

MEDIUM & METHODE

oder Die Kunst als subjektive Methode

ein Essay von
REINHART BUETTNER

Dass die Kunst autonom sei, ist eine der absurdesten Forderungen, die in emanzipatorischer Absicht je erhoben wurde und eine die von Künstlern bereitwillig propagiert und mitgetragen wurde, deren kurzsichtiger Freiheitsrausch die damit verbundene Isolation übersehen ließ.

Die Aufklärung, die nach dem berühmten Diktum Kants „aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit“ herausführen sollte, hatte auch in dieser Frage das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und Inhalt, Form, Konvention und die Umstände des Zustandekommens gleichgesetzt, um nicht zu sagen miteinander verwechselt.

Zunächst war auch nur von der „Autonomie der Kunstwerke“ die Rede, die den Vorrang der künstlerischen Freiheiten vor den Vor- und Maßgaben der Auftraggeber betonte, wurde aber alsbald auf die Künste überhaupt ausgedehnt und damit überdehnt.

Natürlich waren die Lobeshymnen der Hofpoeten, Hofmusiker und sonstiger Angestellter des Hofes zu Ehren des Fürsten und seiner Gemahlin selbstverständliche Pflichten und Auftragswerke und galten unter Künstlern schon immer als Werke minderen Ranges, aber der grobe Rechen, mit dem nun die Vorherrschaft des Hofes, des Klerus und der Aristokratie gejätet und vom Unkraut befreit werden sollte, hatte gleichzeitig das Denken über „Künstlerische Freiheiten“ stark vereinfacht und oberflächlicher gemacht. Musste man in den kirchlichen Auftragswerken der Alten Meister noch nach raffiniert versteckten künstlerischen Unbotmäßigkeiten suchen, wurden diese jetzt im Sujet selbst vordergründig verhandelt und dargestellt.

Da jegliche Befreiung begrüßt wird, selbst wenn sie in die Irre führt, wurde auch dieses Versprechen einer Unabhängigkeit von Religion, Weltanschauung, gesellschaftlicher Ordnung, Ethik, Moral und Konvention begrüßt. Doch was trat an deren Stelle, womit sollten sich die Künste beschäftigen, nachdem ihnen eine

angebliche Autonomie zugesagt war. Sie musste sich notgedrungen mit sich selbst befassen und die Grundlagen ihrer neuen Eigengesetzlichkeit ergründen, die ihnen zuvor nie in dieser Form zum Thema gemacht worden war.

Die Fragen einer Gesetzlichkeit in der Kunst waren nach ihrem Ausgang aus den handwerklichen Regeln der Zünfte ins freie Unternehmertum übergegangen. Erste Akademien waren bereits gegründet und regionale Schulen hatten sich gebildet, die neben Stilen auch Moden begründeten. Der Seligenstädter Hans Memling war bereits zu einem berühmten niederländischen Maler geworden nachdem er als einer der ersten künstlerischen Gastarbeiter nach Brügge ausgewandert war. Der Subjektivismus, der zur vorherrschenden Geisteshaltung des Manierismus geworden war, hatte den Weg gewiesen, auf dem die Künste nach der verkündeten Autonomie im 18. Jahrhundert gewandert wären, wären da nicht Frühromantik, Klassizismus, Empire und Biedermeier dazwischengekommen, die wieder neue Moden und einen verbindlichen Kanon zum befolgen anboten.

Man könnte nun nach dem Gesagten zu der Meinung neigen, die Künste transportierten den jeweiligen Zeitgeist, was so verkehrt nicht ist, wenn man ein u.a. dazusetzt.

Das u.a. wird durch ein „zwangsläufig“ ergänzt, da die Künste notwendiger weise mit den Mitteln ihrer Zeit arbeiten, wenn sie nicht anachronistisch sein wollen, oder sich bewusst dazu entschlossen haben.

Wer im XXsten Jahrhundert ein Sonett schreibt, eine Kantate komponiert, oder ein Portrait malt, tut das nicht ohne Gründe und Absichten, seien diese ehrenwert, bedenklich oder auch verwerflich.

Was betonen diejenigen, die für eine Autonomie plädieren, welche Konsequenzen hätte es für die Künste, wenn die Forderung zu recht bestünde und wie einklagbar ist diese Autonomie, wie sähen Verstöße oder Missachtung aus?

Vor allem sollte die Autonomie Unabhängigkeit von den Launen und Bedürfnissen der jeweiligen Auftraggeber garantieren, was so viel bedeutete wie inhaltliche Befreiung von den Repräsentationsgelüsten wohlhabender, mächtiger und einflussreicher Herren und ein Ende des „wess Brot ich ess’, dess Lied ich sing’...“, mithin eine moralische Maßnahme gegen Doppelzüngigkeit und Heuchelei, also eine Salonrevolte auf dem Luxussektor. Dass mit der inhaltlichen Befreiung keineswegs eine soziale verbunden war, zeigt Peter Greenaway’s Filmparabel „Der Kontrakt des Zeichners“ auf beklemmend doppelbödige Weise. Mit raffinierten Intrigen und dekadenten Gesellschaftsspielen trickst die Clique den vermeindlich freien und sich wie ein Herr und Potentat aufführenden Künstler in dem Augenblick aus, in dem er mit Augenmaß und Scharfsinn ihren Tricks auf die Schliche zu kommen scheint.

Zwar ist die Autonomiedebatte auf dem Boden der Kunsttheorie entstanden, aber leider von ihr nicht ausreichend bearbeitet und weitergeführt worden, hat sich vielmehr in hausgemachte Widersprüche verstrickt, weil sie die vor allem in künstlerischen Zusammenhängen waltende Dialektik meinte übergehen zu können. Was vollmundig als Befreiung daherkam, wird am Ende kleinlaut als Verlust sicht-und spürbar. Wem es gelingt, alle Widerstände aus dem Weg zu räumen, droht zuletzt, sich in der gewonnenen Freiheit zu verirren.

ist, als das Kunst-Betrachten, müssen wir diese zwei deutlich unterschiedenen Zugänge getrennt betrachten und behandeln. Das Kunst-Machen hat weniger mit Urteilen zu tun als mit Auswählen, Entscheiden und Handeln. Dieses folgt einem Bündel von Voraussetzungen, die sich ihrerseits aus einem individuellen Gemisch von Erfahrungen, Präferenzen, Fachwissen, Träumen, Absichten, Vorlieben, fixen Ideen... etc. zusammensetzt. Alles, was sich unter die Voraussetzungen des Handelns fassen lässt, gehört hierher, da das Kunst-Machen eine Sonderform des Handelns ist, das auf besondere Weise vorgeht und besondere Ergebnisse zeitigt: nämlich Kunst.

Man kann diesen komplizierten Gedanken durch die operationale Definition der Kunst vorübergehend abkürzen, indem man kurzerhand behauptet, dass Kunst das sei, was ein Künstler unter welchen Voraussetzungen und mit Hilfe welcher Mittel auch immer hervorbringt. Damit hat man zwar nichts Bedeutsames über die Kunst gesagt und lediglich eine Kriteriumsverschiebung vollzogen, die das Problem auf die „Künstler“ genannte Person verlagert. Solchermaßen als „Sonderform des Handelns“ gefasst, zeigt das Kunst-Machen Aspekte des Methodischen und zwar des Wiederholens und Darstellens, oder besser des Wiederholens *im* Darstellen. Der Künstler überlässt den Eindruck nicht dem Passageren, Flüchtigen und rasch Vergänglichen, er hält ihn für eine kurze Weile fest, um ihn genauer betrachten zu können und verstetigt ihn bereits damit noch bevor er ihn in der Darstellung quasi wiederholt, reflektiert und nachempfindet.

Dass er dabei den Eindruck gleichzeitig abstrahiert und vermischt, ist ein weiterer methodischer Aspekt, der die „Sonderform des Handelns“ auszeichnet.

Abstrahieren würde bedeuten, den Eindruck vom Einzelfalls zu lösen, ihn zu verallgemeinern, ihn auf übertragbare Elemente zu untersuchen, seine ausgefranzten Ränder zu glätten und zu versuchen, ihn unter einen Begriff zu bringen. Vermischen ist hingegen eher ein Verunklaren und ist als generelle Amplifikation

zu verstehen. Ähnlichkeiten festzustellen, situative Überschneidungen und erinnernde Vergleiche anzustellen, kommt im Vermischen einer Anreicherung und Vergrößerung der Anwendbarkeit des Ursprungsmaterials gleich.

Das Ursprungsmaterial war der Eindruck in all seiner Unschärfe und Indexikalität, seiner persönlichen Färbung und Beiläufigkeit, dem durch das „vermischende Abstrahieren“ einen Platz in der Welt zugewiesen wird.

Künstlerisches Handeln als Methode zu begreifen, bringt es mit sich, dass es sich unvermittelt im Methodenwettstreit wiederfindet, der allenthalben um die besten Lösungen entbrennt. Die Rede von Denkmethoden ist uns spätestens seit Bochênskis Arbeit über „Die Zeitgenössischen Denkmethoden“ geläufig, „Handlungsmethoden“ hingegen scheinen hauptsächlich in der Pädagogik, den Sozialwissenschaften und Kammeralistik üblich zu sein, obwohl im Grunde alle Wissenschaften eine Methodendiskussion brauchen, von einem kritischen Methodenbewusstsein gar nicht zu reden.

Die Universität Leipzig hat ein Methodenportal eingerichtet, unter dem immerhin einige der Haupt-Methoden vorgestellt und diskutiert werden. Zumindest unter „Sonstige“ hätte man sich aber auch intuitive, spezielle, willkürliche, anarchistische, nicht-objektive und künstlerische Methoden gewünscht, aber so weit scheint das Methoden-Bewusstsein derzeit noch nicht entwickelt zu sein.

Es gehört zur Daten-Methoden-Modellkritik, dass sowohl Herkunft als auch Ziele von Handlungen soweit es irgend möglich ist, erhellt werden. Viele der Handlungen, die auch in der „Sonderform des Handelns“ vorkommen, stammen aus dem Handwerk, aus dem sich das entwickelt hat, was wir einerseits Kunst, andererseits Technik nennen, was in den antiken Wortformen „Techné und Ars“ dasselbe ist und meint.

Man nehme die imaginäre, endlose Liste der Verben der deutschen Sprache und denke diese mit möglichen Aufgabenstellungen für das künstlerische Handeln zusammen und man hat eine ungefähre Vorstellung von der Komplexität dessen, was hier verhandelt wird.

Methoden sind „time's fool“ und gleichzeitig Anlass zur ständigen Veränderung und Verbesserung. Das wird überzeugend deutlich, wenn man etwa an die Behandlungsmethoden in der Medizin denkt, die beispielsweise heute dort mit Verständnis vorgeht, wo noch vor nicht allzu langer Zeit Grausamkeit an der Tagesordnung war. Methoden sind ebenso abhängig von Zeitgeist und Moden wie es bei den Künsten zu beobachten ist, sie benutzen die im Augenblick gängigen und geläufigen Werkzeuge, Techniken und Ausdrucksformen sind also alles andere als autonom und versuchen dadurch ihre Verständlichkeit und Nützlichkeit zu garantieren. Der einzig wirkliche Autonome wird heute zum eigenen Schutz und dem anderer, isoliert und hospitalisiert, da er durch seine Autonomie aus dem mehrheitlich geeilten Diskurs herausfällt, sofern es ihm nicht gelingt, die Außenseitenposition zum interessanten, fruchtbaren und ergänzenden Beitrag zum Normalen zu nutzen.

Da es Kulturen gab und gibt, in denen die Außenseiter in besonderem Maße respektierte gesellschaftliche Positionen einnehmen (wie etwa Medizinmann, Druide, Schamane, Berater, Eremit, Hofnarr) zeigt sich ein weiteres Mal die Dialektik der Außenseiterposition und der Mitgliedschaft in einer Minorität. Da jede Elite eine Counter-Elite hervorruft und sich die Randminima einer Normalverteilung in aller Regel gut verstehen und rhizomartige Verbindungen pflegen, kommt es gelegentlich zu jenem dramatischen Schichtenwechsel, welche die Klassiker der Gesellschaftstheorie bisweilen Revolutionen nannten.

Autonomes Verhalten hat nichts mit tatsächlich bestehender Autonomie zu tun. Erst im Konflikt zeigt sich die Alterität und der Unterschied zwischen „echter Autonomie“, „zuschriebener“, „geglaubter“ und „angemaßter Autonomie“.

Die Autonomie-Debatte, die sich um die Beurteilung von Kunstwerken drehte, die aus der Auftraggeberperspektive herausführen sollte, um der Kunst eine niemals dagewesene Unabhängigkeit zu sichern, entfiel direkt-proportional mit dem Wegfall der Auftraggeber. Kirche, Aristokratie, Königs- und

Handelshäuser, Kaufmannschaft und Bildungsbürgertum benötigten keine gemalten Repräsentationsgüter mehr. Die Auftragskunst ging zurück, die Künste wurden sozial ortlos und gerieten zunehmend in das bekannte Prekariat.

Programm, das seit den Zeiten der Biblia Pauperum in der christlichen Heilslehre, ihrer Geschichte und Tradition zu finden war. Ergänzt durch Heiligenlegenden und lokale Besonderheiten blühten die Sujets in großer Fülle. Die Bibel hielt viele Anekdoten bereit, die gelegentlich ins Absurde spielten, Wundergeschichten und die Idee des Patronats kamen hinzu und die Prunksucht der Geistlichkeit gab den Künsten reichliche Nahrung.

Die weltlichen Repräsentationsgelüste bedurften in der Regel der literarischen Mithilfe von gelehrter Seite. So sind seit der frühen Neuzeit Bildprogramme und Bildreflexionen von Dante und Petrarca bekannt.

Bis in die Goethezeit hinein folgte man in der Auswahl von Gemälden, Tapeten, dekorativen Figuren, thematischen Stuckaturen und Meubles sogenannten „Typologien“, die durch ihre Anmutung bestimmten Anspielungen Ausdruck gab. Ob die Tugenden, oder die Himmelsrichtungen, der Zodiakus oder die Jahreszeiten Hauptthemen waren, die Jagd oder militärischer Glanz entschied entweder die Mode, der Hausherr oder ein von ihm beauftragter Intellektueller, der sich als Gestalter von Dekorationsprogrammen verdingte. Viele Landhäuser des europäischen Adels kann man ohne Kenntnis dieser Typologien weder verstehen noch unterscheiden, noch auch die subtilen Verstöße gegen herrschende Konventionen bemerken.

Künstler waren in aller Regel immer die Ausführenden, nur in Ausnahmefällen waren sie auch die Ausdenkenden. Ihre Sache war in erster Linie die Medienwahl, die Symbolik und die allegorische Einkleidung der gewünschten Themen.

Seit der Renaissance spielten die griechische und die römische Mythologie die Hauptrollen in der Dekoration, gelegentlich unterbrochen von exotischen Ausflügen in ein oft nicht näher charakterisiertes Asien, das irgendwo zwischen Indien, China, Japan und Südamerika gelegen haben muss, aber seit Marco Polo summarisch als Stil und Thema Chinoiserie genannt wurde.

(Tiepolo-Fresken in Venedig, 1757)

„Mythos und Polis“ heißt eine Monographie von Heiner Knell, in der er (1990) versuchte, die Bildprogramme der griechischen Bauskulptur politisch-propagandistisch zu deuten, Skulpturen durchaus nicht nur ästhetisch, sondern auch funktional verstehend.

Dieses funktionale Verständnis berührt einen alten Streit in der Kunst und Kunsttheorie, in der Bildwissenschaft und der Kunstgeschichte, der von „l’art pour l’art“ bis „agitprop“ vom „interesselosen Wohlgefallen“ bis zu „moralischen Anstalt“ reicht. Auch die Autonomie-Debatte spielt hier hinein, wenn beispielsweise die Frage erörtert wird, ob Kunst eine dekorative Funktion habe, oder ob dieses zu glauben, bereits ein Verstoß gegen deren Autonomie sei.

Ohne die Positionen in ihre einander ausschließenden Extreme zu treiben, kann vermittelnd so viel gesagt werden: Kunst hat natürlich schmückende (dekorative) Funktionen, das ist sogar ein sie konstituierendes Merkmal, aber sie hat darüber hinaus viele weitere, auch bislang noch nicht bekannte Funktionen der unterschiedlichsten Art, die gelegentlich sogar wichtiger und vorrangiger als die dekorativen sein oder werden können. Erhebend, verbessernd, steigernd, differenzierend, belehrend, präzisierend, verallgemeinernd, betonend, herausstellend, verklausulierend, verrätselnd, karikierend, verdeutlichend, anklagend, moralisierend, mahnend, hinweisend, assoziierend, beruhigend, harmonisierend, symbolisierend ...etc. sind weitere, nicht allzu seltene Funktionen. Ob alle diese Funktionen bewusst, absichtlich und gezielt angestrebt werden, ist eine andere, weiter ausgreifende Frage.

Bildprogramme und Typologien sind jedenfalls geschlossene, oft auch codifizierte Systeme, die Szenen, Figuren und Zahlen festschreiben, die sich an überlieferten Mythen, Legenden und Erzählungen orientieren. Die 12 Tore des Himmlischen Jerusalem, die 12 Jünger Jesu, die zwölf Apostel, die zwölf Stämme Israels, die Ritter der Tafelrunde und die 12 Zeichen des Zodiakus, die 4 Evangelisten, die 4 Winde und Himmelsrichtungen, die

Jahreszeiten, Lebensalter, Elemente... all' dies eignet sich vorzüglich zur Darstellung im Rahmen eines aussagekräftigen und anspielungsreichen Dekorationsprogramms. Symbolische Figuren, Inkarnationen und Allegorien hatten neben den Heiligen, Patronen und Nothelfern ihren festen Platz im Raum wie im Kalender.

Ein schönes Beispiel zeigt sich in den Resten der sogenannten Monatsbilder im Palazzo Schifanoia in Ferrara (1469-1470), die man nicht verstehen kann, wenn man die zugrunde liegende astrologisch gefasste Mythologie nicht kennt. Auftraggeber war Borso d'Este, das Bildprogramm stammt vom Hof-Astrologen Pellegrino Prisciani, der sich nach den Recherchen von Aby Warburg auf kurz zuvor wiederentdeckte antike Schriften zur Astrologie stützte. Näheres zur Rolle der Astrologie in der Kunst in der einschlägigen Literatur: Aby Warburg, Peter Bell et al.

Wie sich in der Beschäftigung mit Bildprogrammen sehr leicht sehen lässt, war die Kunst, zumindest geschichtlich, niemals isoliert und singulär, sondern auf's Engste mit anderen Künsten, Wissenschaften, Literatur und Philosophie verbunden, häufig sogar von diesen anhängig. Wenn kein interessantes Programm vorhanden war, musste auch die raffinierteste und feinste exemplifizierende Kunst durchschnittlich bleiben. Nur wenigen und extraordinären Künstlern gelang es, aus langweiligen Aufträgen etwas besonderes zu machen, quasi den Auftrag durch die Qualität der Ausführung und beigesteuerte eigene Ideen zu überflügeln. Fast alles, was wir heute als Beispiele großer Kunst kennen, stammt aus dieser Kategorie, von Bellini, über Leonardo, van Eyk, Altdorfer, van der Goes, bis Bosch, Dürer und Holbein.

Immer bezog die Kunst Anregungen, Maßstäbe und interessante Themen aus dem herrschenden und offiziellen wie dem inoffiziellen und marginalisierten Diskurs. Sie nahm eben das Leben, so wie es sich darbot zum Anlass und Vorwand in all seiner Komplexität, samt aller Positionen und Negationen, Wünschen und Sehnsüchten, Triumph und Elend, Schönheit und Grausamkeit.

gebräuchlichen Sprachgebrauch, der darunter ein Mittel der mehr oder weniger öffentlichen Kommunikation versteht, auch eine interessante grammatische Form.

Zwischen Aktiv und Passiv gibt es zB im Alt-Griechischen das Medium als Genus Verbi, in dem ausgedrückt wird, dass das Handeln dessen der handelt sich auf ihn selbst bezieht oder auswirkt. Ähnlich wie bei den reflexiven Verben („ich wasche mich, ich bemühe mich, ich habe mich verlaufen“) das handelnde Subjekt gleichzeitig zum Objekt wird, wird im Medium im Allgemeinen die Reziprozität betont. Die historische Linguistik geht davon aus, dass das Medium älter ist als das Passiv und erklärt es damit, dass viele passivischen Konstruktionen aus den medialen entwickelt wurden. Im Sanskrit gibt es ebenfalls ein Medium und die Verbklasse der Deponentien, wie sie im Lateinischen und Griechischen existieren, die ausschließlich passivisch sind („mirari, sich wundern“) deuten auf ein ursprünglich existierendes Medium hin; „tempora mutantur“ die Zeiten ändern sich.

Diese Mittelposition zwischen Aktiv und Passiv, das subtile Changieren zwischen Transitivity und Intransitivity, die Auswirkungen auf Subjekt und Objekt, die das Medium mit sich bringt, ist nicht nur für die heutige Mediendebatte von Bedeutung, sondern auch für die Kunst- und Kommunikationstheorie.

Ich unterhalte mich, ich lasse mich unterhalten, ich werde unterhalten; ich lenke mich ab, ich lasse mich ablenken, ich werde abgelenkt; ich informiere mich, ich lasse mich informieren, ich werde informiert...die Nuancen im Verständnis dieser Sätze, die mitschwingenden Assoziationen und Vermutungen sind es, die das Medium auch jenseits von Marshall McLuhan wichtig erscheinen lassen.

Als Letzterer in den 60er Jahren des XXsten Jahrhunderts sämtliche Vertreter der kulturellen Gewerke mit seiner knallenden These: „the medium is the message“ schockierte, war damit sowohl der Beginn einer ersten Medientheorie eingeläutet, als auch eine neue Sensibilität entstanden, die daraufhin Geist, Technik, Kultur,

Tradition, Literatur, Werbung, Massenmedien in Turbulenzen und Unsicherheiten stürzte. Pop-Kultur begann über literarischen und geisteswissenschaftlichen Elitarismus zu triumphieren, audiovisuelle Plausibilität über philosophische Begründung und die Große Zahl über die individuelle Einsicht. Schock und Thrill betraten werbewirksam und aufmerksamkeitsheischend die kulturelle Bühne, die Demokratisierung zeigte ihre plebeische Seite, das Klassische war zunehmend verpönt, Bildung wanderte aus und ließ Informiertheit und Entertainment zurück...

Die Kreise wurden enger und kleiner und technoid garantierte Accesscontrol ließ ein neues Kastenwesen befürchten.

Technische Medien und digitale Maschinen, die einst ein Mittel zur Beherrschung und Erleichterung waren, verkehrten die Verhältnisse in eine Beherrschung derer, die über sie zu verfügen glaubten. Sie usurpierten schließlich sämtliche Lebensbereiche, traten durch einen rasanten Technologieverbund alternativlos auf und wurden zum einzigen, ersatzlosen Taktgeber der Entwicklung. Die Intelligenzia hatte den Anschluß an den Diskurs längst verloren, die Künste tummeln sich auf zugestandenen, ungefährlichen Ersatzspielplätzen weit außerhalb im Natürlich-Idyllischen und die Wissenschaften hetzen kurzatmig dem Geld hinterher.

In einer Situation wie dieser, tritt eine neue Künstlergeneration auf, die beansprucht gehört und ernst genommen zu werden, die versucht mit den Wissenschaften gleichzuziehen, die durch Daten-Medien -Methoden- und Modellkritik von sich reden macht und klug genug ist, sich nicht korrumpieren oder einkaufen zu lassen. Mit allen medialen und IT-Hunden gehetzt, die Meisten ihre Vertreter sind sogenannte „Digital Natives“, versuchen sie erst gar nicht, es den Massenmedien gleichzutun, sondern suchen nach besseren, nicht kommerziellen, interessanteren und sinnvolleren Verwendungen. Zwar sind sie noch schwach und undeutlich, hängen noch am Tropf diverser gesellschaftlicher Einrichtungen, aber die Unersetzlichkeit ihrer Einfälle wird nicht mehr lange auf sich warten lassen.

Woher diese Zuversicht, wird man fragen... sie stammt aus der Kunst, ihrer staunenswerten Stabilität und Flexibilität und – man entschuldige das unvermutete Pathos- aus ihrer antizipatorischen, bisweilen sogar prophetischen Begabung.

Künstlerisch Wahrnehmende, Erlebende und Verarbeitende sehen in der Regel mehr, schneller und contextueller. Sie haben meist einen anderen Begriff von Genauigkeit als den üblichen, der punktuelle Genauigkeit eines Messgeräts meint. Ihre Genauigkeit ist konnotiert mit flächig, typisch, wenig reduzierend, umfänglich, nichts übersehend, umfassend, zoomend, aufmerksam auf den Eindruck unterstützende Details, beispielhaft, ein kontrastreiches und konturiertes Bild ergebend, scharfsinnig mit Neigung zu gewagten, das Gebiet überschreitenden Schlüssen.

Das bedeutet zwar nicht, dass ihre Beobachtungen, Hypothesen und Schlussfolgerungen automatischerweise realistischer sind als andere, aber sie sind allemal reicher an fruchtbar zu machenden Perspektiven und Details.

Was aber fehlt, sind die öffentlichen Anstrengungen, die zur Erfindung neuer Medien und Methoden führen sollen, wie überhaupt das Erfinden weder an Schulen noch an Hochschulen zu den Pflichtfächern gezählt wird, obwohl es dringend gebraucht würde. In den letzten Jahren der DDR hatten zwar die sogenannten „Erfinderschulen“ gerade Fahrt aufgenommen und sogar die Landesgrenzen in Richtung West-Europa und USA überschritten, als die Wiedervereinigung dieser Bewegung ein jähes Ende bescherte. Das ideologische Blockdenken war aber noch derart starr und unbeweglich, dass die im Ursprung sowjetische TIZ-Theorie, ähnlich wie seinerzeit in der Psychologie die „Kulturhistorische Schule“ (Wygotski, Leontjew, Lurija) westlicherseits nahezu gänzlich verschwiegen und nicht gelehrt wurde. Der Versuch, das Erfinden zu systematisieren und lehrbar zu machen, war zwar nur als Disziplin für Ingenieure gedacht und konzipiert, wurde aber auch in anderen, weniger technischen Fächern, zunehmend diskutiert.

Rahmen kunstthoretischer Erörterungen thematisiert wird, ist einer rechthaberisch ambitionierten Erinnerungs- und Verweisungskultur zu verdanken, die darauf aufmerksam macht, dass vieles aus der Medientheorie, aus Erfindungslehren und Kreativitätstheorien letztlich aus der Kunst stammt, aber selten Erwähnung findet. Sowohl de Bono (laterales Denken) Osborn, Clark (Brainstorming) Buzan (Mindmaps) als auch Altschuller und Shapiro (TIZ, AKIZ) wilderten ausgiebig im Stammland der Kunst, oder genauer gesagt bei künstlerischen Methoden. Einige dieser Theoretiker waren selbst künstlerisch, oder interdisziplinär tätig. Es ist auffallend, dass bestimmte Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmethoden in entlegenen Zusammenhängen, wie etwa in Wirtschaft und Kunst auftauchen und bemüht werden, wie zB das Brainstorming, das jeder halbwegs Gebildete aus den surrealistischen Praktiken kennen konnte. Auch de Bonos spielerische Kreativtechniken stammen zum großen Teil aus dem Umfeld der Romantik und ihren Kinder- und Gesellschaftsspielen. Dass sich die frühen Kreativitätstheoretiker an der Kindheit orientierten und bei der Kunst bedienten, verwundert kaum, da aus bürgerlicher Perspektive sowohl Kindheit als auch Kunst als Tummelfelder des Irrationalen, des Spiels, der Infantilität, der unschuldigen Anarchie und des konsequenzen- und verantwortungslosen Un-Ernstes betrachtet wurden. Merkwürdigerweise schrieb man der Kindheit besonderen Einfallsreichtum zu, der offensichtlich im Prozess des Heranwachsens und Erwachsenwerdens verloren geht..., oder wie erklärt man sich ansonsten die relative intellektuelle Trägheit des durchschnittlichen Erwachsenen im Vergleich zur neugierigen Flexibilität des Kindes. Irgendetwas stimmt an diesem Denkmodell nicht, reibt sich mit anderen Entwicklungsmodellen und widerspricht der allgemeinen Reifungs-, Ausdifferenzierungs- und Zugewinntheorie. Könnte es nicht sein, dass es sich bei den Phantasieprodukten von Kindern und solchen von Erwachsenen um zwei gänzlich

verschiedene Dinge handelt, deren phänomenale Ähnlichkeit den Anlass zu einer Verwechselung bietet.

Dieser Einsicht steht eine ganze Denktradition entgegen, die sogar biblischen Beistand beanspruchen darf und zwar Matthäus 18,3: „Wenn ihr nicht umkehrt und werdet wie die Kinder, werdet ihr nicht in das Himmelreich hineinkommen.“ Dieser Satz aus den Gleichnisreden des berühmten galiläischen Wanderpredigers, muss als Gleichnisrede verstanden werden, die nicht in allen Einzelheiten ausgeführt und erläutert wird, kontextabhängig und offen für Interpretationen ist.

Kindheit allerdings als Zustand der Unschuld zu begreifen, als Hort der Reinheit und Unverstelltheit, ist zwar nichts als operettenhafte Sentimentalität, aber irgendwie doch verständlich. Da ein jeder von uns eine Kindheit hatte und vor allem die schönfärberische Erinnerung daran, scheint es sich entweder um einen invariant verabredeten Irrglauben, oder um einen augenzwinkernden Euphemismus zu handeln, nach dem Muster: wir wissen alle, dass es nicht wahr ist, aber um so entschlossener glauben wir daran. Das Einzige, was beim Heranwachsen zunimmt, ist der Druck des Regelwerks, der Anpassung und der Konvention, dem die noch nicht besonders entwickelte Widerstandskraft des Kindes unterliegt. Es unterlässt zunehmend die Eigenwilligkeit seines subjektiven Ausdrucks zugunsten des Angepassten, Akzeptierten und Belohnten und behält diese Haltung oft für den Rest seines Lebens bei.

Der Behauptung Kunst sei das subjektive Medium der Erlebnisverarbeitung ist schwer zu widersprechen und Beweise dafür liegen in Fülle vor. Die künstliche Trennung von Werk und Biographie, die als Opfer der Autonomie erbracht wurde, darf getrost vergessen werden, entscheidend bleibt, was unter Erlebnis verstanden wird, jenseits intimer Befindlichkeiten.

Künstlerische Erlebnisverarbeitungen neben andere zu stellen, ist ein Beitrag zur Entkrampfung unseres Verhältnisses zur Kunst. Die anderen Erlebnisverarbeitungen, gedankliche, organisatorische, wissenschaftliche, intellektuelle, erfinderische, religiöse,

weltanschauliche...etc. verfügen, bei aller heimlichen Subjektivität, über ein stabileres Backing in der Konvention, haben einen leichteren Zugang zur Diskursivität, sind unproblematischer in der Benennung und unbedrohter in der Klassifizierung.

Da der Bezeichnung „subjektiv“ sehr schnell das höflich einschränkende Suffix „nur“ hinzugefügt wird, haftet ihr meist ein undeutlicher Verdacht an. Auf ein „Eingeständnis“ der Subjektivität folgt meist ein mehr oder weniger verständnisvolles „Mhm“ dieses wird wiederum gefolgt von einem bedeutungsvollen Schweigen, das nähere Erklärung nicht erwartet, so als sei mit Subjektivität, obwohl sie das einzig interessante ist, eine „No-Go-Area“ angedeutet. Statt mit „interessant! erzählen Sie...“ zu antworten, wird eine „Privatsphäre“ geschützt, die meist so privat gar nicht ist. Die subjektive Verarbeitungsmethode ist seit der Loslösung der Künstler aus dem zünftigen Handwerk eine der wenigen Erklärungen für das Bildermalen jenseits der Auftraggeber-Künstler-Situation.

Das, was im Englischen „Self employed“ heißt, trifft die freie, thematisch nicht beeinflusste Malerei wohl am besten, ohne dass sie darum unbedingt autonom sein muss. Dürer hat in seinem idealisierenden Selbstportrait also ein mehrfach reflektiertes Werk in die Welt gesetzt: Im Auftrag von Dürer, ein Portrait Dürers herzustellen, dass Dürer, wie er sich selbst meint, sieht und versteht, darstellt.

So verwickelt, mehrdimensional, multicausal und sophisticated kann die Kunst sein und es ist eine große Freude, sie zu enträtseln.

Danke