

THEOROS & THEORIA

Anmerkungen zur Kunsttheorie

ein Essay von

REINHART BUETTNER

Thematisieren, Fokussieren, Analysieren, Recherchieren, Kompilieren, Systematisieren, auch Ausgraben, Sichten, Untersuchen, Ordnen und Einordnen sind Tätigkeiten, die in den Werkzeugschrank der Kunsttheorie gehören, abwechselnd gebraucht werden und möglichst immer zur Hand sein müssen. Das klingt nach Handwerk, nach zünftigem Tun, nach tätigem Umgang mit Materialien, nach fachgerechtem Gewerk.

Spätestens in einer Arbeitspause, in der man sich die Frage nach Material und Werkzeug vorgelegt hat, macht man überraschende Entdeckungen.

Das Material, das man als Kunsttheoretiker bearbeitet ist sehr luftig, kaum greifbar, wenig konkret und die Werkzeuge, mit dem man solches tut, entpuppen sich als akademische Gewohnheiten, vermischt mit Konventionen der gebildeten Stände.

Sinnvollerweise sollte man im Fall der Kunsttheorie von mindestens zwei verschiedenen Arten sprechen, derjenigen, die von der Kunst als fertig Vorhandener ausgeht und derjenigen, die von der Kunst als einer unsicheren Absicht ausgeht. Die erste Art handelt von Kunstwerken und allem, was dazugehört, die zweite Art vom künstlerischen Denken und Erleben, das im günstigen Fall zur Kunst im Sinne von Kunst- Werk führen kann.

Mit der ersten Art beschäftigen sich vorzugsweise Kunsthistoriker mit der zweiten Art eine nicht näher charakterisierte Gruppe von Intellektuellen, denen sowohl das Gebiet der Kunst als auch das der Psychologie, Philosophie, Ideengeschichte, Soziologie, Kulturanthropologie und Ethnologie zugänglich ist. Die erste Gruppe arbeitet vorwiegend interpretierend, zuschreibend, systematisierend und einordnend, die zweite spekulativ, idiographisch, hypothetisch und tentativ verallgemeinernd.

Künstler, die in sich eine verstärkte Neigung zum Reflektieren, auch zum Theoretisieren und zur sprachlichen Äußerung verspüren, finden sich meist in der zweiten Gruppe, wo hingegen die erste Gruppe durch einen generellen Überhang von höheren Töchtern und Söhnen imponiert.

Theoros & Theoria klingt wie Karlos und Karla, Johannes und Johanna, kurz, wie die Nennung eines Paares. Es sind aber Bezeichnungen zweier komplexer Tätigkeiten, Sachverhalte und quasi personifizierte Berufsbezeichnungen im metaphysischen Umfeld, auch wenn man sie für die Eltern der Kunsttheorie halten könnte, was sie vielleicht sogar sind, wir werden sehen ...

Theoros nannte man im antiken Griechenland einen Kultbeamten, den offiziellen Orakelbefrager, einen wichtigen Funktionsträger bei religiösen Festen. Der Name beginnt mit „Theo“ also griechisch „theos“ für Gott, dh der Theoros ist soviel wie ein Gottesmann. Was er betreibt und tut ist die Theoria, die Schau des Göttlichen, des Heils und der göttlichen Ordnung des „Kosmos“.

Der Wikipedia-Eintrag „Theoros“ spricht kurzerhand vom „Begriffspaar Theoros/Theoria“, das wegen seiner Nähe zu den Mysterienkulten und der Platonischen Ideenlehre „Eingang fand in die philosophische Mystik des Plotin“ und über diese in die frühmittelalterliche Mystik der Kirchenväter. Die Theoria als Schau des Göttlichen war gleichbedeutend mit Offenbarung, diese in einem metaphysischen Verständnis gleichbedeutend mit Erkenntnis, woraus sich letztlich unser säkulares Konzept der Theorie entwickelte. Der Name Plotin ist gefallen, und das ruft nach Philosophiegeschichte und Ideengeschichte.

Plotin (205-270) war ein griechischer Philosoph, der in Rom lebte und lehrte, also eine jener Erscheinungen die den Übergang von Magna Graeca zum Römischen Imperium markiert, in dem viele Griechen als Intellektuelle und Hauslehrer der römischen Führungsschicht in Rom lebten. Studiert hatte er in Alexandria, dem damaligen Zentrum hellenistischer Gelehrsamkeit und Wissenschaften mit seiner berühmten Bibliothek und der besonderen Bildungsstätte des Museions, gegründet in Ober-Ägypten als makedonisch-griechische Kolonie. Er war kein besonders origineller Philosoph, wollte es nach eigenem Bekunden auch nicht sein, sondern ein treuer Sachwalter der Platonischen Tradition, die er weiterzuführen gedachte. Er kann als Schlüsselfigur des Synkretismus verstanden werden, jener großen, historischen Mischung religiöser und philosophischer Strömungen, an der Griechen, Ptolemäer, Syrer, Perser, Araber, Römer, Juden, Byzantiner, frühe Christen, Gnostiker, Manichäer, Chaldäer, Kabbalisten, Alchemisten, Zarathustrier und eben auch Neuplatoniker beteiligt waren, als deren Haupt und Gründer Plotin gemeinhin gilt und gefeiert wird.

Der Neuplatonismus ist ein abenteuerliches Mixtum Compositum aus Philosophien und Religionen der Spätantike, das den Platonismus und Aristotelismus der Überlieferung als metaphysisches System zu verstehen versuchte, um diese Philosophien mit allen zur damaligen Zeit parallel existierenden Mystiken zu harmonisieren. Der Internationalismus der Epoche, die Rollen Alexandrias, Jerusalems, Roms und Athens mit ihren Handelswegen und Schulen waren ausschlaggebend sowohl für den Austausch als auch für eine gewisse „Creolisierung der Weltbilder“. Besonders die beiden Schüler und Enkelschüler Plotins, Porphyrius und Iamblichos, sind für die neugierige Öffnung des Neuplatonismus gegenüber fremdländischen Gedanken und Religionen verantwortlich, erster für einen Orientalismus letzterer für die Einbeziehung der neopythagoreischen Theurgie, Zahlentheorie und theoretischen Alchemie.

Plotins Lehre der Seele mitsamt ihrer Erlösung aus der Verbindung mit der Physis, ihr Abstieg aus der Welt des „Nous“ in die Welt der Körper und ihr Wiederaufstieg in ihre Heimat der Noospähre der platonischen Ideenwelt, sein ausgearbeitetes Urbild-Abbild-Konzept, seine Minderachtung des Körperlichen,

seine „Über-alle-Vernunft“-Ideologie erinnert nicht nur an viele christliche Gedanken und Haltungen, sie spiegelt vielmehr die Neuplatonischen Bestandteile der frühen christlichen Religion, wie sie in der sogenannten „Kirchväterliteratur“ (zB bei Origines und Augustinus) zu finden ist. Vieles von dem, was im Frühmittelalter für „Aristotelismus“ oder Hellenismus gehalten wurde, waren Teile aus der neuplatonischen Überlieferung, da in dieser Epoche schriftliche Überlieferung zum größten Teil eher Glückssache war, denn man hatte, vielleicht mit Ausnahme der Früh- und Spätscholastiker Petrus Abaelard (1079-1142) und Roger Bacon (1220-1292), die dafür noch verfolgt wurden, erst in der Neuzeit, der sogenannten Renaissance, damit begonnen philologisch-kritisch zu arbeiten (zB Lorenzo Valla)

Wollte man die vielen wechselseitigen Beeinflussungen im sykretistischen Neuplatonismus beschreiben, käme man ohne uferlose Aufzählungen, mit langen durch eine Vielzahl von Bindestrichen verbundene Sätze nicht aus, wollte man sie im einzelnen nachzeichnen, würde man sich sehr schnell in einem Knäuel von Linien verstricken.

Analogien, Ähnlichkeiten, sinngemäße Übersetzungen, auch falsche Übersetzungen und schlichte Verständnisfehler führten zu einem bunten, esoterischen Misch-Bild mit mystischen Einschlag, wie es dem heutigen Kulturzustand nicht ganz unähnlich ist und möglicherweise wird die derzeitige Konjunktur der Kunsttheorie erst vor solchem Hintergrund richtig verständlich. Theoros und Theoria, neuplatonisches Erbe, Kunst als Verbesserung der Schöpfung und Künstler als zweiter Demiurg, die Geheimnisse des Schöpferischen, die Alternative zum Vorhandenen, die Rituale und Praktiken der Theurgie, die Esoterik und das Arkanum der Bauhütten, künstlerische Gruppen...etc. Die Entwicklung der Kunsttheorie schimmert durch die Rissen der Geschichte und Ideengeschichte.

Eine entscheidende Rolle in der Verbreitung des Platonismus, Plotinismus und Pythagoreismus spielte der Renaissancehumanist Marsilio Ficino (1433-1499) in Florenz. Gefördert von den Medici widmete er sich der Übersetzung antiker philosophischer Werke und gelangte schließlich über den Neuplatonismus zum eigentlichen Platon und übersetzte dessen Dialoge Parmenides, Sophistes, Philebos, Timaios und Phaidros.

Sein Freund Pico della Mirandola, ein jüngerer berühmter Philosoph, kritischer und Skandal umwitterter Gelehrter regte ihn an, das Hauptwerk des Plotin, die „Enneaden“ zu übersetzen und so schloss sich in gewisser Weise der Kreis, dergestalt, dass Ficino über den Neuplatonismus, herausgegeben und propagiert von Plotins Schüler Porphyrius, zu Platon kam und über seinen eigenen Schüler und Freund Pico wiederum den Zugang zu Plotins eigenem Werk fand.

1474 (1482) veröffentlicht Ficino seine „Theologia Platonica“, die alsbald zur „Bibel der florentiner Neuplatoniker“ wird, wie Gutav René Hocke in seiner

Monographie über den Manierismus schreibt. (Die Welt als Labyrinth, Hamburg 1957) und in direktem Anschluss daran zitiert er Pico della Mirandola: „Der uralten Theologie des Mercurius Trismegistos, den chaldäischen und pythagoreischen Lehren und den dunklen Mysterien der Hebräer habe ich manches bis dahin Unbekannte entnommen und durch eigenes Forschen ergänzt,“ was eindeutig zeigt, wie weit der weiterentwickelte Neuplatonismus reichte, und was er alle in sich aufnahm.

Sowohl Ficino, als auch Pico werden für die folgenden Renaissance-Traktatisten und Kunsttheoretiker von großer Wichtigkeit, weil sie eine Art von theologisch begründeter Kunst-Anthropologie entwerfen. Die Kreativität wird zum konstituierenden Merkmal der menschlichen Freiheit und Selbstbestimmtheit und formt entscheidend das Menschenbild dieser Zeit.

der Kunst, genauer bei der Bildhauerei machte, um in seiner „oratio“ die reflexive und freie Gestaltungshoheit des Menschen zu illustrieren und zu formulieren, sind typisch für seine Zeit. Die Beispiel-oder die Metaphernwahl verraten viel über Denkstile, Zeitgeist und Dispositive einer Gesellschaft. So wie wir heute alles in Computer-Metaphorik auszudrücken versuchen, taten es die Intellektuellen der Renaissance mithilfe der Kunst. Der von Plotin inaugurierte und von seinem italienischen Übersetzer Ficino wesentlich geprägte Neuplatonismus war von enormer Bedeutung für die Entwicklung von Geistesleben und Wissenschaft, wenngleich Vieles dunkel bleibt, unaufgearbeitet und nicht verstanden. Die Rolle seines Konzepts der „magia naturalis“ beispielsweise ist umstritten, obwohl die weiße Magie im Gegensatz zur schwarzen, eher dem naturwissenschaftlichen Experiment zugerechnet werden kann als dem dämonischen Hokusfokus und Hexenwesen. Das Berliner Sonderforschungsprojekt „Episteme in Bewegung“, das zusammen mit der Universität Bologna durchgeführt wurde, versuchte in jahrelanger transdisziplinärer Arbeit, die Wirkung Ficanos zu ergründen und zu konzeptualisieren. (veröffentlicht: Wiesbaden 2017) Sein Konzept der „genialischen Melancholie“ scheint durch die Jahrhunderte hinweg anerkannt zu sein und wurde von vielen Autoren bestätigt. (zB Robert Burton *The Anatomy of Melancholy*, 1621) Ficanos philosophische Begründung der Kunst, die, modern gesprochen, für das menschliche Glück und die Harmonie im Seelenleben zuständig ist oder sein soll, muss eine „ars rationalis“ sein, eine geistige Kunst, die über das nur sinnliche Gefallen hinausgeht. Man kann den ägyptisch-hellenistischen Plotin und seine Adepten und italienischen Übersetzer Ficino und Pico und ihr Wirken in der Renaissance durchaus als Geburtshelfer der Kunsttheorie ansehen. Der Künstler ist ihrer Ansicht nach in besonders engen Kontakt mit der Ideenwelt und wird quasi zum Mitarbeiter der Emanation, indem er Abbilder der Urbilder schafft. Alle Kunsttheorien sind groß-dimensioniert und zugleich unzulänglich, da sie mit unzureichendem Vokabular versuchen, sich in übergroßen Zusammenhängen zurechtzufinden, Schwer- bis Unsagbares versuchsweise formulieren und in metaphorischer Rede hoffen deutlich und eindeutig sein zu können. Das verdanken sie zu einem großen Teil dem Neuplatonismus mitsamt seinen unscharfen Rändern, an denen Mystik, Magie, Ersatzreligion und die allzumenschliche Unsicherheit wohnen. Der viele Nebel, der in diesen Theorien anzutreffen ist, stammt aus der zwar philologisch unsicheren aber gleichzeitig auch modischen Dynamik der neuplatonischen Begrifflichkeit. Das beginnt bei der Magia naturalis geht über das Verständnis des „Occulten“ bei dem sich Rudolf Steiner ausgiebig bediente und reicht bis zu den Theorien der Emanation, über den alchemistischen Symbolismus, bis zum Analogiezauber und der Vergöttlichung des Subjekts.

Erwin Panofsky, der sich ausgiebig mit den Renaissance-Traktatisten beschäftigt hatte, spricht von einer Sekularisierung der Platonisch-Plotinischen Ideenlehre, die ungefähr um 1500 eingesetzt haben soll, den Schwenk von der Theosophie zur Anthroposophie im 19./20. Jahrhundert vorwegnehmend. Was zuvor noch göttlicher Veranlassung und numinosem Ursprung zu verdanken war, hatte nunmehr seinen Grund im Subjekt, das zunehmend als künstlerischer Schöpfer in Konkurrenz zum göttlichen Demiurgen gesehen wurde.

Hatte Platon die Künstler noch in die beiden Lager eingeteilt, in die „Mimentiker“ und die „Heuristiker“, also in die Nachahmer der Natur und die Ideen-Finder in der Natur, sollten für Plotin innerhalb seiner „Arts rationalis“ zu den Heuristikern noch die „Poieten“, die Hersteller, Erfinder und Macher hinzukommen, also diejenigen die, nachdem sie die Ideen in der Natur gefunden haben, mit diesen Ideen kompositorisch etwas anfangen und damit die Natur erweitern. Das war es, was Ficino und Pico in besonderem Maße herausstellten und betonten und damit das Dispositiv der Renaissance, das durch Entdecken und Erfinden charakterisiert werden kann, prägten und pointierten.

Nachdem sich die Umzentrierung der Existenz-Metaphern von der Sonne, dem Guten (summum bonum) und Gott auf die Weltseele, das Subjekt der Erkenntnis und die Psyche des Menschen vollzogen hatte, trat eine große Verunsicherung ein, die für eine Hochkunjunktur des Zweifels, der Spekulation und aller möglichen Heilslehren sorgte. Das war die große Zeit der Geheimbünde, Akademien und Bruderschaften, der ersten wissenschaftlichen Zirkel, die sich gegenseitig vor der Verfolgung durch die Kirche schützten, und die Epoche der neuen Reichtumsklassen, und des entstehenden Kapitalismus (Hanse, Medici, Fugger, Banca MPS) und einer neuen, außerkirchlichen, außerfürstlichen Repräsentationskultur und Kunst. Zu dieser Zeit malte Dürer sein auftragsloses, frontales Selbstportrait im Pelzrock, veröffentlicht Erasmus von Rotterdam in Paris seine Adagia, sang John Dowland seine Lacrimae-Pavane, hatte Lomazzo bereits sein Buch über die Arabeske in Milano herausgegeben, schrieb John Donne seine „Anatomy of the World“, malte Hieronimus Bosch den Garten der Lüste und ließ Shakespeare seinen Titelhelden Hamlet über das Gewissen monologisieren.

Hoch-Renaissance und Manierismus wie diese aufregende Zeit von der Kunstgeschichte genannt wird, ist einerseits der geschichtliche Abschnitt der für die endgültige Emanzipation der Künstler vom Handwerk steht, andererseits aber auch für den Beginn eines schier grenzenlosen künstlerischen Subjektivismus, der sich bis an die Barrieren des Pathologischen ausdehnt.

„Born under Saturn“ des Kunsthistorikerpaares Wittkower greift die Melancholiemode des Zeitalters auf und untersucht ihre Manifestationen in einzelnen Künstlerbiographien mit ihren Besonderheiten und Absonderlichkeiten. Der Enthusiasmus oder „furor poeticus“, den bereits Ficino

als Voraussetzung für die Kunstproduktion beschrieb, beginnt hier unter dem Einfluss des Planeten Saturn ins Neurotisch-Psychotische abzukippen, eine erste Genie- und Wahnsinns-Debatte wird geführt.

Die ambivalente Haltung Kunst und Künstlern gegenüber nimmt hier ihren Anfang, unterstützt durch die griechisch-römische Überlieferung wie sie in der Paraphrase Herbert Reads deutlich wird, wenn er sagt, „dass wir zwar die großen Künstler verehren, aber das, was sie zu solchen hat werden lassen, verachten und sogar erzieherisch bekämpfen“. Pausanias und Plutarch hatten Ähnliches formuliert: „Wir lieben die Kunst, aber verachten die Künstler“, was sich damals auf das antike Herabblicken auf die Handwerker mit ihren schmutzigen Händen bezog.

Die Kunsttheorie macht sich die Hände nicht schmutzig, obwohl sie, wie eingangs erwähnt, Handwerkliches sehr wohl berücksichtigt und gelegentlich vergleichbar verfährt. Es ist aber eine intellektuelle Disziplin, die sich vorwiegend schriftlich äußert, beschreibend, begründend und vielleicht auch analysierend und Gedankenverbindungen herstellend.

Bei aller fortschreitenden Säkularisierung ihrer Kausalitäten und der Profanierung ihrer Motive und Inhalte ist der Kunsttheorie ein deutliches philosophisch- religiös-mystisches Muttermal geblieben, das sie beständig an ihre Herkunft erinnert, an Plotin, Ficino, Pico und an den Panpsychismus der Neuplatoniker.

Die zwittrige, amphibische Seele, die nach Plotin sowohl im Materiellen als auch im Geistigen leben kann, die ihre Mittelstellung sowohl im Abstieg als auch im Wiederaufstieg in ihre geistige Heimat nutzt, ist der Kunst verwandt, die ebenfalls in einer Art von Mittelstellung als geistige Arbeit mit Materie hantiert und letztlich zu ihrer Beseelung beiträgt, diese Seele hat eine zweite Heimat neben dem „Nous“ und zwar in der Weltseele.

Die „Weltseele“ ist ein uraltes Konzept, das schon lange vor Plotin existierte und bereits in der ionischen Naturphilosophie und von den Vorsokratikern diskutiert wurde. Es hat mit dem „Omnia ubique“-Gedanken zu tun, mit dem Allzusammenhang und dem Makrokosmos-Mikrokosmos-Modell.

Der Gedanke, dass die Einzelseele eingebettet sei in einen größeren Seelenzusammenhang ist nicht nur ein schöner und tröstlicher Gedanke, sondern auch einer, der vieles, was ohne ihn unerklärlich bliebe, einsichtig macht, wie zB die Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Individuen. Giordano Bruno, der das Makrokosmos-Mikrokosmos-Modell als Verständnismodell heranzog um die Vorgänge im Universum besser zu verstehen, ging von einem Abbildungsverhältnis aus, dass Analogieschlüsse erlaubt. Das „wie im Kleinen so im Großen“ und vice versa kam dem Denken das an Vergleiche, Analogien, Sympathien, Ähnlichkeiten und Gleichsetzungen gewöhnt war sehr entgegen.

Es findet sich sowohl in der Alchemie, in der Kosmologie, in der Temperamentenlehre, in der frühen medizinischen Humoralpathologie und natürlich in der alles durchdringenden Mystik.

Nicht nur Nicolaus Casanus, Paracelsus, Jakob Böhme, Spinoza, sondern auch Goethe, Novalis und viele aus dem Kreis der Romantiker waren Anhänger eines Panpsychismus. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling hatte sogar im Rahmen seiner Naturphilosophie eine uns Heutigen kurios anmutende Abhandlung „Von der Weltseele“ verfasst, die folgenden komplexen Untertitel trägt:

Eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus Nebst einer Abhandlung über das Verhältnis des Realen und Idealen in der Natur oder Entwicklung der ersten Grundsätze der Naturphilosophie an den Prinzipien der Schwere und des Lichts (1798)

ein Werk, von dem Goethe so begeistert war, dass er dafür sorgte, dass Schelling eine Professur in Jena angeboten wurde.

Schellings „Weltseele“ liegt ganz auf der Linie der frühromantischen spekulativ-phänomenologischen Naturlehre und versucht die Elektrizität philosophisch einzuordnen, verbindet Organisches mit Mechanischem, beobachtet dualistische Prinzipien wie Attraktion und Repulsion und versucht wie Naturphilosophen vor ihm auf der Suche nach dem alles bewirkenden Prinzip (Pneuma, Phlogiston etc.) die Physik des Elektromagnetismus und der Wärmelehre, Optik und Mechanik philosophisch zu durchdringen.

Diese Perspektive verstört uns Heutige, belustigt auch gelegentlich, weil hierin historisches Denken exemplarisch vorgeführt wird, dem wir nur noch schwer folgen können. Elektrizität mit hochgebildeter Grammatik zu verbinden würde uns einseitig naturwissenschaftlich-mathematisch Verbildeten nicht einfallen. Wir drücken selbst die absurdesten Zusammenhänge in Formeln aus und verständigen uns darüber seit der Computerei vergleichsweise mühelos über komplexe Sachverhalte, was den Romantikern keineswegs möglich und gegeben war. Konzepte wie „Entgensetzung“, „Erregbarkeit“, „Entzweiung“ sind uns fremd geworden wie die gesamte Rede, die eher auf die Bühne zu passen scheint, als in ein wissenschaftliches Labor.

„Die Unzertrennlichkeit der Materie und Form (welche das Wesen der organisierten Materie ausmacht) scheint sich übrigens in der anorganischen Natur schon an manchen Produkten zu offenbaren, da viele (wenn ihre Bildung nicht gestört wird) unter einer ihnen eignen Form sich kristallisieren. Wenn spezifisch verschiedene Materien, z.B. verschiedene Salze, die aus einem gemeinschaftlich Auflösungsmittel unter gleichen Umständen sich scheiden, jedes in seiner eigentümlichen Form anschießt, so kann man den Grund dieser Erscheinung in nichts anderem als der ursprünglichen Qualität, und zwar, da das positive Prinzip aller Kristallisation ohne Zweifel dasselbe ist, in einer ursprünglichen Verschiedenheit ihres negativen Prinzips suchen. – Alle Kristallisationen (mit Haüy) als sekundäre Bildungen anzusehen, die aus der verschiedenen Anhäufung primitiver, unveränderlicher Gestalten entspringen, ist, wenn auch gleich ein solcher Ursprung mathematisch sich konstruieren

läßt, doch nur ein scharfsinniges Spiel, da von keiner auch noch so einfachen Bildung bewiesen werden kann, daß sie nicht selbst noch sekundär sei.“

[René-Just Haüy, auch Abbé Haüy, (1743 - 1822) war ein französischer Mineraloge und ist der Entdecker der Piezo-Elektrizität]

Sätze wie dieser sind nicht nur schwer verständlich, sie setzen darüberhinaus einen Wissenstypus und einen Denkstil voraus, der kaum noch nachvollziehbar ist. Von demselben Autor stammt auch eine „Philosophie der Kunst“, aber das ist eine andere Großbaustelle, die eine eigene Betrachtung erfordert. So viel kann allerdings schon hier gesagt werden: Schelling entwickelt eine große, in Maßen tautologische Konstruktion, welche die Kunst der Natur gleichsetzt und als ein sich abgeschlossenes System, als eine Art zweiter Wirklichkeit versteht, die sich auf Augenhöhe mit der Philosophie befindet. „Jedes Gemälde öffnet die Intellektualwelt“ sagt er in seiner Einführung (S.24), und stellt sie in seinen Vorlesungen als die reale, symbolische Darstellung der Ideen dar.

§. 17. In der idealen Welt verhält sich die Philosophie ebenso zur Kunst, wie in der realen die Vernunft zum Organismus. — Denn wie die Vernunft unmittelbar nur durch den Organismus objektiv wird, und die ewigen Vernunftideen als Seelen organischer Leiber objektiv werden in der Natur, so wird die Philosophie unmittelbar durch die Kunst, und so werden auch die Ideen der Philosophie durch die Kunst als Seelen wirklicher Dinge objektiv. Eben daher verhält sich dann auch Kunst in der idealen Welt, wie sich Organismus in der realen verhält.

Hier haben wir den aus der Metaphysik entstehenden Panpsychismus, dem auch Schelling Tribut zollt. Die Kunst wird mit der Seele parallelisiert und wie schon bei Ficino wird beiden eine Mittelstellung zuerkannt. Kunst ist nicht nur ein Wissen oder ein Handeln, sie ist das Amalgam beider, oder wie Schelling im §19 sagt:

§. 19. Nothwendigkeit und Freiheit verhalten sich wie Bewußtlofes und Bewußtes. Kunst beruht daher auf der Identität der bewußten und der bewußtlosen Thätigkeit. Die Vollkommenheit des Kunstwerks als solchen steigt in dem Verhältniß, in welchem es diese Identität in sich ausgedrückt enthält, oder in welchem Abficht und Nothwendigkeit sich in ihm durchdrungen haben.

Wahrheit-Güte-Schönheit heißt Schellings konstruierte Neue Trinität, die sich in der Kunst dann manifestiert, wenn sie durch die Verbindung von Freiheit und Notwendigkeit das Ideale im Realen aufscheinen lässt.

Seine „Konstruktion“ gipfelt im §.23 des ersten Abschnitt in der philosophisch-kühnen und zugleich Fromm-einfältigen Behauptung: *„Die unmittelbare Ursache aller Kunst ist Gott.“*

Das ist reiner Neuplatonismus Plotin-Ficino-Pico'scher Machart, der hinter die skeptisch-rationalistische Auffassung der Kunst zurückgeht und das Denken über Kunst als Kind des Neuplatonismus und der Mystik bestätigt und anerkennt.

Der Kunsttheoretiker, der die Kunst von ihrem neuplatonischen Erbe befreite, weil er unter einem gänzlich anderen Blickwinkel auf sie schaute, war der amerikanische Philosoph John Dewey.

Dewey beklagt die geschichtliche Trennung von Kunst und Alltag, die durch ihre Musealisierung ihre Erfahrbarkeit beschädigt hat. In seinem 1934 erschienen Buch „Art as Experience“ führt er über Erfahrung und Erlebnis aus: „Erlebnis ist das Ergebnis... jener Interaktion zwischen dem Organismus und der Umgebung, die, wenn voll ausgeschöpft, eine Umwandlung der Interaktion in Mitbeteiligung und Kommunikation ist.“

Künstler sind demnach „beeindruckte Beeindrucker“ oder „erschütterte Erschütterer“ wobei die Kunstproduktion eine schlicht natürliche Sache ist, wie etwa der Nestbau der Vögel, oder die Staudammerrichtung des Biebers, sobald „innerer organischer Drang und äußere Materialien zusammenwirken“ so Dewey. Man könnte Deweys Kunsttheorie des „Erlebnisses“ wegen zunächst für eine reine Rezeptionsästhetik halten, wenn er nicht formuliert hätte, dass die so verstandene Kunst eine Herausforderung für die Philosophie sei. Beide bewegten sich „im Medium des imaginativen Geistes und, da die Kunst die am meisten direkte und vollkommene Manifestation dessen ist, was Erlebnis als Erlebnis sein kann, gibt sie auch eine einzigartige Kontrolle für die imaginativen Unternehmungen der Philosophie.“ Hatte Schelling noch die Stellungen von Kunst und Philosophie zueinander so gedacht, dass die Kunst die Ideen der Philosophie darstellen, lässt Dewey die Kunst auf „einzigartige Weise die imaginativen Unternehmungen der Philosophie“ kontrollieren.

Was Dewey damit andeutet, könnte sich auf die Verwendung von Sprachbildern beziehen, zu der sie häufig aus Begriffsnot und -verlegenheit genötigt ist.

Da die Philosophie durch ihre besondere Inanspruchnahme der Sprache nolensvolens als Sonderform der Literatur und Poesie angesehen werden kann, ist die philosophische Metaphorik ein Gebiet von höchstem Interesse und zwar sowohl hinsichtlich der Linguistik und der Grammatik, als auch des Perspektivismus und der Exemplarität. Hans Blumenberg sagte in einem Vortrag 1950: „Es wird deshalb immer eine echte Aufgabe philosophischer Besinnung sein, die in der Kunst und Dichtung bezeugte Erfahrung sorgfältig abzuhören und sich von dem als echtes Zeugnis Erkannten in der Richtung des Denkens, des Ansatzes und der Fragen bestimmen zu lassen.“ (zitiert nach Felix Phillip Ingold Philosophie und Belletristik, Volltext, Wien 2019)

Was könnte Dewey mit der „einzigartigen Kontrolle“ gemeint haben? Sollte die Kunst etwa präziser und schneller als die Philosophie sein, genauer, umfassender, deutlicher und maßgeblicher? Auf diese Frage antwortet Herbert Read, ein späterer, wichtiger Theoretiker aus der Tradition Conrad Fiedlers, u.a. in seinem Buch „Icon and Idea“ (1955, deutsch, Köln 1961)

Herbert Read, englischer Schriftsteller, Kritiker, Kunsttheoretiker, Philosoph und Anarchist, der von sich selbst sagte, das er aus der Schule Konrad Fiedlers stamme, jenes Theoretikers, der keine Schule im herkömmlichen Sinne begründet hat und der Allgemeinheit hauptsächlich durch sein zweibändiges Werk „Schriften über Kunst“ bekannt wurde.

"Alle Kunst ist Entwicklung von Vorstellungen, sowie alles Denken Entwicklung von Begriffen ist." mit diesem zentralen Satz wird Konrad Fiedler (1841-1895) gerne zitiert, dem es, neben seiner mäzenatischen Tätigkeit gelang, die Kunst von der problematischen „Schönheitsdiskussion“ zu befreien, die dank des Neuplatonistischen Erbes, Jahrhunderte lang zu spekulativen und harmonikalen Debatten geführt hatte, zu Geschmacksurteilen und modisch-schwärmerischen Gefühlstheorien.

Fiedlers argumentativ-terminologisches Ersetzen der „Schönheit“ durch das Konzept der „Sichtbarkeit“ machte den Weg frei für die Ausarbeitung jener Produktionsästhetik, die in Alexander Gottlieb Baumgartens großem Werk leider unvollendet blieb.

Seit der Antike wird die Kunst vornehmlich vom Rezipienten, von der bereits fertigen Werken und von der ästhetischen Erfahrung eines Publikums aus gedacht, die Herstellung und die Perspektive des Machens spielte bekanntlich nur eine marginale Rolle, was sich erst durch die sogenannten „praxologische Wende“ (Anke Haarmann) in den Theorien der Kunst zur Wende des XX. zum XXI. Jahrhundert ändern sollte. Kunst falle weder von Himmel, noch wachse sie aus dem Boden, betonte Hegel in seinen Ästhetik-Vorlesungen und machte durch Quellendifferenz den Herstellungsaspekt deutlich. „Das Kunstwerk sei kein Naturprodukt, sondern durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht“ heißt es wörtlich und „die hier vorgestellte Lektüre der »Vorlesungen über die Ästhetik« will vor allem zwei Gedanken Hegels fruchtbar machen für ein gegenwärtiges Verständnis von Kunst als einer Tätigkeit: erstens den Gedanken, dass sich Konzept, Idee oder auch Geist im Kunstwerk kommunizieren, dass mithin die Kunst Anteil an der kulturellen Wahrheitsartikulation hat, und zweitens den Gedanken, dass dieses spezifische kommunikative Material, das da als Kunstwerk aus der künstlerischen Praxis entsteht, ein wesentlich erarbeitetes, gewordenes, produziertes ist. Dieser Produktcharakter, der auf die Verfahren der künstlerischen Werkerzeugung verweist, erlaubt es letztlich, abzusehen vom ausschließlichen Blick auf die Werke als Objekte und hinzusehen auf die Tätigkeiten der Akteure der Kunst, die als Wahrheitspraktiker kenntlich werden.“ fasst Anke Haarmann in ihrem Beitrag „Praxisästhetik“ zum Reader „Kunst und Handlung“ (herausgegeben von Feige und Siegmund 2015) die Rolle Hegels in der produktionsästhetischen Diskussion zusammen. In dieser philosophischen Argumentationslinie finden wir auch Konrad Fiedler und in dessen Folge Herbert Read, der in seinem Vortragsband *Icon and Idea* (1955) noch eine andere Perspektive auf die Kunst

eröffnet. Im alten Streit über den Primat ‚Bild oder Wort‘ dehnt Read die Fragestellung weiter aus und kommt angeregt durch die Arbeiten von C.G.Jung zur Frage, was nicht nur stärker und ursprünglicher, sondern auch memorabler sei: Icon oder Idea. Er geht vom „Visual Thinking“ aus, von den ersten Höhlenmalereien, vom Beuteschema und der bildhaften Tradition und kommt zu dem Schluß, dass dem Bild der Vorrang einzuräumen sei. Ähnlich wie Fiedler setzt er mit einiger Radikalität bei der Interpretation und der Bedeutung des Kunstwerks an, und folgt ihm in der Behauptung, dass das Bild keine Idee habe, die es transportiere, sondern dass das Bild selbst die Idee sei, mit dessen operativer Hilfe sich das menschliche Bewusstsein, die Welt erschließe. Seit Fiedler und Read erhält die umgangssprachliche Wendung „Sich ein Bild machen“ eine radikalisierte und existenziell bedeutsame Rolle im Prozess der Realitätsaneignung und der Kommunikation über dieselbe. Read geht sogar so weit, dass er die Kunst selbst als ein Werkzeug begreift: "Kunst (ist) das wichtigste Werkzeug für die Entwicklung des menschlichen Bewußtseins" sagt er in Icon and Idea. (deutsche Übersetzung, 1961, S.11)

Durch diesen Perspektivenwechsel erhalten auch andere Redeweisen und Probleme plötzlich einen Sinn, wie das sprichwörtliche „Weltbild“, die „individuelle Perspektive“, die „Weltanschauungen“, die alte philosophische Rede von der „Einbildungskraft“ und die Grenzen der Kommunikation, die durch die Unvergleichbarkeit der Blickwinkel gesetzt werden. Die Unmöglichkeit, mit den Augen eines anderen sehen zu können und andere Aporien der Leib-Seele-Problematik erscheinen durch die Neue, erweiterte Kunsttheorie in einem anderen Licht. Nicht nur die Erkenntnis, die auf der vorgängigen Wahrnehmung fußt und von ihr abhängt, sondern auch das viele Gerede von der Phantasie, das besonders im Zusammenhang mit der Kunst ubiquitär ist, wird durch das „Bildgedächtnis“ nachdrücklich relativiert.

Als seien sie mit Mythen überfüttert, machten sich die Theoretiker des 20/21. Jahrhunderts daran, sich in benachbarten wissenschaftlichen Disziplinen nach nüchternen Erklärungen und theoriefähigen Erkenntnissen umzusehen. Physiologie, Psychologie, Soziologie, Anthropologie, aber auch mathematisch-informatische Technologien und system- und medientheoretischen Ansätze lieferten reichlich Andock- und Schnittstellen, die für eine Kunsttheorie fruchtbar gemacht werden konnten.

Nachdem der Schwenk der Aufmerksamkeit auf die Handlungs- und Methodenebene einmal vollzogen war, konnten auch die Schlagbäume zwischen den Fakultäten leichter überwunden werden.

Heute kann man weder die Kunst noch die Kunsttheorie eindeutig verorten, sie ist weder bei den Geisteswissenschaften noch bei den Naturwissenschaften zu Hause, weder bei den Sozialwissenschaften, noch bei den technischen Wissenschaften und beansprucht im Grunde das, was sie schon immer für sich

reklamierte: eine Sonderbehandlung, da sie noch niemals in einer einzelnen Perspektive aufgegangen und erschöpfend verstanden war.

Warum eigentlich überhaupt „Theorie“, könnte man sich fragen, warum diese anstrengende Hirnaktivität, wenn man es doch auch sehr viel einfacher haben könnte : man macht einfach irgend etwas, lässt die Leute damit alleine und sieht gespannt zu, was sie damit anfangen.

Wenn sie sich aufregen, ist es auf alle Fälle gut, denn es zeugt davon, dass das, was ich gemacht habe, irgend eine Wirkung hatte, welche ist verhältnismäßig gleichgültig, Hauptsache: Wirkung.

Der Versuch, „irgend etwas“ zu machen, führt mich allerdings sehr schnell an die Grenzen dessen, was ich machen kann, denn dieses ist durch meine Person, ihre Geschichte, durch Präferenzen und Individualität gegeben, durch die „Nicht-Zufälligkeit“ aller meiner Aktionen und die Absehbarkeit meines Tuns. Schon der Versuch, mir aktiv etwas Zufälliges vorzustellen, wird und muss mit Notwendigkeit misslingen, denn er ähnelt einer paradoxen Intention, die mich unversehens mit der Metaphysik des Unmöglichen bekannt macht. Die Aporien, mit denen unsere Freiheiten umstellt sind, bewahren uns wie die Mauern eines hortus conclusus vor dem Irrsinn der Welt, den wir uns nur mit aller größter Mühe so lange logisch zurechtlegen, bis wir ihn umdefinieren, einsortieren und schadlos aufnehmen und verdauen können. Dieses Umdefinieren setzt Theorie voraus, um so mehr als es sich auf ein vorgängiges Definieren bezieht.

Die überzähligen und chaotischen Sensationen, die unsere Sinne beschäftigen und ständig in Atem halten, sind nur zu ertragen, wenn wir eine riesige Filter- und Selektionsanlage in unserem Erleben betreiben, deren Betriebsparameter man sich nicht genügend kompliziert und individuell vorstellen kann. Kompliziert heißt so viel wie unübersichtlich und extrem vielgestaltig und individuell weist auf Inkomensurabilität und dramatische Vereinzelung hin, also auf etwas, das man weder schnell noch einfach ergründen kann.

Die Theorie-oder besser die Theorien- die man dazu braucht, müssen behutsame, im vermutenden Konjunktiv zu Werke gehende, eher Fragen aufwerfende als dekretierende sein, Denk-und Begründungsmöglichkeiten auslotende und anbietende Theorien sein, die nicht einfach da sind, sondern die ausschließlich in statu nascendi vorstellbar sind.

brauchten überhaupt keine Theorie, nur unvermittelte, überraschende Praxis, in der ein Unverständnis das andere überholt und wir gezwungen wären, uns bei jedem einzelnen künstlerischen Vorfall, eine neue, eigene Theorie zu machen, auf die gleiche Weise, in der wir uns „ein Bild machen“. Das würde zwar die einvernehmliche Kommunikation erheblich stören, würde aber der künstlerischen Sache insofern eher gerecht, als es gemutmaßte Ähnlichkeiten, vorschnell festgestellte Gemeinsamkeiten und angenommene gedankliche Hintergründe ausschliesse, oder erst gar nicht denkbar und möglich machte. Diese jeweils ad hoc anzustellenden intellektuellen Bemühungen wären gut beraten, wenn sie sich mit Fragen, Vermutungen und Lemmata begnügten, statt elaborierte Theorien zu entwerfen, die beim nächsten Fall wieder modifiziert werden müssen. Obwohl ernsthafte theoretische Anstrengungen allemal besser sind, als die form- und inhaltsfernen, modischen Phraseologien der zeitgenössischen Kunstkritik, deren zweite Sätze sich im nämlichen bemühten Idiom leicht fortsetzen und vollenden lassen.

Aber auch der Entschluss zu einer Theorielosigkeit wäre eine Entscheidung von theoretischer Tragweite, denn es scheint unserer Spezies nicht vergönnt zu sein, auf Theorien gänzlich zu verzichten.

Selbst wenn sich „der Sinn“, der unserer Filter- und Selektionsanlage als Schmiermittel dient, als Täuschung herausstellen sollte, können wir ohne ihn kaum denken und leben, wie tausende von Jahren unserer Geschichte gezeigt haben. Gäbe es keinen Sinn, man müsste ihn erfinden ...