

REGELN, DISZIPLIN UND FREIHEIT

oder Die Schule der Kunst

eine zusammenfassende
Artistenpredigt von

REINHART BUETTNER

Artistenpredigt mit anachronistischem Pathos in der Stimme ausspricht, klingt er wie eine Moralpredigt, wie eine hochtrabende Ankündigung einer Tugendlehre, in der ein anmaßender Akademiker versucht darzulegen, was er für gut und richtig hält. Der diversifizierende Plural und der erratische Singular, tun ein Übriges und stehen für die Confusion, wie sie zwischen Alltagssprache und Literatursprache bisweilen herrscht.

Der Untertitel ist schon ein wenig verständlicher und einfacher, wiewohl er eine ungewöhnliche Pointe enthält, die nämlich, dass die Kunst eine Schule sei, also weniger ein Luxusgut als ein Instrument der Bildung, ein Erlebnis und eine Aktivität, durch die und mit deren Hilfe man etwas lernen kann. Regeln, Disziplin und Freiheit werden hier als drei Begriffe vorgeführt, die einander weder widersprechen, noch sich gegenseitig ausschließen. Sie sind untereinander mit einem vieldeutigen UND verbunden, was sowohl für eine berührungslose Parallelität als auch für eine Gemeinsamkeit stehen kann, ja sogar für eine Kooperation scheinbarer Gegensätze, die sich ergänzend eine neue Einheit bilden.

Doch bevor wir uns dieser neuen Einheit zuwenden, wollen wir uns mit den drei sie konstituierenden Begriffen, Eigenschaften und Desideraten beschäftigen, die in ihrer Größe und Wucht ebenso unklar wie erschreckend sind, ebenso pompös wie interpretationsbedürftig, ebenso bedeutend wie missbraucht. Bekanntlich gehören diese Wörter zur Familie jener Vokabeln, unter denen jeder etwas anderes versteht. Da sie ethisch-moralisch connotiert sind, verbindet sie ein jeder mit eigenen Interessen und Präferenzen, auch und vor allem mit solchen, die ihm selbst nicht bewusst sind. Um die Zusammenhänge besser erkennen zu können, sollten wir zunächst zwischen dem vorfindenden Erleben und dem eigenmächtigen Gestalten unterscheiden. Es ist die nämliche Unterscheidung, die zwischen Rezeption und Produktion in der ästhetischen Debatte anzutreffen ist. Wie, wann und unter welchen Umständen man die Regelmäßigkeit eines Prozesses, einer Erscheinung oder eines Vorgangs erlebt, ab wann man das Doppelgesicht der Regel, als Einschränkung und Ermöglichung erkennt, mag die zukünftige Haltung Regeln gegenüber zwar mitbestimmen und den Umgang mit ihrer Wenn-Dann-Struktur beeinflussen, es ändert aber an der grundsätzlichen und schicksalhaften Gebundenheit an dieselben wenig. Auch wenn sich Philosophie, Pädagogik, Rechtsprechung und Religion seit jeher darum bemühen, finden wir diese Regeln nirgendwo aufgeschrieben, oder zur Befolgung vorgelegt und verbindlich gemacht, sie bleiben in aller Regel zunächst dem Erleben, der Wahrnehmung und dem eigenen Schlußfolgern vorbehalten. David Hume hat dem Kausalnexus u.a. die Gewohnheit zugrunde gelegt und damit auch für die Regel, die Reihenfolge

und für das Erleben der Zeit mit dieser überaus menschliche Dimension eine Grundlage geschaffen. Im Rahmen dieser Profanierung des metaphysischen Begriffskosmos hat er es jedoch nicht versäumt, darauf hinzuweisen, dass heute morgen, nach der Nacht, die Sonne wieder aufgegangen sei, keine Gewähr dafür sei, dass es morgen genauso geschehen werde.

Die Gewohnheit ist also zwar eine mächtige, aber auch eine höchst dynamische und damit unzuverlässige Sache, was man auch durchaus auch von der Regel behaupten kann. Obwohl die Regel mit den Naturgesetzen und deren Unveränderlichkeit liebäugelt und sie häufig in stellvertretender weise argumentativ ins Feld geführt wird, ist es nicht ausgemacht, wie lange die Regel Verbindlichkeit und Gültigkeit beanspruchen kann.

Die Regel hat viel mit dem Begriff „normal“ gemein und ist wie er eine statistische Größe, die nichts mit Qualitäten oder Wertungen zu tun hat, da es sich um nichts weiter als um den „häufigsten Fall“ handelt.

Regeln werden bevor sie aufgestellt werden, aus Erfahrungen ermittelt und durch vielfache Experimente überprüft, haben sodann eine gewisse Gültigkeit und führen bei gleichen Voraussetzungen und Umständen zu gleichen bis ähnlichen Effekten. Wasser, das über den Siedepunkt hinaus erhitzt wird, ändert seinen Aggregatzustand, die ihm eigene Konsistenz und Gestalt und wird gasförmig. Da aber Wasser nicht gleich Wasser ist und Voraussetzungen und Umstände nicht gleich Voraussetzungen und Umstände, haben Regeln immer etwas Unscharfes, Grobes und Simplifizierendes und lassen, wie Gesetze auch, den Einzelfall, den Sonderfall und die Individualität meist unberücksichtigt. (Statistik eben)

Es gibt unter den physikalischen Regeln und Gewohnheiten der Materie auch solche, die aus dem großen und interessanten Bereich des Handwerks stammen und später Eingang in die Technik und Technologie fanden. Das alte, noch experimentierende Handwerk, das noch auf den direkten Umgang mit der Materie um Rohzustand angewiesen war und nicht etwa nur noch aus anleitungsbasierten Collagieren von Halbzeugen bestand, konnte und musste einzig die Erfahrung zum Erzeuger von Regeln machen, direkt, ökonomisch und ästhetisch. Mit der Faserrichtung des Holzes zu schnitzen, war eben gefährlich, das konnte man schon als Lehrjunge am billigen Holz gut studieren. Was alte, ranzig gewordene Eitempera anrichten konnte, sah man sehr schnell, wenn das Pigment mitausflockte und abbröckelte.

Von hier aus ist es nicht weit zum berühmten Konfuzius-Zitat: „Ich höre und vergesse, ich sehe und erinnere mich, ich tue und ich verstehe“, das aus einer ungebrochenen Handwerkerphilosophie zu stammen scheint.

Die vielen Wenn-Dann-Beziehungen, die den Inhalt einer Regel ausmachen, können sowohl deskriptiv als auch proskriptiv ausfallen, worin sich wiederum der Erlebensfall und der Gestaltungsfall spiegeln, eignen sich in gleicher Weise zum Androhen von Verlusten wie zum Erreichen von Zielen. Effekte, die sich durch das Befolgen oder Missachten bestimmter Regeln einstellen, sind das, worauf Regeln zielen. Regeln sind der Versuch, dem Zufall zuvorzukommen, Effekte zu kontrollieren und Überraschungen zu vermeiden, sie sind ambivalent, sowohl lebenserhaltend, als auch Freiheiten einschränkend, wichtig, aber ohne Garantie.

Zum Stichwort „Disziplin“ können einem viele schreckliche Dinge und Personen einfallen, vom Kasernenhof bis zur Gardinenpredigt, von törichten Lehrern bis zu strengen Meistern, von Ordnungsfanatikern bis zur Subordination. In der Tat ist dieser Begriff schwer belastet durch falsche Autoritäten, durch karikaturhafte Chefs, sich aufspielende Vorgesetzte, durch hohlen Formalismus und sachlich unbegründete Forderungen und den berühmten Kadavergehorsam. Die römische „disciplina“ bedeutet in der Übersetzung ungefähr soviel wie:

- I. Unterweisung, Unterricht, Lehre, Fach
- II. Bildung, Kenntnis, Wissen
- III. Disziplin, Ordnung, Erziehung, Zucht, Strenge, strenge Zucht, Kirchenzucht
- IV. Lehrmethode, Lehrdisziplin, philosophische Schule,
- V. Anordnung, Mahnung, geordnete Lebensweise, Ordnungsstrafe
- VI. Verfassung, Verwaltung
- VII. strenge Bußübung, Geißel, Geißelung
- VIII. Wissenschaften (Pl.) (nach Navigium, Lateinplattform.www)

Aus diesem Katalog wurde und wird jeweils das ausgesucht, was in den kommunikativen Kontext passt, wodurch die Bedeutung sich verändert. Die unter I. bis VIII. aufgezählten Übersetzungen stellen lediglich das Bedeutungsfeld des (indexikalen) Begriffs dar, wobei allerdings die umgangssprachlich häufigste Verwendung dieses Begriffes in seiner reflexiven Form fehlt: die Selbstdisziplin.

Diese auf das eigene Verhalten bezogene Form der Disziplin, diese Selbstherrschaft, bewusste Bedürfnissteuerung, dieser gezielte Triebverzicht, der mit einer Klarheit im Umgang mit sich selbst einhergeht wird traditionellerweise als eine besondere Tugend gepriesen und gilt gemeinhin als ein wichtiges und hochrangiges pädagogisches Ziel.

Disziplin hat viel mit Regelbefolgung, sozialer Anpassung und Harmonie zu tun, mit cognitiver, performativer und convivialer Dissonanzvermeidung und Vertrauensbildung.

Aber auch die anderen Bedeutungen der Disziplin als Fach und Lehrmethode, als Bildung, Kenntnis und Wissen haben ihre eigene Geschichte, die sich in Schulen, Wissenschaften und in den akademischen Debatten zeigt, aus der beispielsweise hervorgeht, wie sie sich einst befördert, bekämpft und entwickelt haben und nicht immer das waren, als was wir sie heute kennen.

Soll das hier möglicherweise eine moderne Nacherzählung von Schillers Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795) sein, in denen er letztendlich für eine Veredelung des Menschen plädiert?

Nein, ganz so idealistisch geht es hier nicht zu, sondern bescheidener und bodenständiger und eher handwerklich als philosophisch. Da es hier weniger um den Kunstgenuss als um die künstlerische Arbeit geht, also weniger um das Kunst-Betrachten als um das Herstellen von Kunst, sind wir nicht nur der müßigen Schönheitsdebatte enthoben, sondern auch der Geschmacksdiskussion, der Lieblingsbeschäftigung einstiger gebildeter Stände.

Einzig die Freiheitsfrage bleibt uns erhalten, das ständig gefährdete und umstrittene hohe Gut unserer Gattung, was immer man darunter auch verstehen mag.

Das, was Novalis „die subjektive Beschaffenheit des Wissens“ nannte, trifft mit dem „hören-sehen-tun-Zitat“ des Konfuzius in der handwerklich-künstlerischen Arbeit dort zusammen, wo aus der selbst gemachten Erfahrung des eigenen Tuns, das Wissen für zukünftige Problemlösungen generiert wird. Dieses ist kein Wissen „über“ sondern ein Wissen „how to“ und zeichnet sich durch besondere Ich-Nähe aus, von der Novalis mit anderen Worten sprach.

Die Qualifizierung des Wissens, seine verschiedenen Arten oder Typen, all das hat eine lange Tradition. Obwohl im europäischen 18. Jahrhundert Kennen, Können und Wissen synonym verwendet wurden, wie heute noch die verschiedenen Bedeutungen des Englischen to know erkennen lassen, unterschied Leibniz in seiner Monadologie 1714 zwischen vérités de fait und vérités de raison und kontrastierte damit empirisches Sachwissen mit axiomatischem Wissen. Immanuel Kant unterscheidet Wissen ‚ex datis‘ von solchem ‚ex principiis‘ und Jürgen Mittelstraß schließlich führte die Unterscheidung zwischen „Verfügungswissen“ und „Orientierungswissen“ ein. Theoretisches Wissen .v. praktisches Wissen, Buchwissen gegenüber Handlungswissen, Allgemeinwissen .v. Spezialwissen, schönes Wissen gegenüber nützlichem Wissen etc. die Liste könnte beliebig fortgesetzt werden, doch ergibt sich daraus noch keine Priorisierung, keine vertretbare Präferenz, weil wir situativ von jedem Wissenstyp etwas brauchen. Selbst im Zeitalter der semantischen Netze, Datenbanken und künstlicher Intelligenz fällt die Unterscheidung von fokalem und peripheren Wissen und die diesbezügliche Einschätzung nicht immer leicht. So ausgebufft die Technologien auch immer sein mögen, eine wünschenswerte „qualitative Mathematik“ steckt noch in den Kinderschuhen.

Jan Graf Potocki hatte in seiner „Handschrift von Saragossa“ von einem Projekt berichtet, in welchem jemand an der „Geometrisierung der Gefühle“ arbeitet, was aber wohl eher zu den phantastischen Seiten dieses opulenten Decamerone des 19. Jahrhunderts zu zählen ist.

Die gängige Einteilung in die beiden Wissensarten des deklarativen und des prozeduralen Wissens, in das sogenannte ‚Wissen Was‘ und das ‚Wissen Wann und Wie‘ wird landläufig besonders plastisch am Kochrezept veranschaulicht. Die Ingredienzien und alles, was man zum Herrichten einer Speise braucht ist das deklarative Wissen, was aber alleine natürlich nicht ausreicht ohne das prozedurale Wissen, das über das Wann und Wie des Kochens und Zubereitens entscheidet.

Das heißt auf die Kunst übertragen: das Aufzählen und Bereitstellen der Farben, Pinsel und sonstiger Materialien ersetzt noch nicht das Können, die Erfahrung und die Freiheiten des Künstlers. So weit-so trivial ...aber um auf die Regeln, die Disziplin und die Freiheit zurück zu kommen, ist zunächst das Verhältnis von Regel und Können zu klären.

Können setzt Vertrautheit mit Regeln voraus, Handhabung, Übertragung und Kombination inklusive. Aber auch das Verlassen der Regel, deren Umkehrung und sogar das gezielte Verstoßen gegen regelbasiertes Tun gehört zum souveränen Können, was letztlich das Gegenteil eines sklavischen Befolgen einer Regel bedeutet und jene Freiheit andeutet, die den Künstler ausmacht.

Regeln beherrschen oder von Regeln beherrscht werden, macht auch hier den Unterschied zwischen Souveränität und biederem Gehorsam, zwischen dem Meister und dem weisungsgebundenen Werkstattmitglied.

Der berühmte Spruch. „Nulla dies sine linea“, der als Urgebot künstlerischer Disziplin gilt, der bereits von Erasmus in seine Adagia aufgenommen wurde und verschiedenen antiken Autoren zugeschrieben wurde, ermahnt Künstler an das tägliche Üben und den Fleiß, der alleine das Talent zum Genie macht. Vielfach zitiert und abgewandelt diente er immer wieder akademischen und anderen Zeichenlehrern als vorbildliche Regel, den Geist durch die reproduzierende Wahrnehmung zu trainieren, die Konzentration und das Fokussieren zu üben und sich auf Kontemplation und Versenkung einzulassen.

„Man sagt(demnach) billig, die Zeichenkunst wäre die Mutter aller anderen, aus ihr entspringenden Wissenschaften. Dann sie stellet uns vor aller Ding *Proportion*, Zierlichkeiten, die Bewegungen des Gemüths, schöne Geberden des Leibes, herrliche *Inventionen*, Unterschied der Kleider, Sitten und Gebräuche, auch was dergleichen mehr ist; daß wohl keine Profession, so gering sie auch scheint, solcher entbehren kan. Sie ist in der That eine Handleiterin, allerhand geschickliche Wercke hervorzubringen.“ schrieb

Johann Daniel Preißler in der Vorrede zu seinem 1721 herausgebrachten dreibändigen Lehr-Werk „Die durch Theorie erfundene Practic, oder Gründlich-verfasste Reguln, deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercken bestens bedienen kan“

Der Nürnberger Sproß einer Künstlerfamilie war nach langer Studien- und Bildungsreise aus Italien als aufsässiger und streitbarer Neuerer in die Heimat zurückgekehrt, hatte sich den Zwänge der Zünfte nicht mehr beugen wollen und etablierte so, lauter als vor ihm Albrecht Dürer das Renaissance-Ideal in Nürnberg. Er war zwar nicht der Gründer der ersten deutschen Kunstakademie, das war das Gründetrio Jakob von Sandrart (Neffe des berühmten Malers und Theoretikers Joachim von S.), Elias von Goedeler und Joachim von Nützel, aber einer ihrer Wiederbeleber, Institutionalisierer und erster vom Rat der Stadt besoldeter Direktor. Für die später von ihm gegründete Zeichenschule hatte er das Lehrwerk verfasst.

Neben den entstandenen Akademien hatte sich eine recht unglückliche Form des künstlerischen Berufs herausgebildet, der des Zeichenmeisters im handwerklichen Umfeld, des Zeichenlehrers an den Gymnasien und der des akademischen Universitätszeichenlehrers. Häufig versah die selbe Person alle drei Dienste, nicht zuletzt weil die Besoldung recht kümmerlich war und man den neuen künstlerischen Beruf nicht einschätzen konnte. Das 17. und 18. Jahrhundert hindurch beherrschte ein Streit um den Beruf „Künstler“ die Szene, auf der die Kupferstecher, Zisseleure, Holzschneider, Glasmaler und Illustratoren ebenso mitmischten wie die Mitglieder der philosophischen Fakultäten und der staatlichen und städtischen Verwaltung.

Die Lossagung vom zünftigen Handwerk, wie sie in der italienischen Renaissance initiiert worden war, war jenseits der Alpen wohl doch nicht vollständig vollzogen worden, zumindest ließen die sozialen Konsequenzen sehr zu wünschen übrig. War das Neuhumanistische Bildungswesen noch stark an den Ritter- und Adelsschulen orientiert, so richteten sich die Kunstakademien und Zeichenschulen nach dem Curriculum der Akademie von Florenz, gegründet mit Mediceischer Unterstützung von Giorgio Vasari, 1563.

Einer der ersten deutschen Universitätszeichenlehrer Johann Dominikus Fiorillo, ein italienisch stämmiger Deutscher Maler (1748-1821) war insofern ein Muster dieses mehrfach geteilten Berufsbildes, als er sowohl der Kurator der Universitätssammlungen war, als auch Zeichenunterricht erteilte und nebenbei Vorlesungen über Archäologie, Kunsttheorie und Kunstgeschichte hielt, nach dem Vorbild von Vasaris Künstlerviten.

Dass die Kunst eine Wissenschaft sei, war allgemeine Auffassung seit der italienische Renaissance, aber vielleicht doch nicht so allgemein und verbreitet, wie viele Künstler sich das wünschten. Die Überzeugung, dass ein gebildeter Mensch nicht durch seiner Hände Arbeit den Lebensunterhalt verdiene, die seit der römischen Antike galt, saß doch sehr tief und da die Künstler sich die Hände schmutzig machten, gehörten sie schlechterdings nicht zu den Intellektuellen, sondern zu den Handwerkern. Unter den sieben freien Künsten, dem Bildungskanon des lateinischen Mittelalters wird man sie vergeblich suchen und in der Bildung und Ausbildung der Söhne der adeligen Führungsschicht spielte die Kunst keine Rolle. Reiten, Tanzen und Singen musste ein Sohn aus gutem Hause können, zeichnen hingegen nicht. Es gab natürlich Ausnahmen, doch wurde meist streng darauf geachtet, dass die Beschäftigung mit den schönen Künsten die Karriere nicht gefährdete.

Den Platz unter den ernstzunehmenden Professionen, den sich die Künstler durch Expertise in Geometrie und Anatomie zu erkämpfen gesinnt waren, bescherte ihnen zwar Anerkennung und heimliche Bewunderung, verstärkte aber mehr ihre Sonderstellung als dass es ihre selbstverständliche soziale und gesellschaftliche Akzeptanz befördert hätte. Als dann noch theoretische Kompetenz hinzukam und historischer Überblick war es aus mit der selbstverständlichen Akzeptanz und die Sonderrolle der Künstler schien für alle Zeiten festgeschrieben, um nicht zu sagen: in Stein gemeißelt. Wenn dann noch einer wie der streitbare Preißler auftrat und Rechte einforderte und Klage führte und vom Rat der Stadt verlangte wie ein Gelehrter behandelt zu werden, waren die Offiziellen und die Aufrechterhalter von Recht und Ordnung, uneins und zutiefst ratlos. Zur Geometrie, Perspektive, Proportionslehre und Anatomie, kamen im weiteren Verlauf der wissenschaftlichen Entwicklung noch die Anforderungen der Naturwissenschaft hinzu, in denen die bildlich vermittelte Erkenntnis eine große Rolle spielte. Dadurch erweiterte sich zwar das umstrittene Arbeitsfeld der Künstler, und versorgte sie mit Argumenten, aber der Streit zwischen alphanumerischem Zentrismus und sinnlichem Erkenntnisgewinn nahm nicht nur zu, sondern nahm sogar groteske Formen an.

Ein schönes Beispiel dafür geben die Streitereien in der Herausgebergruppe der großen französischen Enzyklopädie ab, während deren Diderot die Illustratoren entließ und nachdem er Richtlinien für die Darstellungen erlassen hatte, neue etwas willfährigere Zeichner engagierte.

Das alte Problem der „Allgemeinen Darstellung“ und der Abstraktion, die Probleme des nomothetischen und idiographischen Ansatzes in der

Beschreibung und der graphischen Darstellung hatten sich bemerkbar gemacht und den reibungslosen Ablauf des Publikationsprozesses gestört. Auch wenn es an deutschen Universitäten niemanden gab, der über die Geschichte der Kunst etwas hätte erzählen können, außer den Universitätszeichenlehrern wurde ihnen das Recht dazu rundweg abgesprochen und nur in wenigen Ausnahmefällen geduldet. Sollten dazu etwa noch kunsttheoretische oder ästhetische Bemerkungen oder Regeln eingeflossen sein, gingen die Historiker, Philosophen und Philologen gegen die Künstler mit allen institutionellen Mitteln vor.

Das heißt, wenn die Einzigen, die etwas davon verstanden, sich über das eigene Metier äußern wollten, wurde ihnen das Recht dazu mit äußerst fadenscheinigen und formalistischen Gründen streitig gemacht.

Obwohl Fiorillo der Lehrer von Schlegel, Tieck und Wackenroder war und die erste Generation romantischer Kunsttheoretiker angeregt und gebildet hatte, musste er ständig unter unwürdigen materiellen Umständen leben und wurde schnell vergessen. (vgl. dazu Elke Schulze Nulla Dies sine linea, universitärer Zeichenunterricht, Stuttgart 2004)

Heute gilt er zwar als Pionier des Universitätsfachs Kunstgeschichte, aber dieses unter völliger Verkennung seiner lebenslangen Mühen, Sorgen und Anfeindungen.

Preißler, Fiorillo, Eberlein, Dörr, Naumann, Klagenberg, Clausen und wie sie alle heißen mochten, die meisten Universitätszeichenlehrer waren zugegebenermaßen durchschnittlich begabte Künstler, die meist nahe am Zeitgeschmack arbeiteten und nicht weiter auffielen oder künstlerisch von sich reden machten. Sie waren alle „Exerzitien-Meister der freien akademischen Fertigkeiten“ wie es in Kiel hieß, „zuständig für die höhere Kavaliersausbildung“, setzten also mehr oder weniger die Tradition der Laienbrüder in den Klöstern und Klosterschulen fort und galten als Akademiker zweiten Ranges neben den Reit-Fecht- und Tanz-Meistern der alten Ritter-Akademien.

Eifersüchteleien, Rangstreitigkeiten und eitle Gefechte waren also vorprogrammiert, wie man heute sagen würde und werfen ihren Schatten bis auf die gegenwärtigen Debatten, da helfen auch so merkwürdige Konstrukte wie die Promotion in praktischer Kunst nichts.

Was Preißler mit seinem auffallenden Titel „Die durch Theorie erfundene Practic“ meinte, bleibt rätselhaft und nährt den Verdacht, dass er strategisch konzipiert war.

Preißlers Verständnis dessen, was Theorie sei, ist denkbar einfach. Es ist die geometrisch gefasste Proportionslehre, wie sie in der italienischen Renaissance von Leonardo und anderen verfasst worden war.

Das Zeichnen-Können war die „Practic“, die nur auf der Basis einer wohlverstandenen und streng befolgten „Theorie“ der Proportionsgeometrie gelingen konnte. Sein Landsmann und Kollege Dürer hatte diese Theorie auch in Nürnberg bekannt gemacht und durch seine stupende mathematisch-geometrische Begabung ausgearbeitet und erweitert. Auf ihn geht beispielsweise die künstlerische Erkenntnis zurück, dass es prinzipiell zwei Arten der Genauigkeit gibt, die in der Mathematik als Abstractum geforderte und die handwerklich-zeichnerisch erzeugte bestmögliche.

Preißler kombiniert die damals üblichen Vorlagen- und Musterbücher mit seinem theoretischen Anspruch, geht die menschliche Figur in allen Einzelheiten durch, berücksichtigt Bewegungen und Ansichts-abhängige Verkürzungen und überträgt schließlich seine Systematik auf Landschaften, Blumen, Architektur und Ornamente. Sein Sohn setzt die Arbeit fort und publiziert zu Grotesken, Buchschmuck und Heraldik.

"Die Zeichnung, der Vater unserer drei Künste, Architektur, Bildhauerei und Malerei, geht aus dem Intellekt hervor und schöpft aus vielen Dingen ein allgemeines Urteil (giudizio universale), gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur[...] Und da aus dieser Erkenntnis eine bestimmte Vorstellung (concetto) entspringt und ein Urteil, das im Geiste die spätere, mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung (disegno) genannte Sache formt, so darf man schließen, dass diese Zeichnung nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung der Vorstellung (concetto), die man im Sinne hat." hatte Giorgio Vasari Ende des 16. Jahrhunderts in seinen Künstlerviten geschrieben und damit eine theoretische Spur gelegt, der viele Zeichenlehrer folgen sollten, damit ihren Anspruch in Sachen Bildung und Theorie gegen alle Widerstände deutlich formulierend.

Nachdem 1750 Alexander Gottlieb Baumgarten seine Aesthetica veröffentlicht und damit ein neues Fach innerhalb der Philosophie ins Leben gerufen hatte, verschärfte sich die Lage der Universitätszeichenlehrer, da nunmehr die Philosophen in der Kunst das Wort führten und die Theorien der Zeichenlehrer zu einer Art Handwerkerphilosophie minderer Qualität herabsanken. Als dann noch nach dem Willen Baumgartens die Ästhetik als alternative und zweite Logik und letztlich als „sinnliche Erkenntnistheorie“ auftrat, war es um die alten Handwerkerphilosophie geschehen. Sie wurde kaum noch erwähnt, es fand keine seriöse Auseinandersetzung mit ihr mehr statt.

großes Regelwerk aus Linien, Winkeln, Flächen und Proportionen verstanden, so geriet sie im Angesicht der neuen Ästhetik zu einem philosophischen Problem. Wahrnehmung und Denken drängten in den Vordergrund, die Vernunft bekam im sinnlichen Urteil eine bemerkenswerte Konkurrenz, der bisher philosophisch verachtete Augenschein hatte plötzlich nicht nur Konjunktur sondern sogar entscheidendes Gewicht, stabil geglaubte Kategorien und Ordnungen gerieten aus der Gleichgewicht, Überzeugungen wurden fragwürdig, Begründungen zweifelhaft.

Die Kunst hätte in dieser Situation zu einer neuen Wichtigkeit gelangen können, wenn sie sich der Diskussion geöffnet hätte. Statt dessen stand die Künstlerschaft vergleichsweise sprachlos der wortgewaltigen Philosophenzunft gegenüber, ließ sich von dieser einschüchtern und entmündigen und wandte sich im Groll ab und ging auf diese Weise den ersten Schritt in die intellektuelle Isolation.

Da der geistige Aspekt der Kunst nun offensichtlich zu einer Sache der Philosophie geworden war, hatten die Künstler im eigenen Haus nichts mehr zu sagen. Man hatte entschieden, wenn einer pro domo spreche, sei dies nur mit Vorbehalt brauchbar, verlässlich und sachdienlich und eine beispiellose Kompetenzerschleichung nahm institutionelle Formen an. Kunstgeschichte und Ästhetik wurden zu Fächern der Geisteswissenschaften und die Kunst selbst wäre beinahe zum reinen Handwerk und Kunstgewerbe verkommen, wenn da nicht am Rande der Geisteswissenschaften ein weiteres neues Fach mit den Hufen gescharrt und um akademische Anerkennung gebuhlt hätte. Das uneheliche Kind aus der halsbrecherischen Verbindung von Medizin und Philosophie, Psychologie genannt, hatte versucht, sich als eine objektive Wissenschaft der Subjektivität zu etablieren, in dem sie physikalisches Denken des Wiegens und Messens und mathematische Methoden der Beweisführung in sich aufnahm. Die Vertreter des Faches beanspruchte als philosophisch gebildete Naturwissenschaftler ernst genommen zu werden, amalgamierten Theorien von der Theologie bis zur Kriminalistik, von der Vererbungslehre bis zur Wahrnehmungstheorie, Anatomie, Ästhetik, Physiologie, Charakter- und Temperamentenlehre, medizinische Diagnostik, pädagogische und kurative Methodik und Therapeutik. Natürlich interessierte sich die Psychologie auch für die Kunst, nicht zuletzt weil die Künste eine der merkwürdigsten Produkte der menschlichen Spezies sind und ihre Produzenten zu den auffälligsten Exemplaren der Gattung gehören. Leider entwickelte sich auch das Verhältnis des neuen

Fachs der Psychologie und der Kunst nicht zum Vorteil der Künstler, auch hierin gab es Praejudizien, Kränkungen und Einseitigkeiten zum Nachteil von Kunst und Künstlern, doch dieses ist ein eigenes Thema mit einem anderen gedanklichen Schwerpunkt.

Bleibt noch das Große Wort von der „Freiheit der Kunst“, von der niemand so recht weiß, was darunter zu verstehen sei.

Dass die Kunst jemals unabhängig gewesen sei, ist ein Ergebnis ungezügelter Wunschdenkens und nie jemals Realität gewesen, weder war sie es in der Abhängigkeit von der Kirche, noch in der Instrumentalisierung durch Staat und Politik, weder in der Abhängigkeit von der öffentlichen Meinung, noch vom Zeitgeschmack und der jeweiligen Mode. Im Gegenteil ist es ihr unschätzbare diagnostische Wert, dass sie allen Einflüssen der Zeit ausgesetzt ist und auf sie deutlich und sinnfällig reagiert, denn wie anders wäre es zu erklären, dass Historiker sie immer wieder zur nonverbalen Demonstration und Figuration bestimmter Dispositive und Mindsets heranziehen.

Dass die Väter und Mütter unseres Grundgesetzes die Freiheit der Kunst und Meinungsäußerung in die Verfassung aufgenommen haben, verdankt sich zum Teil den Erfahrungen der vorausgegangenen Epoche und ist bei Lichte besehen ein zwar gut gemeintes aber etwas allzu pauschales Bekenntnis. Auch die nämliche goodwill-Deklaration der UNESCO hat leider nur beschränkten Wert, weil ein Einklagen dieser Rechte im Einzelfall schier aussichtslos ist. Das vitale Interesse der Künstlerschaft an diesen Erklärungen zeigt sich davon aber wenig beeindruckt, die meisten sind ausgesprochen stolz darauf, dass die Kunst in diesem Rahmen überhaupt erwähnt wird und dazu noch im Zusammenhang mit schützenswerten und darum offensichtlich geschätzten Werten und Rechten.

Die Freiheit der Kunst und die sogenannten „künstlerischen Freiheiten“, sind im Grunde etwas sehr Verschiedenes, obwohl sie gelegentlich synonym verwendet werden. In allen Begriffskombinationen, in denen Kunst und Freiheit vorkommt, ironischen wie veristischen, moralischen wie libertären, gibt es eine Außen- und eine Innenperspektive, eine wirkungsgeschichtliche-gesellschaftspolitische und eine die individuelle Produktion und Themenwahl beeinflussende.

Über die erste sind-im Sinne der Rezeptionsästhetik- ganze Bibliotheken veröffentlicht worden, über die zweite- im Sinne der Produktionsästhetik- nur sehr rare Bemerkungen und zumeist ins Confessionalistische spielende Abhandlungen.

Die Rigorosität zur eigenen, subjektiven Weltsicht zu stehen, auch im krassesten Widerspruch zur verabredeten Realität, hat man um die Jahrhundertwende als Freiheit missverstanden und den dahinter stehenden

Zwang missdeutet, womit das Missverständnis der L'Art Brut, Außernseiterkunst, oder Kunst der Geisteskranken seinen Lauf nahm und letztlich seine verhängnisvollen Effekte durch die Arbeiten zu Kunst und Künstlern von Sigmund Freud zeitigte. Die resultierende Psychopathologisierung der Kunst hat dieser vor allem durch die Vulgarisierung der Psychoanalyse auf Jahrhunderte geschadet und im Kampf gegen diese bequeme und populistische Verachtung wird man mehr als einmal an das antiken Missverständnis von den schmutzigen Händen erinnert.

Die Freiheit, die in der Kunst herrschen soll, beginnt da, wo es dem Individuum möglich ist, die Welt so oder auch so zu erleben; es ist weniger die Willkür als die Wahlfreiheit, die Fähigkeit zum Perspektivenwechsel und die Möglichkeit diesen sanktionsfrei zum Ausdruck zu bringen.

Einsicht, Experiment und Erfindung stehen gegen den Zwang des Nicht-Anders-Könnens, die sich im expressionistischen Diktum des „Ausdrücken-müssens“ spiegelt. Die Fabel vom „Ausdruckszwang“ ist ein Symptom der Kunstdebatte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und nicht länger wert, sich damit aufzuhalten, es ist ein Begriff aus der Psychiatrie und da gehört er auch hin.

À Rebours, „gegen den Strich“, wie ein ikonischer Roman der Décadance heißt, gibt eine Richtung an für die ein bereits vorhandener Strich Voraussetzung ist. Daraus ableiten zu wollen, dass die Kunst die sinnlich erfahrbare Dialektik wäre, ist zwar gewagt, hat aber etwas Verheißungsvolles und Couagierendes. Das Aufscheinen des Einen im Anderen, des Antithetischen im Gegebenen, der Negation in der Position, wie es im Surrealismus häufig zu finden ist, hat wesentlich mehr zur Rettung des „Geistigen in der Kunst“ beigetragen als die gleichnamige Abhandlung Kandinskys, die er im problematischen Geiste des Bauhauses und der Anthroposophie veröffentlichte.

Die KonzeptArt, eine Weiterentwicklung des Concettismo der Renaissance, hat durch die Aufnahme der Außenperspektive eine Konventionskritik denk- und darstellbar gemacht und hat damit nicht nur der Kunst neue Arbeitsfelder erschlossen, sondern ihre Aussagen wieder in den herrschen Diskurs zurückgebracht und dadurch versucht ihre intellektuelle Isolation zu beenden. Die durch sie thematisierte und mitausgelöste Mediendebatte hat die Diskussion der Medialität, Indirektheit und Vermitteltheit bereichert und zu einer allgemeinen Zivilisationskritik beigetragen, die, ob laut oder leise, direkt oder indirekt, den Künsten seit jeher nahe lag und gut zu Gesichte stand.

Aufhebens in unserer Industriegesellschaft um die Innovation gemacht wird, von de Bono's lateral thinking, über Osborn's brainstorming, Buzan's Mind Maps und den gesamten Anstrengungen der Kreativ-Wirtschaft, mitsamt des Design thinkings und des Thinking out of the Box und all den untauglichen Versuchen, das Problem-solving zu digitalisieren, kann man als Künstler nur ungläubig den Kopf schütteln.

Alle Autoren dieser Branche bemühen die Geschichte und insbesondere die Kunstgeschichte von Porphyrios bis zu Aristoteles, von Diderot und d'Alembert bis Justinus Kerner, von Leonardo bis Picasso. Dabei verflachen und verkürzen sie die ursprünglich künstlerischen Ideen und Methoden dank ihrer eigenen verengten Perspektive der kurzfristigen Anwendung und des direkten Zugriffs auf das schwer greifbare Phänomen.

Kreativität, das unglücklich aus dem Amerikanischen Rück-Übersetzte europäische Missverständnis hat nichts mit dem „Schöpferischen“ und „Einfallsreichen“ zu tun, wie ein wesentlicher Aspekt des Künstlerischen hierzulande früher genannt wurde.

Der schöne, fruchtbare, weiterführende und oft zufällig sich einstellende Einfall entzieht sich der geplanten Problemlösung und Suche nach Alternativen zum Gewohnten. Das was Horace Walpole einst „serendipity“ genannt hatte und der Soziologe Merton später wieder entdeckte, und was heute in der oben geschilderten Weise vermarktet werden soll, ist definiert durch das „unabsichtliche Finden, ohne darnach gesucht zu haben“ und wird durch das berühmte Zitat von Louis Pasteur erweitert: „Der Zufall begünstigt den vorbereiteten Geist“

Wie viele biographische Studien belegen, scheint der Einfallsreichtum einer Person ein organisch Ding zu sein mit einer langen, kontinuierlichen Vorgeschichte und Entwicklung und keine Methode, die man eben'mal schnell erlernen und erfolgreich anwenden kann.

Die Freiheit im Geiste ist vornehmlich eine der Herstellung von Relationen, seien es Kombinationen, Contradiktionen oder Allusionen, Assoziationen und Bissoziationen und vor allem der unbekümmerte Mut zum nicht-rückversicherten Widerspruch. Einen Zusammenhang neu und anders denken zu können, setzt um einen eine gewisse intellektuelle Verwegenheit voraus und zum anderen Angstfreiheit im Bezug auf das Ergebnis eines Experiments mit offenem, nicht prognostizierbaren Ausgang.

Die unbotmäßige Äußerung des katalanischen Architekten Antoni Gaudi, die Gotik sei nicht zu Ende gedacht und seine Bezeichnung des Strebewerks als „Häßliche Krücken“, die ihn letztlich zur Erfindung seiner parabolischen Architektur befähigte, ist ein beredtes Beispiel dafür.

Regeln nicht als ein-für-allemal verbindlichen „Methodenzwang“ zu verstehen, sondern als bewährte, gleichwohl aber veränderbare Erklärungshypothesen und Handlungskonventionen ist eine weitere Voraussetzung für die erstrebenswerte Freiheit. Dass dieses nicht bequem ist, versteht sich, denn nach Schema und Routine zu verfahren und im gedankenlosen Trott immer so weiterzumachen, ist allemal bequemer, als sich bei jeder sich auftuenden Entscheidung tiefgreifende Fragen zu stellen. Es muss zwar nicht immer die „*purquoi y a-t-il quelle chose plutot que rien*“-Frage sein, aber selbst diese kann gelegentlich eine befreiende Wirkung haben. Etwas im Widerschein seiner Nicht-Existenz zu sehen, beruht auf jener sinnlichen Dialektik, von der zuvor die Rede war, welche die besondere Betonung erklärt, durch die künstlerische Darstellungen, etwa im Gegensatz zur dokumentarisch abbildenden, auffallen und berühren.

Ziele der freiheitlichen Handlungen ist nicht etwa die Abschaffung von Regeln oder die gänzliche Regellosigkeit, sondern der souveräne Umgang mit ihnen. Ihnen bewusst und überlegt zu folgen, sie abzuwandeln oder sie durch andere zu ersetzen, zeichnet die reflektierte Haltung aus, die Künstler meist einnehmen, immer im verstärkenden Kontrast zur Spontaneität und Expressivität, die ebenso zur erwähnten Haltung gehören und wie Licht und Schatten das Gesamtbild modellieren und komplettieren.

Die im Untertitel dieser Artistenpredigt erwähnte „Schule der Kunst“ meint, dass neben den technisch-handwerklichen und konzentrativ-contemplativen Übungen eine Art von „Künstler-Moral“ Teil des dort vermittelten Bildungskanons ist. Dieser ist wiederum eingebettet in eine Artisten-Metaphysik wie sie uns durch Nietzsche aus dem 19. Jahrhundert überliefert ist. (vgl. dazu Günter Figal „ist die Kunst metaphysisch?“)

Pädagogisches Ziel dieser Schule ist es zu einer demütigen Verwegenheit und Courage zu erziehen, Serendipity und Begeisterung zu studieren und das „sich Freuen“ zu erlernen.

Ich kann diese Schule nur empfehlen und danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit

Danke