Offenbarung verstanden werden, wohingegen die Erkenntnis von Aristoteles als auf Wissen zielend gesehen wird. Steigerung und Überwindung machen wieder in ihrer dialektischen Verschränktheit auf die Nähe des Staunens zum Zweifel aufmerksam. Beides sind Denkfiguren des Übergangs und zwar des Übergangs zur Gewissheit im Sinne von Offenbarung und zum Wissen im Sinne von Wissenschaft.

Wenn Staunen und Zweifel Übergangsfiguren sind, vorübergehende affektive Zustände, deren Entspannung in der Gewißheit und im Wissen liegen, dann müssen Ungewißheit und Nicht-Wissen ihre Auslöser sein, könnte man schließen.

In der Metaphysik des Aristoteles lesen wir:

"Denn wegen des Staunens (to thaumazein) haben die Menschen jetzt wie auch früher angefangen zu philosophieren, indem man anfangs über die unmittelbar sich darbietenden unerklärlichen Erscheinungen sich verwunderte, dann allmählich fortschritt und auch über Größeres sich in Zweifel einließ, z.B. über die Erscheinungen an dem Monde und der Sonne und den Gestirnen und über die Entstehung des Alls. Wer aber in Zweifel und Verwunderung über eine Sache ist (aporon kai thaumazon), der glaubt sie nicht zu kennen" (Metaphysik I 2, 982b).

Obwohl er seinen Lehrer Platon fast wörtlich zitiert, ist Aristoteles, wie meist, etwas weltlicher und diesseitiger, wenn er zu Beginn seiner Metaphysik die Grundvoraussetzung wie folgt beschreibt: *„Allgemein in der menschlichen Natur liegt der Trieb nach Erkenntnis. Das zeigt sich schon in der Freude an der sinnlichen Wahrnehmung, die auch abgesehen von Nutzen und Bedürfnis um ihrer selbst willen geschätzt wird, und vor allem der Gesichtswahrnehmung. Denn nicht bloß zu praktischem Zweck, sondern auch ohne jede derartige Rücksicht legt man auf die Gesichtswahrnehmung im ganzen und großen einen höheren Wert als auf jede andere, und zwar deshalb, weil gerade sie vom Gegenstande die deutlichste Erkenntnis vermittelt und eine Fülle von unterscheidenden Beschaffenheiten an ihm erschließt.“* (Ausgangspunkt und Ziel der Wissenschaft)

Der Philosophiedidaktiker Ekkehard Martens verfolgt in seinem Buch „Vom Staunen oder die Rückkehr der Neugier“ (Leipzig 2003) die historische Entwicklung der Übergangsfigur und macht darin den Kirchenvater Augustinus dafür verantwortlich, das, was bei den antiken Philosophen noch ein Kontinuum war, deutlich auseinandergerissen zu haben. Gab es bei Platon und Aristoteles in der Stufenfolge der Erkenntnis noch Übergänge zwischen sinnlichem Staunen und dem philosophischen Staunen, das bereits von abstrakten Zusammenhängen ausgelöst, sich auf metaphysische Prinzipien richtet, so zerreißt Augustinus diese durchgehende Linie und eröffnet einen unversöhnlichen Dualismus. Mit dem Staunen, das sich der Augenlust und der Welt hingibt und dadurch das An-Staunen der Allmacht Gottes behindert und von ihm als Laster gebrandmarkt wird, hinterließ er ein Erbe, an dem sich viele Generationen folgender Theoretiker gerieben haben, wie etwas Petrarca, Bacon, Kant, Jaspers und Sartre, die sich in besonderer Weise mit dem Staunen auseinandergesetzt haben.

Als man begann, die Schatzkammern der Kirchen, Klöster und Schlösser zu öffnen und die Sammlungen zu beschreiben, zu vermessen und zu katalogisieren, einerseits um ihren materiellen Wert festzustellen - für schlechte Zeiten so zu sagen – andererseits mit ihre Tauschwert auch ihren sachlich-inhaltlichen Wert im Sinne von Seltenheit zu ermitteln, entstand eine Welle von Sammelwut in kirchlichen, feudalen und patrizischen Kreisen. Es ist die Zeit der Kunst-und Wunderkammern, der Vorform der späteren Museen, der Raritätenkabinette und naturkundlichen , wissenschaftlichen Sammlungen ungefähr zwischen 1550 und 1650.

Man könnte es als einen Wind der Neugier bezeichnen, was Europa damals durchzog, das gerade begonnen hatte, sich mit der außer-europäischen Welt zu beschäftigen. Eine Fülle exotischer Sammlerstücke langte mit den Handelsschiffen in den Häfen an, neue wissenschaftliche Erkenntnisse bedrohten die traditionellen und eine neue Reichtumsklasse stellte die alten Ordnungen in Frage.

Kunstgeschichtlich ist diese Epoche ungefähr seit dem 19. Jahrhundert (Carl Jakob Burckhardt) als „Manierismus“ bekannt und wurde unter dieser etwas schiefen und mehrdeutigen Bezeichnung durch Gustav René Hocke Ende der 50Jahre populär gemacht und ihm verdanke ich auch den italienischen Titel dieser Vorlesung: Meraviglia, den er als Terminus in die Debatte einführte.

Es gab zu dieser Zeit eine Fülle klassifizierender Versuche, um die Bestände zu ordnen und es haben sich neben Naturalia und Artificialia eine Reihe weiterer Begriffe erhalten, die vielfach tradiert und übernommen, einen Grundstock der kunst- und museumswissenschaftlichen Nomenklatur ergaben. Für lange Zeit verbindlich wurden die Klassen von Sammlungsgegenständen die Samuel Quiccheberg, der Berater Herzogs Albrecht V von Bayern in seinem Traktat: „*Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*“ (1565) veröffentlicht hatte: Naturalia, Mirabilia, Artefacta, Scientifica, Antiquites und Exotica, die er einer Ordnung und Systematik unterordnet, nicht zuletzt um damit die Welthaltigkeit seines Unternehmen zu verdeutlichen. Eine Welthaltigkeit, die sowohl den Hof als Abbild der gottgegebenen Ordnung betraf und damit die alte Idee der Entsprechung von Makro und Mikrokosmos wiederbelebte, als auch die Sammlung als eine Gelegenheit zum Lernen vorzustellen, die Kunstkammer als Bildungsanstalt sozusagen. Dass der Begriff Theater im Titel seines Traktats erscheint, geht auf Gulio Camillo zurück, dessen Traktat *L'Idée del Theatro* 1550 posthum veröffentlicht wurde, in dem er ein Theater als mnemotechnische Bühne vorschlug, worauf das gesamte Wissen untergebracht, dargestellt und gedächtnisfördernd lokalisiert werden könne. Der berühmte deutsche Jesuit und Universalgelehrte Athanasius Kircher sollte im Collegio Romano in Rom rund 100 Jahre später diese Ideen wieder aufgreifen und mit seinem Museum Kircherianum die Bildungszentrale des Vatikan mit einer riesigen wissenschaftlichen Sammlung ausstatten. Alle diese Kuriositäten-und Raritätenkammern, diese Kunst und Wunderkammern waren Orte der anschauenden Lernens, streng orientiert an der der Aristotelischen Metaphysik, die mittlerweile christlich uminterpretiert war, und in der zu lesen ist: „*Allgemein in der menschlichen Natur liegt der Trieb nach Erkenntnis. Das zeigt sich schon in der Freude an der sinnlichen Wahrnehmung, die auch abgesehen von Nutzen und Bedürfnis um ihrer selbst willen geschätzt wird, und vor allem der Gesichtswahrnehmung.*“

Denn nicht bloß zu praktischem Zweck, sondern auch ohne jede derartige Rücksicht legt man auf die Gesichtswahrnehmung im ganzen und großen einen höheren Wert als auf jede andere, und zwar deshalb, weil gerade sie vom Gegenstande die deutlichste Erkenntnis vermittelt und eine Fülle von unterscheidenden Beschaffenheiten an ihm erschließt. Wahrnehmungsvermögen haben die lebenden Wesen von Natur; bei einigen von ihnen aber läßt das Wahrgenommene keine dauernde Erinnerung zurück, dagegen wohl bei anderen. Die letzteren sind deshalb die intelligenteren und zum Lernen befähigteren im Vergleich mit denen, die das Vermögen der Erinnerung nicht besitzen.“

Wahrnehmung und Gedächtnis als Ermöglicher von Erkenntnis, Sammlungen von Anschauungsmaterial als Ort und Institution der Bildung, das ist das Programm der Kunst, diesmal in der Gestalt einer „Anschauungstheorie“, was ein weißer Schimmel ist, denn „theoria“ heißt im Griechischen „Anschauung, Betrachtung, Einsicht“

Die Verbindung von Camillo und Quiccheberg, dem Mnemotechniker und dem Sammlungskurator liegt in der Metaphorik des Raumes und der Inszenierung. Der eine arbeitet an Gedächtnis trainierenden räumlichen Konstellationen, in der Gedächtniskunst Loci-Methode genannt, und der andere arbeitet an einem Sammlungskonzept, das durch Auswahl und Inszenierung Zusammenhänge deutlich und „sinnfällig“ machen soll. Verbindendes Band zwischen beiden ist die Rhetorik, die damals sowohl als gedankliche Ordnung stiftend als auch das Gedächtnis schulend eingeschätzt wurde.

Im Trivium des Klassischen Kanons (Logik, Rhetorik und Dialektik) war alles enthalten, was man brauchte, sowohl das Gedächtnis in der rhetorischen Sonderdisziplin der ars memoria, als auch die Systematik in der Form der rhetorisch vermittelten Logik und schließlich auch noch das Lernen durch die dialektisch erzeugte Theoria, die sich wiederum mit dem Gedächtnis verband.

Quiccheberg versteht seine Ideal-Sammlung als „promptuarium“, in der alles in verstehbarer Reihenfolge angeordnet ist und darum sofort gefunden werden kann. Er lehnt jegliche okkulten und magischen Bezüge ab, will auch keine symbolischen Analogien und Zuordnungen zulassen, hat ein entwickeltes Verständnis vom Exemplarischen und orientiert sich an einem Verständnis der Rhetorik, das in besonderer Weise die flexible Antwort auf wechselnde Fragesituationen betont. Dabei soll in erster Linie mit Hilfe von Bildern und Objekten gelernt werden, und nicht aus Büchern. Mnemotechnik ist impliziert und vorausgesetzt. Sachkunde und polytechnischer Unterricht anstelle von Bücherwissen würde man das heute verkürzt nennen, und ich ergänze: epistemische Objekte statt medial verabreichte und darum flüchtige Lerneinheiten.

Aus Quicchebergs zweiter Objekt-Klasse den lateinischen Mirabilia, wurde Hockes italienisch sprachige Kategorie der Meraviglia, beides bezieht sich auf wundersame Dinge, auf staunenswerte, virtuose Leistungen und auf Außergewöhnliches in jeder Form und Art.

Wichtigster und bekanntester Theoretiker des Manierismus ist Federico Zuccari, der

aus dem Florentiner Neuplatonismus jene Ästhetik entwickelte, die trotz des Inhalts letztlich zu erstaunlich klaren Formulierung des kaum Formulierbaren kommt und in der Geschichte der Ästhetik eine Sonderrolle einnimmt, was möglicherweise daran lag, dass er praktizierender Künstler und Theoretiker war.

Die von ihm eingeführte Redeweise des „Disegno Interno“ und des „Disegno Externo“, also die Rede von Konzept und Ausführung durch den Künstler erlaubt Zuccari eine freie und flexible Gestaltung der sich aus dieser Zweiteilung ergebenden Konsequenzen. Aus der abstrakten „Idea“ des Neuplatonismus wird bei Zuccari jenes merkwürdige Zwischending das er „Concetto“ nennt, das gleichzeitig immateriell und sinnlich ist, ideell aber trotzdem anschaulich, mental und dennoch konkret. Wie nicht anders zu erwarten, operiert Zuccari auf einer Grenzlinie, der Heimat und dem Lieblingsaufenthalt der Kunst seit je, zwischen Hell und Dunkel, zwischen Geist und Materie, zwischen Begriff und Anschauung, zwischen Kalkül und Spontaneität. Das Concetto gehört zu beidem, zum Disegno Interno und zum Disegno Externo es ist gleichsam das dynamische Prinzip, der Transmissionsriemen zwischen Idee und Kunstwerk, es ist einerseits das, was den Künstler treibt und bestimmt (im Sinne der Produktionsästhetik) und andererseits das, was aus dem Kunstwerk erschlossen werden kann (im Sinne der Rezeptionsästhetik)

Zuccari trägt zur Emanzipation der Künstler vom zünftiger Handwerkerstand insofern bei, als er Bildung und Intellektualismus zur Voraussetzung der Kunstausübung macht. Diejenigen, welche ohne „teoria“ malen, sind nach Aussage Zuccaris „semplici naturali“, was so viel bedeutet wie Kunsthandwerker.

Die nicht-mimetischen Aspekte der Kunst, die Erfindung und Konstruktion, der Einfall und das Capriccio, das Ausgedachte, Absurde und Metaphorische rangiert in Zuccaris Ästhetik hoch. Er unterscheidet drei Arten des Disegno exetno: das Disegno naturale, artificiale und schließlich „Disegno fantastico“, welches er immer wieder ausspielt gegen die tumbe Nachahmung und Abschilderung dessen, was vor uns liegt. Die Kunst sei weder Nachahmerin noch Schmeichlerin der Natur, sagt sinngemäß an einer Stelle, ihre Aufgabe sei -modern gesprochen- Analyse, Erfindung und Effekt. Hocke schreibt in seiner Monographie über den Manierismus im Kapitel „Der extreme Ausdruck der Phantasie“ (S.50) : „Die höchste Stufe aber, auch wenn sie Zuccari nicht vor den beiden des „Disegno naturale“ und des „Disegno artificiale“ getrennt sehen möchte und vor deren übertriebener Verwendung er warnt, ist das „Disegno esterno, prodottivo, discorsivo, fantastico“, die völlig antinaturalistische Kunst. Sie stellt alles dar, was die ungehemmte Phantasie uns beschert; hier wirkt sich die eigentlich „erfinderische“ Kraft der Kunst aus“

Hocke charakterisiert diese Haltung, als die eines „entschiedenen Visionarismus und Intellektualismus einer rationale Mystik“

Die „effeti meravigliosi“, das ist ein Ausdruck Zuccaris. werden also durch das „Disegno esterno prodottivo, discorsivo, fantastico“ erzeugt, darum ist es kein Wunder, dass Federico Zuccaris „Concettismo“, diese zwischen Natur, Künstlichkeit und Diskurs schwebende Konzeptkunst bin in die zeitgenössische Kunstpraxis und Kunsttheorie hineinwirkt.

Manierismus, Kunst- und Wunderkammer, Concettismus fallen zeitlich mit wissenschaftlichen Entdeckungen und technischen Erfindung von großer wirtschaftlicher und aber auch diskursiv-metaphorischer Konsequenz zusammen. Mikroskop, Teleskop, Luftpumpe und Dampfmaschine eröffneten in der Welt der Dinge ebenso wie in der des Geistes neue Perspektiven, die viel Anlass zum Staunen gaben. Unter den „Scientifica“ aus Quicchebergs Sammlungssystematik, tauchen immer mehr wissenschaftliche Instrumente auf, die durch die Tatsache, dass sie Bestandteile einer Kunst und Wunderkammer, also noch nicht in physikalische Kabinette aus- und umsortiert waren, mit den anderen Sammlungsstücken durch die Kategorie des Staunens verbunden waren. Sie rangierten neben ausgeklügelten Waffen und mechanischen Wunderwerken gelegentlich mit dem Etikett „Spezialwerkzeug“ als Objekte, die neben der eigenen staunenswerten Elaboriertheit ihrerseits zusätzliche Wunder erzeugten. Der Blick durch das Mikroskop oder Teleskop, der Blick mit „bewaffnetem Auge“ machte Dinge sichtbar, die man nie zuvor gesehen hatte, und ohne die Hilfe dieses Instruments niemals sehen würde. Der ständig wache und staunensbereite Chronist Samuel Pepys kaufte sich 1665 angeregt durch Robert Hooke's populärwissenschaftlichen Bestseller „Micrographia“ ein Mikroskop und versuchte nach eigener Aussage diese Art des neuen Sehens zu erlernen. Robert Hooke, der schwierige und streitbare Promotor der experimentellen Naturwissenschaften, der einstige Assistent Robert Boyles und Kurator der Royal Society in London hatte als Sammler und Sammlungskurator in einer Art Kunst und Wunderkammer eines Colleges angefangen und aus den angesammelten Meraviglie jene Gerätschaften, Experimente und Methoden entwickelt, auf welche die Wissenschaften fortan nicht mehr verzichten konnten. Er ist das Missing Link zwischen Kunst- und Wunderkammer und Naturwissenschaften, zwischen Meraviglia, Concettismus und wissenschaftlicher Abbildung. (Er hatte ursprünglich als Maler in London angefangen und hat u.a. auch die Zeichnungen für die Kupferstiche der Micrographia selbst angefertigt.) Sein späterer Gegenspieler und persönlicher Feind Isaak Newton hat leider nicht die wünschenswerte persönliche Größe besessen und hat eifersüchtig und radikal alle Spuren Hookes aus der Geschichte der Royal Society und der in ihr entwickelten Wissenschaften ausgelöscht und den „Englischen Leonardo“, wie er gelegentlich genannt wird, in das geschichtliche Vergessen gestoßen.

In Hookes Micrographia hatte sich ein entscheidender Wechsel in der Auffassung des Bildes vollzogen. Das konnte man an Pepys enttäuschter Reaktion erkennen, denn die Bilder waren schöner und präziser als das, was das noch unzulängliche Mikroskop zeigte. Das Bild hatte sich von der Illustration eines Textes in ein Argument verwandelt, aus dem nunmehr ein interpretierende Text abgeleitet wird, der Beginn des „iconic turn“, wenn man so will. Bilder und Objekte als Argumente und Beweismittel kommen aus den Kunst- und Wunderkammern und haben ihre Spuren hinterlassen in den Lehrmitteln der Pädagogik, in den Asservaten der Gerichte, im Modellbau der Planung, und in den Medien im Dienste der Wissenschaften, der Information und der Unterhaltung.

Jetzt und in diesem Zusammenhang wird klarer, was „Meraviglia oder der Offene Mund“ mit Kunst- und Gestaltungstheorie zu tun hat. Das Bild oder Objekt als Argument ist genau und sorgfältig betrachtet eine ungeuerliche Sache.

Das „Disegno artificiale“, das Bild, das wir uns von der Welt machen, jenes künstliche, diskursive und fantastische Bild, dieses merkwürdige leiblich-geistig-seelische Elaborat soll ein Argument sein ?!

Man fragt sich sofort in welchem Streit sucht und man nach solchen Argumenten, und die Antwort heißt: im Streit um die Wirklichkeit.

Es ist der alte Streit um Bilder und der ewige Streit der Philosophen und das Wahre und das Wirkliche.

Bei den Bildern kann es sich um synthetische Bilder, photographische Bilder, Traum- und Vorstellungsbilder handeln, um gezeichnete und gemalte, gedachte und projizierte Bilder, Sprachbilder, Bildsprachen, Schriftbilder, Trugbilder, schematische Bilder und Musterbilder, um technisch und natürlich erzeugte Bilder, um Vorbilder, Nachbilder und Schattenbilder...etc.etc.

Im Streit um die Wirklichkeit, von Platons Höhlengleichnis bis Wittgensteins Bildtheorie geht es zwar vorrangig kaum jemals um Kunst, aber alle Konzepte und Argumente, die in diesem Streit behandelt werden, beruhen auf dem individuellen Bildermachen, auf der aus der Beobachtung und Erfahrung abgeleiteten Gewissheit. Bezogen auf Meraviglia bedeutet das:

Wenn ich einen Stein finde, der eine Farbigkeit zeigt, die ich bislang für unmöglich und darum inexistent gehalten habe, nehme ich diese Farbigkeit nach dem Staunen und Verwundern darüber in das Repertoire meiner Wirklichkeitsvorstellungen zum Stichwort Farbigkeit auf. Am Abend betrachte ich den Stein erneut und stelle fest, dass die Farbigkeit, die ich am Mittag an ihm beobachtet hatte, verschwunden ist, ich staune erneut und sehe mich genötigt mein Weltbild dahingehend zu erweitern, dass ich beleuchtungsabhängige Farbigkeit annehme. Beim Vergleich mit anderen Steinen, die annähernd immer den gleichen Farbton zeigen und deren Farbigkeit sich als nahezu beleuchtungsunabhängig erweist, muss ich meine Kenntnisse um die Reflexion glatter Oberflächen erweitern und so weiter...ich befinde mich mithin in jenem Prozess des Sammelns von Beobachtungen, die ich über Wiedererkennung, Vergleich und Erinnerung zu Wissen verdichte.

Mein Staunen wurde durch eine Dissonanz zwischen Erwartung und Beobachtung ausgelöst und veranlasste mich mehrmals zum Erweitern meiner Kenntnisse. In einem Streit über Farben könnte ich etwa zwei Photographien vom Stein am Mittag und am Abend als Argument für meine Behauptung vorlegen.

Auf die Kunst bezogen bedeutet das:

Von mir selbst hergestellte Bilder und Objekte sind prinzipiell ein Argument für: es gibt. Dieses „es gibt“ muss sich nicht notwendigerweise auf die reale Existenz des Dargestellten beziehen, oder als Argument für die Antreffbarkeit für jedermann dienen, sondern es ist zunächst ein bescheidener Ausweis für: es gibt diese Zeichnung, dieses Objekt, diese Zeichnung oder dieses Objekt ist Teil der Realität. Erst die weiteren Relationen, Aspekte, Motive und Qualitäten ergeben Aufschluss

über die Art und Weise seines Existierens, wie für wen, wofür, um zu, im Gegenteil von etc.

Und das wiederum bedeutet: es gib grundsätzlich zu wenig „Disegno esterno, artificiale, prodottivo, discorsivo, fantastico“, gemessen an den Möglichkeiten, die wir dazu hätten. Die Kunst gibt zu wenig Anlass zum Staunen, das überlässt sie dem Infotainment, der Politik, der Wirtschaft und den Wissenschaften und begibt sich dadurch selbst der Chance wahr-und ernstgenommen zu werden.

Das ständige Abbilden dessen, was da ist durch die „semplici naturali“, wozu u.a. auch die audio-visuellen Medien verführen, ist für die relative Geistlosigkeit und Langeweile der momentanen Kunstszene mitverantwortlich. Die Theatralisierung und der performative Ausweg scheinen vielversprechend, sofern es mit „effetti meravigliosi“ geschieht oder, um mit Hocke zu sprechen, mit „Visionarismus und Intellektualismus einer rationalen Mystik“

Ist der offene Mund einer der Fassungslosigkeit, oder des Erschreckens, ist er die Physiognomie der Entspannung des Schlafes oder des Todes, die Grimasse des verschlingenden Fressens oder des satten Gähnens, der Blödigkeit oder der extremen Betroffenheit ? Ist er der Ausdruck jenes philosophischen „Je ne sais quoi“, an das sich das fruchtbare „Que sais je“ anschließt, oder ist er nur der Effekt einer kalkulierten psychophysischen Verblüffung, den man auf jedem Jahrmarkt sehen kann. In jedem Fall ist er, bei aller phänotypischen Ähnlichkeit und genotypische Unterschiedlichkeit ein Zeichen von Magel, Mangel an Spannung, Sauerstoff, Kontrolle, Nahrung, Durchblick, Wissen, Sicherheit. Dieser offene Mund gleicht dem aufgesperrten Schnabel des Nesthockers, der gefüttert werden will und muss, um sich entwickeln zu können und den Nestrand zu erreichen. Meraviglia handelt unausgesetzt mit und in Bildern und Geschichten von jenseits des Nest- und Tellerrandes, von sonderbaren, wunderbaren und seltenen Dingen, unbegreiflichen Zusammenhängen, Wunderlandschaften und ungewöhnlichen Gedanken. Etwa so wie die Kunst, die Kunst als Hunger stillendes Lebensmittel.

Was aber sind Parameter des Staunens, was könnten Operatoren von Meraviglia in der Kunst sein ? Auch wenn es gefährlich ist und an Lächerlichkeit grenzt, sich Rezepte, Empfehlungen und Handlungsanweisungen zum Staunen und Wundern auszudenken, soll solches diese Vorlesung beschließen.

01. Störung des Normalbetriebs gleich welcher Art
02. passageres Aufheben der Raum-zeitlichen Gewohnheiten
03. Durchbrechung des Kausalnexus
04. gezielte Aufhebung einiger Konventionen
05. bewusstes Verlassen der Verständlichkeitsforderung
06. augmented reality höherer Qualität als üblich
07. Übertreibungen und Zuspitzungen jeglicher Art
08. vorsätzliche und kritische Künstlichkeit
09. einen technischen Gedanken an sein Ende treiben
10. Problemlisten führen
11. Archiv für Nebensachen konzipieren und eröffnen

12. plastische und ästhetische Chirurgie
13. Bewegungsschulung
14. Grundlagenforschung zur Sensationistik
15. exemplarische Beiträge zu den Nicht-Objektiven-Wissenschaften
16. Weltbilder malen
17. performative Verkörperungsversuche
18. Planung und Durchführung von systematischer Verwirrung
19. kontrollierte experimentelle Psychopathologie
20. generelle, systematische Detailforschung
21. Inszenierung eines Termindramas
22. gigantische Anhäufungen
23. gesteigerte bis grenzwertige Komplexität
24. seriöse, aber ungefragte Beratung
25. Inventur der Denkfiguren und -methoden
26. Perspektiven-Tourismus
27. paranoide Strukturierungen der Logik
28. Übungen zum theoretischen Amoklauf
29. enthemmte Analogisierung
30. innerbetriebliche Weiterbildung in Fehlplanung, Sabotage und Bilanzfälschung
31. Hierarchisierung der Zufälle
32. Metaphysik des Ungefähren
33. Verhältnis von Schauseite zur Arbeitsseite einer Theorie
34. Regeln des Weltschmerzes
35. Grenzbereiche der Variation
36. Extreme Verhältnisse in jeder Hinsicht
37. experimentelle Vertauschung von Algorithmen
38. Trivialsymbolismus
39. Erfindung von Gewohnheiten, Ritualen und Traditionen
40. Szenarien des Unwahrscheinlichen
41. Erhebung von alltäglichen Substantiven ins Prinzipielle
42. rigorose Schlussfiguren auf unsichere Prämissen anwenden
43. Spiele eines rigiden und exklusiven Formalismus
44. subjektive Mathematik
45. Sokratie (nach Novalis)
46. Mythisierung und Mythologisierung
47. Nonsens-Systematik
48. amphibische Existenz und ebensolche Kunst
49. mögliche Vorgeschichten zum Ist-Zustand finden und erfinden
50. nicht aufhören, zu suchen (stay hungry, stay foolish! Steve Jobs 2005)