

DIE REHABILITIERUNG DES BRICOLEURS

oder Angewandte Phänomenologie

eine Apologie von

REINHART BUETTNER

Muss man die Bricolage verteidigen, muss man den Bricoleur rehabilitieren-?- wohl kaum . . . es gibt schließlich MacGyver und den MacGyverismus, den Hype des DIY, die zeitgenössische Kunst, den handgemachten Protestfilm und die ungezählt vielen Video-, Objekt- und Foto-Installationsversuche, die sich nicht so recht entscheiden können, welchen Lager sie sich zuschlagen wollen.

Und schließlich gibt es da noch die vielen politischen Entscheidungen, die nach dem Briefing durch die sogenannten „Sachverständigen“ getroffen werden, die üblicherweise zwischen Kompromiss und Bricolage oszillieren. Nachdem Claude Levi-Strauss den umgangssprachlichen Begriff nobilitierte, indem er ihn als seriösen Gegenbegriff zum Ingenieur für das „penser sauvage“ der Indigenen Kultur verwendete, hat sich dieses Konzept rasch und flächendeckend abgenutzt, ist auf einem besserwisserisch-ironischen Niveau in die Alltagssprache zurückgekehrt und ist aus gut verständlichem Verdruss über die nicht-reparierbare Fabrikware zu neuer Blüte gelangt. Wer sich aufmerksam und genau beobachtend in Baumärkten aufhält, diesem schlechten Ersatzort für den klassischen Kleineisensortimenter, kann den Typus des unfreiwilligen Bricoleurs gut studieren, der reichlich verzweifelt nach einem bestimmten Schraubentyp sucht, dessen Namen er zwar nicht kennt, der aber bestimmte Zwecke erfüllen muss, über die er sich gerne mit einem meiste abwesenden Sachverständigen unterhalten würde, dem er bisweilen zufällig in einem ebenfalls nach etwas anderem suchenden Leidensgenossen begegnet.

Die meisten Bricoleure sind unfreiwillige Bricoleure, sei es dass etwas schnell repariert werden muss, offizielle Handwerker rar und zu teuer sind, sei es dass es sich um etwas handelt, wofür es sowieso keinen Spezialisten gibt. Das Selber-Machen hatte und hat immer Konjunktur und wer solches kann, genießt meist ein freundlich hohes Ansehen.

Allerdjngs fristen Amateure, Dilettanten, Bricoleure, Autodidakten, Eklektiker, Alltagsphilosophen und Laien in unserer angeblichen Expertokratie ein merkwürdig verschwiegenes, gelegentlich sogar heimliches Dasein.

Diese Bezeichnungen sind mittlerweile alle zu Schimpfworten verkommen, oder doch zumindest zu disqualifizierenden Benennungen für Zeitgenossen, die etwas leidenschaftlich gerne tun, wofür sie formal und offiziell nicht ausgebildet wurden.

Der dünnelhaftige Hochmut schlechter Fachleute trägt daran die Hauptschuld, dass der Liebhaber einer Sache oder Tätigkeit so schlecht angesehen ist und höchstens herablassend belächelt wird.

Dass auf dieser Szene eine gewisse und besondere Doppelzüngigkeit herrscht, ist kein Geheimnis, denn viele Personen des öffentlichen Lebens, des Showbiz und der Massenmedien sind wegen etwas zu solchen Figuren geworden, das man weder studieren noch erlernen kann, was auf irgend eine geheimnisvolle Weise mit der Person zu tun haben muss. Manche nennen es Charisma, andere eine Begabung, everybodys darling zu sein, einige sprechen von einem Unterhaltungstalent und wieder andere von Geschäftstüchtigkeit und geradezu selbstausbeuterischem Fleiß. Eines ist diesen Personen des öffentlichen Applauses jedoch gemein, sie müssen eine große Projektionsfläche für sie allgemeine Bedürfnislage bieten und dürfen nicht zu ausgeprägt eigen und deutlich sein und müssen es verstehen, Teile ihrer Individualität mit einem Geheimnis zu umgeben., damit ihr Publikum samt Fangemeinde und Presse ausreichend rätseln und spekulieren kann.

Was aber zeichnet einen Dilettanten und einen echten Amateur im positiven und historischen Verständnis aus?

Er muss von dem, was er liebt und gerne tut nicht leben . . . das ist die spontane und einzig zutreffende Antwort, die viele Konsequenzen und Freiheiten mit sich bringt, um die ihn mancher Professionelle beneidet. Denn der Gegenbegriff zum Dilettanten und Amateur ist nicht etwa der Experte und Fachmann, sondern der Professionelle, der ebenso meisterlich wie gut oder durchschnittlich sein kann.

Böse Zungen haben behauptet, dass es nur der Amateur zu wahrer Meisterschaft bringen könne, weil er vom Kompromiss befreit sei, von der Liebedienerei einem Auftraggeber gegenüber, weil es es sich leisten könne, unbequem zu sein, wenn es das Thema oder die Sache erfordere und er alleiniger Herr seiner Entscheidungen sei, unabhängig von der Anzahl der „Likes“ eines anonymen Publikums.

Das hat einige Künstler der Neuzeit dazu veranlasst, obwohl sie Professionelle waren, einen falschen Amateurstatus anzunehmen und obwohl sie es sich nicht leisten konnten, der Unabhängigkeit zuliebe lieber das Präkariat zu wagen, als sich in Abhängigkeit zu begeben.

Andere zogen einen bürgerlichen Zweitberuf vor, der ihnen die nötige Sicherheit bot, um wenigstens künstlerisch keine Kompromisse machen zu müssen. Am schwersten traf es diejenigen, die glaubten der inhaltlichen Nähe wegen, die Kunst als Lehrberuf ausüben zu können, denn viele von ihnen landeten in einer pädagogisch angekränkelten künstlerischen Zaghaftheit, Rücksicht und Unfruchtbarkeit.

Es gibt bekanntlich viele Wege ins Unglück, ob mit der Kunst oder ohne die Kunst und nur wenigen scheint es vergönnt, mit und durch die Kunst jenem Glück zu begegnen, das sie ursprünglich erhofft hatten.

Der Dilettantismus war im 18. Jahrhundert eine durchaus wohlmeinend zur Kenntnis genommene „Liebhaberei“ nicht professioneller Kunstfreunde, die sich zunehmend auch auf der Szene der offiziellen Dichter, Maler und Musiker bemerkbar machten, indem sie sich in den einzelnen Künsten hervorgetan hatten und begannen das Publikum für sich zu interessieren. Das gehobene Bürgertum mit seinen Hauskonzerten, Lesegesellschaften und Literaturzirkeln, mit den aquarellierenden Damen und dem vielen Kunstgewerke für die Verschönerung des gepflegten Heims hatten, angeregt durch den aristokratischen Umgang mit den Künsten den Boden für eine ernsthafte Beschäftigung mit Kunst bereitet. Unsicher in der Beurteilung geworden, machten sich die „Großkünstler“ daran, Klarheit durch Abgrenzungen zu schaffen. Allen voran das Goethe-Schiller-Duo am Weimarer Musenhof, das im Sommer 1799 eine Veröffentlichung in einer der maßgeblichen Kultur-Zeitschriften plante, sich in den Mischungen aus Wohlmeinen und Kritik hoffnungslos verstrickte, das Projekt immer wieder liegen ließ, als zu heikel und unwichtig bei Seite schob und es letztlich ihren Adlats Geist und Eckermann überließ nach beider Tod aus der Ruine aus Fragmenten, Skizzen und Briefen noch etwas halbwegs Zusammenhängendes zu verfertigen. Sie taten sich schwer, der Herr Professor Schiller und der Herr Minister Goethe Kunst von Dilettanten-Kunst zu unterscheiden, hatten sie doch beide weder das Dichten noch das Schreiben von Theaterstücken irgendwo gelernt, Auch wenn es ihnen nicht ganz leicht fiel, mussten sie sich mit einem merkwürdigen „angeborenen Genie“ herausreden, denn das Wissen konnte es nicht sein, auch das Befolgen von Regeln nicht, weder die Anmut noch die Zartheit der Empfindung, weder das Streben nach dem Idealen, noch das Verlangen nach dem Objektiven.

Sie taten sich schwer, der Herr Professor Schiller und der Herr Minister Goethe Kunst von Dilettanten-Kunst zu unterscheiden, hatten sie doch beide weder das Dichten noch das Schreiben von Theater-Stücke irgendwo fachmännisch gelernt. Sie mussten sich mit einem merkwürdigen „angeborenen Genie“ herausreden, denn die Anmut konnte es ebenso wenig sein, wie die Zartheit der Empfindung, weder das Befolgen von Regeln, noch das Streben nach dem Idealen, weder die Wahl edler Mittel, noch das Verlangen nach Objektivität, das die Subjektivität der Anschauung zu begleiten hatte.

Sie gaben sich wirklich Mühe, indem sie wissenschaftlich dilettierend, Schemata erfanden, sich in Kategorien und Taxonomien übten und versuchten Klassen, Arten und Gruppen zu identifizieren, denen sie sogar Namen gaben, wie zB

- Nachahmer: Der Nachahmer ist in erster Linie ein Nachzeichner der Wirklichkeit. Unter die Nachahmer fällt auch der Zeichner von Schattenrissen.
- Imaginanten: Sie führen die Kunst über ihre Grenzen hinaus ins Unbestimmte und Unbegrenzte, wodurch die Kunst von ihrer eigentlichen Mitte entfernt wird.
- Charakteristiker: Sie gehen abstrakt und auf der Basis von Regeln an die Kunst heran und beschränken damit die Kunst selbst.
- Undulisten: Sie stehen der Kunst mit gleichgültiger Anmut gegenüber und schaffen seichte, nichtssagende Werke.
- Kleinkünstler: Sie schaffen Miniaturen und sind als negativ anzusehen, wenn sie sich den Nachahmern nähern und ihr Werk nicht in eine Einheit bringen können.
- Skizzisten: Sie fördern eine Einseitigkeit in der Kunst, indem sie nur den Geist und nicht den Sinn ansprechen. Künstler dieser Art können nur skizzieren, jedoch nie vollenden.

Nach dieser Klassifizierung bin ich, als Verfasser der Artistenpredigten ein Skizzist, der nie vollenden kann.

Sei's drum, ein Dilettant bin ich allemal und sowieso und schäme der Zugehörigkeit zu dieser Gruppe überhaupt nicht . . . ~

Der missachtete Nicht-Fachmann, der ein Problem improvisierend löst, nicht *lege artis*, sondern so, wie es im Moment gerade geht und möglich ist, kann das auf Grund seiner guten Beobachtung, seines Nicht-Festgelegtseins auf einen Lösungsweg und seines Zweck-Entfremdungsgeschicks.

Er betrachtet die Situation und Problemstellung als Herausforderung seines Einfallsreichtums, den er möglichst unbegrenzt zu handhaben gedenkt, im Vertrauen darauf, dass ihm schon etwas einfallen wird, wie dem Problem am besten beizukommen sei. Voraussetzung dazu ist, die Dinge der näheren Umgebung als potentiell Material zu betrachten, das man *ad libitum* verwenden kann, sobald man an ihm etwas Antworthaftes entdeckt hat, das auf die gestellte Frage und Aufgabe antwortend reagiert. Wenn ich beispielsweise ein Niveau ausgleichen muss um ein Kippen oder Wackeln zu verhindern, ist die bestimmte Größe, die ich an einem Stein entdecke die Antwort auf die auszugleichende Unebenheit des Untergrunds. Wenn eine Münze die passende Größe und Stärke hat, um als Unterlegscheibe zu dienen, ihr aber das Mittenloch fehlt, kann ich sie nachdem ich das passende Loch gebohrt habe, als eine solche benutzen. Wenn ich ein Widerlager in Form eines länglichen Knebels brauche, um eine Schnur in einem Loch zu halten, kann ich den Kugelschreiber, mit dem ich vor kurzem noch geschrieben habe, mit der Schnur umschlingen und ihn über das Loch legen, um die Schnur am Durchrutschen zu hindern, nach dem Muster Knopfloch und Uhrketten-Knebel. Was ich dazu brauche ist eine trainierte Beobachtung und ein gutes Gedächtnis für Zusammenhänge primitiver Mechanik.

Der Bricoleur löst aber nicht nur improvisierend Probleme, sondern er schafft auch Neues aus Vorgefundenem. Hier trifft er sich mit bestimmten Künstlern, wie den Collagisten, Schrottplastikern, Assemblisten, Surrealisten, ConceptArtisten, Situationisten, Experimentalisten, Exemplaristen und all denen, die ihre Kunst aus vorgefundenen Materialien entwickeln, oder in ihrer Kunst Fertiges und Halbfertiges verwenden. Die „Readymades“, die nur durch die Erklärung des Künstlers zur Kunst werden, sind der bisherige Höhepunkt dieser Entwicklung, die mit Marcel Duchamp und seiner Abkehr von der „Retinalen Kunst“ begann.

In ihrem Artikel „The eye of the Bricoleur“ beschreibt die Architekturprofessorin Gray Read von der Florida International University den Bricoleur als eine Art Kreuzung zwischen Künstler, Überlebendem und Erfinder, als einen Typus, der in Krisenzeiten auftaucht und wichtig wird: „part survivalist, part inventor and part artist, the bricoleur is sometimes a trickster, sometimes a spy, a poor choice for ruler, but the one who can

act when the straight-forward logic of the engineer reaches its limits.“ Die „Gradeaus-Logik“ von der hier die Rede ist, steht in krassem Gegensatz zu dem, wozu uns die Neue (Kreislauf-)Wirtschaft in Zeiten der Ökologischen Herausforderung erziehen will und muss. Physikalische Gegenstände, Erzeugnisse und Prozesse müssen anders gedacht und empfunden werden, als es die Gradeaus-Logik mit ihrer Gewohnheitssystematik und Methodenselektivität nahelegt. Das Zyklische bringt sowohl eine erneute Beachtung der Geschichte hervor, im Sinne von: woraus besteht ein Ding, was war es vorher, welche Bedeutung hatte es vordem, als auch eine Berücksichtigung der sicheren Zukunft, im Sinne von, was wird aus ihm, wenn es altert, oder wenn es uns nicht mehr von Nutzen ist, oder gar vernichtet und entsorgt werden muss, weil es nicht mehr von selbst vergeht.

In einer Neuauflage der materiellen Kulturtheorie spielt der Bricoleur und seine Geschichte eine wichtige Rolle, sowohl als Verkörperung eines Denk- und Handlungstypus, als auch als Lieferant interessanter Beispiele. Wiederverwendung, Weiterverwendung, Zweckentfremdung und Spolien sind solche Beispiele, die zwischen augenzwinkerndem Humor, Allusion und Demonstration angesiedelt sind und von der alten Weinkiste als Zeitungsständer bis zur antiken Säule im neoklassizistischen Portikus reichen, vom verzierten alten Griff an der Neuen Tür bis zur Demonstration des Sieges über eine überwundene Kultur in Form verbauter Relief- und Mosaikteile. Der Bricoleur fertigt quasi selbstredend eklektizistische Ensembles an, weil die Elemente, die er verwendet aus verschiedenen Zeiten, Stilen und Welten stammen, selbst wenn er, wie Picasso und Braques, zeitgleiche Tickets in seine Collage einarbeitet.

Über das direkt Sichtbare hinaus, öffnen solche Bricoleure und Collagisten einen breiten Horizont möglicher Assoziationen, indem sie die Erwartungen und den üblichen Kontext durch befremdlich wirkende Elemente stören, dabei Gestaltungsprinzipien folgend, welche durch die Surrealisten zur Blüte, Pointe und Generalmethode weiterentwickelt werden sollte.

„La Pensée sauvage“, das „Wilde Denken“, in dessen Zusammenhang Levi-Strauss Bricollage und „Bricoleur“ erwähnt, ist keineswegs ein primitives, prä-logisches und wenig entwickeltes Denken, es ist vielmehr ein anderes, nicht minder folgerichtiges und vor allem auf die Natur, auf die direkte Beobachtung, auf Analogien und mythische Zusammenhänge bezogenes Denken. In den 60/70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts nahm das wilde Denken einen großen Raum in der öffentlichen Diskussion ein, weil man Übereinstimmungen mit dem künstlerischen Denken vermutete, mit

den Gedanken der Ganzheitlichkeit, der naturbezogenen Spiritualität und einer neuen mehrwertigen Logik.

Die Bevorzugung des Bildhaften, der Zugang zur Materialität der physischen Dinge und die emotionale Bedeutung ihrer Erscheinung, bzw. Präsentation in der Welt haben sowohl wildes als auch künstlerisches Denken zur Voraussetzung. Darüber hinaus rangiert die „sinnliche Erkenntnis“ an prominenter Stelle, vor allen anderen Erkenntnisformen wie zB der literarischen und die Beachtung des Narrativs hat große Ähnlichkeit mit der Bedeutung der Mythen über Überlieferungen, die im wilden Denken zu finden ist.

Künstlern wird nachgesagt, dass eines ihrer vorrangigen Geschäfte die Fabrikation von Bedeutung sei, über die eine emotionale Teilhabe am Wesentlichen auch für andere möglich werde. Sie schaffen mit ihrer Kunst sozusagen eine zweite, weitere Quelle für die „sinnliche Erkenntnis“ neben der Natur.

Die Ansichten von Claude Levi-Strauss blieben nicht unkritisiert. Da war zum Einen seine Wortwahl beim „wilden Denkens“, die nicht nur leicht mit dem „Denken der Wilden“ gleichgesetzt werden könne, und darüber hinaus eine beliebig ausschmückbare Folie für alles Wildwüchsene, Anarchistische, Unbeherrschte und Unbotmäßige liefere. Auch wurden zum anderen seine Ideen über die invariante, urtümliche Dichotomienbildung im menschlichen Denken als Überdehnung seiner Theorie ins Erkenntnistheoretische kritisiert.

Künstlern gefiel das Wilde, da sie sich selbst ohnehin als weniger domestizierte, der Natur nähere Zeitgenossen empfanden und sie übernahmen bereitwillig vieles aus der Levi-Strauss'schen Theorie. Vor allem die Bricolage hatte es ihnen angetan, nicht zuletzt deswegen, weil sich viele darin wiederfanden, denn das Erfinden war ihnen ebenso vertraut, wie das unkonventionelle Kombinieren, der Umgang mit Halbfertigem ebenso bekannt, wie das plötzliche, reaktive und ungezähmte Denken, das geduldige Verbessern findet sich auch heute noch in ihrer Erfahrung ebenso, wie das gewagte und überraschend geglückte Experiment.

Als Projektierer und Probierer bauen sie auf ihre schnelle und bis zum Detail vordringende, aufmerksame Wahrnehmung, die sie nicht müde werden, zu schulen und zu kultivieren und aus denen sie sowohl die Inferenzen für ihre Entscheidungen beziehen, als auch die Hinweise zu deren Korrektur. Künstler sind als Bricoleure paradoxerweise Fachleute und zwar fürs Sichtbare, Hörbare, Fühlbare, fürs Typische, Lebendige, Exemplarische und Bedeutungsvolle und als solche sollten sie verstanden und angefragt werden.

Der Untertitel behauptet, dass die Bricolage etwas mit der Phänomenologie zu tun habe, oder gar eine Version ihrer Anwendung sei. Versteht man Phänomenologie als eine Art Philosophie zu treiben, die der aktuellen, persönlichen und präzisen Wahrnehmung mehr zutraut, als einer deutenden, von metaphysischen Annahmen ausgehenden Interpretation der Wirklichkeit, wird deutlich, woher diese Behauptung ihre Inspiration und Legitimation bezieht.

Die Perspektivenverschiebung, die die Phänomenologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Philosophie etablierte, von der Objektivierung zum Ernstnehmen der Erlebnisdimension des „chronisch-akuten Subjekts“, von der Klassifizierung und Einsortierung in bereits bestehende Schubladen hin zur unvergleichlichen „Ersten Person Singular“, ihrer Individualität und ihren Möglichkeiten inspirierte viele Wissenschaftler, die auf ihrem Feld, mit ihren Methoden und ihren mentalen Routinen versuchten, sich einen Reim auf diese erstaunliche Welt zu machen.

Vor allem in jenen Fächern, in denen das Individuum als ein ständig-störendes Ärgernis, ein „Theorienverderber“ und interventierende Variable in den Berechnungen auftauchte, nahm man diese antimetaphysische Rebellion und neue Argumentation sehr schnell wahr, adaptierte Fragerichtungen und Methoden, vor allem das was in der Phänomenologie nach Husserl „Epoché“ und „eidetische Reduktion“ genannt wurde.

Die Rückbesinnung aufs Rudimentäre, Basale, Naive und Ursprüngliche, die Wegbewegung vom domestiziert Besserwisserischen, vom traditionell Bildungsbürgerlichen, Historistischen und Interpretativen hin zu den Grundlagen, Urformen, zum Unvermittelten, Direkten, Evidenten und Persönlichen korrespondierte in gewisser Weise dem zeitgleichen Expressionismus, dem Informel und dem, was in den USA „abstrakter Expressionismus“ genannt wurde. Die rebellische Haltung gegenüber dem historistisch geprägten Zeitgeist zeigt zugleich Ähnlichkeiten mit den radikal-neoromantischen Zügen des Surrealismus, seinem unzensuriert-automatischen Produktionsimperativ und seiner Betonung des Spontanen, Alternativen und Trivialen.

Epoché, aus dem alt-griechischen: „Zurückhaltung“, ist ein aus der antiken Skepsis entlehnter Begriff, der soviel bedeutet wie das Zurückhalten eines Urteils, Vermeidung vorschnellen Schließens, weil es keine Sicherheit gibt, die dieses erlaubt und kein Wissen, das solches rechtfertigte.

Bei Husserl bedeutet epoché das tentative und passagere Absehen von allem Vorwissen, allen bisher gemachten Erfahrungen und konventionellen Bedeutungen. Husserl nennt diese Denkmethode „Einklammern“, was nicht

heißt, dieses alles für nicht existent zu halten, sonder vorübergehend und experimentell vom Vorwissen abzusehen, um die Situation, das Ding oder Geschehen so unvoreingenommen wie möglich wahrnehmen zu können. Diese Art der Wahrnehmung ist Künstlern wohlvertraut, sie heißt bei ihnen meist nur anders; sie nennen sie im Gegensatz zum kontextuellen vergleichenden und hermeneutischen Sehen oft persönliches, reines oder kontemplatives Sehen.

Die deskriptive Phänomenologie, die den methodischen Versuch unternimmt, das Gegebene so vorturteilslos, invoreingenommen, aufmerksam und genau wie möglich zu erfassen ist nicht nur eine große sprachliche Herausforderung sondern eine höchste Konzentration fordernde Wahrnehmungsübung, die ganz nebenbei die Fähigkeit zur epoché übt, indem sie uns darauf aufmerksam macht; wie schnell uns Interpretationen, Urteile, Vergleiche und Vermutungen unterlaufen.

Eng mit der epoché verbunden spielt im Husserl'schen Denken die von ihm so genannte „eidetische Reduktion“ eine entscheidende Rolle ... und hier beginnt seine neue phänomenologische Methode fragwürdig zu werden, denn hier wird mit hoch-problematischen Begriffen hantiert.

Die alte und seuchenartig verbreitete Philosophenkrankheit, unbedingt nach dem Ursprung von allem zu fragen, nach dem „primum vovens“, nach der Sprache Adams, nach der Kosmogonie und dem Ur-Einfachen unter dem vielgestaltig-Komplexen schimmert durch die Ritzen auch dieser neuen Disziplin und versteigt sich prompt in überlebt geglaubte Muster, wenn sie Begriffe wie „das Wesen der Dinge“ oder gar „Wesensschau“ oder „Wesenskern“ gebraucht.

Die Anleitungen, die Husserl dazu vorschlägt sind zwar höchst artifiziell und faszinierend abstrakt, aber ebenso unbrauchbar, wenn es darum geht, sich der Wirklichkeit zu nähern. Ihr universalistischer Anspruch widerspricht der wohlthuenden radikalen Bescheidenheit ihrer eigenen Anfänge, was der Natur folgend einerseits zur Orthodoxie und andererseits zu Abspaltungen und Diversifizierungen führte.

Solange die Phänomenologie erkenntnistheoretisch und wahrnehmungszentriert bleibt, interessieren sich Bricoleure für sie als Methoden-pool und Werkzeugkasten, weil sie mit Theorien vorzugsweise praktisch operieren wollen und das „Weglassen“ als willkommenes dialektisches Gegenstück zum „Hinzufügen“ künstlerisch begreifen.

Betrachtet man beispielsweise das Aquarellieren unter dem Gesichtspunkt des Auslassens und Hinzufügens, wobei sowohl der Untergrund in mitsprechende Farbe umdefiniert wird und als auch das Hinzufügen streng nach zwei Arten unterschieden werden muss, in Wasser und Farbe des sich

widersprechenden Effekts wegen, hat man ein plausibles Beispiel für das bricolierend-künstlerische Verständnis im Zusammenhang mit einer philosophisch-theoretischen Praxis, in diesem Fall ein Beispiel „angewandter Phänomenologie“, sinnlich evident, intellektuell nachvollziehbar, am handwerklichen Ergebnis orientiert und logisch einigermaßen einleuchtend.

Als weiteres Beispiel kann die spezielle auf Verwendung zielende selektive Wahrnehmung des Bricoleurs angeführt werden. Der „intentionale Charakter des Bewusstseins“, den Franz Brentano thematisierte und Husserls von ihm übernahm, bildet sich im „künstlerischen Bewusstsein“ in einer handwerklichen, auf Wahrnehmung konzentrierten Form ab und zeichnet den Künstler als einen ständigen Sucher nach „passendem Material“ aus. Formate, Abmessungen, stilistische und formale Eigenschaften, Assoziationsauslöser, Taktilität, Resonanzen, Oberflächen, Geruch, Veränderbarkeit, Spuren, Temperatur, Funktionalität, Erinnerungstrigger, Plastizität, Fragilität, Gestaltqualitäten etc. kurz: nach allem, was zu den Gegenständen und Auslösern unserer sinnlichen Erfahrung gehört, fahndet der Künstler nach Maßgabe seiner augenblicklichen Arbeit ständig, hat sie als Suchkriterien im Kopf und betrachtet entsprechend selektiv seine Umgebung.

Das erinnert an ein Zitat von Dürer (1512) *"Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs möglich wäre, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen [...] allweg etwas Neues durch die Werk auszugießen."*

Diese „inwendigen Figuren“ können in unterschiedlichen Graden der Abstraktheit, bzw. Konkretion vorliegen, durch unterschiedliche Wahrnehmungen in dieses „Inwendige“ gelangt sein, sie prägen in jedem Fall das „erkenntnisleitende Interesse“ und das entsprechende permanente Such-Verhalten des Künstlers wie des Bricoleurs, die sich auch in dieser Hinsicht einander ähnlich werden und möglicherweise sogar sind.

Durch die Übersetzung der Theoretischer Details in Praxis der bei den meisten Anwendungen stattfindet (Ebenen-Shift, Bereichs-oder Dimensions-Shift) und durch das praxisbezogene, eventuell kurzschlüssige Verständnis theoretischer Einsichten und Elaborate häuft der Bricoleur und der Künstler unter der Hand eine Menge von Ungenauigkeiten, Überlagerungen, Verdeckungen, Filterungen, Verzerrungen, Veränderungen und Fehlern an, die bliebe er auf der nämlichen theoretischen Ebene unverzeihlich und zu kritisieren wären und ihm die Disqualifikation eines Nicht-Fachgerechten, eines theoretischen Stümpers oder typischen Laien zu Recht einbringen, dieser Ebenen-Shift geht aber mit einem Gestaltwechsel einher, der die Sachlage grundlegend verändert, und viel mit Dürers „allweg etwas Neues“ zu schaffen hat.

Bei der Bricolage gibt es eine Menge notwendiger Unterscheidungen und Verabredungen zu treffen, Sprachregelungen und Definitionen zu wagen, die unser modisches Gerede von dergleichen klären helfen. Verumglimpfungen, Disqualifikationen und Missverständnisse beherrschen die Szene, die zwischen Professionalität, Do-it-yourself. Lösungen, Liebhaberei, Oberflächlichkeit, schlechter Arbeit, Industriestandard, elaborierter Perfektion, durchdachter Gestaltung und Bricolage liegt. Nicht alles, was ökologisch aussieht, ist es auch tatsächlich und nicht alles, was ökologisch ist, ist stilistisch oder ästhetisch verträglich; hand made ist nicht gleichzusetzen mit schlampig hergestellt, und unzureichend durchdacht nicht mit multifunktional oder mobil zu verwechseln. Das große Durcheinander, das in diesen Bewertungen herrscht, bestimmt zwar unser Kaufverhalten und wird daher von interessierter Seite weiter befeuert, aber wenn es um Kultur geht, um „kommode Religion“ um Wissenschaft, Kunst und zivilisierte Erträglichkeit, ist Klärung durchaus wünschenswert.

Da helfen keine korrumpten Test-Ratgeber und Expertenmeinungen, sondern nur genaue und trainierte Beobachtung und die Wahrnehmung unter der Perspektive des „Gemachtseins“ und „Anders sein können“ anstelle des „Hinnehmens weil es existiert“.

Die prinzipielle „Emendatione“ gehört zum Credo des Bricoleus wie des Künstlers, wobei das Finden des treffenderen künstlerischen Ausdrucks, das Finden eines geeigneteren Mediums, Materials, Gewerks und Formats den Künstler in besonderer Weise umtreibt. Soll er ein Gedicht schreiben, oder vielleicht doch besser eine Novelle, ein Denkmal bauen oder eine Gedenkmünze entwerfen, eine Cantate schreiben oder lieber eine Sinfonia, eine Kommödie oder ein Ballett, eine Vorzeichnung anfertigen oder doch lieber gleich eine Primamalerei angehen, soll er im Hintergrund eine Landschaft andeuten oder eine Fläche mit Figurenshadowen, soll er zu diesem Thema eine Performance ankündigen oder eine nüchterne, didaktische Show, soll er Projektion einsetzen oder dem Gesamteindruck zuliebe besser darauf verzichten . . . das sind Fragen, die sich Künstler stellen, da sie dem Imperativ der Emendatione folgend immer auf der Suche nach der einprägsamsten und treffendsten Formulierung und der Höchstentfaltung eines Phänomens sind.

Obwohl sich Bricoleur und Künstler in Tun, Präferenz, Talent und Verhalten häufig ähnlich sind, unterscheiden sie sich in Hinsicht der ihnen möglichen Wirkungskontrolle beträchtlich. Während der Bricoleur im Funktionieren seines „Werks“ einen Gradmesser für das Gelingen findet, wie die Stabilität der Verbindung, die Durchlässigkeit der improvisierten Membran, die Trefferquote seiner Vorrichtung etc. muss der Künstler leider auf eine

solchen direkten Effektmesser verzichten. Beliebtheit, Ankauf, Belobigungen, positive Kritiken sind keine Ausweise für Qualitäten, Sie sind von so vielen Imponderabilien abhängig, dass selbst aufwändige Statistiken kaum zu signifikanten Aussagen kommen. Die mathematischen Veränkungen und Daten-Harmonisierungen, die beim Versuch eine sogenannte Effektstärke zu messen, oder diese statistisch festzustellen, sind mit so vielen willkürlichen Daten und unzuverlässigen Bewertungen durchsetzt, dass selbst die Irrtumswahrscheinlichkeit durch Metaanalysen unsicher wird. Der ständige Verweis auf die Geschichte, die über Gelingen und Nicht-Gelingen künstlerischer Maßnahmen entscheide, hat im Umfeld dieser Problematik ihren Grund.

Da es bislang keine Effektologie gibt, nur eine kaum ernst zu nehmende Effectuation-Methode, die Vorschläge für das Handeln in unsicheren Lagen macht, wie zB „Zufälle nutzen“ bleibt Künstlern nichts anderes übrig, als auf die Geschichte und Godot zu warten. Tyche oder Kairos stünden auch noch zur Verfügung, die Göttin des Zufalls und der Gott des richtigen Moments aus der klugen greco-antiken Mythologie.

Zum Schluss dieses Rehabilitationsversuchs des Bricoleurs möchte ich noch einmal kurz auf Gray Reads Erwähnung des Bricoleurs in der Krise zu sprechen kommen. Es ist zwar nicht besonders originell, die jeweilige Jetztzeit als Krise zu bezeichnen und zu verstehen, aber der Bricoleur könnte auch für uns zZ hilfreich sein, weil der Liste von derzeit zu überwindenden Problemen und zu lösenden Aufgaben recht lang ist und für deren Bewältigung die üblichen technoiden, kameralistischen und politischen Maßnahmen und Methoden nicht auszureichen scheinen. Da ist zB die Krise der alpha-numerischen Intelligenz, das Problem der Gestaltung und Kontrolle des Umgangs mit der KI, das überfällige Beenden, der wieder hoffähig gewordenen oder gemachten Kriegslüsternheit, die anstehende neue Ausbalancierung der ersten, zweiten und dritten Welt, aber auch so triviale und naheliegenden Verbesserungen wie die unseres Verhältnisses zum Dokument, zum Archiv und sinnvollen Datensammlung mitsamt den diesbezüglichen rechtlichen Erfordernissen. Das Aufräumen unserer bisherigen Vorstellungen, Definitionen und Selbstverständlichkeiten „die Arbeit“ betreffend ist seit langem erforderlich, ebenso unser Verständnis des Geldes und der Politik. Ein brainstorming die zukunftsfähige und psychisch belastbare Bildung betreffend ist ebenso angezeigt, wie die allgemeine Neubewertung der einzelnen Fächer im Bildungskanon (MINT kann keinesfalls das Wichtigste sein), eine internationale Konferenz über wissenschaftliche Standards, Signifikanzen und Entscheidungskriterien ist dringend erforderlich, wie

auch das Projekt der Entökonomisierung der Kultur und die Steigerung der allgemeinen Transparenz.

Diese Liste ließe sich beliebig fortsetzen, wenn nicht ein Abgleiten in die folgenlose Absurdität drohte wegen der Lächerlichkeit der verwendeten allzu großmäuligen Begriffe und das implizierten, zweifelhaften „konjunktivus adhortativus: könnte, sollte müsste . . .

Aber vielleicht gibt es ja einige reflektierte, seriöse Bricoleure, die vor solchen Vokabeln nicht zurückschrecken und ihre Gedanken und Vorstellungen „hochkrempel“ und beginnen mit dem verantwortungsvollen und rücksichtslosen bricolierenden Denken . . .

. . . ich wünsche mir das jedenfalls, für Sie und für mich

DANKE