

FIGUREN UND AFFEKTE
künstlerische Absichten und ihre Theorien

Über intendierte Effekte einen Diskurs zu eröffnen, oder gar Konventionen darüber zu etablieren, wie und womit man Wirkungen erzeugt, ist von jeher ein zwar schwieriges, gleichwohl aber auch herausforderndes und ehrgeiziges Unternehmen. Die Motive, sich für dergleichen zu interessieren, sind weder besonders edel, noch irgend feinsinnig, es sind die, denen ein jeder folgt, der etwas von einem anderen will, ohne es sich einfach zu nehmen, ohne Gewalt anzuwenden, oder ihn darum bitten zu müssen. Die Überredung, die Verführung, die Behauptung und Begründung, das Suggestieren einer Notwendigkeit, oder einer moralischen Verpflichtung, kurz alle üblichen kommunikativen Instrumente des sozialen Handelns, von der nonverbalen Aktion bis zur Verwendung und Verfeinerung der Sprache haben mit Ursache und Wirkung zu tun, aus denen durch Gewöhnung und Übung letztlich eine konventionelle Wenn-Dann-Verbindung wird. Ist diese Konvention erst einmal eingeschliffen, funktioniert sie vorwärts wie rückwärts, dh alles kann als ein „Dann“ aufgefasst werden, zu dem ein „Wenn“ rekonstruiert werden kann und zu jedwedem „Wenn“ lässt sich ein „Dann“ prognostizieren, ob es eintritt oder nicht.

Die interessierte Seite möchte natürlich möglichst sicher gehen, dass der Einsatz lohnt und darum wurde die Rhetorik erfunden, wurde die Werbung wissenschaftlich betrieben, und Gesetze der Kommunikation gefunden, bzw. aufgestellt. Ein sonderbarer Wissenstyp bildete sich heraus, der vorzugsweise aus der Erfahrung und der Praxis stammt, halb seriös und von vielen Geheimnissen umgeben ist, da er vorwiegend Interessens-gesteuert, profitlich und nicht öffentlich zu Werke geht und hauptsächlich von billigen Versprechungen lebt. Er tut so als seien Glück, Erfolg und Charisma erlernbar und jede Überzeugung in andere hinein zu pflanzen, wenn man nur die „richtige Methode“ anwendet. Wertneutral und a-moralisch ist die alte sophistische Wissenschaft der Effekterzeugung angeblich und immer noch und darum gilt nach wie vor, dass der Recht hat und bekommt, der am besten bezahlt, von unerheblichen Ausnahmen abgesehen.

Das aus Sicherheitsinteresse entstandene und geförderte wissenschaftliche Interesse an den Effekten führte aber erst einmal zu einer immensen Vergrößerung des Problemfeldes und hat damit erst so richtig gezeigt, was man, um dem Phänomen auf die Spur zu kommen, alles wissen und berücksichtigen muss. Philosophie, Psychologie, Sozialwissenschaften, Theater- und Medienwissenschaften, Kunst und alle Arten der Gestaltung waren plötzlich gefragt, um die Parameter eines Effekts zu bestimmen, aber alle Funde und Befunde erwiesen sich als höchst kontext-sensibel und waren schwerlich verallgemeinerbar.

Um diesen Schwierigkeiten zu entkommen tat man, was man in solchen Fällen meistens tut, man überlässt das Feld allen möglichen Marginal-Wissenschaften, standardisiert und mechanisiert die Ausgangssituation und Problemstellung und versucht auf diese Weise das Problem randständig bis überflüssig zu machen. Überraschende Ereignisse, die meist als Systemkrisen auftreten (Öl-, Energie-, Wirtschafts- und Bankenkrise) erinnern aber mit schöner und schlimmer Regelmäßigkeit immer wieder daran, dass Definitions- und Bilanztricks nur auf Zeitgewinn setzen und der kurzlebigen Symptombeseitigung dienen, die grundlegenden

Fragen der Effektforschung aber auch weiterhin in tabuisierten Schubladen liegen bleiben. Immerhin hat die Systemtheorie dazu beigetragen, die Effektforschung von den monokausalen Hypothesen über oligokausale bis zu multikausalen Erklärungsmustern zu erweitern, die sich als schwer kontrollier-, kalkulier- und prognostizierbare Wirkungsquanten zu Effekten verdichten, die nicht unbedingt aus den sichtbar mitwirkenden Teilen vorherzusehen waren.

Multikausalität setzt Multiperspektivismus voraus, dh. nicht nur vernetzte Systeme wirken aufeinander, auch der Rest an frei-flotierenden Potenzen im übergeordneten Netz oder System hat und zeigt Wirkung. Um diese einschätzen zu können, muss ich sie sehen können und dazu braucht es einen technisch erweiterten Blickwinkel von annähernd 345°, 15° werden mindestens durch die Apparatur verdeckt (Technical Blind Spot)

Ob es allerdings sinnvoll und Erfolg versprechend ist, in Fragen der Effektforschung weiterhin reduktionistisch-isolierend vorzugehen, was bedeutet, eine Auslöser künstlich zu isolieren und seine möglichen Wirkungen in verschiedenen Umgebungen zu untersuchen und darauf folgend, die Variablen systematisch zu variieren, kann durchaus bezweifelt werden. Alle sich möglicherweise ergebenden Gleichungen haben zu viele Unbekannte, um aus der schlechten Unendlichkeit eine gute zu machen.

„Man hat mit Recht die Unendlichkeit unter dem Bilde eines Kreises vorgestellt, denn die gerade Linie geht hinaus und immer weiter hinaus und bezeichnet die bloß negative, schlechte Unendlichkeit, die nicht wie die wahre eine Rückkehr in sich selbst hat.“ (HegelWerke 7: 74)

Ein anderes probates Mittel, mit unendlichen und zirkulären Prozessen fertig zu werden, besteht darin, dass man etwas abduktiv Geahntes schlicht behauptet und durch stetige Korrektur sich dem wahrscheinlich Richtigen approximativ nähert. So ungefähr verfahren jene Theoretiker, die ein logisches Regelwerk, eine mathematische Axiomatik und eine rhetorische Figurenlehre erfanden, gefolgt von einer musikalischen, ästhetischen, psychologischen und weiteren ähnlichen Formalisierungen. Das Angenehme und Bequeme an den wissenschaftlichen Konventionen ist, dass Behauptungen so lange als richtig und verbindlich gelten, bis ihre Unrichtigkeit nachprüfbar bewiesen wird und das hat u.a. dazu geführt, dass eine Menge vergessener Behauptungen fröhlich tradiert werden, weil sich einfach niemand fand, sie offiziell zu widerlegen, sie lagen zu weit abseits vom zeittypischen Focus. Figurenlehren, Farblehren und Affektenlehren sind und enthalten solche ungeprüften Behauptungen, die zu unwichtig waren, um ernsthaft untersucht und widerlegt zu werden.

Unvermittelt sind wir in die metaphysischen Abgründe einer Unendlichkeits- und Kausalitätsdebatte geraten, obwohl es um etwas scheinbar so harmloses wie einen Effekt geht, sogar noch um einen absichtlich erzeugten Effekt, bei dem wir wenigstens die eine Seite der bemerkenswerten und geheimnisvollen Beziehung gut kennen. Es scheint keine Garantie dafür zu geben, dass *eine* Aktion nur *eine* Reaktion hervorruft, *eine* Ursache nur *eine* Wirkung erzeugt. Nach allem, was die Erfahrung lehrt sind es nicht nur viele Effekte, sondern sogar viele verschiedene.

Man braucht nur am Theater- oder Kinoausgang die Minen der herausströmenden Besucher zu studieren, um dieses bestätigt zu finden. Aber mit solchen Ul- und Nachtigal-Geschichten wollen wir uns meist nicht zufrieden geben und bleiben weiter hartnäckig auf der Suche nach möglicherweise doch existierenden überindividuellen Auslösern und stoßen so bis zur Ebene der angeblichen Invarianten vor. Das Urige, Triebhafte, Gattungsspezifische, Instinkthafte, Archetypische, das Commune und Automatische hat Generationen von Theoretikern beschäftigt und zu weiteren Behauptungen verleitet. Viele dieser Vermutungen, Hypothesen und Behauptungen sind unwidersprochen geblieben, da man sie als Modelle begriff und Modelle widerlegt man nicht, da sie jenseits von Richtig und Falsch siedeln und durch den starken und spielerischen Potentialis des Denkmöglichen geschützt werden. Modellen gegenüber kann man bislang bestenfalls Neigungen und Vorlieben an den Tag legen, sie sind häufig abhängig von Zeitgeist und Moden, haben ihre Konjunktoren und sinken später in eine unterirdische Bloch'sche „Latenzphase“ ab, wo sie mit anderen abgelebten Denkfiguren zusammen das Deleuze'sche „Rhizom“ vergrößern und erweitern. Die Figuren-, Farben-, Säfte-, Signaturen- und Affektenlehren sind solche Knollen im Wurzelgeflecht, aus denen, nach gemessener Inkubationszeit, auch an den entlegensten Orten Modell-Keimlinge neuer Aktualität sprießen.

So wie aus einer Ursache viele verschiedene Effekte entstehen können, geht es auch umgekehrt, viele Ursachen können zu einem einzigen Effekt führen, wie man entweder an der Psychodynamik des Erlebens, an der Geschichte der Volkserhebungen, oder beispielsweise besonders deutlich an Künstlerbiographien studieren kann. Da Perzepte selten bis niemals isoliert auftreten, sondern nahezu immer im Kontext, gebündelt, verwoben und häufig untrennbar verwickelt, haben sich die Wahrnehmungsspezialisten in besonderer Weise als Analysierer und Selektionierer hervorgetan und sind entsprechend genau und sorgfältig mit dem Erlebnismaterial umgegangen. Künstler gelten gemeinhin als stark auswählende Filter, als strenge Abstrahierer und gleichzeitig als harmonisierende Akzentuierer von Erlebnissen, die in großer Menge gleichzeitig zur Verfügung stehen. Wollte man Bilder, auch Fotografien auch dokumentarische Filme, als Abbilder der Realität verstehen, würde man sie gründlich missverstehen, da man damit sämtliche genannten Methoden der Effekterzeugung außer Acht und Betracht lassen würde. Analyse, Selektion, Abstraktion und Akzentuierung sind produktionsästhetische Werkzeuge, die allesamt aus der Wahrnehmung entwickelt wurden, und zwar in jenem experimentierenden Zugriff, den Künstler und andere „Kreative“ häufig und gerne verwenden, der durch das praktisch-poietische Experiment die Erkenntnis, befördert, auch die theoretische.

Künstler sind unentwegte Effekt-Experimentatoren, die durch ihr Laborieren an den Grenzen der Konvention, deren Ausdehnung und Belastbarkeit testen und durch ihr Herstellen „epistemischer Objekte“ ständig das Reservoir produktionsästhetischer Instrumente erweitern, also jener Instrumente, die man zum Erzeugen von Effekten benötigt.

Was nennen wir eine Figur? Wir reden von Schachfiguren und Spielfiguren, von Figuren in einem Stück im Sinne von *dramatis personae*, von geometrischen Figuren, sofern sie eine geschlossene Kontur aufweisen, die eine Binnenfläche abgrenzt. Wir reden von Figur, wenn wir die äußere oder körperliche Beschaffenheit eines Menschen beschreiben und bewerten sein soziales und allgemeines Verhalten, indem wir die Vokabel 'Figur' im übertragenen oder metaphorischen Sinne verwenden, er gibt eine gute Figur ab, oder er hat sich bemüht „bella figura“ zu machen, er ist eine Ehrfurcht gebietende Figur, eine komische Figur, eine jämmerliche Figur, etc. Wir bezeichnen einen Darstellungstypus mit diesem Begriff, zB die Vitruvianische Figur, die Micky Mouse-Figur, Figuren der *Commedia del Arte*, wir verwenden Figur im despektierlichen und karikierenden Sinne, nennen sie dann aber gleich beim Namen: wie Dick und Doof, Pat und Paterschon, Speybel und Hurwineck, Don Quischott und Sancho Panza, wenn beispielsweise ein komisches Paar oder Charaktere damit geschildert werden sollen.

Wenn im dichten Londoner Nebel plötzlich die Figur eines kleinen Hundes erkennbar wird und gleich danach, die eines beleibten Herren hat das mit nicht genauem Sehen und entsprechendem Erkennen zu tun, auch Schatten sind Figuren, Umrisse von menschlichen Gestalten und Standbilder. Figuren müssen abgeschlossen, erkennbar und identifizierbar sein, möglichst „prägnant“ im Sinne der Gestalttheorie oder zumindest rekonstruierbar, geometrisch, charakterologisch, räumlich, modal. Figuren sind etwas zwischen Geometrie, Gestalt, Form, Gebilde, Anordnung, Struktur, Bild, Ganzheit, Phänomen, Môdel, Modell, Schablone, Muster, Spur, Schatten, Typus, Proportion mithin etwas schwer fassbares, mit vielen kontext-abhängigen und neue Kontexte stiftenden Bedeutungen.

Figuren können abstrakte Gebilde sein, wie in der Mathematik, besonders in der Geometrie und Sterometrie, denen nichts in der Realität entspricht. Es sind ideale Konstrukte aus deren Eigenschaften Erscheinungen in der Wirklichkeit näherungsweise erschlossen und erklärt werden., ähnlich abstrakt wie eine Tanzfigur, deren Notation sich von der je aktuellen Ausführung dramatisch und ontologisch unterscheidet. Es ist ein luftiges Gebilde aus notierten und exekutierten Bewegungen, das zwar unsichtbare, aber imitativ nachvollziehbare Spuren hinterlässt.

Und schließlich sind da noch die beiden prominentesten Figuren, die rhetorischen und die musikalischen.

Beide zielen auf den auditiven Sinn und obschon wir mit Figur zunächst etwas Visuelles verbinden, sind ausgerechnet diese beiden am meisten ausgearbeitet, entwickelt und propagiert worden und da die Rhetorik am meisten mit der Literatur verbandelt ist, wurde auch über sie das Meiste geschrieben und veröffentlicht.

Von rhetorischen Figuren spricht man dann, wenn Sprache gestisch eingesetzt wird, dh. wenn ganz bestimmte syntaktische Reihenfolgen und Besonderheiten dem gesprochenen Satz eine bestimmte Bedeutung geben, oder ihn färben, oder eine Aussage sogar in ihr Gegenteil verkehren. Die Kunst der Redner und die Effekte, die sie mit ihrer Kunst erzeugten, war und ist hier Fach und Schule bildend.

Das Meiste von dem was wir noch heute verwenden, stammt aus der griechischen und römischen Antike, in der Rhetorik und Poetik so etwas wie die generelle Sprachwissenschaft war, die sich um Effekte und ihre Erzeugung bemühte; Rhetorik bezog sich dabei auf die öffentliche Rede, Poetik auf den dichterischen und intimen Sprachgebrauch. Schon in der vor-klassischen Epoche gab es in der sophistischen Tradition Rednerschulen, aus denen später dann die philosophischen Schulen werden sollten. Bevor er seinen berühmten Feldzug gegen die Sophisten antrat, war Platon zuvor selbst ein solcher, mit entsprechender Ausbildung, was man seinen geschickten Winkelzügen in der Politik seiner Dialoge durchaus noch anmerkt. Er stilisiert Sokrates nachträglich um, macht sich selbst zu seinem Schüler und verbreitet angeblich dessen Lehren, der bekanntlich keine hinterlassen hat, was Platon die Möglichkeit gibt, in seinen Dialogen niemals selbst vorzukommen und dadurch angreifbar zu werden. Er benutzt den alten rhetorisch-sophistischen Theater-Trick der Maske, die später „persona“ genannt wurde (per sonare).

Die berühmtesten und einflussreichsten Theoretiker der Rhetorik sind Aristoteles, Cicero und Quintilian, auf die sich nicht nur das gesamte lateinische Mittelalter bezog, sondern auch die sogenannte Neuzeit bis hin zur Aufklärung, die der Rhetorik zu misstrauen begann.

Von Aristoteles stammt die erste Systematisierung der Rhetorik, die er als Überzeugung stiftende Redekunst definierte. Die Überzeugung habe drei Quellen: ethos, pathos und logos und zwischen diesen drei Instanzen findet er formale und funktionale Zusammenhänge. Ethos, die Glaubwürdigkeit des Redners, Pathos der Gemütszustand des Hörers und schließlich logos das verwendete Argument müssen zusammenpassen, wenn die Rede überzeugen soll und durch Auswahl, Arrangement und Dramaturgie kann man dafür sorgen, dass sie das tun.

Die Kunst besteht nun einerseits im Finden eines geeigneten und treffenden Gemeinplatzes für ethos und pathos dem „Topos“ und andererseits besonders im Bezug auf den logos in der Verwendung eines geeigneten und dienlichen „Tropos“, einer Redewendung und grammatischen Konstruktion. Die Aristotelische Lehre der Tropoi wurde schließlich zur eigentlichen rhetorischen Figurenlehre, die bis in die gezielte Sprachdrechselei der Barocken Lyrik reicht.

Auf dieser Tradition aufbauend, habe die Römer Cicero, Tacitus und Quintilian ihre berühmten Bücher geschrieben, „de oratore“, „dialogus de oratoribus“, und die zwölf Bücher des Quintilian „instutio oratoria“, die allesamt Eingang fanden in das Trivium der „Sieben freien Künste“, des Bildungskanons des lateinischen Mittelalters und der Scholastik. Aber es soll hier kein Kolleg über Rhetorik gehalten, sondern über „Figuren“ nachgedacht werden und das führt zurück zu Aristoteles, der außerordentlich empfänglich für Fragen des Formalen gewesen sein muss. Das zeigt sich in vielen seiner Schriften, in der Rhetorik und Poetik, in den Opuscula und der Physik in den Analytiken und der Metaphysik. Wie hätte er die Syllogistik als wesentlichen Teil einer formalen Logik erfinden können, oder die Seelenlehre in der er die Seele als reine Form (morphé) begreift, wenn Formales ihm unwesentlich gewesen wäre. In seinem später so bezeichneten Hylomorphismus spielt die Form sogar die Rolle eines Urprinzips (Hyle und Morphé), das untrennbar mit der Materie verbundenen ist und ihr, die alleine reine Potentialität ist, erst zur Aktualität verhilft.

Für Figur verwendet Aristoteles verschiedene Ausdrücke, einmal Morphé (Form), dann Schéma (Struktur), auch Eidos (Bild) und Séma (Zeichen), was jedes mal auf einen anderen Aspekt des Formalen verweist. Ganz so als sei er sich der Indexikalität des Ausdrucks bewusst, jongliert Aristoteles mit Semantik, Kontext und Situation im Sinne von Sprech Anlass und verweist damit auf den großen Zusammenhang, der im Kleinen der Rede abzubilden ist und aufleuchten soll.

Noch heute verwenden wir den Begriff Figur in dieser unscharfen Vieldeutigkeit mit allen ihren metaphorischen und allusiven Randzonen und Überschneidungen. Die medientheoretische Debatte hat ihn zwar aus seiner verdeckten Wirksamkeit ans Licht der sozialen Diskurses geholt, ist aber über das Stadium einer feststellenden Analyse kaum hinausgekommen, und hat das Feld der Synthese wie meistens weitgehend dem Wildwuchs überlassen. Die ausgedachten Figuren der Bühne, des Films, des Comics und der Computerspiele sind zwar zusätzlich zu den alten mythologischen Personifikationen auch mit zeitgenössischen Eigenschaften ausgestattet, bleiben aber genauso fremd, jenseitig, blutleer und künstlich wie eh. Die Heldenfiguren selbst haben sich wenig verändert, ihre Mittel und Werkzeuge haben sich lediglich ein wenig angepasst. Erstaunlich hingegen ist und bleibt unsere Anfälligkeit, Offenheit und Bedürftigkeit solchen synthetischen Figuren gegenüber. Es sieht fast so aus, als seien sie die wahren Lehrer, Missionare, Modelle, Vorbilder und Prototypen, nach denen wir uns richten, an denen wir unsere Handlungen und Überzeugungen ausrichten, ganz im Sinne der Aristotelischen Topik.

Die Auswahl der Worte, das Bilden von Idiomen und Wendungen und das Arrangieren der Worte im Satz sind die Hauptelemente der Rhetorik; ihr Ziel ist das Darstellen und Entwickeln von Überzeugungen, nicht, wie Aristoteles sich beeilt zu betonen, das „Überreden“ das er den Sophisten und Demagogen zuweist. Er kritisiert das sachfremde Argument, das lediglich der emotionalen Einflussnahme diene, und versucht so, eine gute, der Wahrheit dienende Rhetorik von einer verderblichen, der jedes Mittel recht ist, abzugrenzen, was ihm bekanntlich nur halb behauptend, halb eifrig fordernd gelingt.

Die Effekte, die durch rhetorische Mittel erzeugt werden, können heftig sein, vor allem in politischer Hinsicht, wie man an Shakespeares Rede des Marc Anton erkennen kann. („Friends, Romans, Countrymen, lend me your ears...“) und überall da, wo es um spontane und kurzfristige Reaktionen geht. Die rhetorische Figur der Wiederholung z.B., kann durch ihre Übersteigerung dafür sorgen, dass sich das Gesagte ins Gegenteil verkehrt („and so they all, are honorable men“), so dass am Ende die Gelobten um ihr Leben bangen müssen. Man kann etwas herbei-reden und weg-reden, man kann mit der Sprache Angst erzeugen, Wut und Verzweiflung, man mit ihr Beruhigen, in Sicherheit wiegen und Einlullen. In Form gebracht, ist sie ein Werkzeug, so wie ein Ast, der zugespitzt wird zur Waffe werden kann. Das wiederum könnte bedeuten, dass die Form eine notwendige Voraussetzung für die Absicht ist, oder vielleicht sogar die Absicht selbst. Der formlose Stoff will nichts, außer vielleicht sein und verharren, nur der geformte Stoff hat Richtung, Gestalt, Ausdruck und bestimmte Qualität.

Aristoteles hatte sowohl in seiner Syllogistik, als auch in seiner Analytik, Rhetorik und Topik eine Reihe von formalen Prinzipien, Operationen und Figuren eingeführt, welche die Grammatik zum Vorbild hatten, in der es ebenfalls Wortgruppen, Relationen, Reihenfolgen und Typen von Wendungen gibt, die nicht nur die Struktur von Sätzen und Texten organisieren, sondern auch Bedeutungen generieren und festlegen. Um die Bedeutungen zu ordnen und verlässlich zu machen, mussten formale Regeln entwickelt werden, formal darum, weil nur auf diese Weise eine breite Verbindlichkeit erreicht werden kann, weil nur eine formale Regel mit unterschiedlichen Inhalten gefüllt werden kann, ohne automatisch ihre ordnende Kraft zu verlieren.

In der Syllogistik sind es die Schlussfiguren, in der Rhetorik die Stilfiguren aus den Tropoi und Topoi, von denen die Nachfolger der griechisch-römischen Rhetoriker ungefähr hundert identifizierten und codifizierten, um sie zu Lehrzwecken verwenden zu können. In der Physik hatte Aristoteles die Grammatik-ähnlichen Regeln durch proportionale Regeln ersetzt und damit eine Art von Mathematik geschaffen, eine Mathematik zwischen Geometrie, Musik, Tanz, Raum- und Proportionslehre, anders als sein Lehrer Platon eine dynamische Mathematik, weitgehend ohne Zahlen und Formeln, dafür aber mit physikalischen Verhältnissen und veränderlichen Figuren. Die veränderliche Figur erinnert an die Spur einer Bewegung und lässt die Figur in einem anderen Licht erscheinen. Sie ist in diesem Verständnis kein statisches Bild oder Modell mehr, sondern ein passageres Zustandsbild, der Tanzfigur vergleichbar und ein Zwischending zwischen Plan, Entwurf und Vorstellungsbild und der physikalischen Spur einer molekularen Bewegung und einer Art Momentaufnahme. So wie man mit einer geschwungenen Fackel leuchtende Figuren in den Nachthimmel zeichnen kann, die nur dank der Trägheit unserer Wahrnehmung als Figur erscheinen, oder zur Figur ergänzt werden, kann die Geometrische Figur als Spur eines sich bewegenden Punktes aufgefasst werden. Kurvenbilder, Funktionsdarstellungen und Verhaltensindikatoren wie sie in den modernen Naturwissenschaften gebräuchlich sind, nehmen in diesem Figurenverständnis ihren Anfang. Der Vergleich von Oszillographenbildern (Lissajous) die Geometrie von Kurven und Kegelschnitten ist ohne das dynamische Verständnis der Figur nicht möglich. Auch scheint hier ein Grund für die geheimnisvolle Verwandtschaft von Mathematik, Musik und Physik zu liegen und zwar im Zusammentreffen so unvereinbarer Dinge wie Flüchtigkeit und Präzision, unentwegte Veränderung und Berechnung, Dynamik und Axiomatik.

Das Pythagoras'sche Monochord mit den errechneten Intervallen und die daraus abgeleitete und mathematische begründete Sphärenharmonie, die kabbalistische Numerologie, die indische religiöse Musiktheorie und der zeitgenössische Synchronismus haben das Zusammendenken unter mystischen Vorzeichen zwar leicht gemacht, aber es gibt noch andere Verbindungs- und Traditionslinien, die eher ordnungstheoretischer und rationalistischer Natur sind, die ihrerseits ebenfalls die Verwandtschaft herleiten und bestätigen.

Parallel zu Sprache, Sprechen, Schrift und Rhetorik wurde in der Musik der syllabische und melismatische Gesang (Gregorianik), die Solmisation, die (Neumen)-Notation und auch eine Figurenlehre entwickelt.

Ursprünglich wurde Figur (figura) im lateinischen Mittelalter als Bezeichnung für einen notierten Ton oder Tongruppen neben „nota“ verwendet, also als Name für das graphische Zeichen oder auch für eine ganze Zeichengruppe, die etwas gestisch Zusammengehörendes darstellte. Im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts wurde Figur auch für kompositorische Wendungen wie Krebs und Umkehrung verwendet. Figur war also immer etwas, das kleiner als ein Motiv oder Thema war, ein melodisches, harmonisches, oder rhythmisches Element, eine kurze Phrase, ein Modul das man wiedererkennen konnte. Dazu gehören Triller und Mordent, undulierende Tonbewegungen in kürzeren Notenwerten, Triolen, Schlussfiguren, Repetitionen, Orgelpunkte, rhythmische Pausen, Synkopen und vergleichbare Gestaltungsmittel. In der Aristotelischen Trias der Rhetorik ethos, pathos und logos war pathos für die Gemütsbewegungen des Hörers zuständig und da die Musik zum Bildungskanon der sieben freien Künste gehörte, der von den Grundlagenfächern Logik, Dialektik und Rhetorik angeführt wurde, war es nur folgerichtig, dass sie, die Musik, als eigenes Grundlagenfach etwas der Rhetorik vergleichbares entwickelte.

„Die Figuren in unserer Musik sind und leisten dasselbe, wie [...] die verschiedenen Redensarten in der Rhetorik. Genauso wie nämlich der Rhetor durch kunstvolle Tropen den Hörer zum Lachen, Klagen [...] bewegt, so auch die Musik mit kunstvollen Klauseln oder harmonischen Perioden.“ schreibt der vaticanische Polyhistor Athanasius Kircher in seiner *Musurgia Universalis* von 1650 (auf Seite 366) Neben Joachim Burmeister (*Musica Poetica*, 1606) Christoph Bernhardi, dem Schüler von Heinrich Schütz und Theoretiker der Dissonanzen (*Tractatus Compositionis Augmentatus* nach 1657) blieb vor allem Athanasius Kircher bis ins 18. Jahrhundert einflussreich, was aber hauptsächlich seinem Ruf und seiner äußerst geschickten publizistischen Medienpolitik zu verdanken war. Er behandelte die Figurenlehre nur am Rande seines Werkes über die Musik und den Schall, das in erster Linie neuen Instrumenten, akustischen Besonderheiten und Erfindungen gewidmet war. Die Parallelisierung von Musik und Sprache, die in der Texten vertonenden und gesungenen Musik ohnehin angelegt war, erlebte ihren Höhepunkt mit Johann Matthesons Veröffentlichung von 1739: „Der vollkommene Capellmeister“. Dieser höchst erstaunliche Mann, streitbarer Freund Händels und dessen zeitweiliger Konkurrent, Musiker, Politiker, Diplomat, weltgewandt, unabhängig und reich, Herausgeber von Zeitschriften, erster „Musiksoziologe“, Komponist und Autor, schrieb: „§. 79. Denn das musicalische Geschäft, ob es gleich zu seinem Zwecke hauptsächlich die Anmuth und das Wolgefallen haben sollte; dienet doch auch bisweilen mit seinen Dissonanzen, oder hartlautenden Sätzen, in gewisser Maasse und mit den dazu geschickten klingenden Werckzeugen, nicht nur etwas niedrigeres und unangenehmes, sondern gar etwas fürchterliches und entsetzliches vorzustellen: als woran das Gemüth auch bisweilen eine eigene Art der Behäglichkeit findet.“ Wie man an dieser Textstelle erkennen kann, denkt Mattheson die Musik von der Oper aus. Ihr Geschäft ist es, etwas vorzustellen, deutlich und nachvollziehbar zu machen. In § 74 spricht er von ihr sogar, als von einer „Klang-Rede“ und damit macht er seine Figurenlehre endgültig zur Rhetorik der Musik. Wie stark seine Musiktheorie dabei von der Theaterpraxis beeinflusst ist, erkennt man daran, dass er bereits die ersten Kapitel seines „Vollkommenen Kapellmeisters“

ausgiebig den Gefühlen widmet, die darzustellen Hauptaufgabe der Musik sei. Er entwickelt eine erste Ausdruckskunde, spricht von Affekten und Gebärden, bezieht sich auf Lullys Art zu proben, über die man sich damals mancherorts ein wenig lustig machte und bindet die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren an eine Lehre von den Affekten.

Schon Quintilian hatte die Verwandtschaft von Sprechen und Singen hervorgehoben, Vokalmusik, Sprechgesang und Rede drückten gleichermaßen Gefühle aus und erzeugten solche im Hörer und seien daher Gegenstand der Rhetorik. Der Hebung und Betonung in der Sprechstimme, entsprächen gewisse musikalische Bewegungen, Akzente und Phasierungen, was umgekehrt die Musik dazu befähige, rhetorische Figuren zu imitieren und den Ausdruck der Affekte im Gesang zu unterstützen. Die bekanntesten Vertreter der musikalischen Affektenlehre sind neben Mattheson, Michael Praetorius (*Syntagma Musicum* 1619) der französische Theologe und Mathematiker Marin Mersenne (*Traité de l'harmonie universelle* 1636) und schließlich der „*Critische Musicus an der Spree*“ Friedrich Wilhelm Marpurg, der u.a. die „*Anfangsgründe der theoretischen Musik*“ (1757) schrieb.

Figurenlehre und Affektenlehre waren keineswegs einheitlich, teilweise wurden beide Bezeichnungen synonym verwendet, teilweise strikt und systematisch unterschieden. Die Anzahl der ermittelten und vorgeschlagenen Figuren variieren mit den Autoren, wie auch die Anzahl der hervorzurufenden Affekte. Da dies beiden Lehren weiche und weitgehend dem jeweiligen künstlerischen Belieben überlassene Theorien waren, die zudem in das ohnehin minder beachtete Gebiet der Produktionästhetik gehörten, blieben sie Randbezirke des Diskurses. Gleichwohl fungierten sie als Sammelbecken langlebiger Fragen und Probleme, denen sich Theoretiker auch nach Jahrhunderten immer wieder mit neuem Blick zuwandten. So beispielsweise der Verschränkung von Eindruck und Ausdruck. Sie soll und wird noch Theoretiker zwischen Sprache, Psychologie, Semiotik und Medien im 20. Jahrhundert (Klages, Lersch, Mach, Wundt, Bühler, Scheler, Schmitz, etc.) beschäftigen, die neueste Spiegelneuronen-Debatte eingeschlossen.

Der große diagnostische Schub in den Kulturwissenschaften, Mitte des 20. Jahrhunderts inszenierte einen allgemeinen Rekonstruktivismus verborgener Gesetzmäßigkeiten in Werken der Kunst und Kultur. Man grub eine Bauhüttengeometrie aus, die verborgene Figuren- und Affektenlehre in den Werken Bachs und seiner Zeitgenossen, die zu Grunde gelegten Berechnungen in Werken der Architektur, der Tafelmalerei, der Tanzkunst, Geometrische Strukturen in Kleinstlebewesen, kryptische Rhythmen in Lebens- und Tagesläufen und schließlich einen allgemeinen Symbolismus, eine Metaphorologie und eine soziale Topologie. Sinnlich und methodisch verarmend wirkte sich eine Mathematisierung und Ökonomisierung aus, die jedoch zu Beginn des 21. Jahrhunderts ihren Höhepunkt überschritten zu haben scheint und neueren Kontext orientierten Betrachtungsweisen Platz macht.

Generationen von Denkern, Forschern und Theoretikern, Poeten, Künstlern und Musikern haben sich darum bemüht, dem allseits Bekannten und intim Vertrauten ein öffentliches Gesicht und einen kommunizierbaren Dialekt zu geben.

Was Nennenswertes außer Lust und Unlust könnten wir sonst anführen, das uns bewegt und zu Entschlüssen und Handlungen treibt, die wir kaum anders begründen können. „Gefühl ist Alles, Name ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut...“ mit diesem zur Redensart gewordenen heftig pauschalierenden Bekenntnis zu Empfindsamkeit und Sturm und Drang erinnert sich Goethe aus Anlass der Verliebtheit im Faust an die Überzeugungen seiner eigenen Jugend. Zwischen spätem Rokoko, Aufklärung und Frühromantik gab es diese Weltfrömmigkeit und Gefühlsreligion, die seit der Erfindung und Konjunktur der „Belletristik“ (kaum übersetzbarer deutscher Gallizismus) mit schöner Regelmäßigkeit in der Literatur immer wieder auftaucht.

Auf die Frage, was Gefühle, Emotionen, Empfindungen und Affekte seien, kann es neben dem Eingeständnis, dass wir es bis heute nicht sicher wissen nur eine Antwort geben: es ist wahrscheinlich irgendetwas zwischen Körper und Geist, eine Zwischeninstanz mit einer Vermittlerrolle, eine situationsgebundene nach beiden Seiten offene und nach beiden Seiten wirksame, zustandsverändernde Einrichtung. Man hat an jener Position zwischen Körper und Geist die Hilfskonstruktion Seele angesiedelt, der wir zwar eine dynamische Vermittlerrolle zuschreiben, von der wir aber auch nicht besonders viel wissen, ihr aber immerhin einen Namen gegeben haben, der Harmonie einer geschlossenen Figur zuliebe.

Seit der Antike und vermutlich schon früher (die Ägypter kannten schon einen Seelenvogel Ba und die Seelenwaage des Totengottes Anubis) gibt es unendlich viele Theorien und Theoreme über die Gefühle und dergleichen unscharfe Phänomene. Die einen neigen mehr zur Körperseite, die anderen eher zur Seite des Geistes und seitdem die Theologie ihre Definitionsmacht in der Seelendebatte verloren hatte, taumeln die Diskussionen halt- und orientierungslos zwischen Welt- und Menschenbildern und jede Festlegung in dieser Debatte macht sich automatisch der Einseitigkeit verdächtig, wie zB die behaviouristische Theorie des William James aus dem 19. Jahrhundert, die eine eindeutige körperliche Priorität der Gefühle vertrat und die Gefühle lediglich als Begleiterscheinungen körperlicher Vorgänge verstand. Nach ihr „weinen wir nicht weil wir traurig sind, sondern sind wir traurig weil wir weinen“ wie es in der griffigen deutschen Formel der James-Lange-Theorie heißt.

Soviel ungefähr wissen wir heute: die Wahrnehmung setzt sich aus mindestens zwei Arten der Wahrnehmung zusammen, der Wahrnehmung über die Sinnesorgane und derjenigen über Körperrezeptoren, dh. Wahrnehmung ist also immer ein Kompositum aus Selbstwahrnehmung und Wahrnehmung des Anderen, Fremden und Äußeren, oder in der Fachsprache: aus Interozeption und Exterozeption.

Beide Arten der Wahrnehmung sind mit dem limbischen System in unserem Gehirn verschaltet, das insgesamt als emotionale Verteiler- und Bewertungsstelle unseres Organismus gilt.

Wir nehmen also, wenn wir beispielsweise in einer Landschaft stehen immer sowohl die Landschaft, als auch unser in ihr Stehen wahr und dazu wie es uns dabei ergeht, ob wir es schön finden oder beiläufig, oder gehetzt, genervt und unglücklich, oder ausgeglichen, angenehm und lustig, oder interessiert, neugierig und zum Erforschen aufgelegt, oder auch neutral, abwartend und leicht ungeduldig, weil wir gerade an etwas anderes denken müssen.

Unser Erleben ist also immer ein hochkomplexes, von individuellen Stellungnahmen, emotionalen Befindlichkeiten und gefühlstragenen Bewertungen durchsetzt Geschehen; alles dieses zur gleichen Zeit und es reagiert dazu noch auf die kleinsten, kaum merklichen Veränderungen.

Sie kennen das Alle: wenn zB die Mundwinkel ihres Begleiters, die sie nur am äußersten Rand ihres Blickfeldes wahrnehmen und unglücklicherweise aus der Erfahrung interpretieren, plötzlich die ganze vor ihnen liegende Herrlichkeit zum Einsturz bringt. Oder, in umgekehrter Richtung: wenn einem im Stadium der Verliebtheit auch eine durchschnittliche Landschaft als leuchtendes Elysium oder zumindest als anmutiges Arkadien erscheint.

Diese Tönung und Einfärbung unserer Wahrnehmung hat vielfältige Ursachen, die von nicht bewusstseinsfähigen physiologischen, bzw endokrinen Erscheinungen bis zu offensichtlichen Dissonanz-Erlebnissen reichen, von geistigen Verdauungsbeschwerden, permanenter Über-oder Unterforderung, aktueller Enttäuschtheit bis zu Zahnschmerzen.

Bei solchem Durcheinander von Ursachen, Auslösern, und Anlässen verwundert es kaum, dass die selbsternannten Hersteller von Affekten, die Künstler, Poeten, Musiker und Theaterleute versucht haben, Ordnung in diese Zusammenhänge zu bringen und sei es auch nur im handwerklichen Sinne von Handgriff und Effekt.

Musiker wissen schon seit Alters, dass langsame, in Moll-Tonarten fortschreitende Bewegungen im Zuhörer melancholische bis besinnliche Stimmungen auslösen und schnelle, betont rhythmische in großem Tonumfang voranschreitende Bewegungen eher „in die Beine gehen“ und daher zu gesellig-heiteren Gefühlen Anlass geben. Die Rhetoriker unter den Poeten, Literaten und Theaterleuten wissen schon seit Alters, was kurze Silbenschnitte, Versmaße, was Stakato im Vortrag und Tempo in Handlung und Darstellung bewirken, Pausen, Dehnungen und künstliche Verlangsamungen eingeschlossen. Die Literatur ist voll von entsprechenden Anweisungen, die, meist an der Aristotelischen Poetik und Rhetorik geschult, in der jeweiligen arte moderna die besonders wirksamen Wendungen herausuchen und den Adepten und Scholaren zum Ausprobieren anbieten, bzw. vorschreiben. Aber auch in der offiziellen Korrespondenz, im Alltag der Kanzlisten zeigt sich das rhetorische Erbe. so zB im Teutschen Secretarius, Nürnberg 1656, in dem klar gemacht wird, dass man „an einen Fürsten anders schreibt, als an einen Edelmann oder einen Bürger“. In den Briefstellern und Formelbüchern findet man eine reiche Auswahl der auf die Alltags- und Verwaltungsebene herunter gehandelten Lehre von sprachlichen Ausdrücken und den durch ihrem Einsatz beabsichtigten Effekten. Die szenischen und darstellenden Künste waren immer aufs Engste mit dem sozialen und gesellschaftlichen Leben der Zeit verbunden.

Welt- und Menschenbilder, Religion, Sprache, soziale Gesten und Gewohnheiten, die herrschenden Machtverhältnisse, das Arbeits- und Freizeitverständnis (otium und negotium) die Rolle des Spiels, das Verhältnis der Geschlechter, das Verständnis von Krankheit, die Sehnsüchte und Träume... kurz: alle Lebensvollzüge spiegeln sich in den historischen Theatern, seinen Stücken, seinen Praktiken und seinen rekonstruierbaren Absichten. Vom derben Schwank bis zur „moralischen Anstalt“, von der Volksbelustigung bis zum Lehrstück des Jesuitentheaters, von der höfischen Verherrlichung im Absolutismus bis zum modernen Problemstück, in allen Arten des Theaters werden Szenen und Rollen ins Demonstrativ-Exemplarische gehoben, wird das alte Ausdruck-Eindruckspiel gespielt, stehen Ursache und Wirkung zur Disposition, wird die einvernehmlich verabredete Realität relativiert, wird der Effekt handwerklich genutzt und verherrlicht, weil er etwas zeigt, deutlich macht, betont, weil er im Geschehen Ausrufezeichen setzt.

In dieser künstlerischen Disziplin ist unter Mithilfe aller anderen am meisten geleistet worden für die Verbindung von Figur und Affekt.

In dieser Verbindung spielen intermodale Qualitäten, Analogien, Synästhesien, Metaphern, Symbole, Allegorien und kulturell vermittelter Beziehungswahn die entscheidenden Rollen. Von den trivialen Versatzstücken des Rühr- oder Schauerdramas bis zu den dezenten Anspielungen im seriösen Konversationsstück, vom burlesken Schlag mit der Bratpfanne auf das Haupt des Erzbösewichts mit entsprechender zirkushafter Klangunterstützung bis zum sachte wehenden Vorhang am Fenster, sanften Streichern im Hintergrund und zart angedeuteter blauer Stunde... alle Beteiligten bedienen sich aus dem großen Reservoir „Figur und Affekt“, das ein unerschöpflicher, gleichwohl dynamischer Speicher zu sein scheint, der ständig auf den neuesten Stand gebracht wird.

Wir müssen ganz offensichtlich nicht lange grübeln, wenn wir uns solcher und ähnlicher Stereotypen, Schablonen und „Aller-Welts-Gefühls-Auslöser“ bedienen, die entsprechenden Typisierungen sind uralte und scheinen fester und tief verinnerlichter Bestandteil unserer Kultur zu sein, was auch noch im Falle eines Regelverstößes spürbar wird, wenn sich zB das Engelsgesicht als Schlange entpuppt, oder der schöne, seriös-gepflegte ältere Herr plötzlich als Lump und Gauner erkennbar wird.

Wir scheinen ein feines Gespür für Passendes, Zweifelhaftes und Unpassendes entwickelt zu haben, das gut in das geheimnisvolle Gespinnst der Abduktion passt, mit der wir gewohnheitsgemäß den konventionellen Verhältnissen des Alltags begegnen. Empfindungen, Ahnungen, Vermutungen und das unablässige Produzieren von Hypothesen vollziehen sich im Allgemeinen unter der Aufmerksamkeitsschwelle des Bewusstseins, wie auch die durch häufige Wiederholung verfestigte Verbindung von Figur und Affekt... und schon wird es dunkel in unserer Untersuchung - um ein anderes Stereotyp zu bemühen - wir betreten von zwei Seiten das Reich des Unbewussten und schon beginnt es zu raunen und flüstern, es wird zunehmend zwielichtig, einige vorauseilende Begleiter spekulieren bereits, andere werden ängstlich und der Rest der Expeditionskarawane verlässt in Richtung Eingang die Höhle.

Wenn Sie der Expedition weiter auf ihren verschlungenen Wegen folgen wollen, müssen sie angstfrei noch weitere Seitenwege gehen, auch wenn es Abwege sein sollten, aber Figuren verleiten nun mal zu Lesarten, Interpretationen und zur Herstellung von Gedankenverbindungen. Gewiss spricht man auf dem Theater problemlos von „Figuren“, auch von „Figurinen“, wenn es um Kostümentwürfe geht, von der Gestaltung und dem „Anlegen“ einer Figur, wenn man an die Darstellung einer Person denkt, die man schauspielerisch zu verkörpern vor hat. In der Musik ist eine Figur eine zusammenhängend empfundene kurze Tonbewegung, eine musikalische Geste, der in sich geschlossenen Art. In der bildenden Kunst ist eine Figur die Bezeichnung für ein geometrisches Gebilde, oder ein abstrahiertes Gebilde mit menschlichen, oder animalischen Umrissen, im Spiel ist eine Figur entweder ein Avatar oder ein beliebig geformter Spielstein, im Tanz ist eine Figur eine Bewegungsfolge.

Von „Figuration“ spricht man in der Soziologie (seit Norbert Elias) wenn man sich auf das Zusammensein und Interagieren von Personen in speziellen sozialen Mustern bezieht, in der Musik benutzt man diesen Ausdruck für das Umspielen eines Tons, in der Kunst für das bevorzugte Darstellen realer, erkennbarer Objekte und in der Literaturwissenschaft (seit Erich Auerbach) für die Gestaltung einer dichterischen/schriftstellerischen Sentenz durch einen Schauspieler oder Rezitator.

Mit „Konfiguration“ schließlich bezeichnet man sehr vieles Verschiedenes, aus Technik, Physik und Chemie vorzugsweise dann, wenn damit das Zusammenspiel von Teilen in einem Ensemble oder einer Maschine beschrieben wird. Die Landekonfiguration eines Flugzeugs zB bezieht sich auf die Einstellung der diversen Landeklappen.

Allen diesen unterschiedlichen Nennungen ist gemeinsam, dass mit ihnen Strukturbeschreibungen mit geschlossener Kontur geliefert werden, welche ihre Erkennbarkeit ausmacht. Identifizierbar, erkennbar und wiedererkennbar muss etwas sein, das als Figur ausgewiesen ist. Prägnant würde es nicht unbedingt treffen, die Figur hebt sich zwar deutlich von der Umgebung und vom Grund ab, macht diesen Grund zum sie umgebenden Hintergrund, aber sie muss nicht so ausgezeichnet, singulär und auffällig sein, wie es die Gestaltpsychologen fordern. Sie liegt sozusagen kurz vor der „Gestalt“, mit allen ihren Auszeichnungen. Die Figur ist eher so wie sie der dänische Psychologe und Phänomenologe Edgar Rubin (1886-1951) in seiner Figur-Grund-Wahrnehmung charakterisierte:

Eine Figur wirkt dinghafter als der Grund. Man behält sie leichter im Gedächtnis als den Hintergrund. Die Figur steht deutlich vor dem Hintergrund. Der Hintergrund erstreckt sich hinter der Figur und wird als ungeformtes Material gesehen. Konturen, die eine Figur vom Hintergrund trennen, werden als Teil der Figur wahrgenommen.

Rubin verwendet zwar nicht den Ausdruck Dialektik für das von ihm gefundene Gesetz oder Prinzip der Figur-Grund-Wahrnehmung, wahrscheinlich war es ihm entweder zu selbstverständlich, oder er vermied die Bezeichnung aus Gründen voreiliger weltanschaulicher Zuordnung. Das Verhältnis kann jedoch dahingehend pointiert werden, dass man von wechselseitigem Abhängen sprechen kann.

So wie Vorder-und Hintergrund ineinander verschränkt sind und eines nicht ohne das andere gedacht werden kann, könnte das Figur-Grund-Problem als eine Erweiterung und Zuspitzung dieses Verhältnisses angesehen werden.

Keine Figur ohne Grund, möchte man sagen, und es ist ratsam jeden Grund genauestens zu daraufhin zu beobachten, ob sich nicht doch ein kleines Detail hervortut, um womöglich kurzfristig die Rolle der Figur zu übernehmen. Gründe gibt es auch ohne Figuren, aber keine Figuren ohne Grund, selbst wenn sie im luftleeren Raum hängen, würde dieser im Augenblick der Wahrnehmung zu ihrem Hintergrund, vor dem sie schwebt. Diese wechselnde Dynamik führt zu jenen Kippbildern in der Wahrnehmung, die unsere prinzipiell mehrdeutige Realität auch anschaulich mehrdeutig macht. Ohne dass wir aktiv etwas verändert haben, kann von einem auf den anderen Moment die unserer Wahrnehmung inhärente Interpretation umschlagen und wir sehen beispielsweise statt der einander zugewandten Profile plötzlich die Vase, wie es in der allseits bekannte Rubinschen Figur demonstriert wird.

Besonders interessant wird es, wenn man Rubins Verständnis der Figur auf Elias' Figuration bezieht, oder das Rhetorisch-Musikalische Verständnis, oder gar das tänzerische Konzept.

Norbert Elias hat in seiner Zivilisationsgeschichte die Figuration nicht zuletzt darum terminologisch eingeführt, weil er gerne an einer kleinen, relativ einfachen, veränderlichen Vorform größerer sozialer Instanzen demonstrieren wollte, wie sich Gruppierungen bilden, verändern und entwickeln und welche Rollen dabei geteilte Überzeugungen, Haltungen und Disziplin spielen. Übersetzt man diesen Ansatz ins Tänzerische und/oder Musikalische könnte daraus ein interessantes Konvergenz-Stück werden, das, im Zeitraster formuliert, chaotisch, polyrhythmisch-kakophon beginnt und fließend, wohlorganisiert und harmonisch endet, bis, systemtheoretisch gedacht, eine erneute Destabilisierung die erreichte Ordnung wieder auflöst und den Prozess zu einer anderen, neuen Art von harmonischer Ordnung lenkt, unterbrochen von gelegentlichen und überraschenden Umschlägen in der Interpretation von Figur und Grund. Oder nehmen wir Galtons Composite-Photografie, die eine erschütternde Rolle in der Ästhetik-Debatte des 19. Jahrhunderts spielte, indem sie das Ideal in die Nähe des statistischen Durchschnitts rückte und versuchen wir tänzerische Figuren, geometrische Figuren und soziale Figurationen halbtransparent übereinander zu denken und setzen wir sie dann noch, um die wilde Mischung perfekt zu machen, mit Christopher Alexanders spekulativen, geronnenen sozialen Architekturmustern (Pattern Language 1977, A timeless way of Building 1979) in Beziehung ... welches unscharfe und verschwommene Bild würden wir durch die vielen, um die figürliche Hauptrolle konkurrierenden Konturen hindurchschimmern sehen? Vermutlich etwas, das von Ferne an die Vitruvianischen Figur erinnerte, nur schwer zu erkennen, verwischt und durch viele Überlagerungen verdunkelt. Dank unserer physiologischen Ausstattung mit ihrem fokusierenden Blickfeld und unserer ähnlichen Sozialisation würden wir wahrscheinlich etwas Zentriertes erkennen mit irgendetwas wabernd Rahmendem drumherum.

Sollte das bedeuten, dass durch ein Übereinanderlegen der Figuren, Figurenlehren und verschiedenen Figurenbeispiele so etwas entstünde wie das, was Karl Bühler „Hier-Jetz-Ich-Origo“ nannte und als Ursprung alles Sprechens und Handelns ansah.

Dass Figuren irgendetwas mit Subjektivität zu tun haben sollen, obwohl sie gerade dazu angetreten zu sein scheinen, das komplexe durch sie beschriebene Geschehen zu objektivieren, gibt Anlass zur Vermutung, dass auch die Figuren, wie so Vieles in den Theorien über Phänomene in dunklem Gelände, zwar von einzelnen Beobachtungen gestützte Theoreme sind, im Gesamten aber hauptsächlich die Ergebnisse von beruhigendem Wunschdenken.

Wenn einer, weil er zufällig die Ursache kennt, die Entdeckung einer Wirkung macht, diese sich wiederholen sieht, den Zusammenhang auch an anderen beobachten kann und daraus einen Kausalnexus knüpft, ist dieser zuerst von subjektiver Beschaffenheit, möglicherweise auch Gültigkeit. Eine verlässliche intersubjektive ergibt sich erst nach einer langwierigen Überprüfung und Vergleichung und ist auch dann zunächst lediglich hypothetischer Natur, bis man allmählich zur Annahme einer eventuellen Gültigkeit gelangt. Zur Abkürzung dieses langen und mühevollen Weges empfehlen sich Extrapolation, Prolongation fremder Beobachtungen und spekulative Experimente, oder man beginnt am entgegengesetzten Ende im Sinne des antiken Mathematikers Pappos von Alexandria, indem man eine fertig geglaubte Lehre, voll halb übernommener halb eigener Behauptungen in die Welt setzt und abwartet, was geschieht, sozusagen rückwärts verifizierend oder falsifizierend und korrigierend. Solcher Art scheinen viele der erwähnten Figurenlehren zu sein, von denen sich die meisten ihrer antiken Herkunft rühmen und auf nachträgliche Bestätigung durch die Praxis hoffen. Allerdings sind sie allesamt, jenseits der Eitelkeiten ihrer Autoren, getragen von der Hoffnung durch erschöpfende Systematik Licht in die dunklen Zusammenhänge zwischen den Auslösern und den Effekten zu bringen und gewissermaßen handwerkliche Beruhigung in die Effekt-Herstellung eintreten zu lassen. Denn als weiteres Motiv für das Aufstellen von Figuren- und Musterlisten ist die allgemeine Unsicherheit und Orientierungslosigkeit von Gestaltern und Produktiven angesichts der Verlockungen der Subjektivität zu nennen. Die subjektive Seite des Eindruck-Ausdruckgeschehens ist zwar die einzig genuine und überzeugende, aber leider auch diejenige, die sich am schnellsten abnutzt. Für die häufig auftretenden Verlegenheiten sind Figuren- und Mustersammlungen und Handlungsanweisungen und Vorlagenbücher sehr hilfreich, nicht unbedingt um das Vorgeschlagene zu kopieren, sondern um sich durch die Figuren und Muster anregen zu lassen. Das erklärt auch die ungebrochene Konjunktur dieser Literaturgattung aus illustrierten Zeitschriften und Bilderbüchern, die in ihrer opulenten Variante im englischen nicht von ungefähr den schönen, Muße verheißenden Namen: „Coffee Table Books“ tragen.

Zurück zum seriöseren Teil und Anlass der Expedition: Es ging um Effekte als Ziel künstlerischer Absichten, und die Versuche ihrer theoretische Fassung in der Form verschiedener Figurenlehren.

Figurenlehren zeigten sich in ihrer historischen Betrachtung als Vorformen von Theorien, als anregende Sammlung von Beobachtungen und Hypothesen, als Kasuistiken kausaler Zusammenhänge und praktische Anweisungen zum Herstellen von Effekten an Hand gelungener Beispiele.

Weitere Quelle von Figuren sind in den Bereichen Schamanismus, Höhlenmalerei und Felsritzungen auszumachen, die sich zwischen neurologischen und anthropologischen Forschungsergebnissen, spekulativer Archäologie und der ewigen Suche der Menschen nach universellen Urformen und allgemeinen, Kultur-unabhängigen Symbolen verstecken.

Seit es so etwas wie wissenschaftliches Denken und systematisches Forschen gibt werden Denker immer wieder dazu verführt, nach sogenannten Ur-Phänomenen zu suchen, ob es die Sprache Adams ist, oder die Urformen der menschlichen Behausung „the primitive hut“, das Ur-Element, das „proton kinoun akineton“ (der erste unbewegte Bewegter) der Aristotelischen Metaphysik oder die „prima causa“ der Thomistischen Scholastik, immer ging es um um etwas absolut Erstes und wie man erstaunlicherweise daraus ableitet, etwas darum etwas Allgemeines und Verbindliches.

Unser mythologisches erste Menschenpaar Adam und Eva ist nur eines vielen, ob es nun Ask und Embla, Deukalion und Pyrrha, oder Meschia und Meschiane heißt, bleibt gleichgültig, es zeugt allemal von der menschlichen Sehnsucht, sich auf etwas Ur-Anfängliches zu beziehen. Ur-Laute, Ur-Worte, Ur-Gesten, Ur-Triebe etc. sind Antwort-Konstrukte, die sich auf Fragen nach dem beziehen, was außerhalb des aktuellen Erlebens und Erfahrens liegt, und das wir dennoch begründen, bestätigen oder in eine Rangfolge bringen wollen. Das gilt auch für Zeichen und Figuren, Bilder und Alphabete, Rhythmen und Riten.

In der Mitte des XXsten Jahrhunderts fand eine große Diskussion statt, an der sich Anthropogen, Kulturwissenschaftler, Entwicklungspsychologen, Künstler, Archäologen, Semiotiker, Linguisten und Paläontologen beteiligten, die sich allesamt daran machten, die ältesten kulturellen Zeugnisse der Menschheit wie sie in Höhlenmalereien und Felsritzungen vorliegen erneut zu interpretieren. Besonders taten sich darin weiße Forscher aus Süd-Afrika hervor, die infolge des Lascaux-Fiebers, das kurz nach der Entdeckung der Höhlenbilder in der Dordogne ausgebrochen war, versuchten die Buschmann-Kultur verstehen zu wollen.

J.D.Lewis-Williams und T.A. Dowson erforschten die sehr alte San-Kultur im Süden Afrikas, vor allem ihre Felsenritzungen und Höhlenmalereien und veröffentlichten zahlreiche Studien, in denen sie kurz gesagt Archäologie, Schamanismus, durch Drogen verändertes Bewusstsein und Theorien über Phosphene und entoptische Wahrnehmung miteinander verbanden.

Mit entoptischen Phänomenen beschreibt man die Sensationen des Gesichtssinns, die aus dem Auge selbst stammen ohne etwas wahrzunehmen, aus seiner Physiologie, Anatomie, nervösen Verschaltung und dem optischen Zentrum im Gehirn. Diese „inner-optischen“ Erscheinungen können durch mechanischen Druck und elektrische Reizung ausgelöst werden, durch Intoxikation, Ausnahmezustände wie Krankheiten oder Exposition des Auges in lang anhaltender Dunkelheit oder Reizarmut im sogenannten „homogenen Ganzfeld“. Fernfahrer berichten davon beim Fahren in lang anhaltenden Nebel oder Schneetreiben, Piloten vom Fliegen in höherer Höhe ohne Wolken und ohne sichtbare Raumtiefe.

Unter Phosphenen versteht man jene Lichterscheinungen, die ohne Veränderung der Umgebung auftreten nachdem das Auge ausreichend dunkel-adaptiert ist.

Besondere Erscheinungen aus diesem Bereich sind als „prisoners cinema“ bekannt und einige Historiker vermuten große Ähnlichkeiten mit Visionen, Licht-Phantasmagorien, Halluzinationen und Berichten von Erleuchtungen aus alten Heiligenlegenden und verwandten Literaturen. Max Knoll, der zusammen mit dem Physiker Ernst Ruska das Elektronenmikroskop erfand und sich an der TH-München lange Jahre der Erforschung der Phosphene widmete, fand heraus, dass ihr Auftreten mit Pulsen korreliert, welche die Frequenz von Hirnwellen aufweisen. Die Variation dieses Pulses führte zu Phosphenen in der Form verschiedener geometrischer Figuren. Unter sehr geringer Dosis von LSD (10 Microgramm) wurden besagten Figuren elaborierter und dauerhafter und waren jederzeit reproduzierbar. Entoptische Phänomene, das Sehen ohne zu sehen, Phosphene in Form geometrischer Muster und Figuren sollen nach Auskunft der Wissenschaftler etwas sein, dass bei allen höheren Säugetieren vorkommt, und damit also bei allen Menschen, unabhängig von Zeit und Raum, Kultur und visuellen Konjunkturen. Um auf Lewis-Williams und Dowson und ihre Theorie (1988) zurückzukommen: Sie setzten dieses neurologisch-geometrische Modell der Phosphene mit dem Schamanismus und der Trance in Verbindung. Erklärten die Höhlen nach dem religionsgeschichtlichen Muster: je weiter nach Innen desto dunkler, exklusiver und den Eingeweihten vorbehalten. Schamanistische Praktiken sind häufig mit psychotropen Drogen verbunden, mit Trance und monotonen Rhythmen. Von hier aus nun schlagen sie den Bogen zu den Phosphenen und interpretieren die Felsritzungen als ur-menschliche Wiedergabe von allen Menschen gemeinsamen Erfahrungen und damit mehr oder weniger zwingend als Ur-Anfang der Kunst. Diese urtümliche Geometrie, von der es nach Max Knoll 15 verschiedene Figurengruppen geben soll, ist nach dieser Theorie, da sie aus dem visuellen System selbst stammen, für die gesamte Gattung gleich und verbindlich und liefert zudem mit einiger Plausibilität eine Interpretation der Höhlenbilder und ihrer auffallenden Ähnlichkeiten.

Es ist zweifellos faszinierend, wie hier Hypothesen ineinandergreifen, sich gegenseitig bestätigen und ergänzen. Es wird in Lewis-Williams' und Dowsons Theorie doch zu unvorsichtig behauptet, statt zu sagen, es könne möglicherweise so sein. Der postulierte Zusammenhang von Schamanismus und Höhlenmalerei einerseits, die Ausblendung der figurativen Darstellungen und die Beschränkung auf Geometrie andererseits, die wiederum recht gut zu den Phosphenen passt, die ihrerseits als entoptische Phänomene kultur- und zeitenübergreifende menschliche Urfahrungen sind, lassen die Theorie als höchst spannenden Theorie-Vorschlag erscheinen, der durch seine Multivalenz besticht und gleichzeitig skeptisch macht. Vielfach kritisiert, von Drogenspezialisten, Historikern, Psychologen und Archäologen wurden die aufgestellten Erklärungen mit den sogenannten „Primitiven“ aus den Kinderzeichnungen und der RBC-theory (Recognition By Components, Biedermann, 1987), bzw. der „Primal Sketch-Theory (Marr 1976) konfrontiert, mit den absichtslosen „Doodle-Kritzeleien“, mit den Ergebnissen des „desin automatique“ der Surrealisten, den Zeichenversuchen der Primaten, den Produktionen unter halluzinogenen Drogen und widersprechenden kunsthistorischen Beispielen aus anderen Weltgegenden.

Doch die meisten der kritisierenden Ansätze folgen selbst dem Muster der Suche nach dem Ur-Anfänglichen, Ersten, Universalen und Invarianten und gehören somit selbst in jene schwierige Kategorie, die es prinzipiell zu kritisieren gilt.

Ob es die invarianten Ur-Formen der Geometrie sind, die Geons, die entoptischen Phänomene oder Moll's 15 Arten von Phosphenen, die Ur-Triebe Ernährung und Fortpflanzung, die Persönlichkeitsfaktoren Guilfords, die Patterns Christopher Alexanders ... wer damit anfängt, Komplexes auf einige wenige Ursachen zurückführen zu wollen, landet unweigerlich in der schlechten Unendlichkeit. Hätten die Alten die Möglichkeiten einer explodierenden Mathematik gehabt, wie wir heute, es wäre ihnen nicht anders ergangen. Schon bei der Aufzählung jener als Ur-Typen der Geometrie geltenden: Punkt, Strich und Linie wird es problematisch, spätestens dann, wenn die Linie in sich selbst zurückführt und dadurch zur Kontur wird; davon, ob man eine Linie als eine geordnete, gerichtete Menge von Punkten begreift, erst gar nicht zu reden. Dadurch eröffnet man das Feld der Kontinuumsdiskussion und anderer, ähnlicher oder verwandter Glaubensbekenntnisse.

Figuren überhaupt abzählen zu wollen, dabei auf erschöpfende Vollständigkeit spekulierend, sie interessiert einzuschränken, weil man einige Wenige für Vieles verantwortlich machen will, die Zahl möglicher Ursachen gering zu halten, um aus ihnen eine Vielzahl von Wirkungen erklären zu können, entspricht zwar einem bekannten ökonomischen Prinzip, erzeugt aber gleichzeitig große Ungereimtheiten und hohe Verlustkosten. Es bleibt also, wie in der Juristerei, immer im Einzelfall abzuwägen, was man wogegen aufrechnen möchte, und zu entscheiden ob man sich zB Geschwindigkeit gegen Detailtreue, oder Systematik contra Realistik leisten kann und sich damit zufrieden gibt. Gleiches gilt im Übrigen für die Affekte und ihre Theorien, es wird in ihrem Fall sogar noch deutlicher.

Von der Seite der Effekte aus betrachtet, also vom Phänomen auf seine möglichen Ursachen schließend, hat der Reduktionismus eine andere erkenntnistheoretische Färbung. Hier wird nicht aus einem Vielen ein Weniges gemacht, hier wird nicht aus einer Fülle möglicher Ursachen eine Auswahl getroffen. Hier imponiert der „Reduktionismus“ vielmehr als Suchstrategie und probeweise Erforschung der denkbaren Möglichkeiten, wird stärker vom Nicht-Wissen beeinflusst und ist vorsichtiger und tentativer.

Sofern wir nicht aufgeklärt sind, suchen wir natürlich für EIN Phänomen EINE Erklärung, solange wir keine Vorstellung von Komplexität, Wechselwirkungen und Synergien haben, verharren wir in dieser naiven Form der Suche und Erklärung. Diese naive Kausalität scheint für viele Figuren- und Affektenlehren die Ausgangslage zu markieren. Zusammenhänge aufzuzeigen und Abhängigkeiten klären zu können war, bevor anspruchsvollere und systematische Erklärungsmodelle vorhanden waren, das Motiv für viele Kasuistiken und Beispielsammlungen, ähnlich wie sie in anderen Wissensgebieten üblich waren: zB in Briefstellern, Maschinenbüchern, Handbüchern des Handwerks, Formel- und Rechentafeln, Kirchenrechtssammlungen, dem Sachsenspiegel und anderen einflussreichen Sammlungen von Fällen und Praktiken. Die Rolle der Figurenlehren ist am ehesten mit der der Taxonomien und Genealogien vergleichbar, es sind vorwissenschaftliche um Ordnung bemühte Versuche und Vorschläge von geringer Bedeutung, aber üppiger Fertilität.

Als Vorform der Sprachwissenschaft und Linguistik, war die Rhetorik für lange Zeit beherrschende Disziplin quer durch alle Wissenschaften, vergleichbar mit der heutigen Mathematik und Informatik, deren Formalisierungen den größten Teil der derzeitigen intellektuellen Bemühungen formatieren und bestimmen. Die rhetorisch-musikalischen Figurenlehren als Vorform der heutigen Musikwissenschaft und Kompositionslehre waren eine Weiterentwicklung in einem künstlerischen Seitenzweig, ebenso die tänzerischen, architektonischen und theatralen Lehren, die im Grunde lediglich Spezialisierungen darstellen unter Preisgabe des umfassenden ursprünglichen Anspruchs der Rhetorik, gleichzeitig jedoch noch immer im ihrem Bann, weite Teile ihrer Aussagen symbolisch und im übertragenen Sinne verstehend. Sonderbarerweise haben sich ähnlich wie im Falle der Gestik und Mimik auch im Zusammenhang anderer für die Kommunikation wichtigen Ausdrucksmittel keine „richtigen“, nennenswerten, oder bekannt gewordenen Theorien entwickelt. Vorsprachlicher, gesanglicher, lautlicher und sonstiger akustischer Ausdruck etwa. habitueller und motorischer Ausdruck, phänomenaler, optischer und situativer Ausdruck blieben ebenso am Rande der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, wie die Bereiche des Olfaktorischen, Gustativen und Taktilen oder die Bereiche des Modischen, des Singulären, Plötzlichen, Devianten und Außergewöhnlichen. Hier sind die Wissenschaften auf dem Stand der Figurenlehren, Vorlagen- und Mustersammlungen stehen geblieben.

Das hat Auswirkungen auf das wissenschaftstheoretische Gewicht, das man diesen Lehren zuerkennen kann. Die kasuistischen bis höchstens taxonomischen Strukturen der Figurenlehren, ihr geringer Abstraktions- und Generalisierungsgrad und ihre schwache Systematik lassen sie als theoretische Bemühung von geringem Erklärungswert erscheinen, als unsystematische Beispielsammlung und lediglich als Anregungen zum Weiterdenken. Gleichwohl zeigen diese historischen Lehren deutlich die Fehlbestände im Wissen über Effekte auf, stehen für die Unkenntnis intersubjektiver Zusammenhänge und geben darüber hinaus Hinweise über die mangelnde Zuverlässigkeit des allgemeinen Ursache-Wirkungsschemas. Es bleibt jedoch verwunderlich und geradezu rührend zu beobachten, wie Menschen immer wieder Anlauf nehmen, die Wirkung, die ihr eigenes Verhalten hervorruft verstehen und vorhersagen zu wollen, obwohl sie aus Erfahrung wissen, oder wissen müssten, dass die Komplexität der mitwirkenden Faktoren, dieses kaum zulässt. Der ständige Versuch etwas verwirrend Vielfältiges auf ein 1:1 Relation bringen zu wollen im Sinne von „Dieses tun und Jenes damit erreichen“, wie die Grundformel einer „Effektenlehre“- wenn es denn eine solche gäbe – hieße, hat etwas Irreales und Aberwitziges. Trotzdem kommen wir ohne diese Simplifizierungen nicht aus und haben entsprechend Vieles erfunden, was beruhigender Weise nach diesem 1:1 Muster funktioniert. Alle unsere Automaten, entpersönlichten Diener, verlängerten Arme und Hilfskonstruktionen und selbst viele unserer Lieblingsargumente haben wir nach dieser Formel entwickelt und wiegen uns in der Illusion, dass der Rest schon irgendwie ähnlichen Gesetzen folgen werde. Die Effekte aber spielen dabei nicht mit, sie treten ohne erkennbare Ursachen auf, bleiben trotz Jahrzehnte langer Bemühungen einfach aus, fallen ganz anders aus als erwartet und drehen uns hinter unserem Rücken eine Nase...und das trotz aller Versuche sie in Figuren zu bannen,

sie in ritualisierten Abläufen zu beschwören oder sie in festen Formen zu fangen und zu domestizieren. Zu groß ist unsere Angst vor dem Unberechenbaren und wild Zufälligen, als dass wir davon lassen könnten.

Einen auffälligen Sachverhalt gilt es noch abschließend zu bedenken, und vielleicht auch zu klären. Die bildenden, oder optisch-visuellen Künste spielen in Fragen der Figuren und Figurenlehren eine merkwürdige Sonderrolle. Trotz Geometrie und figurativer Darstellung ist in den bildenden Künsten eigentlich keine genuine Figurenlehre entstanden.

Ob das daran liegt, dass sie nicht zu den sieben freien Künsten gehörten, und darum keinen Anteil am Trivium aus Rhetorik, Logik, Dialektik hatten, muss der Spekulation überlassen bleiben, obwohl der intellektuelle Rehabilitierungs- und Nobilitierungsversuch durch die Traktatisten der Renaissance dafür spricht. Es gibt noch einen anderen Grund, der nicht unbedingt historischer, sondern wahrnehmungsphysiologischer Natur ist und dieser Grund liegt in der Zeit und der Reihenfolge. Alle Fächer, Gewerke und Disziplinen, in denen Figuren und Figurenlehren entwickelt wurden, sind zeitlich und/oder konsekutiv organisiert. Sowohl die Schlussfiguren aus der Logik kennen ein Nacheinander, als auch sämtliche Figuren aus der Rhetorik, ein Argument kann durch Wiederholung nicht verstärkt werden, wenn es nicht schon einmal früher geäußert wurde. Die Musikalischen Figuren leben wie die gesamte Musik von der zeitlichen Organisation und auch der Tanz und die Dramaturgie des Theaters ist ohne eine raum-zeitlich geregelte Reihenfolge kaum vorstellbar. Jede Art von Dramaturgie, Entwicklung, Problemlösung, Steigerung oder auch Spannung setzt Consecutio voraus, oder anders gesagt, können ohne zeitliche Abfolge gar nicht erlebt werden. Obwohl das Optisch-Visuelle diese Abfolge auch kennt (erst war es dunkel und dann wurde es hell), ist die Abfolge außer in den Spielarten der sogenannten „time based arts“ doch nicht sein Element. Der visuelle Eindruck, vor allem der „erste“ visuelle Eindruck, entsteht nicht konsekutiv, sondern mit einer gelegentlich geradezu überrumpelnden simultanen Totalität. Das sich anschließende Erkennen, Lesen und Untersuchen geht zwar auch konsekutiv von statten, und man gewinnt den Eindruck, dass sich Details erst allmählich erschließen, der erste Eindruck jedoch ist, wie man aus Eye-Tracking Experimenten weiß, ein ganzheitlich-totaler. Ob hier der Unterschied von diskursiv und intuitiv in Anschlag gebracht werden kann, ist zweifelhaft, weil dadurch das Wasser auf die Mühlen alter Vorurteile der Kunst gegenüber geleitet werden könnte, die ihr zB jede Teilhabe am Diskursiven abspricht. Es scheint eher ein Muttermal der Figurenlehren zu sein, das an ihre Herkunft aus der Rhetorik erinnert, jener Redekunst, die das Folge-Richtige und das Folge-Wahrscheinliche in die praktisch wirksame Form und Reihenfolge einer aktuellen Rede bringt. Diskursivität im Dienst des beabsichtigten Effekts, könnte man sagen, wobei die Figurenlehren ihr verkürztes, einprägsames und quasi pädagogisches Format wären.

Wie eine Figurenlehre für den Bereich der optisch-visuellen Künste aussehen müsste, bleibt Aufgabe von Experimenten, diese müssten allerdings anderen Anforderungen genügen als die bekanntem Figurenlehren.

Das Diskursive, Zeitliche und Konsekutive müsste durch ein Assoziatives, Mnemonisches und Symbolisch-Metaphorisches ersetzt werden. Die Figuren müssten sich sehr weit dem annähern, was man einen „Trigger von Denkfiguren“ nennen könnte, also einer visuell-optischen Konstellation, die Denkprozesse auslöst, oder an Veranschaulichungen von Denkfiguren erinnert.

Es müsste vielleicht die Umkehrung einer geglückten Visualisierung sein, an der man den ursprünglichen, ins Visuelle übersetzten Gedanken mehr oder weniger spontan erkennt. Es wäre vermutlich so etwas wie eine Zeichensprache, die sowohl semantische Übereinkünfte berücksichtigt, als auch auch neue stiftet. Weniger allerdings im Sinne von "☉ steht für ...", als vielmehr in der heuristischen Lesart "☉ bringt mich dazu, über Zentrales und seine Rahmung folgendes zu denken" Also keine formale Ersetzung eines Wortes oder Ausdrucks durch ein graphisch-optisches Zeichen, sondern ein graphisch-optisches Zeichen als Anlass, den durch es selbst ausgelösten und präformierten Gedanken zu folgen, wäre das Ziel einer solchen Figurenlehre. Man könnte es eine phänomenologische Betrachtung in nuce nennen, was solche Figuren auslösen sollen, die mit großem Bedacht und weitreichenden kulturhistorischen Kenntnissen konstruiert werden müssten, zwischen Gleichgültigkeit und Prägnanz, zwischen Anstiftung zur Assoziation und symbolischem Verständnis von allem, was der Fall ist.

Ich selbst habe ein solches Experiment unternommen und mit meiner Werkgruppe "HILFSFIGUREN, Epistemische Schatten und Schablonen" eine Sammlung solcher Figuren erarbeitet, habe mich dabei in mancherlei Gefilde vorgewagt, mich häufig verirrt, lustvoll verlaufen, aber auf meinen Umwegen und Streifzügen auch Beute gemacht. Es ist aus naheliegenden Gründen keine Figurenlehre im historischen Verständnis entstanden, sondern eine Collection von materialisierten Schatten, die anders als in Platons Höhlengleichnis, keine "Trugbilder", oder schlechten Abbilder von etwas sind, sondern diesem Etwas vorausseilende Schatten, die den Betrachter rätseln lassen. Sie geben Anlass zu Fragen, Vermutungen, Erinnerungen, zu Assoziationen, Extrapolationen und Spekulationen, ohne die weder Kunst, Philosophie noch eine wohlverstandene Bildwissenschaft gedeihen kann.