

ENT-FALTEN-WURF
CONCETTO oder
Die Renovierung der Ideenskizze

Ist es Bescheidenheit, Resignation, Weisheit oder Einfalt was Menschen im XXIsten Jahrhundert dazu veranlasst, sich hinzusetzen, einen Stift zur Hand zu nehmen und zu zeichnen, Landschaft, Vedute oder Portrait, imaginäre Erzählung, Sachdarstellung, Skizze oder Plan?

Was tun sie, wenn sie zeichnen? Halten sie etwas Flüchtigtes fest, machen sie sich Notizen, probieren sie etwas bildlich aus oder trainieren sie ihre Sensomotorik, die Koordination von Auge und Hand?

Uns stehen Kameras in beliebiger Spezialisierung zur Verfügung, die Oberflächen und graphischen Kapazitäten der Computer und viele Peripheriegeräte der Bild erzeugenden Art, wir können mittlerweile Perspektiven, animierte 3D Bilder, rotierende Konstruktionsfiguren, Netzbilder, automatisierte Flußdiagramme, Mind Maps und Boolesche Diagramme herstellen, sind verwöhnt von exakten, brillanten, Maschinen-geglätteten Darstellungen und Lay-Outs, idealisieren nahezu jedes Photo mit elektronischen Werkzeugen der Nachbearbeitung, und verfälschen unsere Realität im Abbild derselben derart, dass reale Menschen in dieser artifiziellen Umgebung abschreckend hässlich wirken und bereits zu stören beginnen... trotz alledem hängen wir mit einer geradezu rührenden Anhänglichkeit an jenen an den Rand gekrizzelten Notaten, auf Papierservietten gezeichneten Umrissen, an den Schmierheften, Telefonkrizzeleien, Notizheftchen und vergilbten, elselohrigen und schmuddeligen „Sudelbüchern“ mit dem Geruch des Authentischen und Originalen.

Als wären wir der Idealgestalten überdrüssig, hätten genug von perfekten Stylings und bereinigten Darstellungen suchen wir in der Gebrauchsspur nach etwas Menschlichen, im Graphem nach der ersten, noch unzensierten Idee, die frei von nachträglicher Einordnung und Interpretation etwas vom wildwüchsigen-chaotischen Zusammenhang ihrer Entstehung an sich trägt.

Kaum ein anderes Dokument ist so intim wie die unredigierte Ideenskizze, das zeichnerische Vor-sich-hin-Denken und jenes zunächst zusammenhanglos erscheinende Notat, das, wie der aus Assoziationen sich ergebende Einfall, plötzlich dasteht und seine Wirkung entfaltet. Beobachten zu können, wie sich aus einer absichtslosen formalen Spielerei ein Bildgedanke, die zeichnerische Lösung eines Problems oder ein sinnlich-intellektuelles Konzept entwickelt, ist so, als könnte man dem Geist bei der Arbeit zuschauen. Die Ab-Kreuz-Hohl-Quer-Holz-und Umwege, die unser Geist einschlägt, wenn er sich intensiv mit etwas beschäftigt, samt aller intermittierenden Tagträume, Sekundenvisionen, Flashbacks und Dejavues lassen sich in diesen „Ideenentwicklungsnotaten“ erkennen und bei ausreichendem Zusammenhangswissen auch verstehen.

Die Notizhefte und Kladden von späteren Berühmtheiten sind der Fundort für ideengeschichtliche Forschung schlechthin und ihrer thematischen weitverzweigten Ausläufer, Luftwurzeln und Ableger. Andere Quellen, wie die persönliche Bibliothek mit den mehr oder weniger zerlesenen Lieblingsautoren. Gesprächsnotizen von Privatsekretären und Adlati oder Zeugnisse von Zeitzeugen reichen nicht an die Aufschlüsse heran, die man aus den intimen Aufzeichnungen gewinnen kann, da man hier so nahe und unverstellt wie möglich an den kognitiven Stil des Betreffenden herankommt, ohne die färbenden Perspektiven und Zutaten anderer.

Briefe haben zwar auch etwas von dieser Intimität, aber Vorsicht ist geboten, da der Adressat und seine Einschätzung durch den Briefeschreiber Intimität und Aufrichtigkeit stark beeinträchtigt, abgesehen von der Tatsache, dass schon in früheren Jahrhunderten Briefe in halb-öffentlicher Absicht geschrieben wurden, wie zB die Lehrbriefe des Epikur und seiner Nachfolger, oder auch in der festen Gewissheit, dass sie ein Teil der Literatur seien und darum veröffentlicht würden. Ähnliches gilt übrigens auch für Tagebücher, die mit Ausnahme vielleicht einiger pubertärer Selbstfindungszeugnisse bei vielen Autoren die Vorform zur confessionalistischen Intim-Literatur darstellen, oder gar als Steinbruch und Materiallager für Romane fungieren.

Erklärt sich aus der gewünschten Nachvollziehbarkeit die Faszination des Autographs, der Skizze, des Arbeitsblattes? Interessieren wir uns überhaupt für die Ideen anderer, für ihr Zustandekommen, ihre Geschichte und ihre Muttermale?

Im Zweifelsfalle eher nicht, wir interessieren uns hingegen stark für unsere eigenen Ideen und da wir ein Leben lang nicht aus dem so-bezeichneten Modell-Lernen herauskommen, dient uns der Einblick in die Werkstatt anderer sowohl zur Selbstberuhigung als auch zur Anregung.

Da man in aller Regel nicht einfach eine fertige Idee hat, sondern dieselbe erst entwickeln muss, ist es besonders interessant zu sehen, wie andere das gemacht gemacht haben, welche Umwege sie gegangen sind und welche Analogien, Induktionen, Heuristiken und Extrapolationen sie bemüht haben.

Meist gerät dabei die Entdeckung von Primitivismen zur Überraschung, wir fühlen uns von unseren absurden Vorstellungen und Theorien über Genialität und Perfektion befreit und die Entlastung hat ein neues und beglückendes Zutrauen in die eigenen Fähigkeiten zur Folge. Wenn es sich Leonardo leistet, aus einer Spielerei mit dem Zirkel und dem sich dabei quasi von selbst ergebenden Radiusblümchen zur Entwicklung einer Vorrichtung, die mit dem Prinzip des perpetuum mobile zusammenhängt, fortzuschreiten, dann ist auch mir das Spielen mit Zirkelfiguren erlaubt, dann kann auch ich die Analogie zu einem Schaufelrad sehen und die losen Gewichte in demselben und die Kräfte, die durch ihr nach unten Fallen freiwerden als Antriebsmoment verstehen. (vgl.

Codex Madrid) Oder Goethes Denken und Forschen, das ihn zur Hypothese der Urpflanze brachte, zur Metamorphose der Pflanzen überhaupt, mit der Denkfigur des Ur-Anfänglichen in Sprache, Tönen, Bewegungen, Tieren, Pflanzen, Menschen etc.; die Irrungen und Wirrungen seiner wissenschaftlichen Bemühungen, eifernde Polemik und eitles Selbstmitleid eingeschlossen, geben einen Einblick in seine Ideen-Werkstatt, die trotz oder auch gerade wegen aller vorschnellen Schlüsse und Gespreiztheiten ungemein produktiv war.

Es ist also weniger die Kaligraphie, die Eleganz und gekonnte Form, die hierin fasziniert, sondern das Kauderwelsch aus unfertigen Bildern, ungeschliffenen Gedanken, vagen Andeutungen und unsicheren Graphemen, das zur Entschlüsselung reizt, zur detektivischen Rekonstruktion eines möglichen Zusammenhangs. Die Spuren des Werdens, die Produktivität bei der Arbeit, die naszierende Idee macht unserer Neugier verlockende Angebote, die sich auf Ursprung, Beginn, Kausalität und auf das gesamte Woher, Wieso und Warum beziehen. Die Metaphorik des „in statu nascendi“ ist aus mehreren Gründen aufschlussreich: zum einen widerspricht sie der Vorstellung von der reinen „Kopfgeburt“ und zum anderen lenkt sie die Aufmerksamkeit auf Vater und Mutter, auf die Wehen, die Kindslage, das Fruchtwasser, die Nachgeburt und all jenes, was mit dem schwierigen, kreatürlichen und ungeheuerlichen Vorgang einer Geburt zusammenhängt. Sie stellt damit eine Absage an die Voraussetzungslosigkeit dar, an jenes plötzliche „vom Himmel Fallen“, das im Zusammenhang mit Ideen, Intuitionen und Inspirationen gerne beschworen wird. Das Ideen-Entwickeln wird in dieser Metaphorik als blutiger, bisweilen lebensgefährlicher, schmerzvoller, die gesamte Existenz auf einen Punkt zusammenpressender Akt beschrieben, und hat wenig mit Ästhetik zu schaffen, schon gar nichts mit bildungsbürgerlicher Aufgeräumtheit oder hübschen Gedanken.

Spuren dieser Art scheinen uns sehr wichtig zu sein, Spuren des Kampfes, des Widerspruchs, Spuren eines geglückten Zuges, auch eines rettenden Rückzugs, Spuren von Körperlichem, Kreatürlichem und Bewegendem, die man an künstlichen Oberflächen nicht entdecken kann, mit denen man demzufolge auch keine Ähnlichkeiten, keine „Sympathien“ und keine gemeinsame, zeitlose Gegenwart erleben kann. Das metaphorsiche „in statu nascendi“ steht für eine Gegenwart in höchster Konzentrationsstufe, für expressiv-emphatische Gegenwart, für bedingungslose Gegenwart, für die Gegenwart mit Ausrufezeichen, für jenen Augenblick also, in dem Natürliches und Kultürliches, Persönliches und Überpersönliches, Alpha und Omega in Eins fallen. Das Neue, vorher noch nicht da Gewesene, ist erschöpft, schwach, blutverschmiert, aber hoffentlich vital und muss sogleich auf seine Lebenstauglichkeit untersucht und geprüft werden. So ungefähr verhält es sich auch mit Ideen und artverwandten Dingen.

In der Ideenskizze haben wir es mit einem Protokoll zu tun, in dem die Spuren einer Entwicklung festgehalten sind. Das Protokoll kann nicht systematischer sein als das, was es festhält, demzufolge ist Folgerichtigkeit meist weniger zu finden, als wilde Sprünge, Ordnung weniger als einander überholende Katarakte von Assoziationen, exakte Darstellungen weniger als mehrfach überkrizzelte Zeichnungen. Aber auch jenes gedankenverlorene Vor-sich-Hin-Starren, die Spuren der Acedia, abgerissene Spuren und Verirrungen oder das Einschwenken auf vertraute Pfade ist in der Spuren zu lesen, ebenso wie die Zentralität eines Gedankens oder Themas, das Suffix, die Alternative oder das Heureka. Man kann sogar die Abschweifung vom ursprünglichen Plan erkennen und jenes lustvolle sich Verlieren im Details, aus dem nicht selten eine nächstes, neues Vorhaben erwächst.

Leider verfügen wir nur über unzureichende Werkzeuge um die Entwicklung eines Gedankens aus Zeichen rekonstruieren zu können. Außer Empathie, Bildung und Beobachtung haben wir kaum etwas entwickelt, was visuelle Informationen soweit aufschlüsseln könnte, dass wir mit damit in unserer allgemeinen Diskursivität etwas anfangen könnten. Für Schrift und Sprache, einschließlich der Ziffern und Zahlen ist das leidlich gelungen und hat sich in einem riesengroßen Apparat von Deutung und Interpretation etabliert, was die sinnlichen Informationen hingegen anbelangt, bewegen wir uns in den steinzeitlichen Gefilden der Mustererkennung, des Längenschätzens, der olfaktorischen Orientierung und des Sensoriums für Erdmagnetismus bei den Zugvögeln.

Wir haben keinen Scanner, mit dessen Hilfe wir Linien einer Skizze so weit analysieren könnten, dass Urteile über Flüchtigkeit, beherrzte Sicherheit, neugierige Suchbewegung oder logisches Schließen und Argumentieren möglich würden. Wir können zwar Angaben über verwendete Mittel, Alter, Materialien und dergleichen machen, an Flecken und Zersetzungen das Schicksal einer Skizze nachvollziehbar machen, aber über Inhaltliches, Intimes oder auch – man entschuldige die Vokabel- Wesentliches, können wir bislang nur Vermutungen anstellen.

Andererseits verlassen wir uns in technischen Umgebungen auf unsere sinnlichen Urteile ohne jegliche Alternative, wenn es beispielsweise um das Ablesen von Instrumenten geht, um die Beurteilungen von Mikroskop-, Teleskop, Röntgen- oder Tomographenbildern. Hier haben wir sogar Algorithmen entwickelt, die Kriterien zur Verfügung stellen, die die Kluft zwischen Phänomen und diskursivem Urteil überbrücken sollen. Ohne jetzt die alte „Zwei-Kulturen-Debatte“ aufzuwärmen, ist die Unterscheidung, die wir zwischen von Menschen hinterlassenen Spuren und den von Maschinen erzeugten Spuren machen, bemerkenswert.

Letzteren wenden wir uns mit Akribie und wissenschaftlicher Hingabe zu, ersteren gegenüber nehmen wir eine eher schlampige Haltung ein.

Das ist nicht nur bedauerlich sondern darüber hinaus von kulturellem und erkenntnistheoretischem Nachteil, denn wir vernachlässigen dadurch einerseits die Erforschung des Subtilen und begeben uns andererseits der Chance zu erweitertem und vertieftem Modell-Lernen.

Bezogen auf Ideen-Finden, Ideen-Entwickeln und Ideen-Skizzieren ist diese Haltung geradezu kontraproduktiv, denn just in den „Kleinigkeiten“, in den subtilen Details, oder in Blochscher Diktion: in der „Mikrologie des Nebenbei, das keines ist“ stecken die Herausforderungen für unsere Erfindungsgabe und die Initialen neuer Wissenschaften.

Wie viele Sprachen es gibt in denen etwas überliefert werden kann, scheint unbekannt zu sein.

Zwar können wir Bild- Ton- Schrift- Formel- und Bewegungssprachen unterscheiden, daneben aber auch Zeichen- Muskel- Geräusch- Rhythmus- Fach- Berührungs- Wissenschafts- Gebärden- und Geheimsprachen. Es richtet sich einerseits nach dem jeweiligen Sinn mit dem ich Botschaften auf-und wahrnehme, andererseits nach den sinnlichen Phänotypen, die ich vor mir habe, respektive erlebe wie zB. Licht, Farben, Töne, Hieroglyphen, vertraute Zeichen, bitteren Geschmack, Beschleunigung, Druck, Gerüche oder Schmerz.

„Sprache“ dient hierbei lediglich als bildhafte Umschreibung eines komplexen Vorgangs im Rahmen einer Kommunikation, die auf eine konventionalisierte Form hinweist und dadurch überhaupt erst tradierbar ist. Die Überlieferung jener „Sprachen“, die nur gering oder kaum konventionalisiert sind, ist der Kunst vorbehalten, woraus sich die vielen Parallel-Traditionen erklären, die nur gemeinsam jene große kulturelle Tradition ausmachen, von der wir meist summarisch und abkürzend sprechen.

Es gibt viele tote Sprachen, die nur in der Rekonstruktion leben, viele künstliche Sprachen, die nur in und während der Konstruktion funktionieren, daneben existieren rudimentäre Sprachen und unterentwickelte Sprachen, deren Kommunikationsformen und Traditionskanäle weitgehend unerforscht sind.

Unter den rudimentären Sprachen sind die lautlichen Kommunikationsformen des Knurrens, Schnurrens, Stöhnens, Seufzens, Glucksens, Schnalzens, Hechelns, Zischens und verwandte Äußerungen die bekanntesten, die Sprache der Berührungen hingegen ist nur subkulturell tradiert, sofern sie nicht in Ritualen, Zeremonien und kultischen Handlungen festgelegt sind.

Individualsprachen wie die Zwillingsprache oder die Homesigns der Gehörlosen werden nur in Ausnahmefällen tradiert.

Zu den unterentwickelten Sprachen gehören all jene Erscheinungen der sinnlichen Kommunikation, die zwar über Regeln verfügen, aber nur über gering ausgearbeitete Codifizierung. In der erotischen Kommunikation kommt es immer wieder vor, dass unverhältnismäßige Reaktion eines Menschen auf einen Regelverstoß eines anderen schließen lässt, der diesem aber keineswegs bewusst war, sondern im Gegenteil sogar seinem regelkonformen Verhalten entsprach. Fragen der Räumlichkeit, der Vermessung von Distanz und Nähe, der Körperwärme und -gerüche, bestimmter Gesten, Bewegungen und ikonischer Gebärden, der Farbigkeit, der taktilen und gustatorischen Sensationen unterlaufen häufig die offizielle kulturelle Tradition indem sie sich auf eine andere beziehen.

Gerade das soziale und erotische Feld wird in weiten Bereichen von sprachfernen sinnlichen Traditionen beherrscht, die gerne mit Spruchweisheiten aus

dem Volksmund abgetan werden und ohne eine ihrer Wirkmächtigkeit entsprechende Würdigung bleiben. Bestsellerromane wie etwa Patrik Süßkinds „Parfüm“ und zwanghaft-exklusive Konzentrationen psychiatrisierter Personen machen gelegentlich auf diese Traditionen aufmerksam. Allen voran die geheimnisvollen Asperger-Autisten, die durch ihre soziale Auffälligkeit bei allgemein hoher bis insulär entwickelter Intelligenz Anlass zu der Vermutung geben, sie folgten einer anderen, der Mehrheit nicht bekannten, kulturellen Tradition.

Wollte man sinnliche Tradition näher beschreiben, müsste man bei sämtlichen Künsten Anleihen machen, denn hauptsächlich in ihnen sind die sinnlichen Kommunikationen aufbewahrt. In den Künsten findet man Hinweise auf sensorische Integration, Synästhesien, absurd erscheinende Spezialitäten wie die Geschichte der körperlichen Distanzen, der Helligkeit, die Historie des Augenschließens, gestischen Traditionen, Vorstellungen von Geschwindigkeiten, von künstlich und echt, prächtig und einfach und allgemein die Geschichte der Einschätzungen und Bewertungen. Lokalisationen wie im Zentrum oder an der Peripherie, Haltungen wie etwa Strenge versus Güte, die Geschichte des Schmückens, des Plaisirs und der heimlichen Lieblingsbeschäftigungen, die Metaphorologie, die Kulturgeschichte der Kleidung, des Bauens, des Essens, des Spiels und schließlich der Erotik, als jener dem Leben und den Dingen der Welt zugewandten Energie. (Stichworte dazu sind: Diesseits-Religion, Weltfrömmigkeit und Exoterik)

Jenseits der speziellen Ausformungen in Ideogrammen, Logogrammen, Pictogrammen, in Musiken, Architekturen, Versmaßen, Tanzschritten und Schattierungen sind die Künste angefüllt mit jenen Sensationen oder den Erinnerungen an sie, für die es außer der poetischen kaum eine Sprache, geschweige denn eine Syntax oder eine verbindliche Semantik gibt. Und dennoch beeindruckt eine reiche und durch nichts zu ersetzende Tradition unser Gemüt, die sich in Haltungen, Klängen, Ansichten, Beleuchtungen, Raumerlebnissen, Betonungen, Gesten, Farben und Figuren bemerkbar macht und unser Denken und Handeln wahrscheinlich mehr prägt, als wir ahnen. Archivwissenschaftler, Museologen, Sammlungshistoriker und Bibliothekare berichten von diesem Reichtum und von den Schwierigkeiten damit, bezüglich der Systematik und der Katalogisierung und so verwundert es keineswegs, dass irgendwann einmal so etwas wie die „Bibliothek von Babel“ und die „Enzyklopädie von Tloen“ (Jorge Luis Borges) die Realitäten hat durchlässig werden lassen und die Wissenschaften erst hinters Licht und dann ad absurdum führte.

Aber hier geht es um anderes, nicht das genüssliche Abbilden eines Ringens ist von Interesse, sondern ganz naiv das erstrebte Ergebnis, um das gerungen wird.

Die Fragen heißen:

- Ließe sich neben der Kunst, noch eine andere Form, Methode, Disziplin finden, die sinnliche Traditionen erfahrbar, mitteilbar und diskutierbar macht?
- Könnte es, den Lehrmitteln in schulischen Fächern vergleichbar, eine Art von exemplarischer Sammlung geben, mit deren Hilfe man an das Dechiffrieren sinnlicher Traditionen heranzuführen könnte?
- Was wissen wir jenseits von Dyspraxie-Diagnosen und therapeutischen Maßnahmen tatsächlich über die der sogenannten „sensorischen Integration“ zugrunde liegenden Vorgänge ?
- Ist die Ideenskizze ein eigenes Genre und gibt es Verwandtschaft zu anderen Skizzenarten?
- Warum eignet sie sich zum Studium der sinnlichen Tradition in besonderem Maße?
- Ist eine Konvention denkbar oder auch wünschbar, nach der Ideenskizzen angefertigt werden könnten und ist diese in Maßen mitteilbar bzw. lehrbar?
- Ist der heuristische Wert von Ideenskizzen einschätzbar und wie und woran messe ich ihn?
- Worin unterscheiden sich „echte“ Ideenskizzen von nachträglichen und Fake-Ideenskizzen?

Und schließlich die Frage, sind Autisten womöglich die Spezialisten einer Kultur, der wir nicht angehören, haben sie Sensibilitäten entwickelt, aus denen sich Aufgaben ergeben, die uns darum nicht einsehbar sind, weil wir keine Vorstellung von ihrer Entstehung haben? (zB sensorische Integration, Körperschema, unbekannte Sinnessysteme, unbekannte Rezeptoren und Transmitter)

Zunächst scheint es notwendig, zu klären, was wir unter einer Ideenskizze, einer „echten“ Ideenskizze verstehen. Die Fährte ist mit der Erwähnung des Codex Madrid bereits gelegt, dh. als überragende historische Beispiele für Ideenskizzen besitzen wir die chaotischen Manuskripte von Leonardo da Vinci, von seinem Schüler, Assistenten und Erben Francesco Melzi zusammengestellt und geordnet und von dessen Erben wiederum zerstreut und achtlos, aber gewinnbringend in aller Herren Länder verkauft.

Es sind Projektpapiere, Arbeitsblätter, Vorstudien und Notizen und keine Kunstwerke, wie man seit der Wiederentdeckung und Stilisierung der Handzeichnung durch die Romantik des XIXten Jahrhunderts geneigt ist zu glauben. Sie stehen keineswegs allein und ohne Zusammenhang da, in vielen sind Kompositionsübungen, Details und Perspektivstudien zu späteren Gemälden zu erkennen, die nach der Ausführung des Werkes, zu dem sie die lediglich Vorbereitung darstellten, unwichtig waren und nicht selten weggeworfen wurden. Auch im Durcheinander der Sujets machen Leonardos Zeichnungen keineswegs eine Ausnahme. Wie man von anderen Studienblättern weiß, war die ungeordnete Fülle der Notate bei Leonardo nicht etwa

persönliche Marotte, sondern durchaus Usus der Epoche. Da Papier teuer war, Tinte, Schreib- und Zeichengerät aufwendig in der Herstellung, wurde möglichst jeder Quadratzentimeter freier Fläche ausgenutzt. Von den Blättern seiner Zeitgenossen unterscheiden sich Leonardos Studien lediglich durch das viele Geschriebene, das man auf Ihnen findet; eine Auffälligkeit für die Skizzen eines Malers, wenn er auch noch so vielseitig interessiert sein mochte.

An den Studien zum „großen Pferd“, jenem unglücklich verlaufenen Mailänder Großauftrag kann man besonders gut Leonardos Art visuell zu assoziieren und zu projektieren studieren; noch bevor er eine Idee hat, wie er das Reiterstandbild überhaupt konzipieren will, gibt er sich Anatomie- und Bewegungsstudien des Pferdes hin, studiert schreitende, ruhende, steigende und stürzende Pferdeleiber, zeichnet Nüstern und Gebisse, alle nur denkbaren Ansichten des Tiers und Details der Hufe, der Mähne und des Verlaufs der Sehnen und Adern, um sich wahrscheinlich parallel dazu bereits zeichnerisch Gedanken über den Bronzeguss, die Verpackung, den Transport und geeignete Hebevorrichtungen zu machen. Es ist bekannt, dass aus dem Projekt nichts wurde. Außer einem 1:1 Modell, dessen Ton in Milano jahrelang vor sich hin bröckelte bis es als Schandfleck aus dem Stadtbild geräumt wurde und den überkommenen Studien ist nichts geblieben. Denn Leonardo hatte, so scheint es, jenseits der politischen Wirren seiner Zeit, die lange andauernde Großprojekte immer wieder unterbrochen, das Problem, dass er vergleichsweise rasch Lust und Interesse verlor, nachdem die für ihn wichtige Probleme gelöst waren. Die Geschichte des Abendmahl-Wandbildes bis hin zu der von den Auftraggebern veranlassten Übermalung bestätigt das sehr deutlich.

Aber nicht die Rekonstruktion von Leonardos Psychographie ist hier von Interesse, sondern die Ideenskizze und ihre Eigenarten in der Da Vinci-Version. Entwürfe von Architekturen und Maschinen, wie wir sie von Zeitgenossen und späteren Baumeistern und Mechanikern kennen, ergänzen die Gattung der Zeichnungen und Skizzen und steuern etwas bei, was der reinen Vorzeichnung zu einem späteren Gemälde zwar auch schon eigen war, sich vielleicht aber nicht so explizit in Idee und Ausführung trennen lässt, wie beim Konzept einer Maschine.

Der Weg vom Zeichenstift zum malenden Pinsel schient nicht so weit zu sein, wie der vom Arbeiten auf Papier zu dem des Arbeitens in Stein, Holz und Metall. Auch wenn sich die Handwerklichkeit und der entsprechende Betrieb eines Ateliers nicht wesentlich von anderen Gewerken unterschied, lagen im Falle von Architektur und Maschinen-Kunst die Ergebnisse der Übersetzungsleistung doch weiter auseinander.

In der Ideenskizze sind Kunst, Technik, Architektur, Musik, Tanz und Handwerk noch dicht beieinander und es kann durchaus geschehen dass ein ursprünglich als Gemälde geplantes Projekt in den Bau einer technischen Vorrichtung, ein neues Möbelstück oder eine veränderte Innenarchitektur

übergeht, oder wie bei Leonardo häufig zu beobachten, sich die Aufmerksamkeit von einer konkreten Aufgabe, wie beispielsweise dem Bau von Bewässerungskanälen auf das Prinzipielle und Übergeordnete einer Strömungslehre verlagert. Die häufige Betonung von Ursache und Wirkung in Leonardos Manuskripten ist oft aus der Anschaulichkeit abgeleitet, dh. er erkennt in der Ideenskizze einen Winkel, eine Strudelbewegung, eine Richtungsänderung und fragt sich, ob das generell und unter allen Umständen so sei. Er variiert zeichnerisch die Bedingungen, wie bei den verschiedenen Widerständen in einem Strömungsverlauf, ergänzt sie durch Beobachtungen (zB Locken des Haupthaars) und erweitert die Ideenskizze auf diese Weise zum Forschungsprotokoll oder zu einem regelrechten F&E-Dokument. Wenn ihm dazu noch ein Zitat einfällt, notiert er dieses schnell an den Rand. Das kann eine Erkenntnis aus der Naturphilosophie sein, ein Zusammenhang aus der Geometrie, oder auch eine Anekdote aus dem Alltag, dabei immer bestrebt das Gefundene möglichst breit in der sinnlichen Tradition zu verankern.

Dass er seine Beobachtungen ins Spekulative ausweitet, wie es in den Weltuntergangsvisionen und Sintflutskizzen geschieht, in die er viele Beobachtungen aus der Strömungs-, Bewegungs-, Explosions- und Vogelflugslehre übernimmt, mag irritieren, aber vermutlich hatte sich im Laufe seines Lebens die Skizze derart von der Vorzeichnung emanzipiert und sich in der Richtung eines Instruments der Welterfassung verselbstständigt, dass sie zur bildlichen Notiz wurde, zur Skizze im Prozess der Gedankenentwicklung, zur Selbstvergewisserung und knappsten Form der Mitteilung.

Das Auge sei der „Fürst der Sinne“ weil es dem „Allgemeinen Sinn“ am nächsten liege, vermutet Leonardo und begründet damit die Wichtigkeit der visuellen Ideenskizze, da die Pupille jener Punkt ist, der die ganze Welt aufnimmt und die Zeichnung die Bewegung eines Punktes ist, somit das Analogon zum Visuell-Mentalen.

Aus der Informations- und Kommunikationstheorie und aus den diversen damit verbundenen Lerntheorien kennen wir die visuell-mentale Informationsverarbeitung und aus der Kognitionspsychologie das Theorem der Doppel-Codierung.

In den zum Zwecke besserer Reproduktions- und Gedächtnisleistungen optimierten Lernsituationen experimentiert man seit langem schon mit multimedialen Präsentationen, um herauszufinden, bei welcher Kombination von Informationskanälen ein optimales Lernen garantiert ist.

Wie kaum anders zu erwarten, hat sich bislang das Audio-Visuelle durchgesetzt, aber ich wage zu bezweifeln, dass das in der Sache begründet ist. Dies beiden Sinnesqualitäten sind die technisch elaborierten und verfügbaren, bestimmen seit den Tagen des ersten Tonfilms unsere Gemüter und unsere Kultur und haben sich ihrer fortgeschrittenen Parametrisierung wegen zu den Leitmedien unseres Säkulums entwickelt.

Übertreibungen und Auswüchse dieser Entwicklung, wie wir sie aus musikunterlegten TV-Nachrichten kennen, aus dem sogenannten Infotainment, den öffentlichen Talkshows, von der PowerPoint-Pest, der Kaufhaus-Gaststätten- und Bürobeschallung und den Perversionen der mit Geräuschen untermalten Kriegsberichterstattung haben uns mittlerweile weit vom Nachdenken über dergleichen weggeführt und uns dazu verholten den alltäglichen audio-visuellen Smog als quasi natürlich zu verbuchen.

Das klassische zur Doppel-Codierung Anlass gebende Konstellation: gehörtes Wort-gesehenes Bild ist in Leonardos Ideenskizzen bereits erweitert und zwar zur doppelt visuellen Codierung. Da man davon ausgehen kann, dass Leonardos Manuskripte kaum jemals laut gelesen oder gar vorgelesen wurden, ist das Auditive durch das Schriftliche ersetzt, aber nicht im Stile von Abhandlung mit Illustration. Verglichen mit anderen Schriften der Renaissance Traktatisten sind in Leonardos Manuskripten weder Bilder mit Legenden zu finden, noch Abhandlungen mit Illustrationen. Es gibt keinen Satzspiegel und keine Verweisliesen oder sonstige Zuordnungen, sondern Textblöcke und unterschiedlich kompromierte und positionierte Skizzen. Mal haben Texte und Bilder etwas miteinander zu tun, mal muss man den Zusammenhang erst mühsam herstellen, oder es gibt gar keinen, zumindest keinen direkten. Man merkt sich die Textblöcke ähnlich wie man sich die Skizzen merkt, ikonisch, und das ist wahrscheinlich das Besondere an Leonardos Arbeitsblättern, und was sie zu Ideenskizzen macht.

Ikonisch, ein Begriff aus der Linguistik und aus der Semiotik bezieht sich linguistisch auf Metaphern, Pictogramme, Grafiken und bildhafte Rede und bezeichnet in der Semiotik von Charles Saunders Peirce eine Art der Objekt-Beziehung eines Zeichens.

Peirce teilt die Semiotik einerseits ein nach Zeichen, nach ihren Objekten und nach ihren Interpretanten und andererseits in die 3 Bereiche: „Spekulative Grammatik“, „logische Kritik“ und „Spekulative Rhetorik“. In seinem Manuskript „Die Unterteilung der Zeichen“ (1905, Bd 2, S.380)) benennt er mögliche Zeichenrelationen, die bezogen auf die zugrunde gelegte Triade von Zeichen, Objekt und Interpretant, ein Neuner-Schema ergeben, in dem das Ikonische als erste Eigenschaft der Objektbeziehung erscheint. Es ist durch Ähnlichkeit, Abbild und Entsprechung charakterisiert. Als Relation der 2.Klasse nennt Peirce den „Index“ (zweite Klasse, weil eine deutliche Zweierbeziehung zwischen Zeichen und Objekt besteht und zwar eine dynamische Zweierbeziehung, wie im Falle der Wetterfahne, des Barometers, Thermometers und anderer Messinstrumente) und als Relation 3.Klasse führt er das „Symbol“ an, bei dem der Interpretant ins Spiel kommt, denn die symbolische Beziehung kann nur gelesen, entschlüsselt, verstanden werden, weil Konventionen über diese Beziehung zwischen Zeichen und Objekt bestehen.

Der Kategorie des Ikonischen begegnen wir wieder, wenn wir uns mit jener Instanz beschäftigen, ohne die kein Lernen, kein Entwickeln, keine intellektuelle oder künstlerische Arbeit möglich ist: dem Gedächtnis. Wir kennen neben dem Kurzzeitgedächtnis und dem Langzeitgedächtnis das so genannte „sensorische Gedächtnis“, dessen psychophysischer Status zwar nicht befriedigend geklärt ist, das man aber als kürzeste Gedächtnisform ansieht, als akuten „Arbeitsspeicher“ so zu sagen.

Die Modellvorstellung des sensorischen Gedächtnisses, in das zB. die Nachbilder des Gesichtssinns oder die Siebener-Sequenz des Gehörsinns hineinspielen, kann nicht hinreichend unterscheiden zwischen den Speicherfähigkeiten des Rezeptorsystems und dem des Gedächtnissystems. (George Sperling (1960) The information available in brief visual presentations. Psych. Monographs 74 (11, Whole N° 498) S.1-29) Teile sollen bereits auf der Retina gespeichert werden und Teile irgendwo im Cortex nach einem Informationstransport dorthin. Das Ikonische und das Echoische Gedächtnis scheint es jedenfalls zu geben, zumindest als Arbeitshypothese, was zur Fundamentierung unserer Hypothese der Ideenskizze als Erkenntnishilfsmittel brauchbar erscheint.

Gesetzt den Fall, das sensorische Gedächtnis wäre plastisch und man könnte es durch langjähriges Training so beeinflussen, dass es sich auf Kurz- und Langzeitgedächtnis auswirkt und dort quasi sensorische Inseln errichtet; wäre damit nicht ein Phänomen zu erklären wie jenes, dass einige Menschen sich zwar nicht mehr an inhaltliche Einzelheiten erinnern können, aber genau angeben können, dass das, worum es geht, auf der letzten Seite des Katalogs links in der Mitte stand und hellblau umrandet war. Bislang wurden solche

Erscheinungen mit Hilfe des zwar alten, aber doch recht problematischen Konzepts der Eidetik erklärt, die als Sonderbegabung zwischen Wahrnehmung und Halluzination aufgefasst und der Zeit entsprechend auch als „photographisches Gedächtnis“ bezeichnet wurde. In der Phänomenologie ist von „eidetischer Reduktion“ die Rede, was eine nicht minder problematische Wahrnehmung- und Denkoperation meint, die das Perzept von allem Beiläufigen, Zufälligen und Persönlichen reinigen soll, bis das Wesentliche, was immer das auch sei, übrig bleibt. Das Modell des ikonischen Gedächtnisses scheint angemessener zu sein, zumindest erscheint es uns heute so, da es der Technologie der Informations- und Datenverarbeitung entlehnt ist, eine Hypothese jedoch bleibt es, trotz aller neurowissenschaftlichen Beteuerungen.

Was könnte ein erweitertes ikonisches Gedächtnis alles leisten, welche Rolle spielt es in der subliminaren Wahrnehmung, welches Reservoir von Arbeitsmaterial könnte es zur Verfügung stellen, obwohl es begrifflich unscharf und semiotisch unprägnant ist, da es sich bei allem Ikonischen immer nur im graduelle Ähnlichkeiten handeln kann. „Ein ikonisches Zeichen, daran sei erinnert, ist das Zeichen, das in einigen Aspekten dem, was es denotiert ähnlich ist. Folglich ist die Ikonizität eine Frage des Grades.“ resumieren Charles William Morris und mit ihm Umberto Eco in ihrer Kritik der Peirce'schen Begrifflichkeit und semiotischen Systematik.

Graduelle Ähnlichkeiten, ausgewählte Gleichheit von Eigenschaften, vage Entsprechung, Portrait und Analogie... das sind künstlerische Werkzeuge und Denkfiguren einer poetischen Erkenntnis, zu der die Ideenskizze als Protokollbogen, als Formular und Notizheft dient.

Es gibt unter Leonardos Manuskripten Zeichnungen, in denen er wie ein früherer Kybernetiker organische Funde aus seinen Sektionen in Entwürfe der klassischen Mechanik übersetzt hat. Er bildete also visuelle Analogien und sah vage Entsprechungen, die ihn zu zeichnerischen Problemlösungen inspirierten, selbst wenn der letztendliche Entwurf dann doch möglicherweise anders aussah. Auch wenn Eco das Konzept des Ikonischen so weit differenziert, dass am Ende zum Thema Ähnlichkeit von Zeichen und Objekt nur noch gewisse „Ähnlichkeiten zwischen Zeichen und Wahrnehmungsmodell“ übrig bleibt, tut das unseren Erwägungen des Ikonischen insofern keinen Abbruch, als wir ohnehin von lebensweltlich-praktischen Gedächtnismodellen ausgehen und von graphischen Notizen und ihrer Eignung als F&E-Instrument. Es geht uns hier eben nicht, wie in der Wissenschaft, um abschließende Urteile und Sicherheiten, sondern, wie meist in der Kunst, um Beobachtungen, Hypothesen, Verfeinerungen und Weiterentwicklung.

Auffallend an der Peirce'schen Beschreibung der Zeichentypen ist, dass es im Gegensatz etwa zu Saussure und Morris, zu allen Zeichen Beispiel aus dem Bereich des Visuell-Mentalen gibt, während die übrigen Semiotiker meist

stärker auf sprachliche und Sprechakt Exempel bezogen sind. Das visuell-mentale Feld ist größer, analoger und weniger gerastert als das auditiv-sprachlich-mentale, seine Grenzen sind elastischer, was im gleichen Maße die Erkenntnisse diffuser und mehrdeutig macht. Ikonische Allusionen und Assoziationen spielen in der Ideenskizze eine prominente Rolle und um sich in Ihnen zu üben, müssen bestimmte Voraussetzungen erfüllt sein.

Vergleichende Beobachtung, unterstützt durch jenes erweiterte ikonische Gedächtnis, das über weite Strecken die Referenzen für Korrektur, Entwicklung und Erfindung liefert, sind solche Voraussetzungen. Leonardo ergänzt sie noch um die Liebe und bezieht sich damit auf den antiken Eros und auf den zeitgenössischen Florentiner Neuplatonismus. In seinen Anatomie-Manuskripten schreibt er: "...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." (MS.W.AN.III.fol.211r. und R. 1210, MS.W.AN.III,fol.241r/v)
Ob er die „Dialoghi di Amore“ des Leone Ebreo (Judah Abravanel) und die darin ausgebreitete Ästhetik, und besondere Eros-, Schönheits- und Harmonielehre kannte, ist nicht bezeugt, er hat aber auf die ihm eigentümliche Art den Florentiner Neuplatonismus mit den jungen Paduaner revolutionären Experimenten der neuen Naturwissenschaften verbunden und damit eine „Liebe zum Wissen“ etabliert und vom Maler gefordert, die einzig ist. Seine unermüdlichen Ermahnungen zum lebenslangen, begeisterten Studium und die inspirierte Neugier, mit der er selbst zu Werke ging, lassen Leonardo zu dieser Inkarnation des unendlichen künstlerisch-intellektuellen Adhortativus werden, zu jener eigenartigen Aufforderungsgestalt, die er für alle Nachfolgenden wurde und blieb.

Charles Saunders Peirce hat, wie immer im Zentrum des Interessanten und am Rande des Üblichen, neben dem Ikonischen noch einem anderen alten Konzept zur diskursiven Konjunktur verholfen: der Abduktion. Neben Deduktion und Induktion sei die Abduktion eine dritte, oder wie er hervorhebt eigentlich die erste Form des erkenntnistheoretischen Schließens, die allerdings einer anderen Logik folge als die anderen beiden.

Wenn man die Kunst u.a. für eine eigentümliche Vergegenwärtigungs- und Erkenntnismethode hält und diese Meinung nicht nur als willkürliche Behauptung aufstellen sondern sie nachvollziehbar begründen will, muss man die Begründungen anderer etablierter Erkenntnisweisen untersuchen.

In der Schwesterdisziplin, der Philosophie, stellen Erkenntnistheoretiker die Frage nach der prinzipiellen Möglichkeit des Erkennens und haben seit Jahrtausenden eine Fülle von Hypothesen und Methoden entwickelt, um auf diese Frage Antworten zu finden. Formal betrachtet, besteht die Erkenntnis aus

einer zweigliedrigen Relation, in der Subjekt und Objekt aufeinander bezogen sind. Will man allerdings Erkenntnismaterial, inhaltlich fassen, beginnen die Probleme, die darin bestehen, zu klären was Subjekte und was Objekte seien. Erschafft das Subjekt das Objekt durch Erkenntnis oder löst das Objekt als nicht-subjektives Gegenüber einen Prozess aus, auf den das Subjekt reaktiv und perzeptiv antwortet. Das Transzendenzproblem, das das Verhältnis von Erkennendem und Erkanntem beschreibt, hat u.a. dazu geführt, die Erkenntnisdyade zu erweitern, aus der Zweigliedrigkeit eine Dreigliedrigkeit zu machen, aus der Strecke AB jenes berühmte Dreieck ACB, das in der Geschichte unterschiedliche Namen erhielt und als Dynamisierung des Erkenntnisproblems wirkte. Die Spitze des Dreiecks C trug und trägt noch immer und immer wieder aufs Neue die unterschiedlichsten Bezeichnungen: Name, Theorie, Universalie, Zeichen, Wahrnehmung, Geschichte, Werkzeug, Methode, Logik, Sprache...etc und figuriert als vermittelnde Instanz, als Vehikel der Erkenntnis. Zu jedem der Namen von C gibt es eine Theorie, eine ausgearbeitete Philosophie und eine Geschichte, die in der Antike der ionischen Naturphilosophen und Vorsokratiker beginnt, über den Universalienstreit des frühen Mittelalters, den Rationalismus und Empirismus der Neuzeit bis zum Konstruktivismus, zur Semiotik und dem linguistic und iconic turn unserer Tage reicht.

Der tatsächliche Erkenntnisprozess besteht in der Regel aus einem intensiven und wechselseitigen Zusammenwirken von Wahrnehmen und Denken, wobei die Übergänge, die Transendenzen, auch hier wieder kaum benannt werden können. Für manche Theoretiker ist beides ohnehin eines (zB für Descartes), für andere sind es streng getrennte Resorts mit sinnstiftenden Übergängen in der Begriffsbildung, in der Ausprägung von Gedächtnisspuren oder in der Konstruktion von kausalen Hypothesen. In diesem „sich einen Reim machen“ auf das, was ich wahrnehme, spielt das Schlussfolgern eine entscheidende Rolle und damit die Logik, die u.a. als Lehre des Schlussfolgerns verstanden wird.

Ohne auf die Traditionen im Einzelnen einzugehen, soll nur gesagt sein, dass sowohl Deduktion als auch die Induktion jene Schlusslogiken, die vom Allgemeinen auf den Einzelfall und umgekehrt zu schließen versuchen, bereits sehr dicht am gedankliche Pol des Kontinuums Wahrnehmen-Denken angesiedelt sind. Beide operieren weniger mit Perzepten als mit Begriffen und darum scheint die dritte Schlusslogik, die Abduktion, die zu sein, die das eigentlich Produktive an der Erkenntnis hervorhebt. Man könnte die Abduktion als Hypothesenbildung bezeichnen, das verwandt ist mit dem Abstrahieren, Formalisieren und Modellieren. So wie ein Mathematiker einen Sachverhalt der Lebenswelt mathematisiert, um Aspekte desselben berechnen und voraussagen zu können, benutzt ein abduktiv Schließender Beobachtungen zur Bildung von Vermutungen.

Für unser Thema: die Ideenskizze ist das darum interessant, weil ein abduktiv Schließender dazu eine Beobachtung macht oder machen muss, um diese Beobachtung mit anderen Beobachtungen in Beziehung setzen zu können, woraus letztlich eine Differenzbildung entsteht, die die Hypothenbildung in Gang setzt.

Viele Autoren haben die Abduktion ihrer Vagheit und Wahrscheinlichkeit wegen kritisiert und sie lediglich als eine Spielart der Induktion hinstellen wollen, sie scheint aber genau die Stelle im Erkenntnisprozess zu markieren, um die sich viele Theoretiker herumdrücken, weil sie an ihr nämlich Zufälligkeiten, Unwissenschaftliches Vorgehen, Sprünge, Zirkel und Lapsus eingestehen müssten. An dieser „frühen Stelle im Erkenntnisprozess“ an der das überschwellige Aufmerken zu Hause ist, die Überraschung, das Nicht-Wissen, die Ergriffenheit und andere logisch unseriöse Phänomene wohnen, geschieht nämlich etwas, was unserem Geist erst die Grundlagen zu seiner Arbeit schafft, das Rohmaterial für alle nachfolgenden Untersuchungen aus dem Tagebau der Wahrnehmung bricht. Die Gegenüberstellung von „Logik der Forschung“ (d.h. der Begründung bei K. Popper) und der „Logik der Entdeckung“ (logic of discovery bei Peirce) ist für unsere Fragestellung in besonderem Maße erhellend. Im Unterschied zwischen Begründen und Entdecken zeigen sich die vielen Missverständnisse die trotz aller gegenseitigen Liebe zwischen Kunst und Wissenschaft herrschen. Während es im wissenschaftlichen Begründungszusammenhang gleichgültig ist wie eine zu prüfende Hypothese zustande gekommen ist, sind es in der künstlerischen Erkenntnisbemühung gerade die Voraussetzungen für die Möglichkeit von Erkenntnis die interessieren. Im künstlerischen Verständnis ist Erkenntnis weniger ein Zustand oder eine fixe Tatsache, sondern ein organischer und darum beweglicher und kaum präjudizierbarer Prozess. Produktiv-vage Hypothesenbildung samt spekulativer Entgrenzung der Möglichkeiten ist das Geschäft, das die Ideenskizze Leonardo'scher Prägung betreibt, dabei folgt sie einer abduktiven Deutung der zur konzentrierten Beobachtung gesteigerten Wahrnehmung und der Logik der Entdeckung.

Das Zeichnen als Beschäftigung wurde im Quadrocento und Cinquecento Norditaliens, der damals avanciertesten und reichsten Region der Welt nobilitiert. 1505 war die erste nach vielen Vorläufern nun aber vollständige Übersetzung von Euklids Elementen gedruckt worden, und hatte einen großen Einfluss auf Geometrie und Proportionsstudien, in Badasare Castiglinones 1528 veröffentlichtem „Cortegiano“ war die Zeichnung im Gegensatz zur handwerkerhaft schmutzigen Malerei als geistvolle und kultivierte Tätigkeit für einen Edelmann empfohlen worden, und außerdem hatte sich in den besseren Kreisen die Mode entwickelt, Zeichnungen namhafter Künstler einander zum Geschenk zu machen.

Cosimo I Medici hatte mit Vasari und Bronzino in Florenz die erste Academia del Disegno gegründet und damit Zeichnen in den Rang eines Unterrichtsfachs erhoben, ein Privileg, das zuvor nur Unversitäten und Domschulen vorbehalten war.

Neben die handwerkliche Vorzeichnung und Werkzeichnung war ein anderes Medium der Analyse und des Studiums getreten, das ohne den Aufwand, den Farbigeit immer bedeutete, auskam, dem sogar zugetraut wurde, das Wesentliche einer Sache, den Umriss eines Dings und Zusammenhänge nicht sichtbarer Art darstellen zu können. Es hatte zwar schon immer Zeichnungen gegeben, mit Kohle, Kreide und Feder geschriebene Zeichen, die als Erweiterungen der Schrift galten, aber mit der allgemeinen Zunahme der verfügbaren nunmehr gedruckten Bücher, nahmen auch die Anlässe für Illustrationen zu. Sowohl wissenschaftliche Druckwerke als auch Kataloge und Verzeichnisse und sogar die ersten Volks- und Unterhaltungsbücher (Ulenspiegel, Fortunatus, etc.) waren illustriert, meist mit Holzschnitten.

In den Druckerei- und Verlagszentren Basel, Venedig, Mainz, Amsterdam, Nürnberg, Antwerpen, Paris entstanden regelrechte Graphikbüros, in denen sich Künstler, Zeichner, Kopisten, Graveure, Stempelschneider und Kupferstecher als Zulieferbetriebe zusammenschlossen. Ein erbitterter Streit zwischen Miniaturisten, die nach wie vor in kostbarer und teurer Originaltechnik Handschriften illuminierten und den neumodischen schnell und hundertfach Illustratoren zog unter der Decke des Humanismus, der Kunst und Kultur als wirtschaftlicher Konflikt an wichtigen Fäden. Auf einem Nebenschauplatz der sogenannten „Gutenbergwende“ oder Medienrevolution erwarb sich die Zeichnung nicht nur eine neue Nützlichkeit, sondern auch eine veränderte Wertschätzung durch Intellektuelle, denn durch die Visualisierung und Formalisierung abstrakter Sachverhalte, waren Zeichnungen etwas, das man ernst nehmen konnte und zunehmend auch musste.

Die Entwicklung von Teleskop und Mikroskop und die durch sie bewirkte Vergrößerung der Welt über die Grenzen des Sichtbaren hinaus, tat ein übriges, denn nun erwuchs der Zeichnung noch zusätzlich die Funktion der Dokumentation, ohne die das Wahrgenommene gar nicht existierte.

Leuvenhooks berühmte Zeichnungen dessen, was er beim Blick durchs Teleskop und beim Blick durchs Mikroskop sah, Mondoberfläche und Spermien, stellen einen gänzlich anderen Begriff von Zeichnung dar, Aufzeichnung, visuelles Protokoll oder bildhaftes Untersuchungsergebnis könnte man es nennen.

Durch die Entdeckungen und Taten des Filippo Brunelleschi war der Wahrnehmung in der Zentralperspektive mit Hilfe der Geometrie eine mathematische Regel gegeben worden, die sich fortan in den Proportions- und Wahrnehmungslehren, der allgemeinen Empirie und einzelnen Malerei-Traktaten, einschließlich der Manuskripte Leonardos wiederfindet. Nicht nur waren Künstler dadurch zu Spezialisten geworden, das waren sie schon vorher, sondern sie hatten damit zu anderen Theoretikern aufgeschlossen, bewegten sich in der Gedankenwelt des Neuplatonismus und eroberten sich die Position von Sinnes- und Harmonie-Wissenschaftlern, die erstaunlicherweise Mathematik zur Grundlage ihrer Darstellungen machten.

Zeichnungen dieser Epoche ähneln nicht selten Konstruktionen, in denen Proportionen, Raumverhältnisse und Blickachsen festgelegt und variiert werden. Aus den Raumkünsten Bildhauerei und Baukunst kannte man das bereits, war an analytisches und synthetisches Zeichnen gewöhnt, wusste dass man zukünftig Reales imaginieren und im Entwurf entfalten musste.

Die platonische Ideenlehre in jener gegen Platon selbst ins Künstlerische uminterpretierten und entschärften Version des Marsilio Ficino und seines Schülerkreises, die stark vom Neuplatonismus des Plotin beeinflusst ist, hatte eine immense und direkte Auswirkung auf die Zeichnung. Zusammen mit der Imagination des zukünftig Realen aus der Architekturzeichnung brachte sie den Typus der Ideenskizze hervor, die, nach Ficinios Lehre, als Studienzeichnung sowohl die Rekonstruktion der zugrundeliegenden Idee, als auch ihre mögliche Vervollkommnung im Wettstreit mit dem Schöpfergott darstellte.

Ein erstaunliches Forschungsprogramm: Rekonstruktion und Interpretation, Imagination und Vervollkommnung im Sinne demiurgischer Ergänzung des Schöpfungsplans. Erforschung des Ist-Zustandes und Entwurf des Soll-Zustandes, Entschlüsselung des Wissbaren und Erfindung des Vorstellbaren, darin erkennt man unschwer das Projekt Leonardos, seine Begeisterung für Mathematik im Gewand anschaulicher Geometrie, für Physik im Gewand der klassischen Mechanik, Optik und Strömungslehre, für allgemeine Naturstudien in Form der Pflanzen-morphologie, der Tier- und Menschenanatomie und nicht zuletzt für den Allzusammenhang, den er häufig erwähnt und sogar mit dem

Anaxagoras-Zitat des „Omnia Ubique“ belegt, obwohl das Zitieren erklärtermaßen nicht seine Sache war.

„Wer disputiert und sich auf Autoritäten beruft, verwendet nicht seinen Geist, sondern eher sein Gedächtnis“ (Ms CA. fol.76 r) sagt er mit Seitenhieb auf seine akademischen Zeitgenossen.

Es gibt ein gewisses Durcheinander in der Begrifflichkeit der Renaissance-Traktatisten, besonders Designo und Propspectiva, Disegno und Invenzio, Circonscrizione und Commensuratio sind zwischen den Autoren Cennini, della Francesca, Alberti, Leonardo, Vasari etc. uneinheitlich

Leon Battista Alberti, einer der wichtigen Kunsttheoretiker des Quattrocento, der sich besonders um die geometrisch-perspektivische Fundierung der Malerei bemühte, vermeidet in seinem Traktat über die Malerei (della Pittura, 1435) Disegno vollständig, vermutlich weil er sich der schon bekannten Einteilung der Malerei in Designo und Colloratio durch Cernini und della Francesca anschloss. Es schimmert aber auch der in Renaissance und Frühbarock oft thematisierte „PARAGONE“ der Wettstreit der Künste um die Vorrangstellung durch, wenn er schreibt:

Sind doch sicher diese beiden Künste auf das Inngiste verwandt, und die Malerei sowohl wie die Sculptur schöpfen aus einer und derselben natürlichen Anlage ihr Dasein. Ich meinestheils stellte allerdings das Talent (ingegno) des Malers stets höher, da es sich in schwierigeren Dingen versucht... "

Diese Meinung teilt auch Giorgio Vasari, der Chef der Florentiner Accademia del Disegno, wenn er schreibt: *Die Zeichnung, der Vater unserer drei Künste, Architektur, Bildhauerei und Malerei, geht aus dem Intellekt hervor und schöpft aus vielen Dingen ein allgemeines Urteil (giudizio universale), gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur[...] Und da aus dieser Erkenntnis eine bestimmte Vorstellung (concetto) entspringt und ein Urteil, das im Geiste die spätere, mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung (disegno) genannte Sache formt, so darf man schließen, dass diese Zeichnung nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung der Vorstellung (concetto), die man im Sinne hat.* "

Concetto und designo werden manchmal getrennt betrachtet, gelegentlich aber auch wie in der „invenzio“ Albertis zusammengebunden, welche die Vorstufe zu der das Kunstwerk vollendenden istoria sei. „Concetto“ kann als Vorstellung und Konzept verstanden werden, als ursprünglicher Einfall als zugrundeliegende Idee im Sinne der rekonstruierenden Erforschung, oder als zugrundeliegende Idee im Sinne der Gestaltung und Erfindung. Disegno ist die durch die „docta manu“ die belehrte Hand ausgeführte materiale Spur des Concetto, die bereits zur Betrachtung zur Verfügung steht, oder wie Alberti in Anlehnung an die antike Rhetorik sagt, dem „iudicium“ der Beurteilung ausgesetzt ist. In den Traktaten spukt überall die platonisch-plotinisch-ficinische Ideenlehre und im

Verbund mit großen sozialen Verwerfungen hat sich im Italien der Spätrenaissance, oder des Frühbarock, die Zeitspanne, die man sich angewöhnt hat, Manierismus zu nennen etwas entwickelt, was Gustav René Hocke später „Idea-Kunst“ und „Concettismus“ nennen wird.

30 Jahre nach der Gründung der Florentiner Akademie eröffneten der Maler Federico Zuccari und der Kardinal Federico Borromeo die Accademia di San Luca in Rom, sozusagen als Erbe und Ableger der Florentiner Einrichtung, eine Schule die unter päpstlichem Protektorat bald eine wichtige Rolle in der Reform des europäischen Kunstunterrichts übernehmen sollte.

In Florenz hatte es schon Unterricht in Geometrie, Perspektive und Vermessungskunde gegeben, öffentliche Sektionen waren zum Studium der anatomischen Zeichnung durchgeführt worden, Frauen und Wissenschaftler anderer Fächer waren eingeschrieben (zB Artemisia Genteschi und Galileo Galilei) Ganz so fortschrittlich und weltoffen konnte man sich in Rom in der unmittelbaren Nähe des Vatikans zwar nicht benehmen, aber der weltgewandte, gebildete, wenn auch leicht skandalumwitterte Zuccari konnte ein pädagogisches Programm verwirklichen, in dem Concetto und Disegno ein systematischer Ort zugewiesen war.

Nachdem der Florentiner Arzt und Philosoph Marsilio Ficino den Platonismus und den Plotinismus sozusagen säkularisiert hatte und der zum Theoretiker gewordene früh erblindete Maler Gian Paolo Lomazzo seinen siebenbändigen „Trattato della Pittura“ 1584 in Mailand veröffentlicht hatte, konnte man bereits von einer etablierten Kunsttheorie sprechen, in deren Zentrum ein künstlerisches Individuum stand, das sich mit Atelierarbeit, Ausbildung der Schüler, Philosophie, Mathematik und allgemeiner Kunsttheorie befasste und vor allem über das Woher, Wieso und Wozu seiner eigenen Produktivität nachdachte.

Die Kunst war bereits systematisiert, in technische Unterabteilungen wie Designo, Colloratio, circonscriptio (Räumlichkeit) aufgeteilt, war nach istoriae (Themen und Bildgeschichten) gegliedert, nach Verwendungszwecken sortiert und zum Unterricht fein aufgefächert, als es Zuccari einfiel, als erster Principal der römischen Lucas-Akademie, die Ausbildung der Künstler zu modernisieren. Von seinen Aufenthalten in England, Spanien, und den Venezianischen Kolonien hatte er jenen Zeitgeist mitgebracht, den man später Manierismus nennen wird, jene convulsivische, exzentrische und individualistische Haltung, die den Regelverstoß zum Stilmittel erhob. Jegliche Form der Überraschung wurde gesucht und geschätzt, das geistvolle Bonmot ebenso wie die entlegene Metapher, überdehnte Perspektiven ebenso wie anamorphotische Tricks, das Rätselhafte ebenso wie das Übersteigerte.

Sein als Manifest der manieristischen Kunstmetaphysik geltender Traktat „L'idea d' Pittori, Scultori ed Architetti“ (1607 in Turin veröffentlicht) zeichnet sich dadurch aus, dass Zuccari einerseits versucht, den Platonismus/Plotinismus

durch Einbau in seine Concetto-Lehre zu retten, und gleichzeitig das Regelwerk für eine anti-naturalistische Ideen-Kunst aufzustellen.

Er unterscheidet: Idea- Concetto-Disegno Interno auf der Seite des künstlerischen Einfalls und sodann das Disegno Esterno, das in drei Stufen ausgebildet werden kann, dem Disegno naturale, dem Disegno artificiale und schließlich dem Disegno fantastico. Alle Disegni sind Verwirklichungen des Concetto, die letzten drei charakterisiert er als „maniere“ als Weisen der Darstellung. Das Concetto ist also ein zwischenweltliches Etwas, es ist ein Begriffsbild oder ein Bildbegriff im Künstler, das oder der sich auf eine Idea bezieht und im Disegno Interno vorgebildet wird. Das Concetto ist keineswegs abstrakt oder immateriell, sondern durchaus handgreiflich und konkret. Das Disegno Interno vergleicht Zuccari mit einem komplexen Spiegel, der zugleich die Idea und das Concetto spiegelt, was so viel heißt wie die Idee als Universalie und meine individuelle Sicht dieser Universalie zugleich. Platons Idee ist nach Zuccari eine innere Vorstellung, ein „Disegno Divino Interno“, das Gott und meine Sicht von Gott zu gleich spiegelt. Gott schafft natürliche Dinge, der Künstler-Mensch „artifizielle“ Dinge und bedient sich dabei sowohl der vorhandenen natürlichen als auch der bereits vorhandenen „kultürlichen“ Dinge. Reine Nachahmung der Natur, die ihrerseits ein Disegno Divino Esterno ist, wäre wie eine Kopie von einer Kopie und rangiert nicht weit oben auf der Werteskala der Federico Zuccari. Naturstudium ist brauchbar, nützlich und gilt als Vorübung für die anderen quasi „höheren“ Arten des Disegno. Er lobt hingegen die Schöpfer der Artificialia, das Preisen behält er allerdings den Realisateuren des Disegno artificiale fantastico vor, da sie dem Concetto am nächsten kommen und damit ihre Teilhabe an der Idee unter Beweis stellen.

Die höchste Stufe der Kunst ist in der spekulativen Ästhetik des Zuccari-Manierismus jene, die er:

„designo esterno, prodottivo, discorsivo, fantastico“ nennt, also die Kunst, die Erfindung ist, am Diskurs teilnimmt und produktiv die kultürliche Vorstellungswelt formuliert, analysiert und bereichert. Er ruft sich selbst sofort zur Ordnung, warnt vor Übertreibungen und möchte diese Form gerne an die anderen DisegniEsterni naturale und artificiale zurückbinden. Er möchte es nicht getrennt sehen, sondern als Entwicklung, wenn er schreibt:“ zunächst wird eine Kunst aus der Natur geboren, dann eine andere, aus der Kunst selbst“ (zit.nach G.R.Hocke.S.50)

Es ist erstaunlich wie ein Künstler am Ende des Cinquecento, bei aller Schwärmerei und ausufernder Rhetorik, sichtlich irritiert jene Naivität aufgibt, die es für möglich hält, von der Natur auszugehen und sich ausschließlich auf sie zu berufen und zu beziehen. Es gibt bereits vielfache Spiegelungen, Sichtweisen und Lesarten, wenn Zuccari beginnt zu denken und zu sehen. Er

findet sich bereits in einer Bilderwelt vor und das naive Produktionsglück alles zu ersten Mal zu tun, zu sehen und zu verstehen ist nur nach gehabter Reflexion, als vorsätzliche und entschlossene Naivität zweiten Grades wiederzufinden, als Natur durch Kultur als Erkenntnis durch ein Capriccio.

Mit dem Concetto hat Zuccari den Ort angegeben, der zwischen Mimesis und Phantasia also zwischen Nachahmung der Natur und freier Erfindung der Dreh- und Angelpunkt der Kunst ist.

Das Concetto spiegelt die Idee und ist zugleich die Vorbedingung für das materiale Kunstwerk im Disegno Esterno. In wie weit dieses Concetto und der sich anschließende Concettismus als Vorfahre der 450 Jahre später entwickelten ConceptArt angesehen werden kann, sei als hypothetische Behauptung in den manieristischen Raum gehängt, dorthin, wo auch das geheimnisvolle Ei an langem Faden aus der Muschel über der „Sacra Conversazione mit Stifter“ des Piero della Francesca schwebt.

Ungefähr zur gleichen Zeit, zur der Zuccari in Rom und Archimboldo in Prag arbeiteten, war beim Landgrafen von Hessen-Kassel der Schweizer Uhrenmeister und Instrumentenbauer Jost Bürgi in Diensten, den der Landgraf Wilhelm IV vermutlich bei seinen Studien in Straßburg kennen gelernt hatte, wo Bürgi an der zweiten astronomischen Uhr des Münsters mitarbeitete. Bürgi gehört zu jener nicht korporierten und schwer zu definierenden Gruppe von Künstlern, Ingenieuren, Technikern, Alchemisten, Astronomen, Mechanikern, Eventmanagern, Theaterleuten, Wissenschaftlern, höfischen Spaßmachern, Unterhaltern und Faktoten, zu der auch Leonardo, Archimboldo, Kepler, Krazer und Dondi gehörten. Kirche, fürstlicher Hof und Universität waren die Orte an denen sich auch nicht adlig Geborene durch herausragende Leistung plus Protektion profilieren konnten. Zur Astronomie kam man über die neue Mode der Uhren, zur Anatomie über die Tätigkeit als Leibarzt oder Hofkünstler, zu Geologie, Bergbau und Chemie durch die ewige Goldsucherei an den notorisch verschuldeten Höfen.

Bürgi baute in Kassel Globen, Proportionalzirkel und Vermessungsgeräte, verbesserte bereits vorhandene Instrumente durch neue wissenschaftliche Erkenntnisse und technische Neuerungen und arbeitete im ersten europäischen Observatorium, das sein Dienstherr hatte in Kassel errichten lassen. Warum er in unserem Zusammenhang interessiert ist, ist die Logarithmentafel, die von ihm überliefert ist. Unabhängig von einander haben Bürgi und der schottische Baron John Napier Laird of Merchison sich mit der Rechenregel des Logarithmus befasst. Bürgi, der kein Latein konnte, hatte demzufolge nicht veröffentlicht, so kommt wahrscheinlich Napier das Erstgeborenenrecht in Sachen Tafelwerk zu. In Prag hatte Bürgi sowohl Archimboldo als auch Johannes Kepler kennen gelernt und mit letzterem fortan zusammengearbeitet. Astronomische Berechnungen machte das Hantieren mit großen Zahlen notwendig und alle Mathematiker der damaligen Zeit waren in besonderem Maße an Vereinfachungen interessiert.

Um sich eine Vorstellung vom geistigen Klima der Zeit zu machen, muss man nur unsere jüngste Vergangenheit betrachten. Ungefähr so, wie das XX. Jahrhundert von statistischen Verfahren beherrscht war, waren Spät-Renaissance und Frühbarock von den Methoden der neuplatonischen Proportionslehre besetzt. Im XX. Jahrhundert hatte nichts Bestand, was nicht irgend statistisch errechnet war, das heißt durch Mittelwertsmethoden u.ä. an massenhaften Erscheinungen gemessen war und vergleichbar dazu war der Königsweg der manieristischen Gelehrsamkeit die an der Astronomie geschulte Proportionalrechnung, die letztlich zur Logarithmentafel führte, mit deren Hilfe man versuchte die Gesetze natürlicher Zusammenhänge zu rekonstruieren. Was für uns Heutige die Universalrechenmaschine Computer ist, war für die

damaligen die Logarithmentafel an deren Verbesserung und Verfeinerung alle mitwirkten, die irgend wissenschaftlich-ökonomische Interessen hatten.

Die erwähnten Akademiegründungen von Florenz und Rom waren keineswegs die einzigen in dieser Zeit, denn es war Brauch unter den Intellektuellen sich in Gesellschaften zusammenzufinden, in denen reger Austausch über Wissenschaft und Kunst gepflegt wurde, neben der Geselligkeit und dem wichtigen Aufbau von Seilschaften natürlich.

Die Geheimpolizei des Vatikan hatte viel zu tun, weil die jungen Naturwissenschaften in der sozialen Ausprägung der Akademien drohte außer Kontrolle zu geraten. Die Geschichte Galileis, der Mitglied mehrerer solcher Akademien war, ist bekannt. Weniger bekannt ist die Geschichte eines anderen prominenten Intellektuellen, der einen lebenslangen Kampf mit der Inquisition zu bestehen hatte, Giambattista della Porta.

Nachdem er 1558 die ersten vier Bände seiner „Magia Naturalis“ veröffentlicht hatte, gründete er 1560 in der Nähe von Neapel die Accademia dei Segreti, die sogleich in Konflikt mit der kirchlichen Obrigkeit geriet und auf Anordnung des Papstes und der heiligen Inquisition 1578 geschlossen wurde. Della Porta war äußerst geschickt und jederzeit bereit Dinge so hinzubiegen, dass sie political correct waren oder vielmehr wurden und es soll ihm, einem On dit zufolge, mehrmals gelungen sein, die Inquisitoren zum eigenen Vorteil sprachlos gemacht zu haben.

Dass die Naturwissenschaften immer wieder und bis auf den heutigen Tag mit Magie und dem Vorwurf dunkler Machenschaften zu tun haben, ist in ihrer Geschichte begründet.

Sie hatte und hat durch das Experiment eine tätige Seite mit sichtbaren Effekten im Gegensatz zu allen anderen Wissenschaften, die als Buchwissenschaften bekannt und dominant waren. In theologischer, philosophischer und juristischer Tradition waren Auslegung und Diskussion von Texten gleichbedeutend mit Wissenschaft und alle Versuche aktiv Einfluss auf die Materie zu nehmen, war dubiose magische Praktik. Alles Hantieren mit Sichtbarem, Körperlichem und Materiellem war diesem Verdacht ausgesetzt und gedieh dementsprechend nur in Subkulturen. Zu diesen zählten die Kunst, die Anatomie, Chirurgie, Hebammenkunst und Pharmazie, die Chemie, das physikalische Experiment, die Mechanik und alle Formen der nicht näher bezeichneten Hexereien, solange sie nicht an Vorhaben beteiligt waren, die der Kirche dienlichen und darum angenehm waren.

Die Magia Naturalis nun war eine Ungeheuerlichkeit insofern, als sich hier einer wagte, die Geheimnisse der Schöpfung auf eigene Faust, also jenseits der kirchlichen Lehrmeinung zu ergründen und damit ihre Lehrautorität und Definitionsmacht zu untergraben.

Dieses Kompendium, das della Porta später auf zwanzig Bänden erweiterte war eine an den antiken Vorbildern von Plinius und Demokrit geschulte

Enzyklopädie der Naturgeheimnisse, die Porta mit einer Gruppe gelehrter Freunde den sogenannten „Otiosi“ (den Müßiggängern) erarbeitet hatte. Seine Methoden sind eine Art visueller Analogik, eine sprachlich-semantiche Metaphorik und eine Form der magischen Experimentierens mit Naturerscheinungen, wie man es damals aus der Mechanik und der Alchemie kannte. Die Analogik führt ihn zur Physiognomik, Phytognomik und allgemeinen Morphologie, die Metaphorik zum Erschließen alter und zeitgenössischer Texte, zu Steganographie und Kryptologie und das Experimentieren schließlich zum Destillieren, Züchten, Mischen und Erfinden, auf dessen Ergebnisse er wiederum den Canon seiner Methoden iterativ anwendet. Seine nicht nur auf die Inquisition gemünzte Betonung der Natürlichkeit seiner Betrachtungen und Praktiken, welche die Magia Naturalis als „weiße Magie“ von der „schwarzen“ der Teufelsanbeter und Hexer unterscheidet, öffnet seine Ansichten auch in Richtung der neuen Naturwissenschaften, obwohl sein späterer Akademiekollege in der „Accademia dei Lincei“ (Akademie der scharfäugigen Luchse) Galilei die Arbeiten deutlich ablehnte. Diese Akademie war als Nachfolgerin von Portas geschlossener Accademia dei Segreti von Federico Cesi in Rom gegründet worden und hatte sich mit Portas Einwilligung das Luchs-Auge zum Emblem genommen und sich als Motto und Devise: „Achte auf die kleinen Dinge, wenn Du große Erfolge erzielen willst“ aus Portas Magia Naturalis ausgesucht. Porta selbst war auf Einladung Cesis ab 1610 Mitglied.

Obwohl „Concetto“ weder wörtlich noch terminologisch in der Magia Naturalis vorkommt, sind doch ganze Teile dieses großen Traktats nicht anderes als Denkfiguren, Begriffsbilder und materiale Metaphern, denn was ist es anderes als ein Concetto, wenn Porta phallische Formen aus Botanik, Zoologie und Mythologie miteinander in Beziehung setzt, oder charakterologische Zuschreibungen aus dem Volks- und Aberglauben mit der Tier- und Menschengestalt.

Das „General-Concetto“ die chymische Formel, nach der die gesamte Magia Naturalis entwickelt ist, weist della Porta als einen neuplatonischen Aristoteliker aus, vor allem aber als einen, der in der mythischen Bildwelt des Homer mehr zu Hause ist, als in den machtgerigen Sophistereien eines Platon. Die „Goldene Kette“ aus dem achten Gesang der Illias, die Zeus vom Olymp zur Erde hängen lässt, damit Götter und Göttinnen beliebig daran herab- und hinaufsteigen können, verbindet für ihn Himmel und Erde, die Welt der platonischen Ideen mit der irdischen Sudelküche, in welcher die Garköche und Laboranten der Wahrheit arbeiten. Darum destilliert und züchtet er, legt die damals einzigartige und berühmte Sammlung von Naturalia und Artificialia an, die erste Kunst und Wunderkammer Europas, um im Formenwandel die goldene Kette zu erkennen, durch die Menschliches mit Göttlichem verbunden ist.

Das erinnert an Ficinos irdische Götter in Gestalt künstlerischer Individuen, die an der zweiten Schöpfung, der „seconda natura“ arbeiten und dadurch den göttlichen Schöpfungsplan verbessern und vollenden.

Die Catena aurea, die goldene Kette ist seit der Antike, der Gnosis und theoretischen Alchemie das Symbol der Verbundenheit und Beziehung schlechthin, zwischen Gott und Welt, Natur und Erkenntnis, Kosmos und Seele und an ihr hängen sprichwörtlich viele Geistesgrößen wie Fibonacci und die unendliche Reihe, Ficino in „de Vita“ Zuccari in „Idea...“ Napier/Bürgi und die Logarithmen, della Porta in seiner *Magia Naturalis*, Alexander Pope in seinem „*Essays on Man*“, Immanuel Kant in seiner Kosmologie, John Milton in „*Paradise lost*“, Bernoulli in seine Kettenrechnung der Wahrscheinlichkeiten, Darwin in *Die Entstehung der Arten*, Goethe im *Faust II* und die gesamte Romantik, mitsamt der romantische Wissenschaft und Philosophie.

Die Metapher des Zusammenhangs aller Existenzen hat ihre biblische Entsprechung in der geträumten Jakobsleiter, in der Generationen- und Traditionskette und der alchemistischen Sublimierungstheorie, auf der man vom Unedlen zum Edlen aufsteigen kann. Sie ist das Zeichen der untrüglichen hierarchischen Gliederung und Entwicklung aller Dinge, „*The chain of Being*“ steht für den lineare Zusammenhang aller Erscheinungen, für alle Reihungen und Stufungen, die letztlich auch die Naturwissenschaft legitimieren und Kunst, Religion, Philosophie und Wissenschaft bis auf den heutigen Tag miteinander verbindet, die goldene Kette quasi in den Horizontalen gedacht.

Ein wichtiges und bedeutendes *Concetto* also, das kennenzulernen lohnt, um kulturelle Zusammenhänge dechiffrieren zu können.

Noch hatte Francis Bacon sein „*Novum Organum*“ nicht veröffentlicht, das die Wissenschaften nachhaltig beeinflussen sollte, aber das Vorwort zu *Magia Naturalis* endet mit dem merkwürdig-vieldeutigen Satz : „ Wenn ich einiges ausgelassen habe, oder über manches vielleicht nicht so ordentlich gesprochen habe, wie ich hätte sollen, so weiß ich, dass es nichts gibt, was so schön wäre, dass man es nicht (noch) verschönern könnte; nichts ist so komplett, dass es nicht (noch) erweitert werden kann.“ („If I have over-passed some things, or not spoken so properly of them as I might; I know there is nothing so beautiful, but it may be adorned; nor so full, but it may be augmented.“ aus der englischen Ausgabe, London 1558)

Diese Bemerkung ist weniger wegen der Eitelkeit und abschließenden eleganten und unverschämten Entschuldigung bemerkenswert, sondern weil in ihr die vorantreibende Neugier versteckt ist, das unabgeschlossene Projekt, die unendliche Forschung. Es gibt nichts was schon so „full“, komplett, ausgereift, vollständig, zu Ende gebracht und vollendet wäre, das nicht noch etwas zu erweitern, zu verbessern, zu bereichern und weiterzutreiben wäre. (Bloch lässt grüßen.)

Nicht weit entfernt von den Logarithmen und der Magia naturalis und immer noch an der goldenen Kette entlang denkend, entwickelte sich in Europa der Folgezeit eine Betriebsamkeit und ein Grenzen und Kontinente überschreitender Handel der neuen chaotischen Art, der zusammen mit Glaubens-, Territorial- und Wirtschaftskriegen das Gesicht dieser zerrissenen Zeit prägte. Da sie nicht rechtzeitig in den überseeischen Handel eingestiegen war, war die Hanse so gut wie untergegangen, zahlreiche nunmehr nationale Handelsorganisationen, Messen und Handelsbanken wurden zwischen 1550 und 1600 gegründet zB die Ostindische Kompanien, die Holländische Westindische Kompanie, die italienische Universitas oder die Schwarzhäupter in Riga. (Frankfurt, erste Messe 1240 [Messeprivileg durch Friedrich II } und 1402 erste deutsche Wechselstube, Monte die Paschi Siena, 1472)

Der 30 jährige Krieg stürzte Zentraleuropa in Chaos und Armut, gleichzeitig machte der Beginn des Kolonialismus die europäischen Mutterländer wieder reich, reicher als je zuvor. Das concetto dieser Epoche schien irgendetwas zwischen Geld-Wirtschaft und Wissenschaft werden zu wollen, etwas, das wir heute gut kennen und mit unterschiedlichen Namen belegen.

Zwei Politiker Michel de Montaigne und Francis Bacon (Baco di Verulam) schrieben Bücher nach ihrem Abschied aus der Politik. Beide schrieben Essays, Sammlungen von Versuchen sich durch niedergeschriebenes lautes Nachdenken einen Reim auf diese Welt zu machen. Montaigne gilt als der Vater dieser literarischen Gattung, welche die Traktate ablöste und Francis Bacon gilt als Vater des Empirismus und der wissenschaftlichen Methodenlehre.

Als er 1620 sein „Novum Organum Scientiarum“ veröffentlichte, war Shakespeare schon gestorben, die Kolonie Neu England wird durch die puritanischen Pilgerväter gegründet, in England wird das erste Patentgesetz zum Schutz der Erfinder codifiziert, Jost Bürgi veröffentlicht in Prag seine Logarithmentafel, Tily siegt in der Schlacht am weißen Berg über die böhmischen Protestanten, Rubens arbeitet am Deckengemälde in der Antwerpener Jesuitenkirche, der sich ständig auf der Flucht vor den Soldaten der Liga befindende Johann Amos Comenius schrieb irgendwo zwischen Schweden, Deutschland, Polen und den Niederlanden an seiner Didactica magna, Keplers Schrift über den sechseckigen Schnee war bereits zehn Jahre alt und die Einfuhr von Negersklaven in Amerika hatte bereits begonnen.

Da uns hier in besonderem Maße Denkfiguren, Concetti, Bildbegriffe und Metaphern interessieren, ist Bacons Lehre von den „Idolen“ Anlass, uns mit dieser frühen Falsifikationstheorie zu befassen.

„Es gilt ja um nichts Geringeres als die Wiederherstellung der Wissenschaften und der Gelehrsamkeit!“ sagt er in der Vorrede (*ich zitiere aus der deutschen*

Übersetzung von 1829, die der Königl.Han.Hofmedicus und Privatdozent in Göttingen Anton Theobald Brück dem General-Gouverneur des Königreichs Hannover Adolf Friedrich Herzog von Cambridge in tiefster Unterthänigkeit widmete)

Bacon führt aus:

„Meine Aufgabe nun ist ebenso leicht ausgesprochen als schwer ausgeführt. Sie besteht nämlich darin, die Grade der Gewissheit zu bestimmen, die sinnliche Wahrnehmung durch eine gewisse Einschränkung sicherzustellen; das spekulative Fortbauen darauf verwerfe ich fast gänzlich; dagegen eröffne ich dem Geiste einen neuen und sichern Weg durch eben jene Sinneswahrnehmungen. Ohne Zweifel haben selbst jene, die von der Dialektik so viel halten, längst die Notwendigkeit eines solchen Unternehmens gefühlt. Sie suchen, wie man hieraus ersieht, Hilfsmittel für den Geist, indem sie seinem natürlichen und selbständigen Gange misstrauen. Leider ! Kommt aber oft die Hülfe zu spät, nachdem der Geist durch tägliche Gewohnheit, durch Hörensagen, durch veraltete Irrlehren eingenommen und von leeren Hirngespinnsten befangen ist. So kommt die Dialektik zur Verhütung des Irrthums zu spät, ja, statt ihm vorzubauen, befestigt sie ihn vielmehr. Es bleibt nur noch Ein Weg zur Rückkehr offen: nämlich die ganze Arbeit des Geistes von vorn wieder anzufangen, den selben von Anfang an durchaus nicht sich selbst zu überlassen, sondern ihn stets zu leiten und die Sache wie durch Maschinen zu bewerkstelligen.“

Darauf folgt ein kurzes Loblied des Werkzeugs, er spricht von Instrumenten und Maschinen im Gegensatz zu Körperkräften, ein milder Spott über die scholastischen Logiker und Dialektiker -er nennt die Logik eine „athletische Kunst“- um sogleich wieder zu beschwichtigen. Er wolle nichts stürzen oder gar spalten etc.etc., stattdessen schlägt er eine kooperative Bracheneinteilung vor in eine Methode der *Bearbeitung* und eine der *Erfindung* und parallel dazu spricht er von den *Antizipationen des Verstandes* und von der *Interpretation der Natur*.

Die Neuheit des *Novum Organum*, das er bewusst im Kontrast zum *Organon* des Aristoteles so nannte, bestand darin, dass er dem Aristotelischen deduktiven Syllogismus, also der logischen Ableitung aus Allgemeinbegriffen eine durch Reinigung unverdächtig gemachte Wahrnehmung entgegensetzte. So teilt er den Neuen Weg, den er in der Vorrede versprach, in die Teile Destruktion und Konstruktion ein, d.h. salopp gesagt: erst wird sauber gemacht und dann von vorn angefangen.

Unter jenem , das zur Voreingenommenheit, zur *Anticipatio* also Vorwegnahme des Verstandes führt und entsorgt werden muss, identifiziert er vier Idole.

Mit der Verwendung dieser Vokabel bezieht er sich, wissend oder auch nicht, auf die antike Tradition der Bildbegriffe und auf die christliche Verurteilung der Idolatrie, der Götzenanbetung.

Die aus dem griechischen Kulturkreis stammenden Begriffe *graphé*, *ágalma*, *eikos*, *eidolon* und *idea* sind zwar allesamt Bezeichnungen für Bilder, haben aber deutlich unterschiedene Bedeutungen (vgl. Renate Schlesier, *Idole und Gewebe*, Berlin)

Zu *Eidola* werden die Seelen der Verstorbenen, zu leblosen Schatten, zu Schemen und Gespenstern, von denen man sich abwendet und die man fürchtet. Also kein positiver Begriff von Schatten, wie ihn die Künstler verwenden, woraus sich jene alte Abneigung gegen die Bilderfeindlichkeit Platons speist. Die Trugbilder und Gespenster sind es, von denen Bacon die Wahrnehmung reinigen will und zwar von den *Idola tribus*, *Idola specus*, *Idola fori* und den *Idola theatri*.

Brück übersetzt *Idola* mit „Vorurtheilsgötzen“ und erweist sich darin als etwas inkorrekt im Dienst der Sache aber braver Christ. Man könnte die Gespenster des Stammes, der Höhle, des Marktes und des Theaters zeitgenössisch als Fehlerquellen des Urteils bezeichnen, die in der Gattung liegen in der Persönlichkeit, in der Gesellschaft und in der verkürzenden, gelegentlich auch falschen oder fabelhaften Tradition. Bacon sagt, dass er sie „des Vortrags wegen“ so nenne, sie also darum so plastisch, knallig und merkfähig und macht sich damit, augenzwinkernd und kalkuliert eines der Theater-Idole schuldig. Das Ziel ist klar: es geht ihm um eine objektive und entpersönlichte Wissenschaft, die quasi maschinell zu Werke geht, d.h. unter Ausnutzung aller verfügbaren Kräfte arbeitet.

Was aber sind die *Idola*, diese mnemotechnisch so genial platzierten Termini? Sind es Anti-Concetti, Routine geborene und diesselbe fördernde Schablonen, tradierte Selbstverständlichkeiten im Sinne einer verfälschenden sinnlichen Tradition?

Zuccaris *Concetto* ist nicht gerichtet oder gemessen, es ist eine deskriptive Kategorie, die zum Inhalt hin offen ist, keinen Nullpunkt hat, sehr wohl aber in der *Idea* ein raum-zeitliches Vor-Bild. Folglich kann es keine Anti-Concetti geben, sondern bestenfalls unzureichende, die *Idea* mangelhaft wiedergebende. In jener von Zuccari weitergesponnenen Abbildungs- und Projektionstheorie, die sich aus der Wahrnehmung, der Perspektive und den vorgängigen Bildtheorien herleitet und bis in die heutige zweifelhafte Neurowissenschaftliche Wahrnehmungstheorie hineinwirkt, ist mit dem *Concetto* der vage und undeutliche aber ideengesättigte Ort in unserer Vorstellung beschrieben, der dem *Disegno Interno* noch vorgelagert ist. Die *Idole* Bacons sind Umschreibungen der Voreingenommenheit im Sinne einer Dialektik des *Concetto*, welches ermöglicht und verhindert, beleuchtet und verschattet, klärt

und vernebelt. Damit gehören die Idole Bacons wie die Concetti Zuccaris der sinnlichen Tradition an und der Metapherngeschichte, die übervoll ist von Bildern und Figuren die gleichermaßen ermöglichen und verhindern, von Schatten und Schablonen.

Im Abschnitt 96 des ersten Buches fasst Bacon folgendes zusammen: „Noch haben wir keine reine Naturlehre. Die Aristotelische Schule verdarb sie durch die Logik, die Platonische durch die natürliche Theologie, die neuplatonische [...] durch die Mathematik, welche zwar feststellen aber nichts Neues aufstellen kann. Von einer reinen, unvermischten Naturlehre darf man nun das Beste hoffen.“ Kurz zuvor hatte er von Empirikern und Rationalisten gesprochen, sie mit Ameisen und Spinnen verglichen, die einen tragen emsig zusammen, die anderen bilden Netze und hatte schließlich die Biene als Mittelposition identifiziert, von der er sagt:“ aus den Blumen der Felder und Gärten sammelt sie ihren Stoff, dann verarbeitet sie ihn durch eigene Kraft. Nicht ungleich diesem Bilde ist die wahre philosophische Tätigkeit...“

„Allein von allen diesen Dinge weiß die jetzigen Wissenschaft so gut wie nichts; - unsere Minerva ist viel zu feist und unbeholfen. Niemand hoffe, die Natur handhaben zu können, falls er sie nicht wirklich versteht ...“ steht zu Anfang des zweiten, konstruktiven Teils des *Novum Organum*. Zunächst beschäftigt sich Bacon ganz im Sinne der Alchemie und Verwandlungslehre (die Nektar sammelnde und in Honig umwandelnde Biene) mit den „verborgenen Eigenschaften der Dinge“ sodann mit den Kräften, Stoffen und Zuständen im Sinne einer Physik und Physiologie bis hinunter zu dem, was er „Hausmittel“ nennt.

Als Hilfsmittel der induktiven Geistestätigkeit schlägt Bacon vor: die Ordnung, die Ideenassoziation und den Reim, desweiteren: das Beachten bildlicher Ähnlichkeiten, abstrahierter Eigenschaften, die Feststellung eines Haltepunktes, Zurückführung des Geistigen aufs Sinnliche, heftige Gemüthsbewegungen, Eindruck auf einen unbefangenen Geist, Vermehrung der Anknüpfungspunkte, bedächtige Auffassung.

Im Folgenden führt er vor, wie sich diese Hilfsmittel beim Bestimmen und Definieren der einzelnen Naturerscheinungen auswirken. Bei der Erwähnung der „Analogien“ findet sich eine direkte Bezugnahme auf della Porta. In II.27 heißt es: „Dagegen sollte man allen Fleiß zur Untersuchung der Analogien und Gleichbedeutung der Dinge verwenden, sowohl im Ganzen als auch in den Theilen; denn das ist es, was Einheit in die Natur bringt und wodurch eine Wissenschaft begründet werden kann! Hierbei ist jedoch die größte Vorsicht nöthig, dass man nämlich nur solche Gegenstände für gleichbedeutend nehme, welche physisch begründete Verwandtschaft besitzen, d.i. Reele, substanzielle, in der Natur begründete, nicht bloß äußere, zufällige; noch weniger eingebildete oder sonderbare, wie sie die Schriftsteller über natürliche Magie (oberflächliche Leute, von denen bei ernstern Dingen, wie es die gegenwärtigen sind, kaum die

Rede sein sollte) zu Tage fördern, indem sie mit großer Eitelkeit und Unwissenheit leere Ähnlichkeiten und Sympathien den Dingen zuschreiben, oft auch bloß andichten.“

Erstaunlich und bezeichnend zugleich, wie sich hier Bacon von della Porta absetzt, ja absetzen muss. Er verwendet nämlich die gleichen Methoden, wie der, den er schmäht, kommt als Theoretiker der praktischen und aktiven Naturveränderungen um die Alchemie nicht herum, verfolgt aber andere Visionen, andere Gegner und demzufolge andere argumentative Strategien. [Das alte Intellektuellen-Dilemma von Distanz und Nähe, in dem schon Platon mit seiner Polemik gegen die Sophisten steckte.]

Der Lehre von den Idolen des ersten (destruktiven) Teils steht im zweiten (und konstruktiven) Teil die Lehre von den Instanzen gegenüber, die zusammen mit den erwähnten Hilfsmitteln die neue Wissenschaft ergeben. Im 21. Kapitel des zweiten Teils, in welchem Bacon Forschungsprogramm und Forschungsziel vorstellt gibt es einen deutlichen Hinweis auf enzyklopädische Bestrebungen, die für diese Epoche symptomatisch zu sein scheint. „Wir handeln zuerst von der Prärogativen der Instanzen, zweitens von den Hilfsmitteln der Induction, drittens von der Brichtigung der Induktion, viertens von der Veränderung der Untersuchung, der Natur des Subjects gemäß, fünftens von den Prärogativen der Gegenstände, im Bezug auf die Untersuchung (...), sechstens von dem Ziel der Untersuchung, oder von dem Verzeichnis aller Gegenstände des Universums; siebentens von der Einführung in das Praktische (...) achtens von den Zurüstungen zur Untersuchung; endlich von der auf- und absteigenden Scala der Grundprinzipien.“

Auch Francis Bacon liegt trotz oder wegen seines naturwissenschaftlichen Reformgeistes noch an der Goldenen Kette, wie man an der Liste seiner 27 Prärogativen der Instanzen studieren kann.

Das von Francis Bacon mehr erträumte als realisierte „Verzeichnis aller Gegenstände des Universums“ sollte später durch eine gigande Anstrengung einer Gruppe französischer Intellektueller in einer 20jährigen und von zahlreichen Skandalen begleiteten Editions-geschichte verwirklicht werden. Der Enzyklopädische Gedanke war im Manierismus, in der Kunst- und Wunderkammer und im Humanismus bereits vorgeprägt und zwar als Abbildung der Vielfalt in exemplarischen Einzelstücken. Die Theorien des absolutistischen Hofes als Repräsentanz der Welt findet sich als „mundulus in mundus“, als kleine Welt innerhalb der Welt noch in den Sammlungen und Bibliotheken des kleinsten Duodezfürstentums am Rande der zivilisierten Welt. Noch war das Latein die Univeral-, Gelehrten- und Verwaltungssprache, aber das hatte sich bereits in Norditalien durch die sich entwickelnde neue Reichtumsklasse der Kaufmannspatrizier und Commerzfürsten zu ändern begonnen. Die zunehmende Verweltlichung der Kirche hatte zum Niedergang der lingua franca wesentlich beigetragen und die Reformation hatte endgültig die Landessprachen durchgesetzt. Dass ein junger und angehender französischer Politiker wie etwa Montaigne ohne Französischkenntnisse aufwuchs (erzogen von einem deutschen Hauslehrer, der nur Latein sprach) wird bald der Vergangenheit angehören, wie auch die Konkurrenzlosigkeit der Klosterschulen und die Vormachtstellung der Theologie als Grundstudium eines jeden universitäen Faches.

Die bebilderte Fibel des Comenius, der „Orbis pictus sensualium“, wenn man so will, das erste multimediale Buch der Neuzeit, war der Wegweiser für eine neue sinnliche Tradition, die man auf mehrfache Weise lesen und verstehen kann. Entweder wurde das Concetto durch das Exemplum überwunden und ersetzt oder es wurde in einen größeren, sprich: genaueren Zusammenhang gestellt und individualisiert, wodurch es zwar präziser aber auch beliebiger, weil vielfältiger wurde.

Exempla specifica und rara, typische und seltene Beispiele musste man sammeln, um im behauptenden Argument Belege und gute Beweise zu haben. Das Rhinoceros von Dürer steht auf der Grenze zwischen Concetto und Exemplum, seine berühmte Darstellung des Hasen gehört bereits jenem „Naturalismus“ an, der sich in der Folgezeit durchsetzen sollte.

Das Sammeln Naturhistorischer Exempla und Spezimina nahm zu ungunsten der Artificialia sehr zu, die Abbildungen in Büchern, waren dabei eine willkommene, weil weniger teure und aufwändige Art, sich jenen Wissensreichtum anzueignen, den Fürsten in ihren Kabinetten und Schatzkammern, Botanischen Gärten und Menagerien anlegten.

Die vatikanischen Sammlungen waren seit den Renaissance-Päpsten derart angewachsen, dass ein Heer von Wissenschaftlern als Custoden und Curatoren

damit beschäftigt war und ist, die Schätze zu heben, zu ordnen und auszuwerten. Einer von ihnen war der deutsche Jesuit Athanasius Kircher, der sein ganzes Leben im Collegio Romano zubrachte und dem Papst als Sonderbeauftragter für die Wissenschaften diente.

Er verfasste und produzierte mit Hilfe des Ordens und des Vatikans ungefähr 40 umfangreiche Folianten, Monographien über Ägyptologie, Geologie und Vulkanismus, Magnetismus, Optik Alchemie, Orientalistik, Mathematik, Medizin und Musik und war der erste Kustos des nach ihm benannten Museum Kircherianum im Collegium Romanum, der größten Kunst- und Wunderkammer, die wohl je existiert hat und zum Anziehungspunkt für Jahrhunderte wurde (leider 1915 aufgelöst und zerstreut)

Kircher schuf auch ein Organon, allerdings in Form eines Gerätes, oder einer Werkzeugsammlung, das Organum Mathematicum, das als Unterrichtshilfe für den Habsburger Kronprinzen gedacht war. Den Napier'schen Rechenstäbchen (1617) ähnlich hatte Kircher (1660) in einem Kästchen 216 beschriftete Stäbchen, 24 in 9 Reihen untergebracht, die den mathematischen Gebieten : 1- Arithmetica, 2- Geometria, 3- Fortificatoria, 4- Chronologia, 5- Horographia, 6- Astronomia, 7- Astrologia, 8-Steganographia und schließlich 9- Musica gewidmet waren. Als Vorläufer des Rechenschiebers und der späteren Rechenmaschinen durch Schickard, Pascal und Leibnitz bis hin zu Babbage, Hollerith, Turing und Zuse sind diese Rechengerätschaften eingebettet in einen großen Zusammenhang, der vom Kosmos bis zur Milchmädchenrechnung reicht.

Man war zwar zu dieser Zeit noch nicht auf die Idee gekommen, dass prinzipiell alles berechenbar sei, aber immerhin waren bei Kircher schon mal 9 Bereiche unter die Mathematik subsumiert. Aus der Einen Nennung unter den 7 freien Künsten, waren nun 9 geworden und dieses sollte sich beschleunigen und viele andere Gebiete unter sein Regiment bringen, wie Lady Lovelace, die Assistentin von Charles Babbage hellstichtig voraussagte.

Im Zusammenhang mit der französischen Enzyklopädie fanden für das Schicksal des Concetto folgenschwere Veränderungen statt. Da die Enzyklopädisten mit dem zwar werbewirksamen aber unhaltbaren Anspruch auftraten, einen repräsentativen Querschnitt durch den augenblicklichen Wissensstand zu liefern, mussten sie Schwierigkeiten mit den Abbildungen entwickeln. Der alte Streit zwischen den Nomographisten und den Ideographisten brach wieder auf, zwischen den Vertretern der Deduktion und den Verfechtern der Induktion, zwischen den Theoretikern, die Illustrationen ohnehin ablehnten und jenen, die sie für eine geeignete Ergänzung hielten und jenen die in Bildern eine eigenständige und eigengesetzliche Form der Mitteilung sahen. Letztlich führte das dazu, dass die Redakteure nur zweitklassige Illustratoren verpflichten konnten, gegen Ende dann nur noch

dritt- bis viertklassige. Zudem hatte sich Diderot, um dem ewigen Streit und Gefeilsche mit den Künstlern um Darstellungsarten, Auswahl, Semantik und Ikonologie aus dem Weg zu gehen und Katastrophen vorzubeugen, ein Schema einfallen lassen, an das sich alle Illustratoren zu halten hatten. Damit kehrte zwar Ordnung und Ruhe ein, die Darstellung aber erstarrte zur Schablone. Für das Concetto und Zuccaris disegno interno-esterno bedeutet dies, dass durch die verordnete Vereinheitlichung des disegno-esterno, das disegno-interno und das ihm vorgelagerte Concetto verkümmerten und da das Ganze unter Fahne und Segel der neuesten und avanciertesten Wissenschaften geschah, war der Weg des Concetto vorgezeichnet.

Sein Rückzug ins Subjektive, Privatistische und Unmaßgebliche war eines der Opfer, das die Aufklärung, neben anderen gebracht hatte, darin sich keineswegs immer dieser Dialektik bewusst.

Nach einem langen klassischen Winterschlaf wurde in den Nachwehen der französischen Revolution, nach dem folgenreichen Wiener Kongress und den Aufregungen des Vormärz die einstige Fluchtburg des Subjektiven zum Brückenkopf einer neuen intellektuell-künstlerischen Strömung. Das ehemals „Nur“-Subjektive wurde nicht nur rehabilitiert, sondern geradezu zum Erkenntnisprinzip erhoben, die in Partikular-Interessen verlorengegangene Idee der Zugehörigkeit wurde in schwärmerischer Übersteigerung wiederbelebt. Jetzt gab es Volks-Sprach-Religions- und Kulturgemeinschaft, die in unzähligen literarischen, musikalischen und künstlerischen Wiederentdeckungen gefeiert wurden. Philosophie und Geschichtswissenschaften kamen zu ungeahnter neuer Konjunktur, die Kulturproduktion wurde zweigleisig und spaltete sich in rekonstruktive und reanimierende auf der einen Seite und avantgardistische und problematisierende auf der anderen. Diese Spaltung bezog sich nicht auf Lager oder Fraktionen sie, ging durch Personen hindurch, wie an einigen tragischen, romantischen Schicksalen zu beobachten ist. (Lenz, Kleist, Güntherrode, Lenau, Ritter) Beim Experimentalphysiker Joh. Wilhelm Ritter, der mit Novalis befreundet war, lesen wir in den „Fargmenten aus dem Nachlass eines jungen Physikers“ : „Ich wurde immer kräftiger davon überzeugt, dass es nur Eine wahre Theorie aller Naturerscheinungen geben könne, und dass diese alle, auch die kleinsten Umstände erklären müsse“

Wie schon Wissenschaftlern aus früheren Epochen, gilt Ritters Interesse dem Einen, dem Uranfänglichen, dem Alles Erklärenden. In der Antike waren es die Elemente oder die Atome, das Hen kai Pan, der Eros, der Alles Bewegter, im Christlichen Mittelalter waren es der Schöpfergott, die Seelen, oder das Pneuma, die Lebenskraft, der große Heilsplan, im barocken Absolutismus war es die Ordnung und der neue Heliozentrismus, zu den Zeiten der Aufklärung war es schließlich die Vernunft, der „bestirnte Himmel über mir und das sittliche Gesetz in mir“, was soll nun nach der romantischen Naturauffassung die Eine wahre Theorie sein ?

Bilder von Prinzipien, Metaphern über Theorien, Skizzen von Ideen, Phantasmen von Gesetzen, Allegorien von systematischen Zusammenhängen, Schaubilder alter Mythen, Glitter der Esoterik, Zerrbilder der Magie, Märchen- und Sehnsuchtsbilder eines erträumten Alltags, Andachtsbilder der Kunst und Poesie bevölkern die Vorstellungswelt der jungen Romantiker.

Denn zum Romantiker gehört zwingend das Jugendliche, in der lichten, tanzenden und mutigen Spielart und in der dunklen, dämonischen und verzagten Version. Und damit haben wir uns bereits einer Leit-Idee, einem herausragenden und dominante Thema, einem Concetto genähert, und das ist: der romantische Dualismus mit seiner Hoffnung auf den versöhnenden dialektischen Umschlag, der die in der Spannung verlorene Harmonie auf der nächsten Ebene wieder herstellt.

Die romantische Naturphilosophie, Kunst, Poesie und Wissenschaft sucht tatsächlich das Rätselhafte, Unerklärliche und Geheimnisvolle, so als wäre ein Überdruß am Enträtseln, Aufklären und Entschleiern eingetreten, auch hierin wiederum hoffend, dass sich im Enigma vielleicht das Wesentliche, das Eine und Einzige zeigen möge.

In seinem naturphilosophischen Fragment „Die Lehrlinge Zu Saïs“(1798) hat der Berbauingenieur und Salinenassessor Friedrich von Hardenberg, Literaturnamen Novalis, eine Abhandlung in Erzählform verfasst, bei deren Lektüre einem schwindelig wird vor Entzücken, Enthusiasmus und jugendlichem Eros. Der Lehrer der Tempelschule und der Icherzähler, der einer der Lehrlinge der Schule zu sein scheint, treten auf und drei durchreisende Forscher. In der Erzählung wird von einem geheimnisvollen Kind berichtet, das sich für kurze Zeit unter den Lehrlingen aufhielt und von dem der Lehrer in messianischem Tonfall spricht. Ferner wird innerhalb der Rahmengeschichte, das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen erzählt, was aber nicht weiter kommentiert wird.

Es geht Novalis um Naturerkenntnis, die Methoden und Werkzeuge dazu und um die Geistes- und Gemüthsverfassung, ohne die alle Bemühungen vergeblich sind. Er beginnt:

„Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her; und sonderbaren Konjunkturen des Zufalls, erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben, allein die Ahndung will sich selbst in keine feste Formen fügen, und scheint kein höherer Schlüssel

werden zu wollen. Ein Alkahest scheint über die Sinne der Menschen ausgegossen zu sein. Nur augenblicklich scheinen ihre Wünsche, ihre Gedanken sich zu verdichten. So entstehen ihre Ahnungen, aber nach kurzen Zeiten schwimmt alles wieder, wie vorher, vor ihren Blicken.“

Figuren, Chiffrenschrift, Wunderschrift, ein flüchtiger Code, der nur Ahnungen hinterlässt, aber nichts Sicheres und Verlässliches. Darin finden wir die romantische Wiedergeburt des Concetto, jenes vagen, schwer fasslichen Bildes eines erklärungsächtigen Vor-Bildes, jener Teil der „großen Chiffrenschrift“, der uns zu Dechiffrierern einer bislang unbekanntem Zeichensprache macht, die wir, wie Novalis später ausführt, nur lesen können, wenn wir selbst mit der Natur im Einklang sind.

Hier klingt der große Schmerz an, der die Romantik durchzieht, der die widernatürliche Trennung des erkennenden Subjekts von seinem Erkenntnisobjekt beklagt, dessen Teil es doch ist. Novalis beschwört geradezu seine Mitlehrlinge mit Flammenreden einer Harmonie- und der Liebesreligion, diese Trennung zu überwinden, wenn er sagt:

„Daher ist auch wohl die Dichtkunst das liebste Werkzeug der eigentlichen Naturfreunde gewesen, und am hellsten ist in Gedichten der Naturgeist erschienen. Wenn man echte Gedichte liest und hört, so fühlt man einen innern Verstand der Natur sich bewegen, und schwebt, wie der himmlische Leib derselben, in ihr und über ihr zugleich. Naturforscher und Dichter haben durch Eine Sprache sich immer wie Ein Volk gezeigt. Was jene im ganzen sammelten und in großen, geordneten Massen aufstellten, haben diese für menschliche Herzen zur täglichen Nahrung und Notdurft verarbeitet, und jene unermessliche Natur zu mannigfaltigen, kleinen, gefälligen Naturen zersplittert und gebildet. Wenn diese mehr das Flüssige und Flüchtige mit leichtem Sinn verfolgten, suchten jene mit scharfen Messerschnitten den innern Bau und die Verhältnisse der Glieder zu erforschen. Unter ihren Händen starb die freundliche Natur, und ließ nur tote, zuckende Reste zurück, dagegen sie vom Dichter, wie durch geistvollen Wein, noch mehr beseelt, die göttlichsten und muntersten Einfälle hören ließ, und über ihr Alltagsleben erhoben, zum Himmel stieg, tanzte und weissagte, jeden Gast willkommen hieß, und ihre Schätze frohen Muts verschwendete. So genoß sie himmlische Stunden mit dem Dichter, und lud den Naturforscher nur dann ein, wenn sie krank und gewissenhaft war. Dann gab sie ihm Bescheid auf jede Frage, und ehrte gern den ernsten, strengen Mann. Wer also ihr Gemüt recht kennen will, muß sie in der Gesellschaft der Dichter suchen, dort ist sie offen und ergießt ihr wundersames Herz. Wer sie aber nicht aus Herzensgrunde liebt, und dies und jenes nur an ihr bewundert, und zu erfahren strebt, muß ihre Krankenstube, ihr Beinhaus fleißig besuchen.“

Was man die „Kosten der Zivilisation“ genannt hat, wird hier zum Grund der Klage, die scharf zergliedernde Erkenntnis wird gegen die ganzheitlich schwärmend feiernde ausgespielt. Das Paradoxon der Naturerkenntnis-Dyade wird hier durch den „inneren Verstand der Natur“ aufgelöst, der sich durch das dichterische Wort zu bewegen beginnt und das Erkenntnissubjekt zum Schweben bringt, wie der göttliche Leib der Natur selbst „in und über“ seinem Erkenntnisobjekt zugleich.

Mit anderen Worten heißt das, nur durch Ekstase, durch die Verschmelzung von Subjekt und Objekt ist Naturerkenntnis oder Erkenntnis überhaupt möglich und folglich sind die Lehrlinge des Tempels von Saïs Lehrlinge der Verzückung, der Begeisterung, Jünglinge, die in die Mysterien des Eros eingeweiht werden, Adepten der Neugier, denen ein bescheidener und weiser Meister die rätselhafte Verbundenheit von Allem mit Allem in gleichnishafter Rede vermittelt.

Ausgehend wahrscheinlich von Schillers Gedicht: „Das verschleierte Bildnis zu Sais“, das den Isis Kult in Oberägypten zum Anlass nimmt, um die ewig verschleierte Wahrheit, das biblische Verbot vom Baum der Erkenntnis zu essen und die gesamte damit verbundene Problematik von jugendlichem Wahrheitsfanatismus und rebellischem Verstoß gegen alte Regeln zu thematisieren, hat Novalis in naturphilosophische Erkenntniskritik überführt und dem klassisch resignativen „Ignoramus“ der Fabel sein romantisch-trotziges „Dennoch“ entgegengehalten.

(Ignoramus war nebenbei bemerkt der Titel einer populären Universitäts satire von George Ruggle, 1615 in Cambridge aufgeführt, die auf Gianbattista della Portas Kommödie „La Trappolaria“ von 1595 fußte. In der Wortkombination „ignoramus et ignorabimus“ ein berühmt gewordener Ausspruch des Berliner Naturforschers Emil Du Bois-Reymond aus seiner Rede „Über die Grenzen der Naturerkenntnis“ 1882)

„Vielmehr will er (der Lehrer) daß wir den eignen Weg verfolgen, weil jeder neue Weg durch neue Länder geht, und jeder endlich zu diesen Wohnungen, zu dieser heiligen Heimat wieder führet. Auch ich will also meine Figur beschreiben, und wenn kein Sterblicher, nach jener Inschrift dort, den Schleier hebt, so müssen wir Unsterbliche zu werden suchen; wer ihn nicht heben will, ist kein echter Lehrling zu Sais.“

Wir sind bescheidener geworden und älter, reden im öffentlichen Diskurs kaum noch von „der Wahrheit“ „dem Menschen“ oder von „der Erkenntnis“ im umfassenden Sinn und haben den jugendlichen Enthusiasmus in andere Kanäle umgeleitet. Wir begnügen uns zwar mit der Krankenstube und dem Beinhaus, wovon Novalis sprach, und sind trotz allem, mit dem, was wir sehen, keineswegs zufrieden.

Das „Re“ im Renovieren weist auf ein romantisch-nostalgisches Projekt, das Novum im Renovieren auf ein Neues, dessen wir bedürfen, ohne das, was wir sind und haben, darum wegzuwerfen.

Die Ideenskizze, auch Exposé, Blueprint oder Scribble genannt, muß nicht unbedingt eine gezeichnetes Etwas sein, ein Entwurf, eine städtebaulicher Vorschlag, ein Diskussionspapier für ein Podium, es kann auch ein Kunstwerk sein, eine Geste, eine Musik, eine versuchsweise Handlung, eine technische Erfindung, ein Wort, ein gewagter Blick, ein „epistemisches Ding“.

Es kommt, ganz im Sinne von Saït, auf den Geist und den Zusammenhang an, in welchem diese Ideenskizze erscheint, angefertigt oder vorgestellt wird.

Im Formenkanon der zeitgenössischen Kunst und Gestaltung fällt ein neoromantischer Dualismus auf, der hin und hergerissen zwischen Fragment und Perfektion, gesucht wertloser Beiläufigkeit und Idolatrie, Schmutz und Politur wieder einmal nach etwas zu suchen scheint, was unausgesprochen, vielleicht sogar unaussprechlich bleibt. Die Feststellung, dass wir zu viele Antworten haben für die Möglichkeiten, die unser Fragehorizont erlaubt, zu viele beliebige Richtigkeiten und zu wenige berührende Einsichten, ist mittlerweile zum Thema von Comics, Bandes Dessinée und Mangas geworden, die den durch Überfülle entstehenden Verdross mit ziellosen Grausamkeiten und „simply so“-Gewaltakten beantworten. Das ist im Grunde weder neu oder schlimm, noch Anlass für Kulturkritik, sondern nichts weiter als ein weiteres interessantes Symptom mit Signalwert, weil es unsere gesteigerte Suggestibilität zeigt. Die Modethemen der Romantik: Irritabilität, Galvanismus, Magnetismus, Harmonien, Wahlverwandschaften der Elemente und Exstase haben uns keineswegs verlassen, sie sind nur dank des Ökonomismus langweiliger und beliebiger geworden und entbehren zunehmend der Begeisterung und Leidenschaft.

Die von Francis Bacon ins Auge gefasste „ars inveniendi“ wird in allen späteren Jahrhunderten immer wieder thematisiert, von Leibnitz, Christian Wolff, Kant und Hegel bis hin zu Adorno und Bloch und die Geschichte der möglichen und unmöglichen Heuristik ist voll von Hoffnungen und Enttäuschungen, die sich auf das Neue beziehen. Bei Hardenberg-Novalis heißt es: „Wenn wir eine Phantastik hätten, wie wir eine Logik haben, man würde die Kunst des Entdeckens bald entdecken.“ (Allgemeines Brouillon N° 996)

Warum die Ideenskizze renovierungsbedürftig ist, lässt sich durch die Beobachtung dessen beantworten, was alles unsichtbar und dem Erleben entzogen wurde, in den Wissenschaften, im gesellschaftlichen Alltag, in der Subjektivität der Lebenswelt des Einzelnen. Das sind neben dem Tod, vor allem die Macht, die Abhängigkeiten, die Krücken, die materialen Voraussetzungen der Erkenntnis, die angewandten Methoden und Werkzeuge, Schweiß, Verzweiflung und Mühen beim Herstellen oder Zustandebringen von etwas. Alles scheint fertig vom Himmel zu fallen, oder von der Laderampe der Industrie, was unser Verhalten zu dem eines Konsumenten macht und uns darin bestärkt, da wir kaum noch Vorstellungen von Herstellung haben, ist uns auch der *Conjunctivus potentialis* abhanden gekommen, der in seinem „könnte so sein“ immer noch die Alternative offenhält. Da aber selbst Fakten gemachte Sachen sind, hergestellt unter bestimmten Voraussetzungen und mit Blick auf bestimmte Ziele, selbst wenn sie natürlich aussehen (Ein Stück Fleisch, dessen Bild wir in einer Supermarktreklame sehen, ist ein Faktum, ein Gemachtes: man hat für seine Herstellung ein Tier töten und auseinanderschneiden müssen., um es fotografieren und drucken zu können..etc.) scheint es unumgänglich Herstellungen kennen zu lernen. Wenn wir nicht gänzlich Zusammenhänge aus dem Blick verlieren wollen, müssen wir uns verstärkt um der Herstellung bemühen, seien es Hypothesen, Brötchen, Modelle, Gesetze, Computer-Spiele, Hypothekenkredite, Bilder, wissenschaftliche Theorien, Verpackung, Gedichte oder Autoreifen.

Die Dinge dieser Welt als gewordene oder gemachte zu betrachten, ist eine alte künstlerische Methode und Disziplin im Rahmen der künstlerischen Wahrnehmung und der auf solche Wahrnehmung und entsprechende Erinnerung zurückgreifende Entwurf ist eine der komplexesten Prozeduren des menschlichen Geistes. Entwerfen sei „Denken am Modell“ sagte der Designer Otl Aicher und stellte damit das Modell als etwas dynamisches vor, das mit jeder Veränderung einen neuen Ist-Zustand herstellt, der wiederum am Soll-Zustand der Vorstellung gemessen werden muss. Das „epistemische Ding“ von dem Schweizer Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger spricht, ist einerseits ein von der Wissenschaft hergestelltes Objekt, in das Erkenntnisse eingeflossen sind (Globen, Doppelhelix, Molekül- und Atommodelle, anatomische Modelle, etc.) an denen aber andererseits, wenn es nicht zur Demonstration verwendet wird, sich neue Ideen entzünden können, wenn es wieder seine poetische Seite zeigt, als Anmutung und Aufforderung fungiert und erneut zur Disposition steht. Nur wenn ich Existierendes als gewordenes oder gemachtes sehen und eine Vorstellung von Herstellung entwickeln konnte, ist das Existierende veränderbar, sind Alternativen zu seinem momentanen Sosein vorstellbar.

Um dieses zu befördern, scheinen Ideenskizzen und in ihrer Erweiterung „epistemische Objekte“ zu den Desideraten unserer wissenschaftlichen und

künstlerischen Gegenwart zu gehören. Die elektronische Erzeugung von Rechnerbildern reicht nicht aus, weil zu große mediale Ähnlichkeiten das Verstehen behindern, das Vergleichen und das spielerische Herstellen von Devianten oder Alternativen. Darüber hinaus sind trotz 3D-Darstellungen die Computerbilder zu flach, zu schnell und in aller Regel zu bunt, um sie lange anschauen zu können, von Kontemplation in diesem Zusammenhang will ich erst gar nicht sprechen.

Auch sind die Computerbildchen zu rasch fertig, zu formvollendet, zu modular aufgebaut, zu glatt und idealisiert, um ihren vorläufigen und unfertigen Charakter erkennen zu können. CAD-Entwürfe sehen in jedem Zustand nahezu perfekt aus und nur der ausgewiesene Spezialist auf dem betreffenden Gebiet kann erkennen, wo beispielsweise noch etwas fehlt, oder mangelhaft ausgeführt ist. Diese frühreife Perfektion steht der Ideenskizze, die definitionsgemäß immer unfertig ist, auf mehrfache Weise im Weg. Zum einen verführt sie uns zu Schnell-Entwürfen, mitsamt der grenzenlosen Schlamperei bezüglich der Details, zum anderen gibt sie uns technisch zu viel vor und ist gleichzeitig zu indirekt. Wir müssen gar nicht erst suchen, es werden bereits 75 Routinen und Lösungsvorschläge im präfabrizierten Repertoire vorgehalten, die alle irgendwie gut sind.

Gleich ob mit Hilfe des Rechners oder ohne, die Ideenskizze und das epistemische Objekt haben jenseits ihrer Herstellung noch eine andere wichtige Eigenschaft und das ist die der unmerklichen Belehrung. (vgl. RB. QED-Lehrmitteltheorie, Vorlesung)

Da Bilder Mitteilungen in anderem Zeitmodus sind, Objekte Mitteilungen in einem anderen Raummodus als das üblicherweise Gehörte und/oder Geschriebene, haben Sammlungen und Museen eine wichtige Funktion, die weder durch Audioguides noch durch Museumspädagogik beeinträchtigt noch gar zerstört werden sollte. Der Wert des langsamen Betrachtens ist durch die zeitgenössische Informationshuberei derart beschädigt, dass Ausstellungen durch falsch verstandene Wissenschaftlichkeit begonnen haben, kontraproduktiv zu werden. Im Tempel von Saïs waren viele gesammelte Dinge angehäuft, wie Novalis sagt, und die Lehrlinge hatten die Aufgabe, sie zuerst betrachtend zu genießen und dabei wenig zu reden, sich also in die Erscheinung zu versenken, denn nur dann offenbarten sich ihnen „*die Verbindungen in allem, die Begegnungen und die Zusammentreffungen*“ Man muss zwar nicht dieser Art von Naturmystik folgen, aber es ist nun 'mal unumgänglich in der ars inveniendi, dass man sich, um Neues zu finden, auf besondere Weise in das bereits Existierende versenken muss.

In der angemahnten und renovierten Ideenskizze herrschen neue Anforderungen, es gibt veränderte Prioritäten und Kriterien, an die wir uns erst gewöhnen müssen, weil unsere Wahrnehmung beeinflusst ist von der erwähnten unreifen Perfektion des Aussehens. Nicht der „Look“ macht eine Zeichnung,

eine Graphik, ein Scribble zur Ideenskizze sondern das Inhaltlich-Methodische und das Formal-Konzeptionelle. Also nicht das Aussehen, die ästhetische Oberfläche im Sinne einer Rezeptionsästhetik, sondern der ästhetische Gehalt, im Sinne einer wohlverstandenen Produktionsästhetik ist das Kriterium.

Das kalkulierte Spiel mit dem Non-finito und dem Verwischen und Verschmutzen, der Fettfleck, die Kafferänder und die Knitterfalte, die schlecht wegradierte erste Version und die geschmäckerlich an den Rand gesetzte sinnlose Detailzeichnung, die einer ganzen Modeströmung innerhalb der zeitgenössischen Kunst den Anschein gab, als handele es sich bei den Exponaten um den geheimnisvollen und zum Nachforschen anregenden Inhalt der Papierkörbe von genialen Erfindern und Projekteuren... diese Fake-Ideenskizzen sind demnach nicht gemeint.

Vielmehr : Die ernsthaft vergewissernde Zeichnung zur Klärung eines Problems, das nachvollziehbare graphische Ausdenken eines komplizierten Rapports, das zeichnerische Erkunden der Variationsmöglichkeiten innerhalb eines vorgegebenen Sets, die bildhafte Entwicklungen eines Körpers aus einem anderen, gezeichnete Assoziationen, Pläne, imaginäre Landkarten und Schnitte zur Lokalisation von Problemen oder zum Erzielen bestimmter Effekte, Notizen zur Skalierung, zum Maßstab und anderen Bezugsgrößen, Zeitstudien, Skizzen aus der intellektuellen Feinmechanik, Kompositions- und Raumausnutzungsstudien, Rekonstruktionen aus dem Hören-Sagen-Lesen, Verlaufs-Struktur- und Differenzierungsskizzen, Zustandsprotokolle, Projektionen, Skizzen aus den nicht-objektiven Wissenschaften...

Die Ideenskizze kann auch die dreidimensionale Form annehmen und zum epistemischen Objekt werden, oder auch als Modell einer noch nicht existierenden Wissenschaft auftreten, oder in der Form des Lehrfilms und der Dokumentation erscheinen oder als Klangstudie, oder auch als performative Demonstration, als experimentelle Installation oder als Lehrmittelsammlung, entscheidend ist das Erkenntnisinteresse, die Wahl der Methoden und der verwendeten Konzepte und schließlich der identifizierbare formale Zugang in der gewählten Bild-und Zeichensprache.

In Abwandlung oder Weiterführung der Rede Marcel Duchamps über die „retinale Kunst“ und seiner Abkehr von derselben, kann die renovierte Ideenskizze als neues Concetto gelten, mit allen manieristischen, enzyklädistischen, romantischen und konzeptualistischen Anklängen, die darin mitschwingen.

Das wortspielende Verbal-Monstrum im Titel dieser Vorlesung:

„EntFaltenWurf“ ist ein manieristisches Drechselstück, aus dem man entnehmen kann, auf welcher Verschränkung hier die Betonung liegt: Wurf, Falten, Entfalten, Faltenwurf, Entwurf.

Haben Sie ein Auge auf Entfaltenwürfe !

Ich danke Ihnen