

SHIFT

TRANSLITERATION ÜBERSETZUNG & ALLOGRAPHIE

Ein Bericht über
künstlerische Methoden von
REINHART BUETTNER

Privat-Vorlesungen zur Kunst- und Gestaltungstheorie
genannt „Die Artistenpredigten“ im Gewölbe des Jazzinstituts
Bessunger Jagdhof, Bessungerstr. 88D, 64285 Darmstadt

Mittwoch 26.Juni 2019, 19:15 h

Auf unseren Computern gibt es u.a. die Taste mit der Bezeichnung SHIFT . Bei Auslösung; respektive Befehlserteilung ändert sich das Zeichensystem, in dem wir bislang gearbeitet haben und je nach Betriebssystem ergeben sich aus weiteren Tastenkombinationen, zusammen mit SHIFT verschiedene Veränderungen.

Die SHIFT-Taste ist also eine Veränderungstaste und da Veränderung ein prominentes künstlerisches Mittel ist, sollten wir versuchen, unsere Gedanken darüber einigermaßen zu ordnen, nicht zuletzt um einen auch allgemeinen Veränderungsdiskurs eröffnen und führen zu können.

Die Verhältnisse, in denen wir leben sind bei aller erschreckenden Uniformität doch zumeist polymorph und polysystemisch. Wir bewegen uns sukzessiv wie simultan in einer Vielzahl von Wirklichkeiten mit unterschiedlichen Strukturen, Logiken und Konsequenzen und sind folglich zu einem ständigen Umschalten, Hin-und Herschalten und flexibler Adaptierung gezwungen. Dieses Multi-Switching ist zwar anstrengend und kräftezehrend, man kann es aber, wie übrigens das Multi-Tasking auch, üben und trainieren, Man muss es sogar, damit die Qualität der Konzentration darunter nicht leidet und die Stress-Effekte überschaubar bleiben.

Switching hat sich zu einer neuen Kulturtechnik entwickelt, die in der Grundschule gelehrt werden sollte, wie Lesen, Schreiben, Rechnen und Schleifebinden. Nicht dass wir uns missverstehen, niemand soll hier zu einem nervösen, unkonzentrierten und hektischen Metropolen-Proteus erzogen werden, sondern bestenfalls zu einem Menschen, dem es nicht schwerfällt, nach eigenem Entschluss von einer Welt in eine andere hinüber zu wechseln, ohne Verlustängste und hinderliche Unsicherheiten.

Kaum jemand von uns ist aber über die parallel existierenden Wirklichkeiten wirklich aufgeklärt, meistens sind wir noch immer nach der Phantasmagorie einer einzigen Realität erzogen und es fällt uns ausgesprochen schwer, Wittgensteins Satz: „Alles was wir sehen, könnte auch anders sein“ aus seinem tractatus, mit ruhiger Überzeugung zu unterschreiben. Wir finden diesen Satz meist nur interessant und besonders dann, wenn wir das „anders“ im Vergleich mit dem Ist-Zustand als uns genehmer betrachten auch als durchaus befreiend.

Die Relativierung aber, das Fehlen eines Maßstabs und einer Richtschnur, ängstigt uns doch mehr, als dass wir die Befreiung genießen können. Veränderung ist zunächst ungerichtet und ungewichtet, sie besagt lediglich, dass es nicht mehr so sein wird wie bisher. Schon der kleine Kultur-Schock bei einem Kurz- Urlaub im Ausland belehrt uns über unsere Schwächen, über die Kraft von Gewohnheiten, die sogenannten Selbstverständlich-

keiten, die Minimal-Erwartungen, die wir als Europäer an eine Zivilisation stellen, unsere mangelhafte Flexibilität und unsere tief verwurzelte und überzeugte Besserwisserei, die der von Kolonisatoren ähnlich ist. Selbst dann noch, wenn wir hinreichend aufgeklärt sind, uns mit Geschichte und fremden Kulturen beschäftigt haben und aus einigen Kulturschocks geläutert hervorgegangen sind, können wir nur schwer etwas gegen unsere Präferenzen und Gewohnheiten tun. Aber das ist auch weder gewünscht, gefragt, oder nötig – ganz im Gegenteil ist nur der erkennbare Andere, einer, dem ich mich mit Gewinn nähern und vielleicht sogar widmen kann.

Dieses ist ein Breitseite gegen die vielen „internationalen Nichtse“, die man vorzugsweise im Jetset (und leider auch in manchen Botschaftsklüngeln) antrifft, deren Toleranz auf Ignoranz gründet und die sich mit Vorsatz alles Eigene abgewöhnt haben, weil es die Marktschlüpfrigkeit behindert. Diese Form der leichten Veränderung ist hier nicht anvisiert, weder der Wechselbalg, Wendehals und leichtfertige Opportunist ist das Ziel der erwähnten Grundschuldidaktik im Fach Switching und Shifting, sondern die Belehrung desjenigen, der sich schwertut das Eigene als ein Je-Eigenes zu begreifen, das nur durch den Kontrast zu Fremden wirklich zum Eigenen wird.

Veränderung ist nicht immer erwünscht und es gibt leider eine Vielzahl unfreiwilliger Veränderungen, solche die der generellen Ungleichzeitigkeit geschuldet sind, der Asynchronizität einzelner Entwicklungen oder schlicht bereits stattgefunden habenden Veränderungen der Verhältnisse, denen wir uns ob wir wollen oder nicht anpassen müssen. Das prominenteste Beispiel für unfreiwillige Veränderung ist in unserer Leiblichkeit begründet und ihrer zeitlichen Begrenztheit. Das Alter zwingt uns ausnahmslos Veränderungen hinzunehmen und uns mental damit zu arrangieren, wenn wir nicht ausschließlich unglücklich und defizitär unsere Tage zu Ende bringen wollen.

Die gesamte Zivilisation verläuft in einem ständigen Wechsel freiwilliger, weil Vorteile versprechender und unfreiwilliger, weil dem Anpassungsdruck nachgebender Veränderungen. Dieses Wechselmuster findet sich auch im individuellen Leben, ja selbst in unserer vita intellectualis bildet es sich ab und ist an unserem Umgang mit Theorien und Argumentationen gut zu studieren. Ein besonders plastisches Beispiel dafür liegt in der Wirkungsgeschichte der Psychoanalyse vor, die von brüskierter Ablehnung, über Verwissenschaftlichung, Ideologischer Überhöhung, alles erschlagender Argumentation bis hin zu einer Rückkehr ins Medizinisch-Therapeutische reicht, dahin also wo sie ursprünglich entstanden war.

Als theoretisch überrundet zu gelten, ist ein arger Verstoß, allerdings einer gegen ein nirgendwo codifiziertes Entwicklungsgesetz, das bei Lichte besehen auch niemand kennen kann, weil niemand die Entwicklung vorhersieht. Es kann bestenfalls als ein Verstoß gegen die „Konventionen einer Community“ gelten, der aber darum keineswegs milder bestraft wird.

Veränderungen fallen um so schwerer, je tiefer die Spuren der Routine eingefahren sind. Demzufolge besteht ein großer und wichtiger Teil der Veränderung in einer Art gezielter Vergessens- und Ver-Lern-Leistung. Um sie zu erbringen, ist zunächst eine verstärkte Konzentration erforderlich, die parallel zum Umlernen abnehmen muss, um dem alten Muster langsam die Aufmerksamkeit zu entziehen, die es ansonsten immer wieder in den Vordergrund bringt. Das Missverhältnis zwischen veränderndem Tun und dem Begreifen dieser Veränderung, die der Vorstellung der Konsequenzen entspringt, hat dem philosophischen Rigoristen Günter Anders in seiner Kultur- und Medienkritik das polemische Konzept der „Antiquiertheit des Menschen“ (1956) in den Mund gelegt, in dem er der Veränderung einen sonderbaren Automatismus zuschreibt. Er spricht von „verstörten Sauriern, die zwischen den eigenen Geräten herumlungern“, von „Hinterherhumpeln“, von „der täglich anwachsenden A-Synchronisiertheit des Menschen mit seinen Produkten“ und nennt dieses schließlich „das prometeische Gefälle“. Eine „computing maschine“ und einen davor stehenden Menschen nennt er als Konfiguration eine Verwirklichung des Surrealismus. Er greift das Thema des Schritthalten, außer Kontrolle Geratens und Überrundet Werdens auf, beschreibt es als Zeiterscheinung und deutet es als eigenartiges, selbstverschuldetes Symptom eines kritischen, pathogenen Kulturzustandes.

Auch das hier räsonierende Thema „Vorstellen und Herstellen“ ist ein bekanntes künstlerisches Thema, was seine Erörterung in einem kunsttheoretischen Kontext legitimiert.

Ein weiterer Aspekt der Veränderung tritt uns in dem entgegen, was man landläufig „Krise“ nennt. Da die Veränderung durch ein Verlassen eines Zustands und das Noch-Nicht-Erreichen eines neuen Zustands gekennzeichnet ist, bezeichnet man die entstehende Zwischenphase als „Krise“, die sich, nach der Wortbedeutung durch ein „Scheiden“ auszeichnet. Die Psychologie hat diesen Begriff als Entwicklungsterminus übernommen und ihn durch die Beschreibung detaillierter Begleiterscheinungen präzisiert. Eines dieser Krisen-Details besetzt etwa darin, dass plötzlich Alles zur Disposition steht, wenn ein kleiner Teil in Frage gestellt wird, ein weiteres ist die „Generalisierung der Verunsicherung“,

die sich selbst auch über solche Bereiche ausbreitet, die mit der eigentlichen Entwicklungsproblematik nichts tun haben. Die Systemtheorie belehrt uns, dass jede Veränderung von einer Destabilisierungsphase eingeleitet wird, was im Grunde wenig anderes meint, als ein labiles und krisenhaftes Geschehen.

Destabilisierung und Krise waren als künstlerische Mittel und Themen vorgestellt worden und jetzt gilt es, diese näher auszuführen und zu belegen.

Die klassische philosophische Frage: „Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts“, wie es in der Heideggerschen Formulierung heißt, oder bei Leibniz: »Pourquoi il y a plus tôt quelque chose que rien?«, wird in der Kunst ständig thematisiert, weil sie u.a. und seit immer schon etwas produziert, was vorher nicht da war. Das geschieht zwar nicht voraussetzungslos, ohne Kontext und Vorgeschichte macht aber ihr produktive Wesen aus, das nicht in allen seinen Aspekten aus Kontext und Vorgeschichte prognostiziert werden kann.

Dieser metaphysische Evergreen grundiert seit jeher das künstlerische Denken, weil sich Künstler aus ihrer gestalterischen Distanz heraus ständig mit dem Verändern beschäftigen. Sie haben, um es salopp zu sagen, jenen Knick im naiven Realismus, der einerseits das Staunen hervorruft und ihnen andererseits die Kategorie Möglichkeit, im Sinne des Wittgensteinschen Diktums (: „alles was wir sehen, könnte auch anders sein“) nahelegt und zur zweiten Natur ihrer Wahrnehmung macht. Das „anders sein können“ setzt ein Experimentieren in Gang, das neugierig erprobt, wie dieses Andere aussehen könnte und führt dabei zu erstaunlichen Ergebnissen und Erfahrungen. Die Ursache-Wirkungsfrage wird dabei sinnlich präsent und im Detail behandelt und es gehört beispielsweise zu den künstlerischen Erfahrungen, dass ein verhältnismäßig kleiner Eingriff in ein sinnlich Gegebenes zu einem Effekt führen kann, der über alle Maßen stark ist und in keinerlei Proportion zum Auslöser steht.

Eine zarte orange-farbene Lasur verändert die gesamte Szene, ein einziger Ostinato-Ton in einer klassisch komponierten oder elektronisch gemixten kurzen Passage lässt die Stimmung vollständig kippen, eine kleine Interjektion kann Sinn, Inhalt, Bedeutung nicht nur eines Verses verändern, sondern ein ganzes Gedicht, eine kleine, beiläufige Bemerkung in einem Bühnendialog kann schlagartig und retrospektiv ein bis dahin geglaubtes Motiv gänzlich anders erscheinen lassen, oder einen Verdacht in die Welt setzen, der nicht mehr zurückgenommen werden kann, etc. Solche und vergleichbare Erfahrungen machen Künstler zu Pionieren der Nuance, des Effekts und der Ökonomie der Mittel, wodurch ihre Sensibilität und Unterschiedswahrnehmung zunimmt, gesteigert und geschärft wird. Differenzen und Differenzierungen entwickeln sich durch derartige Erfahrungen und führen zu weiteren Experimenten und die stärkste und

kontrastreichste Differenz, die zwischen Etwas und Nichts tritt nach entsprechenden konzentrierten Wahrnehmungsübungen von selbst in den Vordergrund, denn wenn ein Unterschied zu bemerken ist, muss da etwas sein, was zuvor nicht da war, oder etwas fehlen, was zuvor da war.

Dazu kommt die Wechselbeziehung von Analyse und Synthese und die gegenseitige Ergänzung beider Erkenntnisweisen, die bei Unterschieden in besonderem Maße fruchtbar werden. Veränderungen setzen empfundene und gemachte, wahrgenommene und erzeugte Unterschiede voraus und ein Perzept ist immer ein passageres, in Veränderung begriffenes Perzept, das schon im nächsten Augenblick völlig anders sein.

Wir kennen dieses Phänomen alle von der wechselnden Beleuchtung, wenn es an einem trüben Tag auf einmal hell wird und die Sonne eine räumlich begrenzte Szene plötzlich vor uns aufleuchten lässt. Was wir dann sehen, ist kein Beleuchtungswechsel, das wäre die nachträgliche physikalische Erklärung, sondern wir erleben einen emotional getönten Bedeutungswechsel, ein anderer, deutlich unterschiedener sinnlicher Anlass zur Erfahrung und Bewertung breitet sich vor uns aus; die Umgangssprache spricht nicht umsonst von „einem Unterschied wie Tag und Nacht“, von der üblichen Lichtmetaphorik (ein Situation klärt sich auf etwa, oder dies Argument bringt Licht ins Dunkel) und der kulturhistorisch tradierten Licht-Metaphysik gar nicht zu reden.

Das erwähnte Staunen und das emotionale Ergriffen-Werden liegt eindeutig vor dem erwachsenen, eingeübt orientierten „Ursache-Wirkungs-Sehen“, das die Erklärung bereits in die Wahrnehmung kurzschlüssig mitaufnimmt. Diesen Schritt vollziehen Künstler in der Regel nicht, nicht so schnell und keinesfalls automatisch, sie verharren länger beim Staunen und Ergriffen-Sein, dh sie verweilen länger im Phänomenalen oder sie zögern sogar den Schritt ins Explikative hinaus.

Das trägt dazu bei, dass sie fälschlicherweise für kindhafte Phantasten und Träumer gehalten werden, was aber, sieht man einmal vom Hochmut der derart Urteilenden ab, weder zutrifft noch überhaupt zutreffen kann, da es sich hierbei schlicht um zwei verschiedene Formen der Wahrnehmung handelt.

Über die Form der künstlerischen Wahrnehmung ist viel gerätselt und geschrieben worden, man hat von Versenkung gesprochen, vom „meditativen odr kontemplativen Blick“, vom zweiten und dritten Blick, vom langsamen und detailten Hinschauen, von analytischer, ganzheitlicher und kontextueller Wahrnehmung gesprochen, hat aber selten das

Umschalten zwischen den verschiedenen Formen der Wahrnehmung berücksichtigt.

Künstler sind keine Aliens, die prinzipiell anders sind und alles anders machen als andere, sie nehmen genauso am Alltag teil, wie ihre nicht-künstlerischen Artgenossen, fahren Auto, gehen einkaufen und müssen sich um die Steuererklärung kümmern.

Der passagere und kontrollierte Wechsel zwischen Formen der Wahrnehmung kann am Beispiel der auditiven Wahrnehmung einfacher und leichter nachvollziehbar erläutert werden, als an anderen Sinneskanälen. Mit einiger Übung kann es gelingen aus einem Musikstück die Melodie herauszuhören, die Basslinie, oder im langsamen Satz eines Streichquartetts etwa die Stimme der Viola in deutlicher Unterscheidung zum hohen Cello. Dieses „**Heraushören**“ ist eine Übungssache und jeder Dirigent wird bestätigen, dass es eine Weile gedauert hat, bis er in der Lage war, in einer vielstimmigen Partitur, die Mittellage des Klangs differenziert zu hören. Selektives Hören, Selektives Sehen, selektives Fühlen ...etc. besteht im Unterdrücken der übrigen Sinnesreize, gibt der Wahrnehmung eine Ziel-Richtung und der Entschluss dazu, ist eine Willens- und Konzentrationsleistung.

Er entspricht dem Shifting oder Switching, dem willkürlichen Verändern der Wahrnehmungsweise, was darum so schwierig zu sein scheint, weil ihm ein bewusstes Umgehen mit der Wahrnehmung vorausgeht.

Wir nehmen ständig und unwillkürlich wahr, wobei uns dieser Vorgang selbst selten bis nie bewusst ist, da wir permanent mit den Inhalten unserer Wahrnehmung beschäftigt sind. Nur im Störfall, oder nach gefassten Entschluss wird uns unsere Wahrnehmung thematisch und bewusst, und hier beginnt des „Spezialistentum“ der Künstler, ihre Veranlagung einerseits und ihr besonderes Training andererseits, das die Anlage nutzt, ausbaut und kultiviert. Hier, im Umschalten auf „bewusste Wahrnehmung“ liegt der zuvor erwähnte „Knick im naiven Realismus“, der es überhaupt erst erlaubt, zu relativieren. Mit der Wahrnehmung zu experimentieren, ihre Umstände zu variieren und ihre Bedingungen zu verändern, setzt ein bewusstes Wahrnehmen voraus, auf das von der Alltagswahrnehmung in der Regel willentlich umgeschaltet werden muss. Das kann auch in außer-normalen Zuständen von selbst geschehen, im Rausch, in der Intoxikation, in somnambulen und pathologischen Episoden, was hier aber weniger zur Debatte steht. Hier geht es um Shifting und Switching, um das bewusste, souveräne und kontrollierte Umschalten, Hin-

und Herschalten zwischen Arten der Wahrnehmung, was unser Erleben um viele Alternativen bereichert. Auf diesem SHIFTING im Wahrnehmen beruhen viele weitere künstlerische Methoden im Denken und Handeln, die im mutwilligen, experimentellen Verändern des Vorgefundenen bestehen.

Jeder gestalterische Eingriff ist eine Veränderung, jedes Hinstellen eines Dings verändert die Struktur der Situation, jedes gesprochene Wort, produzierte Geräusch, oder jeder angestimmte Ton verändert die Stille, indem es sie z.B. beendet, jeder neue Gedanke verändert das Geflecht des bisher Gedachten.

Die Frage, warum Künstler häufig als ideenflüchtig gelten, sich schwer zu definitiven Eindeutigkeiten und Ausschließlichkeiten verstehen können, kann damit beantwortet werden, dass sie spontan eben über mehrere Alternativen verfügen als der Durchschnitt. Die in den Wissenschaften übliche- und wahrscheinlich auch notwendige- Reduzierung von Komplexität wird von Künstlern in der Regel als ein „Vergehen am Lebendigen“ erlebt, als eine unzulässige „Verkürzung der Werke“, wie Leonardo es genannt hat, oder als eine „Verstümmelung der Realität“.

Das Denken in monokausalen Zusammenhängen ist nach ihrer Einschätzung ein Unding und ein kaum zu verantwortender Schluss, wenn er aus komplexen Prämissen gezogen wird.

Aus einer solchen Haltung resultiert ein natürlicher Skeptizismus, der allen Eindeutigkeiten misstraut, hinter jede vollmundig vorgetragene Erkenntnis ein vorsichtiges Fragezeichen setzt, Konjunktive und den Potentialis liebt, gleichzeitig aber zahlreiche Alternativen heraus sprudelt, die den durchschnittlichen Zuhörer leicht überfordern und ihn zum Abwehrargument des „Ideenflüchtigen“ greifen lässt. Dieses Alles hat seinen Ursprung in der Möglichkeit der Alterität, dem „anders-sein-können“ und wenn die Relativität innerhalb der Wahrnehmungen in den aktiven Modus des Denkens und Handelns übergeht, verstärkt sich der Kontrast zwischen Reduktion und Amplifikation, zwischen Mono-Perspektivismus und Multi-Perspektivismus.

In der Hoffnung darauf, dass mehrere Augen, die auf das Selbe blicken mehreres und anderes sehen, und dass sich in der Summe der Wahrnehmungsurteile etwas finden lässt, was sich dem Tatsächlichen mehr annähert als es sich aus dem Protokoll eines einzigen Augenzeugen ergäbe, wenden sich die meisten Künstler dem Multi-Perspektivismus und der Amplifikation zu, wohl wissend, dass sie alleine nur bedingt dazu aktiv beitragen können. Das längere Verweilen im Phänomenalen und das Herausögern des Explikativen entspricht der von den Phänomenologen und den Skeptikern geforderten Epoché und erklärt damit einen Teil der Vermeidung von Festlegungen der Künstler. Zu häufig haben sie in ihren Experimenten und ihrer beruflichen Sozialisation erlebt, dass etwas so, oder so ausgehen kann, ein Effekt sich so oder anders erzielen lässt, dass es viele verschiedene Erklärungen für das Sosein eines Zustandes geben kann, ohne dass sich damit Wesentliches an ihm ändern müsste.

Obwohl sie sich meist der raum-zeitlich-kulturellen Begrenztheit ihrer Bemühungen bewusst sind, bringt sie der Enthusiasmus, mit dem sie ihre

künstlerischen Projekte betreiben dazu, geradewegs in der Perspektive der Ewigkeit zu arbeiten. Das hat oft etwas Rührendes, Einfältig-Naives an sich, was sich nur mit dem erklären lässt, was Kleist in der Schluss-Sentenz seines Essays über das Marionettentheater folgendermaßen umschreibt:

„Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müssten wir wieder vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen ? Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Capitel von der Geschichte der Welt.“

Diese „Naivität zweiten Grades“ durch ein wiederholtes Essen vom Baum der Erkenntnis ist der angestrebte mentale Zustand des Künstlers, der ihn trotz allem Skeptizismus unverdrossen an seinen Projekte weiterarbeiten lässt, als wären sie von konkurrenzloser Wichtigkeit in dieser Welt.

SHIFT als genuine künstlerische Methode hat neben dem Ebenenwechsel in der Wahrnehmung noch andere Wechsel im Visier, die, wie bei der analytisch-synthetischen Erfahrung aufschlussreiche Entdeckungen versprechen, die im oszillierenden Bereich des Aktiv-Medium-Passiv liegen, zwischen den parallel existierenden Wirklichkeiten zu vermuten sind und sich zwischen unterschiedlichen Sprachen und Zeichensystemen ereignen. Übersetzungen, Transliterationen und Allographien sind solche Übergänge, Wechsel, Tausch- und Ersetzungshandlungen, die meist sehr schwierig, heikel und gelegentlich sogar unmöglich sind. Eine Schrift in den Zeichenkonventionen einer anderen Sprache wiederzugeben stößt auf so viele überraschende Implikationen und andersartige Vorverständnisse, auf Unvergleichbares, Unvereinbares und kulturelle Schranken, dass viele Aus- und Seitenwege beschritten werden müssen, um Inhalte vergleichsweise angemessen darstellen zu können.

Betrachten wir beispielsweise nur die idiomatischen Redeweisen einzelner Sprachen, die sich zwar nicht transliterieren, wohl aber übersetzen lassen, obwohl das Übersetzen hier weder wörtlich, noch im übertragenen Sinne möglich ist, sondern nur mit idiomatisch-semantischem Wissen.

(Bindfäden-Cats and Dogs)

Solange es sich dabei um Sprache und informationstechnische Belange handelt, gibt es für dergleichen Standards und internationale Normen, die die Kommunikation regeln, aber diese Konventionen taugen wenig, wenn es um Vertonungen geht, um Übersetzungen poetischer Texte, um graphische Notation, um Musikalisierung spatialer Gegebenheiten, um Sonorisationen, um Übertragungen emotionaler Phänomene in Texte, Musik, Bilder oder tänzerische Bewegung. Eine Oper zu konzipieren setzt eine Vielzahl von Transfers, von Übersetzungen und Shifts von einem Zeichensystem in ein anderes voraus, was neben differenzierter Übung, viel

genaues Beobachten,, vor allem aber eine allseitige Bildung und Kenntnisse von Zusammenhängen erfordert.

Letzteres, die allseitige Bildung und Kenntnisse von Zusammenhängen hat viel mit dem zu tun, was Dürer mit dem kryptischen Spruch : „inwendig voller Figuren werden“ versuchte auszudrücken.

Um zeichnen zu können, muss man auf ein verinnerlichtes Repertoire verschiedener Darstellungen zurückgreifen können, die man verändern und abwandeln kann und je nach geforderter Situation zuschneiden kann.

Den Unterschied zwischen natürlichem Ausdruck und kulturell überformtem Ausdruck zu kennen, den Zusammenhang zwischen den 43 Gesichtsmuskeln und der Emotionalität des Menschen, wie er in dem 1978 in Palo Alto veröffentlichten „Facial Action Coding System“ (FACS) veröffentlicht wurde.

Zusammenhänge von Farbgebung und kulturhistorisch tradierter Symbolik kennen, die vielfältigen Konsequenzen des aus der Klassischen Antike überkommenen Konzepts der „Kalokagathia“ kennen, Francis Galtons Composite-Fotografie, den Louvre und Shakespeares Sonnette kennen ist ebenso wichtig wie Geometrie, Pornografie und Ethnographie, Maßsysteme, Statistiken, graphische Repräsentationen und Gewandtheit im Umgang mit linguistischen Problemen.

Das klingt zwar nach einem bildungsbürgerlichen Kanon, ist aber alleine darum nicht zu verachten, solange es nicht dabei bleibt.

Die Rolle des Widerspruchs, der Asymmetrie, des Bruchs, der Disharmonie, des Zweifels, der Unvollständigkeit und Inkompatibilität darf dabei nicht vernachlässigt werden, selbst wenn das gesamte System dadurch gefährdet werden sollte.

Da ein Shifting immer die Kenntnis von mindestens zwei ungefähr parallel existierenden Grammatiken, Systemen und Konventionen voraussetzt, steht es auch immer für Erweiterung, Amplifikation und Zugewinn und das sind unter Künstlern ausgesprochen positiv besetzte Positionen.

Bildhafte, kinetische, oder auditive Beispiele oder Exemplifizierungen für unscharfe Begriffe finden, ist beispielsweise eine typische Shifting-Übung, die ohne ein großes Reservoir „inwendiger Figuren“ nicht zu erbringen ist. Das wiederum setzt ein flexibles und funktionsfähiges Gedächtnis voraus und eine wohltrainierte multilaterale Kombinationsfähigkeit, die sich frei durch Ressorts, Wissensgebiete und Gewerke bewegen kann.

Der Künstler der hier angedeutet wird, ist natürlich ein idealtypischer und nicht unbedingt ein realer, aber die Beschreibung seiner Methoden kann und sollte durchaus pädagogisch verstanden und das hier Angedeutete in ein Curriculum verwandelt werden. Hat man erst einmal die Rolle der Veränderung in der künstlerischen Tätigkeit verstanden, sollte es nicht schwerfallen, aus etwas Gutem etwas Besseres zu machen.

Da die Kunst seit jeher das Reich der Freiheit *und* der Disziplin ist, sind wir frei in der Wahl der Regeln, die wir anschließend befolgen, oder gegen die wir bewusst und mit Gewinn verstoßen. Das gilt im besonderen für die Transliteration und die Allographie., in denen durch beckmesserhafte Regelbefolgung Langeweile entsteht, die dem Gesamtausdruck zuliebe Regelverstöße geradezu herausfordert wenn nicht gar erzwingt.

Raymond Quenau hat in seinen „Exercice du Style“ (Paris 1947) mit Witz und persiflierendem Humor vorgemacht, was Shifting leisten kann, indem er eine kleine, banale Geschichte in 99 Versionen erzählt. Dadurch wird einerseits deutlich, welche Sichtweisen durch einen Ebenenwechsel eröffnet werden können und andererseits wie sehr sich der formale Aspekt einer Erzählung in den Vordergrund drängen kann, den transportierten Inhalt färben, in sein Gegenteil verkehren, albern, großartig oder rührend erscheinen lassen kann, und ihn schließlich sogar fast ersetzen kann.

Auf das Narativ, welches die Grundlage eines jeden Gerüchts, eines jeden Geredes und damit auch einer jeglicher Tradition ist, übertragen heißt das, dass die formale Seite der faktisch-inhaltlichen zumindest ebenbürtig ist und da sie diejenige ist, die man eher verändern kann, übt sie einen beträchtlichen Einfluss auf die Aufnahme des Gesagten aus.

Wir kennen das alle, wenn wir an die Tausend Arten „GutenMorgen“ zu sagen und an die dadurch erzeugten unterschiedlichen Stimmungen und sich verbreitenden Launen, die bekanntlich überaus ansteckend sind.

Das Verändern der Form ist eine der prominenten Tätigkeiten von Künstlern und es gehört zu ihren Erfahrungen, dass kleinste Eingriffe in eine gegebene Situation überraschend große Wirkungen zeitigen können, die kaum noch in einem messbaren Verhältnis zum Auslöser stehen.

Waren es zu früheren Zeiten hauptsächlich Problem des Raumes, der vorherrschenden Farbigkeit, der Repräsentation und dergleichen, so sind es heute eher prinzipielle Fragen, die ihn beschäftigen. Soll an diesem Ort überhaupt Kunst stattfinden, wenn ja, welche? Sollte man hier eine in sich ruhende Skulptur aufstellen, oder nicht doch lieber eine Projektion installieren, sollte man hier „künstlerisch intervenieren“, oder vielleicht doch besser nicht, sollte man die natürlichen und die zivilisatorischen Geräusche dieses Ortes aufnehmen und sie gegenläufig komponieren und einspielen, sollte man vorhandene Reklame und Werbung ignorieren, oder in das Konzept miteinbeziehen? Wenn Kunst ja, soll es eine veränderliche, eine gleichbleibende, eine plakativ-simple, oder eine komplexe und vertrackte sein, sollte man den Verkehr durch unerwartete Reize stören und gefährden, oder das Ganze einfach lassen, in den Garten gehen und nach den Erdbeeren sehen.

Dieses Voltaire'sche Aperçu ist darum hier angebracht, um zu demonstrieren, wie unwichtig, austauschbar und nebensächlich die Kunst mittlerweile geworden ist. Dazu hat ihr ubiquitäres und schier

grenzenloses Vorkommen beigetragen, ihre schranken- und hemmungslose Herstellung und ihr regel-, und geschmacklose Beliebigkeit. Das aber gilt nur für die Kunst als Produkt – nicht für die Kunst als Produzierende.

Diese Schelling'sche Aufteilung in Produkt und Produzierendes, die er der Spinozistischen Figur der Natura Naturans und der Natura Naturata nachgebildet hat, ist derzeit wichtiger denn je, sie bezieht sich nämlich auf zwei gänzlich verschiedene Sachen, Verständnisse und Mindsets.

Die Kunst im Verständnis von Objekt, Ding und Gegenstand ist ein im physikalischen Aggregat geronnenes Tun und Bemühen, das als Ding in der Welt allem Möglichen dient. Man kann dieses Ding ausstellen, kuratieren, kaufen, verkaufen und mit ihm spekulieren. Es entspricht der tradierten Auffassung der Kunst im handwerklichen Horizont von Arbeit und Ergebnis und mündet schließlich im Gedanke des Werks und seines Schöpfers.

Die Kunst als produzierendes Prinzip verstanden, bezieht sich auf eine aktive Tätigkeit, die Erkenntnisse produziert, oder sich zumindest darum bemüht, ist also weit entfernt von der Physik des Gegenstands oder Dings und seiner Herstellung. Sie enträt damit von selbst den Kategorien des Schönen, des Repräsentativen und Dekorativen, sie hat wenig zu tun mit Geschmack, Moden, Stil und Zeitgeist, besitzt vor allem keinen Geldwert und ist darum weder Gegenstand der Spekulation noch Handelsgut. Damit entfällt eine Reihe üblicher Missverständnisse, welche die Kunst immer wieder ins Zwielficht setzen und die Auseinandersetzung mit ihr erschweren.

Die Kunst als Anleitung und Anlass zur sinnlichen Erkenntnis hat eine lange Geschichte. Spätestens seit Baumgartens Aesthetica, wahrscheinlich aber seit den Sophisten sprechen wir von dieser Erkenntnisform, die aber in der Philosophie immer nur von randständiger Bedeutung war.

Baumgarten rechnete sie zu der Klasse der niederen Erkenntnisweisen, womit ganz im Sinne der platonischen Eikasia ihr Rang vorgezeichnet war.

Voraussetzung für den Erwerb dieser Erkenntnis ist die experimentelle Veränderung und der sich anschließende Vergleich, also ein Shift aus dem Gegebenen in ein wie auch immer geartetes Anderes.

Ob nun einer vom Wörtlichen ins Übertragene wechselt, vom Lyrischen in die Prosa, vom Weltlichen ins Geistliche oder umgekehrt, wie es Bach für uns heutige auf verstörende Weise häufig tat, ob jemand musikalische Kriterien auf die Sprache überträgt wie etwa Kurt Schwitters, digitale Chiffrierung kompositorisch nutzt, oder in städtebauliche Strukturen übersetzt, Kombinatorik in der Poesie verwendet, oder im Wandrelief, oder

versucht den Satz vom ausgeschlossenen Dritten, graphisch zu fassen, alles dieses Transponieren, Transportieren, Mutieren und Transformieren ist ein Shifting, eine Veränderung des Kontextes.

Dieses Shifting üben Künstler beständig, ob sie die Höhenlinie einer Hügelkette auf ein Notensystem legen, die Kaugeräusche als elektronischen Impulgeber für einen Plotter nutzen, Alltagsgeräusche sampeln und für Soundcollagen verwenden, den Patronen-Lochstreifen eines mechanischen Webstuhls auf einer pneumatischen oder elektronischen Orgel abspielen, nach dem Vorbild von B-A-C-H und D-S-C-H oder nach der Methode „Sogetto cavato“ des Josquin des Prez komponieren, durch zufällige Flecken 5 parallele Linien ziehen, wie Maurizio Kagel oder dem Zufall vertrauen und der Aleatorik folgen wie Kirnberger, John Cage, David Tudor und Jackson Pollock, ob sie die Holzmaserung durchreiben wie Max Ernst, oder provokant das Schachspielen der Malerei vorziehen wie Marcel Duchamp... immer wird eine Ebene verlassen, oder durch eine andere ersetzt, ein System in ein anderes übersetzt, eine Sprache in eine andere ausgedrückt, oder eben die SHIFT- Taste gedrückt.

Ein SHIFT-Impuls stellt immer eine Verbindung her, etwa zwischen zwei berührungslos verlaufenden Parallelen. Shifting und Switching machen also etwas Neues und in der Tat wird der Blickwinkel bei jedem SHIFT größer und weiter, das Denken wird bereichert, Kenntnisse, Kompetenzen, Ausdrucksmöglichkeiten und Freiheitsgrade nehmen zu.

Wer jemals versucht hat, ein Gedicht zu übersetzen, wird wissen, auf welche Entdeckungsreise in die Abgründe der Sprachen man sich dabei begibt. Wie Nuancen funktionieren, Connotationen, Metaphern und Allusionen und wie unterschiedlich die Sprachen diesbezüglich ausgestattet sind und wie wenig Transliteration und wörtliche Übersetzung an Substanz liefern, um einen lyrischen Text so zu fassen, wie das Original den Leser oder Hörer fasst und ergreift.

Zwischen zwei Systemen, Sprachen, Strukturen und Seinsweisen bestehen meist Unterschiede, die eine Dynamik in der Form eines Gefälles darstellen. Das muss nicht unbedingt ein „Prometeische Gefälle“ sein wie bei Anders, eine schlichtere Form der Dynamik erzeugenden Unterschieds reicht aus, um ein Spannungsfeld zwischen zwei Bereichen und Zuständen zu erzeugen, das sowohl das produktive Moment als auch die Krise markiert.

Dass Krisen zur personalen Entwicklung und zur Veränderung gehören ist zwar eine Binsenweisheit, dass sie aber auch eine bedeutsame Rolle im Formalen spielen, erscheint zunächst gewöhnungsbedürftig.

Den ersten unsicheren Schritten in einem noch nicht gekannten Terrain oder System, den ersten Versuchen sich in einer unbekannten Sprache, oder einer neuen Zeichenkonvention auszudrücken, billigen wir zwar in aller Regel noch Nachwehen einer Krise zu aber selbst die kleinsten formalen Veränderungen in einer Gestaltung, einem Arrangement, einer Dekoration, einem Ablaufplan sind allemal von krisenhaftem Geschehen begleitet.

Beispiel:

„...durch diese leichten Beleuchtungsveränderungen biegen die Vermutungen plötzlich an einer Stelle ab, die für den Ablauf zu früh ist ... legen wir sie auf einen späteren Zeitpunkt trifft das Ganze mit dem Auftritt des Gegenspielers zusammen ... und ist ebenfalls ungünstig ... lassen wir sie weg, entsteht eine räumliche Irritation... ergänzen wir die Handlung durch ein gedankenverlorenes Öffnen eines Fensters, wie zum Luftholen bei Gewitterschwüle etwa ...? - probieren wir das bitte einmal, also Marquis Posa bitte auf Position 1 der selben Szene...

Dieses Hin-und Her auf einer Szenenprobe, dieses Ausprobieren von Effekten, Jonglieren mit den Möglichkeiten, dieses Hin und Weg und wieder Hin, dieses jetzt ganz anders...setzt eine Fülle von verfügbaren Alternativen, Einfällen und ein flexibles Shifting voraus, zu dem es viel Übung und praktische Erfahrung braucht

Shifting kann zum Tanz durch die Kontexte werden, wie in Queneaus „Stilübungen“, der u.a. Mitgründer der Literaten- und Künstlergruppe OULIPO war (OUvrier de Lliteratur Potentiell) eine Art von Nachfolgeeinrichtung des „Bureaus für surrealistische Forschung“, in der noch heute u.a. mit Methoden des Shifting und Switching gearbeitet wird, neben absichtlichen formalen Behinderungen (Constraints) zur Steigerung des Einfallsreichtums und Erweiterung der Kunst.

Das Verändern, das im zweiten Blick der Wahrnehmung beginnt, im Denken fortgesetzt und erweitert wird, kann bei Künstlern im Handeln leichter seinen tätigen Abschluss finden, als bei Menschen, die beruflich oder persönlich generell weniger verändern. Das neugierige Experimentieren, von dem eingangs gesprochen wurde, gehört zum bevorzugten Handlungstyp des in Rede stehenden Künstlers und ist der Geburtsort der Erkenntnisse, dem Ziel der Kunst als produzierende Tätigkeit.

Das Verändern, das Variieren der Bedingungen, das Spielen mit den formalen Aspekten, das Ausprobieren der Alterität ist wesentlicher Bestandteil dessen, was man mit dem modischen und zweifelhaften Begriff der Kreativität meint. Man könnte es, wie de Bono eine Kreativitätstechnik nennen, als Teil des divergenten Denkens verstehen und es allem Nicht-Linearen zu zuschlagen, wenn die Verhältnisse so klar getrennt wären, wie es den Anschein hat und mit einiger Plausibilität erklärt werden kann. Aber auch hier gilt das "Künstler sind keine Aliens-Argument", das **Umsteigen, Umschalten, Shifting selbst** sollte systematischer berücksichtigt und bearbeitet werden.

Das einfachste und in diesem Zusammenhang treffendste Bild wäre wahrscheinlich das Amphibium, die doppelte Existenzform, die für das Überleben auf dem Lande und im Wasser ausgestattet ist. Mythen, Märchen und Legenden kennen viele Formen solcher sagenhaften Wesen und unter den vielen Tritonen und Nereiden, Meeresungeheuern, Sirenen und Nixen sind wahrscheinlich die Figuren der Undine und der Melusine die populärsten, da sie in der Kunst auffallend häufig thematisiert werden. Alles irgend Gedoppelte und Duale weckt von jeher die menschliche Neugier, der Wieder-oder Doppelgänger, der Zwilling, der Klon, das Mischwesen aus Mensch und Tier, der Kyborg, der Vampir und andere lebende Tote, der Halbgott und das Halbblut, der Engel, der Mischling, Janus und das Zwielficht.

Das in zwei oder mehreren Welten leben bringt neben den lustbetonten Vorteilen natürlich auch Nachteile mit sich, die bekannten Künstlerdramen sind voll davon und alle Dorian Grays und Tonio Krögers legen Zeugnis ab von den Schwierigkeiten, die das Shifting und Switching bereiten kann.

Wie alle bi-kulturell Aufwachsenden haben auch Künstler häufig den Eindruck in keiner der beiden Welten richtig zu Hause zu sein und als Halblinge ihr Dasein fristen zu müssen, aber das scheint der Preis zu sein, den sie für die vielen Vorteile zu entrichten haben, die ihnen ein kenntnis- und erkenntnisreiches Leben beschert.

„Vita brevis, ars longa“, wie uns zum schwachen Trost von Seneca überliefert ist; zum Trost deswegen, weil wir in dieser Klage, wenigstens eine Teilhabe an etwas verspüren, das größer ist als wir selbst und das uns überdauert.

Das Shifting ist wesentlicher Bestandteil des großen Experiments, das man gemeinhin LEBEN nennt... üben Sie sich darin, es macht ihr Leben reicher..

Danke