

UTINAM
oder die Praxis des Konjunktiv

REINHART BUETTNER

UTINAM

ODER DIE PRAXIS DES KONJUNKTIV

[01]

Folgt man der gängigen Aufteilung der Ästhetik in eine Rezeptions- und eine Produktionsästhetik, wird man bei der Untersuchung der einschlägigen Diskurse sehr schnell bemerken, dass die Produktionsästhetik ein Stiefkind, wenn nicht gar ein Bastard im Hause der Philosophie ist.

Dass sich Kunst und Philosophie in eigentümlicher Weise aufeinander beziehen, ist bekannt, wie sie sich allerdings auf einander beziehen, ist durch die Zeiten und Personen keineswegs einheitlich, geschweige denn kanonisiert oder sonst konventionell geregelt.

Die wechsellvollen Affiliationen und Wahlverwandtschaften, die eigentümliche Hassliebe, die immerwährende Kritik der einen durch die andere, aber auch die gegenseitige Argumentationsallianz zeigen im summa eine alte, gespannte, aber lebendige Beziehung. Häufig sind es Interessenskollisionen innerhalb einer Person, die uns von dieser Beziehung Zeugnis geben. Bei Platon, Leonardo, Goethe, Novalis, Blake, Nietzsche, Freud, Satre, Dali, Bloch, Adorno - um nur ein paar ganz namhafte zu nennen- geht dieser Konflikt unterschiedlich gewichtet in das Oeuvre ein. Der unglückliche Dichter und Sophist Platon wollte partout keine Künstler in seinem Idealstaat dulden, der junge, künstlerisch ambitionierte Arzt Freud pathologisierte die Künstlerpersönlichkeit, um sie analysieren und kurieren zu können, Leonardo und Nietzsche polemisierten ähnlich scharf gegen die Büchergelehrten und Goethe, Novalis, Satre, Adorno und viele andere lebten in praktisch-künstlerischen und theoretisch-wissenschaftlichen Wechselbädern.

In restaurativen Epochen, in denen sich der zukunftsorientierte Geist nicht selten in romantisch-nostalgischem Kostüm zeigt, haben sich Philosophie und Kunst oft aufeinander zu bewegt, sei es um sich gegenseitig zu stärken, sei es um dem bornierten Zeitgeist gemeinsam die Stirn zu bieten. Dass sie dabei von einander lernen und profitieren können, ist ein vielversprechender Nebeneffekt, den heraus zu arbeiten, Ziel dieser „Artistenpredigt“ ist.

[02]

Wenn es auch unstrittig ist, dass Philosophie und Kunst von einander lernen können, so bilden doch tradierte Vorurteile, Missverständnisse und Diffamierungen starke Barrieren, die zuerst thematisiert und debattiert werden müssen, wenn sie denn überwunden werden sollen.

Große Schwierigkeiten tun sich beim Kommunikationsversuch durch den sehr unterschiedlichen Sprachcode auf. Im Gegensatz etwa zu Mathematik und Physik haben die philosophische und die künstlerische Subkultur eine Fachsprache entwickelt, die weitgehend die gehobene Umgangssprache verwendet, was zu grotesken Verständigungsproblemen führen kann.

Im allgemeinen gilt die Philosophensprache als sehr genau, sehr kompliziert und nur den Eingeweihten und Fachleuten verständlich. Die Sprache der Künstler wird hingegen als emotional, wertend und wild-individuell verstanden, was sie offen für unbegrenzte Lesarten und zahllose Missverständnisse macht.

Entsprechende Philosophen- und Künstler-Karikaturen sind Legion, aber selbst an ihren Übertreibungen kann man den kognitiven Stil, die berufliche Erzogenheit und die soziale Prädisponiertheit der jeweils anderen Disziplin erkennen. Der Philosoph, der sich vor lauter prinzipiellen Erkenntnisproblemen und Seinsverlorenheit in einen Realitätsverlust hineinmanövriert und nicht mehr entscheiden kann, steht dem spontan in Schönheit verliebten Künstler gegenüber, der Grenzen vergessend und missachtend Vieles anrichtet, was er im Nachhinein gerne umgeschehen machen würde.

An solchen Karikaturen werden - einerseits und von innen - die Problemfronten deutlich, an denen gearbeitet, gerungen und gekämpft wird und - andererseits und von außen - die Haltung, mit der man diesen beiden Spezialisten begegnet; denn Spezialisten sind sie beide, bei allem Generalismus, den sie für sich reklamieren, sogar Spezialisten mit einem Anspruch, der gelegentlich an Selbstüberschätzung grenzt. Mal ist es der Philosoph, der durch seine Bemühungen, zu erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält, beansprucht, der gedankliche Wegbereiter der Kunst zu sein, mal ist es der Künstler, der durch seine Betonung des Primats der Sinne als Ermöglicher philosophischer Erkenntnis auftritt.

Jenseits aller historischen Versuche, Rangfolgen der Künste und Wissenschaften zu begründen, hat es immer eine große Liebe und regen Austausch zwischen beiden Disziplinen gegeben. Nicht nur jene Philosophen, die explizit über Kunst, Poesie und Musik gearbeitet haben, wie etwa Aristoteles, Schelling, Schopenhauer, Hegel, Nietzsche, Adorno, sondern auch diejenigen, die künstlerische Erzeugnisse lediglich als Interpretationsbeispiele und Illustrationen ihrer Argumente verwendeten, haben der Kunst ihre Reverenz erwiesen; und umgekehrt findet man in den Lebensläufen vieler Künstler, Philosophie als Studienfach, so als hätten sie ihrem Zweifel an der Welt unbedingt eine allgemein akzeptierte Form geben wollen.

Die Schimpfworte, die gelegentlich über die Zäune fliegen, wie zB Katheder-Ästhetik und Artisten-Metaphysik zeugen in der Regel nur von enttäuschter Liebe und ernüchterten Erwartungen und sind meist das Ergebnis einer typischen Minderheitenproblematik, denn zur randständigen Minderheit gehören sie beide, Philosophen wie Künstler. In der bürgerlichen Gesellschaft teilen sie in gleicher Weise Bewunderung und Verachtung und scheiden im zivilisatorischen Normalumgang als Geschäftspartner in der Regel aus. Selbst wenn sie krasse Materialisten sind, treffen sie sich in der idealistischen Brotlosigkeit, und liegen häufig quer zur Hauptrichtung. Stolz und Eigensinn wird ihnen ebenso nachgerühmt, wie Intelligenz und Sensibilität. In ihrer Gruppe sind zwar Spinner, Weltverbesserer, Träumer und Phantasten gut repräsentiert, das unterscheidet sie aber nur wenig vom Bevölkerungsdurchschnitt, was häufig übersehen wird.

Universitäten und Hochschulen sind zu Zufluchtsgaranten ihrer Karrieren geworden, aber wie es scheint, auch nur noch vorübergehend, weil beide unter dem kurzsichtigen Luxus-Verdacht stehen und in ihrer kulturkritischen Haltung vergleichsweise unbequem werden können. In der Kulturkritik nämlich begegnen sich Philosophie und Kunst ganz unverstellt, womöglich weil sie beide ein sehr radikales und komprehensives Konzept von Kultur vertreten, wie etwa die „Gesamtheit aller Lebensvollzüge“, oder „Angewandte Erkenntnis“, oder auch „Kultur ist nicht das, was man hat, sondern das, was man tut.“

Wieso sich Künstler und Philosophen in besonderer Weise zur Kulturkritik berufen und befähigt fühlen, muss unbeantwortet bleiben. Vielleicht liegt es daran - wie böse Zungen behaupten - dass beiden beruhigende Erfolgserlebnisse gesellschaftlicher Art weitgehend verwehrt sind, es könnte aber auch am verselbständigten, habituellen Zweifel liegen oder an der ewigen gestalterischen Unzufriedenheit, die der Antrieb zu jeder weiteren Arbeit ist.

[03]

Künstler haben von jeher der Kategorie „Möglichkeit“ besondere Aufmerksamkeit geschenkt, sei es weil die Vorstellung zum notwendigen Methodenreservoir gehört, sei es weil die erwähnte ewige gestalterische Unzufriedenheit Künstler stets auf den Weg möglicher Alternativen verweist.

„Die Wirklichkeit ohne reale Möglichkeit ist nicht vollständig...“ sagt Ernst Bloch, beruft sich auf die „unvollendete Entelechie“ des Aristoteles, um zum 18. Kapitel seines opus optimum >Das Prinzip Hoffnung< überzuleiten, das den Titel „Die Schichten der Kategorie Möglichkeit“ trägt und folgendermaßen beginnt:

„Wie oft stellt sich etwas so dar, dass es sein kann. Oder gar, dass es anders sein kann als bisher, weshalb etwas daran getan werden kann. Das wäre aber selber nicht möglich ohne Möglichen in ihm und vor ihm. Hier ist ein weites Feld, es muss mehr als je befragt werden. Bereits dass ein Kannsein gesagt und gedacht werden kann, ist keinesfalls selbstverständlich. Da ist noch etwas offen, kann anders als bisher gemeint werden, kann in Maßen umgestellt, anders verbunden, verändert werden.“

Bloch rekuriert hier auf eine alltägliche Denk- und Empfindungsfigur, und hebt sie durch das Erkennen des unfertigen, nicht abgeschlossenen Aspekts ins Gedanklich- Künstlerisch-Pragmatische. Er nimmt im Non-finito eine Aufforderungsgestalt wahr und folgt der von den Gestalttheoretikern entdeckten „Tendenz zur guten Gestalt“, indem er wie diese einen Übergang von der Wahrnehmung in eine Handlungstendenz annimmt. Dieser aus dem Vermeidungsverhalten bekannte Sachverhalt und der Verquickung unseres Handelns mit der individuellen Lerngeschichte geschuldeten Eigenart unseres Erkennen-Handeln-Komplexes geht allerdings eine kulturelle Bahnung voraus. Denn, nicht jeder Erdenbewohner fühlt sich durch die Unfertigkeit einer Sache in gleicher Weise zum handgreiflichen Ändern dieses Zustandes aufgefordert. Vermutlich ist das eine abendländische, um nicht zu sagen europäische Spezialität, dieses nicht ruhen können, dieses Verbessern, Reformieren, Optimieren und gegebenenfalls Vervollständigen.

Unterstützt wird diese Vermutung durch ein grammatisches Argument. Die Modalität des Verbs, wie wir sie in der Formengruppe des Konjunktivs und benachbarter Flexionen kennen, scheint eine ausgesprochen indoeuropäische Sache zu sein. Andere Sprachen, wie beispielsweise asiatische drücken Ähnliches mit Tonfärbungen und anderen Sprechaktionen aus.

Aber was drückt denn der Konjunktiv aus, was versucht ein Kommunikant seinem Gegenüber mit dieser Sprechweise deutlich zu machen ?

Die Auskunft der Linguisten ist verwirrend und darum höchst interessant:

Im üblichen Verständnis ist der Konjunktiv, im Gegensatz zum Indikativ, der die Wirklichkeitsform eines Verbs darstellt, dessen Möglichkeitsform.

Interessanterweise wird hier in unserer Sprache die Wirklichkeit mit der

Möglichkeit kontrastiert, was ganz im Sinne Blochs den ewig Unzufriedenen einen Horizont der Hoffnung eröffnet, ihnen Geschmack an einem „plus-ultra“ macht, indem es die Wirklichkeit nicht ohne Möglichkeit lässt.

Es ist zwar so, aber das ist noch nicht alles, oder mit den Worten aus Wittgensteins tractatus logico-philosophicus : „...Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein. Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein...“ (5.634)

Im Zusammenhang mit den Konjunktiv und seinen verschiedenen Formen und syntaktischen Besonderheiten wird in der Grammatik mit ihm ein Punkt erreicht, an dem eine sonderbare Distanz auftritt, oder besser dazwischentritt. Zwischen den Sprecher und das, was er sagt, tritt eine quasi meta-kommunikative Instanz, welche die oft beschworene Doppelquelle der Verständigung deutlich macht: der Modus, die Art und Weise in der das gesagt wird, was gesagt wird.

Man könnte hier auch von Form und Inhalt sprechen und hätte damit sofort den Bogen zur Kunst geschlagen, was an dieser Stelle allerdings verfrüht wäre.

Die Modalitäten sind vielfältig, es sind u.a. folgende aufgeführt:

die *epistemische Modalität*, in welcher der Grad einer Gewissheit ausgedrückt wird, ob ich also etwas vermute, nicht ganz sicher weiß, nur über dritte erfahren habe. Inwiefern ich die Verantwortung übernehme für den Inhalt dessen, wovon ich gerade berichte, wird in aller Regel in *indirekter Rede* ausgedrückt.

Unterstützt durch Modalworte und Modalpartikel wie „vermutlich, hoffentlich, doch, eben“ formuliert der Konjunktiv, ob als Verb-Form oder als Hilfskonstruktion mit „würde, hätte, könnte“ gleichzeitig eine Haltung zum Gesagten. Noch stärker erscheint das in der *emotionalen Modalität*, in der Ärger, Verdruss, Hoffnung, Verstärkung und Freude zum Ausdruck gebracht werden.

Sätze wie: das hätte ich mir ja gleich denken können, oder : Donnerwetter, das hätte ich jetzt aber nicht gedacht ! sprechen eine deutliche emotionale Sprache.

Andere Modalitäten, wie etwa die *temporale Modalität*, in der beispielsweise Hypothesen über die Zukunft und die Vergangenheit aufgestellt werden, oder die *voluntative Modalität*, in der der Willen des Sprechers deutlich wird, (würdest Du bitte die Türe schließen) könnten noch endlos weiter aufgezählt und verfeinert werden, nicht zuletzt, weil uns ältere, indoeuropäische Grammatiken solches vorgemacht haben. Hierher gehören der berühmte griechische *Optativ* und der römische *Adhortativ*, der *Jussiv*, der *Dubitativ*, der *Concessiv*, die *persuasive* und die *evaluative Modalität* ... etc.

Alle diese konjunktivischen Äußerungsformen zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich auf etwas beziehen, was jetzt, im Augenblick, nicht ist und haben sich dadurch neben dem hoffnungsvollen *Potentialis* auch den zur Denunziation geeigneten *Irrealis* als Qualifikationen eingehandelt.

[04]

Útinam, útinam ...Oh, wenn doch ! oh, dass doch !... diese von römischen Rhetoren gerne und häufig verwendete Beschwörungsformel auf die meist direkte oder in indirekte und blumige Form verpackte Wünsche folgten, ist eine jener plakativen Arten, in denen Wünsche rhetorisch und öffentlichkeitswirksam mit allem Pathos formuliert wurden.

Wir finden dieses Pathos mittlerweile obsolet, geschmacklos und anachronistisch, haben es aber insgeheim durch alle möglichen anderen Konjunktive ersetzt, von denen der prominenteste jener Domestiken-Konjunktiv ist, der sich in unserer Umgangssprache als stabile façon de parler eingeknistet hat: Ich würde meinen, ich würde sagen, ich würde davon ausgehen wollen. Diese Übertreibung des im Französischen zum Formalismus erstarrten subjunctif de courtoisie, diese unterwürfige Überhöflichkeit, die sich bereits dafür entschuldigt, geboren zu sein, bevor sie den Mund aufmacht, steht in eigentümlich krassem Widerspruch zu unseren wenigstens nominell so demokratischen Verhältnissen. Es wird darin vor einem Autoritätsphantom gedienert und gekatzenbuckelt, das um so mächtiger phantasiert wird, je abwesender tatsächliche Autoritäten sind; ein Irrealis der besonderen Art.

Ein Irrealis der allgemeinen Art ist hingegen derjenige, der das verbreitete Sprachempfinden als vorherrschende Modalität dominiert, der Konjunktiv der enttäuschten Hoffnung, der Desillusionierung. „Es wär' so schön gewes'n, doch's hat nit sollen seyn“ ist nur eine der populärsten Formen dieses Konjunktivs; die hessische Redensart: „de Hätt'ich und de Wann des sinn zwei arme Mann“ drückt ungeniert aus, dass alles Projektieren und sich in Zukünftiges Träumen in Frustration endet, und darum lieber erst gar nicht unternommen werden sollte. Ich würde ja, wenn das und das wäre und dies und jenes nicht wäre, ist die häufigste Assoziation auf das Stichwort : Konjunktiv.

Dass der Konjunktiv ein Optativ sein kann, dass der Irrealis nichts mit Irrationalismus und Phantasterei zu tun haben muss und dass der Potentialis ein Ansporn sein kann, scheint aus der zeitgenössischen Perspektive geraten zu sein und einem trägen Fatalismus Platz gemacht zu haben. Die entsetzliche Beschreibung der glücklichen Massen aus Huxleys >Ape and Essence<: „Sie begehren nicht, was sie nicht bekommen können“ zeichnet eindrücklich das Bild der zugestopften Sehnsuchtskanäle, der lahmgelegten Imagination und jene sich monoton um Normal Null herumschlingende Lebenskurve, wie man sie von stark sedierten Depressiven kennt. Geeignete Gegenmittel gegen diese hochentwickelte zivilisatorische Erstarrung, Erlahmung und saturierte Interesselosigkeit werden allenthalben gesucht und wenn ich es richtig sehe, haben wir in dieser Frage die Wahl zwischen Barbarei und Kunst.

Gewaltsam sind beide, beide haben archaische Muster, sind nah am Primitiven und Existenziellen. Barbarei und Kunst treten vorzugsweise alternativlos und unbedingt auf, sind entsprechend intolerant, notorisch im Recht und diskursiven Argumenten prinzipiell nicht zugänglich. Beide träumen vom radikal Anderen, sind meist anti-aufklärerisch, beängstigend nostalgisch und dogmatisch totalitär und bisweilen sogar terroristisch.

Dieser nur allzu verständliche gewaltsame Ausweg aus der Bewegungslosigkeit der verlogenen Sachzwänge mit seinen Träumen von Ursprünglichkeit, Grausamkeit, nackter Triebhaftigkeit, heldenhafter Gedankenlosigkeit und unheimlicher Stärke ist das wohlbekannte Erzeugnis des bürgerlichen Katastrophenhirns, das auf der Seite der Barbarei im europäischen Faschismus und auf der Seite der Kunst in den Dadaismus, Futurismus und Surrealismus mündete, in denen Gewaltpropaganda und Intoleranz ähnlich wichtige Rollen spielten.

Sensibel geworden und geradezu allergisch gegen dergleichen hat sich die Bereitschaft zu den Gegenmitteln Barbarei und Kunst versteckt, verkleidet, vielleicht auch verlagert.

Nach wie vor werden beide von den entgegengesetzten Gruppierungen als Bedrohung erlebt, aber sie wurden mittlerweile mit hohem Aufwand durch Privatisierung entschärft. Beide Subversionsformen wurden aus der öffentlichen Verantwortung entlassen, wurden nach bekanntem Muster zunächst personalisiert, sodann kriminalisiert, um sie später als Verirrung einiger Weniger qualifiziert aus der Brisanz nehmen zu können.

In wie weit das parallel laufenden, allmähliche Verschwinden des Konjunktivs aus der Umgangssprache damit zu schaffen hat, wollen wir fürs erste der Spekulation überlassen, auffallend ist es allerdings schon.

Das eigentümliche Verständnis von Kunst, das diesem Szenario zugrunde liegt, ist aber nicht das einzig mögliche, auch wenn es ein recht verbreitetes ist. Der kulturelle Selbstrettungsversuch muss also nicht zwangsläufig in der geschilderten, problematischen Richtung unternommen werden, sondern er *könnte* auch ganz anders gedacht werden, auch dieses ist ein Konjunktiv und zwar einer der Alternative.

Zunächst aber sei eine andere Beobachtung erwähnt, die kulturkritisches Rasonieren in Kauf nehmend, sich auf eine Phänomen bezieht, das bislang noch nicht beschrieben wurde. Sie bezieht sich hauptsächlich auf das zuvor vermutete „Verstecken und Verkleiden“, was dazu führt, dass die zuvor als Gegensätze einander gegenüberstehenden Barbarei und Kunst in ihrer Unterschiedenheit unsichtbar werden und es nahezu keine Wahl mehr gibt.

Ein neuer Konjunktiv ist entstanden, dessen Ressort zwar nicht ganz neu ist, aber dessen Verbreitung und konsensfähige Wichtigkeit bislang kaum gegeben war. Man könnte ihn den *conjunctivus virtualis* oder *fictionalis* nennen, dessen Ausdrücke sich auf künstliche Wirklichkeiten beziehen und tendenziell den Indikativ erweitern, sabotieren oder missbrauchen.

Die Mimikry dieses Konjunktivs ist beachtlich. Ähnlich wie bei anderen wissenschaftlichen Aussagen, die im Grunde allesamt im Konjunktiv formuliert werden müssten, da sie lediglich Wahrscheinlichkeiten zum Inhalt haben, wird auch der *conjunctivus virtualis* wie selbstverständlich in einem indikativen Constativ formuliert. Man hat sich die gesamte Äußerung in Klammern vorzustellen, vor der ein Zeichen angibt, dass der gesamte folgende Ausdruck auf virtuelle Realität bezogen ist.

Um nicht in Verwirrung zu geraten, müsste man demnächst wahrscheinlich, sowohl für den Sprecher, als auch für den Adressaten des zu transportierenden Inhalts der Aussage durch Indizes angeben, wer hier was zu wem aus welcher, in welcher und zu welcher Realität sagt. Zusätzlich wäre eine Indizierung der Indizes vonnöten, um die Modalitäten zu klären, weil nicht davon ausgegangen werden kann, dass diese in allen Welten die gleichen sind.

Wenn auch nur halb ernst und eher spaßig haben die „Emoticons“ in der Internet-Kommunikation bereits etwas davon an sich und es ist aller Neugier wert, die Entwicklung der Kommunikation mit Hilfe zusätzlicher Zeichen und Graphen weiter im Auge zu behalten.

Da dieser Konjunktiv seine Wurzeln in der Praxis des Theaters, in den Illusionskünsten und den Medien hat und hier lange in Übung war, bevor virtual und augmented reality erfunden waren, kommt er ohne die Kunst nicht aus. Hier nun tritt die zunehmende Ununterscheidbarkeit auf den Plan, die Wahllosigkeit und das, was Ästhetisierung genannt wird. Standen sich im vorigen Szenario noch Barbarei und Kunst gegenüber, kooperieren beide jetzt zum Zwecke der Hervorbringung gewünschter Effekte. Auf diese Art und Weise kann häufig Barbarei nicht mehr als solche erkannt werden, weil sie mit Hilfe künstlerischer Mittel stilisiert, gestaltet und aufgewertet ist. Im harmlosesten Falle ist es einfacher belangloser Blödsinn, der ästhetisch aufgebürstet und aufregend gestylt daherkommt, im gefährlicheren Falle werden künstlerische und mediale Mittel so raffiniert eingesetzt, dass die Propaganda für barbarische Ziele erst erkannt wird, nachdem diese bereits erreicht sind. Erst auf der Leimrute weiß der Vogel, dass es kein Blütenzweig war. Dagegen hilft allerdings keine alarmistische Paranoia, sondern bestenfalls Genauigkeit, Skepsis und ein belehrtes Methodenbewusstsein.

[05]

„Die mit der Dematerialisation der Kunst einhergehende Autorisierung des Publikums zum ästhetischen Handeln verwandelt die Kunst in eine reine Möglichkeitsform. Gemessen am tradierten Werkbegriff existiert sie als „Kunst ohne Eigenschaften“ nur noch im Konjunktiv. Indem die künstlerischen Materialisationen mehr eine notwendige Voraussetzung als die anschauliche Verkörperung von Kunst sind, liegt ihr primärer Wert darin, so etwas wie ästhetisches Potential zu sein.“

In seiner Einführungsrede zur Ausstellung „Wechsel im Konjunktiv“ der Galerie Munro in Hamburg (1988) versuchte der Kunsttheoretiker Michael Lingner sich dem schwierigen Thema Konjunktiv zu nähern. Auf Kunst bezogen begreift er ihn dabei als ein entwicklungsgeschichtliches Phänomen, indem er ihn vom traditionellen Werkbegriff absetzt, was zweifellos eine interessante Betrachtung ist, aber doch eine, die den prinzipiell konjunktivischen Charakter jeder Kunst außer Acht lässt. Seine Argumentation muss zwangsläufig dieser Schwierigkeit begegnen, weil sie das Kunststück fertig bringen will, eine Kunst zu beschreiben, die den Werkbegriff verlässt und gleichzeitig Kunst als Resultat zu verstehen, statt den Prozess ihrer Hervorbringung ins Auge zu fassen. Das alte Dilemma der Ästhetik schimmert hindurch, die alte Unentschiedenheit und mangelhafte methodische Trennung zwischen Rezeptions- und Produktionsästhetik.

Das „nur noch im Konjunktiv“ erinnert erneut an die Frage, ob man die Möglichkeit als den Schatten der Wirklichkeit versteht oder die Wirklichkeit als den Schatten der Möglichkeit. Diesem besonderen Konjunktiv werde ich mich später noch eingehender zuwenden.

Man könnte statt von einem Nur-Konjunktiv zu sprechen auch sagen, dass diese oder jene Kunst ihren konjunktivischen Charakter offener zeige als eine andere, was nach Duchamp und der ConceptArt ohnehin angebracht wäre. Denn auch das traditionelle „Werk“ hat diesen konjunktivischen Charakter, selbst wenn es mythologische Szenen darstellt, bleibt es noch immer eine Frage der Zeit, der Haltung und der Umstände unter denen der Künstler ausgerechnet nach solchen Mitteln, Methoden und Konventionen greift.

Eine Silberstiftzeichnung im Zwanzigsten Jahrhundert hat alleine und für sich, jenseits des Dargestellten, eine andere Bedeutung, als eine Silberstiftzeichnung im frühen 16ten Jahrhundert.

Die schwer erkennbaren Konjunktive, die selbstverständlich vorausgesetzt, die implizierten und die interessiert versteckten führen unter der Decke der Konvention ein heimliches Eigenleben, dem man nur mit Vorsatz und Entschluss auf die Spur kommt. Will man sich nicht auf plötzliche, poetische Offenbarungen verlassen, sind radikale, sprachkritische Fragen und philosophischer Zweifel geeignete Mittel für die zu leistende detektivische Arbeit, die in eine Form- und Produktionskritik münden soll.

Man wird nämlich bei dieser Spürarbeit auf eine Sorte verborgener Konjunktive stoßen, die sich von allen bisher erwähnten unterscheidet.

Es ist ein besonders offener, wenig festgelegter und prognostizierbarer Konjunktiv, eine Modus des Experiments mit offenem Ausgang, des metaphorischen Spiels, der Nonchalance, der Transition und Vagheit. Der Satz „Alles was wir sehen, könnte auch anders sein“ gibt keine Hinweise auf ein „wie anders“, in welcher Hinsicht verschieden, es wird nichts gesagt über besser oder schlechter, anziehender oder abstoßender, heller oder dunkler ...

Ich möchte diesen Konjunktiv den *heuristischen Konjunktiv* nennen und versuchen, ihn näher zu bestimmen.

[06]

Zu Wittgensteins Satz aus dem tractatus gibt es eine Reihe von Parallelzitate, die Verwandtes zum Inhalt haben. Robert Musil schreibt im 4. Kapitel seines Romans >Der Mann ohne Eigenschaften<: „... Wenn es (aber) Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, dass er seine Daseinsberechtigung hat, dann muss es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann. Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muss geschehen: sondern er erfindet: Hier könnte, sollte, oder müsste geschehen; und wenn man ihm von irgendetwas erklärt, dass es so sei, dann denkt er: Nun es könnte wahrscheinlich auch anders sein.

So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“

Siegfried Zielinski bezieht sich im Methodenkapitel seiner >Archäologie der Medien< unter dem Motto „Geglücktes Finden statt vergeblicher Suche“ auf diese Passage Musils. Als einen „tiefwurzelnden Fehler der Philosophie“ bezeichnet es Wittgenstein a.a.O., dass man „die Möglichkeit als einen Schatten der Wirklichkeit begreife“ (Nachlass 1994, VII,24) und streift damit jene prälogische Disposition, die wahrscheinlich vor aller formulierbaren Erkenntnis liegt und als psycho-mentale Befindlichkeit, die sogar noch vor dem ersten Zweifel liegt, begriffen werden kann. Ganz ähnlich wie alle Fragen nach dem „proton kinun, dem ersten Bewegter“ werden hier Voreinstellungen thematisiert, wie zB ist das Chaos vorgängig und der Kosmos ein Ausnahmezustand, oder umgekehrt, ist das (eleatische) Eine und Unbewegte das Erste, oder ist es vielmehr die bewegte Vielfalt; setzte ich eine prästabile Harmonie an den Anfang und definiere die Kakophonie der Realität als Abweichung von dieser, oder gehe ich von einem lauten und ungenauen Durcheinander aus und verstehe Gestaltungen, Verwerfungen, Vernichtung, Strukturwandel und jegliche Dynamik als Bewegung zu einem harmonischen, wohltönenden und unerschütterlichen Endzustand.

Bereits mit den Vorbedingungen einer Heuristik beschäftigt sich Friedrich v.Hardenberg-Novalis, wenn er sagt: „Wenn wir eine Phantastik hätten, wie wir eine Logik haben, würde man die Kunst des Entdeckens bald entdecken.“ (Allgemeines Brouillon) Die Kunst des Entdeckens oder Erfindendens, die Heuristik oder Ars Inveniendi ist etwas, worin sich Kunst und Philosophie erneut begegnen, ergänzen und gegenseitig beeinflussen könnten, ob das allerdings in wünschenswertem Umfang geschieht, bleibt abzuwarten.

Warum es so erstaunlich wenige Theoretiker der Heuristik gibt, ist eine rätselhafte Sache, die verdient, eingehender untersucht zu werden.

Die Heuristik hatte nie einen richtigen, angestammten Platz auf dem Arbeitstisch der Philosophie. Entweder war sie nicht ausreichend kalkulierbar, oder sie bot keine Möglichkeit zu hinreichend systematischem procedere, das beschreibbar

und lehrbar gewesen wäre. Als Kobold unter den tradierten Problemen stört sie die eingefahrenen Schulmeinungen und Sicherheiten und entzieht sich sogar der Logik mit ihren Schlusskonventionen und -verboten. Unbequemlicherweise thematisiert sie ständig Grundlagen des gedanklichen Einfalls und der folgenden intellektuellen Prozesse, was auch und besonders für die Philosophie entscheidend ist und wird darum gerne und schnell als unseriös abgetan. Da sie am Primat der Vernunft zweifelt, konstitutiv sprunghaft ist, unordentlich und anarchistisch und zudem als Disziplin nicht festumrissen, taugt sie wenig für eine Kathederphilosophie, die sehr viel Energie aufwendet, um die Wissensbestände gut zu organisieren und zu verwalten.

Das sollte sich einschneidend ändern, als die Fächer Wirtschaftswissenschaft und Informatik das Konzept Heuristik entdeckten, besetzten und verstümmelten. Jetzt wurde die Heuristik an eine kurze methodische Leine gelegt, vom Erfinden aufs Problemlösen verkürzt und unter die Tyranis der Ökonomie gebracht, also dem Diktat ihres eigenen Widerspruchs unterworfen.

Als praktikables, ökonomisches Abkürzungsverfahren fristet die alte Heuristik eine Fußnotenexistenz, obgleich sie in einer Zeit und einer Weltgegend, die sich so vieles leisten kann, die Königsdisziplin aller schools of advanced studies sein müsste. Die generelle Frage heißt nun nicht mehr, wie komme ich zu möglichst vielen, guten, hin- und mitreißenden Ideen, sondern wie kann ich dieses Problem mit den geringsten MannStunden, mit niedrigster Fehlerwahrscheinlichkeit und höchster Trefferquote, mit garantierter Sicherheit und modischerweise auch noch mit „Nachhaltigkeit“ lösen.

Als Entscheidungshilfe, Organisationserleichterung und Informationsfilter leisten heute Heuristiken und Algorithmen gute und maschinenlesbare Dienste und werden gelegentlich synonym gebraucht. Versteht man unter Algorithmen Rechenanweisungen, könnte man Heuristiken als Denk- und Handlungsanweisungen auffassen, im Falle der Begriffsverwendung in der Informatik wird daraus hauptsächlich ein Regelwerk zur Reduktion der Komplexität. Wie beim Partiturspielen, das eine spontane Reduktion von n Systemen auf 4 spielbare darstellt, lässt man alles was die Eindeutigkeit der Richtung, in Modulation und Struktur stört, weg und konzentriert sich auf Leittöne, Melodie und harmonische Entwicklungen. Eine Simplifizierung gewiss, aber eine, die den vorherrschenden Charakter des Stückes wiedergibt. Hierin liegen Vor- und Nachteile des eingeschränkten und verkürzenden Verständnisses der Heuristik, so verstanden verstärkt sie die Prägnanz und unterdrückt das Rauschen, die Redundanz und den Schmuck.

Für Dienstfertigkeiten dieser Art war die Heuristik seit ihrem ersten Auftauchen in der antiken Mathematik immer anfällig.

Pappos von Alexandria hatte kühn vorgeschlagen durch das Umdrehen der Denkrichtung zu hilfreichen Ideen zu kommen. Ein bis dato ungelöstes Problem könne man dadurch einer Lösung näher bringen, indem man es als gelöst betrachte und versuche die einzelnen Lösungsschritte zu rekonstruieren.

In einem Hin und Her zwischen analytischer und synthetischer Denkweise führe ein solcher Prozess im Wechselschritt schließlich zu mathematisch verwertbaren Ergebnissen. In der „ars magna“ des katalanischen Gelehrten und Alchemisten Raimundus Lullus wird aus der Heuristik eine Art Begriffs- Kombinatorik, auf die sich 400 Jahre später noch der Jesuit Athanasius Kircher in seiner „Novum inventum linguarum“(1559) bezieht und Leibniz in seinen Arbeiten „de arte combinatoria“ und „ars inveniendi“. Es ging um Erfindung, in diesen Fällen um die Erfindung einer mathematisierten Universal-Sprache, der wir uns in den heute üblichen, mit Hilfe von Computern erzeugten und dieselben steuernden, Algorithmen durchaus genähert haben. Wir werden allerdings zu dergleichen Anstrengungen nicht mehr veranlasst, weil wir auf der Suche nach der Sprache Adams sind, um aus ihr die Ursprache der Menschheit zu rekonstruieren. Die babylonische Verwirrung, die durch die Vergötzung der Information entstanden ist, veranlasst uns mittlerweile dazu, Ordnungsprinzipien, Zitier- und Verweisregeln, Navigationsweisen und Klassifizierungen zu reformieren oder gar neu zu erfinden. Dazu könnte die alte Heuristik durchaus nützlich sein, dann allerdings eher als „ars inveniendi“ und weniger als Abkürzungsverfahren.

[07]

Jenseits kulturhistorisch gebildeter Erwägungen und interessanter Bezüge bleibt zu fragen, welche Bedeutung der Konjunktiv als cognitiver Stil, ästhetische Strategie und Lebensentwurf für die Kunstpraxis hat, oder haben könnte. Die vermutete Nähe des Konjunktivs zur Vorstellung und zum Sein-Sollen von etwas, das noch nicht ist, erinnert zweifellos an die Situation des Malers vor der leeren Leinwand. Auch das Modell im weitesten Sinne repräsentiert etwas, das so sein könnte, wenn es realisiert wird. Pläne, Ideenskizzen, auch Partituren und geschriebene Stücke, die zur Aufführung gedacht sind, alle Arten von Entwürfen, die eine künftige Realität vorwegnehmen, ja selbst die gemalte Idylle als Vision einer besseren Welt ist eine dem Konjunktiv verwandte modale Kategorie. In ihr wird sowohl das Subjektive in der „Redeweise“ deutlich, als auch das Hypothetische, Kontrafaktische oder Ersehnte, Gewünschte. In ihrer Vergleichenden Grammatik Spanisch-Deutsch (Mannheim 1989, Bd.2) behandeln Nelson Cartagena und Hans-Martin Gauger unter dem Stichwort „Modus“ das Verhältnis von Indikativ und Konjunktiv. Da ist von markierter und unmarkierter Verbform die Rede, wobei der Indikativ als neutrale und nicht markierte Nullform bezeichnet wird und beim Konjunktiv das Subjektive, Stellung Nehmende, Indirekte, Distanz Ausdrückende u.ä. erwähnt wird, alles Kategorien, die uns von der künstlerischen Äußerung bekannt sind, Irrealis, Optativ, Adhortativ und Narrativ eingeschlossen. Liest man diese Texte und andere grammatikalischen Analysen metaphorisch, wird man auf Analogien zur Kunst stoßen, die zu weiterführende Gedanken Anlass geben; zum Beispiel den Beginn des Stichworts „Modus“ in Hadumod Bußmanns Standardwerk „Lexikon der Sprachwissenschaft“ (Stuttgart 1983)

Modus: Grammatische Kategorie des Verbs, durch die die subjektive Stellungnahme des Sprechers zu dem durch die Aussage bezeichneten Sachverhalt ausgedrückt wird. Als selbständiges Formenparadigma ausgebildet, verfügen die meisten Sprachen über die neutrale Teilkategorie des Indikativs, über den Konjunktiv zum Ausdruck irrealer Sachverhalte und den Imperativ als Modus der Aufforderung.

Die „Grammatische Kategorie eines Verbs“ könnte man folgendermaßen lesen:

Eine bestimmte Art der Tätigkeit aus jener Konvention, die den Umgang mit Sachen regelt, in welcher mit hoher Selbstreferenz nicht nur Sachen ausgewählt, benannt und vorgestellt werden, sondern gleichzeitig damit die persönliche Haltung zum Vorgestellten ausgedrückt wird ...

Auch wenn es naiv oder unseriös klingen mag, Textzeilen in dieser tendenziösen Weise zu paraphrasieren, ist es doch insofern ein legitimes Verfahren, als es die

Art widerspiegelt, in welcher wir normalerweise lesend verstehen, indem wir fremde Formulierungen dem angleichen, womit wir uns gerade beschäftigen.

Lesarten führen in der Regel zur Weiterentwicklung von Erkenntnissen und sind selbst in ihrer unsystematischen Vielfalt und Heterogenität das Reservoir aus dem Wissenschaft und Kunst gemeinsam schöpfen. In Karl Poppers „Welt 3“ wirken und beziehen sich Kulturerzeugnisse aufeinander und zeitigen, wie Popper betont, für das erkennende Subjekt häufig stärkere Wirkungen als die Auseinandersetzung mit den Welten 1 und 2, in denen grob gesagt, Physikalisches und Psychophysiologisches zu Hause sind.

Wenn wir uns ein befreiendes „heterologisch- pragmatisches Stöbern in der Welt 3“ leisten, es mit einiger Bedenkenlosigkeit fermentieren, und mit subjektiver Kritik zu Werke gehen, könnten wir über den Konjunktiv und seine Manifestationen womöglich einen Zugang zu einigen verborgenen Quellen der Kreativität finden.

Dieser so inflationär gebrauchte, oft missverstandene und unnötig mythologisierte Begriff Kreativität hat erst in zweiter Linie mit Problemlösung zu tun, worauf er, wie die Heuristik auch, von ökonomisch interessierter Seite verkürzt wurde.

Verstehen wir ihn zunächst ganz kindlich und freihändig als : auf etwas kommen, das vorher noch nicht da war, geraten wir unversehens in die Debatte des „Novums“. Ob „das Neue“ überhaupt existiere, oder ob es lediglich bislang unbekannte Muster aus den altbekannten Teilen seien, die uns als neu imponieren, ist ein altes Diskussionsthema, auf das bereits der biblische Autor des Buchs Kohelet geantwortet hat. „Es gibt nichts Neues unter der Sonne“ heißt es da in beeindruckender Kürze und pessimistisch-skeptischer Entschlossenheit. Dieses Problem können wir umgehen, wenn wir uns darauf einigen, statt von Neuem von „mir bislang nicht Bekanntem“ zu sprechen, was weder die Überraschung ausschließt, noch sich in konfessionellen Henne-Ei-Fragen verlieren muss.

Das semantische Feld des Konjunktivs durchsuchend finden wir viel Unklares, Vages, Flüchtliges, scheinbar Nebensächliches, Zufälliges, aber auch Wunschdenken, kompensierende Träume, Spekulationen, Hoffnungen, Wahnvorstellungen und Geheimnisse, mithin Phänomene die uns aus den Dunkelkammern der Erkenntnis, der Kunst und der Gedankenproduktion bekannt sein dürften.

Solches spontan als Algorithmen und Heuristiken, also als Handlungs-und Denkanweisungen aufzufassen, ist eine der bekanntesten künstlerischen Praktiken, das ein bestimmtes Verhältnis zu den Phänomenen der Welt voraussetzt.

Ein nicht-konventionell-identifizierendes Verhältnis zu Phänomenen zu entwickeln, klingt zunächst komisch. Wenn ich dieses Verhältnis ein „ästhetisches“ nennen würde, wäre das insofern problematisch, als die alte ungeklärte Unterscheidung zwischen Rezeptions- und Produktionsästhetik wieder an den Ausgangspunkt der Überlegung führen würde. Ein „heuristisches Verhältnis“ könnte das gesuchte dialektische Gegenstück sein . . .

Probieren wir es am Beispiel des „Nebensächlichen“ aus und versuchen wir, Nebensächlichkeit nicht als Ergebnis einer vorausgegangenen Bewertung zu verstehen, also beurlauben wir die ganze übliche Denkweise von Hauptsachen und minderen Nebensachen, mitsamt dem verkürzten und verkürzenden Weltverständnis der ungeprüften und auf brüchigen Fundamenten aufgebauten definitorischen Gewalt eines Common Sense und geben wir uns einer Eulenspiegelerei hin. Die raffinierte und im höchsten Maße Kreativität fördernde Romanfigur Eulenspiegel, erzielte viele ihren berühmten Aha-Effekte durch die Kontrastierung des konventionellen Wort- und Begriffsverständnisses mit dem wörtlichen. Danach wäre eine Nebensache, eine Sache, die neben einer anderen existiert, oder auch nur positioniert ist. Ein phänomenologisches Juxta würde gegen ein konventionelles Werturteil ausgespielt und die schmale Disqualifizierungsszene löst sich plötzlich in ein breites Bild von simultaner Koexistenz auf. Ein Neben rangiert zunächst außerhalb jeglicher Hierarchie, das Neben wird leicht zum Mit, zur Begleitung und Umgebung, zur berührungslosen Parallele oder auch zum beeinflussenden Hintergrund. Es ist also durchaus vorstellbar, und im Übrigen eine Binsenweisheit der Wahrnehmungs- und Entwicklungspsychologie, dass es fließende Übergänge zwischen Haupt- und Nebensachen gibt.

Aus dem Muster vieler gleichberechtigter Teile, wird ein Detail durch Aufmerksamkeitsverlagerung und aktuelle Akzentuierung plötzlich zur Hauptsache, macht dadurch die Nachbardinge zu Nebensachen, hält eine Weile, bis ein erneute Aufmerksamkeitsverlagerung zu neuen Konfigurationen des Haupt und Neben führt. Unsere allgemeine Sinnesphysiologie arbeitet auf ähnliche Weise. Das Prinzip der afferenten kollateralen Hemmung sorgt dafür, dass wir zB einen Schmerz lokalisieren können, indem es den lokalen Schmerz durch die nahezu gleichzeitige Dämpfung der Nachbarzellen prägnanter macht. Darüber dass Haupt- und Nebensachen vom Standpunkt abhängen, mithin eine Frage der Wahrnehmung sei, belehrt uns die Volksweisheit, dass diese Wahrnehmung aber auch beim selben Individuum eine wechselvolle und dynamische Sache ist, darüber erfahren wir erst etwas, wenn wir der Eulenspiegelerei nachgehen und über manche wörtlichen Umwege unser Wissen über den in Rede stehenden Gegenstand bereichern.

Wenn ich mich nun zu der kühnen Behauptung verstehe, es gäbe keine Nebensachen, wäre das gleichbedeutend mit der Feststellung, dass es keine Hauptsachen gibt, es sei denn ich könnte angeben, im Bezug worauf. Das eröffnet den Horizont des Kontextuellen und, enger gefasst, den des jeweiligen

Bezugs. Hauptsache Index P wäre dann die korrekte Ausdrucksweise, doch so orthologisch spricht und denkt wohl niemand.

Es ist eine schlichte Beobachtung, aber eine folgenschwere Feststellung, dass eine Nebensache in dem Augenblick aufhört eine solche zu sein, in dem ich sie betrachte, das bedeutet, dass selbst der Versuch einer Deklaration: dieses sei eine Nebensache, den Gegenstand der Benennung in sein Gegenteil verkehrt.

Was erreichen wir mit solchen und ähnlichen Spielereien: Das Gegenteil von Reduktionismus im umgangssprachlichen Verständnis der Einengung des Blickfeldes. Wenn auch die Verminderung der Komplexität Orientierung erleichtert, ist diese Erleichterung in der Regel doch teuer erkaufte. Es ist zwar bequemer, sich nur mit drei fundamentalen Prinzipien befassen zu müssen, als mit tausend Erscheinungsformen, aber die solchermaßen zustandgekommenen Aussagen büßen im gleichen Maße, in dem ihre Allgemeinheit zunimmt an zutreffender Inhaltlichkeit ein. Es scheint das Dilemma des Allgemeinen zu sein, dass es immer grob ist und kaum jemals dem Einzelfall gerecht wird.

Was aber das Gegenteil von Reduktionismus sei, ist schwer auszumachen. Die einen meinen Holismus, die anderen halten die Induktion oder die Pierce'sche Abduktion für den Gegenspieler, ich nenne den Gegenzug zur Reduktion Amplifikation und tue das mit folgender Begründung.

[08[

Leitender Gedanke zur Entwicklung einer Amplifikation ist eine möglichst große Annäherung an das, was wir uns angewöhnt haben, Realität zu nennen. Die Berücksichtigung des Perspektivismus ist Voraussetzung und konstitutiv für diese Form einer erweiterten phänomenologischen Betrachtungsweise und Erkenntnisform.

Als Ausgangssituation für Reduktionen stellt sich vielfach Folgendes dar : verwirrende Vielfalt erzeugt das Bedürfnis nach dem Auffinden vergleichbaren Ausprägungen der Variablen, wodurch eine deutliche Verringerung ihrer Anzahl hergestellt werden kann. Weiterentwicklung der gedanklichen Operationen mit Hilfe der Mathematik und Verrechnung nicht-mathematischer Daten bis auf die Ebene hierarchisierter Ja-Nein-Aussagen, letztlich statistisch ausgedrückt in einem numerischen Wert, der als Ergebnis der Erkenntnis-Operation aufgefasst wird.

Darin werden stillschweigend Annahmen gemacht, die zu folgenschweren Präjudizien führen:

1. die Annahme der prinzipiellen Vergleichbarkeit (vulgo: Äpfel & Birnen)
2. die Generalisierung von einzelnen Aspekten (zB Häufigkeit des Auftretens)
3. die Anwendbarkeit wesenfremder Methoden (zB Mathematisierung)
4. die Verwechslung von Schnappschuss und Realität
5. die Überstrapazierung des statistischen Mittelwerts
6. die Dekontextualisierung der Phänomene
7. die Schaffung problematischer semantischer Traditionen (Artefakte)

”

”

Es gibt nur wenig, was dieser consensuellen Verengung des Zugangs zur Wirklichkeit entgegenwirken kann. Die berühmte Trias aus revolutionärer Gewalt, drogengeschwängertem Eskapismus und beharrlicher Arbeit an Gegenbildern fällt einem unwillkürlich ein; der ewige Kulturkampf mit seinem Hin-und Hergerissensein zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*, zwischen Technik und Mystik, Rebellion und Askese.

Hier, in der Praxis des Konjunktivs, soll die Amplifikation als Gegenmittel gegen den zwar praktikablen, aber doch un- oder contraproduktiven Zugang zur Wirklichkeit näher betrachtet werden.

Ein leitender Gedanke dazu stammt von André Breton: „Das Bewundernswerte (Erstaunliche) am Phantastischen ist, dass es nichts Phantastisches daran mehr gibt: Es gibt nur noch das Wirkliche.“

Dieses Zitat hat Ähnlichkeit mit dem, was weiter oben über die Nebensachen ausgeführt wurde. In dem Augenblick, in dem ich mich dem Nebensächlichen, (dem Phantastischen) zuwende, ist es nicht mehr nebensächlich, respektive Phantastisch, sondern eine „Hauptsache in der Wirklichkeit“.

Amplifikation kommt im allgemeinen, in Lexika repräsentierten, Sprachgebrauch in mehreren Verwendungszusammenhängen vor:

in der Genetik, in der Mathematik, der Psychologie und in der Rhetorik. Die deutschen Vokabeln für Amplifikation reichen von Anreicherungen, Erweiterung, Verbreiterung, Vervielfachung bis zu Bebilderung und Ausschmückung.

Merkwürdigerweise genießt die Amplifikation nicht die gleiche Wertschätzung wie die Reduktion, zu der sie das Gegenstück bildet. Sie wird gerne und leicht in die Nähe des Überflüssigen, Geschwätziges, Eitlen und Dekorativen gerückt und da sie angeblich keiner Notwendigkeit entspringt, gilt sie in aller Regel als unnütz und verzichtbar. Obwohl sie in der Genetik, vor allem in der DNA-, Krebs- und Tumorforschung eine wichtige und ernste Rolle spielt und in der Mathematik als Möglichkeit, eine simple Dualität zu einer Matrix zu erweitern ein probates Mittel darstellt, verdankt sie ihren schlechten Ruf wahrscheinlich ihrem Gebrauch in der Psychologie und der Rhetorik.

Von Carl Gustav Jung stammt die Technik der von ihm so bezeichneten Amplifikation, die im Gegensatz zur Freuds „freier Assoziation“ eine Art gelenkter Assoziation darstellt und dabei den Versuch unternimmt, durch Vorgabe religiöser, mythologischer und volkskundlicher Bilder, die Deutung von Schwerverständlichen, zu erleichtern. Amplifikation ist nach Jung "da am Platz, wo es sich um ein dunkles Erlebnis handelt, dessen spärliche Andeutungen durch psychologischen Kontext vermehrt und erweitert werden müssen, um verständlich zu werden."

Durch Jungs Anleihe bei der Alchemie, in der sich Verwandlung durch Aufkochung mit zugefügten Substanzen ergeben kann und soll, ist der Begriff einerseits ins Zwielficht geraten und andererseits ist er durch die Vertreter der Jungschen Schule ins mythologisch-archetypische Halbdunkel weiterentwickelt worden, was bisweilen an analytische Willkür und methodisch problematische Praktik grenzt.

In den Figuren der Rhetorik firmiert Amplifikation als kunstvolle Erweiterung einer Aussage über das hinaus, was zur Kommunikation unbedingt nötig ist. Durch das wiederholte Betrachten unter verschiedenen Gesichtspunkten und durch ausführliches Darstellen der verschiedenen Aspekte kommt eine Vielfalt der Denk- und Interpretationsmöglichkeiten zustande, die den Inhalt reicher macht und nach mehreren Seiten öffnet. Herabwürdigend wird von „Aufblähen“ gesprochen, befürwortend von „Bereicherung“.

Die Amplifikation, von der hier die Rede sein soll, ist eine unverdächtige, hauptsächlich auf die Vermehrung der Aspekte konzentrierte Denk- und Wahrnehmungsweise, die von Kontextualismus, Perspektivismus und der Blochschen „Kategorie Möglichkeit“ beeinflusst ist.

Reduktionismus im umgangssprachlichen Verständnis trägt dazu bei, dass unser Verhältnis den Phänomenen gegenüber einfacher, praktikabler, alltagstauglicher, monotoner, langweiliger und unproduktiver wird. Routinen werden ebenso gefördert wie Automatismen der unguuten Art und letzten Endes bringt das den

lauten Schrei nach Verbesserung, Innovation und Überraschung hervor, das große Bedürfnis nach dem Neuen, Interessanteren und Zuträglicheren. Wenn unsere praktisch-identifizierende Wahrnehmung aber das Phänomen, das Ding, oder die Situation in zunehmendem Maße nicht mehr sieht, sozusagen progredient Aspekt-blind wird, können keine Anregungen aus den Phänomenen, Dingen und Situationen mehr gewonnen werden. Eine sinnlos geschäftige Suche beginnt, man sucht im Sekundären, wärmt alte Zugangsweisen auf, verliert sich in Präsentationen, Darstellungen und Aufbereitungen, verwechselt diese mit den ursprünglichen Phänomenen, Dingen und Situationen und verschwendet mehr Energie auf das verzweifelt aufgebauschte Drumherum als auf die Sache selbst. Gutes Beispiel und Studienobjekt in diesem Zusammenhang ist die Welt des Museums, der Ausstellungs- und Eventkultur, die mitsamt dem Kuratoren-Unwesen vor lauter dritt- und viert-Verwertungsnebel, die Exponate und die Sammlung kaum noch sieht und kennt.

Ein Objekt mit seinen $n+1$ Bezügen, Aspekten, Verwendungszusammenhängen, seiner Mythologie, seinen Verhältnissen und Umständen, seinen Imitationen und Nachempfindungen, den Spuren seiner Herkunft und Wirkungsgeschichte, seine kulturhistorische Verortung, seinen räumlichen Dimensionen, seinem physikalischen Gewicht, seinem Geruch, seinem üblichen Aufenthaltsort, seinen Alterungsprozessen und Verfallserscheinungen, seinen Farbvalours und existierenden Variationen, die mit ihm verbundenen Personen, Länder und Kulturen, sein ursprünglicher Preis in Relation zu anderen Preisen der Zeit, Zeugnisse seines emotionalen und sentimental Wertes in Briefen, Gedichten und Musikstücken, gesammelte Darstellungen in unterschiedlichen Techniken und Medien, wissenschaftliche Äußerungen, in denen das Objekt vorkommt, seine Rolle in anderen als den angestammten Lebensbereichen, das Objekt als Geschenk, seine Verpackung, mit dem Objekt verbundene Rituale, Witze und Geheimnisse, sein Schicksal in Kriegen, seine Zweckentfremdung, das Verhältnis der Generationen zu ihm, genaue Material- und Konstruktionsanalyse, handwerklicher Zugang, sozialer und politischer Zugang zu seiner Herstellung und zu seinem Besitz, historisch belegte Tausch-Zerstörungs- und Wiederbeschaffungsaktionen, Reparaturen, das Auftauchen des Objektes in der Kunst, in der Theater-Requisite, in der Belletristik, in Sammlungen und Museen, in der Öffentlichkeit und im Freien, Theorien zu seiner Sichtbarkeit versus Unsichtbarkeit, Pflege- und Erhaltungsmaßnahmen, Statistik seines Vorkommens, Erwähnung des Objektes in Testamenten, Nachlässen, Pfandhaus- und Auktionslisten, prominente Äußerungen zu diesem Objekt, oder der Gattung solcher Objekte, das Objekt in Enzyklopädien und Suchmaschinen, verschiedene Typisierungs- und Klassifizierungsversuche, sein Gebrauchswert, auch wenn nicht vorhanden, regionale Besonderheiten und unterschiedliche Benennungen, die Erfassung des Objektes in Zahlen, und /oder Messwerten, seine Robustheit versus Fragilität, weitere Eigenschaften und Zuschreibungen, taktile Besonderheiten, Usability und Aufmerksamkeitswert,

das Objekt in dokumentierten exzeptionellen Situationen und an außergewöhnlichen Orten, Verwandtschaft und häufiges gemeinsames Vorkommen mit anderen Objekten, sein Verhältnis zur Norm, mit ihm verbundene weltanschauliche und religiöse Aspekte, Ersatzformen, Luxusausführungen und besondere individuelle und verzierte Versionen, Gerichtsakten, Tagebücher, Asservaten-Nummern in und unter denen das Objekt erscheint, räumlich-zeitliche Häufungen, Fußnoten- und Zitierstatistik, anwendbare rezeptionsästhetische Kategorien, historische und umstrittene solche, Etymologie und linguistische Auffälligkeiten der verschiedenen Namen, durchschnittliche Tauglichkeit des Objektes zu Spiel, Kampf, Verrichtung von Arbeit oder Dekoration, Grad der Beschreibbarkeit, Medientauglichkeit, sein Umriss und Schattenbild, Wiedererkennbarkeit, Kultstatus (Iconicity) des Objekts, Marktwert, Verfügbarkeit versus Seltenheit, Proportionalität in Beziehung zum Menschen, das Form-Funktionsverhältnis, sein Luftwiderstand, Volumen und Oberfläche, seine Elastizität, Temperaturtoleranz und Resistenz gegen chemische und sonstige Umwelteinflüsse, sein Erscheinungsbild im Vergleich zur momentanen Mode, Abrieb, Ausdünstung und sonstige mikrophysikalische Veränderung in der Zeit, durchschnittliche Lebensdauer im Sinne von Haltbarkeit, geometrische und perspektivische Besonderheiten des Objekts, seine Standfläche, sein Schwerpunkt und seine Rotationsfigur, die Reproduzierbarkeit des Objekts, seine Resonanz und Klangfähigkeit, seine in ihm vorherrschenden physikalischen Gesetze, die von seiner Form ausgelösten Assoziationen und solche die von seiner Bedeutung, rept seinem Gebrauch ausgehen, seine elektrische Leitfähigkeit, das Maß seiner Lichtabsorption, Zuordnung zu allgemeinen und besonderen Kulturleistungen, Vorformen, beitragende Erfinder, Entdecker und Entwickler, Formen der Empfehlung, Propaganda und Werbung für das Objekt, spezielle Nutzungen, die Arten von emotionalen Reaktionen, die dieses Objekt ausgelöst hat und noch auslöst, dokumentierte Kritik am Objekt selbst und am Umgang mit dem Objekt, Fälle von Missbrauch und falscher Nutzung, 360 photographische Abbildungen, den 360° Grad entsprechend ...etc.

So ungefähr könnte eine gelungene Amplifikation aussehen, ohne Anspruch auf erschöpfende Vollständigkeit und ohne festschreibende Aussagen zu machen, die angeblich nicht erweiterbar sind.

Auch wenn das jetzt nach haltlosem Enzyklopädismus klingt, nach romantischem „Alles“, nach universalistischer Naivität, eines kann man wohl mit einigem Recht behaupten: diese Betrachtungsweise eröffnet Horizonte und Denkmöglichkeiten und offenbart die Menge von Details und Verknüpfungen, an denen sich neue Gedanken entzünden können.

„Verknüpfende Detailkenntnis“ ein Lieblingsbegriff Leonardos, den er häufig verwendet, wenn er gegen die „Verkürzungen der Werke“, gegen voreiliges Sichzufriedengeben, gegen mangelnde Geduld und Sorgfalt polemisiert. Nur die „verbindende Detailkenntnis“ bringe ein Ganzes hervor, notiert er auf ein

Skizzenblatt, das heute unter Folio 211 recto, in der Manuskriptsammlung des Hauses Windsor, Anatomie III bekannt ist.

Das ganze Zitat in deutscher Übersetzung lautet: „...die Liebe ist um so inniger, je sicherer die Kenntnis ist, welche Sicherheit aus der verbindenden Kenntnis aller jener Teile entsteht, die miteinander vereinigt das Ganze der Dinge bilden, die es zu lieben gilt.“

[09]

Lupe und Fernrohr, oder Mikroskop und Teleskop waren die beiden Instrumente, durch die es dem forschenden Menschen möglich wurde, über das hinaus zu gehen, was bisher sichtbar war. Eine ungeheure Explosion der Details war die Folge, man konnte jetzt Dinge und Zusammenhänge im unsichtbar Kleinen, wie im unsichtbar Entfernten wahrnehmen, die zuvor keinem menschlichen Auge zugänglich waren. Die Begeisterung der holländischen Linsenschleifer sprang über auf ganz Europa, eine neue Industrie entstand, aber auch eine neue Façon des außersprachlichen Beweises. Der Augenschein triumphierte über die logischen Schlussfiguren, Experiment und Empirie über Buchtradition und spekulativ-interpretierende Gelehrsamkeit.

Man sollte annehmen, dass sich die Zunahme der sichtbaren und wissbaren Details auf irgendeine Weise in der gesprochenen und gedruckten Sprache niederschlägt, aber es sieht nicht danach aus. Die Bilder nehmen zu, aber die Sprache lässt wenig von der amplifizierten Welt, von der augmented reality erkennen.

Soll das heißen, dass der empfängliche menschliche Geist und seine sprachliche Expression mit der Verarbeitung der neuen Fülle überfordert waren ?

Die Simultaneität des Bildes ist in der Tat dem unbeholfenen raum-zeitlichen Nacheinander der gesprochenen und geschriebenen Sprache im Bezug auf die Menge der dazustellenden Details überlegen. Zwar ist ein mit Einzelheiten überfrachtetes Bild genau so schwer erträglich, wie eine lange Aufzählung, die so monströs ist wie „Ein Objekt mit seinen $n+1$ Beziehungen...“ (s.oben) aber das Bild hat bekanntlich eine unvergleichlich höhere Informationsdichte pro cm^2 als die gedruckte Sprache. Eye-Tracking-Experimente haben zwar gezeigt, dass auch Bilder sukzessiv gelesen werden, dieses aber ausgesprochen schnell und generell erst nach verschafftem Überblick, wobei das Betrachten mit wechselnden Strategien der Informationserschließung während des Lesens erfolgt; mal kommen Konzentrationsknoten der Tracks zustande, mal zeigen sich auf den Protokollen große Diagonalen und raumgreifende Suchbewegungen der Augen, gelegentlich sieht man heftige ZickZack-Bewegungen und das lange Hin und Her einer vergleichenden Wahrnehmung. Wollte man Eye-Tracking Protokolle der Bildwahrnehmung in sprachliche Protokolle umwandeln, wäre das Ergebnis ein surrealistisch- assoziativer Text, der nur geringe Ähnlichkeit mit der herkömmlicher Sprache, Grammatik und Diskursivität hätte.

Die „Stream of Consciousness Technique“ einiger Schriftsteller der ersten Hälfte des 20.Jahrhunderts, als Terminus von May Sinclair aus der Psychoanalyse auf die Literatur übertragen, war ein sprachlicher Versuch, die amplifizierte Welt zu beschreiben. In endlosen Sätzen versuchten James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Knut Hamsun, Hermann Hesse, die Surrealisten und andere, im inneren Monolog gezielt von Hundersten aufs Tausendste zu kommen, dem ausufernden Fluss der Empfindungen und Gedanken angemessenen sprachlichen Ausdruck zu verleihen.

Sie retteten die zahllosen Erscheinungsformen der Welt durch Außerkraftsetzen der herkömmlichen Syntax, erschwerten dadurch das Lesen und machten es gerade darum wieder zu einer wertvollen und interessanten Herausforderung. Im Ulysses hält Joyce nicht von ungefähr metaphorisch die Lupe über einen Tag, an dem all das geschieht, was er auf mehr als 800 Seiten beschreibt, jene Lupe, durch die er mehr sehen kann, als ihm das mit „unbewaffnetem“ Auge möglich wäre.

Die Amplifikation als Wahrnehmungs- und Erkenntnisform scheint sich in der Kunst besonders leicht bemerkbar zu machen, da es hier zum allgemeinen Pensum gehört, Sehgewohnheiten zu thematisieren, zu attackieren, in Frage zu stellen, zu zerstören oder durch andere zu ersetzen. Wenn neue Phänomene am Horizont des allgemeinen Bewusstseins auftauchen, wie zB eine kaum zu bewältigende Fülle von Details, probiert die Kunst sehr früh Praktiken des Erfassens, Fangens und Bannens aus, experimentiert mit Behältern, Netzen, Brillen und Formeln, um sich das Überraschende oder auch Furcht Einflößende begreiflich zu machen. Dieses zu erkennen und möglicherweise zu nutzen ist den Wissenschaften bislang kaum eingefallen, da die beiden Subkulturen trotz enger Verwandtschaft einander recht fremd geworden sind.

Es gibt immer wieder Ausnahme, aber Wissenschaftler, die visuell orientiert, oder sonst auf die Sinne konzentriert sind und entsprechende Quellen benutzen, werden häufig als Außenseiter angesehen und behandelt. In der entsprechenden Ahnenreihe fehlen die prominenten Namen nicht. Ramon Llull, Petrus Abälard, Francis Bacon, Giambattista della Porta, Robert Fludd, John Locke, Athanasius Kircher, Johann Wilhelm Ritter, G.W.F.Hegel, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Ernst Bloch, Stephen Jay Gould, Nelson Goodman, Stephen Wolfram haben sich allesamt als Wahrnehmungskritiker hervorgetan und verweigerten ihren Zeit- und Zunftgenossen zumeist die Satisfaktion. Ihre Metaphorik, erläuternde Beispielwahl und verwendeten Instrumente entstammen häufig der Welt der Sinne und der Kunst. Der Frühromantische Physiker Johann Wilhelm Ritter, der Erfinder des Akkumulators und der Entdecker des Ultravioletten Spektrums hielt 1806 in der Münchner Akademie einen Vortrag mit dem Titel: „Physik als Kunst“, in dem einiges von Hegels nostalgischer Kunstauffassung vorweggenommen ist.

Die Amplifikation ist wahrscheinlich mitverantwortlich für die Entfremdung, die zwischen Kunst und Wissenschaft stattgefunden hat. In der Romantik war diese Trennung bereits schmerzlich empfunden und beklagt worden. Die vielen doppelberuflichen Künstler und Wissenschaftler dieser Epoche haben sich zwar um die Aussöhnung und Re-Harmonisierung beider Subkulturen bemüht, es ist ihnen aber dank des Erstarkens des reaktionär-nostalgischen Flügels der vormals revolutionären Romantik historisch nicht gelungen. Es erging ihnen übrigens wie allen nachfolgenden neo-romantischen Zuckungen des Zeitgeistes: wie etwa in Surrealismus, Beatgeneration, Europäische 68er Bewegung und in der

heutigen computerisierten New Science, deren Vertreter es allesamt schwer hatten und haben, dem Verdacht des Unseriösen und Abseitigen zu entgehen. Eine wichtige Rolle in dieser Frage spielt die Komplexität respt. Kompliziertheit und die Methoden, mit denen wir diesen Phänomenen begegnen.

Mit Komplexität wird im allgemeinen eine Ordnungsstruktur eines Systems beschrieben, also das Verhältnis der Teile oder Elemente untereinander. Im Unterschied zu einer wilden Anhäufung von Einzelteilen oder Details ist ein komplexes System dadurch charakterisiert, dass vielfältige Abhängigkeiten unter den Teilen bestehen, dass es Substrukturen gibt, die wiederum mit anderen Substrukturen interagieren und dadurch neue Verhältnisse schaffen, die Einfluss auf die einzelnen Teile haben. Häufig kommt es in komplexen Systemen zu nicht-linearen Prozessen, die es einerseits unbestimmbar machen und instabil, zur selben Zeit aber auch flexibel, anpassungsfähig und selbsterhaltend. Annette Schlemm schreibt in ihrem Artikel "Komplexität" (in: Dass nichts bleibt wie es ist, Bd2, Münster 1999) „Komplexität bedeutet Multikausalität, Multivariabilität, Multidimensionalität und Offenheit...auch wenn komplexe Zusammenhänge auf den ersten Blick kompliziert-verwirrend aussehen, darf das Maß an Komplexität nicht zu stark reduziert werden ... um Komplexität zu beherrschen und ggf. zu steigern, brauchen die Methoden nicht immer „komplizierter“ zu werden. Es ist oft geradezu typisch für komplexe Prozesse, dass aus der wiederholten Anwendung (und nichtlinearem Aufeinanderwirken) von einfachen - aber geeignet ausgewählten- Regeln komplexe Strukturen und Verhaltensweisen entstehen.“ Die Verhältnisse wie sie mit den Begriffen Emergenz, Wechselwirkung, Nicht-Linearität, Ungleichgewicht, Störung, Fehlertoleranz, Unvorhersagbarkeit beschrieben werden, sind aus der Physik, Mathematik, der Biologie und der Wirtschaftswissenschaft bekannt, Beispiele sind u.a. das Wettergeschehen, die Amplifikation, die Entstehung der Arten und das Change-Management. Immer wenn zwei offene, dynamische Systeme interagieren, zB der menschliche Organismus und die Erscheinungen des Wetters und Klimas, oder Menschen und Kunst, oder Kunst und Wirtschaft sind systemtheoretische Einsichten und Erkenntnisse interessant und hilfreich, auch wenn es nicht so missionarisch und simpel ausfällt wie bei Stephen Wolfram und Peter Schulze.

[10]

Die Praxis des Konjunktiv und die Systemtheorie haben Vieles gemeinsam, vor allem die Dynamik, die geringe Neigung zur Festlegung, die Komplexität und die Steigerung derselben, die prinzipielle Offenheit und vor allem die Krise und in ihr der stattfindende Übergang zu neuen Mustern.

Wenn alles, was wir sehen auch anders sein könnte, wie Wittgenstein, einen Konjunktiv verwendend, meinte, dann kann es weitergehen, dann kann weitergedacht werden, ohne an Dogmen zu verzweifeln, oder das Scheitern ertragen zu müssen. Dann entsteht ein positiv konnotierter Begriff von Krise, ein produktives Verständnis von Instabilität, dann wird Pädagogik endlich zur fehlertoleranten Lernförderung und die indirekten und Rahmenbedingungen schaffenden, gestalterischen Maßnahmen werden in ihre Rechte eingesetzt. Die bislang als Soft Skills bezeichneten Fähigkeiten werden in diesem Lichte zu Schlüsselkompetenzen, indirekt wirksame ästhetische Strategien werden als ernstzunehmender Beitrag gewürdigt, die Spinner werden schließlich als wichtige Mitglieder der Gesellschaft rehabilitiert und anerkannt.

Sollte das nicht auch Auswirkungen auf Kunst und Künstler haben, fragt man sich, sollte diese geradezu vom Surrealismus abgeleiteten Theorien (Stichwort: „Il n’y a pas de solution parce qu’il n’y a pas de problème.“ Marcel Duchamp) nicht zur Dynamisierung der erstarrten Strukturen unter Mitbeteiligung der Künstler beitragen?

Hier wird erneut sichtbar, wie sehr kulturelle Produktion in die allgemeine Produktion eingebettet ist, wie stark diese Strukturen interagieren und wie weit entfernt das alles von Überbau-, Luxus- und Sahnehäubchendiskussionen ist. Seit ein paar Jahren haben es Einige an den Kunsthochschulen begriffen und organisieren fächerübergreifende Veranstaltungen, sprechen auf Symposien von Synergien von Kunst und Wissenschaft, allerdings bleibt das alles ohne strukturelle Konsequenzen. Eine solche wäre einerseits die Integration der künstlerischen Hochschulen in die allgemeinen Hochschulen, ohne Statusverlust sondern mit Verbesserung der Kooperationschancen und der überfälligen Interdisziplinarität und andererseits die Aufnahme von Künstlern (E-Künstler, nicht U-Künstler, in Anlehnung an die Nomenklatur der GEMA) in Planungsstäbe, Egghead-Etagen und Innovations- und Entwicklungsabteilungen.

Wenn die dynamischen und nicht-linearen Wirtschaftstheorien mit ihrem neuen Lobpreis des intuitiven Agierens und der emotionalen Bewertung nicht geradewegs in den nächsten Irrationalismus führen soll, müssen wir wachsam und skeptisch bleiben und die aufkommenden Heilslehren sehr sorgfältig beobachten und prüfen, denn Intuition und Ratio sind nicht immer Gegensätze.

Eine vertretbare Vorform eines problematischen Intuitionismus stellt die Praxis des Konjunktiv dar, da mit ihm durch eine Erweiterung des Blickwinkels zunächst nicht anderes Waghalsiges unternommen wird, als eine amplifizierte

Menge von Details und Aspekten zur Kenntnis zu nehmen und als anregende Basis für Einfälle, Kombinationen, Innovationen und zuletzt auch Entscheidungen zu verwenden. Die Praxis des Konjunktiv hat, salopp gesagt, noch einen Fuß an der Erde und kann demzufolge mit dem anderen Spielbein um so heftigere Tänze vollführen. Der heuristische Konjunktiv bleibt sich des Erfindungscharakters und der Vorläufigkeit seiner Erzeugnisse bewusst und behält seinen experimentellen Status so lange wie möglich bei, der durch die eigene Ergebnisoffenheit der Offenheit eines komplexen Systems am besten entspricht und gerecht werden kann.

- - -

Wenn ich die Artistenpredigt „Praxis des Konjunktiv“, die ich in Verehrung für Montaigne ebenfalls Ragoût genannt habe, zusammenfassen sollte, wäre ich den gleichen Versuchungen ausgesetzt, wie diejenigen, die eine Schlußmoral formulieren sollen oder müssen, nämlich Disparates und Heterologes nachträglich zu harmonisieren und dem Assoziativ-Chaotischen im Nachhinein eine Folgerichtigkeit zu verpassen, die es im strengen Sinne nur für mich selbst haben kann.

Ich werde das Resumieren also unterlassen und Ihnen stattdessen mit einem weiteren Leonardo-Zitat für Ihre Aufmerksamkeit danken:

„Wer wenig denkt, irrt viel“

© 2009 BUREAU A QUATRE MAINS PARIS

REINHART BUETTNER
BUREAU A QUATRE MAINS; 273 Rue des Pyrénées, F 75020 PARIS
CLAIRMONT HAUS, Hauptstr.7A, D 54342 SEEHEIM-JUGENHEIM
0171-147 5658 buettner@clairmonthaus.de

