

IQALTO-2

Exposé einer Neuen Kunst-Theorie

eine Vorlesung von

REINHART BUETTNER

© REINHART BUETTNER
buettnr@clairmonthaus.de

für die Freunde in Georgien

Mathematik und Weinzubereitung, Theologie und Kräuterkunde, Jurisprudenz und Rhetorik, Philosophie und Schmiedekunst wurden ab dem 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung an der Akademie von Iqalto unterrichtet. Mönche, Priester, Gelehrte und besonders befähigte Laien waren hier unter der Leitung des Gelehrten Arsenios zusammengekommen und hatten im Auftrag des damaligen Königs ein Curriculum ausgearbeitet, welches vor allem den Nachwuchs des Landes bilden und zur Lösung der anstehenden Probleme befähigen sollte. Ein Curriculum zu entwerfen, was so viel heißt wie einen spezifizierten Lehrplan entwickeln, ist eine schwere Aufgabe, die Reflexionen über Welt- und Menschenbilder ebenso voraussetzt, wie Vorstellungen über Zwecke, Mittel und Ziele der pädagogisch-didaktischen Bemühungen. Zusammenhänge zu entdecken ist Aufgabe der Forschung, sie festzuhalten, Sache der Verschriftlichung und Dokumentation, sie zu lehren ist Aufgabe einer zu treffenden Auswahl, der methodischen Unterweisung, der Vorlesung, Predigt, des behelrenden Vortrags und der praktischen Anleitung. Zum Wesen einer Lehre gehört, dass sie immer und mit Notwendigkeit zu spät kommt, denn auch die „aktuellste“ Lehre - wenn es so etwas überhaupt gibt - wurde immer gestern konzipiert und zusammengestellt, und wenn man es sehr genau nimmt, muss man feststellen, dass alles was auf irgendeine Weise gelehrt werden kann, im Augenblick der Mitteilung bereits veraltet ist.

Wir müssen uns also gar keine besonderen Sorgen machen, weder um die Modernität, oder Aktualität, noch um die Zukunftstauglichkeit dessen, was wir sagen, mitteilen oder gar unterrichten wollen, wir können uns stattdessen auf die Inhalte konzentrieren. Wir können also so altmodisch sein, wie immer wir wollen, oder so utopisch wie es unser Horizont erlaubt, und da die Sachen, um die sich eine Lehre dreht und bemüht, in vielen historischen Kostümen auftritt, können wir es uns leisten, zunächst ahistorisch vorzugehen. In der Akademie von Iqalto wurde zB Philosophie und Schmiedekunst unterrichtet, also ein hoch abstraktes Fach und eine praktische Kunst und Fertigkeit - das gibt zu denken und wirft Fragen methodischer und didaktischer Art auf, die weit bis in unsere Zeit ragen und uns noch immer bewegen.

Wie langweilig und dazu noch Neugierde-tötend ein Unterricht sein kann, haben wir alle bei schlechten Lehrern gelernt, wie

aufregend und inspirierend ein Unterricht sein kann, haben wir ebenfalls von Lehrern gelernt, und zwar von solchen, die nicht nur Apparatschicks sondern Personen waren, mit Besonderheiten, Schwächen, Passionen und authentischem Verhalten. Eine auswendig gelernte und sodann angewandte Pädagogik, ist keine Pädagogik im guten Sinne des Wortes, sondern bestenfalls eine leblose Lehrmethode, oder applizierte Didaktik. Wenn es um Kunst geht, oder auch um Kunsttheorie ist ausschließlich jener Typus von Pädagogik angezeigt, der einen möglichst großen Teil der jeweils beteiligten Personen einschließt.

Reformpädagogik hin oder her, die Kunstpädagogik spielte schon immer eine Sonderrolle im Lehrkanon und ihre Wertschätzung reichte schon immer von totaler Ablehnung bis zur pseudo-religiösen Stilisierung. Die musische Bewegung, der Monte Verita, der ästhetische Sozialismus und die sozialistische Ästhetik, die Lebensreform, Theosophie und Anthroposophie haben das Ihrige dazu beigetragen, sind zwar Geschichte und hinreichend aufgearbeitet, haben uns aber das Thema des künstlerischen Wahrnehmens, Denkens und Handelns und seiner Vermittlung mit dem Alltag als ungelöste oder nicht eingelöste Aufgabe hinterlassen.

Da Kunstpädagogik immer Kunsttheorie voraussetzt, aus der sie ihre Schwerpunkte, Betonungen und ausgewählten Themen bezieht, scheint Kunsttheorie das Problem und Desiderat zu sein, dem sich IQALTO-2 mit aller Vorsicht und gleichzeitiger Waghalsigkeit nähern will.

Dass für den Versuch einer Neuen Kunsttheorie der Name einer Klosterruine im georgischen Kachetien gewählt wurde: IQALTO, hat seinen Grund darin, dass die Archäologie hier Gebäude einer Akademie rekonstruieren konnte, in der nach der Quellenlage eine Art früher „polytechnischer Unterricht“ aus abstrakt-theoretischen Fächern und dem praktischen Handwerk stattfand. Wenn es auch nicht die älteste Akademie in Georgien ist, das ist die Akademie von Gelati, hier in Iqalto hat aber der georgische National-Dichter Schota Rustaveli studiert und das ist mir Anlass genug für eine Verbeugung vor dem Autor und der Kultur dieses Landes.

In der schwierigen, krisenreichen Phase der postkommunisti-

schen Ära, in der sich Transkaukasien versucht neu zu orientieren und Länder wie Georgien sich gespalten und nervös arrangieren, spielt die künstlerische Avantgarde, da, wo es so etwas noch gibt, eine wichtige Rolle. Sie ist zT. pro-europäisch, zT. pro-amerikanisch, kapitalistisch, humanistisch, gemäßigt sozialistisch, anti-sowjetisch, aufgeregt und aktivistisch, ins Organisieren verliebt, ambivalent, fleißig bis hektisch; sie kuratiert, was immer sich kuratieren lässt, ist international unterwegs und lässt sich vor lauter Erfolgsstreben und Strategie kaum Zeit zur inhaltlichen Besinnung und Konzentration auf theoretische Belange. Die Situation der künstlerischen Bildung kann man als kompliziert - desolat bezeichnen, worin sie sich allerdings wenig von der in der westlichen Welt unterscheidet. Die staatlichen Akademien ringen mit Reformen, die durch personelle und weltanschauliche Probleme behindert werden. Man hat sich derweilen aufs Lavieren und Weiter-Improvisieren verständigt, lädt gelegentlich ausländische Lehrer ein, von denen man sich Öffnung, Perspektive und Hilfen aller Arten verspricht, es ist mit einem Wort: schwierig...

... und genau da hinein nun dieser abgehobene, unpolitische und bizzare Vorschlag einer Neuen Kunsttheorie...
...auch wenn er vielleicht zu nichts gut ist, er ist allemal geeignet als Irritation, die das Nachdenken stimuliert. und das hat der Kunst noch nie geschadet:

„Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?“ wie Heinrich von Kleist am Ende seines Essays: „Über das Marionettentheater“ rhetorisch fragt.

Die Antwort auf diese rhetorische, keine Antwort erwartende Frage, heißt JA! Ja, wir müssen ein zweites Mal vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen, um jene zweite Naivität, Anmut oder Grazie zu erlangen, von der Kleist spricht und die er ein „unendliches Bewusstsein“ nennt. Jene Reflexion, die einmal durch die Unendlichkeit gegangen ist, um am Horizont in neuer und zugleich alter Form wieder aufzutauchen und erneut zum Thema zu werden. Die Bedenkenlosigkeit, die schiere kindliche Neugier, das angstfreie Projektieren, Experimentieren und Konstruieren, die Unbekümmertheit des einfachen Machens, Tuns und Handelns, das Drauf-los-Denken, das von keinen akademischen Skrupeln gebremste Spekulieren und alles was man sonst noch zur erarbeiteten und errungenen Naivität des zweiten Grades zählen mag, steht hier zur Debatte.

Da die höchste Stufe der Reflexion der Abwesenheit jeglicher Reflexion gleicht, der Welterfahrene dem gänzlich Unerfahrenen ähnlich wird, der Wissend-Weise dem Kind und alles Komplizierte dem sehr Einfachen, ist es so verlockend, sich in diesem Spannungsfeld der koinzidierenden Gegensätze zu bewegen. Bezogen auf die Kunst kann das bedeuten, dass die alte Dialektik erneut zu Ehren kommt, die Intellektualität in ihre alten Rechte und Pflichten wieder eingesetzt wird und die allgemeine Bildung von einem Fremdwort wieder zu einer selbstverständlichen Voraussetzung des Kunstmachens wird. Der Rahmengedanke dieses Versuches ist die Rehabilitierung der Kunst als anspruchsvolle, geistige Disziplin, deren Beitrag zum allgemeinen Diskurs deutlicher gewürdigt werden muss. Man könnte von einer zweiten Renaissance sprechen, in der sich die Kunst neu definiert und gesellschaftlich verortet, Aspekte, die ihr eigen sind, kultiviert, in den Vordergrund bringt und betont, um dadurch die bisherigen Kunst-Kontexte kooperativ zu erweitern.

Die bisherige Übung, inspiriert durch die Methoden der Kunstgeschichte, immer nur aus großem zeitlichem Abstand den Beitrag der Kunst in den Blick zu nehmen, sollte, könnte und müsste umgedreht werden und in eine Gleichzeitigkeit verwandelt werden. Diese fragt nach dem Beitrag der Künste, fordert ihn ein und stellt ihn zur Diskussion und verringert dadurch die Ungleichzeitigkeit, unter der die Wahrnehmung der Künste seit dem 19. Jahrhundert leidet. Das bedeutet so viel wie, die Kunst aus der antiquarischen Ecke

herauszuholen und die Gegenwart nicht weiter zum Opfer der Geschichte werden zu lassen oder gar zu machen.

Da nach der zunehmenden Auflösung der kommunistisch-sozialistischen Staaten die Kunst neben der Befreiung vom weltanschaulichen, politischen Druck auch den Verlust ihrer gesellschaftlichen Funktion zu verkraften hatte, ist sie in eine Ort- und Bedeutungslosigkeit getaumelt, die sie offensichtlich noch nicht in vollem Umfang realisiert hat.

Da die westlichen Demokratien mit ihrer kapitalistischen Marktdiktatur der Kunst außer Freizeitbeschäftigung, Entertainment und Luxusgüterindustrie nur wenig anzubieten haben, was sie stimulieren, provozieren und inspirieren könnte, scheint eine Position jenseits des bekannten Blockdenkens erforderlich zu werden, zu der aber bislang der theoretische Hintergrund fehlt.

Diese Theorielosigkeit macht den Künsten zu schaffen, lässt sie auch geistig ortlos werden und sorgt dafür, dass sie willenlos auf den Wellen des Zeitgeistes schaukeln, tanzen und irrlichtern, statt diesen beherrscht mitzugestalten.

Was würde sich anbieten, um der Theorielosigkeit abzuhelpfen, welche Anleihen bei Nachbar-Disziplinen könnten fruchtbar werden, oder gibt es andere genuin künstlerisch-theoretische Erwägungen, die im Sinne der zweiten Renaissance als neues Fundament dienen könnten?

Ich werde jetzt der Versuchung widerstehen, mich langen und eingehenden Würdigungen der Theorien von Aristoteles bis Kant Schelling, Bloch und Wittgenstein zu widmen, die sich wie die meisten Philosophen gelegentlich auch zur Kunst geäußert haben, sondern versuchen, mich ganz verwegen auf das eigene Denken zu verlassen, ahistorisch zu Werke zu gehen und im Stil der frühromantischen Sokratie, von einem beliebigen, zufälligen und subjektiven Punkt ausgehend, einen Entwurf wagen.

Da natürlich keiner von uns, einfach bei Null und der tabula rasa beginnen kann, unsere tabulae immer schon im Laufe der eigenen Lerngeschichte beschriftet wurden, da wir in eine vor uns existierende Kultur hineingeboren wurden, kann auch dieser Entwurf nicht ohne gelegentliche Seitenblicke auf bereits Formuliertes gedacht und entwickelt werden. Er bleibt aber sprunghaft, allusiv, eklektisch und subjektiv, erhebt keinerlei Ansprüche auf akademische Objektivität

und Validität und ist bestenfalls im Sinne der musikalischen Bezeichnung „quasi una fantasia“ zu verstehen.

Vorstellend, betonend, unterhaltend und anregend soll die Fantasia sein, die Fuge, obwohl sie die kunstreichere Form ist, und diejenige, in welcher man am besten zeigen kann, was man intellektuell und handwerklich beherrscht, spare ich für dieses Mal aus.

Da die „frühromantische Sokratie“ erwähnt wurde und ich die Kunst u.a. als „angewandte Sokratie“ verstehe, scheint es notwendig, dieses Konzept aus dem 18.und 19.Jahrhundert näher zu erläutern:

„Gehen Sie von allem aus, was immer Ihnen begegnet“ hatte ich als Motto meiner „Handlungsanweisungen“ geschrieben und rund 25 Jahre später las ich folgendes:

„Der Sinn der Sokratie ist, daß die Philosophie überall oder Nirgends sey – und daß man mit leichter Mühe am Ersten, Besten sich überall orientiren, und das finden könne, was man suche. Sokratie ist die Kunst – von jedem Orte aus den Stand der Wahrheit zu finden und so die Verhältnisse des Gegebenen zur Wahrheit genau zu bestimmen.“ (II, 70)
Das stammt von einem, den ich immer nur für einen zarten, blaublumigen und schwärmerischen Romantiker gehalten, zu dem ich außer einer sentimental Verbindung nichts aufgenommen, oder gedacht hatte. Dass Novalis befreundet war mit dem verrückt-besessenen Physiker Ritter, erfuhr ich erst später und dass der früh Verstorbene ein „Allgemeines Brouillon“ (1798/99) hinterlassen hatte, einen fragmentarischen Schatz brisanter, nicht-akademischer Gedankensplitter wie den oben zitierten, das war mir auf meinem Bildungsweg entgangen und traf mich wie ein Schock und machte mich plötzlich und nachträglich zum Epigonen und Romantiker.

„Philosophistisiren ist dephlegmatisiren – Vivificiren.“ (II, 317) dieses andere mit romantisch-jugendlich-abgründigem Humor formulierte Novalis-Notat, das Philosophie, Sophisterei, Phlegma und Belebung zusammendenkt, hatte mich zum Auflachen und Jubeln veranlasst, auch seine Vergleiche der Poesie und Philosophie mit einer „Kur und Arzeney“, seine Bezeichnung des Dichters als „tranzendentaler Arzt“ und sein Romantisierungs- und Versöhnungsprogramm von Kunst und Wissenschaft, mit der er die 150 Jahre später geführte Zwei-Kulturendebatte wie eine müde Zweitaufgabe erscheinen lässt, begeisterten mich zutiefst und flößten mir gleichzeitig einen großen Respekt vor diesem weitblickenden Jüngling ein.

Ich möchte nun die von ihm genannte, aber nicht näher ausgeführte „Sokratie“ genauer betrachten und versuchen, sie für die eigenen kunsttheoretischen Bemühungen fruchtbar zu machen, indem ich sie in jenen epistemologischen Kontext der Kunst stelle, von dem ich bisher ausgegangen bin.

„...von jedem Ort aus den Stand der Wahrheit finden...“ das ist zwar das Versprechen eines Idealzustands, den wohl niemand je erreichen wird, aber es ist eine Verheißung mit vielen Aspekten, die beglückende „Dephlegmatisierung“ schlechthin.

Ganz anders als in der Katheder-Philosophie, die der Widerspruchsfreiheit zuliebe sofort, bereits nach dem ersten Komma, mit dem Ausschließen und Reduzieren, mit Bedingungen und Abgrenzungen beginnt, holt Novalis nicht nur aus, sondern er umarmt förmlich die Welt, schließt nichts aus, und traut jedem Zustand zu, dass er zu etwas von Interesse führen wird. Diese zutiefst poetische Haltung mit ihren metaphysischen Inhalten und mystischen Neigungen kommt einer Entgrenzung gleich, die produktiv ist, gleichzeitig buddhistisch oder pantheistisch, die eine kindliche Freundschaft zu den Dingen der Welt behält, während sie sie seziert.

Er schlägt eine „sympathische“ Forschung vor, eine aus der Liebe entwickelte Erkenntnis, eine aus brüderlicher Verbundenheit mit den Phänomenen entwickelte Curiositas und Studiositas.

Wieso er diese Inspiriertheit Sokratie nennt, bleibt ungewiss. Ob zur damaligen Zeit von dergleichen in dieser Art geredet wurde, ist mir bislang unbekannt. Wahrscheinlich geht die gedankliche Entwicklungslinie über Leibniz- Chladni-Meier- Ritter, in der eine Art „Perspektivischer Semiotik“ vor-entwickelt worden war, die Novalis von Zeichen reden ließ und von einem hermeneutischen Zusammenhang:

„...und Eins erinnert an alles, wird das Zeichen vieler und wird selbst von vielen bezeichnet und herbeigerufen. Verstand und Phantasie werden durch Zeit und Raum auf das sonderbarste vereinigt, und man kann sagen, daß jeder Gedanke, jede Erscheinung unsers Gemüts das individuellste Glied eines durchaus eigentümlichen Ganzen ist.“

Möglicherweise hatte er die sokratische Mäeutik im Sinn, die im 18. Jahrhundert, seit Herder, Sulzer und Hamann ein beliebtes Thema der gebildeten Stände war. Außerdem waren Pädagogik und Didaktik seit Basedows, Salzmanns und Franckes aufgeklärten Reform- und Modellschulen in aller Munde und auch die „Lehrlinge zu Sais“ sind schließlich Zöglinge einer Schule, einer Tempelschule sogar, in welcher Begeisterung und Eigeninitiative herrschen, hervorgerufen durch Sokratische Lehrmethoden.

Das Konstrukt der „Sokratischen Methode“, die ein reines Interpretationserzeugnis ist, wurde, nachdem sie Montaigne seinen

Studien der antiken Autoren entnommen hatte, ohne sie allerdings dem „unbekannten“ Sokrates zuzuschreiben, im 18. Jahrhundert im Zuge der allgemeinen Pädagogisierung wiederentdeckt. Dem geschickten Platonischen Winkelzug, niemals selbst in Erscheinung zu treten, sich stets hinter fiktiven und realen Figuren zu verstecken, waren fast alle späteren Interpreten aufgesessen und hatten sogar diesen publizistischen Trick in den Rang einer Methode erhoben. Der ehrgeizige Platon hatte den genialen Einfall, sich selbst zum Schüler der Skandalfigur Sokrates zu machen, obwohl der historische Sokrates als bindungsloser Sophist weder eine Philosophenschule gegründet, noch eine Lehre in schriftlicher Form hinterlassen hatte. Dadurch hatte Platon freie Hand, sich als Vollender einer sokratischen Lehre darzustellen und damit die Kunst- und Idealfigur eines Philosophen zu schaffen, der er seine Ambitionen in den Mund legen konnte.

Der Lehrkanon der Spätantike und des Mittelalters, festgeschrieben in den „Sieben freien Künsten“ ist in seinem Trivium, bestehend aus Grammatik, Rhetorik und Dialektik vom Platons-Sokrates-Trick geprägt, wie die gesamte sich anschließende Logik, einschließlich der Aufklärung, des Dictionaire raisonnée und der Hegelschen Dialektik. Die „Sokratie“ des Novalis scheint neben der Herkunft in den Platonischen Dialogen noch eine andere außerplatonische Prägung aufzuweisen, die der Naturlehren des Demokrit, des Anaxagoras, Epikur, Lukrez und Plinius. Wie anders wäre es sonst zu verstehen, dass neben dem Reden über die Dinge, die Dinge selbst eine so wichtige Rolle in der Tempelschule zu Sais spielen.

Ein metaphorischer, vom Analogiezauber beseelter Materialismus schwebt in den Hallen von Sais, die notwendigerweise und definitionsgemäß allesamt Vorzimmer sind, da kein Sterblicher bislang zum Zentrum der Offenbarung vorgedrungen ist.

Diese den Myterienreligionen der halb-orientalischen Antike entlehnte Denkfigur einer stufenweise Einweihung in die Geheimnisse überträgt Novalis auf die Naturerkenntnis, die bei ihm religiöse Züge trägt. Der ärztliche Hohepriester dieser Naturreligion ist der naturwissenschaftlich orientierte Poet, der erst durch seine verbindende Tätigkeit die beiden Welten, die der wissenschaftlichen Erschließung und die der künstlerisch-moralischen Verherrlichung miteinander versöhnt.

Novalis entwirft im Sais-Fragment ein ideales Labor der Ganzheitlichkeit, in dem Hymnus und Analyse gleichberechtigt

nebeneinander existieren, sich gegenseitig ermöglichen und potenzieren.

„Er merkte bald auf die Verbindungen in allem, auf Begegnungen, Zusammen-treffungen. Nun sah er bald nichts mehr allein. – In große bunte Bilder drängten sich die Wahrnehmungen seiner Sinne: er hörte, sah, tastete und dachte zugleich. Er freute sich, Fremdlinge zusammenzubringen.“

Wenn das zum Pensum eines Lehrlings von Sais gehört, oder doch zumindest zu seinen exemplarischen Aufgaben, dann geht es weit über eine strenge Befragung der Natur hinaus; es ist vielmehr poetisch erweiterte Analyse, also Sokratie.

„Die Philosophie ist eigentlich Heimweh -Trieb überall zu Hause zu sein“ schreibt Novalis an anderer Stelle seines Brouillons (II,82) und in der feingesponnenen Paradoxie des „Heimwehs nach überall“ klingt das „Überall oder Nirgend“ aus dem Sokratie-Zitat an.

Einer, der zugleich „hört, sieht, tastet und denkt“ und „bald nichts mehr allein sieht“ ist ein integrierender Wahrnehmungstypus und wenn er seine Wahrnehmungen noch durch Machen und Experimentieren steigert, wird aus ihm jener „poeta philosophus“, der überall zu Hause ist, da er „Fremdlinge zusammenbringt“, was so viel heißt wie Dinge, die nach der Gewohnheit nichts miteinander zu tun haben, zusammendenkt.

„Wir wissen nur, insoweit wir machen“ (IV,159) ist ein weiterer Satz, der den Künstler-Philosophen legitimiert, die Sokratie erläutert und zusätzlich einen weiteren Zusammenhang hervorhebt, der in der herkömmlichen Philosophie kaum eine Rolle spielt, den Zusammenhang von Tun/Machen/Herstellen – Wissen/Kennen/Erkennen.

Als nähme er wichtige Teile der Theorien der „kulturhistorische Schule“ Vigotskys et.al. vorweg, spricht Novalis in seiner Materialsammlung zur einer Enzyklopädie von der „hellen Stimmung der besonnenen Tätigkeit“ (IV,146) und etwas später (IV,160) führt er aus:

„Nur durch Handeln kann etwas für mich entstehen – denn es kommt etwas in meine Sphäre, es entsteht etwas zwischen mir und mir. Nur durch meine Tätigkeit ist ein Sein für mich möglich. Ich rücke gleichsam mein Grenze vorwärts – ich gewinne etwas...“

Das, was ich als Aktiver, Tätiger und Handelnder allemal gewinne, sind Erfahrungen und Kenntnisse und wenn ich diese reflektiere, dh. in Zusammenhänge stelle, in „Reihen einsortiere“ und in Relationen „höre, sehe, taste und denke“, dann kann ich aus ihnen Erkenntnisse gewinnen, aus denen ich durch künstlerisch-spielerisches Spekulieren und Experimentieren weitere Erkenntnisse erzeugen kann. So ungefähr, stark verkürzt, stellt sich Novalis die neue Geisteshaltung vor, in der Künstler und Wissenschaftler an und in der nämlichen Natur arbeiten, sie gemeinsam enträtseln und aufschlüsseln, lieben und verehren sollen. Grundlagendisziplin dafür ist die „Hieroglyphistik“ (I,28) ein Dechiffrieren also, womit sich Hardenberg/ Novalis nebenbei als wacher Teilnehmer am Zeitgeschehen erweist, denn 1799, also zum Zeitpunkt, zu dem er die Fragmente abfasste, war der Stein von Rosetta gefunden worden, der durch seine Mehrsprachigkeit das Dolmetschen und Entschlüsseln zum Tagesgespräch der gelehrten Zeitgenossen machte.

Andere Äußerungen aus den Fragmenten, der Materialsammlung zur Enzyklopädie, und dem Allgemeinen Brouillon gehen alle in eine ähnliche Richtung: der Künstler sei die Synthese aus Theoretiker und Praktiker, künstlerische Experimente sollten nach dem Vorbild der naturwissenschaftlichen unternommen werden, Sprache wird mit Laborarbeit verglichen, wobei abstrakte Begriffe wie Gase seien, also unsichtbar. Er schlägt eine „Poetische Physiologie“ vor, eine psychosomatische Medizin, er vergleicht die Sprache mit dem delphischen Orakel und fordert, dass der Mensch ein totales Selbstwerkzeug sein solle und stellt als „*höchsten Satz aller Wissenschaft und Kunst*“ den Satz auf: „*Ich gleich Nicht-Ich*“ (II,68) „*Alles ist Samenkorn*“ (V,228), „*Alles muss Lebensmittel werden*“ (IV,150) „*Aller Zufall ist wunderbar* – (IV,188) „*Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren- das Hörbare am Unhörbaren- das Fühlbare am Unfühlbaren. Vielleicht das Denkbare am Undenkbaren -*“ (V,206)

Es gibt sie nicht, *die* Deutsche oder gar *die* Europäische Kunsttheorie, die einheitlich oder verbindlich wäre, so wie es etwa der „Sozialistische Realismus“ einmal war. Es gibt in der Tat so viele Kunsttheorien wie es Kunsttheoretiker gibt, sie verhält sich also zur Kunst, ähnlich wie die Choreographie zum Tanz: es ist eine individualistische Sache, die noch nicht einmal systematisch und logisch ableitbar ist.

Da die Skepsis eine anti-systematische Haltung erzeugt und bevorzugt, welche die Systematik selbst für eine nachträgliche und willkürliche Harmonisierung und Reste bildende Einteilung hält, für die es weder eine Rechtfertigung noch eine Notwendigkeit gibt, entsteht ein gewisses Dilemma. Wenn eine Theorie wesentlich in der nicht-systematischen Aufzählung einzelner herausgegriffener Aspekte besteht, kann sie kaum zusammenfassend und nachvollziehbar dargestellt werden, ohne gegen ihre eigenen Grundsätze zu verstoßen. Die folgenden, herausgegriffenen 8 Punkte sind also weder systematisch aufeinander bezogen, oder auseinander entwickelt, noch ist in ihnen die Gesamtheit der Theorie dargestellt. Es ist eine unabgeschlossene Aufzählung im Stil einer Aspekte-Kasuistik und keine Klassifikation, Taxonomie oder Typologie.

Methodische Voraussetzungen der Neuen Kunsttheorie sind u.a.

- 1] Angewandte Sokratie
- 2] Interdisziplinäre Kooperation
- 3] Spekulative Semiotik
- 4] Prinzipielle Illustration
- 5] Experimentelle Epistemologie
- 6] Produktionsästhetik
- 7] Freude am Wissen
- 8] etc.

heißen die Pfosten, an denen das Geländer der Neuen Kunsttheorie befestigt ist, was zwar zunächst etwas allzu gelehrt klingt, aber durchaus auf allen Komplexitätsstufen realisiert und diskutiert werden kann.

Ziel und zugleich Ausgangspunkt ist die Naivität zweiten Grades, dh. die erworbene Naivität im Gegensatz zur primären, angeborenen.

Über ein anderes Ziel muss auch noch Klarheit hergestellt werden, bevor wir in die Details gehen, und dieses Ziel betrifft die soziale Verortung und den Erfolg der künstlerischen Bemühungen. Auch in der neuen Kunsttheorie ist der Künstler durchaus am Erfolg orientiert, nur dass der angestrebte Erfolg nicht unbedingt ein wirtschaftlicher ist, oder sein muss, sondern ein intellektueller und künstlerischer. Der Zugewinn an geistiger und gestalterischer Kompetenz kann als das Hauptziel angesehen werden, dem die anderen bei- und untergeordnet werden. Es geht also weniger um Vermehrung des Besitzes, als um die Vermehrung der Privilegien, die durch geistige Leistungen erworben werden.

Das ist das Besondere und Gefährliche an der Neuen Theorie, dass sie den wirtschaftlichen Aspekt aus dem Zentrum an die Peripherie rückt. Geschichtlich betrachtet, wird auch in dieser zweiten Renaissance, das Handwerk zu Gunsten der wissens- und geistesbasierten Tätigkeit verlassen, aber dieses Mal nicht kritiklos und ambitioniert-eifersüchtig, sondern dieses Mal eher humanistisch, kritisch und reformerisch.

Dazu dient das Geländer mit seinen 8 Pfosten, an dem man hin- und hergehen kann (im Gegensatz etwa zur einer Stufenfolge) und die Landschaft mal unter diesem Aspekt, mal unter jenem betrachten kann.

Man müsste jetzt jeden einzelnen Punkt so erläutern und reflektieren, wie das bei Punkt 1] der Angewandten Sokratie bereits geschehen ist, aber ich will mich jetzt mit einigen wenigen Stichworten begnügen und das Weitere der Diskussion überlassen.

Zum 2. Punkt, der „Interdisziplinären Kooperation“ ist lediglich anzumerken, dass es mindestens zwei Arten von Interdisziplinarität gibt, die **kleine, quasi familiäre**, in der zB einzelne künstlerische Gewerke zusammenwirken, wie zB Film und Musik, Malerei und Tanz, Poesie und Bühnenbild... und die **große und schwierige**, in der Vertreter so unterschiedlicher Fächer wie Mathematik und Kunst, Musik und Physik, Informatik und Performance, Verwaltungswissenschaften und Installation... zusammenarbeiten. Schon in der kleinen Interdisziplinarität wird das Sprachproblem deutlich, das sich in der großen bis zur Unmöglichkeit der Kommunikation steigert. Hier ein neues Esperanto zu entwickeln und

zu einer Verständigung beizutragen, ist eine wichtige und lohnende Aufgabe.

Punkt 3, die „Spekulative Semiotik“ geht davon aus, dass die Welt voller Zeichen ist, die wir kombinieren und lesen können wollen, gelegentlich sogar müssen. Natürliche Zeichen und „kultürliche“ Zeichen ergänzen einander, komplettieren das Bild, das es zu dechiffrieren gilt, wobei es sich als fruchtbar herausstellt, möglichst angstfrei zu spekulieren, zu vermuten und verwegen zu kombinieren. Die Linguistik und die Kommunikationswissenschaften haben den Künsten sehr viel zu sagen, wenn denn die Künste hinhören wollen. (nehmen Sie das Beispiel ihrer schönen und interessanten georgischen Schrift, aus der sich nicht nur typographisch- kalligraphisch, sondern auch architektonisch, semantisch, narrativ, tänzerisch und performativ sehr viel entwickeln. analytisch erschließen und synthetisieren lässt. Dem Fremden fällt das besonders stark auf, weil er nichts versteht und aus dieser Rätselhaftigkeit spekulative und zweifelhafte, aber fruchtbare Schlüsse zieht.)

Die „Prinzipielle Illustration“, die unter Punkt 4 verzeichnet ist, bezieht sich auf alle Künste, auch wenn sie vielleicht in den bildenden Künsten am gebräuchlichsten ist. Hier geht es um das Darstellen von Prinzipien, mithin also um das Übersetzen von Abstrakt-Gedanklichem in Sinnlich-Prägnantes. Konventionelle Symbole, Allegorien, Metaphern und Analogien spielen hier eine ebenso wichtige Rolle, wie erfundene, üblich gewordene, geborgte, bereits übersetzte oder historisch abgeleitete Ausdrücke, Zeichen, Floskeln, Abkürzungen, Bilder, Begriffe, Formeln ...etc. (Finden Sie zB eine bildliche Formulierung für den musikalischen Ausdruck „Auftakt“, oder für den Begriff aus dem Psychologie-Lexikon „Krise“ und Sie haben eine Idee von „Prinzipieller Illustration“)

Punkt 5 befasst sich mit einem Kernstück der Neuen Kunst-Theorie der „Experimentellen Epistemologie“, einem künstlerischen Elaborat aus der zeitgenössischen experimentellen Philosophie, auch „Xphi“ genannt.

Erkenntnistheorie im Gewand der Kunst, oder Erkenntnistheorie , thematisiert, vermittelt, bearbeitet und weiterentwickelt in, mit und durch künstlerische Experimente. Ein Ballett zu Schopenhauers „Weltknoten“, dem Leib-Seele-Problem etwa, oder eine Ausstellung zur Diagrammatik, oder eine elektronische Klangcollage zu Nietzsches

„ die Geschichte als Feind der Gegenwart“, oder eine zeichnerische Weiterentwicklung von Wittgensteins sparsamer Graphik im Tractatus logico philosophicus,

Anders als in der Prinzipiellen Illustration werden hier künstlerische Mittel eingesetzt, nicht um Abstraktes anschaulich zu machen, sondern um gedankliche Konstrukte fortzuführen, weiterzutreiben, experimentell umzuformulieren und zu ergänzen, in Aktion zu setzen und der Wahrnehmungsprobe auszusetzen.

Visuelle, akustische, taktile, imitative, motorische Hypothesenprüfung, künstlerische Thematisierung erkenntnistheoretischer Operationen wie Vergleichen, Austauschen, auf den Kopf stellen, Gegenteilsbildung und simultane Dialektik, Präzision, Kontingenz und Evidenz... all das sind Themen einer künstlerischen Erkenntnistheorie, die versucht einerseits die traditionelle Metaphysik zu ersetzen, und andererseits den transzendenten Aspekt der Kunst herauszuarbeiten und ihn ins Zentrum zu stellen.

Die Inhalte sind nicht neu, nur die Betonung und das Verständnis der Kunst als angewandte, experimentelle Seite einer philosophischen Disziplin.

Punkt 6, die „Produktionsästhetik“ ist deswegen in den Methoden-Katalog aufgenommen, weil sie ein Stiefkind der ästhetischen Debatte ist, das in der Kunsthistorischen und Kulturologischen Rezeptionsästhetik gänzlich unterzugehen droht. Während sich die Rezeptionsästhetik nachträglich mit den Leistungen anderer beschäftigt, auseinandersetzt, sie bewertet und in den Katalog der übrigen Vorurteile einfügt, versucht die Produktionsästhetik sich mit den physiologischen, philosophischen, psychologischen und soziokulturellen Umstände und Voraussetzungen der Kunstherstellung zu befassen, das Wieso, Warum und Wie-überhaupt der Tätigkeit zu erhellen und den Prozess und die damit verbundene Dynamik, und die diversen gesellschaftlichen Zuschreibung in den Blick zu nehmen.

Die „Freude am Wissen“ aus Punkt 7 klingt zwar ein wenig nach bildungsbürgerlichem Ideal, ist aber weiter gefasst und zwar im Sinne einer „idealistisch-kulturellen Nützlichkeit“. Sie wird als Haltung und Präferenz empfohlen, nicht etwa weil sie sich ökonomisch auszahlt oder sich in einer Karriere günstig bemerkbar macht, sondern weil sie das Glück befördert und dem Leben dient. Wissen kann man zwar Viel und Vieles, aber - um eine weiteres Mal Novalis zu zitieren - „Es ist

nicht das Wissen allein, was uns glücklich macht, es ist die Qualität des Wissens, die subjektive Beschaffenheit des Wissens“, womit u.a. auch die Rückbezüglichkeit dieses Wissens gemeint ist, ob und wie viel es mich angeht und ob ich davon Gebrauch machen und es gedeihlich teilen kann. Dazu gehört Reflexion, Contextualität, Transformation und ein trainiertes Gedächtnis, was die Kunst schon immer übt, kultiviert, schätzt und hochhält.

Der 8. Punkt schließlich, der mit dem Kürzel ETC. markiert ist, bezieht sich auf die Nicht-Abgeschlossenheit der Neuen Kunsttheorie und die Endlosigkeit der Kunst und letztlich auf das dem Hippokrates zugeschriebene und von Seneca zitierte : „Vita brevis, ars longa“

Die sprichwörtliche „ewige künstlerische Unzufriedenheit“ mit dem Erreichten und schließlich jenes Begreifen der erzielten Ergebnisse als Zwischenergebnisse und die Einsicht, dass es keinen Endzustand gibt, ist relativierend, tröstlich und belebend zugleich.

Vergewisserung, Erkenntnis und Belebung kennzeichnen die Neue Kunsttheorie, meine Kunsttheorie, die ich Ihnen habe vorstellen und zur Diskussion stellen wollen.

Danke