

# OSTRANENIE

*Zur Entstehung der künstlerischen  
Neugier*

eine Artistenpredigt von

REINHART BUETTNER

Stunden melancholischer Acedia in Spaziergängen durch das eigene Zimmer verloren, und wäre nicht schon vom vertrauten Schreibtisch-Nippes über die Berge von Unerlediglichem zu den wohlvertauten Bücherrücken gewandert und hätte sich an den orientalischen Teppichmustern entlang zur Tür bewegend, nicht schon über den schrägen Lichteinfall des späten Nachmittags und über den eigentümlichen Schatten der Blumenvase mit den vertrockneten Rosen gewundert, der plötzlich wie ein Gespenst mit dornigen Händen nach der Schale mit den Süßigkeiten greift. Dieses sich im engsten Kreis bewegen, diese halbwache Beschäftigung mit dem Alltäglichen und Vertrauten birgt eine erstaunliche Chance in sich, die Chance zum „zweiten Blick“, zum ungestörten Verweilen der Aufmerksamkeit, die Chance zum jenem nicht-orientierenden, nicht-identifizierenden und nicht-erkennenden Blick der zu allen möglichen Assoziationen und Zwischenfällen offen ist; ich nenne ihn den „grenzenlosen Blick“. Dieser grenzenlose Blick, der für den fremden Betrachter wie ein Starren, tag-träumenden oder geistesabwesenden Glotzen aussieht, ist eine der erstaunlichsten Fähigkeiten unseres visuell-optischen Wahrnehmungsorgans: gleichzeitig zu sehen und nicht zu sehen, die Grenzen zwischen Sehen und unscharfem Denken durchlässig werden zu lassen, im Verharren zu Vagieren und gedanklich zu vagabundieren, im Stillstand spazieren zu gehen. Diesen Blick kann man üben, muss ihn üben, sofern er nicht im Blick-Repertoire vorhanden ist, denn hier treffen sich viele Voraussetzungen der Künste, die alle in der nämlichen rhetorischen Struktur imponieren. Die Chiasmen: das Fremde im Vertrauten sehen und das Vertraute im Fremden, das Nahe im Fernen und das Ferne im Nahen, das Komplexe im Einfachen und das Einfache im Komplexen etc. ist neben anderen eines der prominentesten Ergebnisse des grenzenlosen Blicks und in den meisten künstlerischen Zusammenhängen unverzichtbar.

Weder die Sokratie kommt ohne diesen Blick aus, noch ist die „Binnenexotik“ (Bausinger) ohne ihn denkbar, kaum eine Metaphorik würde gelingen, noch könnte das Gedächtnis die ihm zu verdankende Rolle in den Künsten spielen, gäbe es zuvor diese Blick-Kategorie nicht.

Das schöne Bonmot von Karl Kraus "Je näher man ein Wort anschaut, desto ferner schaut es zurück" beschreibt den Effekt des grenzenlosen Blicks in nuce und diese Art des Anschauens hat viel mit Genauigkeit, Dauer, Ruhe, Konzentration, Detailreichtum, Aufmerksamkeitslenkung und Assoziationsbereitschaft zu tun. Meditation ist etwas anderes, hat mehr von Religiösem, von Nirwana und Weltabgewandtem, der grenzenlose Blick gilt hingegen eher dem Weltzugewandten, den Dingen, den Einzelheiten und den diversen Zuständen. Er ist ein Werkzeug einer anderen Art von Erkenntnis, womöglich einer ergänzenden, sofern man Blicke als Werkzeuge verstehen kann. Ähnlich wie bei den verschiedenen Arten von Genauigkeit handelt es sich hier um jene kontextualisierende und subjektive Erkenntnis, die in den Künsten zum Vorschein kommt und für die anmutende Deutlichkeit, die demonstrative Liebe und Verbindlichkeit ihrer Produkte verantwortlich ist.

Der orientierende, der identifizierende und erkennende Blick wurden erwähnt und damit nur eine kleine Auswahl der zahllosen Arten von Blicken angedeutet, die auf geheimnisvolle Weise Motive, Modus und Ergebnis vereinen. Der Schönheit suchende Blick zB wird anders zu Werke gehen als der Bestätigung erheischende Blick, der wissen wollende Blick anders als der ausruhende Blick, der schweifende wird sich vom fixierenden unterscheiden, der verehrende vom vernichtenden, etc.

Wie man sieht sind die Blickarten in den momentanen emotionalen Gesamtzustand eingebettet, können aber mit einiger Übung auch isoliert und den Gesamtzustand verändernd eingesetzt werden. Künstlerisch empfindende, erlebende und arbeitende Menschen sind ständig bemüht, ihr Blickrepertoire zu erweitern, zu komplettieren und zu erproben, einschließlich des grenzenlosen

Blicks und dem, was sich mit seiner Hilfe erkennen lässt.

Xavier de Maistre, Edelmann aus Savoyen mit Militärkarriere, wegen eines verbotenen Duells zu 42 Tagen Hausarrest verurteilt, schrieb 1794 in Turin die berühmt gewordene „Voyage autour de ma chambre“ und begründete damit die literarische Gattung der „Zimmerreise“ mit ihren assoziativen Entdeckungen des Abenteuerlichen im Alltäglichen. Zur Paysage intime, dem Journal intime trat hiermit, angeregt durch Sternes „Sentimental Journey“, eine Art „Voyage intime“ auf den Plan, die zum Vorbild und Bezugspunkt wurde für viele nachfolgende literarische und künstlerische Versuche, das durch Gewohnheit Übersehene aufs Neue und nunmehr im vollen, möglichen Umfang wahrzunehmen. Was ist der volle, mögliche Umfang eines Dings, Gegenstands oder einer Sache kann man mit Recht fragen und wird sich mit folgender Antwort zufrieden geben müssen: Da wir niemals ein Ding, einen Gegenstand oder eine Sache zur Gänze wahrnehmen können, da wir situativ, direkional, intentional eingeengt und handlungsorientiert wahrnehmen, kann nur ein zweiter, von Intentionen entlasteter Blick, weitere zuvor verborgene Aspekte sehen lassen, ein dritter, konzentrierter Blick mit Tendenz zur Grenzenlosigkeit offenbart weitere komplettierende Aspekte und eröffnet Assoziationsmöglichkeiten, die zum vollen, möglichen Umfang gehören, der alles, was mir im Augenblick zu assoziieren und bissoziieren möglich ist, einschließt.

Der heutigen volle, mögliche Umfang ist verschieden von gestrigen und vermutlich auch vom morgigen. Der volle, mögliche Umfang ist also variabel und geht tendenziell gegen subjektiv Unendlich, niemals zur Gänze erreicht, nie jemals vollständig, erschöpft und zu Ende.

De Maistre beschreibt sehr anschaulich die intervenierenden Erinnerungen, die sich zu ganzen dominierenden Szenen ausweiten und die Reise zu einer Autobiographie machen, was der Autor der Gegenwart zuliebe gerne verhindern möchte, aber kaum kann, die Erinnerungen sind stärker und nutzen jede kleine Assoziation.

Aus der Gewohnheit vieler Künstler, mit Blicken zu experimentieren, mit Perspektiven und Optiken zu spielen, sich mit visuellen Täuschungen und Interpretationen zu beschäftigen, entwickelten sich im Lauf der Jahrhunderte besondere künstlerische Techniken und besondere Arten von Kunstwerken, Vexierbilder, Anamorphosen, Kippbilder, Projektionen, Silhouetten, Trompe l'oeil, um nur einige zu nennen. Aber auch darüberhinaus haben künstlerische Wahrnehmungen zu einer emphatischen Thematisierung der Sinne beigetragen, wie es in der Rolle der Musik für die Wissenschaft der Akustik deutlich wird. Dass an der Entwicklung der Telegraphie viele Künstler beteiligt waren, sei nur am Rande erwähnt, der Maler Samuel Finley B. Morse etwa mit dem nach ihm benannten Morsealphabet, oder durch die Mitwirkung von Musikern und ihren Klaviertasten gesteuerten Beitrag zur Licht-Telegraphie.

Das Begriffspaar Vertraut und Fremd und seine Satelliten aus den jeweiligen Wortfeldern spielen im künstlerischen Denken eine wichtige Rolle und haben folgenreiche Auswirkungen auf die Arten des Blicks. Etwas Vertrautes betrachtet man gänzlich anders als etwas Fremdes. Der routiniert-identifizierende und verortende Blick neigt zum Übersehen, worunter die Aufmerksamkeit und Detailgenauigkeit der Wahrnehmung leidet.

Das handlungsorientierte Sehen dominiert alle übrigen Arten des möglichen Sehens und suggeriert, unterstützt durch das Gedächtnis den irrtümlichen Glauben über dieses Objekt unserer Wahrnehmung in Gänze zu verfügen. Es ist auf der Intensitätsskala der Aufmerksamkeit zu einer *Quantité négligeable* herabgesunken und erfordert kaum noch weitere Anstrengungen.

Wie anders sieht da die Wahrnehmung eines fremden Objekts aus, wie aufmerksam betrachten wir Details, wie aufgeregt erkunden wir jede Oberfläche, ermessen wir jegliche Unregelmäßigkeit, Vertiefung und Erhebung, wie sorgfältig registrieren wir Farbe, Form und Gestalt, wie gewagt extrapolieren wir Hypothesen und Interpretationen aus dem Gesehenen und genau Beobachteten.

Fremdes scheint uns wichtiger zu sein, als Vertrautes, möglicherweise weil uns das Unbekannte größere Vorsicht abnötigt, da wir noch immer im atavistischen Freund-Feind-Reflex befangen sind und die potentielle Bedrohung erst einschätzen müssen. Wie wir aus der Gestalttheorie und unserer Alltagserfahrung wissen, hat das Singuläre und Fremdartige immer einen höheren Aufmerksamkeitswert als das Übliche, Massenhafte und Ubiquitäre, wie die Rede vom schwarzen Schaf zeigt, das in einer schwarzen Herde kaum auffallen dürfte.

Das nun macht sich die Kunst auf vielfältigen Weise zu nutze: durch Akzente, Betonungen, Unterscheidungen, durch Position, Größe, Farbe und alleine schon durch die zur Darstellung notwendige und getroffene selektive Entscheidung.

Wenn Hugo van der Goes oder Antonello da Messina Vögel und Schalen mit Kräutern ganz vorne an die ansonsten leere Rampe ihrer Bilderbühnen stellen, geschieht das nicht etwa aus Verlegenheit oder künstlerischer Willkür, sondern hat Gründe, die im Thema und der Aussage des Bildes zu suchen sind. Die Epiphanie des Brotes mit ihren existentialistisch-religiösen Konnotationen in den sonderbaren Stilleben des Salvador Dali haben ein zielende und bewusste Irritation zum Thema, die mit dem Vertraut-Fremd-Chiasmus oder der Alltäglich-Exceptionell-Spannung verwandt ist~ womit wir wieder bei de Maistres „Voyage autour de ma chambre“ und dem grenzenlosen Blick wären. Er nutzt den grenzenlosen Blick nicht zum Erkennen der Dinge in ihrem vollen möglichen Umfang, er dient ihm vorzugsweise zum Erinnern und Halluzinieren. Er deliriert förmlich in der Einsamkeit seines Stubenarrestes und nimmt die Dinge seiner Umgebung zum Anlass mit nicht anwesenden Personen zu dialogisieren und phantastische Szenen aufzubauen, in denen er Personal aus Wissenschaft und Geschichte ahistorisch miteinander elegante Konversation treiben lässt. Er selbst wendet sich permanent an den fiktiven Leser seines Reiseberichts und bezieht diesen in seine Beurteilungen und Korrekturen mit ein und behandelt ihn erzähltechnisch wie sein eigentliches Gegenüber.

Xavier de Maistre leistet sich einige Exzentrizitäten, die an sein Vorbild Laurence Sterne erinnern, vor allem an „Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman“, er erwähnt beiläufig seinen Onkel Tobie und die Kapitel XII und XIII sind sogar gänzlich dem Vorbild nachgebildet. Entsprechend sprunghaft, konfus und launig ist seine gesamte Reise, bei deren Beschreibung man gelegentlich nicht mehr weiß, wer spricht, worüber, zu wem und wo das Ganze überhaupt spielt.

Das Fremdwerden des Vertrauten, jene eigenartige Alienation des Erlebens, das unser Thema ist und von Viktor Šklovskij in seinem Aufsatz „Kunst als Verfahren“ (1916) „Ostranenie“ genannt wurde, scheint eine physiologisch begründete Ursachen zu haben, die dem besonderen Zusammenwirken von Gedächtnis und Wahrnehmung entstammen. Er schreibt dazu:

*„Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern...“ (S.13)*

Šklovskij geht davon aus, dass die durch Wiedererkennen orientierende und leitende Wahrnehmung uns für die Empfindung der Dinge in unserer Umwelt abstumpft. Alltägliches routiniertes Wahrnehmen beschädige gewissermaßen das richtige, volle und umfängliche Sehen und Gewöhnung verderbe das Erleben, eine Haltung, die in groben Zügen auch Phänomenologen und Künstler teilen. Die Schwierigkeit genau zu beschreiben was man sieht ohne Hinzufügung dessen, was man weiß, oder glaubt zu wissen, zeugt davon. So wie sich die Sprache der Literatur von der des Alltags unterscheide, unterscheide sich auch das sich im Kunstwerk manifestierende Sehen von der visuellen Orientierung im Alltag. Um diesen Unterschied geht es Šklovskij, der sich in diesem Zusammenhang auf den gänzlich in Vergessenheit geratenen

deutschen Philosophen Broder Christiansen bezieht, und aus dessen „Philosophie der Kunst“ (1909) einige Grundbegriffe borgt, so zB den der „Differenzqualität“.

Ähnlich wie Novalis vor ihm durch die Einführung der „Qualität“ im ungewöhnlichen Zusammenhang des Wissens, diesem eine neue Seite abgewann, versucht Christiansen durch die Qualifikation der Unterschiede, diese neu zu gewichten. Genau dieses war es, was die „Russischen Formalisten“ begeisterte, die in einer frühen Übersetzung Christiansens Arbeit lesen konnten und adaptierten. (Die Erstausgabe Hanau 1909, wurde unverzüglich von G. P. Fedotov unter der Redaktion von Evgenij V. Aničkov ins Russische übersetzt und erschien als *Filosofija iskusstva* 1911 in Petersburg.)

„Es sei nicht vergessen, dass Viktor Žirmunskij bereits 1925 im allerersten Heft der „Zeitschrift für slavische Philologie“ über die Anfänge des Russischen Formalismus auf deutsch berichtet hatte – mit dem Hinweis, dass der Leitbegriff „Dominante“ der „Ästhetik Christiansens“ entnommen worden sei“ schreibt der Heidelberger Professor für Russische Literatur Horst-Jürgen Gerigk in seiner Würdigung Christiansens.

Broder Christiansen, der aus biographisch- gesundheitlichen Gründen von einer akademischen Karriere Abstand nahm und sein Leben als Privatgelehrter fristete und nur noch über den Umweg der Russischen Formalisten überhaupt rezipiert wird, hatte sich selbst, bezüglich der Kunsttheorie nach eigenem Bekunden in einer Reihe mit Rudolf Steiner und Wassilij Kandisky gesehen, was einer seriösen Auseinandersetzung mit seinem Werk nicht unbedingt zuträglich ist. Er bemüht Goethe wie Steiner und lässt sich auf die ambitionierten Verirrungen des „Geistigen in der Kunst“ (Kandinsky 1912) mit seiner „Sprache der Formen“ ein. Die Differenz zum Gewohnten, Verinnerlichten und Gebräuchlichen, die er als Differenzqualität herausgearbeitet hatte, bleibt allerdings nicht zuletzt in dem „Kunstgriff der Ostranenie“ der Russischen Formalisten ein brauchbares Konzept in kunsttheoretischen Zusammenhängen.

Verfremdung, Entfremdung, Defamiliarization, Singularisation, Fremd-machen, Dekontextualisierung, Rekontextualisierung, Rethinking, Verdinglichung, Betonung... alle diese Benennungen kreisen um ein Ähnliches, das Theoretiker bemühen, wenn es um die Eigenart künstlerischer Erzeugnisse geht. Formalisten und Neoformalisten versuchen mit diesen Namen zu beschreiben und zu begründen, warum Gegenstände der Künste diesen nur ihnen eigenen Ausdruck annehmen, warum ein gemalter Apfel etwas anderes ist, als ein Apfel auf dem Marktstand oder in der Theke des Supermarkts.

Oft auch als „verborgenes Ausrufezeichen“ oder „deiktische Qualität“ bezeichnet, verführen diese Herausgehobenheiten und Alleinstellungsmerkmale künstlerischer Darstellungen und Formulierungen zu jenen merkwürdigen Gesten und non-verbalen Ausdrucksformen, die etwas Feinstoffliches, Immaterielles, schwer zu Beschreibendes, Luftiges und Flüchtliges andeuten sollen.

Grundiert sind solche Kommunikationen von einem „So Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen“, und suggerieren angeblich nicht erlernbare Intuition und Kennerschaft.

Diese und ähnliche Verlegenheiten haben von jeher Theoretiker auf den Plan gerufen, die versuchten Unsagbares rational herzuleiten, oder doch wenigstens einigermaßen plausibel und intellektuell nachvollziehbar zu machen. Die Theoreme reichen dabei von der Inspiration göttlichen Ursprungs und alchemistische Verwandlungspraktiken und Geheimlehren, über das Arkanum der Bauhütten und die Bildung der handwerklichen Meister bis zum Verfahren der Verfremdung und Ostranenie der Formalisten und den Lern-, Sozialisations- und Erkenntnistheorien der Gegenwart. Auffallende und rätselhaft bleibende Phänomene verlangen in besonderem Maße nach Erklärungen und die gefundenen verraten viel über die Eigenarten des jeweils vorherrschenden Diskurses. Es liegt nahe den einzelnen Strömungen und Moden nachzuspüren und den Überschneidungen und Berührungen zwischen Ludwig Klages, Rudolf Steiner und Wassilij Kandinsky,

Broder Christiansen und Viktor Šklovskij im Einzelnen nachzugehen, diese akademischen Übungen sind aber in unserem Falle weniger interessant, als das Phänomen selbst, zu dem bislang noch kaum ein tragfähiger theoretischer Zugang existiert. Die von Christiansen mit dem Begriff der Differenzqualität belegte Beobachtung geht von Unterschieden zum Gewohnten, Tradierten, fraglos Gebräuchlichen aus, Šklovskij macht daraus das Fremde und hält das Verfahren des mutwillig „Fremd-Machens“ für einen der häufigst angewandten und wirkungsvollsten Kunstgriffe überhaupt. Er geht sogar so weit, ganz mechanistisch unter Kunst die Summe realisierter Kunstgriffe und Verfahren zu verstehen.

Christiansens „Differenzqualität“ und Šklovskijs „Ostranenie“ sind darum problematische Begriffe, weil sie nicht genau genug zwischen rezeptionsästhetischer und produktionsästhetischer Verwendung unterscheiden. Das ist das alte Dilemma ästhetischer Begriffe, das daher rührt, dass allgemein angenommen wird, dass ästhetische Produktion ästhetische Wahrnehmung voraussetzt. In diesem konzeptionellen Zirkel bewegen sich die meisten ästhetischen Begriffe, wodurch ihr erkenntnistheoretischer und diskursiver Wert stark eingeschränkt wird.

Christiansen sprach zunächst von „Differenzempfindungen“ bevor er die hypothetische und verallgemeinernde „Differenzqualität“ einführte, was das Oszillieren zwischen Wahrnehmung und Herstellung deutlich zeigt.

Noch nicht zur Gänze seit dem Impressionismus, aber spätestens seit dem Kubismus und dem Surrealismus dürfte klar geworden sein, dass die bruchlose Herleitung der ästhetischen Produktion aus der Wahrnehmung zu naiv und kurz gedacht ist.

Wahrnehmung, zumal die multisensorielle und integrierte Wahrnehmung scheinen sehr viel komplexer zu sein, als wir uns das bislang vorgestellt haben. Ganz zu schweigen von den Verarbeitungsprozessen, den Funktionen der Amygdalae, des Chiasma Opticum, des Cerebralen Sehzentrums und seinen vielfältigen Interaktionen, zB mit dem, was wir Gedächtnis nennen.

Šklovskijs „Fremd“ hat sehr viel mit dem Erinnerungsvermögen zu tun und seine Auffassung des automatischen Wahrnehmens als Kontraposition zum „Sehen“ oder gar zur „Wahrnehmung des Lebens“ erscheint forciert, obwohl sich sein „Sehen“ als emphatischer Begriff auch bei vielen anderen Kunsttheoretikern findet.

Er nennt Ostranenie zwar Verfahren, später auch Kunstgriff benutzt seinen Begriff aber vornehmlich als analytisches Instrument, das er auf bereits vorhandene literarische und kinematographische Werke anwendet und verweist damit die kunsttheoretische Bemühung abermals ins Reich des Postfaktischen und Rezeptionsästhetischen. Die auf diese Weise zum rekonstruktiven Begriff mutierte Ostranenie enträt dadurch zwar dem Rezept-Karakter, der den meisten Formalismen droht, verliert aber auch die produktionsrelevante Trennschärfe und Detail bezogene Eindeutigkeit.

Da sowohl Christiansens Differenzqualität als auch Šklovskijs Ostranenie der geschichtlichen Veränderung unterworfen sind, müssen sie sich dauernd die ihr beschriebene Differenz neu feststellen und bilden. Da auch das einstmals Neue, Ungewöhnliche und Revolutionäre klassisch werden kann, sich etabliert und zur Norm gerinnt, drohen beide Begriffe kurzatmig zu werden und ihren systematischen Wert einzubüßen.

In wie weit derart schnappschußartige, heuristische Konzepte, die sich vor allem auf das Neuartige und den Abstand vom Hergebrachten konzentrieren der Kunst gerecht werden, oder doch nur den Moden, sei dahingestellt, die Techniken der Alienation bleiben davon unberührt, da die Spannung zwischen fremd und vertraut älter und stabiler sind als die meisten Theorien darüber.

Das biblische Beispiel der Kundschafter wie sie die Ausgrabungen der Bodenmosaiken von Hukkok zeigen, mit ihren von zwei Männern getragenen riesigen Trauben, ist eines der ältesten Beispiele Erstaunen erzeugender Alienation.

ist einer der wichtigsten Begriffe der Kunst und wenn man ihn erweitert auf Wahrnehmung und Erleben sogar aller Künste.

Es gibt zwar keine direkte Kausalität zwischen Sehen, Wahrnehmen, Erleben und dem Herstellen von Kunstwerken, wie uns die Geschichte der Künste lehrt, aber einen Zusammenhang gibt es wohl, zumindest einen Zusammenhang psychischer Art. Es kommt nicht von Ungefähr, dass der Volksmund Künstler häufig als die „Ewig-Verliebten“ beschreibt, weil Nicht-Künstler zu ähnlichen Begeisterungen meist nur im verliebten Zustand fähig sind, und ihn daher kennen.

Dieser Zustand kann mit einer allgemeinen Steigerung des Erlebens beschrieben werden, welche generalisiert und förmlich auf alle Lebensbereiche „austrahlt“, wenn man denn diesen volksmundartigen Ausdruck benutzen will.

Ein Gesicht plötzlich mit anderen Augen zu sehen, ist ein Erlebnis der besonderen Art, ein aufregendes, bisweilen auch verstörendes, auf alle Fälle eines, das einen nicht unberührt lässt.

Gesteigerte Sinne, gesteigerte Empfänglichkeit, gesteigertes Leben bringt die Dinge und ihre Wichtigkeiten in eine neue Reihenfolge, perturbiert unser gewohntes Erstes, Zweites, Drittes und führt zu einem ansonsten unbekannten Glücksgefühl.

Oft mit dem Rausch verglichen, der weder Hindernisse noch Bedenken kennt und gelten lässt, wird das Verliebtsein oft entweder als unser Naturzustand erlebt, oder als quälende Krankheit. Wir werden labil, sensibel und sentimental, stürzen leicht von einem Extrem ins Gegenteilige und durchmessen die gesamte Breite möglicher Gefühle.

Kurz: wir leben ein Leben mit Ausrufezeichen und Fragezeichen, das sich von unserem durchschnittlich-normalen unterscheidet. Da man mit ähnlicher Intensität auch in Landschaften, Gebäude, Dinge und Situationen verliebt sein kann, steht der Steigerung des Erlebens kaum etwas entgegen...und Künstler üben sich darin, meist ein ganzes Leben lang.

Wenn der grenzenlose, verweilend-absichtslose Blick etwas hat erkennen lassen, das für den Blickenden von Bedeutung ist oder wird, kann er ihn ins Repertoire der emphatischen Blicke aufnehmen. Dieser emphatische Blick trifft immer auf einen anderen, der zurückblickt und Sensationen auslöst. Wir kennen das alle vom Begegnen zweier Blicke, von der dadurch spontan ausgelösten erotischen Empfindung, von dem lange anhaltenden Eindruck, den eine solche Blickbegegnung hinterlässt und dem unmittelbaren Handlungsimpuls, der auf Verstetigung drängt. Diese durch Blicke hervorgerufene erotische Attraktion, dieser Zustand des generalisierenden Flirts mit der Welt führt einerseits zur Befeuerung der Handlungsimpulse und der allgemeinen Aktivität, zur Erhöhung der Glücksempfindungsrate und Risikobereitschaft, macht Menschen schön, lebendig und geradezu spühend.

In diesem Element leben die Künste, aus diesem gesteigerten Leben empfangen sie ihre Anregungen, sinnlichen Themen und Anreize zur Produktion.

Es beginnt mit dem grenzenlosen Blick, der hängen bleibt bei den Auffälligkeit der Differenzqualitäten, oder Ostranenie und geht über zum emphatischen Blick, der durch alles, was zurückblickt die Dimension des Eros ins Spiel bringt, der wiederum jene Neugierde erzeugt, die typisch ist für die künstlerische Haltung der Welt gegenüber.

Es muss natürlich nicht immer so kompliziert und umständlich vonstatten gehen und die künstlerische Neugier kann auch direkter, impulsiver und naiver auftreten, aber Ostranenie und Eros sind allemal beteiligt.

Die Ostranenie garantiert die Fremd-und Neuartigkeit und bildet den Haken für die Wahrnehmung, der emphatische, betonte auf ein Echo hoffende Blick erzeugt, beantwortet die erotische Spannung und die zustande gekommene Neugier hält schließlich diese Spannung aufrecht.

Was aber ist künstlerische Neugier, worauf bezieht sie sich, wie macht sie sich bemerkbar, was ist ihr äußerliches und soziales Erscheinungsbild?

Das sind meist jene Leute, die durch ihr Starren auffallen, manchmal liebenswert manchmal peinlich und jene wissen wollenden Frager, die man gelegentlich an Takt und Diskretion erinnern muss und die Voyeure, die ihrer Neugier freien Lauf lassen und alles und jedes sehen wollen.

In allen Schattierungen und Heftigkeitsgraden treten diese Neugierigen auf, einmal sind es wissenschaftliche Voyeure, ein andermal Voyeure der Grausamkeit, die sich für tremendum und fascinans interessieren, dann wieder begegnen wir Voyeuren, die allem Kleinen hinterherjagen, und solchen die auf Schönheiten versessen sind.

Das klingt zwar alles etwas krank und abseitig, hat aber mit seinen fließenden Übergängen große Ähnlichkeit mit dem, worüber die Leute bei der ersten Erwähnung der Neurosen erschrecken. Es sind richtungsweisende Übertreibungen und zugespitzte Extreme, deren mildere Varianten wir alle kennen.

Der künstlerischen Neugier ist im Vergleich zu gängiger Neugier ein bestimmtes forschendes und verwertendes Moment eigen, da Künstler meist als Beispielsammler unterwegs sind.

So schwer formulierbare Dinge wie „ein steil Abschüssiges mit rauer Oberfläche“ oder eine „Kreisform mit rötlicher, zentripetaler Anmutung“ oder „eine erschütternde Bewegung, welche alle Vertikalen erschreckt,“ oder auch „ein ruhiger, langgestreckter Abend mit vorbeihuschenden auf Stelzen laufenden Frauen“... „ein seitlich offener schwarzer Kubus“, „eine schöne Regelmäßigkeit“ Solche und ähnliche Dinge, Eindrücke und Erlebnisse sammeln Künstler als verwertbare Beispiele für ihren Ausdrucks- und Bearbeitungswillen.

Die Zustände, die am förderlichsten in solchen Zusammenhängen sind, sind Ostranenie und erotische Spannung

davon wünsche ich ihnen so viel wie möglich

DANKE