

Der Blütenbaum
oder Das absichtslose Sein

ein Essay von

REINHART BUETTNER

Zu Anfang dieser Artistenpredigt ein kurzes, einfältiges Gedicht, das die verwickelten Verhältnisse, die in Folgenden beschrieben werden sollen, möglicherweise aufklären kann:

Der Blütenbaum

27.03.2022

Der Blütenbaum, der mich zu Tränen rührt,
kann nichts dafür – er ist, und einfach nur :
er ist, ...kein Abbild von... nicht Zeichen für...
und ohne irgend etwas sein zu wollen,
ist er da und zeigt sich mir – und nicht nur mir,
er ist, er ist - und das beglückt.

Was hier beschrieben wird, ist die unaussprechliche Ergriffenheit, die eine plötzliche Wahrnehmung erzeugen kann, diese an stammelnde Sprachlosigkeit grenzende Gemütsbewegung eines Allgefühls mit seiner Welt-Umarmungstendenz und Selbstaflösung im Anblick. Man könnte es Ekstase nennen, Depersonalisation, mystische Verzückung, Entgrenzung oder Entrücktheit, was in diesem hyperakuten Moment geschieht, wenn Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Eins fallen, wenn Anspannung und Entspannung nicht mehr zu unterscheiden sind, wenn Ich und Welt verschmelzen und diesem Ich unmissverständlich klar wird, dass es existiert. Dieses Klarwerden beschrieb der später so problematisch werdende Martin Heidegger in seiner frühen „Fundamentalontologie“, in der er das Hohe Lied der Existenz sang.

Nicht *was* da alles, oder *wie* und in welchen Formen es existiert, sondern die schlichte Feststellung, *dass* es existiert, wurde für ihn von großem Interesse. Wenn er die menschliche Existenz betrachtete und den Versuch unternahm, diese im Detail zu beschreiben, stellte er fest, dass die herkömmliche Metaphysik, den Mustergedanken des Aristoteles folgend, dieses „dass“ kaum je berührte.

Er nannte es „Seinsvergessenheit“ und versuchte die metaphysische Grundfrage "Pourquoi il y a plutôt quelque chose que rien?" (Leibniz) erneut und anders zu stellen, zu enträtseln und tentativ zu beantworten.

Auch wenn er sich später von seiner eigenen Fundamentallontologie abwandte, hat ihn das „il y a“ nicht losgelassen. Es gibt, es ist, da ist, es existiert als eine allem anderen vorgängige Feststellung erschien ihm als grundlegend, sogar noch vor allen phänomenologischen Betrachtungen, die sich ihrerseits um größtmögliche Vorraussetzungslosigkeit bemühten.

Dieser radikale Versuch, gedanklich vor die Anfänge des eigenen Denkens kommen zu wollen, zum absoluten Nullpunkt vorzustoßen, um dadurch das Fundament aller Fundamente zu finden, muss in die Aporie führen, alleine schon weil unsere physiologische Ausstattung solches nicht zulässt.

Da wir bekanntlich unser eigenes Sehen nicht sehen können, können wir vermutlich auch unser eigenes Denken nicht denken und damit - CUT - sind wir zwar vor dem metaphysisch initiierten Irrewerden geschützt, wenngleich der Versuch am wetterleuchtenden, unerreichbaren Horizont erhalten bleibt. Es verwundert wenig, wenn wir in diesen Zusammenhängen ein Umkippen der Sprache in Lyrische, Hymnische und Ikonische bemerken, denn diese Formen gelten nicht selten als Varianten des „nicht anders sagen Könnens“. Dieses Emphatisch-Ergriffen-Poetische bringt uns in die Nähe der Kunst und damit zur Wahrnehmung und damit zu jener offenen Stelle unseres Leib-Seele-Geist-Organismus, die für den Austausch mit der Welt verantwortlich ist. In mechanistisch-physiologisch-technischen Bildern gedacht, ist diese offene Stelle mit einigen, auch interaktiven Filtern ausgerüstet, die die Informationsströme so aufbereiten, dass sie unschädlich, zuträglich, verdaubar und selektiv bereichernd sind oder werden.

Vor diese einzelnen Schutzfiltern ist der Große Umwelt-Filter installiert, der die Welt fernhält und nur ihren kleineren Teil, unsere jeweilige Privat-Umwelt, passieren lässt, um die Entgleisung ins Unendliche zu verhindern. Was jedoch dieses Ensemble von Filtern durchdringt, lässt sich schwer feststellen und nur indirekt und nachträglich eruieren, beispielsweise in dem, was der Einzelne produziert.

Das heißt mit anderen Worten, aus dem, was Menschen denken und herstellen, kann und soll erkannt werden, was die Filter ihrer Wahrnehmung passieren ließen. Das schließt einen großen Teil moralischer Betrachtungen

und Beurteilungen aus und reduziert sie im technischen Bild auf Fragen der Selektion und Permeabilität.

Diese Art des Argumentierens setzt eine hohe Abhängigkeit des geistigen und produktiven Lebens von der Wahrnehmung voraus und trifft sich mit der trivialen Einsicht, dass das, was jemand denkt von dem beeinflusst wird, was er wahrnimmt und wahrgenommen hat. Der Alltagspsychologismus hat, aus Lern- und Milieutheorie gespeist, daraus die pädagogischen Konsequenzen gezogen, und versucht vor allem Kindern und Jugendlichen entsprechende Wahrnehmungsangebote zu machen. Dabei wird allerdings meist die Proportion von Angebot und eigendynamischer Neugier außer Acht gelassen. Selbst Entdecktes, Gefundenes und Ermitteltes rangiert ungleich höher, als das Angebotene, dem meist nur pflichtschuldig Folge geleistet wird und das, was Heranwachsende tatsächlich wahrnehmen entzieht sich in aller Regel der Kenntnis bemühter Pädagogen.

Selektivität und Permeabilität als Parameter gefilterter Information sind äußerst heikle und verantwortungsvolle Stellgrößen, wenn sie für andere festgelegt werden sollen. Das setzt einerseits voraus, dass man selbst eine Vorstellung von ihrer Wirkung hat, andererseits, dass man sie bei sich selbst festgestellt, erkannt und experimentell erprobt hat und dass man sich idealerweise in der Lage sieht, sie in ein vertret- und lebbares Wertgefüge einzubauen.

Eine uneinlösbare Aufgabe also, die zum wiederholten Male die prinzipielle Unmöglichkeit einer planenden und gelingenden Pädagogik zeigt.

Wo, so lässt sich fragen, kommt in dieser mechanistischen Konstruktion der Blütenbaum vor? Wann und Wie kann sich eine solchermaßen plötzliche, Filter durchbrechende und überwältigende Wahrnehmung ereignen? Signalisiert der Blütenbaum einen Kurzschluss im System, ist sein Übertölpeln der Interpretation und des hermeneutischen Zugangs und sein Liebäugeln mit der Offenbarung ein Streich, den uns unsere Wahrnehmung spielt? Sollte sich in der plötzlichen Unmittelbarkeit jene Sonderform der Wahrnehmung zeigen, von der Mantiker und Mystiker erzählen, ergriffen stammeln oder lyrisch invertiert protokollieren, wie Rilke etwa in seinem „Archaischen Torso Apollos“ von 1908 worin er sagt: „denn da ist keine Stelle, die Dich nicht sieht...“ ?

Angeregt durch Heideggers Frühwerk „Sein und Zeit“ (1927) hat der Niederländische Philosoph Cornelis Anthonie van Peursen (1920-1996) ebenfalls versucht eine Fundamentalontologie zu erarbeiten, die er aber im Unterschied zu Heidegger eine „deiktische Ontologie“ nennt. In seinem Buch „Wirklichkeit als Ereignis“ (1965) führt er u.a. aus: „Was etwas ist, kann nicht beschrieben werden, ohne dass man dabei erführe, dass es ist.“ (S.52) „Eine ganz und gar individuelle Wirklichkeit ist ein Widerspruch“ (S.58)

Ohne Martin Heidegger, Edmund Husserl oder Karl Bühler im Einzelnen zu zitieren, geht van Peursen wie selbstverständlich von deren gedanklichen Errungenschaften und sprachlichen Besonderheiten aus, behandelt und untersucht „Seinsstrukturen“ wie Heidegger, unternimmt streng-phenomenologische Beschreibungsversuche wie Husserl und benutzt das deiktische Modell (Origo) des Sprachwissenschaftlers Bühler und bindet sie letztlich in seiner „deiktischen Ontologie“ so zusammen, dass aus ihnen eine Synergie gewonnen werden kann, die, wenn sie auch keine Originalität für sich beanspruchen kann, der „deiktischen Ontologie“ ein gewisses Recht zuspricht.

„Die alte Frage nach der Wirklichkeit erhält, bezogen auf konkrete, aufzeigbare Situationen, (folglich) einen praktischen und historischen Kontext. Damit hängt zusammen, dass der Mensch, als „mit Sprache begabtes Wesen“, in seinem Sprechen eine Handlung vollzieht, welche Perspektiven in die Geschichte eröffnet. Wenn er mit dem Finger auf etwas zeigt, will er ja nicht einfach beschreiben, sondern andere aufrufen mit ihm eine bestimmte Arbeit anzugehen oder die etablierte Ordnung anzugreifen und umzubilden. Auf etwas zeigen bedeutet eine Richtung anzeigen, etwas aus dem Ganzen hervortreten lassen in das Feld der Aufmerksamkeit. Aus dem Zusammenhang von Dingen und Tatsachen heraus, erhält etwas einen bestimmten Akzent, wird es individualisiert.“(S. 10)

Sprachliche oder gestische Deixis als Akt der Selektion und Betonung, als ein akzentuierendes Herausschneiden aus den Zusammenhängen hat viel mit Schopenhauers Kunsttheorie zu tun, die ebenfalls von einem „Herausreißen aus dem Strom der Zeit“ spricht. Van Peursen scheint das weniger zu sehen, er formuliert stattdessen: „Es ist aber möglich, dass unauffällige Vorfälle und nichtssagende Dinge (dennoch), wenn sie konkret aufgezeigt werden, den Charakter eines „Ereignisses“ bekommen. Das kann zB durch einen Künstler

geschehen, es findet aber auch in einer deiktischen Ontologie statt.“ (S.199)
Abgesehen von der unbeholfenen Übersetzung ins Deutsche, bleibt der begründende Zusammenhang unklar: sollte das etwa bedeuten, dass Künstler so etwas wie deiktische Ontologen sind, oder dass sie ihrem Interesse an metaphysischen Fragen mit den Methoden einer spontanen Deixis nachgehen, etwa nach dem Muster: Blütenbaum?

„Indem der Mensch durch Blick, Wort oder Handlung auf die Dinge zeigt, bekommen sie einen deutlicheren Namen und auch der Mensch selbst gewinnt an Identität. Wo die lediglich feststellende, in sich evidente Sprache entriegelt wird, wird auch das menschliche Ich mehr als bloßes Index-Wort. Im Aufzeigen von Geschehnissen und Tendenzen tritt, was als innerliches Erleben oder als persönliches Gefühl bezeichnet werden kann, mit an den Tag. (...) Das einfache Zeigen auf einen Gegenstand ortet diesen im Zusammenhang der Umwelt, sowie im Feld der Intersubjektivität.“(S.17)

Sich des Seins zu vergewissern ist ein zeitlicher, geschichtlicher und letztlich dialogischer Akt. Die Deixis hat als Begleiterscheinung die Stabilisierung der Identität dessen, der deutet, spricht oder handelt im ausgezeichneten Raum der Intersubjektivität. Dabei ist „die Subjekt-Objektbeziehung nicht statisch, sondern dynamisch. d.h. dass Erkenntnis kein subjektives Datum ist, sondern eine Struktur, welche sich vollzieht, eine Geschiedenheit (von Subjekt und Objekt), welche als Zeit und Geschichte zugleich Verbundenheit ist.“ (S. 124)
Diese Dialektik findet sich nach van Peursen auch in der Beziehung von Epistemologie und Ontologie wieder. Die Erkenntnislehre und die Wirklichkeitslehre, die sich bisher in ihren Vorstellungen über dynamische und statische Verhältnisse unterschieden, fallen durch die Dynamisierung der Ontologie in eins, was so viel heißt wie: ihre Geschiedenheit ist zugleich auch ihr Verbundenheit in der Zeit.

Eine Schwierigkeit ergibt sich aus einer Sprachnuance, die an der Übersetzung liegen mag oder an einem veränderten Verständnis, was hier nicht entschieden werden kann, es handelt sich dabei um die Deixis. Die Deixis wird meist an hinweisenden Begriffen in sprachlichen Handlungen einer Person erkannt, die diese selbst raum-zeitlich verortet und das worauf gedeutet wird, als von ihr getrennt verstanden wird. Hinweisen, deuten,

zeigen, ist etwas nuanciert anderes als das Aufweisen, Aufzeigen, wie es in den übersetzten Texten van Peursens fast ausnahmslos erscheint.

Das stumme Benutzen des Zeigefingers ist etwas anderes als das sprachliche Feststellen einer immanenten und bereits erkannten Eigenschaft. Man kann ersteres als überrascht-staunendes zur Kenntnis nehmen oder zur Kenntnis bringen verstehen, während ein Aufzeigen bereits Kenntnisse vorauszusetzen scheint. Ersteres sagt „Da ist“, letzteres fordert auf „Schaut her, hier ist“.

Ein weiteres Mal nimmt Van Peursen Bezug auf die Kunst, wenn er ausführt: „In der alltäglichen Lebenserfahrung ergeben sich mancherlei Situationen, welche eine Berührung mit der existente Welt bedeuten. Oft übernimmt die Kunst diese Rolle. Es zeigt sich dann, dass „ästhetische Emotionen“ und Wiedergabe von „Schönheit“ nicht die wesentlichen Kennzeichen künstlerischer Schöpfung und Bewertung sind; wesentlich ist der Kunst die Wiederherstellung des Kontaktes, wenn auch mitunter heftig und forciert, mit authentischer Wirklichkeit.“ (S. 238)

Ein letztes van Peursen-Zitat sei angeführt, weil es zum Verständnis des Blütenbaums beitragen kann und für die allgemeine künstlerische Vulgär-Dialektik fruchtbar zu machen ist: „In der Spannung eines Jetzt, in dem ein menschliches Ich auf den Sinn der Ereignisse bezogen ist, liegen im So-Sein einer Situation, welche auf dem Untergrund andersartiger Möglichkeiten aktualisiert ist. Das So-Sein wird auf einem Hintergrund von Möglichkeiten realisiert, die nicht so sind und nicht so sein müssen. Spekulativ ausgedrückt, wird man sagen, das Sein eines entscheidenden Zeitmomentes zeichne sich auf dem Hintergrund des Nicht-Seins ab. (...) das So-Sein ist nicht selbstverständlich; es zeigt sich in der Spannung der Zeit, in der alles, was ist, auch nicht sein und anders sein kann.“ (S. 244)

Mit dieser, in den Artistenpredigten häufig zitierten und an Wittgensteins Satz 5.634 aus dem tractatus erinnernden Feststellung, sei die Beschäftigung mit van Peursens „Wirklichkeit als Ereignis“ vorläufig beendet, die im Schock der Wiederherstellung des Kontakts mit der authentischen Wirklichkeit mündet, die das Gedicht „der Blütenbaum“ stammelnd thematisiert.

Auch wenn die Philosophen die Künstler gelegentlich als Argumentationshelfer bemühen, stellt sich die Situation für die Vertreter dieser Berufsgruppe anders dar.

Zunächst können sie „das Sein“ in dieser substantivierten und abstrakten Form nicht denken, ohne an ein „Sein von etwas“ denken zu müssen.

Das „Er ist, und einfach nur: er ist“ bezieht sich primär immer nur auf den Blütenbaum, den Blütenbaum, den Blütenbaum und erst nach einer Reflexion der Wahrnehmung auch auf mich, als den Wahrnehmer, den das „So-und nicht anders-Sein“ dieser Wahrnehmung ergreift.

Zudem sind Künstler meist sehr skeptisch wenn, wie bei Heidegger und mit ihm bei Satre von Eigentlichkeit gesprochen wird, oder wie bei van Peursen von Authentizität. Was soll das sein? Ist es die Übereinstimmung eines Individuums mit sich selbst, ist es die Übereinstimmung des Entwurfs seiner selbst mit der eigenen Realität, ist es die Beurteilung seiner selbst und ohne fremde Hilfe erbrachten Leistung, ist es wie in Adornos Attacke gegen Heidegger lediglich ein Jargon, also eine Ansammlung von „Edelsubstantiven“, „Liturgien des Innerlichkeit“ und eine „aus schlechter Empirie destillierte Transzendenz“? Was soll die von van Peursen erwähnte „authentische Wirklichkeit“ sein, eine echte, ursprüngliche, unverfälschte, nicht inszenierte, oder etwa eine wahre Wirklichkeit?

Die Differenz von Erscheinung und Sein, die seit der klassischen Philosophie über die Scholastik bis hin zu Kant eine dominierende Rolle im Wirklichkeitsverständnis einnahm, die scharfe Trennung von Innen und Außen, das Kalokagathia-Problem, die Fragen der Oberfläche, der Apophanie und der Trennlinie und all die anderen unbeantworteten Fragen, nehmen sich in der apokryphen Tradition der von Künstlern konzipierten Theorien anders aus.

Schein, Erscheinung, Epiphanie, Apophanie, Offenbarung, Anschein, Anmutung, Andeutung, Allusion, Illusion ...etc. erfahren in künstlerischen Theorien eine andere Bewertung. So ist beispielsweise der Schein in der künstlerischen Erkenntnistheorie nicht das Gegenteil von Sein, also ein Nicht-Sein, sondern eine Station und ein passagerer Zustand auf dem Weg zur Erkenntnis, ähnlich wie der Schatten in Platons Liniengleichnis das Objekt der untersten, vielleicht auch der elementaren, oder grundlegenden Stufe der Erkenntnis darstellt.

Das große Enigma: „warum ist überhaupt etwas, und nicht vielmehr nichts“ muss Künstler darum weniger interessieren, weil sie von einem emphatischen „il y a“ ins nächste stürzen und die Fragen nach dem Warum und Wieso hinter der fortwährenden und Sein konstituierenden Deixis verblassen und für sie weniger wichtig werden. Der keineswegs „seinsvergessene“ Jäger und Sammler erweitert seine Welt ständig und unausgesetzt um weitere exemplarische Situationen und liefert Protokolle darüber ab, mit denen andere Menschen ihre Wände schmücken können. Einige Bilder aus der Kunstgeschichte sind Protokolle solcher Epiphanien: Leonardos Mona Lisa etwa, oder der Mann mit dem Goldhelm von Rembrandt, z.B. Dürers frontales Selbstportrait von 1500, Caravaggios Früchtekorb, oder auch Dalis Brotkorb von 1945. Diesen nicht von ungefähr berühmt gewordenen Gemälden ist gemeinsam 1) eine hohe Konzentration in der Herstellung, 2) ein geheimnisvoll leuchtendes Zentrum und 3) eine suggestive Direktheit, die etwas vom Blütenbaum hat, der zeit-überspringend ergreift.

Der plötzlich und unwillkürlich einsetzende Dialog beginnt in der Regel mit einem langen Schweigen und alsbald mit der Lewis Carroll-Frage der Raupe. „Wer bist denn Du?“ gefolgt von der Alice-Antwort: „Ich weiß nicht recht...“

Zu 1): die hohe Konzentration bei der Herstellung, die sich in der Genauigkeit der Ausführung und Darstellungen zeigt, gehorcht dem, was der Filmemacher und Regisseur Michael Haneke das „einzige Kriterium für Kunst“ nannte: Genauigkeit. Bezeichnender Weise wurden als Beispiele keine genialisch-expressiven Gemälde ausgewählt, die andere Dialoge führen mögen, sondern mit stupender Detailgenauigkeit gemalte Bilder, die einen langen und möglicherweise auch meditative Herstellungsprozess ahnen lassen.

Zu 2): dem geheimnisvoll leuchtenden Zentrum ist anzumerken, dass in diesen Gemälden das Bildlicht die Mitte zwischen Beleuchtungslicht und selbstleuchtendem Licht hält, um Wolfgang Schöne's Unterscheidung aufzugreifen. Das bedeutet, es bietet den Dialog an und fordert ihn gerade vom Betrachter, der sich diesem schwebend oszillierenden und darum dringlichen Angebot kaum entziehen kann.

Zu 3): Die suggestive Direktheit resultiert einerseits aus der bemerkenswerten Bühnenperspektive, die das Haupt-Sujet weit nach vorne an die Rampe stellt, andererseits aus der Komposition der entweder raumfüllenden oder raumbestimmenden Zentralität, den erwähnten Licht-Verhältnissen und der raffinierten Farbigkeit, die mit allen Registern der Sinnlichkeit operiert.

Keines der erwähnten Beispiele ist symbolisch, allegorisch oder steht als Metapher für etwas anderes, nicht oder nur verborgen formuliertes.

„Kein Abbild von... kein Zeichen für...“ hieß es im präludierenden Gedicht und das scheint ausschlaggebend für die Wirkung zu sein.

Hier wird offensichtlich nicht geklügelt, geheimnist und gekünstelt, es werden weder Ansprüche, Kenntnisse noch Bildung bemüht, es soll nichts „ausgedrückt“ oder „dargestellt“ werden. Dieses So-Sein weist nicht auf ein Soll-Sein, „es ist und einfach nur: es ist“

Bei aller intellektuellen Bescheidenheit sind diese Gemälde gleichwohl nicht etwa selbstgenügsam. Im Gegenteil fordern sie den Betrachter auf vielfältige Weisen heraus, stiften zur Detailentdeckung und Warum-Fragen an, zu Diskussionen über Bildtypus, Bildtheorie, Vorlagen und Yantras.

Aber sollte diese Blütenbaum-Strategie etwa in die Befürwortung eines platten Realismus münden, der allem Interpretieren abhold, nur noch das Sichtbare und konventionell Verständliche wiedergibt?

Keineswegs!

Es geht um Verschlankung oder Reduzierung jeglicher Bedeutungshuberei, die pathetisch und schwergewichtig daherkommt und in einem falsch verstandenen Sur-Realismus das versucht auszudrücken, was sie in einem Realismus nicht darstellen kann.

Der Surrealismus ist viel zu wichtig, um ihn oberflächlich und geistfern zu zitieren, formal schwach und achtlos zu imitieren und ihn dadurch intellektuell zu beschädigen. Er ist und bleibt die wichtigste künstlerische Errungenschaft des XX^o Jahrhunderts und ist bis heute nur sehr unzulänglich als eine solche erkannt und aufgearbeitet.

Nachdem sich die kulturelle Aufgabe des Künstlers, um mit Christian Kellerer zu sprechen, vom handwerklichen Abbilder über den vorbildenden Seher zum experimentierenden Erforscher psychosozialer Zusammenhänge verschoben hat, sind auch seine Ausdrucksziele, seine Mittel, seine Wahrnehmungsschwerpunkte und die Art seiner Interventionen andere geworden. Nach dem Mitte des vorigen Jahrhunderts proklamierten „Tod des Tafelbildes“ haben sich neue Formen avantgardistischen Ausdrucksverhaltens in der allgemeinen Wahrnehmung etabliert wie Installaton, Happening, Aktionen, Interventionen, Sprach-, Kultur- und Zivilisationskritik, Performance und Conceptualismus, die in der Hauptsache vom Surrealismus und der Dada-Bewegung inspiriert waren. Im Vertrauen darauf, dass Kunst, wenn sie schon nicht die Welt verändert, wenigstens das Erleben des Einzelnen zu beeinflussen vermag, haben Künstler vermehrt dramaturgische Elemente und Bühnenbild Effekte in ihre Arbeit aufgenommen, Erlebnisschulung angeboten und mit profanierten religiösen Ritualen operiert, oder auch Orgien zu inszenieren versucht, die das Bewusstsein auf eine ekstatische Stufen heben wollten. Dem surrealistischen Imperativ folgend, der die „Sprengung des abendländischen Begriffsgebäudes“ als Ziel vorgab und das Mantra der „Entgrenzung um jeden Preis“ in sein tägliches Nachtgebet aufnahm, widmeten sich die Avantgardiekünstler Praktiken des „Psychischen Automatismus“, der Aleatorik, des „Action Paintings“, der Spontaneität und des Zufalls. Die Hinwendung zum Fundstück, zum Abfall, zum Halbzeug und zu dem was der experimentierende Gestaltpsychologe Karl Dunker „Umzentrierung“ nannte und als Voraussetzung der Zweckentfremdung verstand, hatte ein starkes Interesse am Symbolismus zur Grundlage, das sich allerdings weniger an überkommenen und konventionellen Symbolen orientierte als an schwer les- und deutbarer Individualsymbolik.

In der luciden Analyse des Surrealismus von Christian Kellerer (1909-1989) spricht der Autor von einem sich „Verschieben des Erlebnisschwerpunkts in die Schicht des gefühlsbegrifflichen (Sprach-)Denkens“, und führt dieses auf die Entstehung des Surrealismus als literarische Bewegung zurück, die von einer gewissen Haßliebe zu allem Begrifflichen geprägt sei, was sich u.a. im zwiespältigen Verhältnis zur Psychoanalyse zeige. Die „spielerisch-komplexe“ Umgangsweise bei gleichzeitiger Scheu vor ihrer ernsthaften Anwendung,

wie sie für die meisten Surrealisten typisch sei, spreche für ihr kokettierendes Verhältnis zu allem Theoretisch-Begrifflichen, schwärmerische Faszination und forcierte Skepsis amalgamierend.

Das ständige Oszillieren zwischen Überfülle und Leere, zwischen Logorrhö und Mutismus, wie es sich in vielen surrealistischen Erzeugnissen zeigt, ist die künstlerische Formulierung des Zweifels oder der Unmöglichkeit einer Eindeutigkeit, die auch im Schwanken zwischen nihilistischem Protest und romantischer Devotion deutlich wird. Dabei spielen die paradoxen Methodenvorschläge wie die der „geplanten Spontaneität“, oder die „absichtliche Absichtslosigkeit“, die „inszenierte Natürlichkeit“ oder auch die zu zeigenden „subjektiven Objekte“ tragende Rollen, die mit borderline-Symptomen spielen.

Der Imperativ : Kümmere Dich nicht um das Ergebnis! zeigt neben seiner befreienden Wirkung vor allem die surrealistische Haltung dem „Kunstwerk“ gegenüber. Die überkommene Zielvorstellung des künstlerischen Tuns wird zu Gunsten eines Experiments mit offenem Ausgang verlassen, was auf der gleichen Argumentationslinie liegt, wie die zuvor erwähnten Protokolle.

Mit der erwähnten Absichtslosigkeit wird der Bogen zur Ausgangsfrage geschlagen, zu dem was ergreift und darüber hinaus vielleicht auch zu dem, warum es ergreift.

Das erinnert unwillkürlich an die chinesische Ästhetik, vor allem an die aus dem Daoismus, die den Menschen in seiner Haltung zu den Dingen vorzüglich in einer Beziehung des Nicht-Handelns sieht. Dem entsprechend rangieren in ihrer Wertschätzung von Kunstwerken jene am Höchsten, an denen keines Menschen Hand jemals eingreifend tätig war. Die Ähnlichkeit mit der surrealistischen Theorie des „Objet Trouvé“ und in seiner Folge mit der des „Ready Mades“ ist verblüffend. Die Praxis der Gong-Shi, der Gelehrtensteine, oder Viewing Stones im Chinesisch-Japanisch-Koreanischen Kulturbereich, in der die Präsentation von grotesk geformten, steinernen Fundstücken auf Sockeln und in Schalen die Funktion von Gartenskulpturen bis Schreibtisch-Nippes übernehmen. Sie sind ein später Abglanz, dessen, was einmal eine philosophisch-künstlerische Demonstration mystischen Einklangs von Kultur und Natur war.

Auf diese Weise werden die Unterschiede zwischen absichtsvoll Gemachtem und fraglos Seiendem thematisiert, das Hergestellte mit dem Natürlichen kontrastiert.

Phänomenologisch-ontologische Philosophie trifft hier auf sprachtheoretisch-epistemologische Philosophie, Fragen nach der Erkenntnis der Wirklichkeit auf Fragen nach der Wirklichkeit der Erkenntnis und beide sind genötigt festzustellen, was ihnen gemeinsam ist und was sie trennt.

Cornelis A. van Peursen vortierte für eine Überwindung der Differenz auf Grund einer Dynamisierung des ontologischen Verständnisses von Wirklichkeit. Die chinesische Ästhetik verehrt das Natürliche, verwendet es jedoch als Symbol und unterstützt damit die Betonung von Gefühlen in der poetischen Darstellung.

Wang Fuzhi (1619-1692) benutzt beispielsweise in den „kleinen Hofgesängen“ ausschließlich Vergleiche und Anspielungen, was der zeitgenössische chinesische Philosoph Li Zehou solchermaßen zusammenfasst, dass „keine klaren Aussagen zu machen, schon immer eine der wichtigsten Maximen der chinesischen Ästhetik war“

Li Dongyan (1447-1516) schrieb dazu in den Gesprächen über Dichtung: „Das Gedicht hat drei Ausdrucksmittel, deren erstes die Schilderung ist. Vergleich und Anspielung basieren darauf, dass Gefühle in die Dinge gelegt werden. Durch direktes Benennen und Erzählen lässt sich ein Gegenstand zwar leicht erschöpfend darstellen, doch es ist schwer, dadurch Gefühle zu vermitteln. Nur durch hintergründiges Beschreiben und Umschreiben, das den Leser selbst erst nach wiederholtem Rezitieren einen Sinn erkennen lässt, so dass die Wörter zwar an ein Ende gekommen sind, die Bedeutung jedoch unerschöpflich bleibt, wird der Geist beflügelt, tanzt und bewegt die Arme ohne es zu merken...“ Von dem erwähnten Wang Fuzhi stammt die Theorie der „Verschmelzung von Szenerie und Gefühl“ und kann für unser Thema des Blütenbaums, oder des absichtslosen Seins fruchtbar gemacht werden. Die Szenerie ist zweifellos das, was sich in der Wahrnehmung darstellt und ergibt. Sie ist das Nicht-Gemachte, das, was einfach da ist, überrascht und darum ergreift.

Dieses „ergriffen werden“ selbst scheint eine dialogische Situation vorauszusetzen, in der sich eine Struktur des Seienden und eine Psychische Fähigkeit gegenüberstehen und die „Verschmelzung“ beider als Ergriffenheit

imponiert. Man könnte dieses Geschehen, ein anderes Modell benutzend, auch als Resonanzphänomen bezeichnen, das sich als ein solches aber auch auf Gemachtes beziehen kann.

Der Unterschied zwischen den Gefühlsresonanzen auf absichtvoll Gemachtes und fraglos Seiendes ist noch nicht hinreichend erklärt. Die chinesische Erwähnung der „Szenerie“ gibt durch ihren Hinweis auf die räumliche Dimension einen Hinweis, der den Unterschied im Erleben aufklären kann.

Die Wahrnehmung eines Gemachten setzt immer ein klar abgegrenztes Gegenüber voraus, wohingegen die Wahrnehmung einer Szenerie das Erleben „seiner selbst innerhalb von etwas“ qualifiziert. Es scheint der Unterschied zwischen „VisaVis“ und „Autour“ zu sein, der hier die Differenz beschreibt, indem das „Umgeben von“, das „Ringsum“ und das „Mittendrin“ das sich schwer Entziehen-Können begründet.

Die unterschiedlichen Erlebensformen des VisaVis und des Autour zeitigen unterschiedliche Resonanzformen, die sich in die Worte „Betrachten“ und „Sich Befinden“ fassen lassen, wobei angemerkt werden kann, dass das Betrachten eher zum Begrifflich-Analytischen tendiert, die Befindlichkeit hingegen eher zum Emotional-Expressiven.

Man hätte die Frage auch mit den Konzepten der „Atmosphären und den Gefühlen als räumlich ergossenen Kräften“ zu klären versuchen können, wie sie Hermann Schmitz in der von ihm entwickelten „Neuen Phänomenologie“ dargestellt hat, aber das ist ein anderes, interessantes und eigenes Kapitel.

Ich danke ihnen für Ihre Aufmerksamkeit und wünsche Ihnen viele Begegnungen mit Blütenbäumen...

Danke