

ART/S1pk1
oder Die Neue Intimität

Einige unter den seriösen Künstlern scheinen es leid zu sein, weiterhin mit dem sozialen Abstammungs- und Ghetto assoziiert zu werden, mit Abbruchhäusern und Zwischenutzungen von Spekulationsimmobilien. Sie haben keine Lust mehr, sich ständig unter Underdogs aufzuhalten und in der öffentlichen Wahrnehmung entsprechend eingeschätzt zu werden.

Die merkwürdige Kluft, zumal in Großstädten und Metropolen, zwischen der völlig grundlosen gesellschaftlichen Angeberei mit Kunst und Künstlern einerseits und ihrer gleichzeitigen Zuordnung zu den Randbezirken der Gesellschaft andererseits, gleicht in ihrer Zwiespältigkeit der Haltung, die man im antiken Rom Kunst und Künstlern gegenüber an den Tag legte. Plutarch und Lukian schilderten ausgiebig die Verachtung, mit der man auf Künstlern herabblickte, obwohl man ihre Kunst liebte. Auch wenn, wie im alten Griechenland, die sagenhaften Werke eines Apelles, Praxiteles und Zeuxis verehrt wurden, galten ihre Schöpfer doch als tölpelhaft und ungelehrte Handwerker, die von ihrer Hände Arbeit leben mussten. Das Declassement der Künstler ist also sehr alt, ihre Marginalisierung trotz aller Bemühungen in der Renaissance auch heute noch nicht überwunden, trotz des schönen Bonmots von Gerhard Richter: »Nachdem es keine Priester und keine Philosophen mehr gibt, sind die Künstler die wichtigsten Leute auf der Welt.«

Die Schauseite des Problems, wie sie sich im Tacheles in Berlin oder seit neuesten auch im Abrisshaus am Seineufer im Pariser Bercy darbietet, zeigt neben einer Chaos- und Kaputtästhetik und einer ins Gigantische gesteigerter L'Art brut vermischt mit schlechter Graphitti-Street-Art im Grunde nichts Neues oder irgendwie nennenswert Andersartiges. Nicht etwa der Wille, etwas vor der Zerstörung zu bewahren kommt hier zum Ausdruck, sondern eine merkwürdige Zustimmung zum Abriss wird in dieser „Kunst“ gefeiert. Absichtvolle ästhetische Verschandelung, grelle und außerproportionale, kunstlose Sudeleien, versetzt mit schlecht geschriebenen markigen Allerweltsweisheiten, wollen noch nicht einmal mehr protestieren, wie es noch in der Holländischen Provoszene der Siebziger bis Neunziger Jahre üblich war, was sich hier breit macht, ist eine neue soziologische Dimension der Kunstszene, die ihre eigene Abschaffung sinnfällig macht und betreibt. Es blüht nicht mehr die Poesie im Kontrast zu Zerstörung und ökonomischer Kahlschlagpolitik, wie etwa bei den Sprayern und Malern der Generation „Nemo“, sondern hier greifen junge Leute der städtebaulichen Abrissbirne ästhetisch voraus, indem sie Gebäude derart zum Schandfleck machen, dass den Entscheidern kaum noch etwas anderes übrig bleibt, als die zuvor schon getroffene Entscheidung, die den Künstlern überhaupt den Zutritt ermöglichte, nun auch noch mit öffentlicher Billigung und unter dem Applaus der Bourgeoisie in die Tat umzusetzen. Künstler haben sich schon immer instrumentalisieren lassen, sei es von der großen politischen Propaganda, sei es von einzelnen Mächtigen oder Machthabern, oder auch zur Verherrlichung großer staatstragender Ideen und Parolen. Sie haben sich auch häufig, zur eigenen Schande sei es gesagt, mit vorauseilendem Gehorsam und in der Hoffnung, einen großen Auftrag zu erhalten, angedienert und eingeschmeichelt, sich zu Steigbügelhaltern von Aufsteigern missbrauchen lassen, oder auch als allfällig beklatschte Illustratoren von Umstürzen und Revolutionen betätigt.

Bislang sind mir aber außerhalb der Psychopathologie kaum Beispiele bekannt, die für das Vernichten der eigenen ästhetischen Äußerungen plädiert hätten, im Sinne von: Sie wollen etwas kaputt machen, na wunderbar, ich setze meine künstlerischen Mittel ein, mache Ihnen mit großen Aufwand noch etwas dazu, damit sie schlussendlich ihr Vorhaben mit Genuss ausführen können.

Die Auffassung, die bei den Gestattern hinter ihrer Erlaubnis-Aktion stecken mag, ist vergleichsweise bescheiden und simpel: 1. Man hat ohne Kosten und Aufwand etwas für Kunst und Künstler getan (!), 2. man hat die Wartezeit bis zur Abrissgenehmigung sinnvoll und öffentlichkeitswirksam genutzt und schließlich 3. man hat die Attraktivität des Bauplatzes durch Medieninteresse aller Arten enorm gesteigert. Wer bekommt denn schon unentgeltlich eine Meldung mit Bild im Massenblatt Le Parisien ? Wohl kaum jemand! Mit eigentümlicher, zynischer Herablassung stellt man Künstlern Schrott und Unrat zur Verfügung und erlaubt ihnen, sich hier im großen Format einmal so richtig auszutoben, da sie ja sonst kaum Gelegenheit dazu haben, die Armen.

Die Gummizellen, die auf diese Weise entstehen, haben allerdings eine beträchtliche Wirkung auf das allgemeine Kunstverständnis und viele Künstler sind leider zu dumm oder kurzsichtig, um diesen Zusammenhang weiter und zu Ende zu denken. Wer sich lange genug in die Ecke des Überflüssigen, zu Ghettoisierenden und Wegzuräumenden, mit bürgerlicher Herablassung zu behandelnden Trieb-Gesteuerten und Bedürftigen stellen lässt, wird darin umkommen.

Der Kunst als ernsthafter und souveräner, Kultur bildender und schaffender Tätigkeit, als etwas, was die zukünftigen Lese- und Bilderbücher der Schulen füllen wird, als zeitgebundene Expression des Humanum und intellektuelle Bemühung auf höchstem Niveau, die im Grunde nur mit den Wissenschaften und darin mit der Grundlagenforschung verglichen werden kann, wird dadurch allerdings ein kaum wieder gutzumachender Schaden zugefügt.

Nicht 'mal mehr als Gag, Event oder kalkulierter Skandal hat diese Praxis noch irgendeine Bedeutung, zu oft schon hat man dergleichen gesehen, und da man von den Künstlern ohnehin nichts mehr erwartet, ist nun nur noch der Ort in Verbindung mit irgendwelchen spektakulären Aktionen von einigem, wenn auch müdem Interesse.

Das erinnert mich an meine Zeit als Visiting Scholar in den USA, in der ich eine gewisse Mühe hatte, meinem jeweiligen Gegenüber begreiflich zu machen, was ich unter Kunst verstand. Alle Verweise auf versteckte Pädagogik, Idealismus, philosophische Poetik, europäisch verstandene Bildung, Kultur und Geschichte halfen nichts, bis eines Tages ein Gesprächspartner mit erleuchtetem Gesicht sagte: „aah, your're talking about Art with a capital A, that's different“

Dieses „Capital A“ half der Verständigung allerdings auch nur begrenzt weiter, da mein Gegenüber jetzt von „Arts and Humanities“ sprach, was für uns soviel wie Geistes-, Sprach- und Kulturwissenschaften bedeutet, aber wiederum wenig bis nichts mit praktischer Studio-Art zu tun hat. Das großgeschriebene A beschrieb allerdings, wie sich bald herausstellte, im Gegensatz zur Kunst für Kinder, Kursen für selbstverwirklichende Hausfrauen und Therapieformen für Minderbemittelte und

Randgruppen irgendetwas von einem anspruchsvollen europäisch-traditionellen Zwischending, das nicht so klar sei und das man ohnehin nicht richtig verstehen könne – und von diesem möchte ich jetzt reden.

Kunst als öffentliches Spektakel ist eine Erfindung des europäischen 19. Jahrhunderts mit seinen Salons, Vernissagen und in der Öffentlichkeit ausgetragenen Geschmackskriegen. In der Musik, zumal in der Oper, waren diese genüsslichen Querelen schon seit dem 17. Jahrhundert vorgebildet, als italienische und französische Tradition und Auffassung, die die Zuhörerschaft spalteten und nachdem schließlich im 18. Jahrhundert die ersten Musikkritiken in den noch neuen Gazetten veröffentlicht wurden. Namhafte Literaten taten sich als Kritiker hervor und spielten sich als gestrenge Richter über die Qualität der neusten Produktionen auf. Die Theater lebten von dergleichen verallgemeinerten Geschmacksurteilen einzelner und Kritiker zu sein war nicht nur ein angesehener Beruf, sondern zudem auch noch einträglich, da man nicht selten von interessierter Seite mit Vorteilen in Namen der Kunst bedacht werden konnte.

In den geschichtlichen Zeiten davor war die Kunst, Literatur und Musik soweit wir wissen, enger an den Einzelnen gebunden, sei er Auftraggeber oder Ausübender, Vermittler, Dilettant oder Genießer. Die Sammlungen, die Goethes Vater zur Erbauung und Bildung angelegt hatte, in welchen der Sohn eifrig studierte, sind ein beredtes Zeugnis eines bildungsbürgerlichen Umgangs mit Erzeugnissen der Kunst. Sie waren Abglanz und Nachahmung der feudalen Sammlungen und stellten in kleinerem Maßstab Exempla, Abbildungen und Drucke zusammen, die auf die größeren Verhältnisse verweisen sollten. Korkmodelle antiker Ruinen und reproduzierende Kupferstiche waren neben Herbarien und Lapidarien die gängigsten und beliebtesten Collectabilien und Goethe spricht in diesem Zusammenhang gerne von „fleißiger Schulung der Anschauung“ andere sprechen auf Miniaturisierung und pars-pro-toto, auch anspielend von der „Welt in der Stube“.

„Kunstfertig“ und „Kunstvoll“ kommen in der einschlägigen Literatur häufig als auszeichnende Vokabeln vor und charakterisieren in diesem Sprachgebrauch die Kunst als Synonym für gelungene, feine, detailreiche und wertvolle Arbeit. Gottfried Keller beklagt aber im „Grünen Heinrich“ schon einen gewissen Schematismus in der Landschaftsauffassung seines Lehrers, die ihn darin hindere ein „Original-Mensch“ zu werden, darin bereits kritisch auf einen erstarrten Akademismus anspielend, den das viele schülerhafte Arbeiten nach Vorbildern mit sich brachte. Durch die allenthalben entstehenden Enzyklopädien mit ihren aufs Exemplarische zielenden Abbildungen wurde einem Richtig und Falsch im Sinne akademischer Abbildung Vorschub geleistet und damit der erste Schritt in Richtung Mittelwert, Allgemeinheit und Öffentlichkeit besritten. Gleichwohl war die Verbindung zum Individuum noch eine intime, enge und persönliche. Man hatte die Erzeugnisse vor sich, in handlichem Format, in einer Mappe zum Blättern, im geschützten Raum einer familiären Umgebung, aufbewahrt in einem eigenen Sammlungsschrank, jederzeit und für beliebige Dauer zur exklusiven Verfügung. Das schafft Vertrautheit und Gewöhnung im guten Sinne, füllt die Musestunden und kann vorsichtig mit anderen Genüssen, zB. Mocca und Schokolade kombiniert werden, was wiederum

der angenehmen Erinnerung an Kunst dient. Wer heute das hastige Durchblättern von illustrierten Zeitschriften beobachtet, wird ganz wehmütig bei der Vorstellung, dass es einmal möglich war, eine einzelne Abbildung gänzlich versunken eine Viertel Stunde lang zu betrachten, bevor man zur nächsten Zeichnung oder Radierung überging.

Die Art des Umgangs mit Erzeugnissen der Kunst färbt auf die Haltung ab, die man zu Kunst und Künstlern einnimmt und umgekehrt, und dieser komplexe Vorgang mitsamt seinen sozialen Implikationen ist einer der Gegenstände der „Neue Intimität“ genannten Reaktion auf die Mentalität der Abriss- und Zwischendeponie-Ästhetik der momentanen Erscheinungen.

Es macht einen Unterschied, ob ich Kunst als etwas Wertvolles, Aufzubewahrendes, in Acht zu nehmendes, Besonderes und Kostbares erlebe, oder als Abfall, zu Entsorgendes, Wegwerfenswertes, als Überflüssiges und gar Störendes. Wie sollte sich meine Haltung davon nicht beeindrucken lassen, wenn ich die mir im Weg liegende Blechdose in die Gosse kicke, gleich ob sie bemalt ist oder nicht. Die Haltung, Kunst als leider nicht vermeidbare und zu dulddende Äußerung einer Minderheit zu betrachten, ist weit verbreitet. Sie ist ein Spätfolge jenes psychoanalytischen Missverständnisses, das jetzt mit der typischen hundertjährigen Verspätung jene vulgäre Breite erreicht, die es niemals hätte erreichen dürfen, da es der unaufgearbeiteten Neurose eines Einzelnen aus dem 19. Jahrhundert entsprungen war. Kunst als mühsames Sublimierungsgeschäft, das ersatzlos wegfallen kann, wenn der vorherige Künstler kuriert und wieder gesund ist.

Diese Definition der Kunst ex negativo belastet noch heute sowohl die ausübenden Künstler als auch ihre Rezipienten. Wie anders dagegen der russische Versuch, der Psychoanalyse eine Werkzeugtheorie gegenüberzustellen, in der die Kunst zwar auch instrumentalisiert wird, aber jenseits von Unglück und Krankheit, der Arbeit und Erkenntnis dient. Diese andere Perspektive ist vor allem der Fragerichtung geschuldet, die im Falle der Psychoanalyse „Woher und Warum“ heißt und letztlich aus der medizinischen Nosologie stammt, und im Fall der Kulturhistorischen Theorie „Wie und Wozu“ der aus den Vorstellungen der sozialistischen Volkswirtschaft entstanden ist. Die Frage nach dem Wozu wird in der Psychoanalyse lediglich mit einer vagen Stabilisierung und Kompensation der Person beantwortet, in der Kulturhistorischen Theorie hingegen mit Zugewinn an Fertigkeiten, Freiheitsgraden, an Entwicklungsmöglichkeiten und allgemeinem Wissen.

Die genannten Spätfolgen der psychoanalytischen Beleidigung der Kunst spiegeln sich in den Benennungen, die Künstler ihren eigenen Arbeiten gegenüber verwenden. Nur noch Dilletanten sprechen von Werken, meist wird nüchtern und distanziert von Arbeiten gesprochen, von Realisierungen, von Projekten, aber schon auch von meinem Zeug, meinen Sachen und umgangssprachlich von meinem Kram, auf den man zwar nicht stolz ist, den man aber eben so macht. Häufig werden Künstler mit der merkwürdigen Frage konfrontiert, ob sie denn noch immer malten, schrieben oder komponierten, so als müssten sie da irgendetwas hinter sich bringen, für das man beinahe baldige Genesung wünscht. Diese Spätfolgen haben Künstler mittlerweile tief verinnerlicht, genießen sich gelegentlich und versuchen sich bei den Bürgern wie Süchtige zu entschuldigen, so als hätten sie ein schweres Leiden zu kompensieren. Dieser mangelnde Stolz auf die eigene Arbeit, die eigene Subjektivität und die eigene Meinung zeigt sich besonders deutlich in ihrer leichten Instrumentalisierbarkeit, die auch noch das dümmste und schlechteste Angebot bereitwillig und dankbar annimmt. Sie sind immer die ersten, wenn es um Kürzungen geht und die letzten wenn Vergünstigungen oder auch nur Rechtssicherheiten oder Gleichstellungen ausgehandelt werden.

Wer sich wie Dreck behandeln lässt, muss etwas davon an sich haben, sollte man meinen, dabei müsste die Gesellschaft, oder doch zum Mindesten die Besitzenden sie hegen und pflegen, gehören sie doch zu den wenigen, die überhaupt alternative Denk- und Lebensmodelle besitzen und sie ausdrücken und vorleben können.

Dass aber Kunst nicht ohne Künstler zu haben ist, scheint trotz aller einleuchtenden Folgerichtigkeit etwas zu sein, das man am liebsten umgehen würde. Die Toten kommen da gerade recht. Ihr Lebenswerk ist abgeschlossen und darum überschaubar, dh.kalkulierbar, sie reden nicht mehr dazwischen und klagen Rechte ein, wie zB die Ungeheuerlichkeit der Beteiligung am Mehrerlös, was für jeden Krämer eine Selbstverständlichkeit ist.

Die Wertschätzung von Kunst und Künstlern, die in der Abriss-und Zwischendeponie-Ästhetik mit Füßen getreten wird, findet auf der Ebene der Investition und Spekulation ihr zwiespältiges Gegenstück. Der clowneske Unterhaltungs-und Marktkünstler Jonathan Meese etwa wird wie ein hochverzinsliches Wertpapier behandelt, solange er frohnähnlich mitspielt, in regelmäßigen Abständen für die vereinbarten Skandälchen sorgt und seine Rolle als Infant-terrible brav zu Ende spielt. Die abgezirkelten Gesellschaftessen, die er sich mit seinen Gönnern und Inverstoren dabei gefallen lassen muss, sind Bestandteil des Deals, wie andere Peinlichkeiten und Unfreiheiten auch. Lebende Markenartikel oder wandelnde Aktien könnte man sie nennen, deren Konjunktur begrenzt ist und die darum die schnellen Gewinne abwerfen müssen, die sich unsere Wirtschaftsform zum Credo gemacht hat. Kunst als Waren-Termin-Geschäft ist eine herkömmliche Form des Kunstmarkts, die solange überleben wird, solange diese Wirtschaftsform existiert. Mit Notwendigkeit lebt diese Form von der Entfernung und Anonymität zwischen Herstellerseite und Verbraucherseite. Die letzte Instanz in der Vermittlungs- oder Verkaufskette darf auf keinen Fall wissen, miterleben oder auch nur ahnen, wer die erste Instanz ist und wie die Ware hergestellt wird. Das würde nicht nur den Mythos zerstören, nachdem sich in erster Linie der Preis berechnet, sondern könnte eventuell auch dazu führen, dass sich Hersteller und Käufer kurzschließen, was mit allem Mitteln verhindert werden muss, wenn das System weiter funktionieren soll.

Aber nicht die übliche und billige Kunstmarktschelte soll hier perpetuiert werden, sondern die Neue Intimität weiter untersucht werden, die auch jenseits aller nostalgischen Sentimentalität und zeitgenössischem Marktverdruss beginnt sich Gehör zu verschaffen. Nicht zu verwechseln mit der „Neuen Innerlichkeit“ oder der „Neuen Subjektivität“ ist die „Neue Intimität“ keine Mode und kein Stil, sondern eine allgemeine Forderung im Gewand eines Vorschlags.

Sie bezieht sich u.a. auf die Präsentation und das Selbstverständnis und beachtet deren Auswirkung auf die Haltung eines Publikums zu Kunst und Künstlern. Wo und Wie kommt Kunst vor, ist eine ihrer Kardinalfragen und die daraus folgenden Assoziationen sind zunächst ihr Untersuchungsfeld.

Die Kontexte, in denen Kunst erschien und noch immer erscheint sind aus der Kunstgeschichte bekannt. Kirchen und Klöster, Schlösser und Residenzen, Land-und Patrizierhäuser. Ab dem 19.Jahrhundert kommen hinzu die Museen und öffentlichen Sammlungen, die Kunstvereine, prominente Restaurants, Warenhäuser, Bahnhöfe und öffentliche Plätze (Paris, Budapest, Rom, Petersburg, Wien...) Salons und Messen, Rathäuser und Bibliotheken (Boston, NY...) Galerien und Auktionshäuser und seitdem 20.Jahrhundert explodiert die Anzahl der Plätze, auf denen Kunst in allen möglichen Spielarten auftaucht.

Es kommen passagere Installationen hinzu, Kunst im öffentlichen Raum, Street-Art, Net-Art und Performance, zunächst als Rebellion, schon bald aber als integrierter Bestandteil der Kunstszene.

In einer Art Neuauflage von Hippolyte Taines Milieutheorie müsste man eine kombinierte Milieu- und Assoziationstheorie entwickeln, in der das Auftreten bestimmter Assoziationen aus der Koizidenz von Ort und Sache, Kunst etwa oder auch Wissenschaft oder Religion, oder Eros oder Geheimnis vorausgesagt werden kann. Taucht Kunst zB in Bibliotheken auf, ist die Verbindung zur Buchkunst sehr schnell hergestellt, aber in den weiteren Assoziationen ergeben sich Kunst und Bildung, Kunst und Schöngest, aber auch Kunst und kultivierte Unterhaltung, Kunst und Wissen respt. Wissenschaft. Wird Kunst und Bahnhof oder Flughafen zusammen erlebt, ist es nicht weit zu Kunst und Mobilität, Kunst und „große weite Welt“, Kunst und Internationalismus, Urlaub, Exotik, Escapismus...etc.

Ganz im Sinne primitivster Lerntheorie macht unser Geist-Seele-Leib-Organismus aus der zeitlichen Nähe nach einer gewissen Zeit eine inhaltliche Nähe und nach häufiger Bestätigung sogar einen kausalen Zusammenhang.

Bezogen auf die Abriss- und Zwischendeponie-Ästhetik hieße das, hier taucht Kunst auf, dann heißt das, dass der Ort abgänglich ist, oder umgekehrt: hier ist eine Spekulationsruine, da wird die Kunst nicht lange auf sich warten lassen.

Es wird soviel von urbanistischen Zusammenhängen geredet, von ortsbezogener Reaktionskunst (sitespezifische Art) von Kommunikationsarchitekturen und Knowledge maps, die schlichten, man möchte sagen, ordinären Zusammenhänge bleiben aber eigentümlich unterbelichtet. Die Assoziationen, die entstehen und sich einbürgern, wenn Kunst und mietbare Edelrestaurants wie in den USA gemeinsam auftreten, wenn Künstler und Couturiers gemeinsam erscheinen, um ein Defilee zu gestalten wie in Paris, wenn Künstler und Sozialarbeiter gemeinsam Programme für Outcasts und Rehabilitanten ausarbeiten wie etwa in Deutschland und England.

Alle Affiliationen haben einen Effekt auf die Affilianten: Community Art bringt eine besondere Art von Kunst hervor, Hotelkunst erzeugt eine widerstandslose und süffige Dekoration, Flughafenkunst verliert sich leicht im internationalen Nichts-Stil, Club-Kunst schwärmt im Traditionsfake, Alternativ-Kunst liebäugelt mit der LandArt, der NatureArt und fernöstlichem Flair., intellektuelle Kunst erliegt schnell dem Informatik-Kitsch und dem Scientific Look.

Eine neue Art von künstlerischem Kastenwesen greift um sich, Schubladen für Zugehörigkeiten zu diesem oder jenem Milieu werden geschaffen und selbst die bis dato Unorganisierten schaffen sich KleinstBiotope, um wenigstens im engsten Kreise und unter sich, in gegenseitiger Ausbeutung zu überleben.

Der telegene und netztaugliche deutsche Jung-Philosoph Precht spricht gerne von Milieus als kleinste und überschaubaren Einheiten gesellschaftlichen Lebens und sieht in ihnen die mentalen und physischen Organisationsformen gegenwärtiger Zukunftsvorstellungen. Das Abwirtschaften und Korruptwerden der supranationalen Großstrukturen und der entsprechenden einstmals humanitär konzipierten Organisationen vom Rotem Kreuz bis UNESCO, hat zu einer Abkehr vom großen Zusammenhang geführt, zu einem Desinteresse an der „Welt-Innenpolitik“ wie es noch im Nachgesang an den Cantus firmus des Club of Rome hieß. Die „Ablösung des Flaneurs durch den Onanisten“, so in einer französischen Kulturzeitschrift kürzlich (2013) zu lesen, hat zu einen multiplen Neo-Biedermaier geführt, dessen verborgenes Sturm und Drang und Vormärz-Dynamit eingeschlafen ist.

Die Bewegung im kleinsten und engsten Kreise bei aller Weit- und Weltläufigkeit des durchschrittenen Zirkels bietet kaum Fluchtpunkte zum sehnsüchtigen Anvisieren, überall war schon jemand da, um diesen Teil der terra incognita zu vermessen und zu kartieren. Das Internet mit seinen ewig gleichen Fallen, seiner belanglosen Aktualität und seinen massenhaften und berührungslosen Richtigkeiten, das den Nutzer immer wieder auf seine eigenen Interessen und Süchte zurückwirft, erschöpft sich rasch in seiner Unerschöpflichkeit sofern nicht etwas anderes hinzukommt, ein Ort, eine Aktion oder auch anderes aus dem Katalog gegenwärtiger Jugendkultur.

Die Social Networks übernahmen die Rolle dessen, was fehlte. Ihre Pseudonähe und überbordende Kommunikation täuschten eine Weile über die tatsächliche Einsamkeit und Berührungslosigkeit hinweg und als sich dann die Mobiltelefone zu Klein-Computern mauserten und der Internetzugang zu einer mobilen, stets und überall und zu jeder Zeit verfügbaren Einrichtung wurde, änderten sich nicht nur die Begriffe Privatheit, Rückzug, Kommunikationsverweigerung, sondern auch die sozialen Realitäten der Selbstvermarktung, der Eigenwerbung und des Marktwerts von Personen. Bis auch diese Netze von Geschäftsinteressen und Kontrollsüchten gezielt unterlaufen wurden, sodass das anfängliche Vertrauen auch in diese Netze schwand. Die Suche nach dem anderen, was zu allem, was angeboten wird dazukommen muss, begann den Marktzyklen gehorchend wieder von vorn.

Wenn dieses andere nun -pardon - „Herzensbildung“ wäre, ganz Biedermaierlich gedacht, ganz intim, innerlich, eigen und unverwechselbar, könnte die „Neue Intimität“ in ihrem Woher und Wohin etwas klarer konturiert erscheinen.

Das viele Berührungslose, die forsche Parallelität von allem und jedem, das mich aber nichts angeht, weil ich mich dazu in keine Position bringen kann, aus der ich es eventuell verstehen, oder auch nicht-verstehen könnte, rufen nach Veränderung des Abstands. Die Äquidistanz führt zu einer schwebenden Indifferenz, denen nur wenige mental und psychisch gewachsen sind. Die Konjunkturen der Moden auf der Psycho- und Therapienszene lassen erahnen, dass die Sehnsucht nach Nähe und Involvierung immer größer wird, nach Kitzel, Schock und Erschütterung gleichermaßen und es

bleibt abzuwarten, wann zu den Streichel- und Schmusekursen, Erschütterungs- und Rührungskurse hinzukommen, in denen leichte Zusammenbrüche, Verluste, Ergriffenheit und Schicksalsschläge geübt werden.

Aus Goethes pikantem Moderoman „Wahlverwandtschaften“ , der diese Form der Innerlichkeit bis hin zur Verstiegenheit, zu dramatischen Abgründen und herzergreifenden Rührszenen beschreibt, kann viel über die Karikatur der Neuen Intimität gelernt werden. Der Symbolismus im Erleben, das Spiel der Allusion und die ins Gefühlige hinüberreichenden Analogien sind wahre Ausgeburten der Neuen Intimität vor bilderbürgerlichem Horizont in spätfeudaler Kulisse. Was hier im doppelzüngigen und anzüglichen Konversationston behandelt wird und in chemischer Formelsprache tändelt, ist pikanter Stoff fürs Geschwätz im damaligen Salon. Vergleichbares im Heute zu finden, fällt nicht besonders schwer, wenn man die Party- und Vernissagenszene symptomatisch betrachtet, Geschäftsessen, Kongresse und Wellness-Urlaube inklusive.

Es hatte ein kurzes Aufflackern der „Neuen Intimität“ bereits gegeben, als am Ende des 20. Jahrhunderts die Betroffenheit zur Mode wurde und sich kaum einer blicken oder hören lassen konnte, der nicht beteuerte, von einem beliebigen Problem auf dieser Welt in irgendeiner Form berührt zu sein. Diese vorgetragene Weichherzigkeit, die als Ausklang der Sozialromantik auf der Alternativszene imponierte, wurde aber sehr rasch von der allgemeinen digitalen Entblößung und dem, was Richard Sennett die „Tyrannei der Intimität“ bei gleichzeitigem Verschwinden des öffentlichen Lebens genannt hatte, abgelöst.

Sie werden sich vielleicht noch an die Kunst dieser Zeit erinnern und an ihren intimen bis schamlosen Beicht-Stil, der unterstützt vom damaligen falsch verstandenen Feminismus permanent die Dessous lüftete.

Von all' dem ist in der „Neuen Intimität“ nicht die Rede, weniger gefühlig und deutlicher sachlich werden hier die Wirkungen über-individueller kultureller Phänomene aufs Individuum untersucht und experimentell erprobt.

Was hat zB das Format, in dem ein Kunstwerk daherkommt mit seiner Rezeption zu tun, welchen Effekt hat die Verpackung auf die Wahrnehmung des Inhalts sind interessante Fragen, die der Aufmerksamkeit der Kunsttheorie augenscheinlich entgangen sind. Das, was in der Werbepsychologie Alltag ist, die Kalkulation des Effekts, der gezielte Einsatz Analogien fördernder Mittel und die möglichst viele Parameter berücksichtigende Berechnung einer beabsichtigten Wirkung, scheint etwas zu sein, wovon die Kunstfachleute immer nur post faktum überrascht werden. Ob zB eine durch Barrieren erzeugte Zwangsführung in einem Museum eine förderliche oder abschreckende Wirkung hat, ob sie sich gar mit der „Freiheit der Kunst“ verträgt, solche Wirkungsfragen werden vorerst wie abwegige Sophistereien behandelt und durch vorgeschobene Sachzwänge beantwortet.

Das gesamte Ausstellungswesen - das Kuratoren-Unwesen ist ein eigenes Thema - krankt bislang an mangelnder Selbstreflexion. Man scheint froh und glücklich zu sein, den riesigen Organisations-, Transport- und Versicherungs- Aufwand bewältigt zu haben, mit dem meist ein ganzes eigenes Unternehmen rundum beschäftigt ist, und hat für dergleichen diffizile, das eigene Konzept in Frage stellende und sich selbst gefährdende Fragen weder Zeit noch Nerv, noch Hirn, noch Geduld übrig.

Großunternehmen wie die allenthalben stattfindenden Biennalen sind ein leuchtendes Beispiel dieses generalstabsmäßigen Unfugs, der der Kunst im hier erörterten Verständnis nur abträglich sein kann. Schon die frühe Documenta war eine bezeichnende Kooperation mit Unternehmen der Tourismusbranche eingegangen, was sehr bald zu ihrem eigentlichen und wesentlichen Inhalt werden sollte. Damit wir uns richtig verstehen, ich kritisiere und lamentiere nicht - ich finde das alles eher kurios und bisweilen amüsan - ich möchte nur die Dinge auseinander halten, um sie genauer betrachten zu können und betonen, dass hier von zweierlei Künsten die Rede ist und nicht etwa von großer und kleiner Kunst, von Mainstream-Kunst und Nischen-Kunst, sondern von zwei grundsätzlich verschiedenen Arten von Kunst, der Kunst als Ware und der Kunst als Tätigkeit.

Also: die Kunst als Tätigkeit : von der die Kunst als Ware nur ein selektives Restprodukt ist, bezeichnet jene Art der praktischen Erkenntnisübung, die weit vor aller sozial vermittelten Kultur liegt, mithin als ein archaisches, individuelles und intimes Unternehmen erscheint.

In philosophischer Terminologie liegen der Unterscheidung die Prinzipien *naturans* und *naturata* zugrunde, von Schelling als Prinzip des Produzierens dem Produkt gegenübergestellt. Die Abhängigkeit und die Reihenfolge sind dabei klar und unstrittig: ohne Produzieren kein Produkt, dh. ohne Kunst als Tätigkeit keine Kunst als Ware.

Wir interessieren uns hier also für das Frühere für das Anfängliche und Grundlegende und weniger für die im weiteren Verlauf sich anschließenden After-Geschäfte. Erkenntnisübungen sind meist Versuche der Kontingenzbewältigung und diese wiederum sind Ordnungsversuche, Versuche der Struktur- und Mustererkennung, oder auch Apophänien im Dienste der Erkenntnis. Wahrnehmungen und das Trainieren aller Sinne, das man ausgiebig bei Kleinkindern studieren kann, die nicht nur das, was sie anfassen betrachten, sondern auch ihre Hand dabei beobachten, wie sie etwas anfasst.

Diese Selbstvergewisserung, die dem bewussten Wiederholen und Erlernen dient, ist etwas, das wir leider oder zum Glück im späteren Leben derart automatisiert haben, dass wir diesen Vorgang nur sehr schwer willkürlich reproduzieren können. Auch dazu dient u.a. die Kunst als Tätigkeit, wenn die Augen beispielsweise in einer langen Zeichensitzung einen Gegenstand abtasten und immer wieder betrachten, liebevoll umkreisen, ihn unter verschiedenen Winkeln, Beleuchtungen und Bedingungen wieder und wieder in Augenschein nehmen, bis der Versuch ihn ansatzweise kennengelernt zu haben fürs Erste abgeschlossen, oder besser unterbrochen wird. Die Selbstvergewisserung der Wahrnehmung ist kein rein sinnesphysiologischer Prozess, sondern einer, an dem auch andere Ressorts unseres Geist-Seele-Leib-Organismus beteiligt sind. In welchem Umfang und zu welchen Anteilen ist eine Spezialistenfrage, die wir hier einmal außen vor lassen, uns interessiert die Selbstvergewisserung innerhalb der praktischen Erkenntnisübungen. Zu ihr zählt beispielsweise auch die reflektierende Frage: Was tue ich hier eigentlich, also die aktionsbegleitende Metakommunikation mit sich selbst.

Sie gleicht der unwillkürlichen Lageüberprüfung unsere Gleichgewichtssinns, die aus einer Vielzahl von Rezeptor-Meldungen gespeist wird, vom Innenohr bis zu einzelnen neuromuskulären Endplatten der Fußsohlen und der zugeordneten zentralen Verschaltungen. Diese Rückkopplungs-, Mess- und Kontrollschleifen scheinen auf allen Ebenen eingebaut zu sein, vergleichbar den Reflexbögen unserer Motorik, die von den untergeordneten Ganglien bis hin zur Zentrale vorzufinden sind. Die Selbstvergewisserung im beschriebenen Sinne hat mehrere Ziele, respt. Aufgaben. Zum einen dient sie der Vorbereitung der folgenden mentalen, ,methodisch-technischen oder aktionalen Schritte, zum anderen der Einpassung ins Bisherige und zum dritten der Feststellung und Herstellung der Vereinbarkeit mit der komplexen Struktur des Gesamten. Die permanente Selbstkorrektur und Selbstvergewisserung im Rahmen der „Kunst als Arbeit“, verlangt ständige und multilaterale Entscheidungen. Ist durch das Letzte, neu Hinzugekommene eine Veränderung eingetreten, die das, was bislang da ist, unterstützt, konterkariert, färbt, ins Gegenteil verkehrt, pointiert, klärt, korrumpiert, beweist...etc., solche und ähnliche Fragen machen auf die vielschichtigen Wechselwirkungen im Prozess aufmerksam, der ein ewig labiler ist und bleiben muss, bis er für beendet erklärt wird, was er aber niemals wirklich ist.

Im zeitlichen Nacheinander der Konstruktion, das in beliebig kleine Schritte und in unterschiedlich feine Gradationsstufen aufgeteilt werden kann vollzieht sich das, was andere den kreativen Prozess nennen, den man aber weniger ehrfürchtig und mythologisierend als subtilen Prozess der permanenten Zentrierung- Umzentrierung- Neuzentrierung verstehen kann und sollte.

Dieses von Max Wertheimer (1920) eingeführte und von seinem Assistenten Karl Duncker (1935) weitergeführte und experimentell erprobte Umzentrierungs-Theorem ist in seiner dialektischen Grundstruktur besser geeignet den produktionsästhetischen und wahrnehmungstheoretischen Erfordernissen gerecht zu werden, als soziologische, neurowissenschaftliche, analytische oder kunsthistorisch-kulturtheoretische Ansätze. Zudem wird darin das Nicht-Abgeschlossene, Spielerische und Zufällige, das Probehandeln und die Vieldeutigkeit des Gegebenen mitformuliert, was den Gedanken wohltuend freihält von Vorannahmen aller Art.

Die Neue Intimität hat erstaunliche Konsequenzen, was das gesamte Bewertungssystem von Kunst angeht, die Rangvergabe, die Art von Börsennotierung mitsamt dem daran hängenden Marktgeschehen. Da die Kunst in der Ersten Person Singular, hier in der Pseudoformel „Art / S1pk1“ gefasst, also in einem dem unsinnigen IQ ähnlichen Quotienten, auf eine besondere Weise unvergleichbar wird, gibt es kaum noch jene nicht in der Sache begründete Konkurrenz, die durch den entpersönlichten und entpersönlichenden Markt etabliert wurde.

Die Intimität ist eine doppelte, da zwei Parteien am Prozess beteiligt sind, also zwei Intimitäten aufeinandertreffen, die gemeinsam ein Drittes hervorbringen: das einmalige und unverwechselbare Kunstwerk.

Die Neue Intimität ist eine Reaktionsbildung auf den ubiquitären und alles dominierenden Markt, sie ist aber kein Rückzug auf eine nicht öffentliche Ausdrucksform, auf ein esoterisches Arkanum, das nur Eingeweihten zugänglich ist, in eine unpolitische und schwülstige Innerlichkeit, sondern im Sinne eines „restructuring“ oder „rethinking“ selbst eine Form der Selbstvergewisserung. Das schließt ein Neu-Durchdenken der Rolle des Künstlers ein, seiner sozialen Rolle und seiner Wirkungen. Die Restrukturierung der Ausgangssituation, also das erneute Stellen der Frage: Wo, Wann und Wie kommt es überhaupt zur Kunst, führt nahezu zwangsläufig zur Beschäftigung mit der Auftragssituation.

Diese ergibt ein verworrenes Bild vom Künstler. Er erscheint als Metaphysik-Assistent und Spezialist in Fragen der Dekoration, der Überraschung, der Repräsentation, des Effektes, der Steigerung, der Selbstverwirklichung und aller sonstigen Arten innerweltlicher Transzendenzen.

Im ungünstigen Fall führt die Neue Intimität zu einer „Ars abscondita“ einer verborgenen und nicht öffentlichen Kunst, die aber der größte Teil der künstlerischen Erzeugnisse immer schon war, denken Sie etwa an die Hausbücher, Andachtsbücher, fürstliche Auftragsarbeiten fürs Studiolo, Speise- oder Schlafzimmer, Reisealtärchen, Repräsentationsaufträge, Festgestaltung, Werbe- und Hochzeitsgeschenke oder an den großen Bereich der Portraitkunst. Die der Öffentlichkeit entzogene Kunst war meist der größere Teil der Kunstproduktion, selbst noch die Schönheitengalerie Ludwigs I war im 19. Jahrhundert ein Zwitterwesen zwischen öffentlich bekannter Repräsentation und fürstlichem Privatvergnügen.

Fürstliche und kirchliche Aufträge waren ohnehin halb-öffentliche, in einem uns kaum noch nachvollziehbaren Verständnis. Es waren Aufträge im Dienste der Repräsentation, die aber im Gegensatz zu heutiger Praxis persönlich verantwortet waren und nicht Sache unpersönlicher und wechselnder Gremien.

Die Rückbindung an die Personen des Auftraggebers und des Künstlers ist konstitutiv für die Kunst in der Ersten Person Singular und nur in dieser Rückbindung liegen die Quellen der Singularität, Exzentrizität, Stärke, Besonderheit und Überzeugungskraft.

Die gesamte Kunstgeschichte zehrt noch heute von der einstigen Intimität, gewinnt daraus sogar einen Großteil ihrer spannenden Themen und wäre sicherlich ohne diese persönlich verantwortete und intime Kunst eine recht langweilige Sammlung immer gleicher Anlässe und immer gleicher künstlerischer Vorschläge.

Man kann sich sogar vorstellen, dass sich diese Disziplin mangels vorhandener interessanter und unterschiedlicher Kunst einst wird auflösen müssen, oder aber sie wird sich, wie schon jetzt zu beobachten ist, anderen Feldern der menschlichen Expressivität und Selbstvergessenheit zuwenden. Schon ist die Kunstgeschichte der Kunstgeschichte, die Kunstgeschichte der Museen, Galerien und Kunstmessen auf dem Vormarsch, von der plötzlich wieder entdeckten und lautstark als neues Interesse proklamierten l'art brut oder Außenseiterkunst gar nicht zu reden.

Neben dem vielen Durchschnittlichen, das es in der Kunst immer gab und gibt, bleibt zu untersuchen, was für das Außergewöhnliche, das besonders Gelungene und Einmalige verantwortlich sein mag. Es ist wohl das zunächst Unkonventionelle, Auffallende und Anstößige, das von Kollegen als eigene Qualität erkannt wurde und durch vielfaches Übernehmen und Nachahmen selbst wiederum zu einer neuen Konvention wurde. Mit diesen und ähnlichen Fragen beschäftigt sich hauptsächlich die Kunstgeschichte, auf die Fragen nach dem generellen Woher und Wieso versuchen unterschiedliche Fächer zu antworten; das reicht von der Kunsttheorie über Kunstpsychologie und Kunstsoziologie bis hin zur derzeit das Modethema vorgebenden Kunstforschung, Bild- und Medienwissenschaft, was immer darunter auch im Einzelnen verstanden wird.

Dass sich die Kunst, immer dann, wenn sich ihre öffentlichen Wirkmöglichkeiten verschlechterten, ins Private, Genre- und Milieuhafte zurückzieht, gilt als unangefochtener, leider aber undifferenzierter Topos eines Vulgärsoziologismus. Das Private ist nicht das Intime, auch wenn sich beides gelegentlich berühren mag. Das Private ist durch seinen Verzicht auf Verbindlichkeit und Gültigkeit immer das Schwächere, so wie es in Politikerreden häufig verstanden und verwendet wird, wenn zB Fraktionsmeinungen von Privatmeinungen unterschieden werden. Das Intime hingegen verzichtet auf nichts, es ist eine intensive keine extensive Größe, Allgemeingültigkeit ist ihr gleichgültig, ihr Ausgangspunkt liegt weit vor der Wirkung, dem Vergleich, der Analyse und der Diskursivität. Da Intimität als Nähe und Vertrautheit verstanden wird, die sich nicht nur zwischen Personen finden und herstellen lässt, sondern auch zwischen Person und Sache, Person und vergleichsweise abstraktem Thema, oder ganzem Fragenkomplex gehört sie zu einer anderen Klasse von Zuständen als das Private. Mit der Charakterisierung als „intimer Kenner einer Sache“ ist nicht der gemeint, der besonders viel über diese Sache weiß, sondern dessen Wissen, durch eine bestimmte Vertrautheit, durch eine persönliche Nähe zu dieser Sache beschrieben werden kann. Er kennt es aus eigener Anschauung, er hat es zB leidvoll selbst erfahren, er hat vertraut, täglichen Umgang damit, er kennt es nicht nur vom Hören-Sagen oder aus Büchern. Die Verbindung einer Sache mit der Person ist also gemeint, und das ist ein Gegenstand der romantischen Philosophie, besonders der von Novalis, der sich darüber in seiner Skizzensammlungen zur Enzyklopädie ausgesprochen hat, als er zum Thema Wissen verschiedene Qualitäten von Wissen unterschied. Bei vielen Autoren und Theoretikern (Empedokles, Plotin, Leonardo, Novalis, Goethe, etc.) ist in diesem Zusammenhang von Liebe die Rede, von allumfassender Liebe, von Liebe zum Detail und von Liebe als Namen eines besonders engen und ausgezeichneten Verhältnisses.

Intim, intensiv, intrinsisch, inhärent, Inbegriff: die Vorsilbe „in“ bedeutet in diesen Beispielen soviel wie innen, innendrin, möglichst weit weg von der Peripherie in Richtung Zentrum, das dem Eigenen Angemessene, das Wesentliche, das Naheste und Vertrauteste, in hoher Ausprägung Vorliegende, ihm von Natur aus eigen, das Bestmögliche, umstandlos Mitgelieferte und Mitgegebene, die reinste Form, Version, Entwicklungsstufe und Ausprägung von etwas. Der „Intimus“ in der Sprache des letzten und vorletzten Jahrhunderts ist der beste Freund, der „Milchbruder“ oder auch der „Blutsbruder“, der also, der einem so nahesteht, dass man sich auf ihn immer und bedingungslos verlassen kann.

Was das alles mit der zeitgenössischen Kunstdebatte zu tun hat, wird deutlich, wenn man den Slogan von der „Neuen Intimität“ zum Zwecke der Verdeutlichung probeweise durch die Formulierung „Neue Verbindlichkeit“ ersetzt. Wenn wir solches hören, gehen wahrscheinlich sofort die Alarmanlagen los. Wenn einer Neue Verbindlichkeit einklagt, dann votiert er heimlich und vor dem Hintergrund einer allgemeinen Kulturkritik und einem Lamento über den Werteverfall für Buße, Einheitsstil und Zensur. Davon kann aber selbstredend nicht die Rede sein, da sich die Verbindlichkeit nicht auf so umfassende Gebilde wie Kultur, Zeitgeist, oder Geschmack bezieht, sondern auf „S1pk1“ wie auf computerlinguistisch die Erste Person Singular, Präsens oder Konjunktiv 1 geschrieben wird.

Auf diese nicht codifizierte, nicht vorhersehbare und unberechenbare Größe soll sich möglicherweise (Konjunktiv 1) die Kunst verbindlich beziehen und weniger als bisher auf langweilige und absehbare Marktparameter ohne Person und ohne Singular, dafür aber ersatzweise mit extrem viel Präsens.

Da das Präsens weder die mangelnde Person noch den ebenfalls mangelnden Singular wettmachen noch gar ersetzen kann, schlage ich zugunsten einer verbesserten Substantialität von Kunst und Gestaltung also die Neue Intimität vor, mit größerer, vorgängiger wie resultierender, Verbindlichkeit und Erkennbarkeit.

Die Neue Intimität muss zum einen unterschieden werden vom Privaten, sie sollte aber zum anderen ebenso unterschieden sein vom Subjektiven, das in allen Kunsttheorien eine prominente Rolle spielt. An dieser Klippe drohen nahezu alle theoretischen Bemühungen zu scheitern, da die Aufteilung der Welt in Objekte und Subjekte von jeher umstritten ist. Diese Einteilung wurde zu einem der Generalthemen der Philosophie, die sich seit Jahrtausenden nicht einigen kann, weder über die einschlägigen Grenzen noch über die Grenzübergänge.

Die Geister schieden und scheiden sich vor allem in Fragen der Erkenntnis. Ist der Mensch nicht als Gattungswesen, sondern als Einzelner zu objektiver Erkenntnis fähig und in der Lage mobilisiert Metaphysiker wie Skeptiker gleichermaßen. In der Geschichte stritten Theologen mit Aufklärern, Realisten mit Nominalisten, Dogmatiker mit Relativisten, Rationalisten mit Empiristen, Idealisten mit Skeptikern ohne das Problem über eine wiederum subjektive Plausibilität hinaus in irgendeiner Weise lösen zu können.

Die Kampfzone wird etwas übersichtlicher, wenn man die umstrittene Wahrheitsfrage herausnimmt, dann reduziert sich die Anzahl der Kontrahenten auf diejenigen, die im Rahmen der Erörterung des Leib-Seele-Problems die Wahrnehmung als Schiedsrichter im Erkenntnistreit einsetzen. Die große erkenntnistheoretische Verunsicherung, die seit den Tagen Humes und Kants die mitteleuropäische Philosophie beschäftigte und erschütterte, hinterließ in der Subjekt-Objekt-Debatte ein Entscheidungsvakuum, in das sich Simplifizierer, Sektierer und Radikale einnisteten. Die zunehmend an Definitonsmacht und wirtschaftlichem Einfluss zunehmenden Naturwissenschaften schlugen sich sehr bald schon auf die Seite der radikalen Gegner jeglicher Form von Subjektivismus, da viele ihrer Methoden und Theorien zusammenbrachen, sobald man subjektive Sichtweisen und Interpretationen zuließ.

Die Philosophie war stets anfällig für Säuberungsaktionen und Rectifizierungen, wie sie u.a. aus der Geschichte der Logik, des richtigen Schließens und Denkens bekannt sind und sogar älter sind, als die Rechtgläubigkeit in den Häretikerprozessen der Inquisition. Zunächst diente sich die Naturphilosophie der Naturwissenschaft an, ebenso auch die Mathematik und die frühe Technologie schien den schleichenden und heute noch nicht abgeschlossenen Paradigmenwechsel zu bestätigen. Das Subjektive ließ sich allerdings nicht restlos tilgen, denn auch Naturwissenschaftler sind Subjekte. Also musste die Welt erneut aufgeteilt werden und dem Subjektiven ein Reservat zugeteilt werden, in dem es einerseits die wissenschaftliche Arbeit nicht weiter störte und andererseits im Stil einer Bedürfnisanstalt dazu beitrug, dass die Gesundheit, das Wohlergehen und die öffentliche Ordnung gewahrt wurden.

In dieser schiefen Konstruktion versucht nun die Kunst zu überleben, nicht allerdings ohne unter ihrer Fehlplatzierung zu leiden und Schaden zu nehmen. Denn sie ist ein geborener Zwitter, etwas, das weder hier noch dort beheimatet ist.

Weder ist sie der Seite des Objektiven noch der des Subjektiven zuzurechnen, sie ist vielmehr beides auf eigentümliche Weise. Gleichen Abstand von beiden Polen wird man nur schwer behaupten können, da der Subjektivismus zumindest seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine wichtigere Rolle in der Kunst spielte als zuvor.

Ohne den objektiven Zugriff auf die Welt kommt aber auch die die Kunst nicht aus. Obwohl sie sich meist der gleichen Gegenstände und Denkfiguren wie die Wissenschaften bedient, ähnliche Prämissen zugrunde legt und das gleiche Material benutzt, sind ihre Auswahlen, Akzentuierungen, Reaktionsbildungen, Ansprüche und Schlüsse jedoch meist andere als in der Technologie, Wissenschaft und Ökonomie.

Das widerspricht der Annahme, das es in der Sache begründet, also „richtige“ Umgangsweisen mit den Gegenständen dieser Welt gäbe, dass es zutreffende und abwegige Interpretationen der Welt gäbe, dass ein kleinstes gemeinschaftliches Vielfaches über unsere Urteile herrsche und die Intersubjektivität das generell Gegebene sei. Alles spricht für eine Nicht-Vergleichbarkeit der Urteile, dieses jedoch für ein reines Subjektivismus-Plädoyer zu halten, ist ebenso verkehrt, wie die Vergötterung einer Objektivität, die mit all ihren Abkürzungen und Auslassungen von der Konventionalität oft nicht zu unterscheiden ist.

Ein denkbarer Kompromiss kann in dieser Frage gefunden werden, wenn man sich auf Hypothesen einigt, auf einen nicht abgeschlossenen Prozess und die Vorläufigkeit einer jeden Erkenntnis. Dabei sollte das Gebot, keinen Erkenntnis Kanal zu verstopfen und keinem den ausschließlichen Vorrang einzuräumen, gelten, wie es einst Descartes in seinen Meditationen gefordert hatte; und ich ergänze: auch den der Kunst nicht, wenn er auch noch so spekulativ und subjektiv sein sollte.

Was die Kunst leistet, könnte man subjektive Antworten auf objektive Fragen nennen, Sie antwortet aber auch auf nicht gestellte Fragen, auf vage Eindrücke, Vermutungen, Ängste und Ahnungen, oder auch auf vollmundige Behauptungen, oder beobachtete zweifelhafte Machenschaften. Auch das Festzustellen und Herausstellen der Tatsache, dass subjektive Entscheidungen objektive Konsequenzen haben und sogar objektive Realitäten schaffen können, ist eine der aufklärerischen Aufgaben der Kunst. Consensualität zu prüfen, ist eine ihrer wichtigsten Leistungen, neben dem Hinterfragen von Hilfsmitteln, Klärungen der Künstlichkeit, und Einschätzung der Vereinbarkeit mit dem Humanum.

Dank ihrer Position auf der Grenzlinie zwischen Subjektivismus und Objektivismus, ist die Kunst in der Lage beide Seiten zu beeinflussen, zu dämpfen, adaptiv zu justieren und auszugleichend zu ergänzen. Da die Ansprüche beider Seiten radikal exklusiv sind, ist die Objektivierung des Subjektiven und die Subjektivierung des Objektiven eine schwierige Gratwanderung, die häufig genug misslingt.

Ein radikaler Subjektivismus, wie er gelegentlich in der zeitgenössischen Kunst anzutreffen ist, gleicht aus produktionsästhetischer Sicht einem Lotteriespiel, da die künstlerischen Produkte ohne das Regulativ des Objektiven hergestellt werden, muss es letztlich dem Markt überlassen bleiben, in wie weit Kommunikation oder sogar Verständigung zustande kommt. Außerkünstlerische Kriterien lässt man also über die Akzeptanz von Kunst entscheiden und häufig genug entscheidet Preis, Verkehrswert und Prominenz zwar nicht über die tatsächliche Qualität, aber immerhin doch über den äußerst kurzfristigen und kurzatmigen Wert.

Die Form des Kontext-blinden Subjektivismus, der objektive Gegebenheiten, Geschichte und Situation außer Acht lässt und in einem falsch verstandenen Expressionismus naiv und unkritisch die eigene Befindlichkeit nach außen stülpt, hat wenig bis nichts zu tun mit dem symptomatisch-symbolischen Verständnis des Eigenen, das künstlerisches Arbeiten in aller Regel auszeichnet.

Hier begegnen wir einer weiteren sensiblen Grenze zwischen Privatem, Subjektivem und Intimen, die sich allesamt berühren und überlappen.

Alle drei Charakterisierungen beziehen sich auf das Eigene, allerdings unter verschiedenen Blickwinkeln, wobei das Intime in erster Linie die intensive Nähe zum Eigenen, zum Ich und Selbst beschreibt.

Die zuvor angesprochene Objektivierung des Subjektiven und die Subjektivierung des Objektiven, dieses Hauptgeschäfte der Kunst, setzen einen geübten Umgang mit dem Intimen voraus.

Es lässt sich durchaus fragen, wozu man dergleichen brauche, ob man nicht zufrieden sein könne, wenn es auf der einen Seite das Objektive und ihm gegenüber das Subjektive gäbe. Das wäre in der Tat angenehm einfach und würde viele Komplikationen vermeiden helfen, aber im Erleben liegen die Dingen nicht so. Es gibt weder reine Objekte noch reine Subjekte, noch gar unvermischten Objektivismus oder unvermischten Subjektivismus. In unserem Erleben finden wir nur Mischformen, nur ein weniger oder mehr, oder allenfalls nuancierte Tendenzen vor. Der reine Objektivismus wie ihn die Naturwissenschaften gerne hätten, existiert nicht, und wenn es ihn gäbe, würde er ein kaltes und gleichgültiges Nebeneinander von Erscheinungen erzeugen, auf das bald keine Reaktionen mehr stattfänden. Ständige Objektivität ist nicht nur langweilig, sondern weil sie widerspruchsfrei zu sein hat, auch un- oder kontraproduktiv. Dort, wo keine Unterschiede und Spannungen existieren, wo kein Gefälle vorhanden ist, wird es kaum zu einer Bewegung kommen, sei es auch nur eine erste und zufällige. Wo alles harmonisch in sich ruht, geschieht nichts, weil die absolute Homöostase den Tod eines lebendigen Systems bedeutet. Reinheitsforderungen in den Wissenschaften sind die Versuche, Dynamik zum Stillstand zu bringen, um sie besser studieren zu können.

Wahrscheinlich finden wir auch darum kaum irgendwelche reine Formen, stabile Zustände oder endgültigen Richtigkeiten vor. Es muss ständig etwas getan werden, aber es kann auch etwas getan werden.

Die Assoziation des Intimen mit dem Persönlichen, Privaten, Subjektiven erfährt eine Erweiterung sobald man den Bereich der Psychodynamik hinzunimmt. Der Solipsismus der Erkenntnistheorie kann zu einer Egozentrik führen, diese kann egoistische oder altruistische Züge annehmen, oder zu einem sekundären Narzismus führen, der dem Alleinverstreitungsanspruch des Subjektivismus noch eine autoerotische oder gar autistische Note verleiht. Dieses alles ist tausendfach beschrieben, erläutert und therapie-theoretisch erörtert worden, die entsprechenden Erscheinungen und Auffälligkeiten auf Künstlerseite sind aber eher einer Minderheitenproblematik und einer allgemeinen, sozialen und existenziellen Unsicherheit zuzuschreiben als dass es berechtigt wäre, von einem statistisch gehäuften Verhalten bei dieser Gruppe zu sprechen.

Die Kunst als Quotient, gebildet durch die Erste Person Singular, Präsens oder Konjunktiv 1 weist wie alles, was in der Ersten Person Singular getan wird unverwechselbare Muttermale auf, da sie eindeutig zuzuordnen ist. Die Intimität ist dabei für das "So und nicht anders" verantwortlich, ihr ist die Unverwechselbarkeit zu verdanken und das einmalig „Interessante“.

Wir finden in einem Novalis-Zitat, weitere Anregungen zum besseren Verständnis dessen, was Neue Intimität meint. In seinen Skizzen und Notizen zur geplanten Enzyklopädie findet sich folgender Satz: (Allgemeines Brouillon, 1799)

„ Es ist nicht das Wissen allein, was uns glücklich macht, es ist die Qualität des Wissens, die subjektive Beschaffenheit des Wissens.“

Was bitte ist die „Qualität des Wissens“? Es scheint bei dieser Äußerung offensichtlich nicht um Quantitäten zu gehen, sondern um eine nicht näher erläuterte Eigenschaft eines Wissens. Ich kann viel oder wenig über etwas wissen, ich kann, und das wäre bereits eine Qualität; Brauch- und Verwertbares, also nützliches Wissen anhäufen, ich kann anekdotisches Wissen erwerben, Konversations-Wissen, entlegenes, absurdes oder unsinniges Wissen.

Man kann das Wissen einteilen nach seinen Quellen und der Art und Weise seines Erwerbs, man kann es unterteilen bezüglich des Nutzens, den es haben soll, oder bezüglich der diversen Wissensgebiete und nach der konventionellen Klassifizierung, oder Wissenstypen also Dilletanten-, Amateurs-, Experten- oder Spezialistenwissen, praktischem, theoretischem, KnowHow- und verinnerlichtem Wissen. Das sagt aber noch nichts aus, über die Eigenschaften des jeweiligen Wissens. Novalis formuliert mit seiner nachgeschobenen „subjektive Beschaffenheit“ eine weitere Komplikation. Er wirft implizit die Frage auf, ob es überhaupt etwas anderes als Subjektives Wissen geben kann. Auch über das am weitesten von der Person entfernte Objekt, kann ich nur ein subjektives Wissen generieren, selbst wenn tausende von Individuen das nämliche Wissen haben sollten, wäre mein Wissen doch immer mein Wissen mit allen dazugehörenden persönlichen Resonanzen.

Ein Sachverhalt, der in der Form des Wissens auftritt, kann also niemals objektiv sein. So wie ich keine physikalischen Wellenlängen sehe, sondern Farben, kann ich auch über die Funktionsweise dieser oder jener Maschine kein objektives Wissen erwerben, da es ein Wissen, und damit ein Etwas von „subjektiver Beschaffenheit“

ist. Man kann sich allerdings einen Wissensbegriff vorstellen, der weit über den Inhalt hinausgreift und den man erst dann ein Wissen nennt, wenn Teile der subjektiven Resonanz mitgedacht werden. Ein Wissen ist dann nicht nur die gerechtfertigte und überprüfbare Art von Meinung über etwas, sondern dieses plus einer persönlichen Resonanz, im Sinne eines Stellenwertes im Gesamtgefüge des angesammelten Wissens einer Person. Bei der Betrachtung des Grades der Integration in das übrige Wissen, kommt die Intimität ins Spiel und zwar als ein Maß für die Ich-Nähe. Als bildhafte Vorstellung für diesen Sachverhalt mag jene räumlich-semanticische Anordnung dienen, wie sie vielen Visualisierungen zugrunde gelegt wird (vom Repertory Grid über Mind Maps bis zu mengentheoretischen, linguistischen und logischen Diagrammen) ja näher ein Notat dem Ich-Bereich liegt, desto ausgeprägter ist seine Intimität, oder je größer der Schnittmengenbereich desto bedeutsamer für die Ich-Nähe, im Sinne von desto intensiver die Integration. Ein anderes Verständnis der „subjektiven Beschaffenheit“ trennt die Eigenschaften des Wissens in objektive und subjektive Beschaffenheit auf, was zwar Anklänge an die Dichotomie von Inhalt und Form hat, die Sache aber nicht ganz trifft. Novalis scheint davon auszugehen, dass jedes Wissen einen Sachbezug und einen Personenbezug hat, etwa im Sinne der modernen Kommunikationstheorie, die dieses über Äußerungen aller Art behauptet. Der Sachbezug würde der objektiven Qualität entsprechen, der Personenbezug der „subjektiven Beschaffenheit“. Solches über Kommunikation zu denken, leuchtet unmittelbar ein, da wir alle die Fallen der Kommunikation kennen, die Färbungen, Untertöne, Missverständnisse etc. Das Gleiche aber im Zusammenhang mit einem Wissen anzunehmen, scheint zunächst befremdlich, da wir gewohnt sind, das Wissen eher sachlich und fern von der Person zu denken. Zur gänzlichen Verwirrung trägt schließlich Novalis' Erwähnung des Glücks in diesem Zusammenhang bei, denn es erhebt sich sofort die Frage, wie und auf welchen Wegen kann ein Wissen glücklich machen.

Glück, glücklich sein, oder glücklich machen gehören zur Welt des Intimen, zur Sphäre des schwer Formulierbaren, Gefühlten und umfassend Ganzheitlichen. Hier werden die Grenzen des Diskursiven und der hinreichenden Definitionen sichtbar und gleichzeitig die Übergangsstellen zwischen den Aggregatzuständen unsere Geist-Seele-Leib-Organismus. Mentale, intellektuelle Geschehnisse wie zB der Erwerb eines Wissens nehmen Einfluss auf unser Empfinden, Fühlen und werden von allen möglichen psychischen Phänomenen begleitet. Der Geist ist nicht alleiniger Herr im Hause, er arbeitet also nicht isoliert und autonom, könnte man daraus schließen, er ist auf Kooperation und Kompromiss angewiesen

Entsprechungen stiften Harmonien und Verstehen trägt zur Entspannung bei. Wenn Wissen so etwas wäre, wie die Beantwortung einer Frage, könnte es tatsächlich zur Lösung von Spannungen und Problemen beitragen, vorausgesetzt der Personenbezug wird erkannt und bewusst in die Rechnung mit aufgenommen. Ein glücklich machendes Wissen setzt jenes Verlangen nach Wissen voraus, wovon Aristoteles meinte, dass alle Menschen von Natur aus danach streben.

Dieses vielfach zitierte und tradierte aristotelische Diktum darf man auch als Teil des Denkens und Philosophierens von Novalis annehmen, wobei die Erfüllung dessen,

was „von Natur aus“ angelegt ist für ihn bereits ausgereicht haben mag, um von einem Wissen, das glücklich macht, zu reden.

Wenn wir von diesen historischen Vermutungen in die Jetztzeit springen und uns vergegenwärtigen, was wir heute unter der objektiven und der subjektiven Beschaffenheit eines Wissens verstehen, scheint sich die Bilanz nicht wesentlich vom Hergebrachten zu unterscheiden.

Es gibt Vieles, was man wissen kann, was aber, da es wenig mit einem selbst zu tun hat, nur geringe Resonanz erzeugt. Es gibt eine große Menge belangloser Richtigkeiten und artifizieller Erkenntnisse, die gänzlich neben uns her existieren mit einem Personenbezug gleich Null. Legt man die Vorstellung jener Pyramide zugrunde, die heute in den Organisations- und Informationswissenschaften benutzt wird, in der eine Hierarchie von Daten, Information und Wissen dargestellt wird, müsste man aus der Spitze der Pyramide, mindestens eine weitere Pyramide bilden, die die Stufen der Integration darstellte. Unweigerlich würde man auf diesem Weg in die Gefilde Cantors und Sierpinskis gelangen, was vermutlich ein andere Art von Glück erzeugen würde.

Was könnte man unter einem glücklich machenden Wissen sonst noch verstehen ?

Vielleicht ein Wissen das erfüllt, das vorübergehend keine weiteren Fragen offen lässt, dass zu meinem derzeitigen Problembewusstsein passt, ein intimes Wissen, das ich wie einen Schatz hüte ? Sicherlich ist es ein Wissen, das nicht vorausgesetzt werden kann, Stoff von Prüfungen ist und als offizielle Zugangsberechtigung dient; also kein sozusagen öffentliches, konventionelles oder vermittelbares Wissen. Wahrscheinlich ist es jenes Wissen, das mit einem leisen, eindringlichen, entdeckenden und unabwendbaren Aha-Erlebnis beginnt und dann zu einer nicht mehr hintergehbaren Maxime meines Denkens und Handelns wird. Jene sonderbare Art von Wissen, bei der Evidenz, Logik, Gefühl, Authentizität und Überzeugung zusammenschießen und in Eins fallen, was sich gelegentlich bei der Kunst in der *Ersten Person Singular, Präsens, Konjunktiv1* einstellen kann und zur Methode, zum Modell und Werkzeug weiterentwickelt wird.

ART / S1pk1 (als Quotienten-Abkürzung für eine substantielle Kunst gedacht), die in der Auseinandersetzung mit einer anderen S1pk1 zustande gekommen ist, ist eine Rarität, weil die gleiche Augenhöhe zwischen zwei Personen selten ist. Der Versuch, die eigene Augenhöhe zu verabsolutieren muss ebenso scheitern, wie der, die eigene Augenhöhe auf die einer anonymen Allgemeinheit einzustellen.

Die seltene und idealtypische Situation, in der ein kluger und differenzierter Auftraggeber auf einen klugen und differenzierten Künstler trifft und die Auseinandersetzung zwischen zwei Intimitäten beginnt, ist darum so interessant, weil man an ihr in nuce die Kunst zu einem als subjektive Antwort auf eine objektive Frage und zum anderen als Objektivation und Resultat einer Auseinandersetzung zweier Intimitäten studieren kann.

Zwei Intimitäten (Subjektivismen, Privatheiten, Persönlichkeiten, Verborgenenheiten) entäußern sich in Wünschen und Vorstellungen. Die eine fasst die Äußerungen der anderen als objektive Anforderungen oder Herausforderungen auf, reagiert darauf zwangsläufig subjektiv... das geht so eine Weile hin und her bis sich etwas herauszubilden beginnt, das man eine erste Information nennen könnte. Diese wird in weiteren Schritten subjektiv strukturiert und einbettet bis ein erstes Wissen entsteht, über das verhandelt werden muss. Spätestens auf dieser Stufe des Prozesses entscheidet sich, ob das Unternehmen weitergeführt werden kann, denn wenn auf der Ebenen der Maximen (des intimen, glücklich machenden Wissens)

Unvereinbarkeiten auftreten, ist es zweifelhaft, ob eine Objektivation, eine Verdinglichung intimer Vorstellungen gelingen kann.

Restlos und ohne Kompromisse wird der Prozess wohl niemals ablaufen können, dazu sind die intimen Welten der Beteiligten bei aller gattungsspezifischen Ähnlichkeit zu weit von einander entfernt. Diesen Sachverhalt kann man besonders plastisch an den verborgenen Selbstportraits in Auftragswerken erkennen.

In ähnlicher Weise geht es in der auftragslosen Kunst zu, nur dass sich in ihr der dialogische Prozess als Spiegelfechtereie oder Schattenboxen darstellt. Die Dialogpartner treten als Hyperion und Bellarmin, auf, als Eusebius und Florestan, Walt und Vult, Faust und Mephisto ...etc. allesamt projizierte, dialektische Verkörperungen des jeweils anderen Prinzips und konträrer oder komplementärer Maximen. Es kann sogar eine phantasierte Öffentlichkeit sein, eine Kultur oder Kunstgeschichte, mit der dieser fruchtbare Auseinandersetzung geführt wird. Sinnvoller mit Rücksicht auf die angestrebte Verdinglichung ist allerdings eine andere Person Singular, Präsens, Konjunktiv 1, da an ihr die Verantwortung besser überprüft werden kann.

Wenn ich das bisher Gesagte verkürzend zusammenfassen sollte, würde ich folgendes sagen:

Ich habe aus subjektiven Beobachtungen der momentanen Kunstszenen eine Forderung destilliert, die den Personenbezug als entscheidend für eine interessantere und substantiellere Kunst herausstellt und dabei die Neue Intimität zur Diskussion

gestellt. Ich habe dazu die Kunst und Gestaltung als Tätigkeit von der Kunst und Gestaltung als Ware unterschieden und versucht die Intimität vom Privaten, Innerlichen und Subjektiven abzugrenzen.

Angeregt vom einem Novalis-Zitat habe ich eine produktionsästhetische Perspektive auf das Wissen geöffnet, die ohne die vorgeschlagene Intimität kaum denkbar ist. Es erübrigt sich meines Erachtens, darin einen spät-bürgerlichen Individualismus zu sehen, da es hauptsächlich um die weniger beliebte Kehrseite des Individualismus geht, nämlich um Erkennbarkeit, Authentizität und Verantwortung.

Die momentane Kunst und Gestaltung zeichnet sich durch eine starke Spannung zwischen „interessanter Hermetik“ und „flacher Langeweile“ aus, dagegen soll die Neue Intimität mit ihrer Kunst und Gestaltung in der *Ersten Person Singular, Präsens, Konjunktiv 1* wirksam werden.

Die verbindliche, authentische, deutlich erkennbare und von einer Person verantwortete Kunst, hat viel zu tun mit Karl Bühlers psychologisch-linguistischer Erkenntnistheorie, mit dem was er den Zeigeraum nennt und seinem, die absolute Subjektivität wiedergebenden Ich-Hier-Jetzt-Origo. Bezieht man dieses auf die Kunst, siedelt man sie in der Intimität an und versteht sie als Deiktikon, als eine aus der Subjektivität stammenden hinweisende Tätigkeit.

Damit der Vorschlag der Neuen Intimität nicht im Bodenlosen gemacht wird und ohne jeden Zusammenhang erscheint, seien neben Novalis, Karl Bühler mit der Deixis, Karl Dunker mit seiner Theorie der Umzentrierung, Herbert Stachowiak mit seiner Modelltheorie und Cornelis van Peursen mit seiner deiktischen Ontogie angeführt. Die pragmatische Dimension des Modells entspricht im Wesentlichen dem, was ich zuvor mit den beiden Intimitäten in der Auftragskunst gesagt habe. Van Peursen stellt heraus, dass es weniger die Aufgabe der Kunst sei, ästhetische Gefühle zu verbreiten, als die Wiederherstellung des Kontakts mit authentischer Wirklichkeit durch ihr Zeigen, Deuten und Hinweisen zu bewerkstelligen. Dieser Kontakt kann nur ein intimer sein, er ist überdies ein produktionsästhetischer im Sinne von Novalis' Qualität des Wissens.

Nur wer mit den Eindrücken der Welt etwas macht, hat die Chance, etwas von ihr zu verstehen. Nur wer die subjektive Qualität des Wissens erkennt, anerkennt und ernst nimmt, hat die Chance, mit diesem Wissen etwas zu machen. Nur wer als *Erste Person Singular, Präsens, Konjunktiv 1* eine reflektierte Kunst macht, bringt sich selbst und die Kunst weiter und entkommt auf diese Weise schierem Entertainment und sinn-armer Dekoration, wozu Kunst und Gestaltung sehr rasch verkommen können, wenn sie im Waren-Verständnis jenseits der *Ersten Person Singular, Präsens, Konjunktiv 1* hergestellt und gehandelt werden.

Die Neue Intimität ist zwar kein Allheilmittel und hat natürlich ihre eigenen Tücken, aber sie bewahrt immerhin vor Zeitgeist, Mode und Markt.

Danke