

Hans Ulrich Reck

Spiel Form Künste

Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens

Herausgegeben und mit einem Nachwort
von Bernd Ternes

Philo Fine Arts

FUNDUS-BÜCHER 197

Herausgegeben von Jan-Frederik Bandel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Philo Fine Arts, Hamburg 2010

Einbandgestaltung: Bureau Spector, Leipzig

Satz: claire Lenkova, Hamburg

Druck und Bindung: Westermann Druck Zwickau

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Übersetzung, Vervielfältigung (auch fotomechanisch), der elektronischen Speicherung auf einem Datenträger oder in einer Datenbank, der körperlichen und unkörperlichen Wiedergabe (auch am Bildschirm, auch auf dem Weg der Datenübertragung), vorbehalten.

Printed in Germany

ISBN 978-3-86572-661-2

(Fundus-Bücher; 197)

Informationen zu unserem Verlagsprogramm finden Sie im Internet unter www.philo-fine-arts.de

Inhalt

Vom regulären Spiel der Einbildungskräfte zur Suggestivität des offenen Kunstwerks 7
Aspekte zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens

Aleatorik in der bildenden Kunst

»Dunkle Erkundungen eines verstummenden Echos«
Natur im surrealistischen Film, Natur des surrealistischen Films: Zu einer beispielhaften Poetik des Sequentiellen

Ausgehend von Serge Brignoni

Eine Auseinandersetzung mit der Poetologie des Surrealismus und seinen Echos in der Provinz

Imaginale Invasionen

Neuronaler Tanz und An-Architektur. Zu den Körpermodellen von Henri Michaux und Gordon Matta Clark

Disegno und die Zeichen der künstlerischen Kreativität

Kulturgeschichtliche Betrachtung zur europäischen Künstlerausbildung

Technik und Improvisation

Betrachtungen zur Logik des Paradoxen

Regeln des Spiels, Spielformen des Regelns

Nachwort von Bernd Ternes

Drucknachweise
Abbildungsnachweise

Über Verfasser und Herausgeber

Vom regulären Spiel der Einbildungskräfte zur Suggestivität des offenen Kunstwerks

Aspekte zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens

1. Leonardo da Vinci

In Leonardo da Vincis ›Malereitraktat‹ beziehungsweise in seinen – in verzweigten Codices mittlerweile delikat sortierten, immer wieder neu gegliederten und überschriebenen – Skripten findet sich an exponierter Stelle ein Hinweis auf unser Thema. Ein Hinweis, der immer wieder als eine im Kern schon avancierte experimentelle Auffassung von der Eigenständigkeit des Kunstprozesses unabhängig vom alles dominierenden Fetisch des präsenten Kunstwerks gewertet wird. In dieser Passage rät Leonardo dem ermüdeten, schlecht disponierten, erschöpften, vielleicht auch ungenügend vorbereiteten, jedenfalls dem uninspirierten, schlicht einfalllosen Künstler, in den Fällen, da dieser sich entmutigt einem sich verweigernden Bild gegenübergestellt sieht, seine Fantasie auf Umwegen anzuregen. Er solle altes Gemäuer betrachten, zugleich aufmerksam und abgelenkt sein, konzentriert und zerstreut, in der Zerstreung besonders die Absprünge zu Abweichungen bemerkend, um den willkürlichen, von ihm ungeplanten Linienverläufen zu folgen und ›inwendige Figuren‹ zu sehen, um diesen gleichwertigen, plastisch kennzeichnenden Ausdruck Albrecht Dürers zu verwenden, der die Souveränität und Fülle seiner Fantasie in der Bemerkung zuspitzte, er sei voll ›inwendiger Figur‹. Der ermattete Maler solle den Lini-

en folgen, bis er Gestalten, Formen und Figuren sehe. Nütze das nichts, solle er einen mit Pigmentlösung gefüllten Schwamm gegen Leinwand oder anderen Malgrund werfen, um die sich ergebenden Figurationen als Anregung für eine ihm noch nicht klare, vielleicht dadurch aber immerhin ein wenig deutlicher werdende Kompositionsskizze zu nutzen.

Ein solches Verfahren funktioniert offensichtlich nur bei der relativ jungen al-secco- und Lasur-Maltechnik auf mobilen Bildgründen. Die Kennzeichnung des ermatteten Künstlers bei Leonardo erscheint, nicht nur in dieser, aber in dieser Äußerung entschieden, als positiv und hoch bewerteter Zustand der Potenzialität des Kreativen. Damit tritt die Wertung des schaffenden, inspirierten Künstlers (dessen Imagination sich in Eigenverantwortung und als Eigenleistung entwickelt) in Widerstreit zur mittelalterlichen Acedia, der uninspirierten Trägheit, der schwarzgallig verfinsterten Verzagtheit des verdammenswerten Ungläubigen, des mutlos und fahrlässig Sündigenden. Sie weist deren ultimative Beschwörung der Hinfalligkeit aller künstlerischen Welterschöpfungsansprüche anstelle Gottes und damit auch die geschichtsphilosophische Abwertung der menschlichen Schaffenskraft in Gestalt einer über lange Jahrhunderte doktrinär verdammten a-theologischen, nämlich anthropozentrischen Reflexion, einer Figur des Aufschubs und eines Synonyms für Glaubensunwilligkeit, ihrerseits vehement zurück. Abgesehen von diesen Verweismöglichkeiten sticht Leonardos Bemerkung eigentlich nur dadurch hervor, dass er sie überhaupt notiert und in den traktathaft vermittelten, schriftlich notierten Duktus der Weiter-

gabe der Kenntnisse eines reifen Künstlers an Nachfahren kleidet. Von der Sache her, so darf man getrost voraussetzen, ist das Gesagte längst bekannt und wird in den entsprechenden Phasen des Handwerklichen in jeder Werkstatt je nach Bedarf und Nutzen eingeübt worden sein. Es bedarf keiner Auszeichnung eines strukturalistischen wilden Denkens, um das Verfahren als eine Heuristik der Selbstüberlistung und als eine Praxis der ›bricolage‹ zu werten – einer dazu, die nicht unter Zeitdruck gerät, wie beispielsweise der kriminalistische, mehr noch der verbrecherische Spürsinn es erfährt, der in heiklen Situationen Kopf und Kragen mit wagemutigen Erklärungen, Einfällen, Ausflüchten, Flunkereien etc. zu retten hat. Und natürlich bearbeitet die Aisthesis von Wolken, Wind und Vogelzug ein durchaus kompositionsfähiges Material, das in einem als ›Kunst‹ konnotierten, ästhetisch markierten Erlebensraum vollkommen legitim auf hohem Niveau geformt erscheinen kann. Aber weit unterhalb einer künstlerischen Ästhetik, und weitaus grundlegender, basiert dergleichen Ausbilden deutlicher Figuren auf chaotischer, ambivalenter Grundierung vor allem auf neuro-physiologischen Eigenheiten der Wahrnehmungsverarbeitung, also vorrangig auf der Leistungsfähigkeit des visuellen Cortex.

Leonardos Rat wird gestützt durch das damals bereits wohlbekannte und auch später vielseitig geschätzte pareidolische Sehen, das speziell im Rorschach-Test Lüschers, dann aber immer weiter im 20. Jahrhundert eine überaus anwendbare, ja kommerzielle Qualität entfalten wird, die man parallel in der Kunst als Laune, beispielsweise in den ›Oxydation‹ oder ›Piss Pain-

tings< von Andy Warhol, paraphrasiert findet. Warhol pinkelt auf beschichtete Kupferplatten. Die durch Oxydation entstehenden Muster gleichen denen, die er in einer parallelen Serie von ›Rorschach-Paintings‹ verwendet, wobei der Zusammenhang von aleatorischem Verfahren und gesetzter Komposition, die sich auf dasselbe Motiv oder eine identische Bildvorstellung bezieht, das Studium der Bildformen und das ihrer Diversität ermöglicht, aber auch die Einsicht, dass in den endgefertigten Bildern die Unterscheidung zwischen Verfahren/Prozessualität/Zwischenzustand und Bild/Komposition nicht mehr bildsprachlich oder formal Bestand hat, sondern nur noch motivlich erscheint, also durch eine externe Referenz, zuletzt durch einen Bericht, eine Erzählung, ein verbalisierendes Protokoll bekräftigt wird.

Mit solchen propädeutischen Aspekten begnügt sich Leonardo nur auf der Ebene des Rats an den ›unterbrochenen Künstler‹. Ungeachtet der Tatsache, dass Leonardo zahlreiche seiner Malereien in einer Weise als vorzeitig vollendet erklärt hat, die dem koloristischen Gepräge der Künstler und der zeitgenössischen Bildgewohnheit einer demonstrativ souveränen Malerei zuwiderläuft, ist nicht zu begründen, dass seine Malerei etwas von diesen Experimenten direkt wiedergibt. Auch wenn es zunächst so aussieht, handelt es sich nicht um formale Experimente, sondern um hermetische Spekulationen im Umfeld einer zeitypischen Hieroglyphik, wie sie später in Gustav René Hockes Studien zum Syndrom des europäischen Manierismus als eine poetische Gattung, als poetologische Problemstellung beschrieben wird.

Turbulente Linien und turbulierende Lineaturen verwendet Leonardo entsprechend einer generativen Auffassung von poetischer Naturphilosophie oder naturphilosophischer Poetik oft, vorrangig dann, wenn es um Darstellung von Nicht-Beobachtbarem geht, also um Prozesse der Natur oder Vorstellungen ihrer diversen ultimativen Zustände in Dimensionen, die sich dem menschlichen Sinnesvermögen verschließen, weil sie dieses überfordern. Grenzphänomene wie Sintflut und Apokalypse (**Abb. 9**), aber auch Kartographien aus orbitalem Blick- und Standpunkt für eine ›Erdvermessung‹ (Geometrie) besonderer Art müssen andere Bild- und Ausdrucksformen entwickeln als die aus der Geschichte der darstellenden Künste bisher überlieferten. Dass Leonardo mit solchen neuen Anschauungsformen ebenso experimentiert wie mit eigentlich strukturbildenden Prozessen einer aus dem Nicht-Figurativen sich ableitenden Improvisation, macht den hier angesprochenen Zusammenhang der innovativen Bildformen mit dem naturphilosophischen, kosmologischen oder auch metaphysischen Themenbezug über die Situationen hinaus systematisch interessant. Für solches nicht direkt oder unmittelbar Beobachtbare muss konstruiert und kann nicht mit einfachen Registraturhilfsmitteln Sichtbares verzeichnet und dann technisch korrekt wiedergegeben werden. Je mehr sich die Imagination der Vorstellung von Unsichtbarem, Erhabenem, sinnlich Überdimensioniertem, nicht üblich Fassbarem nähert oder auch nähern muss, weil anders gar nicht ›vorgestellt‹ werden kann, desto stärker entwickelt Leonardo Bildformen, die zwischen Figurativem und Nicht-Figurativem schil-

lernen, eigentlich ›diagrammatisch‹ und visuell in der Schwebe bleiben. Leonardos Karte für die Umleitung des Arno von 1503/04 beispielsweise nimmt einen solchen orbital konzentrierten Blick- und Standpunkt ein, der die Geometrie aus Kenntnissen heraus, also kategorial, diagrammatisch und zugleich in neuer Anschaulichkeit modelliert (Abb. 15). Die Bilder sind nicht mehr statisch-repräsentational, sondern eigentlich nur noch prozessual zu verstehen, als generative Bewegungen von Bildhaftem, das sich aus den gestischen Verknüpfungen von diagrammatischen, operativen, visuellen und kategorial-sprachlichen Aspekten in der Formation der Einbildungskräfte bilden lässt. Das Hermetische, Hieroglyphische, die Lineaturen eines Turbulenten bilden hier Versionen eines Kryptischen, das gerade und nur in möglichen ›heiligen‹ oder geheimen Bildern zum Ausdruck komme, wovon ja auch die bekannte Hieroglyphen-Obsession der Renaissance-Epoche Zeugnis ablegt.

Hieroglyphik als Bestandteil der intellektuellen Kultur diverser Eliten des 15. und 16. Jahrhunderts findet sich typischerweise besonders ausgeprägt bei Leonardo da Vinci. Leonardo betreibt nämlich – und auch dafür stehen die definitiv vollendeten Fragmente seiner Malerei – eine hieroglyphische Verschleierung des von ihm erarbeiteten Wissens und strebt danach, die mystischen Weltkräfte, die er für Gott hält, in einer abstrakten Signatur erscheinen zu lassen: als Geheimschrift, Piktogramme, Impresen.² In zahlreichen Labyrinthstudien und einem Decken-Fresko im ›Castello Sforzesco‹ in Mailand experimentiert – soll man schon sagen: improvisiert? – er mit dem abstrakten

Spiel von Flechtwerkkonstruktionen, mit einer Ornamentik, deren Bild sich als gestische Schrift, innerer Impuls, schreibende Essenz, ›écriture automatique‹ eines geheimen, spirituellen Namens der Dinge verstehen lässt (Abb. 3). Eine kryptische Textur von selbstherrlichen, chaotischen Lineaturen, in denen sich Inskriptionen der heiligen Worte einer platonisch spiritualisierten Natur erblicken lassen. Leonardo versucht in diesen Zeichnungen, die mindestens teilweise vom rigiden Zufall einer ›frei‹ sich entwickelnden Linie bestimmt sind, die sich auflösende Welt zu einer artifiziellen Einheit zusammenfügen. Diese Einheit kann, so legt Leonardo nahe, nur durch den Prozess der Abstraktion, durch universal formierende Bilder dargestellt werden. Nur eine so abstrakte, rationale Symbolik des Unbegrenzten als Formeinheit von Linie und Bildgestalt erfasse die Ordnung konvulsivischer Kräfte, wie sie für die erzeugende Natur, die ›natura naturans‹ kennzeichnend seien. Das dem angemessene Verfahren ist expressiv und konstruktiv zugleich. Vorweggenommen werden darin nicht nur Wassily Kandinsky oder Umberto Boccioni, sondern auch Piet Mondrian und Paul Klee. Leonardos »abstraktes Flechtwerk-Labyrinth wird zu einer Landkarte des Mysteriums, zu einem kryptographischen Symbol der uralten kosmologischen Vorstellung der ›Welten-Verknotung‹.«³

2. Modernität, Expansion, Hybridisierung

Wenn man das Konzept ›Moderne‹ etwas anders als gewohnt anlegt, erstaunt die frappierende Aktualität

von Leonardos Verfahren keineswegs. Denn für Modernität sind keine Daten oder Schwellenbezeichnungen typisch, sondern Sachzusammenhänge, wie sie eben gerade in der Expressivität einer nicht kontrollierbaren, aleatorisch sich ausdrückenden Lineatur erscheinen. Außerdem wird schon durch Leonardo dem Bisherigen alles weitere, ja schlechthin das überhaupt denk- und vorstellbare Material subordiniert, aus dem Kunst entstehen könnte – und sei es die ganze Natur. Mithin dürften grundsätzlich und quer zu den epochalen Stilbezeichnungen innerhalb der modernen Kunst nicht nur Materialien zählen, sondern auch Verfahren und Anordnungen – der Materialbegriff wird ausgeweitet auf nichtstoffliche, abstrakte Mittel der künstlerischen Produktion. Diese Expansion des Materials subsumiert sich Verfahrensweisen und Formen. Die so intensivierete Formalisierung der Formen ist Kennzeichen des erweiterten Materialbegriffs, weshalb auch das Experimentieren mit Körper-Reflexionsfiguren und Wahrnehmungsschemata bis hin zur Selbstbeobachtung zum künstlerischen Material gerechnet werden kann. Diese Grundcharakteristik moderner Kunst erfüllt sich zur Gänze in den Experimenten des 20. Jahrhunderts. Man kann sie in drei Hauptstränge bündeln:

- a. Die stetige Ausdehnung der Materialbasis; immer mehr und neue Stoffe sind als Träger des Bildes und als Material des Kunstwerks genutzt worden.
- b. Die intensive Verbindung der Gattungen und Medien zu einem Verbund, der die Koppelung unterschiedlichster Reize und Sinne ermöglicht.
- c. Eine auch theoretisch begründete Integration der

jeweils neuen Technologien, Verfahrensweisen, Maschinen und Apparate in den Entwurf der Künste, die sich zugleich in ihrer Grundfunktion als auf Kontexte ausgreifende und einwirkende Kräfte verstehen. Kunst bemisst sich am Ausdruck der gesamtgesellschaftlich wirkenden Energien. Sie steht ästhetisch-konzeptuell im Dienste einer unbedingten Revolutionierung der Lebensverhältnisse nach Vorgaben behaupteter geistiger Entwicklungen.

Die Eingliederung der Formen und Verfahren in die Expansion der Materialbasis der Künste bildet also ein alle Fragestellungen des 20. Jahrhunderts überformendes Hybrid von Ursprungsästhetik, kontextueller Funktionalität und systemisch durch Kunst erforschter, zivilisatorischer, universal-formal geltender Kreativität. Die ungeheure Ausdehnung der Materialbasis in nahezu allen Künsten, die intermediale Verfransung der Gattungen und Medien, die Durchbrechung der Mechanismen und die Ausgriffe auf das Spiel mit den Rezeptionshaltungen sind wesentliche Ausformungen der bildenden Künste des letzten Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Errungenschaften einer konzeptuellen modernen Kunst. Nicht selten – zum Beispiel in der Linie des Surrealismus, bei Jackson Pollock, John Cage und im Fluxus – findet das seinen Ausdruck in einer veritablen Mystifikation des Zufalls. Aber die Quellen eines Arbeitens mit Widerständen, die dem planenden Willen des Künstlers entgegengestellt werden, der seine vorab gefertigten Ideen in ein Werk entäußert, sind vielgliedrig und reichen zurück bis in die Renaissance. Die Kunstgeschichte des Im-

provisierens möchte eine wesentliche Dimension in der Geschichte der Einbildungskräfte ausbilden, die – gerade im Zeichen des Spielerischen und Improvisatorischen – imstande ist, mit der Überbewertung eines idealistischen Werkgedankens zu brechen. Das mindestens ist das Ziel, die Vorgabe, die Verpflichtung des Themas und seines Reizwortes.

3. Einige basale und banale mediale Bemerkungen zur inneren Differenzierung der Künste

Aber diese vorläufige Kunstgeschichte des Improvisierens hat immer wieder zu grundsätzlich einfachen Besinnungen auf mediale Eigenheiten zurückzukehren, wie sie keineswegs erstmals, aber besonders eindringlich schon Lessings *Laokoon* mithilfe der Differenz der Zeit- zu den Raumkünsten diskutiert hat. Kategorien, Verfahrensweisen, Beispielgebungen, fakturale/prozessuale Eigenheiten sind unterschiedlich. Die Improvisation bedarf aus verschiedenen, teilweise noch zu erörternden Gründen der Sequentialisierung, also einer Entwicklung und Inszenierung im Medium der Zeit. Sie setzt eine Bühne voraus und kann ohne Einheit der Zeiten/Rhythmen der Entwicklung, der künstlerischen Produktion und der kontemplativen Rezeption nicht vorgestellt werden. Die ihr zugeneigten Künste sind transitorische, zeitbasierte, zeitbezogene, zeitbedingte. Nur prozessual lässt sich die Schemenbildung des Improvisierens überhaupt beobachten – egal auf welchem Niveau von Kennerschaft. In den bildenden Künsten dagegen, die selbstverständlich keineswegs zeitlos oder zeitimmun, zeitindifferent oder zeitjen-

seitig sind, dominieren die gefügten, unbeweglichen Formen, also der Ausgang aus dem Prozessualen, das gefundene Resultat, die gesetzte und entschiedene Komposition. Witold Gombrowicz pointiert den Sachverhalt deutlich: »In der Musik ist die reine Form erreichbar, denn die Musik ist immer im Werden, auf das Pianissimo der Geigen folgt das Donnern der Schlaginstrumente, hier erneuert sich die Form mit jedem Augenblick – das abstrakte Bild aber ist wie ein einziger Akkord ... als würde ein Musiker zum Konzert laden und nur einen einzigen Akkord darbieten. Die Abstraktion hat dem Bild den Lebensersatz genommen, den es als Nachahmung der Natur besaß – ohne ihm dafür eine andere Vitalität zu verleihen. Zum Teufel mit eurer Malerei. Ich habe genug davon. Schluß mit dieser fixen Idee.«⁴ Und weiter, als Frage nun deutlich polemisch zugespitzt: »Und ich leugne es nicht: Wenn wir einen Cézanne mit dieser Intensität betrachten, dann wird Cézanne zu einer Offenbarung. Die Frage ist nur – lohnt es, lohnt es, lohnt es? Warum solche Offenbarungen nicht woanders suchen?«⁵

4. Begriffliche Klärungen, Wörterarbeit

Ziehen wir einige von den Wörterbüchern zu Rate, die den Sprachgebrauch nachzeichnen, aber auch hinreichende Mühen hinter sich wissen, begriffliche Festlegungen im Sinne einer zivilisatorischen Praxis der Vereinheitlichung zu befördern, also für das System der Künste und die sie formal integrierende Gesellschaft zu treffen. Zum Beispiel den *Robert*, wobei für unsere Zwecke der »kleine« genügen muss. Das

Substantiv ›Improvisation‹ wird hier⁶ als seit 1807 gebräuchlich ausgewiesen und zweifach bezeichnet, als Handlung einer »art d'improviser« sowie als das, was improvisiert wird, d.h.: als Verfahren und Objekt zugleich. Der Handelnde, Improvisierende, der ›improvisateur‹ oder die ›improvisatrice‹ wird einige Jahrzehnte früher sprachlich nachgewiesen, ›improviser‹ gar datiert auf das Jahr 1642 mit den Verweisen auf das lateinische *improvisus* (= *imprévu*) und das italienische *improvvisare*. Vier hauptsächliche Bedeutungsebenen werden genannt. Ich nehme im folgenden einige Elemente aus dem in diesem Werk Dargebotenen und ergänze durch mir sinnvoll Erscheinendes, weniger ›à l'improviste‹ als vielmehr ›à volonté‹:

a. »Composer sur-le-champ et sans préparation«. Hierzu wird, noch bevor auf die Erfindung von Variationen durch Pianisten und Organisten verwiesen wird, die *commedia dell'arte* erwähnt, in welcher die Schauspieler gehalten waren, ihren Text *ad hoc*, situativ zu erfinden. Dahinter steht die Tradition einer über viele Jahrhunderte exzessiv und unerbittlich schulenden Rhetorik. ›Einen Diskurs improvisieren‹ führt über Quintilian auf zahlreiche antike Quellen zurück und belegt die weit zurückreichende Auffassung vom freien Sprechenkönnen als Ausdruck kultivierter Lebendigkeit, gründend in der Auffassung situativer Gleichzeitigkeit, der Befähigung zu einer eigentlich *kairos-poetischen* Technik der Selbst-Exposition eines *ad-hoc*, simulativ Erfindenden. Der Verweis auf Heinrich von Kleists *Die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* liegt nahe – ein herausragendes Beispiel politischer Rhetorik und ein Moment sich

selbst modellierender Energie-Bündelung. Kleists Bericht ist ja seinerseits die Variation eines *Topos*, allerdings eine besonders elegante und prägnante, wie bei ihm nicht anders zu erwarten; besonders knapp und in präzisiertem Blick auf die formale Seite der Malerei formuliert Eugène Delacroix den hier erörterten Aspekt: »Improviser, c'est-à-dire ébaucher et finir en même temps«. Man mag diesbezüglich an bestimmte seiner Skizzen denken, wie man überhaupt den *bozzetto* oder das *concetto* in der Meistertradition von Leonardo bis Rubens und ihrer imitativ-kreativen Kopisten⁷ bis Delacroix und Ingres vor Augen haben wird, zuweilen aber auch die gloriosen, im Ungegenständlichen forcierte Stimmungen entwerfenden Zeichnungen, Lavierungen und Aquarelle von Victor Hugo, sowie ihre Dekonstruktionsformen bei Antonin Artaud.

b. »Organiser sur-le-champ à la hâte«; meint zum Beispiel: ein Essen, ein Picknick improvisieren, möglicherweise auch ein Diner in einer nicht vorab kalkulierten Dimension bei unerwartet auftauchendem, für die Karriere wichtigem Besuch, dem ein höherer Stand unter Dissimulierung der mit den Anstrengungen unvermeidlich eintretenden Notstände vorgespielt wird, ein Stand also, der gar nicht gegeben ist und dem selbstverständlich die elementaren produzierenden Voraussetzungen – angefangen beim Nahrungsmittellager bis zur Köchin und dem Dienstpersonal – fehlen. Dieser Typus ist aus Filmplots gut bekannt, zum Beispiel aus *The Apartment*, einem Film, in dem Jack Lemmon seine Wohnung ohne Komplikationen Vorgesetzten und Kollegen für Schäferstündchen meint überlassen zu sollen und zu können.

Weit gefehlt, wie Jules Romains' Diktum vermerkt: »J'estime qu'on n'improvise pas une pareille affaire«. »Moyens improvisés« meint: vorgespiegeltes Vermögen, das nicht existiert. Ein weiteres Beispiel hierzu: eine Entschuldigung improvisieren – das Einsetzen des Stotterns als Wahrheitsbeleg nicht nur wenn, sondern weil es anders nicht geht.

c. »Pouvoir inopinément (qqn) d'une fonction, d'une mission, à laquelle il n'est pas préparé«; das heute – besonders in der Welt der Politik und der medialen Selbstläufer-Darstellungen – übliche, auch Peters-Prinzip genannte Beispiel; wer ist denn heute schon vorbereitet auf das, was er zu machen hat?; hier also wieder: Bricolage, sich eine Rolle geben, aber auch eine Funktion übernehmen, weil kein anderer da ist – Notamputationen ohne Narkose durch Nicht-Mediziner, ad-hoc-Architekturen von Laien, Aussiedlern, Hippies, wobei das Nichtpräparierte, im Unterschied zu einer traditionellen Lebensweise wie derjenigen der früheren Inuit, hier deshalb zum Zuge kommt, weil keine Traditionsbildungen, weder explizite noch implizite im Sinne von Dan Sperbers Ethnologie des »stummen Wissens«, existieren; das Rad neu erfinden, aber auch immer wieder die Welt neu erfinden – weil nichts anderes übrigbleibt; die Welt des Karl Valentin.

d. »Être fait sans préparation«. Eine ganze Organisation improvisieren. Suggestionen der Welt von Geheimdienst, Spionage und Gegenspionage, Résistance, Widerständen und Verschwörungen aller Art – das Spinnen eines Netzes durch das Entwerfen desselben, seine Festsetzungen, Fortführungen, die normale Ausübung, Verankerung in der Welt; unvermeidliche

Gleichzeitigkeit von Initialität und korrigierender Performanz, Leistungsfähigkeit von Struktur und Gestalt; Kreisbewegung der Elemente, wechselweise ineinander greifend. Mit einem Schlag etwas werden, aber auch das Gegenteil: »On ne s'improvise pas chef d'entreprise« – ich breche hier auch deshalb ab, weil der *Petit Robert* die akkumulierte Inkompetenz innerhalb der Neuen Ökonomie des virtuell-realen Deliriums Ende der 1990er Jahre, eines Betrugs großen Stils, noch nicht angemessen berücksichtigt hat. Dieser Fall ist durchaus noch unklassisch, da auf seine Weise »à l'improviste«, unerwartet, unvorhersehbar, schlecht systematisierbar und qualifizierbar. Der Aspekt des Nichtvorhersehbaren – im Kult des Nicht-Sichtbaren oder Nichtsichtbarmachenkönnens der bildenden Kunst der radikalen Moderne –, vor allem aber die Überraschung, Überwältigung, das Beispiel einer unvorhersehbaren Attacke eröffnen ein Feld des Improvisatorischen fernab der Aleatorik, der performativen Selbsterzeugung und Setzung eines klanglichen oder bildlichen Materials und geben den Blick auf Konstruktionsbedingungen der Avantgarde frei: Überwältigung um jeden Preis, choc, Überraschung, situationistisch: »dérive« und »détour« zugleich: Umweg/Ablenkung/Umleitung, aber auch Umwendung/Recodierung/Rekontextualisierung/Remake nach anderen Kriterien.

The New Encyclopedia Britannica (15. Ausgabe 1974 mit Revisionen bis 1998) führt zum Begriff der Improvisation – neben einem eigenen Artikel zu »aleatory music« – an verschiedenen Stellen verschieden Akzentuiertes an, das meiste in Bezug auf Musik als eine

Weise des Extemporierens in diversen Formen und Gattungen – Kammermusik, Choral-Vorspiele, Konzert, Fantasie, Volksmusik, »impromptu«, klassische indische und japanische Musik, Jazz, perkussive Instrumente, Singen, Streichinstrumente etc. Die besondere Erwähnung von Musikern reduziert die Liste auf Heroen des Jazz – Bechet, Coleman, Coltrane, Davis, Hawkins, Hines, Mingus, Parker, Rollins, Young (eine Liste, die nicht überzeugt: Bechet und Hines gehören nicht signifikant, Charles Mingus und der auch strukturell und bezüglich der gesamten kompositorischen und orchestralen Form Improvisationskundigste von allen, Miles Davis, in signifikant anderer Weise als die anderen dazu). Nach der Erwähnung theatralischer Aspekte, wiederum der *commedia dell'arte*, aber auch nach einer definitorischen Fassung der theatralischen Improvisation als »playing of dramatic scenes without written dialogue and with minimal or no predetermined dramatic activity«⁸ sowie genereller Schauspielerfähigkeiten, wie sie zum Beispiel auch im New Wave Cinema oder im Western auftreten, reduziert sich das Verweispotenzial bezüglich der bildenden Kunst erwartungsgemäß auf die als Titel und Genre, nicht als sachliches Verfahren oder Sachverhalt ausgewiesene Serie von Kandinskys »Improvisationen«, die biografisch und ob ihrer Stellung innerhalb der modernen Kunst in Betracht gezogen wird. Im propädeutischen Zusatzband der *New Encyclopedia Britannica – Outline of Knowledge and Guide to the Britannica* wird in Übersichtsdarstellungen nach demselben Muster verfahren – bloß für eine etwas modifizierte Liste von »related subjects«. Die grundlegende definitorische Kennzeich-

nung als Einleitung des Haupteintrags lautet: »Improvisation, also called EXTEMPORIZATION, in music, the extemporaneous composition or free performance of a musical passage, usually in manner conforming to certain stylistic norms but unfettered by the prescriptive features of a specific musical text.«⁹ Diese Beschreibung hat pragmatische Vorteile: Wenn es eine Korrekturinstanz des Stils gibt, dann wird jede Freiheit in dieser Auffassung danach bemessen, wie virtuos sie Bedingungen der gesetzten Form modelliert, modifiziert, moduliert, variiert. Die vollkommene Befreiung von stilistischen Normen würde zwangsweise auf die – uns immer wieder besonders interessierende – Zerstörung solcher Form zugunsten der Einsicht in ganz andere Wirkungen und Bedingungen hinauslaufen. Auch ist die Text-, Partitur- oder Notationslosigkeit als Kennzeichen der passageren Freiheit solcher einzelnen Zustände und Sequenzen selbst wiederum exklusiv im Gefüge der Notation gefestigt, die Leerstellen übergreift. Also hat auch die partielle Textlosigkeit einen Notationstext, der ihr Spiel leitet, ihren Raum begrenzt, ihre Wirkung kanalisiert, ihre Legitimation fokussiert.

Der *Dictionnaire étymologique* von Larousse führt an:¹⁰ »improviser 1660, Oudin, v. i.; 1779, Brunot, v. t.; ital. improvvisare, de improvviso, imprévu, du lat. improvisus// improvisateur 1787, Féraud; de improviser (1765, Encycl.), parler sur-le-champ// improvisation 1807, Staël// improvisiste (à l') 1528, du Bellay; ital. improvviso, syn. de improvviso; il a remplacé l'anc. fr. à l'impourvu (1552, R. Est).« Hierin werden, wie ersichtlich, alte Quellen genannt, zum Beispiel Férauds *Dictionnaire critique de la langue française*, erschienen

1788 in Marseille. Oder auch die maßgeblichen Werke Oudins, *Recherches italiennes et françaises* von 1642 und *Dictionnaire italien et français* von 1662.

Die Begriffsbildung im engeren Sinne scheint zusammen mit dem Sachverhalt an der deutschen Sprache vorbeigegangen zu sein. Das Wörterbuch der Gebrüder Jacob und Wilhelm Grimm und ihrer Nachfolger, viel später erschienen als Diderots/d'Alamberts *Encyclopédie* – das Grimm'sche Unternehmen begann 1854, der 32. und letzte Band erschien zum ersten Mal genau 100 Jahre später, der Quellenband gar erst 1971 –, kennt das Wort und seine Verzweigungen nicht, nennt aber, naheliegend, etliches zum deutschen Äquivalent ›Stegreif‹. Nach langen, auch regionalgeschichtlichen Beispielreihungen zum so benannten, einschlägigen Ausstattungsstück des Reitpferdes werden Bedeutungsnuancen genannt, wobei die Wortgeschichte Begriffsausweitungen verzeichnet. So bedeutet »sich vom stegreif nehmen«, was es auch in der Wendung gibt »sich auf reyterei legen, vom sattel leben«,¹¹ so viel wie ›vom Raub leben‹. Wie wir schon von Wolfgang Schadewaldts Darlegungen zur Etymologie abstrakter philosophischer Begriffe bei den Griechen¹² erfahren haben, liegen den Übertragungsfiguren und Verallgemeinerungen signifikant häufig körperliche Verrichtungen, Handgriffe, Abläufe, Tätigkeiten des Leibes zugrunde. Nicht nur Maschinen des klassischen Zeitalters, sondern auch Abstraktionsbegriffe verweisen auf leibliche Eigenschaften, Spielräume, Handlungsmöglichkeiten, Greifabläufe und generell Tätigkeiten des menschlichen Körpers. Die metaphorische Verwendung von ›Stegreif‹ wurde, wen wundert's, in

der Goethezeit – stereotyp der liebste Verweis bei den Grimms: ›Goethezeit‹ – gefestigt. Hieß vordem ›im Stegreif‹ oder ›sattelfest sein‹: des ›Raubes fähig sein‹, seiner Voraussetzungen kundig und geschickt genug, ihn erfolgreich zu einem Abschluss zu führen, wobei ›aus dem Stegreif fallen‹ oder ›vom Pferd fallen‹ bedeutet, gefangengenommen und für seine Schandtaten der Strafe zugeführt zu werden, so bedeutet Stegreiffestigkeit in Analogie zum zivilisatorisch gezähmten Bild des wilden, überwundenen Raubrittertums nun die vom Bild des Reiters auf anderes übertragene Fähigkeit der Selbstbeherrschung im Dienste höherer Ideale. Sie erscheint nunmehr als legitimiert und souverän, spielt sich in der Sphäre der kultivierten Verhaltensformen ab. Grimms Wörterbuch führt im Einzelnen auf: »bildlich aus dem stegreife, ohne grosze vorbereitung, ohne lange überlegung, keck, eilig, gleichsam, wie der fröhliche reitersmann schnell noch etwas erledigt, auch wenn er schon im sattel sitzt und ohne abzusteigen«. ¹³ Als Situationen, Fälle, Bereiche, Aspekte nennen die Grimms dann folgendes: »a. einen entschlusz aus dem stegreif fassen u.s.w., d.h. wie es ein rechter schnellentschlossener reitersmann thun soll«; b. »aus dem stegreif sprechen, d.h. ohne grosze vorbereitung und ohne manuscript«; c. »aus dem stegreif schreiben u.s.w., d.h. ohne grosze vorbereitung keck seine ansichten niederschreiben« – die Surrealisten werden, man denke an *L'immaculée conception* (Die unbefleckte Empfängnis) von Paul Éluard und André Breton, dieses Schreiben vom Ausdruck der vorgefassten oder kontrollierten Meinung, der These befreien wollen und die Sprache selbst mittels automatisierter Abläufe auf der Basis lang

vorbereiteter Sinnesumstellungen – Deprivation von Außeneinflüssen, selbstinduzierte Schlaflosigkeit, Entleerung und Hypersensibilisierung, Drogen etc. – von dieser Instanz eines planenden Bewusstseins ablösen und entschieden auf ihrem eigenen Feld mediatisieren; die Frage bleibt, weshalb diese zeitliche Setzung einer Bewegung als solche die Form des Springens, des Übereinanderschichtens, des Verschiebens und Verdichtens nachvollziehbar macht, wohingegen auch beim ›cadavre exquis‹, der bildlichen, nicht kontrollierten Komposition einer Figur durch in Streifen geteilte, visuell nach jeder Teilhandlung abgedeckte Zeichnung zweier oder mehrerer Personen immer der Eindruck eines Gesetzten, allenfalls im Sinne der Schmären, Grillen, Monstren oder Arabesken bleibt, aber niemals der Kategorienwechsel zwischen den Bildelementen selber fassbar wird; folgen bei den Grimms hier Punkt ›d.< und weitere: sich aus dem Stegreif verlieben, aus dem Stegreif wandern, eine Vorrichtung aus dem Stegreife, ein Fest aus dem Stegreife. Und dann, ganz entlegen und versteckt nach einem Shakespeare-Zitat zur Schauspielkunst, folgt doch noch eine einschlägige Nennung – »stegreifschauspielkunst, die improvisiert«.¹⁴

5. Zum gewöhnlichen Sprachgefühl und seinem Recht, Kult und Mystifikation des Improvisierens – indische Raga als Beispiel

Das Sprachgefühl sagt uns, dass beim Improvisieren entschieden nur das gemeint ist, was beim Stegreiftheatma die Souveränität der Beherrschung von Ausnahme-

situationen ermöglicht, jene ausgefeilte, angeblich noch im Schlaf leichthändig beherrschte, vollkommen automatisierte Technik, die, je nach Perspektive der Bewertung, als Adelstitel des Virtuosen gilt oder diesem zum Verruf und Beweis eines nur überspielten Unkünstlerischen vorgehalten wird. Die Fetischisierung der Improvisation im Jazz beispielsweise – hier nicht im Sinne der Fetischbildung des regressiven Hörens wie bei Adorno und überhaupt nicht negativ gemeint, sondern ohne jegliche Bewertung gesagt –, die davon ausgeht, dass der Betrachter/Zuhörer/Rezipient direkt und unmittelbar ins Innere der Verfertigung musikalischer Gedanken in Echtzeit, also gleichzeitig und vollumfänglich blicken kann und dabei nicht nur das Erzeugte als Manifestation des Spontanen erfährt, sondern auch die Technik in der Weise ihrer prozessierenden Funktionalität, er nun auch der formalen Prozesse gewahr wird – diese Auffassung der Improvisation findet man nur schwerlich bestätigt in anderen Anwendungszusammenhängen als eben denen des Jazz.

Offenkundig ist dieser Kult des Improvisierens Epiphänomen wie Kompensation, in jedem Falle ein striktes Komplement zur Vorherrschaft von nicht-improvisatorisch gewonnenen, nämlich theoretisch nach üblichen Werkkriterien zu bewertenden Kompositionen, Partituren, Vorlagen. Dieses komplementäre und zugleich kompensierende Verhältnis wird einem sofort einleuchten, wenn man diverse, ethnisch (angeblich) differente und ganz einfach mit dem ›Fremden‹ oder gar ›Exotischen‹ konnotierte Musikformen beobachtet, denen Improvisatorisches untergeschoben wird, zum Beispiel die indische Raga, die damit allerdings

im Kern nichts zu tun hat, weil sie die Differenz von Komposition und Improvisation konzeptuell überwindet und gar nicht zum Zuge kommen lässt.

Die indische Raga bezeichnet ja keine Gattung einzelner Musikstücke, sondern steht gänzlich für ein typologisches Verfahren. In diesem ist die Unterscheidung zwischen Komposition und Improvisation von Anfang an aufgehoben. Es gelten als formale Festlegung nur bestimmte Modulierungsregeln hinsichtlich eines über Stunden andauernden Phasenablaufs, einer Rhythmisierung, die sich immer gleich bleibt. Festgelegt wird vor allem die Auswahl der Töne aus der Tonleiter. Sie akzentuiert in Hinsicht auf Tages- und Jahreszeiten Haupttöne, wobei die aufsteigende und die absteigende Tonskala in sehr vielen Fällen, wenn auch nicht im Sinne einer strikten Vorschrift (und zum Beispiel nicht bei pentatonischen Ragas), unterschiedlich ausgeformt werden. Also nicht die Noten im Einzelnen, wohl aber die Regeln für die Auswahl der charakteristischen Töne sind in Hinblick auf die Unterschiedlichkeit der Jahres- und Tageszeiten festgelegt. Die Raga – deren weiterer, attribuierender Bei-Name die Typologie der Klangauswahl bezeichnet und damit auch die Zeit festlegt, in der sie gespielt wird, die also das eigentliche musikalische Referenzobjekt ist – besteht nun nicht in einer Modellierung vorgefertigter Töne – denn dafür gibt es keine Kompositionsregeln –, sondern im improvisierenden Herausspielen der Klangcharaktere von sich aus der Auswahl der Tonskalen ergebenden charakteristischen Haupttönen. Die insgesamt vier Hauptphasen der Raga-Darbietung bestehen aus Strukturen, welche einem ›improvisierenden Atem‹ –

der menschlichen Stimme, der Sitar, Sarod oder eines anderen Instrumentes – die Möglichkeit zur Entfaltung geben. Es geht also um Phrasierung und damit um den Vollzug eines Regelwerks, das Sukzessionen einzelner Elemente strikt vorschreibt. Phrasierung ist ein Synonym für Regelmäßigkeit, Regularität.

6. Poetologische Übertragung

Versuchen wir zwecks Verdeutlichung von hier aus eine Übertragung. Im Feld der Dichtung kann man sich die Suggestion der Poesie als eines aspektualen Echtzeitvollzugs an Beispielen verdeutlichen, die entweder, wie bei den Grimms zitiert, als Erfahrungsberichte von Autoren vorliegen oder dann jenseits der Grenze des üblich Vorgestellten liegen, wie beispielsweise bei Hölderlin oder bei Adolf Wölfli, der sowohl geschrieben als auch gemalt und gezeichnet hat im Sinne der Aktualpräsenz eines Plans in Echtzeit, also Einheit von Improvisation und Komposition, Improvisation als Medium der Komposition belegend. Hölderlin hat im Stegreif und auf Bitten hin, wenn er bei Laune war, im Tübinger Turm Gedichte verfasst, Worte, Wortfolgen, Zeilen, Sätze notierend. Man zögert jedoch, diese Stegreif-Vorgänge als Improvisationen sensu strictu zu bezeichnen, weiß man doch nicht, auf welchen Vorbereitungen oder Routinen diese Formulierungen beruhten. Die Erstellung von Bild- und Wortwerken, meinerwegen auch Kunstwerken auf Befehl ist eine bekannte, von Leo Navratil genau analysierte Eigenschaft etlicher besonders begabter Psychatrieinsassen im Reich der manischen Depres-

sion. Hier taucht entschieden dieses andere auf, dieses neben der Improvisation Wesentliche, hinter ihr sich verbergende, nun als Interessantes zum Vorschein kommende: die Idiosynkrasie nicht nur der Gedankenwelten, sondern der Ausdrucksmittel, das Rohe, Unbeholfene, das doch in sich jeweils und in jeweiliger Hinsicht außerordentlich präzise ist.

Was könnte daraus für die bildenden Künste folgen? Es ist ein mediales Problem der Malerei, Improvisation nur behaupten und nicht belegen zu können. Man erinnert sich, wie um das Jahre 1980 herum Rainer Fetting, Salomé und andere aus dem einschlägigen Umkreis der sogenannten »Neuen Wilden« Formate vom Ausmaß der Historienmalerei eines Makart in kürzester Zeit zu bewältigen vermochten. Neben dem Rock 'n' Roll, dem Bier und der Farbe – eine Äußerung Fettings paraphrasierend – lief am Moritzplatz und an der Mülheimer Freiheit auch die Uhr mit, die der inszenierten jugendbewegten Geschwindigkeit der künstlerischen Kraftakte ein selbstherrliches Maß gab. Es ist aufschlussreich, dass das geneigte Publikum die Geste des Improvisatorischen nur durch die mediale Bezeugung, den Fotografen, Chronometer und Reporter, also Instanzen einer Zeugenschaft des Authentischen, erfahren konnte. Die Bilder unterschieden sich natürlich in nichts von solchen, für die, vorgeblich, mehr Zeit und Planung auf- und angewendet worden ist. Ja, mehr noch: für die Qualität der Bilder und die Substanz der damals epochal typisch beschworenen Bildsprache spielten solche Aspekte schlechterdings keine Rolle. Wieso also sich kundig machen darüber? Ganz Ähnliches stellt sich schon

in Betracht von Henri-Georges Clouzots Film *Le Mystère Picasso* von 1956 ein, der interessant ist, weil hier ein überaus geschulter, routinierter, des Stegreifs sicherer und wagemutiger Reiter bei schnellen Entscheidungen zu beobachten war. Natürlich kann man die Ikonografie – als abgeschwächte Form der Idiosynkrasie – hier völlig beiseite setzen. Auch ist aus früheren Bildern Picassos, aber auch Miròs, einsichtig, dass der Prozess nicht mehr der idealistischen Ästhetik der Entäußerung folgt, sondern – wenn man strapazierte Vergleiche aushält – mehr der grundlegenden Markierungsdifferenz nach der Logik George Spencer-Browns.¹⁵ Was Picasso nicht mehr entäußert, sondern in Aktivierungsschichten vorführt, sind Parallelbewegungen der Modelle: Die auf dem Bildträger getroffenen Differenzen aktivieren parallel wirksame Wahrnehmungsschemata und figurative Muster, deren Repertoire zum großen Teil aus automatisierten Routinen und Subroutinen besteht – was wiederum, wie wir aus der Geschichte der Künftlerausbildung wissen, die Picasso in gewisser Weise als Letzter genossen hat und abschließt, nur durch lange akademische Schulung gewonnen wird und gerade nicht mittels situativer Inspiriertheit oder schieren Hangs zum Improvisatorischen realisiert werden kann. Entscheidend scheint mir aber auch hier die mediale Inszenierung zu sein. Auch dem nicht restlos geübten Betrachter wird auffallen, dass die behauptete Echtzeit, in der gegen Schluss des Films Picasso einen atemberaubenden Kampf gegen die Uhr antritt, eine Folge geschickter Montagen und damit mediale Simulation ist. Sei's drum, eben deshalb handelt es sich um die

Figur einer Mystifikation des Improvisatorischen und nicht um die beobachtende Teilnahme an einem Verstehen der sich entwickelnden Formen.

7. Klassischer Kanon, fakturale Perspektivität

Im klassischen Kanon mag man Improvisation vor allem als eine Fähigkeit zur Bewältigung der sogenannten fakturalen Korrekturbedürfnisse in der bildenden Kunst, als Kalkül der Ansichtigkeitssuggestion perspektivisch naturalisierter Sehillusion für einen abweichenden Betrachter-Blickpunkt(-standort) wahrnehmen und werten. Fakturale Korrekturen des Perspektivischen ergeben sich vor allem für Bildhauer der Antike, wie der Kunsthistoriker Erwin Panofsky ausgeführt hat. Man versteht darunter nur situativ, »improvisatorisch« mögliche Korrekturen an vorab feststehenden Berechnungsvorgängen, die mit der Verlagerung der Sichtweise, der Verschiebung der Augenhöhe und des Betrachterstandpunktes sowie seiner Inszenierung durch den Bildhauer verbunden sind. Das Unfertige dabei entsteht selbstverständlich nicht aus einem ästhetischen Programm, sondern dadurch, dass individuelle Setzungen sich geltend machen. Sie sind gefordert und dürfen sich entschieden auswirken. Man folgert sogleich: Je weniger eine Technik standardisiert ist, umso zwingender ihre individuelle Ausgestaltung, die Erfindung je aspektualer Nutzungsvorschläge. Dazu ein anderes Beispiel: Es konnte sich, stärker als der etablierte Kanon bis dato leitender Instrumente, das Saxophon zu einem ausdrucksstarken und entwicklungs-fähigen Instrument entwickeln, weil normale Musiker

in den 1920er Jahren dieses Instrument nicht einmal anrühren wollten. Es wurde an Musikhochschulen nicht unterrichtet, es gab kaum Kompositionen dafür. Die sogenannten wichtigen Musiker interessierten sich nicht dafür – starkes Indiz, dass eine neue Kunstform entstehen konnte; auch hierbei lag die Nutzung der Effekte in der Erprobung der Mechanismen einer »selten gehörten Musik«, möglich gemacht durch Interesse an der Stärkung des Widerstands, der Brechungen und Abweichungen, nicht aber durch eine Virtuosität beherrschbarer Bildung von aspektualen, d.h. auf wechselnde Gesichtspunkte verweisenden und jeweils aktual vorgenommenen Schemata qua Schemenverrückung, Entwicklungsinteressen, »Kompetenz«. ¹⁶ Man kann hier aber auch von der Verschiebung einzelner Kriterien in einem dadurch sich wandelnden Gefüge hierarchisierter und dehierarchisierter Möglichkeiten sprechen – und zwar lange bevor man sich im Feld einer heroisierten Aleatorik, einer Beschwörung des Zufälligen ohne Definition des Zufalls verliert. Gewiss entstehen aus der mystifizierten Aleatorik inhaltlich immer wieder ungewöhnliche Möglichkeiten, zum Beispiel wenn John Cage eine Ballettmusik schreibt, die von einem 108-köpfigen Orchester oder einem Solocellisten oder allen Beteiligten wahlweise aufgeführt werden kann. Das erinnert an ein Losverfahren Robert Rauschenbergs, mit dem zwölf Bilder aus 52 Teilen zusammengestellt wurden. Kein Wunder, dass diese beiden zusammen mit Merce Cunningham und einigen Tänzern 1964 im VW-Bus einen Trip durch die USA starteten, auf dem neben etlichen der gewohnten Spiele mit dem Avantgardistischen weniger das Publi-

kum mit den Überraschungen der Kunst überfallen, als vielmehr die Produzenten selber darin trainiert wurden, diese Überraschung als gewöhnlichen Aspekt profanierter Kunst hinnehmen zu können. Also nicht um Mimesis geht es hier, sondern um Externalisierung der Ereignisse. Aber das kann grundsätzlich nicht bedeuten, alle Parameter der Festlegung einer nebulösen ad-hoc-Fantasie zu überlassen, sondern eben nur, dass Dehierarchisierung und der Umbau in den Dominanzhierarchien derjenigen Kriterien, die auf eine Partitur hinauslaufen, nach eher unkonventionellen, aber keineswegs »irrationalen« oder entsubjektivierten Gesichtspunkten vollzogen werden. Ganz im Gegenteil ändert es diesen Subjektivismus nicht, ob der australische Sternenhimmel, abwegige Karten, durcheinander gewürfelte Buchstaben, nicht-determiniert hintereinandergelegte Buchstabenfolgen auf Scheiben als grafische Bilder in der Tradition von Raoul Hausmann oder andere Notationssysteme, die wie notierte Choreografien für Tänzer behandelt werden, das I-Ging, der Kaffeesatz, mantisch spekulierende Abirrungen aller Arten oder eine sonstige schiere Laune über die Faktizität des Werks entscheiden. Die Realisierung des Materials in einer und als Form impliziert immer hierarchische Entscheidungen. Wenn John Cage zu seinen *Études Australes* anmerkt, solche Musik komponiere sich selbst, so fallen einem dazu nicht nur maschinelle Analogien ein, die ihrerseits auf Vorabsetzungen, Parametern beruhen, die natürlich als geschaffene gelten dürfen, sondern auch, dass solche Setzung dem Gott Zufall nur da einen Spielraum einräumt, wo er den Diskurs der artistischen und ästhetischen Subjektivität

nicht gefährdet, verwischt oder verklärt. John Cage ist hier genauso ein Beispiel für die schnelle Rückkehr der vertrieben geglaubten konventionellen Subjektivität wie Jackson Pollock, Georges Mathieu oder André Masson. Außerdem entsteht ein logisches Paradoxon: Der durch die Absenz des Künstlers aufgewertete Betrachter, der sich einbilden mag, beliebigen Abläufen einen Sinn zu unterlegen, tendiert dazu, von den Ereignissen einen Selbstlauf zu fordern, der zugunsten der Selbstvervollkommnung des Formalen möglichst umfanglich von den Regeln des Bestehenden ablenkt.

Felix Philipp Ingold formuliert das in seiner fabelhaften charakterphysiognomischen Erzählung *Ewiges Leben* wie folgt: »Er tat seine Züge irgendwie widerwillig und nachlässig, nie spielte er auf Sieg, immer auf Schönheit, was er sich erhoffte, war ... vermutlich ... ein Spiel, das sich gewissermaßen selbst entwirft, eine Partie, die schon nach wenigen Zügen eine Art von Eigengesetzlichkeit gewinnt, die sich wie von selbst entfaltet ... Ein Spiel ... vielleicht ... wie das Leben, das seine Regeln, seine Schönheit erfindet, indem es sich vollzieht.«¹⁷ Und weiter, ganz auf die Matrix der Spieltheorie von Roger Caillois – agon, alea, mimikry, ilinx – anspielend: »Streitgespräche, Gespräche überhaupt, jede Form von Konkurrenz und Kampf, der kommende Krieg ... all das war für Ingold ohne Bedeutung. Aber er liebte Wettbewerbe, Spiele, die vom Glück ... vom Zufall bestimmt waren, bei denen weder die Leistung zählte noch der Erfolg, er liebte eine Kunst, die wie das Leben ziellos war, deren Ziel nicht innerhalb eines vorgegebenen Plans lag, eine Kunst, ein Spiel war das und vielleicht eben auch ein Leben,

das nicht gemacht werden mußte, das sich allein schon dadurch erfüllte und daraus seinen Sinn bekam, daß man daran teilnahm.«¹⁸

8. Zwecke und Verfahren

Es reduziert sich in vielen Fällen der zwiespältige Zauber des Zufälligen sichtlich auf ein Kalkül mit Gewöhnlichem, Gewohnheiten und Ungewohntem, das vielleicht auf der Objektebene verschieden ist, aber auf einem strategischen Niveau durchaus konventionell betrachtet werden kann. Man muss hier genauer die Interessen, Ziele, Zwecke und Verfahrensweisen unterscheiden. Das Aleatorische als Gewinnung ungehörter und unbekannter Effekte ist zu unterscheiden vom Improvisatorischen, das ein durchaus vorgeübtes Verfahren sein kann mit dem Ziel, abweichende Wirkungen zu erreichen, die sonst nicht erreichbar wären. Man sieht an dieser Beschreibung sofort, dass der sachliche und der zeitliche Aspekt der Situation, also die Qualität des Produkts und die Modalität des Verfahrens, zwei eigene Momente sind, die unabhängig voneinander bestehen. Ein Beispiel dazu: Auktorial direkt und ohne Koketterie mit surrealistischen Zerfallsprodukten oder mit Setzungen auf uneinsichtig gemachten Entscheidungen, Verklärungen des kairios-poetischen Momentes verfuhr »on stage« Frank Zappa, der instantan komponierte, dabei aber keinem äußerlich anziehenden Reiz des Improvisatorischen huldigte. Es ging ihm auch gar nicht um die Merkfähigkeit des Publikums und in diesem Falle auch keineswegs um die performativen Schaulusteffekte einer

entsprechend nuancierten oder aufreizenden Gestik, sondern um das musikalische Material. Er entwickelte für situatives Komponieren/Dirigieren eine Zeichensprache – Handbewegungen, aber auch Grimassen –, mit denen über 120 genau festgelegte Anordnungen an die einzelnen Musiker, Instrumentalisten, Gruppierungen erfolgen konnten, nach denen diese ausgesprochen wohlinformierte Leistungen, sofort und auf höchstem konzertanten Niveau, zu erbringen hatten. Was im Gestus des Dirigenten erfolgte, vollzog sich für Zwecke des Komponierens, das seinerseits mit seinen Effekten, also mit dem direkten und unmittelbaren Spiel zusammenfiel, wobei, wie überhaupt alles auf der Bühne Produzierte, dieses Material mit dem Zwecke auf Bänder aufgenommen wurde, es den entscheidenden, späteren Visionierungen und Nachbearbeitungen (>over-dubs<) zuführen zu können. Legendär und viel beklagt war Zappas Drill, mit dem das Funktionieren der auf diese Weise performativ komponierten und live aufgeführten Musik eingeübt wurde. Musiker bei Zappa konnte nur werden und bleiben, wer auf solches sich zu verstehen und entsprechend zu lernen vermochte. Für das Hörerleben war dieser Aspekt jedoch vollkommen nebensächlich. Es ging um die – so oder anders komponierte oder zum Hören gebrachte – Musik, nicht um eine auf das Gesamte zielende Ästhetik oder gar den Gestus des Improvisatorischen. Der Künstler verfolgte bestimmte Zwecke in unkonventioneller Weise, die aber keineswegs außerhalb des prinzipiell bekannten souveränen Raums instruiert dirigierter Instrumentierung von Partituren lag. Man kann die Anweisungsgestik

des Komponisten auf der Bühne auch als Verlängerung der bewusst idiosynkratischen Notationssprache seiner Partituren betrachten (unvermeidliche Folge des Erfindungsreichtums dieses Autodidakten) – als in die Luft geschriebene Bestimmtheiten, die genauso verbindlich waren wie die notierten Arrangements. Man könnte sich solches auch von anderen Dirigenten vorstellen, die performative Sequenzen komponieren, die aber meistens an die Partituren und die flexible Maxime der ›Werktreue‹ gebunden sind, weshalb im traditionellen Rahmen dieses Recht nur den Solisten der Kadenz zusteht oder denjenigen, die befugt sind, entsprechende Leerstellen in avancierteren Partituren zum Beispiel von Luigi Nono, Luciano Berio und anderen auszufüllen.¹⁹ Oder dann wiederum Figuren wie Zeppo oder Harpo Marx in entsprechender Rolle.

Ich bin den Verzweigungen des Aleatorischen in der bildenden Kunst und dem dadurch eröffneten Material einer möglichen bildnerischen Improvisation an anderer Stelle nachgegangen, sodass ich hier nur resümiere, was sich mir nach der Durchsicht des Materials aufdrängte: »Dass Kunstwerken so viele nuancierte Aspekte der Zufalls-Semantik zugeschrieben werden, könnte so gedeutet werden, dass gerade in dem vermutet affinen Feld der poetischen Überraschungen und Spontaneitäten, eines suchenden, irrumsbereiten und offenen Geistes sich zwar alles Mögliche an Divergentem und Arbiträrem auffinden lässt und gewiss und vor allem unendlich viel Entschiedenheiten und Willkürlichkeiten herrschen, aber keineswegs und niemals Zufall in dem Sinne, wie er den Objekten als Kriterium ihrer Antizipations- und Überraschungs-

kraft zukommen sollte. Schon diese Formulierungen zeigen, wie sich die Kategorien mischen und v.a. die Beobachterperspektiven kräftig in ausgewählte Objekte hineinreden: Überraschung, Unvorhergesehenes, Antizipation, Abweichung, Unwahrscheinlichkeit etc. Sagen wir es kurz und bündig: Es gibt keinen Zufall in der bildenden Kunst, vieles sieht nur so aus, als ob es damit zu tun hat.«²⁰

9. Formalisierung, Faszinosum, Irrtum Virtuosität

Mit einem Blick auf den Jazz stellen sich unverzüglich gut begründete Ahnungen ein, dass zum Improvisieren wesentlich Aura, demonstrative Effekte, performativer Mehrwert gehören, die allesamt mit einer nicht auf den Formaspekt der Musik orientierten Lebensweise, mit einer bestimmten Inszenierungsqualität verbunden sind. Musikalischen Prozess und Lebensform mag man hier nicht trennen. Tut man es doch, dann entsteht leeres Virtuositentum. Was macht dann noch den Reiz des Improvisierens aus bei Charlie Parker, John Coltrane, Sonny Rollins, Roland Kirk oder John McLaughlin, jenem McLaughlin zumindest, mit dem – der Fama nach – Miles Davis *In a silent way* ohne Proben eingespielt haben soll? Man merkt an solchen Erzählungen schnell: Die Sphäre des Improvisatorischen, ganz unabhängig davon, wie man sie einschätzt oder bewertet, lebt von einer logischen und epistemischen Unstimmigkeit. Solistische Improvisationen bestehen nämlich zu großen Teilen in der Variation, Verdichtung und Ausweitung von an sich stereotypisierbaren und meist banalen, teil-

weise wohlbekannten Grundmustern, nicht selten auch Refrains einzelner Songs. Von Charlie Parker ist bekannt, dass er in einer Weise zu improvisieren vermochte, die sich in nichts mehr vom Klangbild einer ausgearbeiteten Komposition unterschied. Präzise, ausgefeilt und wohlgesetzt klingen viele seiner improvisierten kurzen Phrasen. Sie erscheinen wie Miniaturen größerer Entwürfe und Werke. Höchste Beherrschung eines Instruments oder auch eines musikalischen Ausdrucksvorgangs drückt ein bemerkenswertes Paradoxon aus, nämlich die Verwirklichung von Freiheit und Determinismus zugleich und in derselben Hinsicht. Die vollkommenen Virtuosen eines Instruments spielen jenseits von oder indifferent gegenüber Improvisation und Komposition. Man merkt es an der Routinebildung der Schematismen. Ornamentale Figuren wiederholen sich gerade bei denen, die keinen technischen Begrenzungen zu unterliegen scheinen, wie eben McLaughlin, über den anlässlich eines Auftritts bei Jeff Beck zu lesen war, er steuere »rasend schnelle Skalen aus der indischen Musik bei, ohne je sein Charisma einer elegischen Eleganz zu verbergen«. ²¹ Das lässt sich knapper und treffender nicht sagen: »elegische Eleganz«. Darum ist es zu tun im Genuss am Artistischen. Dieses muss sich ohne Schweiß und Anstrengung, also unter extremen Dissimulationen des physikalisch Gebotenen oder normalerweise Geltenden zeigen. Mit der musikalischen Substanz hat das nichts, mit dem circensischen Staunensollen des Kindes ob ihm unbegreiflich erscheinender Leistungen alles zu tun. Das musikalische Erleben ist jedoch in solchen Fäl-

len so unbefriedigend wie die musikalische Substanz dünn. Zuweilen, bei Jimi Hendrix, bekommen die Improvisationen einen Stich ins Raffinierte – interessanterweise aber kaum auf der Bühne und im Rahmen ihrer angeheizten Performanz, sondern eher in den langen, langgezogenen Sessions im Studio, in denen eine seltsam agile Trägheit, Ermüdung an der Grenze zum interessanten Stolpern, zu Unebenheiten und Ungereimtheiten sich einstellt. Ich ziehe vielem anderen diejenigen Sessions vor, in denen, offenbar aus dem Willen zum Jenseits der Routine und fernab vom Zwang zur Entwicklung, Einübung oder gar Einspielung veröffentlichungsfähigen Materials, sich zuweilen Unerhörtes begibt. Dass dieses Material überhaupt je öffentlich zugänglich gemacht worden ist, verdankt sich der sattsam bekannten Mechanik der Legendenbildung. Unter den unabsehbar vielen unautorisierten Veröffentlichungen und Bootlegs jeglicher Couleur bildet das mich Interessierende einen ephemeren Anteil und verschwindet nahezu vollständig in der Flut der Live-Performances und der Variation des Immer-Gleichen.

Gewiss: Das ist eine Frage des Geschmacks und deshalb nicht wirklich ein Argument. Aber halten wir dennoch daran fest: Gerade die auf problemloser Virtuosität beruhende, sie vorzeigende Improvisation wird der eigentlichen Anforderung, neue Wendungen zu finden, Überraschendes, nicht Gesehenes und Gehörtes zu schürfen, gerade nicht gerecht, jedenfalls signifikant weniger als das Ungeschickte und Ungefügte, als Handhabungen oder indirekte Effekte von Rohformen. Kommt hinzu, dass, wie im Falle von

Parker, Kirk, Hendrix und vielen anderen, die Unterscheidung zwischen Komposition und Improvisation genealogisch wie der Geltung nach kaum sinnvoll ist, weil keine Notationskenntnisse, weder theoretische noch praktische Möglichkeiten bestanden haben, eine Komposition der Performanz vorgreifend zu entwickeln, also im Kopf zu hören und das Intendierte auf Papier zu fixieren. Insofern beginnt alles Komponieren in diesen Gefilden mit Improvisation.

Auch in der bildenden Kunst bedarf die Fixierung des Materials natürlich zahlreicher experimenteller Vorstufen, Äquivalente eines ›Herumklimperns‹, bedarf des Strichelns, Kratzens, Schmierens, Werfens und Entwerfens – wie etwa in den sogenannten, einen besonderen Kompositionstypus und Gattungstermin beanspruchenden ›Improvisationen‹ von Kandinsky. Erstmals in der Geschichte der neuzeitlichen Malerei wurde das Verfahren des Improvisierens, eine Heuristik der Werkentwicklung, eine fakturale individuelle Findungskunst nicht nur auf den Prozess des Improvisierens als ›rite de passage‹ und auf den Status eines Mittels reduziert. Hieß jetzt ein Bildtypus so, dann wurde eine genuine ›Bildform‹ unter diesem Namen kreiert. Das schnelle Herausbringen eines inneren Klangs, eines filigranen internen Energienetzes blieb nicht länger Skizze im Werkraum des entwerfenden Künstlers wie im Falle der Arabesken, Capriccios, Schimären und Grotesken beispielsweise, sondern wurde selber realisierte Endform. Kandinskys Bilder sowie die in der Programmschrift *Über das Geistige in der Kunst* (1912) vorgenommene Grundierung zusammen mit der nachfolgenden Ausführung in *Punkt und*

Linie zu Fläche (1926) belegen dennoch, dass man die Bezeichnung nicht im engen Wortsinne zu verstehen hat. Kandinsky bezeichnet als Improvisation nämlich diejenige Komposition, in der auf kleinste Regungen hin und ohne Vermittlung akademischer Bereinigung eine gestisch angespannte Notation erfolgt, die nicht strikt spontan gilt, sondern nur relativ ungefiltert – eben die ›inneren Klänge‹ oder den Klang eines Innen fassend, in das hineinzuhorchen einem dadurch vollkommen absorbierten und seiner akademischen Routinen entledigten Künstlers aufgegeben wird.

Spontaneität ist natürlich auch bei Kandinsky ein Synonym für den delikaten Organisationsgrad höchster Befähigung. Wenn höchste Befähigung aber gerade nicht virtuos beherrschen ist, weil im Beherrschen viele Fähigkeiten untergegangen sind, dann entwickelt das *imprévu* des Neuen sich mindestens ebenso im Prozess eines Verlernens der Fähigkeiten, was schon deshalb große Anforderungen stellt, weil es sich paradox als eine Fähigkeit der Zerstörung der Fähigkeiten entwickelt, auf zwei konträren, zuweilen gar paradox sich verhaltenden Ebenen. Darauf hat der Surrealismus gesetzt, der technisch und formal für diesen Zusammenhang am reinsten bei Jackson Pollock und den ›drip paintings‹ zum Ausdruck kommt. Ohnehin scheint es, dass eine solche, auf Zerstörung der Fähigkeiten umgewendete Version von Kandinskys Anliegen der passageren Formung durch den Surrealismus bedurfte. Sie scheint erst späteren Generationen möglich. Frühestens mit Wols und Dubuffet, Schumacher und Tapiès – die allerdings, man muss es sich vor Augen halten, ihre ›reifen‹ Werke nur wenige Jahre

vor der Erfindung der Happenings durch die Wiener Gruppe einerseits, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Red Grooms und Robert Whitham andererseits fertigten – kann man von einem Kult der Destruktion sprechen. Kandinsky verdeckt die radikalste Pointe seiner Exposition, ihm selbst als historische Grenze wohl vollkommen undurchsichtig, durch die bekannte langweilige Theorie von der ästhetisch erziehenden Bewusstseinsaristokratie, dem Sendungsauftrag des die Menschheit erlösenden Übermenschentums der avancierten Künstler.

Die musikalische Improvisation als Prinzip einer Erzeugung von Formen, Linien und Farben ist also spätestens mit Kandinskys Werkserien nach 1911 für die bildenden Künste ein anforderungsreiches Konzept geworden. Zunehmend wurde ab da gerade die Improvisation zur Königsdisziplin und zum Brennpunkt einer radikal auf das autonome Schöpfersubjekt bezogenen neuen Künstlerphilosophie, deren Rolle Kandinsky dem Zeichenmaterial der Kunst selbst einschrieb. Neben die Bildgattungen der ›Impression‹ und der ›Komposition‹ gestellt und beschrieben, sind Kandinskys ›Improvisationen‹ diejenigen gestischen Ausdrücke seelischer Energie, als deren logische Verstärkung eine im Geist der Maschine gedachte moderne Bildform überhaupt Geltung beansprucht. Von hier aus, aber auch von ganz anderen Bezugspunkten her – vom Videoclip der Pop-Musik über Fernand Légers ›Ballet Mécanique‹ zu den Tonmaschinen eines Athanasius Kircher –, zeigt sich äußerst lebensfähig die alte, spätestens seit der griechischen Antike bekannte Vision von einer ebenso geheimen wie irgend-

wann maschinell automatisierbaren Verbindung von Bild und Klang.²²

10. Zur Ikonisierung des Aleatorischen bei, durch und nach Marcel Duchamp

Vieles vom Experimentellen, das ein Feld eröffnet hat, und vieles von dem, was man unter dem Zeichen des Aleatorischen den improvisierenden Gesten des suchenden Künstlers, einer skeptischen, nach- und auch gegen-akademischen Öffnung des Kunstwerks meint zuschreiben zu sollen, wobei an die Stelle des Kunstwerks das Ensemble der bildenden medialen Praktiken tritt, vieles von dem also, was zum unverzichtbaren Gestus eines bestimmten Künstlertypus gehört – der anders ist als derjenige eines Balthus oder Klossowski –, führt auf einige konstitutive Aspekte, auf eine obsessionelle Fluchtlinie im Werk von Marcel Duchamp zurück. Es soll und kann hier nicht der Ort sein, sich darein zu vertiefen. Ja, ich vermute, dieser Ort existiert gar nicht mehr und Duchamp müsste selber als dafür verantwortlich gelten, dass und wie die Bildwerdung seiner Einfälle unter einem hypertrophen, ikonologisch-hermetischen Benennungsnetz verschwunden und erstickt worden ist. Nehmen wir dennoch für einen Augenblick Duchamps *Trois Stoppages-Étalon* (Maßnorm-Stoppagen) von 1913/14: Es handelt sich um die Fixierung von drei (je einen Meter langen) Fäden, die aus einer Höhe von einem Meter fallen gelassen worden sind. Auf dem Boden eine Form bildend – Markierung der Differenz in einem Raum, die uns auf spätere Betrachtungen in der ›Logik‹ von George

Spencer-Brown verweist –, kann diese fotografiert und auch skulptural nachgebaut werden. Der Vorgang unterstellt die quasi-physikalische Indikation eines variablen Urmeters im mystifizierenden und absichtlich irreführenden Gestus benennender, fixierender Exaktheit. Hier zeigt sich deutlich: Das Werk als benennbare Gestalt, Form-Materie-Zweck-Einheit genügt gesteigerten, aber durch und durch konventionellen Kriterien des Kunstwerks. Was sich ändert, sind nur die konnotativen Aspekte sowie die Irritierung der Bereitschaft des Betrachters, sich auf die Anmutung dieses Sachverhalts als eines Werks einzulassen. Ähnliches passiert beim Urinal desselben Künstlers. Einmal als Form genommen, ohne dieser eine sektorielle, kulturesemantische Bewertung zu unterlegen, wird die Form der Elaboriertheit fähig und der sie beschreibende Code klassisch. Es zeigt sich, bei Duchamp und von hier aus bei Cage – unbesehen seiner Aisthesis und Ökologie des Hörens: Das Aleatorische ist nicht das Andere des Plans, sondern nur ein anderer Plan, Plan aber allemal und wie zuvor. Die surrealistische Brechung der bisherigen Subroutinen erzeugt schnell andere Subroutinen, die zuweilen auch nur auf Anpassung und Modifikation hinauslaufen. Zu den *Trois Stoppages-Étalon* notiert Thomas Zaunschirm lapidar: »Der Zusammenhang ist mit MDs Umsetzung vom Zufall vergleichbar, wie wir ihn in den Maßnorm-Stoppagen kennen. Die neuen Meter-Linien sind zufällig so, aber in ihrer Akkumulation für das Kapillarnetz des GG [Großen Glases] werden sie kalkuliert.«²³

Zu folgern ist also: Es handelt sich um einen listigen, trickreichen, betrügerischen Zufall, um eine signifi-

kante, aus den Ahnungen des erwünscht Notwendigen diktierte beschworene Zufälligkeit, nicht um die Irregularität des Zufalls in einem physikalischen Sinne (wenn es das außerhalb der feststellenden Mathematik überhaupt gibt): »MD hat nicht zufällig Objekte wahllos und mit sinnlosen Inschriften versehen, sondern der Zufall führte ihn zu Gegenständen, die seine Ikonographie immer weiter ergänzen halfen und sie darüber hinaus miteinander verzahnten.«²⁴ Das klingt nicht mehr ontologisch, sondern nach surrealistischer Routine, die mit normalen objet-trouvé-Attitüden das eigene System verdichtet, nach innen gliedert, begrenzt, erhärtet und damit das Gegenteil des im Wortlaut Prätendierten befördert.

Ich kann nicht verhehlen, dass es mir, Marcel Duchamp betreffend und besonders in Betracht der *Trois Stoppages-Étalon*, die folgende Passage aus den Tagebüchern von Witold Gombrowicz besonders angetan hat. Ich setze abrupt und mitten in einem fingierten Streitgespräch ein: »Sie: Mensch! Du hast kein Gespür für die Malerei! Keine Ahnung! Kein Verständnis! Du begreifst das nicht! Ich: Seht mal diese drei Streichhölzer, die ich auf den Sand lege. Stellt euch vor, in einer Gruppe von Menschen entsteht ein erbitterter Wettstreit darum, wie man diese drei Streichhölzer so anordnen kann, daß sie in künstlerischer Hinsicht zu einer möglichst großen Offenbarung werden ... Stellen wir uns vor, die ungeheure Anstrengung vieler erfahrener »Streichholzkünstler« geht darin ein; manche sind mehr, andere weniger einfallsreich; es entstehen Hierarchien; Schulen und Stile bilden sich heraus; Kennertum entwickelt sich ... Warum

sollte das absurd sein, frage ich? Schließlich bringt der Mensch sogar mit diesen drei Streichhölzern etwas zum Ausdruck – von sich, von der Welt. Schließlich können wir, wenn wir unsere ganze Aufmerksamkeit auf diese drei Streichhölzer konzentrieren, das Mysterium des Kosmos in ihnen entdecken ... Das alles unter der Voraussetzung, daß wir sie nur innig genug betrachten. Die Frage aber ist – lohnt es, lohnt es, lohnt es?«²⁵ Daran anschließend, noch einmal: »Und ich leugne es nicht: Wenn wir einen Cézanne mit dieser Intensität betrachten, dann wird Cézanne zu einer Offenbarung. Die Frage ist nur – lohnt es, lohnt es, lohnt es? Warum solche Offenbarungen nicht woanders suchen?«²⁶ Und, so frage ich weiter: Wieso überhaupt Offenbarungen in der Kunst suchen?

11. Eine Bemerkung zur Mathematik

Eine Bemerkung zur Geschichte der Mathematik: Der Zufall hat Gesetze, die so objektiv begründbar sind wie nur irgend etwas in der Mathematik. Ihre Objektivität bezieht sich auf das Verfahren des Beweisens, nicht auf die systemischen Voraussetzungen, die man sich axiomatisch als einen Bestand von keineswegs mehr selbstevidenten Sätzen vorstellen mag, aus denen sich die restliche Theorie logisch erschließen lässt. Die Grundbegriffe werden nicht definiert, sondern es wird nur festgelegt, wie mit ihnen umgegangen werden darf. Die Wahrscheinlichkeitstheorie stammt aus dem 17. Jahrhundert. Es ging darum, Chancen bei Glücksspielen zu berechnen. Eine Reihe von Fragen bezog sich dabei beispielhaft auf das Würfelspiel, ungeachtet

der langen Tradition der Ächtung aller Spiele, die tugendlos und in scheinbar völliger Willkür, sicher aber ohne Möglichkeiten kultureller und symbolischer Kapitalbildung gespielt werden.²⁷ Gerade wegen der für Menschen nur als Willkür in Erscheinung tretenden Sachverhalte und Vorfälle konnte die Stochastik nun die Moral ablösen. Denn in der Stochastik wird die Unsicherheit erst nach dem Appell der Moral thematisiert. Das bedingt die rückhaltlose, post-metaphysische Anerkennung der schieren, amoralischen Zufälligkeit. Willkür kann nicht mehr verstanden werden als bloß menschliche, d.h. unzulängliche und unfähige, also tendenziell vollkommene Verkennung der im übergeordneten Spiel kosmisch und erlösungs-geschichtlich regulierten Ordnung.

Der Ausgang eines Würfel-experiments diesseits von Metaphysik und Moral lässt sich nicht vorhersagen. Fragen wie zum Beispiel »Wie muss der Einsatz eines Glücksspiels verteilt werden, wenn dieses vor dem Ende abgebrochen wird?«, oder nach der Wahrscheinlichkeit, eine bestimmte Zahl (oder Figur: Augen des Würfels) zu würfeln, mussten von der Prognose des Einzelfalls abgelöst werden. Einsichten ergaben sich erst durch häufige Wiederholungen des Versuchs. Die Gesetze des Zufalls erhärten sich und werden valide, wenn die Versuche vervielfacht werden, ohne dass der Weg in den Erfolg im Einzelnen oder konkret viabler würde. Die wunschgesteuerte Willkür, bei großer Zahl von Einsätzen die eine Ausnahmeposition des Gewinners einnehmen zu können, geht intuitiv von (der Vorstellung von) derjenigen Art von Glück aus, welche die Exklusivität des Unwahrscheinlichsten mit

der Gewissheit seines regelmäßigen Vorkommens, wenn auch immer an anderer Stelle, verbindet. Aber davon liest man in der Regenbogenpresse ja wiederum in schöner Folge. Spiele vom Typus des Lottospiels sind sichere Wege, Geld zu verlieren – und zwar umso mehr, je öfter man setzt. Die mathematische Seite des Zufalls kann man getrost als kontraintuitive Objektivität setzen, die der alltäglichen Neigung weiterhin unverständlich bleiben wird. Raymond Queneau²⁸ erfand, im Kontakt zum Mathematiker-Zirkel »Bourbaki«, mit dessen Arbeit auch andere Vertreter von »Oulipo«, etwa Georges Perec, vertraut waren, etliche poetische Wiedergänger nach dem Vorbild des tatsächlich existierenden Bourbaki-Mathematikers Jean Dieudonné, der unermüdlich rechnend und argumentierend gegen das Alte und Wirre zu Felde zog. Die Alternative von klassischer Systematik und Quasi-Freiheit des Potenziellen hat nicht nur Queneau, sondern eben auch Dieudonné zurückgewiesen. Zum Beispiel mit folgendem Hinweis: »Bei dem Versuch, neue Ideen und Methoden in klarere und leichter faßliche Form zu bringen, ist man auf jeden Fall gezwungen, sich mit möglichen Alternativen auseinanderzusetzen. Dadurch werden zuweilen Denkansätze und Forschungsmöglichkeiten eröffnet, an die der Urheber der Theorie gar nicht dachte.«²⁹

Genealogisch, wir wissen es auch aus Ernst Machs *Erkenntnis und Irrtum* oder aus Thomas S. Kuhns *Die Struktur der wissenschaftlichen Revolutionen*, ruhen Erkenntnisse der Naturwissenschaften und einer Strukturwissenschaft wie der Mathematik auf Wagemut, Intuition, Ahnung, Vermutung, kurzum: auf Irrationa-

lismen aller Art. Objektivität, Funktionalität und Rationalität werden erst im Verfahren der Überprüfung der Hypothesen gewonnen, zum Beispiel im Sinne des Schemas von Hempel und Oppenheim. Prozessual und für die »Laufumgebung epistemischer Entwicklungen« sind diese sogenannten »harten Sparten« den weichen Symbolismen und Analogien der Kunst nicht entgegenzustellen, sie gleichen ihnen sogar in recht bedeutender Weise. Dennoch bleiben sie ihrer Natur, erst recht ihrer Funktion nach wesentlich verschieden. Vom erreichten und überprüften Resultat her könnten die Unterschiede größer nicht sein.

12. Resümieren, Kernpunkte, Ausblicke – kreisförmige Annäherungen an einen Horizont

a.) Gombrowicz umschreibt das Unfertige und Unvollkommene als herausragende künstlerische Aufgabe. »Der Stilist von heute muß ein Gespür dafür haben, daß Sprache unvollendet ist, sich in Bewegung befindet, daß sie unbeherrschbar ist. Er legt den Nachdruck eher auf sein Ringen mit der Form als auf die Form selbst.«³⁰ Und weiter, ebenso programmatisch wie beschwörend: »Wer hat bestimmt, daß man nur schreiben soll, wenn man etwas zu sagen hat? Die Kunst besteht doch gerade darin, daß man nicht schreibt, was man zu sagen hat, sondern etwas völlig Unvorhergesehenes.«³¹

Improvisation ist – das ist auch an Duchamp sichtbar geworden – sowohl ein Spiel mit Kompensation als auch eine Korrekturinstanz, die einer propädeutischen Erhärtung der souveränen Beherrschung der Form-

ansprüche dadurch dient, dass – zwischenzeitlich, also begrenzt – Entregelungen praktiziert, Agilität ermöglicht, Materialwiderstände aufgebaut werden. Das belegt auch die Geschichte der Künstlerausbildung,³² die ihrerseits auf die künstlerischen Praktiken und die Historie der Künste, die Kunstgeschichtsschreibung verweist. Improvisation gehört in der Geschichte der bildenden Künste ganz in das Feld der Propädeutik, in das Reich der Listen der Ausbildung, zu den Wegen des Erprobens, des Trainings. Über weite Strecken ist es gänzlich von der Sphäre des Werks und seiner Beziehung zum Betrachter ausgeschlossen. Vielleicht erklärt diese lange verbindlich gehaltene akademische Strenge das spätere, vehemente Interesse an der Verückung gewohnter Abläufe und Strukturen, die in der entschiedenen Inversion des Verhältnisses von Bühne und Publikum beim ›2. literarischen cabaret‹ der Wiener Gruppe beispielgebend Ausdruck gewann. Die Umkehrung der Beziehungen der Schauspieler zum Publikum wurde von dieser am 15. April 1959 programmatisch erprobt, was als eine Urszene des Happenings angesehen werden kann, gerade weil es diese Bezeichnung damals noch nicht gab und auch die zeitgleichen, in eine vergleichbare Richtung zielenden Happenings von Allan Kaprow und anderen in Europa, zumal Wien, nicht bekannt gewesen sein konnten. Das gilt auch für die noch früher, um 1952 am Black Mountain College durchgeführten Experimente, die erst nach der Durchsetzung eines kohärenten Begriffsgebrauchs, retrospektiv und in Gestalt von Beschreibungen, historische Beachtung als ›Happenings‹ fanden. Das initiale Happening an der von

Josef Albers geleiteten Schule in North Carolina, wo ab 1948 John Cage, Merce Cunningham, Willen und Ellen de Kooning, Buckminster Fuller und viele andere, nicht nur Künstler, sondern auch Physiker arbeiteten, trug den Titel *Theatre Event#1*. Es existieren über das von Cage, Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor und anderen bestrittene Spektakel unterschiedliche Berichte. Mit zahlreichen Elementen wurden synchron agiert, Musik, Bild, Theater und weiteres mehrfach verknüpft. Sicher ist, dass die Beteiligten verabredet hatten, ihr Tun nach 45 Minuten zu beenden, und dass das Publikum in diagonalen Reihen in der Mitte des Raumes saß.³³

b.) Improvisieren dient der Generierung künstlerischer Erfahrung. Das kann, in unterschiedlicher Intensität und Aufbereitung, für Künstler und für Kunstrezipienten divergierende Formen annehmen. Diese Divergenz setzt eine epistemische und eine für das System gültige, in diesem ›ausspielbare‹ Asymmetrie von Kunst und Kunstwerk voraus. Diese ist historisch entstanden. Geltung und Wirkung brauchen nicht identisch zu sein. Es gibt eine Kunst jenseits des Kunstwerks und umgekehrt. Auf Geltungsansprüche der Kunst kommt es prozessual gar nicht an. Deshalb erfüllt das Improvisieren seinen Sinn nicht im Kunstwerk und bedarf einer anderen Betrachterhaltung als das Kunstwerk, das in seinen historisch verfestigten Formen einen kanonischen Anspruch errichtet hat. Ein Restituieren von Kunst auf dem Umweg der Formzerstörung ist demnach und dagegen unnützlich, weil es im ästhetischen Prozess des Experimentierens

um Erkenntnisse anderer Art geht. Zur Eröffnung der Formen einer Erfahrung, die mit dem Aufsprengen des Werks tendenziell, zuweilen auch drastisch die Sphäre der Kunst verlässt, führen nicht die Absichten, sondern allenfalls bestimmte Resultate des Experimentierens, die dann allerdings eine erweiterte Nachbearbeitungsphase durchlaufen müssen.

c.) Zahlreiche Aspekte einer Kunstgeschichte des Improvisierens, die das sich wandelnde Verhältnis der Praktiken und der Werke bedenkt, legen nahe, für das Feld der bildenden Künste mit anderen Zeitformen als denen einer Empfindungs-Synchronisierung von Werkzeit und Erlebniszeit in den Zeitkünsten zu rechnen. Die bildenden Künste begrenzen über weite Strecken so stark wie möglich die mystifikatorischen Suggestionen des Improvisierens. Ihre Einsicht in die Epiphänomenalität einer Lebendigkeit, die sie hinter dem Prozess der Allegorese, der ›Totenmasken der Ideen in Gestalt der Werke‹ nur selektiv bewertet gelten lässt, findet einen sekundären Wirkungsraum unter externen Gesichtspunkten, die die bildenden Künste dem Werk als Kult seines Erlebens und seiner Wirkung, als Reiz, zuweilen – man denke an die 1970er Jahre – auch als Furor der Vermittlung hinzufügen. Das Zeiterleben, das kairospoetisch auf die Erfülltheit eines Momentes zielt,³⁴ kann auch bildlich, wie im Falle der Poesie und der poetischen Funktion, also zwischen Sprache und Bild schillernd, eine Rolle spielen, ist dann aber meistens konnotativ bewirkt. Das Bildliche ist Auslöser poetisch analoger Gestimmtheit. Bezüglich der domestizierten und hochstufig

gefilterten Form des Bildlichen als Kunst (einschränkende Teilmenge) schiebt sich über die Zeitkategorie des Erlebens einiges, durch das Improvisatorische in anderen Feldern gewonnenes Material. Vorrangig: Unvollkommenheit, Unfertigkeit, durch Verdichtungen und mittels Verschiebungen erfolgende Sprünge, deviante Versuche. Performativität bleibt eine untergeordnete Kategorie, zumindest vor der Expansion der Sparten und Künste in Theatralität, technische Hybridbildung, Performances, Video-Environments etc. Die Aktualverknüpfungen der Aspekte folgen den Regeln eines Repertoires, dessen Funktionen nicht auf Wertschätzungen des Improvisatorischen angelegt werden können. Dennoch finden sich selbst innerhalb von Epochen und zu Zeiten, die man akademisch noch für stabil hielt, nicht nur Anzeichen, sondern auch Artikulationsformen eines Bewusstseinswandels, der auf einen Konflikt mit als erstarrt empfundenen Regeln hinauslief.

d.) Der für die bildende Kunst im 20. Jahrhundert permanent zunehmende Reiz des Aleatorischen und der damit verbundene gesteigerte atmosphärische Charme des Improvisatorischen beruhen auf einer momentanen, zeittypischen, zuweilen auch epochalen Aufwertung der Nebensächlichkeiten, der Entwicklungsformen, des Prozessualen und Propädeutischen. Das hat eine wichtige Grundierung in der Künstlerausbildung. Das Propädeutische als das Noch-Lernen-Müssen bildet nur die Vorbereitung der Entfaltung von Meisterschaft, Plan, Können, Virtuosität. Gemessen an einer vorgreifenden, dereinst zur Ge-

genwart werdenden Zukunft der Beherrschung, Reife und Vollendung bewegt sich das Propädeutische im Experimentierfeld des Improvisatorischen prozessual–notwendig beschränkt. Gerade diese Beschränkung macht seine Legitimation aus. Dagegen markiert der zuweilen forcierte Materialwiderstand ein qualitativ anderes Interesse, ein Interesse an einer nicht-improvisatorisch-ephemeren Form jenseits der Divergenz von positiven und negativen Bewertungen des Vorläufigen oder noch Propädeutischen. Es wundert nicht, dass diese Bewertung des Materials als Entdeckung einer neuen Sinnlichkeit in der Geschichte der Künstlerausbildung auf einer über das Handwerk hinauswollenden akademischen, institutionell organisierten Ebene erst dem Bauhaus gelang. Das Bauhaus – wiewohl in Phasen und Unterscheidungen gegliedert, wird es hier als Einheit behandelt³⁵ – konzipierte mit der Zurückweisung der Formen des historisch Abgeleiteten und der Irrungen des Historistischen, bedingt durch den funktional möglichen, ästhetisch aber eindeutigen Missbrauch der Maschine, das Feld des Sensuellen als Vorschule der Sinnlichkeit eines dereinst magistralen Künstler-Handwerker-Ingenieurs, der in der grundlegenden Phase seiner Künstlerwerdung mit allem experimentieren und deshalb eben auch improvisieren müsse. Johannes Itten hat die Autonomie des Materials als Subjekt eines akkumulierten Widerstands für die Herausbildung einer neuen Vorurteilslosigkeit nicht nur propädeutisch genutzt: Der von ihm konzipierte Vorkurs³⁶ des Bauhauses in der ersten, der vortechnischen Phase, die bis zum Eintritt von Laszlo Moholy-Nagy andauerte, benutzte die-

se vorurteilsfreie Öffnung zum Sensuell-Stofflichen hin (ganz im Sinne der erneuerten Bereitschaft zum polymorph Perversen und einer interessanten, infantilistischen Regressionsfigur gegen die zivilisatorische Moderne) als Medium und Instrument einer eigentlichen radikalen Löschung aller bisherigen lebensgeschichtlichen, charakterlichen und psychosozialen Prägungen und damit als Entleerung der Person. Aus dem wahrgenommenen Eigenen der Materialien emanierende so eine Künstlerpersönlichkeit mittels anamnestischer Relativierung ihrer selbst, geschult im Paradox der bewusst hergestellten Bewusstlosigkeit bezüglich des Bisherigen; eine Technik, die Bernhard von Clairvaux zu Beginn des 12. Jahrhunderts für die damalige verschärfte, zeitgenössisch bedeutende Schulung des mönchischen Charakters erstmals systematisch entwickelte – propagierend und setzend, der neue Mensch (damals Gläubiger, später Künstler) müsse sich aus der Vergessenheit seiner selbst im Sinne einer Genealogie bewegen, sich also gerade mittels Auslöschung derselben, durch Tilgung aller Spuren des Bisherigen, Gewordenen, auch und gerade des Charakterlichen und Familialen, bewähren. Angelpunkt des absichtsvoll hergestellten Vergessens³⁷ ist, dass es nurmehr spirituelle, nicht mehr leibliche Filiation geben soll.

e.) Zwischen den Polen des Virtuosen einerseits, des Bricoleurs, Bastlers und Laien andererseits entfaltet sich das Programm der Moderne als ein Ausweiten der Stofflichkeiten/Materialien und als ein Experiment mit noch nicht festgelegten, entdeckenswerten Formbezügen. Aber nicht nur der Bricoleur, dieser

Assoziations- und Verbindungskünstler, der alles mit allem zu kombinieren in der Lage ist und als Dilettant eine wahre ›ars combinatoria‹ betreibt, auch der Virtuose arbeitet situativ, schnell und scheinbar intuitiv. In beiden wirkt zudem eine dritte Gestalt: der Ingenieur, diese Traumfigur aller neuzeitlichen Technik, die nichts weniger sein will als die Kunst der Moderne und umgekehrt. Zwischen Berechenbarkeit und steter Erfindung völlig neuer Lösungen verwandelt der Operateur einer berechenbaren Welt sich immer wieder, je nach Problemlage und Bearbeitungsstand, in einen Virtuosen oder einen Bricoleur.

f.) Das Improvisieren bringt es – summa summarum – nicht wirklich weit in der Geschichte der bildenden Kunst, denn was es mit sich schleppt als Material, wird in Theorie und Verfahren, poetischem wie reflexivem Gebrauch der Kunstwerke in den meisten Fällen von anderen Sachverhalten und kategorialen Konstruktionen bestimmt: der Ästhetik des Fragments zwischen Torso und *disegno*, der Unterscheidung zwischen mimetischem *concetto*, *disegno interno* und fantastischem *disegno*, wie sie Federico Zuccari bereits Ende des 16. Jahrhunderts im Rahmen der Umwandlung der Lukas-Gilde in Rom in eine moderne Design-Akademie formuliert hat. Seine Theorie des *disegno* versteht sich als schöpfungsgleicher, Natur und Kunst kohärent verbindender und steuernder Schaffensprozess. *Disegno* übersetzt er mit ›*segno di Dio in noi*‹ und unterscheidet: *disegno primo/interno/itetativo*; *disegno secundo/esterno/pratica*; das *disegno secundo/esterno* ist unterteilt in: *disegno naturale*, *disegno artificiale*,

disegno fantastico-artificiale.³⁸ Weitere bedeutsame Kategorien hinter dem vordergründig behaupteten Improvisatorischen sind: das Unfertigte, das Offene, das Nichtdarstellbare (eben Zeit, Bewegung, Schreiben, Entsetzen, Sterben, Prozessualitäten aller Art), das Unfassbare, Erhabene und nicht zuletzt auch das Misslingende, Zwiespältige, Problematische, Ungewisse, Unsichere, Unabschließbare. Da dem aber der Mitvollzug in transitorischer Prozessualität fehlt, wird das Problem der Bewertbarkeit dieser ephemeren Aspekte gegenüber einem hoch selektiven Endprodukt prekär – es fehlen die Kategorien, nicht nur die Intentionen.

g.) Der Zauber der Improvisation erscheint mir – immer noch mit Blick auf die bildende Kunst – in letzter Konsequenz nur als Platzhalter für die Herkunftslosigkeit der Empfindung einer volatilen, brüchigen und flüchtigen Welt, die, enthabitualisiert, als neue und notwendig voller Überraschungen deshalb erscheint, weil und insofern es gelingt, das Bisherige als ein Nicht-Gewordenes zu werten, es als Epiphanie seiner selbst in permanentem Heraufkommen zu simulieren. Die so erfolgte Erweiterung der Spielräume markiert das Feld für das Improvisatorische, unbesehen der zuletzt bewerteten Formanstrengungen. Ad-hoc-Lösungen bleiben leitend für artifizell induzierte Materialwiderstände zwecks propädeutisch erneuerter Spielräume, Spannungsbögen, Handlungsweiten etc. Mir scheint aber das Zusammenfallenlassen einer so erneuerten Propädeutik mit der unter der Suggestion des Improvisatorischen oder Aleatorischen revolutionär gewandelten Figur radikaler Vollendung unbefrie-

digend gegenüber den Chancen, die das Studium des Unfertigen, des Ungeschickten, des Vorläufigen, des Unpräzisen, auch des absichtlich Verfehlten und Verletzten bieten kann. Darin lebt eigenständig ein Rest, der immer größer wird gegenüber dem normativ Übrigen und Üblichen des fordernden Kunstwerks. Ein anderer Weg verdankte sich der traditionellen Rigidität, dass zuletzt, egal zu welchen Mitteln man greift, immer das Werk und seine Qualität im Zentrum, am Ende und auf dem Gipfel stehen, was selbst arbiträr fragmentierende Aufnahmetechniken wie die von Glenn Gould rechtfertigt. Das Werk triumphierte hierbei ohne Rest, auf den Rest komme es nicht an, er sei illegitim und bedeutungslos. Alles Improvisieren wäre dann aber nur noch, wie *The New Encyclopaedia Britannica* vermerkt, »an indispensable warm-up for their creative task«. ³⁹ Sie meint damit besonders die »großen Meister«. Aber auch *The New Encyclopaedia Britannica* muss nicht immer recht behalten. Erinnern wir uns deshalb, perspektivisch und zum Ausklang, einer poetologischen Bemerkung von Charles Ferdinand Ramuz, die den Konterpart zu solcher Vorstellung ins rechte Licht rückt: »Poesie macht man nur mit dem Antipoetischen. Musik macht man nur mit dem Antimusikalischen. Unsere wahren Freunde sind die Handwerker und nicht die sogenannten Künstler. »Kunst«, man weiß, was das ist: Gepfropftes auf schon Gepfropftem. Nun aber pfpöpft man, wie alle Pfpöpfer wissen, nur auf wilder Grundlage. Man pfpöpft nur auf dem Wildling: und so pfpöpfen wir.« ⁴⁰

- 1 Hier und im Folgenden benutzt im Sinne von Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt a.M., 1973.
- 2 Vgl. Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, durchgesehene und erweiterte Ausgabe, hg. v. Curt Grützmacher, Reinbek bei Hamburg, 1987, S. 125ff.
- 3 Ebd., S. 126.
- 4 Witold Gombrowicz, *Sakrilegien*. Aus den Tagebüchern 1953 bis 1967, aus dem Polnischen von Olaf Kühl, Frankfurt a.M., 2002, S. 140f.
- 5 Ebd., S. 141.
- 6 *Le nouveau petit Robert*. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, texte remané et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, 2001, S. 1279.
- 7 Kopieren als ein nobles Geschäft verstanden im Sinne der Argumentation und des Materials von Egbert Haverkamp-Begemann, *Creative Copies*. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso, New York, 1988.
- 8 *The New Encyclopædia Britannica*, 15. Ausgabe 1974 mit Revisionen bis 1998, Chicago u.a. 1998, Bd. 6, Sp. 275.
- 9 Ebd.
- 10 *Dictionnaire étymologique*, hg. v. Jean Dubois/Henri Mitterand/Albert Dauzat, Ausgabe 2001, Paris, S. 386f.
- 11 Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Zehnter Band II. Abteilung I. Teil, Leipzig, 1919, Reprint, München, 1999, Bd. 17, Sp. 1389.
- 12 Vgl. Wolfgang Schadewaldt, *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*. Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen. Tübinger Vorlesungen Bd. 1, Frankfurt a.M., 1978.

- 13 Grimm, Wörterbuch ... , Bd. 17, Sp. 1390.
- 14 Ebd., Sp. 1392.
- 15 George Spencer-Brown, Gesetze der Form, intern. Ausg., Lübeck, 1997.
- 16 Vgl. in diesem Zusammenhang die kurze Erwähnung des Saxophons als Beispiel bei Donald Clarke/Billie Holiday, *Wishing on the Moon – Die Biographie*, München, 1995 S. 58f.
- 17 Felix Philipp Ingold, *Ewiges Leben*, Frankfurt a.M., 1994, S. 57.
- 18 Ebd., S. 61.
- 19 Zu den kunsttheoretischen Implikationen, medialen Voraussetzungen und ästhetischen Konsequenzen dieser Beispiele vgl.: Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M., 1973.
- 20 Vgl. »Aleatorik in der bildenden Kunst« in diesem Band.
- 21 Peter Kemper, In Stahlsaitengewittern. Die Gitarre stellt Aufgaben, er löst sie: Jeff Beck gastiert in der Londoner »Royal Festival Hall«, in: FAZ, 17. September 2002.
- 22 Vgl. Peter Weibel, Von der visuellen Musik zum Musikvideo, in: Veruschka Body/Peter Weibel (Hg.): *Clipp, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, Köln, 1987.
- 23 Thomas Zaunschirm, *Bereites Mädchen Ready-Made*, Klagenfurt, 1983, S. 51.
- 24 Ebd., S. 49.
- 25 Gombrowicz, *Sakrilegien ...*, S. 140f.
- 26 Ebd., S. 141.
- 27 Vgl. dazu Stefan Hartung, Kontingenz des Spiels und des Geschichtsurteils bei Girolamo Cardano: Liber de Ludo Aleae (1526) und Encomium Neronis (1562), in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 11, 2002/ Heft 1: ([v]er)SPIEL(en). Felder – Figuren – Regeln, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Gertrud Lehnert unter Mitarbeit von Maren Leidenberger, Berlin, S. 145ff.
- 28 Raymond Queneau, der sich den Surrealismus in eigenständiger und konfliktuöser Weise anverwandelte, war langjähriger Präsident der literarischen Arbeitsgruppe »Oulipo« (= Ouvrier de la littérature potentielle) und seit 1945 Herausgeber der *Encyclopédie de la Pléiade*, in deren Reihe der von Roger Caillois herausgegebene monumentale Band *Jeux et sports*, Paris, 1967 erschienen ist, der nur fragmentarisch seinen Weg ins Deutsche fand. Vgl. außerdem Roger Caillois, *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Frankfurt a.M. u.a., 1982.
- 29 Zit. nach der von Dietmar Darth verfassten Rezension zu Raymond Queneau: Dietmar Darth, *Vom Nutzen und Nachteil der Beruhigungsmittel*, Berlin 2002, in: FAZ, 19. August 2002.
- 30 Gombrowicz, *Sakrilegien ...*, S. 44.
- 31 Ebd., S. 86.
- 32 Vgl. zum Hintergrund: Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München, 1986; Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, München, 1964; Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (1934)*, Frankfurt a.M., 1980; Margot und Rudolf Wittkower, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart, 1965; Francis Amalia Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, 1947; Fritz Saxl, *Sci-*

- ence and Art in the Italian Renaissance, in: ders., Lectures, London, 1957, S. 111ff.
- 33 Berichtet von Wiebke Hüster, Uns ist's so seltsam absichtslos zumute. Vor fünfzig Jahren fand in einer Cafeteria das erste Happening der Kunst-, Musik- und Tanzgeschichte statt, in: FAZ 19.9.2002.
- 34 Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Kunstzeit/Medienzeit. Betrachtungen über Medien, Rausch, Verschwendung und eine Poetik des glückhaften Moments, in: Goodbye, Dear Pigeons. Lab-Jahrbuch 2002 für Künste und Apparate, Köln, 2002, S. 42–63.
- 35 Vgl. dazu Hans M. Wingler, Das Bauhaus, Köln, 1975.
- 36 Vgl. dazu Rainer Wick, Bauhaus-Pädagogik, Köln, 1982.
- 37 Vgl. dazu Janet Coleman, Das Bleichen des Gedächtnisses. St. Bernhards monastische Mnemotechnik, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt a.M., 1991, S. 207–230.
- 38 Vgl. die von Federico Zuccari 1607 in Torino publizierte Abhandlung *Idea dei Pittori, Scultori ed Architetti*; vgl. dazu Hocke, *Labyrinth ...*, S. 66f; außerdem: Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 19, Marburg, 1974, S. 219ff.
- 39 *The New Encyclopædia Britannica*, Bd. 6, S. 275.
- 40 Charles Ferdinand Ramuz, *Antipoetisch*, in: ders., *Pastorale und andere Erzählungen*. Auswahl und Nachwort von Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich, 1963, S. 15.

Aleatorik in der bildenden Kunst

I. Formalien

1.

Zunehmend hat sich, auf dem Weg vom kasuistischen Vortrag zur textuellen Argumentation, verdichtet, was nicht nur ein anfänglicher Verdacht, sondern bereits eine Hypothese war: Das Thema umschreibt einen Rahmen oder ein Feld und suggeriert eine Tendenz hin zu einer generellen These, die sich ihm – nach einiger Überlegung ist es offensichtlich – doch gar nicht darbieten kann. Je zahlreicher die Materialien, die durchgearbeitet worden sind, umso zersplitterter die Aspektualitäten im Sinne von Julien Algirdas Greimas. Statt einer monolithischen Einheit, die dem Material, wenn sie diesem denn schon nicht zu entspringen vermochte, doch wesentlich zu korrespondieren trachtet, ergab sich als offenbare Bestimmung der Fakten immer nur eine ebenso aufdringliche wie »implizite Anwesenheit des Betrachters«.¹ Es waren also immer wieder die Optik, der Gesichtspunkt, die Weise des Sehens, das sich verlaufende und zuweilen auch verlierende Interesse, die an die Stelle von im Objekt festgefügteten Kriterien traten. Der banale Effekt – zunehmend überall, wo das forschende Auge hinblickt, im Feld der bildenden Künste, die sich dafür offenbar außergewöhnlich gut eignen, Zufälle, Zufälliges oder Zufallartiges zu »erblicken« – wies deutlich auf ein Problem der Sache hin, dass offenbar so vieles und so viel Verschiedenes sich in nicht ganz unberechtigter Weise mit diesem semanti-

schen Feld verbinden ließ, einem Feld, das sich zunehmend eher als Gebiet der Atmosphären und Assoziationen denn als Territorium der Analysen herausstellte.

So soll denn hier nicht eine singuläre oder pauschale These, die sich unvermeidlich als unhaltbar herausstellen müsste, sondern vielmehr ein Untersuchungsgang in Nuancierungen, Anläufen, eine Bewegung mit Haken und vielleicht nicht immer stimmigen Abzweigungen im Stile der chinesischen Mauer wiedergegeben werden.

Angesichts der Material- und Aspektfülle ist also leichten Kopfes und heiteren Herzens auf die Fiktion einer einzigen, universalen These zu verzichten, die das Material monolithisch zurichtet. Das ist aber nur die halbe Wahrheit. Die andere Hälfte: dass eine rigide Vermutung sich sehr wohl erhärtet, wenn man ausführlich die Sache in der Empirie der Künste bedacht hat, dass diese aber auf einer ganz anderen Ebene liegt und leider auch in eine ganz andere Richtung zielt, als es die intuitive (und sehr im Anfänglichen verfestigte) Erwartung – wohl nicht nur des Autors dieses Textes – nahelegte, die dem Thema ›Aleatorik in der bildenden Kunst‹ geradezu ein Übermaß an ›abondance de richesses‹, ein Feuerwerk von nuancierten Zufallsereignissen und wundersamen Begegnungen mit der Logik des Spontanen meint abgewinnen zu können.

Der Verdacht erhärtete sich zunehmend und von Fall zu Fall, dass eine pauschale These auf einer anderen Ebene anzusiedeln sei. Dass Kunstwerken so viele nuancierte Aspekte der Zufallssemantik zugeschrieben werden, könnte auch so gedeutet werden, dass gerade in dem als affin angesehenen Feld der poetischen

Überraschungen und Spontaneitäten eines suchenden, irrtumbereiten und offenen Geistes sich zwar alles mögliche an Divergentem und Arbiträrem auffinden lässt und gewiss und vor allem unendlich viel Willkür und Entschiedenheiten »herrschen«, aber keineswegs und niemals Zufall in dem Sinne, wie er den Objekten als Kriterium ihrer Antizipations- und Überraschungskraft zukommen sollte. Schon diese Formulierungen zeigen, wie sich die Kategorien mischen und vor allem die Beobachterperspektiven kräftig in ausgewählte Objekte hineinspielen: Überraschung, Unvorhergesehenes, Antizipation, Abweichung, Unwahrscheinlichkeit etc.

Sagen wir es kurz und bündig: Es gibt keinen Zufall in der bildenden Kunst. Vieles sieht nur so aus, als ob es damit zu tun hätte. Dieses Als-ob ist das Kapital, mit dem poetische Praktiken und rhetorische Tropen (vulgo Gemeinplätze) in der Rezeption, mehr oder minder bewusst, wuchern. Gerade deshalb gibt es fast so viele aleatorische und situative Strategien, Dispositionen, Modelle, heuristische Verfahren, die mit dem ›Zufall‹ liebäugeln, wie es Künstler gibt. Was wir ›Zufall‹ nennen, ist meistens ein peripherer Faktor in einem komplexen Prozess, dessen Undurchdringlichkeit uns, wie übrigens auch dem Künstler, als etwas Charakteristisches auffällt; ein Faktor, den wir mit dem Epitheton des Arbiträren belegen, weil die ›Substrukturen‹ der Kunst sich in stetigem Wandel befinden und wir dem Flüchtigen und Undeutlichen doch einen begrifflichen Halt geben müssen.

Kurz, die heuristische Auffassung und, wenn man denn will, These besagt, dass der künstlerische Zu-

fall sich immer in eine andere, mindestens so trennscharfe und aussagekräftige Kategorie transformieren lässt, mithin in eine Kategorie, die genauso gut den Tatbestand des Phänomenalen wie die Suche nach dem Begrifflichen zu befriedigen vermag. Da sich solches als These aber wiederum nicht beweisen, sondern nur insinuieren lässt – sie setzte sich nämlich so tautologisch oder so objektfern im Material fest wie irgendeine andere These –, soll hier eine Reihe von Erörterungen zum Zwecke der Sicherung ausreichender Indizien vorgestellt werden, wobei die gewählte Form der Darstellung sich anstrengt, den Fallstricken des verhandelten Gegenstandes wenigstens zum Teil eine möglichst unmittelbare Geltung zu verschaffen.

2.

Ein Text ist kein Vortrag und nicht immer gibt der Vortrag seinen Text her. Also setzt die Überlegung der Sache neu ein und macht einen Text aus einer Stelle, wo abwägendes Erörtern war, Diskurs im Sinne von Roland Barthes: »Discursus – das meint ursprünglich die Bewegung des Hin-und-Her-Laufens, das ist Kommen und Gehen, das sind Schritte, Verwicklungen.«² Deshalb findet sich als Kapitel II dieses Textes die typisiert verkürzte Materialliste des Vortrags, die Recherchen und Unterteilungen rubrizierend, sich auf die Zuordnung von Beispielen und Kategorien im Sinne einer historischen Aspektualtypologie beschränkend.

3.

Wenn die Ontologie des Kunstwerks in alter und meisterlicher philosophischer Manier, also etwa gefasst im Stile Gadamers oder Wittgensteins, eine Struktur hat, dann die eines besonderen Spiels. Jemand, der in konzeptueller Weise spielte – und das meint nicht einfach das Erfinden oder Befolgen von Regeln, sondern die Verteilung von Spielmodellen auf Spiele, von denen jedes sich zum Meta-Modell (der Verteilung dieser strukturalen Bedingungen auf konkrete und einzelne Varianten) wie zu einem wesentlichen Aspekt von Spiel überhaupt, also auf einer doppelten Ebene seiner selbst verhält –, war Marcel Broodthaers. Schattenspiel, Würfelspiel, Adlerspiel, Versteckspiel, Muschelspiel, Eierspiel, Moules-und-Fritten-Spiel, Buchstabenspiel, Gedichtspiel, Motivspiel, Rollenspiel: alles auch Museumsspiele, deren Wirkliches nichts anderes war als das Spiel der Fiktionen in den gegliederten einzelnen Unternehmungen. *Exposition Littéraire autour de Mallarmé*, Wide White Space Gallery, Antwerpen, 1969, hier und auch sonst immer wieder der Rückgriff auf Mallarmés *Un coup de Dés* (1897) – diese Kombinatorik von Typographie und Hermetismus – als Material, Modell, Methode, immer aber als Ausgangspunkt, auf den in Broodthaers' Werk stetig zurückzukommen sein wird. Broodthaers bezog sich auch immer wieder auf Mallarmés *Igitur*-Fragment.³ Deutlich wird darin beschrieben, dass die Sehnsucht, den Zufall zu überwinden, sich nur im Bereich des Transzendenten erfüllen könne. Gegenbegriff zum Zufall ist hier das Absolute. Die eingeschlifene Würfelmetapher als kosmogonische

Umschreibung von Gotteswillkür – als Metapher bei Einstein noch auftauchend: Gott würfelt nicht; bei Dürrenmatt, vor dem finalen Chaos der Weltvernichtungskatastrophe, wird Würfeln transformiert in das Schachspiel mit und gegen sich selbst – erscheint hier poetisch als ein Akt der Willkür. Dezionismus, nicht Aleatorik zeichnet das Würfelspiel aus: »Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.« Diese Gedichtzeile von Mallarmé transformiert Broodthaers in gewohnter Manier in ein Schriftbild, indem er unter genauer Wahrung der ursprünglichen Typografie (1914, Gallimard Verlag) die Zeilen durch schwarze horizontale Balken ersetzt. Mallarmés Anordnung der Texte in *Coup de Dés* in verschieden langen und unterschiedlich groß gesetzten Gruppen von Wörtern konnte bereits als Adaption plakativer Zerstückelung verstanden werden. Die »affiche« als, so Mallarmé, »parler nouveau« ermöglichte den Durchbruch durch den linearen Leseablauf. Die Durchstreichung des Textes adressiert den Ort einer vertriebenen Semantik, die im Bild der lokalisierten, also gesetzten Entscheidungen, der Relata der Dezionen, ihre präzise Stelle als Überflüssigkeit der Bedeutung, Absenz durch die Präsenz eines verwehrteten Ikonismus, gefunden hat. Von der mystischen Erzählung des Meisters, der, auf einem Felsenriff stehend, in der geballten Faust die Würfel hält, um in einem einmaligen Wurf die Zahl Sieben zu werfen, die das Ende des Zufalls aller irdischen Wirklichkeit bedeuten würde, bleibt die Durchstreichung einer paradoxen Figur. Anders gesagt: Es bleibt die verdoppelte Radikalisierung des Paradoxen. Denn gelänge der Wurf, so wäre das der größte denkbare

Zufall schlechthin und damit widersinnig gegenüber dem, was er, als Ende des Zufalls, doch zu indizieren wünschte. In der Geschichte wird der diese Erkenntnis mit höhnischem Gelächter quittierende Meister von der Sirene bestraft und vom Abgrund verschlungen, worauf sich, seinen Untergang kompensierend und formierend zugleich, am Himmel das Siebengestirn des Großen Bären zu zeigen beginnt. Zahlreiche Versuche sind unternommen worden, Muster der Kunst auf aleatorische Komponenten der Natur – vom Mikrokosmos bis zum Firmament und zum Kosmos – zu stützen, um für jene sich von diesen inspirieren zu lassen. Sternkarten sind immer wieder von Künstlern benutzt worden. So, wie hauptsächlich bekannt, von John Cage, aber auch von Marcel Broodthaers. In Broodthaers' Visualisierung bleibt eine an John Cage gemahnende Partitur, die nur die Stelle des Geschehens, nicht den mythologisierenden Text oder seine ironische Brechung anzeigt. Die Zurückweisung seiner Bedeutung und seiner Existenz erfüllt sich – und erübrigt diese durch den visuellen Klang der Typografie, die sich selbst Rhythmus und notfalls auch das Absolute ist, dem mit keiner Wurfzahl irgendeine menschliche Möglichkeit noch beikommen kann. Broodthaers' Geste streicht also auch ästhetisch den metaphysischen Gehalt des Zufalls als einer kontrafaktischen Inkorporation des Absoluten durch. Was bleibt, sind Lokalisierbarkeiten in einer Partitur, Stellenangaben außerhalb des Weltplans, diesseitige Glossolalien ohne einen sich entbergenden Text der wahren Natur. Vielleicht indiziert bereits Mallarmés, sicher aber Broodthaers' Verfahren das endgültige

Durchbrechen des Prinzips der Mimesis und weist den traditionellen Korpus der Repräsentationen zurück. Was bliebe, wäre ein nüchterner, poetisch gefasster nochmaliger Durchlauf durch den ›linguistic turn‹ und die Umwendung der Transzendenz des Numinosen in die Analyse der Semiosen eines inszenierten ›Heiligen‹. Aber die Transformation der kosmischen in formale Zeichenprozesse änderte nichts an der Instanz des Zufalls, der sich allerdings auf die Permutationsmöglichkeiten des Alphabets, das kleine syntaktische Laboratorium einer miniaturisierten Welterschöpfung beschränkte, einer Miniaturisierung, die nicht zufällig zu Mallarmés Zeit im Zeichen eines triumphalen (Klein-)Bürgertums weitere Bereiche miniaturisierte und ihres Glanzes beraubte, den Salon zur Couchecke, den Club zur Hausbar machte, um nur diese Beispiele zu erwähnen. Broodthaers, wie um das Maß der Säkularisierung des Heiligen, die Umwandlung der Bilder in Sprache, der Sprache in Selbstentkräftigung voll zu machen, verweist in einem offenen Brief außerdem auf eine Parallele zum Zufallsprinzip des Würfels in den Schriften von Lacan: »Un Coup de Dés ... Actuellement beaucoup de références. W. Swennen, J.M. Vlaeminck ... Aussi Lacan ... dans une somme mallarméenne. Le dernier alinéa, page 892: ›Le seul énoncé absolu a été dit par qui de droit: à savoir qu' aucun coup de dé dans le signifiant, n'y abolira jamais le hasard, – pour la raison, ajouterons-nous, qu'aucun hasard existe qu'en une détermination de langage, et ce sous quelque aspect qu' on le conjuge, d'automatisme ou de rencontre.‹ Qui de droit: Lettres volées à l'alphabet.«⁴

4.

Sprache und Schrift, durcheinandergewürfeltes Alphabet, fehlende oder gestohlene Briefe/Buchstaben/Dekrete, Leerstellen des Mangels – sie bilden eine Inversionsfigur zwischen Bild und Begriff, Bildersprache und Wortsprachlichkeit. Diese Konstellation erzwingt die Überschreibung des Zufalls vom Reich der kontrollierenden Symbole mit ihren Aufzeichnungssystemen auf die Welt der Bilder. Das spiegelt sich in einer Genealogie, einer historischen Konstellation, einer Perspektive. Der Konflikt zwischen Bild und Wort ist eine Universalie europäischer Kommunikationsutopie, welche den Zufall eliminieren wollte und nicht ohne Zufall gescheitert ist.

Die europäischen Kulturen der Neuzeit beginnen mit Buchdruck, verbreiteter Lesekommunikation und Nationalsprachen. Im selben Zuge wenden sie sich aber auch der gegenteiligen Option zu, dem geheimnisvollen Code einer interkulturellen Bilderschrift. »Die Emblematisierung ist die Alternative zum begrenzten Zeichenrepertoire der Alphabetschrift, sie führt zum offenen Fundus einer unerschöpflichen Bild-Produktion.«⁵ Hieroglyphik als Bestandteil der intellektuellen Kultur findet sich besonders ausgeprägt bei Leonardo da Vinci. An seinem Beispiel zeigt sich auch deutlich die Notwendigkeit, diese gegeneinander streitenden Kräfte in einer Unterscheidungseinheit zu denken. Leonardo betreibt eine hieroglyphische Verschleierung des von ihm erarbeiteten Wissens und strebt danach, die mystischen Weltkräfte, die er für Gott hält, in einer abstrakten Signatur erscheinen zu lassen: Geheimschrift, Piktogramme, Impresen.⁶ In

seinen Labyrinthstudien (und einem Decken-Fresko im Sforza-Kastell in Mailand)⁷ experimentiert er mit dem abstrakten Spiel von Flechtwerkkonstruktionen, mit einer Ornamentik, deren Bild sich als gestische Schrift, innerer Impuls, schreibende Essenz, als Sich-Ausdrücken des geheimen eigentlichen Namens der Dinge verstehen lässt: eine kryptische Textur mit aleatorischen Lineaturen, in denen sich auch Inskriptionen der heiligen Worte der Natur sehen lassen. Leonardo versucht in diesen Zeichnungen, die mindestens teilweise und dann rigide vom Zufall der frei sich entwickelnden Linie bestimmt sind, die sich auflösende Welt zu einer neuen Einheit zusammenfügen. Diese Einheit kann nur durch ein abstraktes Bild geschaffen werden. Nur eine so abstrakte rationale Symbolik der Unendlichkeit als Formeinheit von Linie und Bildgestalt erfasst die Ordnung konvulsivischer Kräfte. Dieses Verfahren ist nicht expressiv, sondern konstruktiv. Vorweggenommen werden darin nicht nur Kandinsky oder Boccioni, sondern Mondrian und Klee. Leonardos »abstraktes Flechtwerklabirynth wird zu einer Landkarte des Mysteriums, zu einem kryptographischen Symbol der uralten kosmologischen Vorstellung der »Welten-Verknötung«.⁸ Nur dieses Bild – konkrete und abstrakte Gestalt zugleich – ist als Bild auch die Insignatur, die Einzeichnung einer bedeutungsvollen Schrift. Sprache ist damals nur lokal verständlich, Dialekt. Nur das Bild kann zu einer lingua franca werden, wie das heute immer noch, wenn auch ohne Geheimnis, die Piktogramme belegen. Die universalistische Utopie des 17. Jahrhunderts – ein sprachunabhängiges Zeichensystem zu erfinden, das Gedan-

ken unmittelbar zu codieren und die Vermittlung weltweit ohne Verzerrung durch (Wort-)Sprachen und spezifische Kulturen zu sichern vermag – wirkt heute nach als Fiktion einer »Translingua« in Gestalt von postalphabetischen Piktogrammen. Gegen die Beschränktheit der Schrift (und ihre singuläre Präzision) entwickelten also in der Renaissance und Neuzeit gerade die Protagonisten der neuen Wissenschaft die Universalität eines Bildes als kosmologische Schrift. Bekanntlich begründete Leonardo seine Anstrengungen nicht in Hinblick auf die Schriftkultur; vielmehr wurde das Sehen als Akt wie auch als Einsicht fundiert durch die Gesetze der Optik. Er sei ein »uomo senza lettere«, dafür aber ausgestattet mit der Fähigkeit des »saper vedere«. Die Schrift als das Wahre des Wesentlichen kann nur als gestische Schrift, Spur, Inschrift erscheinen, denn die Sprache des Menschen ist immer problematische, situative, singuläre, beschränkte und vage Übersetzung des Realen ins Symbolische.⁹

5.

Jede Selbstvervollkommnung der Ordnung schlägt irgendwann in Dysfunktionalität um. Die Erfüllung der Ordnungsfiktion garantiert die Nischen der Willkür, das Kontrafaktische nicht gelingender Ordnung. Die Deregulierungsinstanz wirkt nicht als Zufall. Zufall ist kein Geheim-Agent. Zufall ist aber der Begriff, mit dem sich am besten beschreiben lässt, was funktional geschieht. Und natürlich erscheint die Zerrüttung der Alphabete – wie in den Décollagen von Raymond Hains, Jean Villeglé u.a. – als Behauptung eines Chaos, als ein Durcheinanderwürfeln und

-wirbeln des Gewohnten. Die Intention geht auf diese Zerrüttung. Zufall ist die Beschreibung eines zu Ende gekommenen Prozesses, eines Resultates, einer bestimmten Funktion, deren Modul auch dann beabsichtigt gewesen ist, wenn seine Gestalt nicht hat antizipiert werden können. Die Zerrüttung der Sprache erzwingt poetische und philosophische Freiheit. Insofern ist der Zufall ein Akteur des Gedankens und sichert wie nebenbei auch die subversiven Nischen in der Unendlichkeit der Bibliothek zu Babel. Die Fiktion der vollkommenen skripturalen Überschaubarkeit und Transparenz einer literalen Ordnung – eine Ordnungsutopie aus dem modernen Geist polizeilicher Überwachung – führt unweigerlich zum Zufall als Zerfall in seiner unsichtbaren und undefinierbaren Mitte. Als solcher taucht er kommissarisch auch im folgenden Auszug aus der legendären Erzählung von Borges über die Fehlerontologie einer sich perfekt wahnenden, also einer Wahnwelt auf. »Vor fünfhundert Jahren stieß der Chef eines höheren Sechsecks auf ein Buch, das so verworren war wie die anderen, das jedoch fast zwei Bogen gleichartiger Zeilen aufwies. Er zeigte seinen Fund einem wandernden Entzifferer, der ihm sagte, sie seien in Portugiesisch abgefaßt: andere sagten dagegen, in Jiddisch. In weniger als einem Jahrhundert konnte die Sprachform bestimmt werden: Es handelte sich um eine samoje-disch-litauische Dialektform des Guarani mit einem Einschlag von klassischem Arabisch. Auch der Inhalt wurde entschlüsselt: Begriffe der kombinatorischen Analysis, dargestellt an Beispielen sich unbegrenzt wiederholender Variationen.

Diese Beispiele erlaubten es einem genialen Bibliothekar, das grundlegende Gesetz der Bibliothek zu entdecken. Dieser Denker stellte fest, daß sämtliche Bücher, wie verschieden sie auch seien, aus den gleichen Elementen bestehen: dem Raum, dem Punkt, dem Komma, den zweiundzwanzig Lettern des Alphabets. Auch führte er einen Umstand an, den alle Reisenden bestätigt haben: In der ungeheuren Bibliothek gibt es nicht zwei identische Bücher. Aus diesen unwiderleglichen Prämissen folgerte er, daß die Bibliothek total ist und daß ihre Regale alle irgend möglichen Kombinationen der zwanzig und soviel orthographischen Zeichen, deren Zahl, wenn auch außerordentlich groß, nicht unendlich ist, verzeichnen, mithin alles, was sich irgend ausdrücken läßt: in sämtlichen Sprachen. Alles: die minutiöse Geschichte der Zukunft, die Autobiographien der Erzengel, den getreuen Katalog der Bibliothek. Tausende und Abertausende falscher Kataloge, den Nachweis ihrer Falschheit, den Nachweis der Falschheit des echten Kataloges, das gnostische Evangelium des Basilides, den Kommentar zu diesem Evangelium, den Kommentar des Kommentars dieses Evangeliums, die wahrheitsgetreue Darstellung deines Todes, die Übertragung jeden Buches in sämtliche Sprachen, die Interpolation jeden Buches in allen Büchern ... Die Gewißheit, daß irgendein Regal in irgendeinem Sechseck kostbare Bücher barg und daß diese Bücher unzugänglich waren, schien nahezu unerträglich. Eine Lästerei schlug vor, man solle die Suche einstellen, alle Menschen sollten Buchstaben und Zeichen so lange durcheinanderwürfeln, bis sie auf Grund eines unwahrscheinlichen Zufalls diese kanonischen

Bücher zusammenbrächten ... Die Bibliothek ist so gewaltig, daß jede Schmälerung durch Menschenhand verschwindend gering ist. Jedes Exemplar ist einzig, aber da die Bibliothek total ist, gibt es immer einige Hunderttausende unvollkommener Faksimiles: Werke, die nur in einem Buchstaben oder Komma voneinander abweichen ... In der Tat birgt die Bibliothek alle Wortstrukturen, alle im Rahmen der fünf- und zwanzig orthographischen Symbole möglichen Variationen, aber nicht *einen* absoluten Unsinn ... Ich kann nicht etliche Schriftzeichen kombinieren

d h c m r l c h t d j

die nicht die göttliche Bibliothek bereits vorausgesehen hat und die in irgendeiner ihrer Geheimsprachen einen furchtbaren Sinn bergen. Niemand vermag eine Silbe zu artikulieren, die nicht voller Zärtlichkeiten und Schauer ist, die nicht in irgendeiner dieser Sprachen der gewaltige Name eines Gottes ist. Sprechen heißt in Tautologien verfallen. Diese überflüssige und wortreiche Epistel existiert bereits in einem der dreißig Bände der fünf Regale eines der unzähligen Sechsecke – und auch ihre Widerlegung. ... Die Gewißheit, daß alles geschrieben ist, macht uns zunichte oder zu Phantasmen. Ich kenne Bezirke, in denen die Jungen sich vor den Büchern niederwerfen und mit ungezügelter Wildheit die Seiten küssen, aber nicht einen Buchstaben verstehen. ... Die Bibliothek ist schrankenlos und periodisch. Wenn ein ewiger Wanderer sie in irgendeiner beliebigen Richtung durchmessen würde, so würde er nach Ablauf einiger Jahrhunderte feststellen, daß dieselben Bände in derselben Unordnung wiederkehren (die, wiederholt, eine Ordnung

wäre, der Ordo). Meine Einsamkeit gefällt sich in dieser eleganten Hoffnung«.¹⁰ Das heilige Alphabet, das die Ordnung der Spuren des Numinosen in diesem Text von Borges eindeutig nur dem Zufall öffnet, markiert zusammen mit den riesigen Zeiträumen den Unterschied zur mediosphärischen Technisierung der in der Erzählung versammelten zeichentheoretischen Aspekte (Aleatorik, Reproduzierbarkeit, Variation, Replikation, Generierung).

6.

Ordnung und Zufall bilden eine Konstellation aus, deren Form sich auf allen technologischen, historischen und sozialen Niveaus erhält. Trotz der stereotypen Klischierung ist es nicht falsch, dem Zufall eine poetische Affinität zu unterstellen und dieser die Notwendigkeit der unverrückbaren Ordnung, die Indizierung präzisester Datenpartikel, also die Platzierung einer computierten ›Welt‹ im Sinne einer semantischen Konstruktion entgegenzustellen. Auf der Ebene der technischen Reproduktionsästhetik und entsprechenden künstlerischen Praktiken ist das Verhältnis von Ordnung und Zufall eines, das als untrennbare Doppelgestalt in den Strategien des bisher mehr auf dem akustischen, aber nicht notwendigerweise nicht auf dem visuellen Kanal operierenden Samplings erscheint. Sampling kann als Verfahren verstanden werden, eine vollumfängliche und jederzeit in allen ihren Elementen reproduzierbare Tradierung durch unbegrenzte Wiederholung zu erreichen, die Konformität aller benutzten Daten zu verfestigen. Tradierung ist so verstanden immer Bildung von Kon-

tinuität, Konvention und Norm. Auch diesbezüglich schafft die telematische Welt keine prinzipiell neuen Phänomene. Denn jede Weltbildkonstruktion hat ihren ›Sinn‹ in der Eliminierung des Zufalls. Es gibt aber Tradierung nicht ohne Selektion. Selektion von Tradierungen (prospektive Gedächtniskonfigurationen) ist eine Eingrenzung der Möglichkeiten des Zufalls in der Kultur.¹¹ Aber die Eliminierung des Zufalls funktioniert als Stabilisierungsfaktor wiederum nur, weil, wenn und indem es die Sphäre des Zufalls als Einflußgröße tatsächlich gibt. Tradierung als Verlebendigung des Zufälligen bedarf der Stabilisierung durch einen Rahmen konventionalisierter Tradierung, die in Hinblick auf Zufall nur als kulturelle, nämlich veränderliche Tradierung erscheint. Es ist dialektisch von einem Faszinations- und einem konträren Stillstellungspotenzial auszugehen. Wenn es stimmt, dass »Kultur eine zufallsfeindliche Einrichtung ist«,¹² dann erscheint das Tradierungspotenzial des Computers als Ritualisierung des Interface, als Konventionalisierung des Zugangs, Standardisierung des Programms, Automatisierung der Datenzugänge, Habitualisierung der gestisch auf Maschinennutzung umgepolten Sinnlichkeit. Aber der komplexitätssteigernde Mechanismus der Eliminierungsbindung der Tradierung ändert sich dadurch nicht. Eine Kultur, die nur auf optimale Einfachheit, Eindeutigkeit und Determinierung abzielt, geht zugrunde. Deshalb ist von der Computertechnologie zu erwarten, dass die Mediatisierungsleistungen sich vom kulturellen System der Zufallsfeindlichkeit ablösen und als zivilisatorische Lockerung des Referenten der Symbole wirken können. Insofern stünden

technologische Tradierungen als Agenturen eines Prinzips Grausamkeit¹³ ein, das unter ›Realität‹ gerade nicht die manipulative Totalregistratur konstruierter Wirklichkeiten versteht, sondern die Anerkennung zweier Prinzipien: das der hinreichenden Wirklichkeit und das der Ungewissheit. Das Wirkliche ist das Reale nur als das Ungewisse, als Zurückweisung der Zufallseliminierung.

7.

Der Zufall ist eine heuristische, problemorientierte Kategorie. Er stellt eine nur vorerst noch nicht realisierte oder beschriebene Ordnung dar und äußert sich in Vorgriffen, Hierarchien, Aspekten. Das macht seine Anstrengung zur Kalkulierbarkeit des Nichtkalkulierbaren aus. Daniel Spoerri hat einmal, ganz im Sinne der semio-kriminalistischen Spurenanalyse Ginzburgs,¹⁴ eine genealogische Dokumentation aller in einem seiner Fallenbilder¹⁵ verwendeten Gegenstände erarbeitet und diese Funde mittels einer eigentlichen archäologischen Rekonstruktion und unter wiederholtem Verweis auf Analogiemodelle wie Pompeji und Sherlock Holmes als Studie unter dem schönen Titel *Topographie anecdotée du hasard* (1962) präsentiert. Zufall pendelt hier exemplarisch zwischen Unabsichtlichkeit und Nutzung der Unabsichtlichkeit für poetische Praxis, die ihr in berechenbarer Weise zukommt. »Ist die Unabsichtlichkeit nicht eine unerschöpfliche Quelle der Kunst, und zwar einer museumsreifen Kunst? Als positiv betrachte ich das Resultat, das irgendein Zufallspassant hinterlassen hat, der ohne die geringste künstlerische Absicht ein

Plakat zerfetzt hat. Größten Wert lege ich jedoch auf die Auswahl.«¹⁶ Zufall ist partielle Indeterminiertheit. Die Zufallsneutralisierung erfordert komplexen und hohen Berechnungsaufwand (zum Beispiel für das Roulettespiel). Materialwiderstände ergeben mediale Brechungen, durch welche Zufälle erscheinen. Werke, die sich aleatorisch verstehen, bewegen sich im Raum des Dazwischen, entwickeln Relata und Bezogenheiten, für die der Zufall wiederum nur ein Ordnungssystem neben anderen ist und jederzeit Re-Kontextualisierungen anderer Kategorien zulässt.

Zufälle dienen dazu, neue Rahmen zu bilden.¹⁷ Das gilt für Kunst wie für Alltagskultur, wobei Letztere dazu tendiert, die Komplexität auf möglichst niedrigem Niveau stabil zu halten. Wo die Kunst durch Verschiebung der Rahmen Regelmäßigkeit wahrnehmbar und die Verschiebung genießbar macht oder machen will, schleift Alltagskultur die Regeln der Lebenswelt zu Recht zu einfachen und zuverlässigen Mechanismen ein. Kunst ist also ein Spielraum für die Austarierung von Kontingenzen. In diesem Spielraum ist für Notwendigkeiten kein Platz. Zufall ist nur interpretierbar in Konzepten und Modellen. Dazu rechnen Prozessualität, Materialisierung, aber auch Improvisation.¹⁸ Diese besteht nicht nur in der Kombinatorik des Materials oder der Aleatorik der strukturierenden Elemente, sondern auch in der nicht-intentionalen Werkerzeugung, der partiellen, verschobenen, verschiebenden Intentionalität, in der Instanz des Autors als Determinator partiell unvollkommener oder zu durchbrechender Regeln. Immer läuft dabei Kontingenz als ein Reizfaktor mit, der

dazu verführt, die noch nicht durchschauten Regularitäten mechanisierter und möglicherweise gar prinzipiell berechenbarer Abläufe für Manifestationen des Spontanen oder Irregulären zu halten.¹⁹ Der Zufall erübrigt keineswegs die Möglichkeiten des Rechnens. Man muss nur die Determinismus-Indeterminismus-Debatte von weitgreifenden Erwartungen wie dem Laplace'schen Weltdämonen oder den Kittler'schen Selbstrechnungsvisionen digitaler Rechenmaschinen ablösen. Semantische Kohärenz, Verdichtung und Stabilität sind in der bildenden Kunst immer wieder in prozessual Bedingungen setzenden, Ausgangsmodulationen umwälzenden Inhaltsvariationen umgeformt worden. Gewisse Übergänge von der Aleatorik zum stabilisierten Verfahren finden sich beispielsweise in Techniken der Collage und Montage. Generell wären hier nicht nur die Entwicklungslinien von Dada zum Surrealismus in Betracht zu ziehen, sondern auch die gestischen De- und Rekontextualisierungen von Marcel Duchamp. Es handelt sich bei diesen nicht, wie oft behauptet und mittlerweile eher gedankenlos wiederholt, nur oder primär um gestische Valorierungen und Feldverschiebungen von Zeichen und Objekten, sondern in den meisten Fällen, sogar bei vielen der Readymades, um Eingriffe, die man als konzeptuelle, zuweilen aber auch als mechanisch verfahrenfe Montage bezeichnen kann. Duchamp verlagert die Frage der Kunst vom Werk auf die Metaebene des Kommentars, der Analyse oder der Auseinandersetzungen mit den Wertigkeiten der Kunst. Das hat immer etwas Spielerisches. Es lag deshalb nahe, die zeitweiligen, auch die lange anhaltenden Abwendungen Duchamps

von der Herstellung von Kunstwerken in allen Komponenten seiner Lebenspraxis als eine konzeptuelle Auseinandersetzung mit dem Spielerischen zu deuten. Das sah man bei seiner Schachleidenschaft ebenso am Werke wie bei den Verkäufen von Werken Brancusis, mit denen Duchamp als eine Art Agent dieses Künstlers und Treuhänder für den Verkauf von dessen Werken in den USA einen Teil seines Lebensunterhalts bestritt. Nicht zuletzt die nach und nach erschlossene Bedeutung der Auswirkungen seines mit Vitali Halberstadt geschriebenen – meisterlichen und von Kennern auf höchstem Niveau früh gerühmten – Werks über Endspielsituationen im Schach²⁰ auf Raumgestaltung und besonders auf Samuel Beckett (und seine wortlosen TV-Ballete, zum Beispiel *Square*) haben nachhaltig zu einer Mystifikation des Gestus und Konzepts des Spielerischen bei Marcel Duchamp beigetragen. Die (mystagogisch kultivierte) Affinität Duchamps zum Schachspiel ist aber dennoch immer und entschieden als Metapher für das Duchamp'sche Kunstspiel zu werten, nicht als Verweis auf die kognitiven Dignitäten einer frühen (Proto-)Konzeptkunst. Zufallsmanipulationen hängen nicht immer von Konzepten ab. Das Beispiel René Magritte zeigt, wie die Exposition des als evident Empfundenen zu Eindringlichkeiten und Signifikanzen führt, die zwei divergente Ordnungen so in Konflikt geraten lassen, dass sich mindestens Kontingenzerfahrungen, zuweilen auch Zufallsepiphanien einstellen. Aber auch hier gilt: Der Blick auf zahlreiche Aspekte und v.a. die Tätigkeit des Blicks selbst wird bestimmen, was Zufall ist – je aktuell, je aspektuell.

II. Materialien

Kunstgeschichtlich sind Aspekte des Zufalls an einer Vielzahl unterschiedlichster Bildwerke und Beispiele zu vergegenwärtigen und zu erörtern. Als Gliederung ist folgender Korpus exemplarisch zu benennen, der sich auf eine Zuordnung der ausgewählten Kunstwerke zu strukturellen Kategorien im Sinne einer historischen Aspektualtypologie beschränkt.

Materialwiderstand, inszenierte Exzentrizität des komponierenden Willens:

Jean Villeglé, Raymond Hains, Arman, Nouveaux Réalistes

Illusion, Fallenbild, Residualität der Abfallkategorie, Zufälligkeit des verfallenden Materials als Formbedingung kultureller Werte:

Abraham van Beyeren, Daniel Spoerri

Capriccio, Concetto, Einfall, Fantasie, Groteske, Manierismus, Ästhetik der Übertreibungen, zeichnerische Geste, Verwischen, subjektive Beleuchtung:

Giovanni Battista Piranesi, Francesco Guardi

Ungewöhnliche Sichtweisen:

Parmigianino, Giorgio Vasari

Legitimation durch Ordnung, Korrektheit, Ausgewogenheit, Concinnitas, Harmonie, Decorum:

Joseph Werner, Daniel Berger nach Blaise Nicolas Le Sueur, Andrea Pozzo, Pietro Antonio Martini

Darstellung des Nichtdarstellbaren – Dezentrierung, Stürzende Titanen, endloser Flug im freien Fall, Vertigo, Schwindel der Moderne:

Hendrik Goltzius, Stefano Della Bella

Bezug des Zufälligen zum Erhabenen – Das Ungeformte in der Natur als das Unformbare der Kunst, Ausschnitte, Partialitäten, Aspekte und wandelbare Hierarchien, Emphatisierungen:

Caspar Wolf, Johann Heinrich Füssli, Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Cy Twombly

Zufälligkeit als Unkontrollierbarkeit im elementaren Zeichen – Vision der Moderne, Abstraktion von Zeichen und Bedeutung:

Wassily Kandinsky

Kugelmetaphorik – Ordnungsvision versus Vulkanismus, Chaos der Natur. Symmetrische Faszination, polare Entsprechungen in der Geschichte der Einbildungskraft im Jahrhundert der Musealisierung, d.h. auch der Bannung des ästhetischen Schreckens, wo immer er auftreten möge:

Etienne-Louis Boullée, Philipp Otto Runge, Nicolas Ledoux, Carl Gottlieb Guttenberg/Radierungen nach Hubert Robert, Joseph Wright Of Derby, P. Nicollet

Parallelität der Kunst zur Natur, Elementarisierung; Cézannes Malen im Experimentiersaal Gottes, Unfasslichkeit der Natur als Bildkonstruktivität: »réalisations«, Verfahren:

Cézanne

Ikonizität und Simulation, Arrangement, technische Generierung des Zufalls durch Selektion, Eliminierung des Abweichenden, Kontrolle der Effekte, selbstdestruktive Maschinen:

Yves Klein, Jean Tinguely, Marcel Duchamp, Heinrich Anton Müller, Franz Gsellmann, Jimi Hendrix

Futuristische Simultanperspektivität, urbanistische Montage, Ordnung der Unordnung, Geste und Improvisation: Grosz/Heartfield

Eliminierung des Störenden, Apotheose des setzenden Anfangs, der bestimmenden Regularität, Verfallsachse der Ordnung in der Zeit:

Plaza Mayor in Vittoria, Spanien vs. Le Corbusier, Plan Voisin

Surreale Bildtechniken, Dekomposition des Kompositorischen Willens, écriture automatique und Ausschaltung des kontrollierenden Verstandes:

Max Ernst, Yves Tanguy/André Breton/Jacqueline Lamba, Cadavre Exquis

Verlust der Mitte und die Apotheose der Vernunftkontrolle; revokative und provokative Etappen in der Geschichte des Zufallshasses im 20. Jahrhundert:

Asger Jorn, Jackson Pollock

Unvermeidbarkeit der Gestalterkennung, Prägnanztendenz, pareidolisches Sehen:

Andy Warhols »Oxydationen« und »Rorschach Paintings«

Umsemantisierung durch syntaktische Bildordnungsschemata und Formanalogien:

Picasso, Entwurfsphasen zu *Guernica*

Informalien:

Antoni Tàpies, Jean Dubuffet

Generierung von Zufallssequenzen durch die Unsteuerbarkeit des ermächtigten Betrachters:

Lucio Fontana, Piero Manzoni, Jeffrey Shaw

Unsteuerbarkeit der inhärenten Programmstruktur, Vielheit und mögliche Singularität bei der Betrachtung einer Skulptur:

Auguste Rodin, *Die Bürger von Calais*

Computergenerierbare Komplettierungen, Ununterscheidbarkeit von Fälschung, Emendierung, Simulation, Konstruktion und Rekonstruktion, Entwurf und Verstehen, Poiesis und Mimesis:

CAD-Emendierung eines Palazzo von Andrea Palladio

Vorsimulatives Verfahren der Fotografie, analoge mechanische Manipulation:

Brassaï und Dalí, *Sculptures Involontaires*

Abfalltheorie:

César bei der Arbeit an den Compressions in Gennevilliers

Spieltheorie:

Robert Filliou

III. Kunstspiele

Jedes Kunstwerk erweitert die Kunst, spielt mit den bisherigen Bestimmungen, nuanciert das ästhetische Feld. Es macht auch das bisherige Verständnis komplexer, irritiert die Gewohnheiten, schafft neue Reibungsflächen, knüpft das Netz, das zwischen dem Prozess der Kunst und der Gestalt des Werkes gespannt ist. So zumindest hat es sich seit Jahrzehnten als Prototyp der modernen als einer stets entschieden zeitgenössischen, einer unmittelbar gegenwärtigen Kunst eingeschpielt. Künstlerisches Vorhaben, der Prozess der Umsetzung und das Herstellen eines Werks haben eine Weite, Offenheit und Freiheit erreicht, die keine frühere Kunst sich auszudenken vermochte. Man kann diese Eigenheit auch von der anderen Seite, einer ständigen Überforderung des Rezipienten durch provokative, störende, zuweilen auch unsichtbare Werke der Kunst beschreiben: Sicher ist jedenfalls, dass gerade das einzelne Werk, die singuläre Idee, der unvergleichliche Gedanke, ja: dass noch die entlegenste Geste den Prozess der Kunst nur innerhalb dieser selbst verstehen und vorantreiben kann. Das Werk hat nur kraft Teilhabe am und Wirkung im Prozess der Kunst auch teil an der entscheidenden Bestimmung von Kunst als Kunstwerk. Das heißt: Kunst ist keine feststehende Substanz und schon gar kein Kanon, der normsetzend und autoritär an Werke herangetragen werden könnte. Das Kunstwerk selbst lebt von einer genauen Einfühlung des Rezipienten, der selbst eine Instanz, ein Medium, nicht selten auch zum Material des Kunstprozesses geworden ist. Und es lebt von des-

sen Entscheidung, am Spiel der Kunst teilzunehmen. Kunst ist ein besonderes Spiel. Der Wille, an diesem Spiel teilzunehmen, ist nicht nur die notwendige Voraussetzung der Teilnahme, sondern auch der selbstbestimmte erste Schritt zu deren Verwirklichung. Selbst vergleichsweise gut fassliche künstlerische Anstrengungen, die noch in die Stofflichkeit von Werken, Objekten, Arrangements münden, haben an diesem komplizierten Vorgang teil, der letztlich Kunst dadurch bedeutsam macht, dass man mit Leidenschaft und Energie die Vielfalt der Werke, die Präsenz des Ungleichzeitigen, die Fülle des Verschiedenartigen studiert. Und verschiedenartig sind die Werke der Kunst – bis hin zur nahezu vollkommenen Zerrissenheit, bis hin zu einer vielschichtigen Montage der Sinne.

Es gehört zu den rätselhaft bleibenden Errungenschaften der Moderne und ihrer Frage nach der Gegenwart, dass die Arbeit des einzelnen Künstlers nicht nur, was sich von selbst versteht, auf einer individuellen Setzung beruht, sondern auch darauf, dass wir weiterhin von der spannungsvollen Doppelung von Kunst und Kunstwerk ausgehen, den Prozess der Kunst also in einen sichtbaren und einen unsichtbaren Bereich aufspalten. Der nicht nur emphatische, sondern für die Nachgeborenen auch schwierige Impuls von Marcel Duchamp hat bewirkt, dass die Frage nach der Kunst nicht nur zum Auffinden der Werke und zu deren beispielgebendem Glanz – zumindest im Zeitalter des Schönen, beispielsweise als klassizistische Allegorie – führt, sondern auch zur Beobachtung, mit welchen sprachlichen Ausdrücken, Begriffen und Kennzeichnungen das System der Kunst arbeitet,

wenn es bestimmten Objekten und Sachverhalten in der Welt im Unterschied zu allen anderen die Kennzeichnungen ›Kunst‹, ›Kunstwertigkeit‹ oder ›Kunstwerk‹ zuschreibt. Dieses Problem so aufzulösen, dass die Kunstwerke stofflich für die Bestimmungen der unsichtbaren Kunst, dieser rätselhaften und unerklärlichen Substanz, stehen, gehört zum konservativen Repertoire aller Bemühungen um eine ›Rettung der Mitte‹. Für den Künstler kann die Sache aber ganz anders aussehen, denn seine Arbeit ist jeweils singulär. Sie ist dieses Besondere, an dem und mit dem er arbeitet. Das Einzelne ist hier das Ausschlaggebende, weil es nur so als künstlerisches Geschehen sich auf Kunst bezieht. Es gibt keine Einschränkungen und Regeln außer denen, die ein Künstler seinem Konzept als Kontur gibt, in seinem Werk für sich fassbar macht.

IV. Coda, Konsequenz, Fazit: Bemerkungen zu einer Metatheorie des Zufalls

1.

In Bezug auf das Kunstwerk, seine formale und materiale Organisation kann der Zufall bestimmt werden als bewusste, mindestens partielle Überschreibung/Delegierung der Komposition, des Entwurfs, des komponierenden und determinierenden Willens auf/ an die Zeichenmaterie, die Materialität der Zeichen, auf Bild, Bildträger oder Werk. Ob es sich nun um eigentliche Agenten der Ausführung, maschinelle Manipulationen oder Programme der Einschreibung handelt, ob um handwerkliche Vorgänge, um

die Verwendung analoger oder digitaler Codes – das gesetzte Zeichen ist in der Autonomie des Bilds und Bildträgers in einer Weise fundiert, die nicht einfach ein Moment des unumgänglichen Widerstands gegen das künstlerische Subjekt beinhaltet und nicht per se der Durcharbeitung durch die künstlerische Souveränität des Subjekts zu widerstehen trachtet. Es kommt vielmehr zustande durch die Selbstdurchstreichung idealistischer Künstlersouveränität, die natürlich immer ein, allerdings real wirkender Mythos gewesen ist. Klassisches Beispiel ist, neben anderen Werkgruppen desselben Autors, die von Max Ernst 1926 realisierte *Histoire Naturelle*. Ein Vertreter des informel, Camille Bryen, hat 1936 ein »objet de la rue« geschaffen, Frottage eines Straßenabschnitts. Als Angabe zur Technik notierte Bryen: »Poussière sur papier«.

Aleatorik kann dementsprechend verstanden werden als Formalisierungsstruktur einer vom Subjekt nicht restlos determinierten Zeichenkette. Nicht gemeint ist mit Zufall die schiere subjektive Setzung, die individuelle Willkür oder irgendein permutatives Verfahren, das, auf Zufall bezogen (wie einige der Anordnungen von John Cage), diesen Begriff immer noch mystifiziert als Aufscheinen einer nicht den physikalischen Gesetzen unterliegenden, einer anderen, transzendenten, alternativen, kurz: einer bisher unsichtbaren Welt – eine Zuschreibung, die natürlich nichts bezeichnet außer den Konnotationen, denen sie entsprungen ist.

2.

Jede Zufälligkeit gründet wertetheoretisch in der Residualkategorie »Abfall«.²¹ Wirklich neue Werte oder

ästhetische Phänomene müssen immer durch eine Müllphase hindurchgegangen sein. Ihr schlagartiges Auftauchen ist zwar vom Zeitpunkt des Erscheinens her ein Zufall und wird auch als solcher wahrgenommen, aber dennoch hat er keine epiphanischen, also keine sich dem Erscheinen verdankenden Qualitäten, entspricht nicht einem Faktum, das eine höhere Wertigkeit inkorporiert, sondern der logischen Struktur, wie sie die Theorie der Null- oder Entwertungsphase beschreibt. Arman teilt, auf seine Weise, diese Einschätzung: »Ich behaupte, dass die Ausdruckskraft von Müll und unbrauchbaren Gegenständen schon ihren eigenen Wert besitzt, in ganz direkter Weise, ohne sie ästhetisch ordnen zu wollen, was sie verwischen und den Farben einer Palette gleichmachen würde.«²² Arman unterschlägt aber, dass es sich dabei erst um einen potenziellen Wert handelt. Neben der Serie der »colères«, der plötzlichen Auflösung von Gegenständen in Stücke zu einem bestimmten, aber zufällig festgelegten Augenblick, ist für unseren Zusammenhang weniger die Reihe der »poubelles« wichtig, als vielmehr die am 25. Oktober 1960 in der Galerie Iris Clert in Paris realisierte Aktion von Arman, den Galerieraum mit Abfällen zu füllen, die sich allerdings als vorselektierte und manipulierte Abfallgüter herausstellten; Arman hatte nicht den Mut, den ursprünglichen Plan zu verwirklichen und direkt den Inhalt eines städtischen Müllwagens in die Galerie zu kippen.²³

Auch Jean Tinguelys selbstdestruktive Maschinen zu Beginn der 1960er Jahre behaupteten eine ähnlich unbelegte und freisetzen Energie mit dem Ziel, durch Chaos Freiheit zu schaffen. Tinguely begründete das

damit, dass keine Unterscheidung mehr möglich sei zwischen Zufallsmomenten und kontrollierten Teilen des Schauspiels. Übersetzt: Der Zufall wird integrativer Bestandteil der Partitur.²⁴ Bruno Munari experimentierte schon 1930 mit »useless machines« und schrieb 1952 ein Manifest, in dem er den Zufall als neuen Mechanismus feierte. Jean Tinguely bezog sich emphatisch auf dieses Manifest, als dessen Verwirklichungen er seine kinetischen Plastiken betrachtete. Ohne Bezug zu solchen Diskussionen und Zielsetzungen, aber mit einer vergleichbaren Äquivalenz von Determinismus und Freiheit, Ordnung und Zufall in einem gigantischen Maschinenmechanismus arbeitete der Landwirt Franz Gsellmann im Süden der Steiermark an einer »Weltmaschine«, die er, nach 23 Jahren Arbeit, kurz vor seinem Tod im Jahre 1981 für vollendet erklärte.²⁵

Noch viel emphatischer äußerte sich allerdings Vincent van Gogh zum Müll, den er aber – Beleg einer wesentlichen Zeit- und Substanzverschiebung in der Entwicklung der modernen Kunst vom Impressionismus bis zum »nouveau réalisme« – noch ganz als unmittelbare Qualität und nicht eingebunden in einen Transformationsprozess sieht. »Heute bin ich mal auf dem Fleck gewesen, wo die Aschenmänner den Müll usw. jetzt hinbringen. Donnerwetter, war das schön ... Morgen bekomme ich einige interessante Gegenstände von diesem Müllabladeplatz zur Ansicht oder als Modelle, wenn Du willst – unter anderem kaputte Straßenlaternen, verrostet und verbogen ... Heute nacht werde ich wahrscheinlich davon träumen, aber vor allem diesen Winter tüchtig daran arbeiten. ... Wahre Paradiese für den Künstler, so unansehnlich sie

auch sind.«²⁶ Bisher unsichtbare, da wertlose Gegenstände werden wertvoll nicht durch kontinuierlichen Aufstieg, sondern auf einen Schlag – das belegt auch van Goghs faszinierte Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Die Bandbreite der Listen, mit denen Künstler den Zufall herbeiführen und für die Regenerierung des schöpferischen Plans richtiggehend ausbeuten, ist groß. Yves Kleins Anthropometrien²⁷ gehören ebenso zu den Spitzenleistungen in der Mediatisierung der Aleatorik wie gewisse Bemühungen von John Cage und erst recht zahlreiche Versuchsanordnungen der diversen Fluxus-Bewegungen.²⁸ Aber auch das Verfahren von Francis Bacon kann dazugezählt werden, seine Technik der Diagramme und eine besondere Verwendung von Zufall, die Gilles Deleuze mit Verweis auf eine Theorie von Pius Severin für Bacon in Anspruch nimmt, eine Theorie, in der zwei sonst in der Regel verwechselte Gebiete auseinandergehalten werden: »die Wahrscheinlichkeiten, die Gegebenheiten sind, Gegenstand einer möglichen Wissenschaft, und die Würfel betreffen, bevor sie geworfen sind; und der Zufall, der dagegen einen nicht wissenschaftlichen und noch nicht ästhetischen Auswahltyp bezeichnet. ... Gerade das aber konstituiert eine Gesamtheit von visuellen Gegebenheiten im Sinne der Wahrscheinlichkeit, denen sich Bacon um so eher anheimegeben kann, als sie präpiktural sind ... Dagegen ist die zufällige Wahl bei jedem Zug eher nicht-piktural, a-piktural: Sie wird piktoral werden, sie wird sich in den Malakt integrieren, und zwar in dem Maße, wie sie aus manuellen Markierungen besteht, die das visuelle Ensemble von neuem ausrichten und die unwahrscheinliche Figur aus

der Gesamtheit der figurativen Wahrscheinlichkeiten gewinnen werden.«²⁹ Allerdings stellt schon Michel de Montaigne im 16. Jahrhundert fest, »daß ein Maler auf seiner Leinwand Pinselstriche entdecken wird, die er nie beabsichtigt hatte und die zwingender als irgendein geplantes Detail sind. Für die künstlerische Produktion bedeutet dies nichts Ungewöhnliches. Bewußte Kontrolle ist nur eine Quelle für Komposition und innovative Form; das Unbewußte, Spontane und Nichtvorhersehbares sind in einem guten Kunstwerk nicht weniger gegenwärtig.«³⁰ Die in solchen Äußerungen unverhohlen zu Tage tretende, seit Langem eingeschliffene Dialektik von Zufall und Notwendigkeit verstellt aber die wirkliche aleatorische Logik, die als eine Diversifizierung von Aspekten in verschiedenen Prozessen wirkt, die jeweils unterschiedliche Grundierungen haben, aber niemals über die Dimension der Virtualität und Potenzialität hinaus- und in eine Welt der Teleologie, Finalität oder Notwendigkeit hineingelangen.

Dass das vage Begriffs- und reichhaltige Phänomenfeld des Zufälligen in prominenter Weise mit der modernen Kunst – seit dem *conchetto*, *bozzetto*, *capriccio* und anderen Willkürlichkeiten einer subjektiv verfestigten *maniera*³¹ – verbunden wird, ist sinnvoll, rechtfertigt aber nicht, den Zufall als dynamischen Antrieb dieser Entwicklung auszumachen. Vielmehr ist er mehr ein Modell, in dem sich die durch die Kunstentwicklung erzwungenen neuen Rezeptionsformen konnotativ, nämlich dem Empfinden eines Nicht-Notwendigen nach, darstellen lassen. Dieser intuitive Gebrauch des Zufalls ist natürlich immer noch auf dessen Gegenpol des Notwendigen, Erhabenen, Unvermeidlichen fixiert

und noch nicht auf dem Stand der kontingenten Aleatorik und Spieltheorie, die es mit diffusen, ungenauen, unüberschaubaren, ja: eigentlich und im Grunde durch und durch insignifikanten Prozessen zu tun haben. In Wirklichkeit sind die meisten der üblicherweise dafür gehaltenen überhaupt keine Beispiele für Zufall; vielmehr ist der Zufall eher eine Umschreibung der Steigerung der Potenzialitäten, Kontingenzen – und vor allem der Aspekt-Unterscheidungen. Insgesamt markieren für das Aspekterfeld die gegen eine geometrische Moderne gerichteten, besonders die informalen und hochstufig medialisierenden Kunstrichtungen eine radikalisierte Tendenz bestimmter Ausprägungen moderner Kunst, die gewiss deren einschlägige Rezeption wiedergeben: Mediatisierung des Materials, grenzenlose Ausdehnung der Materialbasis, semiotische Spielerei, post-ontologische Dezentrierung des Subjekts, Freisetzung der internen Logik der verwendeten Stoffe und Dinge. Man könnte also statt des Zufalls und des Notwendigen (in einer Unterscheidungseinheit) auch eine struktural organisierte Reihe bilden aus Zufall, Ordnungen, Regularitäten, Unbekanntem, Offenheit, Vieldeutigkeit, Unbestimmtheit, Vielfalt.

3.

Aus der Sicht einer ästhetisch-semiotischen Theorie wie der von Jan Mukarovsky – zum Beispiel der erst 1966 publizierten, aber bereits 1943 geschriebenen Untersuchung *Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst* – ist der Zufall nicht, was vermeintlich naheläge, eine Komponente des Unbeabsichtigten oder eine Resultante der Kollision zweier Ordnungen, des

Beabsichtigten und des Unbeabsichtigten, sondern ein sich nicht eindeutig einstellendes Geflecht von ästhetischen Fakten in der Arbeit der Rezipienten.³² Das Beabsichtigte ist eine semantische Kategorie, aber die Vereinheitlichung der Bedeutung eines Werkes ist eine Angelegenheit des Rezipienten. Nun ruft jedes nicht-automatisierte Werk (oder das entsprechende Sinnesdatum in der Wahrnehmung) mit dem Eindruck des Beabsichtigten auch den unmittelbaren Eindruck lebendiger Wirklichkeit hervor. Insofern wird Kontingenz immer als signifikant akzeptiert. In dieser Hinsicht lebt man also immer *in* der Kontingenz. Steht Kontingenz dem eigenen Standpunkt entgegen, dann widerspricht ihr die existenzielle Anverwandlung der Willkür an ein auferzwungenes Nichts oder Nicht, das als Skandal des verletzten Subjekts erscheint. Aber die Lebendigkeit des Eindrucks, so Mukarovsky, vollzieht sich gerade auf der Basis des Unbeabsichtigten, welches ein Maß für die Vorherrschaft der Dinge über den Willen ist. Die ästhetische Funktion bewährt sich immer dadurch als Verneinung des Funktionellen, dass sie Erscheinungen als Zwecke behandelt und diese entsprechend prüft. Die poetologische Dimension in allen Künsten markiert eine Auseinandersetzung zwischen koordinierten und nichtkoordinierten Zufällen, die sich auch als kontrollierte und nichtkontrollierte Zerstörungen formulieren lassen, als Konfliktgegner auf dem Feld einer Kultur, die durch Kulturzerstörung entsteht, und einer Kulturzerstörung als idolisiertem Selbstzweck.³³ »Die Achse, auf der wir den Standort des ›Zufallsgenerators‹ verschieben, ist lediglich die Achse der Entropie, aber die Orte sagen etwas aus über

die Wirkungen, die auf ein Werk von der Ununterscheidbarkeit von Zuständen ausgehen ... Nun ist aber ein Werk kein deduktives System, und daher ist keineswegs ausgeschlossen, daß man ›Zufallsgeneratoren‹ oder umgekehrt ›Ordnungsgeneratoren‹ während des Schaffensprozesses sozusagen an mehreren Orten der Skala zugleich einsetzt.«³⁴ Die ästhetische Funktion zwingt den Menschen gegenüber dem Universum in die Position des Fremden, der mit immer wieder neu geschärfter Aufmerksamkeit eine ihm unbekanntes Gegend betritt, die, weil unbekannt, eben voller Gefahren oder Zufälle steckt. Zufall ist demnach eine Wirkungs- und keine ontologische Kategorie. Sie fällt in den Bereich der Persönlichkeit. Damit denotiert Zufall nichts, sondern ist ein Medium der Aspektzergliederung der Konnotationen. Das Schöpferische im Sinne des Zufälligen, des vordem Unbekannten, ist ein Synonym von Persönlichkeit und ästhetischer Schöpfung.

4.

Deshalb muss die heillose geschichtsphilosophische Koppelung von Zufall und Notwendigkeit ästhetisch gespalten werden. Auszugehen ist von dieser Einsicht: Der Gegensatz zum Zufälligen ist nicht das Notwendige, sondern das Unmögliche. In Abwandlungen: Das Komplement zur Notwendigkeit ist also das Unmögliche, nicht das Zufällige. Gegensatz des Zufälligen ist das Unmögliche, der Zufall also ein Aspekt des Möglichen. Das Notwendige ist möglich, aber nicht zufällig. Das Zufällige ist möglich, aber nicht notwendig. Zufall gehört in den Bereich des Virtuellen, einer teilweise gut begründeten Aktualität bei vollständig erfüllter

Potenzialität. Der Zufall tritt erst auf der Ebene der Realisierungen auf, nicht auf der des Plans oder der Absicht. Er kann auch nicht als Medium der Darstellung oder des Kontrafaktischen dienen, da dieses zum Notwendigen gehört. Im Sinne der Abfalltheorie von Thompson ist das Zufällige eine Transformationsregel bezüglich der Residualkategorien und damit Bedingung der Möglichkeit der Aktualgenese von allem, was, da es ist, alles andere ausschließt und demnach mindestens für dieses andere unverrückbar wirklich ist. Notwendigkeit mag systemtheoretisch als autopoietische Prozeduralität betrachtet werden, die Dekretierung von Zufall und Zufallskonstellationen jedenfalls sind gewiss Kompensationsanstrengungen gegen das Undurchschaute. Zufälligkeiten sind »durch Komplikationen verdeckte Regelmäßigkeiten.«³⁵ Zufall unterscheidet sich von Kontingenz möglicherweise durch ein Moment der Magie, das aus der subjektiven Anstrengung herrührt, Signifikanz im Nicht-Signifikanten durch Assoziativismus, Näherrücken, Verkettungen um jeden Preis herzustellen. Als Zufall erscheinen hier »zwar nicht regellose aber uns unbekannt und von uns nicht beeinflussbare Umstände.«³⁶ Aber der Zufall wird umgehend sakralisiert. Er ist ohne die Teleologie seines Widerparts, der Notwendigkeit, im schematischen Denken wie immer dialektisch veredelter Polaritäten gar nicht zu begreifen. Das artikuliert sich deutlich in der Logik der Forschung, die von allgemeinen Prinzipien ausgeht, aber Singularitäten immer nur ex negativo verstehen will und dementsprechend wegschiebt als noch nicht eingetretene Katastrophe, Folge erahnter, künftiger, drohender Widerlegung. »Der

Glaube an die Rolle des Zufalls bei wissenschaftlichen Entdeckungen wiederholt auf anderer Ebene die Vorstellung von der Stimme des Unbewußten, die nach außen verwiesen und Gott zugeordnet wird.«³⁷

5.

Beschäftigt man sich mit den strukturalen Komponenten der Kunst, wie sie besonders durch die Selbstreflexion moderner Kunst sichtbar gemacht worden sind, dann ergibt sich, in einer ausdrücklichen Parallelisierung von Zufall und Traumlogik, unterhalb der induktiv und positivistisch aufgebauten schöpferischen Suche eine Substruktur, eine *Hidden Order of Art*,³⁸ in der die konkrete Dispersheit der einzelnen Elemente, Werke, Schöpfungen nur im Prozess der Mediatisierung, der sukzessiven Modellierung eines Bildraums zusammengehalten werden. Diese Modellierung aber ist individuell und nicht völlig zu durchschauen. Ehrenzweig erläutert diesen Gedanken in *Hidden Order of Art* zunächst an einem Beispiel aus der Mathematik: »Euler, der ein besonderes Geschick im Finden neuer Beweise hatte, wählte oft die verschlungensten Pfade, die – auf der Ebene des Bewußtseins – in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Endresultat stehen konnten. Er erfand unverständliche Symbole, deren genaue Funktion erst zutage trat, nachdem der Beweis zu Ende geführt war. Diese Anwendung von Symbolen stimmt völlig überein mit Wittgensteins Beschreibung eines schöpferischen Sprachgebrauchs, bei dem die genaue Bedeutung (Funktion) von Worten erst durch ihre spätere Verwendung bekannt wird.«³⁹ Nicht nur in der Kunst, auch in den Wissenschaften bilden die Konzep-

te sich im Zwielflicht, arbeiten mit Roh- oder halbfertigem Material. Jede Versuchsanordnung, die intuitiv als positiv eingeschätzt wird, leistet dabei ihre freundlichen Dienste. Was an Zufall darin wirkt, ist nur ein isoliertes Ereignis in einer a-normal strukturierten Handlungskette. Einfacher gesagt: Intuitiv scheint Erfolg zu versprechen, was nicht instrumentalisierbar ist. Instrumentalisiert werden muss also genau das Bewusstsein, dessen bisher bewährte lineare Werkzeuge nun offenkundig versagen. Das Bewusstsein greift dann zu komplexeren, d.h. zu substrukturellen und tiefer liegenden Vermögen, unter denen Synkretismus und Assoziativismus eine besondere Rolle spielen. An den Zufall klammert sich nur, wer von der Reihe abstrahiert. Man muss es also, dies der Kern solcher List, den unbewussten Instanzen und Regularien überlassen, den rechten Weg zu finden. Solche Einsicht wirft ein anderes Licht auf die oft reichlich naiv und schnell dem Reich des Zufälligen überantworteten künstlerischen Praktiken von Surrealismus und Dadaismus, Pollock und Cage bis informel, arte povera und Beuys. »Man kann nämlich Maler wie Pollock und Mathieu von Anfang an verdächtigen, dem Gott Zufall nur da zu weichen, wo er ihren Discours ohnehin nicht verwischt.«⁴⁰ John Cage gibt das, wenn auch etwas verschämt, zu, wenn er sagt: »Als ich anfang, mit Münzen zu losen, dachte ich manchmal: hoffentlich ergibt sich dies und das.«⁴¹

6.

Die Generierung einer Ordnung für Aspekte des Zufalls bildet zwei Achsen aus, eine vertikale und eine horizontale, die im strukturalistischen Schema zugleich

eine synchrone und diachrone wie auch eine paradigmatische und syntagmatische darstellen. Eine solche Ordnung verdeutlicht die Abhängigkeit der relativen Zufälle von je externen Perspektiven. Dem Zufall ist keine ikonografische Typologie angemessen. Es geht um die Gliederung eines Korpus, um Hierarchie und Deregulierung, Information versus Redundanz, Bedeutung versus Zersetzung. Es geht um die Anordnung von Montagen und Schnitten. Eine diagrammatisch auszubauende Matrix wäre, um das hier Erörterte grafisch zu verdeutlichen, wie folgt organisiert:

Ein vertikaler Vektor geht von einer Mitte, in der wir die gewöhnliche Stochastik ansiedeln, nach oben und nach unten. Die jeweils benannten oberen und unteren Grenzen sind Kippfiguren, die wegen ihrer Rigidität irgendwann unvermeidlich ins Gegenteil umschlagen. Nach oben ist die Tendenz eine zur Gestalt. Diese Achse ist zugleich eine der zunehmenden Temporalisierung und Differenzierung. Die obere Grenze ist die voll entfaltete Struktur, die maximale Information aleatorisch gefügter Elemente, die vollkommene Unvorhersehbarkeit, leider aber auch die perfekte Unverständlichkeit,⁴² oder – wegen der seit Wiener/Shannons Zeiten gut bekannten Umkehr- oder Kipp-Paradoxie – die vollkommen festgelegte Kombinatorik, mit der mathematisch die Schöpfung des Universums festgelegt und begrenzt sein soll. Die Achse nach unten beinhaltet zeitpolitisch eine Tendenz der Perennierung/Verewigung und hat die absolute untere Grenze in der noch nicht artikulierten, also dunklen und stummen Potenzialität oder einer Amorphität, welche der oben begrenzenden Struktur und ihrer Formung zur

Gestalt als Widerpart genau entspricht. In der Richtung nach oben ist eine Schritt für Schritt erfolgende, stetige ablaufende und verfolgte Eliminierung des Zufalls festzustellen. Nach unten geht die Tendenz in Richtung einer Sakralisierung des Singulären. Das erklärt, weshalb numinos verklärte Kunstproduktion und Poetik sowohl auf der untersten Ebene, der aus den tiefsten Substrukturen auftauchenden Singularität, wie an der obersten Grenze, der teleologischen Gestalt zeitlos inkorporierter Notwendigkeit, auftauchen – so will es mindestens die bürgerliche Ideologie, die offenbar nicht bemerkt, dass sie beides zugleich nicht haben kann, aber genau dieses, nämlich beides, will. Je mehr man sich der unteren Grenze nähert, desto mehr erscheinen Zufälle als absolute Größen. Umgekehrt verhält es sich bei der Tendenz nach oben, wo relativierte Zufälle immer mehr und unterschiedliche Kontextbildungen erlauben. Ganz unten angelagert sind ästhetische Erfahrungen wie die der Ergriffenheit. Der Zufall ist hier ein noch nicht empfundener Einbruch in eine noch nicht ausreichend determinierte, mindestens aber wohlbeschriebene Ordnung, singuläres Ereignis in einer unvollkommenen, rudimentären Serie, der gegenüber deshalb nicht der Bruch, sondern Emphase eines neu Dazukommenden empfunden wird, was sich eben als Zustand der Ergriffenheit äußert.⁴³ Weiter oben steht das Staunen, das, im Gegensatz zu vielerlei existentialer Philosophie und Pädagogik, keine Erfahrung anhand von Erscheinendem (oder von Epiphanien) ist, sondern ein Organon beginnenden Vergleichens. Dem Staunen als anfänglich-impulsives Vergleichen zugeordnet, in der Mitte der Vertikalen zwischen

Amorphität und Gestalt, Singularität und Determinierung angesiedelt, liegt, wie schon erwähnt, der Bereich der Stochastik: Typologie, Relationen, Vorfälle, Beispiele, ein Korpus der synchronen Verweisungen und rhetorischen Gliederungen. Nun schon in Richtung auf Gestalt hin und der Stochastik übergeordnet spielt sich das Vermögen der ›ars combinatoria‹ ab. Die Dekonstruktion von Allegorien gehört ebenso dazu wie andere Manipulationen, beispielsweise das Etwas-ins-Unerklärliche-Verdrehen. Die Generierung eines Wertgefüges, wie es Thompsons *Theorie des Abfalls* beschreibt – in der Trias von dauerhaften, vergänglichen und unsichtbaren Werten –, baut parallel zur Bändigung des Zufälligen immer höherstufige Konzepte auf, welche die Epiphanie der Werke vorbereiten. Durch ganz bestimmte, partiell und provisorisch immer wieder restringierte Kontingenzsteigerungen wird eine Formverdichtung erreicht, die Zufall nur noch als interne Differenzierung von Regel und Regelbewusstsein, konzeptuell also, benutzt. Die ganze Bewegung von der Ergriffenheit zur Formverdichtung – den letzten ästhetischen Artikulationen oberhalb der unteren Grenze des Amorphen und unterhalb der oberen Grenze der vollendeten Gestalt – lässt sich auch als eine Bewegung der Initiation beschreiben: als Schichtung je komplexerer versus je einfacherer Niveaus.

7.

In der Kunst gibt es nicht Zufall, nur Überlistungsstrategien, die dem als Zufall erscheinen, der sie als Listen noch nicht zu durchschauen vermag (das ist keine Frage des ein für alle Mal feststehenden kognitiven Niveaus,

sondern immer ein gradueller, chronischer Prozess, ein Wandel der Vorfälle von Zeit zu Zeit). Einzig noch nicht durchschaute Überlistungsstrategien liefern momentane Gesichtspunkte einer externen Rezeption, die in den Substrukturen des Undurchdrungenen sich bewegt und damit neue Hinsichten auf ein Problem entwirft.⁴⁴ Das gilt auch für den Künstler, der sein konsequent destruktivster Vorab-Rezipient zu sein und der stetig gegen den Schönheitssinn des Gestaltprinzips anzukämpfen hat – die bloßen Wohlklänge, das nicht als falsch erkannte Harmonische, das früh durchgebildete glückliche Detail, die Reinheit und den Trug des gefügten Ganzen. »Glücklicherweise ist der schöpferische Mensch in jenen tieferen geistigen Regionen zu Hause, in denen das Gestaltprinzip nicht mehr herrscht. Für ihn kann in einem unbedeutenden Melodienschnipsel oder Strukturteilchen der Schlüssel zum entstehenden Gesamtwerk viel deutlicher enthalten sein als in einer abgerundeten Melodie oder sorgfältig ausgearbeiteten Komposition.«⁴⁵ So wie lebhaftes Traumpartien auf eine vielschichtig vorbewusste, nichtbewusste Substruktur des Bewusstseins hindeuten, ruft »jede Erweiterung der unbewußten künstlerischen Substruktur als äußeres Zeichen auf der bewußten Stufe eine gesteigerte plastische Wirkung hervor«.⁴⁶ Diese Verschiebung gilt es poetisch zu nutzen. Die Bereitschaft dazu mag trainiert, konzeptuell, intuitiv vermittelt, was auch immer sein. Im Künstler findet sie eine paradigmatische Verzahnung mit Bewusstseinsinformationen, deren Ungewöhnlichkeit man von außen das zähmende Epitheton des »Zufälligen« beigelegt hat, um die provokante Verallgemeinerung trainierter Substrukturen nicht auf au-

ßerkünstlerische Bereiche, beispielsweise auf eine dann demystifizierte Wissenschaft ausdehnen zu müssen, die auch nichts anderes mehr wäre als eine Form substruktureller Selbstüberlistung. Die Arbeit des Künstlers beruht auf Training, d.h. sie ist reaktiv und projektiv, pro-intentional im Sinne Husserls. »Der Zufall wird sofort in den Plan des Malers übernommen. In dem Maße, wie das geschieht, läßt er sich nicht mehr von dem beabsichtigten Entwurf trennen. Die subjektive Beziehung zur künstlerischen Planung entscheidet über den Charakter des Zufälligen. In diesem Sinne ist an dem Medium alles zufällig, was nicht mit dem vorgefaßten künstlerischen Plan übereinstimmt, was als absolut nicht dazugehörig empfunden«⁴⁷ wird. Der Plan entwirft sich durch diese Zufälle. Keineswegs werden diese integriert oder verworfen. Sie führen die Regie und übernehmen die Leitung des Systems. Wird der daraus resultierende Effekt nicht als Epiphanie einer ontologisch verdeckten Dimension, eben des Zufalls bestaunt, sondern in seiner Funktionsmechanik, als dynamisches Moment verfolgt, so stellt sich an der Stelle der sinnhaft angeleiteten Kontingenzerfahrung schlicht Komik ein. Zufall, Unfall, die Tücke des Objekts, Chaplin, Tati, Zufall als Schicksalsagent in Kolportage, Liebeshändel und der Kommissar Zufall: Bestimmend dafür ist der Zusammenprall der schon erwähnten bipolaren und zugleich divergenten Ordnungen. »Das Komische ist nichts anderes als der bruske und unvorhergesehene Zusammenprall zwischen der allen Menschen gemeinsamen Art zu denken und dem, was jeder ausschließlich von seiner eigenen Individualität glaubt.«⁴⁸ Diese Individualitäten oder Idiosynkrasien sind im Prozess der

konnotativen Zufallsidentifizierung unweigerlich mitlaufende und -bestimmende Momente. Sie artikulieren aber auch einen historischen Prozess der Annäherung und des Abstandhaltens. Verdeutlicht man sich das, dann erscheint Zufall als eine Variable in Serien, Katalysator zur Herausbildung von Reihen, erscheint er als Bezugspunkt einer Zuschreibung, die von vielerlei Konjunkturellem abhängig ist. Dann erscheint auch dieses Konjunkturelle als das Wesentliche, als das im Wechsel sich Gleichbleibende, das keiner ontischen Stabilität bedarf. Vielmehr bleibt das Zufällige sich gleich durch den und als Wandel der wechselnden Zuschreibungen. Das wäre, nebenbei gesagt, auch ein wesentlicher Beitrag für eine Theorie des Stilwandels, ein Modell für Erkenntnis durch Gewöhnung, für die Habitualisierung der kunstgeschichtlichen Schockmeldungen, die sich im historischen Abstand als Einübungen in höherstufige Erwartungen und Regularitäten erweisen. »Wir können heute [1966] kaum noch genügend historische Vorstellungskraft aufbringen, um zu verstehen, warum man einmal das unangenehme Gefühl hatte, von Pollocks wehenden Schleiern und riesigen Schleifen verschlungen zu werden. Es ist im Grunde eigentlich wenig wirklich Zufälliges am Vertropfen und Verschütten von Farbe. So gesehen ist eine kluge Handhabung des Zufalls so alt wie die Kunst selbst. Mit den geschicktesten Techniken hat man es im 19. Jahrhundert verstanden, sich scheinbar unkontrollierbare Verfahren zunutze zu machen. Der kluge Aquarellmaler entzückt mit dem unbezähmbaren Auseinanderlaufen der flinken nassen Wasserfarbe. ... Der Maler bleibt immer einen Schritt hinter dem Versuch zurück, ein gewisses Maß an Kon-

trolle zu behalten. ... Doch niemand würde ihm vorwerfen, er handle unverantwortlich und überlasse zu vieles dem glücklichen Zufall – etwa im Vergleich mit einem Maler, der einen trockeneren Pinsel benutzt. ... Objektiv kann der akademische Aquarellmaler das Ergebnis seiner Arbeit weniger genau voraussagen als ein moderner Maler, der Jackson Pollocks Technik, Farbe auf die Leinwand zu gießen und zu spritzen, anwendet. Nach ein, zwei Tagen Praxis kann man Pollocks Technik leicht beherrschen, aber natürlich nicht die Verwendung nasser Wasserfarben.«⁴⁹ Unabhängig davon, dass sich die Wahlmöglichkeiten nicht beliebig steigern lassen, sondern auch historisch unvermeidliche, entropische Verluste hinzunehmen sind, eignet der Wahl, wie Asger Jorn feststellt, keineswegs evident das Pathos, über einen luxurierenden Reichtum verfügen, also Wahlfreiheit behaupten zu können, sondern, tiefer, die Logik und Geste des Opfers. »Die Kausalität und, mit weit größerem Recht, die Finalität figurieren heute als ›Wissenschaft der Unwissenden‹. Auswählen, das bedeutet nicht zu wissen, das bedeutet, etwas zu opfern. Auswählen, das bedeutet formen oder ausschließen: das ist Kunst.«⁵⁰

8.

›Aleatorik‹ kann, in summa, verstanden werden als Rahmgebung oder Modellbeschreibung einer poetischen Praxis, die beidem Ausdruck verleiht und zwischen beidem eine Korrespondenz herzustellen bestrebt ist: der vorgreifenden Überlistung des modellsuchenden Produzenten und der eingeschliffenen Subroutine des Rezipienten, dessen Befähigung zum Kunstgenuss zu

Recht auf der Ebene tiefer und zugleich tiefgreifender Formalismen, wie zum Beispiel Ergriffenheit, liegt. Ob das – über die in diesem Text zuweilen unterstellten, für gewisse Erörterungen und Denkfiguren immer wieder benutzten metaphorischen Verwendungen des Spielbegriffs hinaus – für eine gut begründete Theorie des Spiels konkretisiert werden könnte, ist eine Frage, die aus dem engeren Bezugsrahmen der Aleatorik heraustritt und hier also nicht weiter zu prüfen ist. Immerhin ist es eine geläufige Erfahrung, dass das Glücksempfinden des Spielers einem nicht leistbaren Berechnungsaufwand vollkommen gleichgültig gegenübersteht.

- 1 Algirdas Julien Greimas/Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979, S. 21.
- 2 Roland Barthes, *Leçon/Lektion*, Frankfurt a.M., 1980, S. 15.
- 3 Stéphane Mallarmé, *Igitur* (Fragment), in: ders., *Sämtliche Gedichte*, Heidelberg 1984, 4. Aufl., S. 261–285.
- 4 Marcel Broodthaers, *Chers Amis*, Antwerpen, 2. Dez. 1969, zit. nach Dorothea Zwirner, Marcel Broodthaers, Köln, 1997, S. 101/209, Anm. 181.
- 5 Aleida Assmann, Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift, in: Hans Ulrich Reck (Hg.), *Transitorische Turbulenzen I. Konstruktionen des Erinnerns*, Kunstforum International, Bd. 127, Köln, Juli 1994, S. 138.
- 6 Vgl. Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek bei Hamburg, 1987, S. 125ff.

- 7 Vgl. »Vom regulären Spiel der Einbildungskräfte zur Suggestivität des offenen Kunstwerks – Aspekte zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens« und Abb. 3 in diesem Band.
- 8 Hocke, *Die Welt ...*, S. 126.
- 9 Vgl. Jacques Lacan, Was ist ein Bild/Tableau, in: *Das Seminar von Jacques Lacan XI (1964)*, Weinheim/Berlin, 1987, 3. Aufl., S. 112ff.; zum Symbolischen als dem Inbegriff der Speichermedien im Kontext der Theorien Lacans: Friedrich Kittler, *Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine*, in: ders., *Draculas Vermächtnis*, Leipzig, 1993, S. 58ff.
- 10 Jorge Luis Borges, *Die Bibliothek von Babel*, in: ders., *Fiktionen/Gesammelte Werke. Erzählungen 1*, München/Wien, S. 148–154.
- 11 Vgl. Stanislaw Lem, *Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur*, Frankfurt a.M., 1985, Bd. 2, S. 31ff.
- 12 Ebd., S. 36.
- 13 Vgl. Clément Rosset, *Das Prinzip Grausamkeit*, Berlin, 1994.
- 14 Vgl. Carlo Ginzburg, *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin, 1983.
- 15 Zur Zufallskasuistik der Fallenbild-Technik vgl. Daniel Spoerri, *Die Entwicklung des Fallenbildes*, in: *Katalog Daniel Spoerri*, Reutlingen, 1985/ 1, S. 9ff.
- 16 Jean Villeglé, *Die kollektive Realität*, in: Siegfried Cremer, *Dufrène Hains Rotella Villeglé Vostell. Plakatabrisse aus der Sammlung Cremer*, Stuttgart, 1971, o.S.
- 17 Vgl. Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Berlin und Neuwied, 1966; Erving

- Goffmann, Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt a.M., 1977.
- 18 Vgl. in diesem Band Technik und Improvisation. Betrachtungen zur Logik des Paradoxen.
- 19 Eine wesentlich gebliebene Kritik daran findet sich in Oswald Wiener, Die Verbesserung von Mitteleuropa. Roman, Reinbek bei Hamburg, 1967, Appendix C.
- 20 Vgl. Marcel Duchamp/Vitali Halberstadt, Opposition und Schwesterfelder sind durch Duchamp und Halberstadt versöhnt, Köln, 2001 (Originalausgabe: *Opposition et cases conjuguees sont reconciliees par Duchamp et Halberstadt*, Paris, 1932).
- 21 Vgl. Michael Thompson, Theorie des Abfalls, Stuttgart, 1981
- 22 Arman, zit. nach Pierre Restany, Fünfundzwanzig Jahre als Erfolg, in: Arman. Parade der Objekte. Retrospektive 1955–1982, Kat. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel u.a., Hannover, 1982, S. 22.
- 23 Ebd., S. 20.
- 24 Vgl. die Zeugnisse in Jürgen Claus, Kunst heute. Personen – Analysen – Dokumente, Frankfurt a.M./Berlin, 1986, S. 122ff.
- 25 Vgl. Harald Szeemann, Austria im Rosennetz, Wien, 1997, S. 160f.
- 26 Vincent van Gogh, Sämtliche Briefe, Bd. 5, Zürich, 1968, S. 174f.
- 27 Vgl. zum Beispiel Sidra Stich, Yves Klein, Katalog Museum Ludwig Köln und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Stuttgart, 1994, S. 171ff.
- 28 Vgl. John Cage, Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles, Berlin, 1984, S. 45ff., 86ff.; Daniel Charles, Das Los des John Cage, in: ders., John Cage oder Die Musik ist los, Berlin, 1979, S. 39f.; zu den von Cage ausgehenden Anregungen auf La Monte Young u.a. Jürgen Schilling, Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?, Luzern/Frankfurt a.M., 1978, S. 81ff., und Claus, Kunst heute ... , S. 212f.; zur Genesis der Aktionskunst bei Allan Kaprow einerseits, dem Wiener Aktionismus, genauer: dem Wiener Literarischen Kabarett um Achleitner, Rühm, Wiener andererseits vgl. Peter Gorsen, Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg, 1987, S. 423ff.
- 29 Gilles Deleuze, Francis Bacon – Logik der Sensation, München, 1995, S. 59.
- 30 Meyer Schapiro, Moderne abstrakte Malerei, in: ders., Moderne Kunst – 19. und 20. Jahrhundert. Ausgewählte Aufsätze, Köln, 1982, S. 246.
- 31 Vgl. dazu Werner Hofmann, Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Wien, 1987; Werner Busch u.a. (Hg.), Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya, Genf, 1996; Gustav René Hocke, Labyrinth ...
- 32 Vgl. zum Folgenden Jan Mukarovsky, Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst, in: ders., Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, Frankfurt a.M./Berlin/Wien, 1977, S. 31–65.
- 33 Vgl. Lem, Philosophie ... , Bd. 2, S. 74ff.
- 34 Ebd., Bd. 1, S. 275f.
- 35 Ernst Mach, Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung, Darmstadt, 1991, Nachdruck der 5. Aufl. von 1926, S. 283.
- 36 Ebd., S. 251; zur angesprochenen Magie vgl. im Kapitel ›Die Wucherung des Vorstellungslbens‹, S. 88ff.

- 37 Ernst Kris, Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse, Frankfurt a.M., 1977, S. 168.
- 38 Dies der englischsprachige Originaltitel des Werkes von Anton Ehrenzweig, Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst – Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst, München, 1974, bes. Kapitel 4: »Das fruchtbare Motiv und der glückliche Zufall«, S. 59–74.
- 39 Ebd., S. 59.
- 40 Daniel Charles, John Cage..., S. 39.
- 41 Zit. nach Clytus Gottwald, John Cage und Marcel Duchamp, in: John Cage. Musik-Konzepte Sonderband, hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München o.J., S. 144.
- 42 Vgl. dazu Abraham A. Moles, Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung, Köln, 1971, S. 62ff., 90ff.
- 43 Vgl. dazu Oswald Wiener, Wozu überhaupt Kunst? Ein Essay zum Gefühl der »Ergriffenheit«, in: Springer. Hefte für Gegenwartskunst, Bd. I, Heft 2–3, Wien, Juni 1995, S. 126ff.
- 44 Vgl. dazu Aldo Walker, Bilder ohne Titel, 1989, in: ders. (Hg.), lettre d'images, Zürich, 1989, S. 6–31.
- 45 Ehrenzweig, Ordnung ... , S. 61.
- 46 Ebd., S. 70.
- 47 Ebd., S. 72.
- 48 Pitigrilli, Ein Mensch jagt nach Liebe. Roman, München, 1980, S. 105.
- 49 Ehrenzweig, Ordnung ... , S. 72.
- 50 Asger Jorn, Plädoyer für die Form. Entwurf einer Methodologie der Kunst, München, 1990, S. 103.

»**Dunkle Erkundungen eines verstummenden Echos**«
Natur und surrealistischer Film

Nach Max Ernst beruht jede Collagetechnik auf der systematischen Ausbeutung eines zufälligen oder artifiziell provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Wirklichkeiten. Die Zusammenfügung heterogen beschaffener Realitäten soll zudem gerade auf einer augenscheinlich dazu zunächst ungeeigneten Ebene stattfinden. Durch Annäherung der diversen Realitäten springe dann der Funke der Poesie über. Das Ganze ergebe sich von selbst, eröffne verborgene Potenzen kraft seiner selbst und sei nicht planbar. Die von Max Ernst in langen Jahren Arbeit und vielen Bildfolgen¹ entwickelte und bewährte Überlegung ist eine der gültigen Formulierungen des surrealistischen Programms – zwar nicht auf der Ebene gesellschaftspolitischer Entfaltungen eines anarchischen Impulses, wohl aber auf jener der Bildschöpfungen, der Art und Weise des Herstellens von und Umgangs mit Bildern und Bildlichem.

Einfache und naheliegende, verlockende und irritierende Fragen sind im hier zu erörternden Themenfeld nicht leicht abzuwägen. Ist es nicht das nobelste Anliegen des Surrealismus, sich auf die Seite der Verführungen zu schlagen?² Erfordert dieses Thema nicht eine Behandlung, die sich ihrem Gegenstand dezidiert anzugleichen hat, als es diskursive Rationalität üblicherweise zulässt? Zwar verfehlt jede Geste posierender, vermeintlich kongenialer, in Wahrheit bloß lächerlicher und unterwürfiger imitatio ihren

Gegenstand, ist nichts peinlicher als kritikloses Nachbeten eines bereits Erschöpften. Dennoch: Über Surrealismus ist nicht zu handeln wie über irgendein Thema, zielt er doch auf eine Umschichtung bisherigen Denkens. Auch wenn – aus der Sicht des hyperhektischen Kulturbetriebs der Gegenwart – gerade der Surrealismus durch sein geschärftes Bewusstsein für die Brüche zwischen Sprache, Denken und der Ordnung von ›Welt‹ der beliebigen Verwertung, beiläufigen Dekontextualisierung und Recodierung aller verfügbaren Zeichen und Symbole vehementer vorgearbeitet hat, als seinen Programmatiken zugänglich, seinen Zielsetzungen lieb sein konnte, so beansprucht der Surrealismus doch immer noch, eine wesentlich andere Instanz, Insistenz mit Störkraft zu sein: Als Instanz der Deregulierung hält er ein gegen den Diskurs der Macht und die semiotische Zentralisierung reaktualisierbares Potenzial von Sinnenzug offen – und dies paradoxerweise gerade wegen der ethischen Behauptung ästhetischer Amoralität, die in dieser Form nicht in die übliche moderne Denkfigur der Identität von Ästhetik und Ethik passt;³ als Insistenz einer geheimnisvollen und bedrohlichen Natur bietet der Surrealismus immer wieder Gesichtspunkte dar, nach denen etablierte Diskurse jenseits der Macht- und Herrschaftsstrukturen⁴ aufgebrochen werden können. Modisch ausgedrückt: Ihm eignet ein Dekonstruktivismus *avant la lettre*.

Der Surrealismus insistiert auf der Konvulsion, dem Dunklen, der Wiederkehr des nicht instrumentalisierbaren Mehrwerts im Verdrängten, nicht bloß des Verdrängten. Sein Sinnanspruch richtet sich auf die

wie immer vorläufige, prinzipiell verborgene Bedeutsamkeit des Kontingenten. Surrealistische Insistenz beinhaltet die unauflösliche und zugleich unerschöpflich produktive Krise aller symbolischen Bewältigung des Wirklichkeitsproblems. Der Einklang mit ›Welt‹ ist nur möglich durch Intensität der Krise, durch kritische Intensität.⁵ Er schreibt keineswegs die Subversion der Aufklärung und eine schwarze Romantik fort, obwohl er deren später in der Rock-Kultur grassierende Vulgarisierungen selbst herausgefordert hat, da er auch die massenkulturellen Mystifikationen und die Partialisierungen des Edlen zum Vitalismus der Konvulsionen und zum unbegrenzt unverschämten, exzessiven Begehren rechnet.⁶ Der Surrealismus ist nicht bloß eine Bewegung, die sich um einen eigenen Stil bemüht, sondern zugleich ihre Theorie, die inmitten der Bilder durch kommentierende Bezüge auf – auch theoretisch angestrengte – Denkfiguren mittels Montage zu einer kohärenten poetologischen Topografie verdichtet wird.⁷ Der Surrealismus ist ein prominent bleibendes Beispiel für die selbstbezügliche Entwicklung poetischer Praxis als kritische Reflexion.

Surrealistischer Film: Momentaufnahmen

Wie bekannt und immer wieder notiert, hatten die Surrealisten ein emphatisch positives Verhältnis zum technischen Bild, zur Massen- und Reproduktionskultur. Sie mochten sich zwar nicht mit banaler Moralität und platter Ideologie gemein machen, setzten aber immer auf die entgrenzende Poesie des Bildes, unersättlichen Imaginationshunger, die ›féerie inté-

rieure< überschießender Bildhaftigkeit – und auf die Subtexte erotischer Metaphorik im exzessiven Verlangen nach einem Ausbruch aus der Sprache kontrollierender Vernunft. Fotografie und Film, Annonce und Preisschild, Warenästhetik und Schaufensterpuppen, Kleinanzeigen und Werbesprüche: Das gesamte Arsenal moderner kommerzieller Rhetorik fand seitens der Surrealisten eine systematische Beachtung. Dinge erschienen ihnen immer auch als Metaphern. Irregularitäten der Syntax, nicht die Semantik bestimmen den surrealistischen Stil, seine figurative Ausdruckskraft und ideelle Konzeption. Sie leiten sich her vom Bruch mit dem cartesianischen Ideal der Ein-Eindeutigkeit. Sprache gilt den Surrealisten als Kraft zur Verführung und ist prinzipiell außerstande, Ideen adäquat, »claire et distincte«, abzubilden. Sie ist nicht Kalkül, sondern das Vermögen des Irregulären und Künstlichen, das nur in der Autonomie der Bilder Brücken zur objektiven Welt schlagen kann: als artifizielle Konstruktion, nicht als propositionale Adäquation. Deshalb – auch darauf ist immer wieder hingewiesen worden – ist die surrealistische Poesie in genau dem Maße eine künstlerische Erkenntnisform, wie sie durch eine irregularitätssuchende Moral bestimmt ist. Erkennen intendiert Überschuss und Devianz durch aufs Äußerste zugespitzte Wahrnehmung und Sensualität. Sie hält, im Selbstempfinden einer gefährdeten Anthropologie, größtmögliche Distanz zu normgeleiteten Symbolerwartungen.

An die innere Nähe zum technischen Bild und zur Ästhetik der sequentiellen »Féerien«, zu Fotografie und Kinematografie gilt es zu erinnern, wenn über

die Bedeutung und Beispielhaftigkeit des surrealistischen Films berichtet werden soll. Natur muss im surrealistischen Film und an seinen Randzonen weit über Motivaspekte hinaus bedacht werden als Frage nach der Natur des surrealistischen Filmes wie nach der surrealen Natur des Films überhaupt. Es besteht für unser Thema eine bemerkenswerte Diskrepanz zwischen der allgemeinen surrealistischen Wertschätzung von Kinematografie, poetischer Denk-Programmatik und sequentieller Medienpraxis.⁸ Was rechnet im Verlauf der 1920er Jahre, also von der Entwicklung der Programmatik in den frühen Schriften Aragons (und in seinen und Bretons Manifesten)⁹ bis zum Vorabend von Volksfront und politischer Instrumentalisierung der poetischen Praktiken um 1930, zum surrealistischen Film? Die Kennzeichnung ist später für alles mögliche benutzt worden: Von *Les enfants du paradis* bis zu den Beatles und Frank Zappa steht Surrealität für das Träumerische, Visionen, A-Logik, gefällige Buntheit, Überraschung und Unkalkulierbares, konnotiert mit unbezwingbarem Individualismus und überschäumender Kreativität – von der »écriture automatique«¹⁰ in den Anfangsjahren bis zu den wesentlich undogmatischeren und heterogeneren Exzessen des Wunderbaren und Geheimnisvollen der entwickelten Praktiken reicht das Feld begrifflicher Nuancierungsangebote. Viele Beispiele sind durch andere Konzeptionen geprägt, durch Dadaismus und den abstrakten Film, Impressionismus, Jean Renoir, René Clair,¹¹ Jean Epstein (bei dem Luis Buñuel das Handwerk erlernte) und »cinéma pur«. Diese Einflüsse machen sich auch bemerkbar in den vier Filmen

von Man Ray, *Le retour à la raison* (1922), *Emak Bakia* (1926), *L'étoile de mer* (1928) und *Les mystères du Châteaude Dés* (1929),¹² sowie in Fernand Légers *Ballet mécanique* (1924), der in seiner Formensprache ebenso krypto-surrealistisch wie in seiner realistischen Intention der Avantgardekunst und deren Suche nach Autonomie der künstlerischen Mittel im Stile des ›reinen Kinos‹ entgegengesetzt war. Léger bezeichnete die durch filmische Inszenierung visualisierten Werte von bisher nicht gesehenen Gegenstandsteilen als ›neuen Realismus‹.¹³

Allgemein gilt als erster surrealistischer Film der von Germaine Dulac nach einem Szenario Antonin Artauds gedrehte *La Coquille et le clergymen* (1927), obwohl sich Artaud bereits bei der Uraufführung lautstark vom Ergebnis distanzierte. Zwar arbeitete er wie Robert Desnos und Philippe Soupault weiterhin als Drehbuchautor für und Darsteller in verschiedenen Filmen mit; zwar projektierten auch André Breton, Benjamin Péret und Louis Aragon nicht realisierte Filme; zwar wirkten wie in anderen Medien so auch in der Kinematografie zahlreiche Einstrahlungen konzeptueller Interessen und alltäglicher Aktivitäten – Man Rays *Le retour à la raison* etwa, der durch erpreserische Ankündigung und strategische Intervention Tristan Tzaras als improvisierte Spontan-Montage regelrecht erzwungen worden ist. Aber allzu vieles blieb, gemessen an der programmatischen Lancierung neuer, träumerisch-subversiver Bewusstseinszustände, Stückwerk, antizipierendes Anspielen auf Offenes, sodass nur gestische Andeutungen und internes Referenzmaterial als für das Publikum vordemonstrierte

Umschichtungen des Imaginären entstanden. Wer vermochte es damals als programmatisch bedeutsam anzusehen, dass in Luis Buñuels *L'âge d'Or* von 1930 Max Ernst einen Hauptmann spielte, Man Ray und Marcel Duchamp in *Entr'acte* (1924) von René Clair unter den Augen Erik Saties auf dem Dach des Théâtre des Champs Élysées in einer kurzen Episode Schachspieler mimten, in einem Film, der trotz der maßgeblichen Prägung durch den Drehbuchautor Francis Picabia¹⁴ und trotz eindrücklicher Zeitmanipulationen nicht im engeren Sinne als surrealistisches Werk angesehen werden kann? Dieselbe Frage gilt auch für *Anémic Cinema* (1925/26) von Marcel Duchamp, Man Ray und Marc Allégret. Hier geht es um die mögliche Raumillusion rotierender Scheiben und die erotische Transformation des Spiralzeichens durch sprachliche Anspielungen, wobei die Motive des durch Katastrophen und Konvulsionen erzwungenen Stillstandes der Zeit und die Inversion des Augenblickes an den Reibungsflächen von Poesie und Philosophie der Geschichte als genuin surrealistische Obsessionen angesprochen werden können, die einem thematisch analog und ausführlich bei Alberto Giacometti wiederbegegnen.¹⁵ Stofflich ähnlich gelagerte, auf die Sprache assoziativen Träumens ausgerichtete Filme der inzwischen vom Impressionismus zum ›cinéma pur‹ konvertierten Germaine Dulac – *Étude cinégraphique sur une arabesque* (1927), *Disque 927* (1929) – benutzen ebenfalls ein sequentielles Bildendenken, das sich nicht als instrumentelle Anwendung der kinematografischen Codes auf soziale und ideologische Inhalte versteht, sondern als selbstreferenzielle

Untersuchung der filmischen Sprache (*langue*) durch ihre Ausdrucksformen (*parole*). Eine surrealistische Klammer dieser Filme zwischen Dadaismus und *cinéma pur* kann man in der Entwicklung einer visuellen Sprache erblicken, die auf den medial bestimmten sequentiellen Filmrhythmus jenseits von Tatsachenlogik, Realismus und dokumentarischer Schilderung zielt.¹⁶ Solches allerdings ist von Filmhistorikern und -kritikern dem damaligen Avantgardefilm schon früh kritisch vorgehalten worden: Formalismus ohne gedankliche Tiefe, Ästhetizismus ohne sozialkritischen Impuls, selbstgenügsamer Ornamentalismus ohne visuelle Denotationskraft.¹⁷ Zuweilen wird die später so drastische triviale Kommerzialisierbarkeit surrealistischer Bildkonfiguration schon an Jean Cocteau's *Le sang d'un poète* (1930) festgemacht; und zugleich die revolutionäre Wendung des avantgardistischen Kunstimpulses auf die Linie Hans Richter – Joris Ivens – Sergej Eisenstein verpflichtet, wobei man sich auf eine Reihe surrealistischer Gewährleute stützen konnte (Robert Desnos, Louis Aragon, René Crevel, Pierre Naville), die bereits um 1930 einen selbstgenügsamen surrealistischen Kult um die künstlerische Expressivität als strukturelle Krise ausmachten. In solchen Abwägungen bestimmt die begriffliche Festlegung, was *»surrealistisch«* ist und was nicht.

Bleiben als eigentliche Paradigmen des surrealistischen Films (und zugleich Standards der Rezeptionsgeschichte) Salvador Dalís und Luis Buñuels *Un chien andalou* (1928) sowie *L'âge d'Or* (1930). Spezialisiertere Filmgeschichten¹⁸ erwähnen außerdem *Impatience* (1928) von Charles Dekeukeleire, Werke des von

diesem beeinflussten Henri Storck, sowie als formalen Vorläufer den (allerdings nur in Beschreibungen überlieferten) Streifen *Vita futurista* (1916) von Arnaldo Ginna. Alberto Cavalcanti pointiert innerhalb seiner Einteilung des französischen Avantgardefilmes – Impressionismus, *cinéma pur*, Surrealismus – als Hauptvertreter des Letzteren Man Ray und Luis Buñuel.¹⁹

Natur und Film – das sind keine bloß assoziierten ikonografischen Felder, sondern für den Surrealismus entscheidende Korrespondenzbereiche. Film als Konstruktion wirklicher Gefühle und wirklichen Lebens, Traum aus *»Fleisch und Blut«*,²⁰ wird zur poetisch erfahrbaren Metapher für eine allgemein menschliche, zur Intensität aufgerufene Natur des Menschen. Die formalen Experimente, die im Surrealismus ein artifizielles und bewusstes Selbstverhältnis des Menschen kennzeichnen, formen die poetologischen Techniken in Literatur, Philosophie, Malerei, Film. Sie sind eingebunden in ein zeittypisches Verständnis von Kunst als Arbeit mit technischen Medien und technoimaginären Metaphern (Maschine, Automatismus, technisch objektivierte Bewusstseins-Simulationen, Ausreizung visueller Schocks). Als symbolische Natur des Menschen wie als natürliche Bedingung seiner Symbolfähigkeit, mithin als Sprache, erscheint die Strukturhomologie von Literatur und Film, Sprach-Schreiben und Bilderschreiben gänzlich durch die Reihen *»Linearität/Sukzession«* und *»Licht/Gestus/Sequenz«* bestimmt. Einen internen Übergang von *»Natur im Film«* zu *»Natur als Film«* und *»Film als Natur«* zu vermuten ist trotz Beweisnotstand nicht ganz abwegig. Er kann näher bestimmt werden als Aneignung von

Wirklichkeitsimplikationen der surrealistischen Imagination.

Natur im surrealistischen Film: Szenen, Szenographie, Beispielgebungen

Un chien andalou endet mit dem Epilog »Im Frühling«: Mann und Frau sind in eine Dünenlandschaft eingegraben. Sie sitzen in Tonnen wie in Becketts *Endspiel*: bewegungslos, offensichtlich tot, am Ende ihrer Geschichte. Sie sind erstarrte Teile der Landschaft, einer universalen »nature morte«, den Dingen gleich geworden, in denen sie immer wieder die Bedeutung des Lebens als Einbruch das Unfasslichen erfahren haben. Sie bleiben zurück als allegorische Totenmasken erstorbener Vitalität. Die Stillstellung der Wünsche zum Sinnbild erscheint als entropische, sich alles anverwandelnde Lähmung ihres Handlungsraums. Geschichte greift auf ihre apokalyptische Erstarrung vor; sie erscheint nicht als Überwindung, sondern bloß als Element der Naturgeschichte. Tote und Lebende sind Doppelgänger – und sie verhalten sich wie solche.

Unmittelbar vor dem Epilog wandert das erneut und wiederholt vereinigte Liebespaar – das in vielerlei zeitlichen Verschiebungen, Doppelungen und teils libidinösen, teils destruktiven Konstellationen durch die Erzählung geführt wird – am Meeresufer entlang. Die Frau ist aus dem Raum getreten, dem Horror des Eingeschlossenseins entflohen; sie hat sich vom Bildbann einer Verwandlungsreihe – Insekt an der Wand | Totenkopf/Vergroößerung | Mann ohne Mund |

Mann mit ihrem verschwundenen Achselhaar als Schnurrbart – gelöst, führt den zunächst sperrigen Liebhaber mit heftig werbenden, dann besänftigenden Gesten ins Offene. Am Strand, in einer Morastzone des Ufers, liegen wie abgestreifte Identitäten Kleider und Dinge, die im Film leitmotivisch und dingmässig immer wieder auftreten: Hemd, Gürtel, Kästchen. Die Frau reicht dem Mann die beschmutzten Kleider. In der Geste, mit der dieser die Dinge fallen lässt, entledigt sich die Erzählung ein letztes Mal ihrer Bedeutungen, die der Gestalt der nunmehr zerfallenen, nutzlosen Gegenstände untrennbar innewohnen. Den Ort der Relikte und Ablagerungen, die metaphorisch für die entropisch-apokalyptische Bedingung von Natur und metonymisch für die Konstellation der Gegenstände stehen, die hier ihre finale Geltung als neue Ordnung erhalten, scheinen die Menschen überwunden zu haben, die doch als Zeitkranke und durch Vervielfachungen ihrer Bilder Getriebene immer wieder vom vernichtenden Raum des Gleichzeitigen, des Nicht-Vergehen- und Nicht-Werden-Könnens gebannt werden. Im naturgeschichtlichen Chaos der Entwertungen erhalten sie eine neue Kraft, die einzig von ihrer Illusionsfähigkeit abhängt. Als zerfallende entäußern Menschen wie Dinge die sie bestimmende Nutzlosigkeit. Als entwertete bezeugen sie die vitale Topografie der Naturgeschichte, in welche Zerfallendes eingeht – und auf die das Universum der Technik und der Artefakte immer schon vorausweist. Die Profanierung der Gegenstände fällt, zumindest dem filmischen Blick, mit der naturgeschichtlichen Sakralisierung des Dinglichen zusammen. Verhöhnung geht

in Versöhnung über: Gleichheit als finaler Bestand des Gelebt-Habenden. Am Ende seiner Geschichte entledigt sich der Mensch der Dinge, die sich unbezwingbar ihre eigene Topografie bewahren – geduldige Zeugen, maßlose Ankläger kraft eines leidenschaftlichen Indifferentialismus. Zurück bleibt die geronnene Form der Handlungen als Spiegel eines Entzugs der Bewegungsmöglichkeit.

Die Bedeutungen – der Dinge, der Menschen, des Films – haben nichts mit Chronologie zu tun. Rückwärts wie vorwärts wirken die Gegenstände sich aus. Das durchschnittene Auge, Skandal des wolkenumflorten Mondes, markiert bereits die Irrwege psychoanalytischer Symbolismen, die durch anspielendes Zeigen gebrochen werden. So wie sich die Musik Wagners und der Tango abrupt abwechseln, erscheinen die Figuren im Raum: gleichzeitig und quer zur linearen, auf Unumkehrbarkeit verpflichteten Zeit. Unbestimmtheit der Figuren hinsichtlich ihres Geschlechts; kompromisslose Nachbarschaft von Leben und Tod, vermittelt durch die Selbstvergessenheit des Subjekts, das sich gänzlich den Reizen und Figuren der Ekstase wie des Phantasmatischen überschreibt. Die abgeschnittene Hand, Tod auf der Straße, die Wiederkehr des Kästchens. *Un chien andalou* ist gekennzeichnet durch Mehrfachbeleuchtungen des Metaphorischen und durch stringente Strukturierung der filmischen Codes. Vor der Episode ›Insekt/Totenkopf/Achselhaar/Hinaustreten‹ und vor dem entropischen Epilog verwandeln sich Bücher in Revolver. Der Mann erschießt sich als Alter Ego, als Vaterautorität und Rivale zugleich. Im Endlostraum des erstar-

renden Lebens sinkt der Erschossene in einem Park zu Boden, ertastet eine Statue, die noch eine lebendige nackte Frau ist und im Moment seines Todes schon verschwindet; Männer kommen, der Tote wird, eher beiläufig und achtlos, weggetragen.

Die kinematografischen, filmpoetischen Übergänge sind bildlogisch motiviert, formal durch gestaltpsychologische Fokussierungen und Verbindungen ermöglicht. Strukturell handelt es sich um ein Denken in Form der Substitution einer Eigensprache der Dinge. Sie meinen nichts, sondern sind bloß. Gegenständlichkeit entsteht allein innerhalb der semiotischen Logik und der sequentiellen ›frames‹. Ameisen werden zu Achselhaar; das durch Zoom vergrößerte Insekt erscheint zuletzt als Totenschädel. Die Kamera dringt in die Tiefe, wird aber auch fotografisch benutzt als Registrierapparat vorab berechneter Bilder. Der surrealistische Film ist noch ganz auf Surrealität im syntagmatischen Bereich der komponierten Sequenzen fixiert, setzt, trotz peripherer Versuche von Man Ray, noch nicht die Zufälligkeit im Gebrauch des Apparates selbst frei. Die Gegenstände erscheinen, als ob sie auf getrennten, durch die sequentielle Bewegung nacheinander bezeichneten Hintergründen liegen würden. Fotografierte Tatbestände roher Natur, menschliche Gestalten gehen aus der Wortwörtlichkeit des Kamerablicks hervor. Leidenschaften und Allegorien zerfallen metonymisch durch die Anordnung des Sequentiellen: Bedeutung klebt sozusagen physisch an den Dingen, welche die von ihnen wegführenden Bedeutungserwartungen zerstören. Der ›nature morte‹, die als Ausdruck historischer Skepsis gelesen werden

kann, als Landschaft entwerteter Dinge, entsprechen die Ruinen in den postmodernen Filmen eines Tarowski. Auch korrespondiert ihr eine amoralische Erregung, mittels welcher das Ekstatische im Allergewöhnlichsten aufbricht. Metonymie wird nicht allein filmtechnisch definiert, sondern inhaltlich: Die Obsession des Bösen erzeugt Effekte als rezeptive Irritation durch Montage. Mit dem Fortgang der Erzählung, die auch als Sammlung von physischen Bedeutungen, also Dingen, verstanden werden kann, entwickeln sich die Konstellationen immer komplexer, weil sich weder Supra-Zeichen identifizieren noch Sinnsynthesen unmittelbar herstellen lassen.

Man muss die Bewegung, die ein Zeigen der sich ereignenden Dinge ist, ganz einfach mitvollziehen. Alles wird zur, erscheint als Naturgeschichte. Natur realisiert sich in Sprüngen, skandalös. Der Schock ist das Artikulationsmedium der Natur. Deshalb ist der Film in der Weise (wie/als) Natur, wie er den Schock technisch einrichtet, um Natur, sich selbst, sein Verfahren, seinen Gegenstand, die Magie der in Lichtspur sich einschreibenden Welt zu zeigen. Zeit wird konstituiert durch die Grenzen der skandalisierenden Schocks, nach außen gesprochen: durch Schrecken, nach innen gesprochen: durch Intensität. Das wird unterstützt durch die zwischengeblendeten Erläuterungstafeln: »Es war einmal«, »Im Frühling«, »Gegen 3 Uhr morgens«, »8 Jahre später«, »16 Jahre früher«. Der Film schreitet voran, indem die Zeit in die Zukunft zurückkehrt. Wer ist wer? Ich ist ein Anderer? Mindestens ist Natur als im Film erscheinende so zu verstehen, dass die Dinge in ihrer Eigensprache

sich mit naturgeschichtlicher Macht der Stofflichkeit und Logik von Material und Medium einschreiben. *Un chien andalou* und *L'âge d'or* verhalten sich kontrapunktisch zueinander. Endet *Un chien andalou* trotz der entropischen Landschaft des Epilogs als allegorische Kulturtopografie, so beginnt *L'âge d'or* mit der Skorpionen-Episode als Naturgeschichte. Sie prägt den gesamten ersten Teil des Filmes, der in der Wüste spielt. Geht die Bewegung von *Un chien andalou* von innen nach außen, als Ausbruch aus der Klaustrophobie der Räume (Environments von Seele und Körper), so kehren die Protagonisten von *L'âge d'or*, ohne in ihrer sprengenden, rohen Leidenschaft gezähmt zu werden, in die kultivierte, gebaute Zivilisation Roms zurück. Bestimmend bleibt, leitmotivisch wie topologisch, die Leidenschaftlichkeit des Aufbegehrens als Widersprüchlichkeit, Vielschichtigkeit, Differenzkraft innerer wie äußerer Natur.

Es gibt ausreichende Beschreibungen von Stoff, Inhalt, Bedeutung und Begleitumständen der ersten Vorführungen dieses Films.²¹ Ich konzentriere mich im Folgenden auf die topografische Zuordnung des filmischen Materials zu weiteren Klassifikationsbereichen. Der Kampf der Skorpione beispielsweise wendet die Form des naturgeschichtlichen Lehrfilms. Natur ist hier noch nicht bedeutsam festgelegt, wohl gerade weil die Assoziationen im Nachhinein sich genötigt sehen, die Vitalität dieses Kampfes eindeutig als amoralische zu beschreiben. *L'âge d'or* lebt nicht allein von einem poetisch subjektivierten naturgeschichtlichen Sehen, sondern von genau dem magisch mit Verwandlungskraft aufgeladenen Blick, mit dem in der

Erfahrung unbezwingbarer Anziehung das Liebespaar sich immer wieder quer zu sozialen Konventionen und den Legitimationscodes der erotischen Passion als Brennpunkt aufbrechender, sprengender Vitalität erfährt. Eros wird archaisch-antik verstanden: Er bleibt unberührt von den Konventionen, weil er radikale Affinitäten von Furor und Umwälzungsenergie in Natur und Geist, Leidenschaften und Bekenntnissen gleichermaßen aufspürt.²² Dass Natur und Geist zuweilen als Eines erscheinen, verdankt sich der Korrespondenzkraft des Erotischen. Die finale Hymne ans Verbrechen propagiert keinen Positivismus des Bösen, keinen Kult der Kriminalität, ist noch nicht einmal christliche Blasphemie, sondern Ausdruck der unverbrüchlichen Energie-Einheit von Geist und Natur, die alle moralische Zensur freier moralischer Selbstwahl zurückweist. Subjektivität zentriert ihre Leidenschaft in einer ebenso verzweifelten wie bedingungslosen, um ihre Haltlosigkeit wissenden – und dennoch alternativen – Gier nach authentischer Erfahrung. Das goldene Zeitalter steht quer zur Geschichte menschlicher Selbstentzweiung, weil im göttlichen Vermögen des Eros das Menschliche vom Numinosen noch nicht getrennt ist. Innerhalb kulturgeschichtlicher Rubrizierungen entspricht die Topografie von *L'âge d'or* am ehesten den Sittengemälden des holländischen 17. Jahrhunderts, wenn auch die Zustimmung noch zum Hässlichsten sich nicht von Nächstenliebe, sondern von einer den irdischen Tod transzendierenden Kraft der Leidenschaften nährt. Das Differential der Leidenschaft innerhalb naturgeschichtlicher Indifferenz ist die bestimmende Form. Die später zu Skeletten

versteinerten kirchlichen Würdenträger erscheinen wie die sich verkrallenden Skorpione. »Tableau vivant« und »nature morte« vereinigen sich. Einige der in der Einöde vegetierenden Männer sind behindert, verkrüppelt, können sich nur schwer bewegen, fallen hin. Wenn die »Majorkaner« kommen, sieht ihre Kolonne aus wie ein Heer von Ameisen, die einen Stein erklimmen. Der sich freibrechende Trieb wird motivisch in die Rubriken Magma/Lava/Schönheit des Drecks eingereiht. Der abzuführende Liebende, der sich in Raserei verzehrt, geht aggressiv auf Tiere los. Sein brünstiges Gebrüll steht in scharfem Kontrast zur syntaktischen Glossolalie des pathetischen Redners, der einzig schon Erkanntes, das Gestein, erklärt. Zur Gründung der Stadt liegt auf einem altarhaft präsentierten Quader das erste Stück Mörtel wie ein Stück Kot. Dann folgt ein kulturgeschichtlicher Lehrfilm – eine Reise durch Rom. Vorbeiziehende Häuser, Paläste, Gemäuer. Fluss der Straßen. Eindruck des Ärmlichen. Der Mann zertritt eine Geige, ein Blick durchdringt ein Schaufenster und fixiert Plakate. Im Zimmer der Frau liegt eine Kuh auf dem Bett. Aus einem Spiegel weht der Wind. Noch das Außergewöhnlichste verzaubert sich im Reich der entfesselten Sehnsüchte und sinnlichen Imaginationsrasereien zum Selbstverständlichen. Eros als Lebenskraft ist ein Kosmos, der außerhalb seiner selbst keiner Ordnung bedarf. Deshalb geht der Vitalismus residualspezifisch immer wieder aus Schmutz, Dreck und Abfall hervor. Die von ihm selbst gesetzte Ordnung des Erotischen integriert die durch diese ausgeschiedenen, sie ex negativo bestimmenden Monstrositäten, weshalb der

religiöse Furor der Leidenschaften nicht nur moralfrei ist, sondern sich vorzüglich exzessivem Handeln erschließt.

L'âge d'or ist, wie Gilles Deleuze bemerkt hat, in dem Maße realistisch, wie er Ursprungsgeschichte als Triebgrund der Gesellschaft anerkennt und durch Spiegelungen in ihren Wirkungsweisen freilegt. »Selbst wenn sie genau lokalisiert ist, bleibt die Ursprungswelt nicht in ihrem Rahmen, ist sie der Ort, an dem sich der ganze Film abspielt, das heißt die Welt, die sich in der Tiefenschicht des so eindringlich beschriebenen gesellschaftlichen Milieus enthüllt.«²³ Maßsetzend sind Abweichung und Unwahrscheinlichkeit, die mit jedem neuen filmischen »frame«, jeder »kine« in die gewählte narrative Struktur einbrechen können, weshalb die filmische Technik den produktiven Schock einer dynamisierten Naturvorstellung ins intensiviertere Erleben entäußert und sich metonymisch selbst zum Naturgeschehen macht. Moral erscheint als Verbrechen gegen die innere Natur, als Inbegriff der Leidenschaften. Sie muss, wie der Surrealismus geradezu rituell fordert, schonungslos destruiert werden. Das filmisch Sequentielle verstärkt sich als Kinematografie, die eine leidenschaftliche Weise der Rezeption fordert. Zahlreiche Zeugnisse über die Affinität von Kino und Traum belegen diesen Sachverhalt und die paradigmatische Schärfe, die ihr Buñuel schon früh zugesprochen hat.²⁴ Der Schock als filmische Technik, Natur zu sehen, legt auch die soziale Amoralität als Triebkraft der Indifferenz frei. Das hat – nach der Episode der Erschießung des Kindes – den damaligen Skandal provoziert, verstärkt durch weitere Substi-

tutionen: Der Mann trägt das Kleid der Frau genau so, wie das Phantomatische, der besessene Blick, eine verweigerte Sprache spricht. Eros bricht – im Statuenpark gar wörtlich – aus den Versteinerungen hervor. Die dynamisierende Text-Subtext-Beziehung wird im musikalischen Register verstärkt. Die als Kitschfigur ausgereizte Common-Sense-Überzeugung von der Macht der Musik entspricht einer kulturellen Codierung von Macht, welche das Zerschneiden der Herrschaft des Physischen durch die Metaphysik der Leidenschaften zum statischen Bild verfälscht – Idol, Allegorie, falsches Ideal bleiben. Ein komplexes Ödipus-Zitat schließt sich an die Musikalität der Versteinerung an. Leidenschaft erfasst den Dirigenten, der erblindet, geblendet den Saal verlässt und zum Liebhaber werden möchte; wohingegen der Leidenschaftliche sich als Dirigent inkorporiert und mit einer mimetisch bruchlos fortgesetzten Dirigier-Geste nicht den Konzertsaal, sondern das Bett aufsucht.

Die Poetik des Sehens: Zur kinematografischen Struktur des »Natürlichen«

Die Kinematografie hatte sich in der surrealistischen Epoche bereits von der naiven Schaulust zu einem Instrument der Erkenntnis gewandelt.²⁵ Alles andere als zufällig entwickeln in derselben Zeit Philosophen, durchaus beeinflusst von der zeitgenössischen Kunst, eine strukturalistische Ästhetik, die in Prag in großer Nähe zur Avantgarde systematisiert worden ist. Dem Film wurde dabei – pointiert bei Lotman²⁶ – die Aufgabe einer künstlerischen Untersuchung der Aus-

drucksmittel des technischen Sehens zugewiesen. Die mediale Logik des Sequentiellen wies Eigenheiten auf, die es möglich machten, eine *rohe Wirklichkeit* in eine *künstlerisch wertvolle* umzuwandeln. Die Filmsprache muss zwar stets den optischen Wahrnehmungsfähigkeiten und -bedingungen der Menschen Rechnung tragen, aber dennoch schafft erst die Kinematografie ein autonomes Reich, in dem die Wirklichkeit als Modell ästhetisch wahrgenommen wird. Möglich wird diese spezifisch künstlerische Erkenntnis durch eine Eigenschaft des Kinematografischen, durch die sie untrennbar mit der surrealistischen Poetik verbunden ist: durch Entdeckungen, die darauf abzielen, jeden Automatismus aus den Zeichengliedern zu eliminieren, besonders solche, die vorrangig zum Bereich der künstlerischen Ziele gerechnet werden.²⁷ *Écriture automatique* war die Gründungsmetapher des Surrealismus: eine die kontrollierende Subjektivität und die autoritative Entäußerung des idealistisch formenden künstlerischen Willens deregulierende Bewegung der Dinge selbst, kurz: sich einschreibende Natur. Zu dieser *écriture* rechnen auch Max Ernsts Frottagen der *›histoire naturelle‹*.²⁸ Aber da automatisches Schreiben nie auf die Herstellung geschlossener Codes zielte, sondern zur Schärfung des Metonymischen an den Bruchstellen zwischen Unvereinbarem beitragen wollte, konnte sich der registrierende psychische Automatismus der Selbstbeschreibung der mentalen Konstruktionen und Denkabläufe bedienen. Der poetologische Begriff der Ent-Automatisierung löst den subjektivitäts-skeptischen Impuls der *›écriture automatique‹* genau zu dem Zeitpunkt ab, da der

Surrealismus eine eigene Symbolwelt hervorbrachte. Exakt in dieser Ära entstanden auch die großen surrealistischen Filme Dalís und Buñuels. In dem Ausmaß, wie die künstlerische Struktur Redundanz unterdrückt, rekuriert der Mehrwert der informationellen Codes und der nicht determinierten Signifikanten auf immer komplexer werdende strukturelle Gesetzmäßigkeiten, die durch die Vertrautheit mit Programm und Grundanliegen getragen sind. Der *Skandal des Filmischen* – nichts anderes sein zu können als der Schock der Technik, durch den Natur sich überhaupt erst zeigt – belegt generell die Unmöglichkeit, Assoziativitäten im außerkünstlerischen Register abzurufen. Die syntagmatische Struktur des künstlerischen Films bedeutet eine Abfolge heterogener Elemente,²⁹ deren Bedeutsamkeit ein bloß zuschreibender psychologischer Assoziativismus nicht erfassen kann. Die von Pier Paolo Pasolini immer wieder umschriebene irritierende Doppelgesichtigkeit der filmischen Codes – äußerster Subjektivismus bis hin zur Ambivalenz unscharfen Träumens; äußerster Objektivismus bis hin zum kruden Naturalismus einer sich mechanisch einschreibenden Natur – führt im surrealistischen Film niemals zum Auszug des Subjekts aus der Kunst. Pier Paolo Pasolini hat die Möglichkeiten der Beschreibung des Wirklichen durch Literatur auf den Film ausgedehnt und gerade ihm den vitalen Gestus zugeschrieben, welcher sich der Literatur naturgemäß durch die abstraktive Künstlichkeit der Schrift entziehe. Für Pasolini wird der Film zur ersten Sprache der Natur, zu einer *›prima natura‹* im Zeitalter des Techno-Imaginären.³⁰ Zudem war Pasolini der

Überzeugung, dass die metonymische Konstruktion die entscheidende sei und im Namen der Avantgarde die Zerstörung der Metaphern in Kauf genommen werden müsse.³¹ Aber auch, dass die filmische Sprache Archetypen einer quasi-natürlichen Kommunikation schaffe.³²

Dahinter steht die Auffassung von einer pantheistischen Transparenz des Lebens im Sinne eines energetischen Prinzips, das alles Lebendige, vom Stein bis zur Sprache, als sublimes Zeichen versteht. Dass Träume und Erinnerungen ebenso natürlich wie artifiziell sind, ist eine Grundthese des Surrealismus, mit welcher der Einsatz technischer Medien als symbolische Umwandlung der Traumspuren gerechtfertigt wird. Narrative Poesie und poetische Wirklichkeit verschränken sich in der metonymischen Montage des Realen. Die surrealistische Poetik schwört sich mit der verborgenen Kraft der Dinge. Die durch Frottage sichtbar werdende Natur ist dem vergleichbar, was die »objets trouvés« dem verzauberten Blick darbieten: eine durch das Wunderbare gestiftete Kraft der Verwandlung. Keine andere Funktion haben die »Feier der konvulsivischen Schönheit« und die Tatsache, dass die surrealistische Tätigkeit keine des künstlerischen Suchens, sondern eine des immer schon sehenden Findens ist.³³ Die Manifestation des Selbst im künstlerischen Schaffen fällt in eins mit dem sichtbar werdenden Text. Diese Kreatürlichkeit der Schrift ist in letzter Instanz eine naturgeschichtliche, weshalb alle Medien der Hervorbringung wirklichere Beschreibungen eine naturwüchsige technikgeschichtliche Extension naturhistorischer

Dispositionen belegen. Metaphorisch übersteigert lässt sich aus deren Sicht gar behaupten, die Natur sei eine Erfindung der Technik. Der surrealistische Film schafft sich eine poetologische Technik als Natur, die sich ihrer bewusst wird. Beispielsweise bezieht sich Max Ernst 1925 im Kontext seiner »histoire naturelle« auch auf Pascual Jordan und die Erkenntnisse der Mikrophysik, um seinen Zweifel an der Objektivität der Dinge zu stärken.

Natur und Film: Realismus versus Leidenschaft?

Der surrealistische Film beweist nicht nur – trivial – Tauglichkeit und Programm der surrealistischen Poetik, sondern auch eine unauflösbare Verflochtenheit von innerer und äußerer Natur, sofern sie sich als imaginative Topologie entäußern, d.h. menschlichem Vorstellungsvermögen und seinem stofflichen Äquivalent, Wirklichkeit, einschreiben lässt. Nicht eine bloße Metaphorik, ein innerer Gehalt oder ein reines Vorstellungsbild ermöglicht eine solche Topologie, sondern kollektive Vergegenständlichungsbemühungen. Die Kinematografie ist ein ideales Experimentierfeld für ein Selbstempfinden, das menschliches Denken nicht durch den Gehalt des Symbolischen, sondern durch seine Funktionsweisen – untergründige Affinitäten, Korrespondenzen, Epiphanien des Heterogenen, Signifikanz des Abrupten, Deregulierung, Schockerfahrung – zu bestimmen trachtet. Insofern ist »Natur« Objektivierung einer Topologie und durch Inszenierungen bestimmt. Auch Realismus, das haben Rudolf Arnheim und Siegfried Kracauer

zu wenig beachtet, ist Sprache, artifizieller Projektionsraum. In dem Maße, wie surrealistisches Denken durch den freien Fluss der Sprache (Bild, Text) sich den Mechanismen des Bewusstseins annähert, kann jedes Symbol als Einschreibung von Poesie in Natur verstanden werden. Analog zu Max Ernsts Frottagen aus der ›histoire naturelle‹ prägt sich die Wirklichkeit ins lichtempfindliche Material ein. Natur ist nicht nur vor aller Signifikation wirklich, sondern auch ihr eigenes bedeutsames, also genuin semiotisches Charakterisierungsvermögen. Aber so wie die Erfahrung der Sprache sich dem Denken durch Objektivierung von Bedeutungen entzieht, sich keineswegs in ihren Ausdrücken realisiert – die innere Differenz des Denkens kommt in der Differenz von Sprache und Denken als Differential zum Ausdruck, nicht als Ursprung oder Substanz –, so realisiert sich das bedeutend Wirkliche in den Gesten und Spuren des Traumes. Weit davon entfernt, psychoanalytisch zu funktionieren, setzt die Traumbewegung – Konvulsion des Unbekannten, Verwischungen, Ambivalenz, Mehrfachcodierung, Dekontextualisierung, Antizipation, Verzögerung, Manipulation der Zeitachsen – die Effekte des Denkens als relationales Bedeutungsmaterial frei.³⁴ Deshalb sind Film und Kinematografie privilegierte Ausdrucksformen einer kognitiven Poetik, zu deren Gegenstandsbereich Natur im Doppelsinne von innerer und äußerer Topografie gehört. Der surrealistische Film notiert eine Bewegung, der alles Denkbare zur Objektivierung entgrenzter, des-instrumentalisierter Natur werden kann. Die Extremlandschaften in *L'âge d'or* realisieren nicht allein die Gegenständlichkeit ei-

ner motivisch ausgezeichneten, als Übertragungsfigur sprechenden Natur, sondern sie sind topologische Träger gestischer Bewegungen, sich einschreibende Handlungen. Insofern ist Natur im Surrealismus dynamisierte Leidenschaft und ›nature morte‹ zugleich, aufgebrochene Allegorie und Verkörperung polykontextueller Erscheinungen. Aufgebrochene Allegorie meint: Verrückung der Ordnung durch Begierde und Leidenschaft;³⁵ ›nature morte‹ meint: Verlangsamung des Schreckens, suspendierte Signifikanz. Die artifizielle Topografie der Bewusstseinerfahrung bedarf der Momentaneität. Schock kann kein vitalistischer Rausch permanenter ästhetischer Ekstase sein, sondern bedingt kontinuierliches Unterbrechen des Schreckens, temporäre Anästhetisierung der Reize. Einzig durch das Gewöhnliche entfaltet sich das Außergewöhnliche. Nur durch Verschiebung und Überlagerung der Zeitrhythmen wird die Mechanik des Denkens als aufgebrochene wahrnehmbar. Nicht anders monierte, wenn auch geschichtsphilosophisch auf eine absurde Synthese von Intensität und Bürokratie, Anarchie und Marxismus, Voluntarismus und Vernunft, Epiphanie und Heilsgeschichte, Avantgarde und Proletariat fixiert, Walter Benjamin am Surrealismus das Kontrollmoment einer Erhellung des Profanen wider die Idolisierung des Rauschs.³⁶ Er vermeinte gar, darin ein höheres Sinnbild des im Alltag der Vernunft selber Zuarbeitenden erblicken zu können. Damit allerdings wiederholte Benjamin bloß die instrumentelle Wendung Bretons gegen den ursprünglichen autonomen Surrealismus im Namen zeitgeschichtlicher Parteigängerschaft, also: kurzfris-

tiger Blickweisen. Das verkürzte den Surrealismus als Formbewusstsein auf intentionale Äußerungen. »Nature morte« ist im Surrealismus aber allegorisches tableau, das nicht mehr Sinnbilder zeigt, sondern Bildformen. Weshalb hier, erst recht am Filmischen, die technoide Verkürzung des Surrealismus auf »écriture automatique« eine Grenze hat: Dissonanzen und Metonymien, Unterbrechungen und Entzüge, differentielle Bestimmung des Denkens, nicht die sensuelle Dynamisierung des vermeintlich Ungesteuerten charakterisieren das surrealistische Bewusstseinskonzept. Daran schließen die Kulturkämpfe der 1920er Jahre an, besonders der zwischen Surrealismus und Konstruktivismus. Der Surrealismus war damals Objekt eines im Namen von kultureller Hygiene operierenden Säuberungsdiskurses. »Bauhaus« und »de stijl« kämpften zwar nicht ausdrücklich gegen die Entartungen in den dunklen Triebgründen, aber ihr Platonismus schloss den Surrealismus als monströse Gegenposition aus. Explizit kämpften dann die »Abstrakt-Konkreten« gegen die vorgebliche surrealistische Entartung des gesunden Volksempfindens.

Auch am Kontra-Bann des Echos dunklen Verlangens bemisst sich, wenn auch defensiv und indirekt, die deregulierende Qualität des Träumens. In seinem Vorwort zu Binswangers *Traum und Existenz* schrieb Michel Foucault, der seinem Text bezeichnenderweise ein Zitat des großen surrealistischen Außenseiters René Char voranstellte: »Durch das tiefe Eingetauchtsein im Unbewußten partizipiert die Seele – mehr als in ihrem freien bewußten Zustande – an jenem Miteingeflochtensein im Allgemeinen und

an dem Durchdrungensein von allem Räumlichen und Zeitlichen, wie es dem Unbewußten überhaupt zukommt. Insoweit kann die Traumerfahrung ein Fernsehen sein, das sich auf die Horizonte der Welt richtet: dunkle Erkundung jenes Unbewußten, das von Leibniz bis Hartmann als verstummtes Echo – im Menschen – jener Welt begriffen worden ist, in die er gestellt ist.«³⁷ Das entspricht der romantischen Auffassung vom Traumgewebe der Welt. Entsprechend erstreckt sich Foucaults Ausführung zur daseinsanalytischen Psychologie Binswangers auf den gesamten Themenkomplex der Romantik.³⁸

Zeit und Subjekt im Menschen sind nicht nur epistemisch-kategorial gegeben, also wesentliche Schemata der genetischen Erkenntnistheorie und damit eines strukturierten Erwerbs mentaler Operationen, sondern auch kollektiv bedeutsam. Natur ist, so postulieren die Surrealisten, die nicht müde werden, dies als maßgeblichen ethischen Impuls ihrer Poesie herauszustreichen, der konstruktive Handlungsraum, keine dem Menschen entgegengesetzte Stofflichkeit, erst recht keine ihm teleologisch zusprechende Harmonikalität, kein instrumentierter Echoraum geordneter, zuweisender Proportionalität. Subjektivität gilt surrealistisch als Rohstoff der Natur.³⁹ Natur gilt den Surrealisten als ein offenes, auf Zukunft bezogenes, dynamisierendes Umwälzungsgeschehen, allerdings nicht im Bloch'schen Sinne einer apriorisch von allem Bösem gereinigten Lichtnatur des sich kraft kategorialem Vorschuss prototypisch befreienden Menschen. Dagegen erinnert die surrealistische Konvulsion nicht allein an Intensität, sondern auch Verstrickung in

Schuld, Scheitern und Hinfälligkeit. Leben und Tod unterscheiden sich nicht diversiv, sondern sind korresponsiv im Werden. Erinnerung und Traum wirken als Korrespondenzfiguren eines unterhalb der Intentionalität sich in der Dauer seines gelebten Vollzugs schärfenden Denkens. Im surrealistischen Film kommt eine ästhetisch beschriebene Logik des Denkens ebenso zum Ausdruck wie ein im Verhältnis von Ordnung und Irregularität, also nicht rein teleologisch konzipierter Naturbegriff. Zwar gibt es zahlreiche, der land art von Robert Smithson vergleichbare entropische Naturdarstellungen in der surrealistischen Bildniskunst. Diese erzeugt aber keine Allegorien, sondern reflektiert die Konstruktionsprinzipien der ›nature morte‹. Das analytische Prinzip des Natur-Bösen, nicht allein das verdinglichter Rationalität sich entziehende Natur-Schöne, erweist sich darin paradoxerweise komplexitätssteigernd, dass die dynamische Vitalität der begriffenen als der poetisch vorgestellten Natur nicht auf polar sortierte Inhaltlichkeit oder auf einen durch ein platonisch reinigendes Schönheitspathos geleiteten manichäischen Dualismus reduziert werden kann.

Ausblick: Wider einen kompensatorischen Ästhetikbegriff

Akzeptiert man, dass geistige Beschäftigungen sich nicht aus konventionalisierten Formen ab-, sondern aus vitalen Interessen herleiten, dann ist offensichtlich, dass Surrealismus nicht nur kein historisch sich erschöpfendes, ikonografisch rubrizierbares Thema

ist, sondern über Stilfragen hinaus auch programmatisch, affirmativ und aktuell begriffen werden kann. Rezeptive Intentionalität und formale Substantialität beteiligen sich dann aktiv am durch Surrealismus angestrebten Kulturwandel in dem Sinne, in dem der Surrealismus selbst sein Abenteuer definiert hat: als symbolisch vergegenständlichte, sich ihrer Wirksamkeiten durch leidenschaftliche Objektivierung ihres Ausdrucksmaterials – Sprache, Bilder, Emotionen – vergewissernde Selbsterkundung des Denkens, seiner Mechanik und Funktionen.⁴⁰ Das transgressive Prinzip von durch Gesten und Automatismen entblößten Potenzialitäten des menschlichen Geistes schärft die ästhetische Differenz zwischen geistiger Schöpfung und Organisation ihres Ausdrucksmaterials. Insoweit rechnet die Funktionsweise des menschlichen Geistes zur ›histoire naturelle‹. Spur und Gestus, Morphologie und Physiognomie eines ›Geistigen‹ sind also nicht von einer ent-moralisierten Naturkonzeption zu trennen.

Die hier erörterten Aspekte setzen nur äußerlich als mediale Reflexion dessen an, was surrealistische Filmsprache heißen kann. Im Wesentlichen zielt die Darlegung auf die Frage ab, ob nicht die sequentielle Form, die visuelle Narrativität des Filmischen, die kinematografische Montage als Kern des surrealistischen Konzeptes verstanden werden kann. Dann ginge es nicht mehr nur um Natur im surrealistischen Film – motivlich, ikonologisch, topisch –, sondern um Film als Natur, um die für den Surrealismus typische poetische Konstruktion von Natur als einem jeglicher Signifikation – mental, visuell, linguistisch – sich ein-

schreibenden Gestus des Bedeutens. Die Metaphorik der ›histoire naturelle‹ erwies sich demnach als Referenz eines Naturbegriffs, der Realsemiose als Prinzip natürlicher Zeichen noch unterhalb der indexikalischen Anzeige, Ikone oder Signale versteht, als inneres Bewegungsprinzip, Energiefluss, als Zeichen-Assoziativismus in einer rohen Natur selbst. ›Natur‹ würde darin aus logischen Gründen zu einem Gebilde, das unfähig ist, keine Bedeutungen aufzuweisen. Insofern gerade der Abbruch der Kontinuität, Einbruch, Überraschung und universales Verweissystem für Natur kennzeichnend sind, wird diese identisch mit der Potenzialität aller zeitlich in Zukunft noch bestimmbar Bedeutungen. Natur erwies sich als Pantheismus ohne Teleologie, als Permanenz der Schichtung und Verknotung von Heterogenitäten. Als innere Signifikanz von Natur selbst erweist sich der Film, der Natur nicht meint, sondern – im Sinne einer Realmetapher – Natur zeigt und die Bewegung des Geistes innerhalb der Erscheinungen vergegenständlicht und formt, nicht allein als Prinzip von Poesie, Transgression und Metonymie durch Montage, sondern auch als ›natura naturans‹. Mentale Prozesse eröffnen selbstbezügliche Zweckbestimmungen, die nicht getrennt von Natur gesetzt erscheinen, sondern als natürliche Bewegung: Gestus, Spur, Inschrift auf allerlei Bedeutungsträgern – auf Körpern, Leinwand, Frottage, lichtempfindlichem Material.

Abschließend möchte ich auf die seinem Wesen entsprechende plötzliche Schärfung der Aktualität surrealistisch irritierenden Denkens hinweisen. Es zu stärken scheint mir – nach konjunkturellen Zy-

klen imitativen Verschleißes der automatistischen Gesten von Jackson Pollock über die arte informale bis hin zum kompensatorischen Alltagsbedarf kryptoreligiöser Kunstvermittlung – ein vordringliches Anliegen. In einer Zeit, in der die vom Surrealismus vorgeführte Geste des Apokalyptischen statistische Evidenz erhalten hat; in einer Epoche, in der das Theater der Grausamkeiten als sexual-rassistisch realisierter Genozid wiederkehrt; in einer Kultur, in der die Kategorie des Wunderbaren sich durch den fundamentalistischen, religionsfaschistischen Skandal unausdenklich barbarisierender Gewalt blamiert; in einer Ära schließlich, in der Unlenkbarkeit wie auch Undenkbarkeit einer zerbrechenden Welt nicht nur von Künstlern, sondern auch von Wissenschaftlern durch die Behauptung kompensiert wird, die Natur sei aus sich heraus wunderbar harmonisch, in jede Sichtweise gehe das Wunder einer ganzen Wirklichkeit ein, die ›fraktale Welt‹ bezeuge eine harmonikal geordnete Natur, deren Schönheit objektiv-ästhetisch, nach Maßzahlen und Wohlklängen, proportioniert sei⁴¹ – in einer solchen Welt voller unheiliger Allianzen zwischen fundamentalistischen Ästhetizismen, ermüdend herbeigesehnter Ordnung um jeden Preis und dem barbarischen Terror neuer Religions- und Kulturkriege scheint mir die Revokation der surrealistischen Subversion dringlicher denn je. Gegen die starre Regelordnung der Sinne und die präsumptiven Substitute teleologischen Denkens, selbst gegen die Letztgültigkeitsansprüche des Nicht-Identischen und die Metaphysik des als Ordo gedachten Abschlusses aller Erfahrungen, entsagt der Surrealismus nicht al-

lein jenem Moraldiktat, das sich in der Behauptung menschlicher Güte noch immer als deren Negation herausgestellt hat, sondern auch jedem objektivistisch auf harmonikalen Schein ordnungstologisch verpflichteten Naturbegriff. Gegenwärtig nimmt besonders im naturwissenschaftlichen Denken ein reaktionärer Harmonikalismus einen immer größeren Platz ein: bloße Wiederholung des Positivismus des 19. Jahrhunderts? Oder eher eine weitere Kompensationsfigur in der Geschichte der kognitiven Ohnmacht? In der surrealistischen Beschwörung des Skandals als Denk-Prinzip von Natur – Nicht-Identität, Schock, Momentaneität, Automatismus, Montage der Metonymien und Heterogenitäten,⁴² Assoziativismus des Wunderbaren, Zufälligkeit, Kontingenz – erblicke ich heute wieder eine der seltenen radikalen Denkfiguren von Freiheit. Die surrealistische Zersetzung symmetrie-mythologisch gesetzter Ordnungsharmonie zeigt, dass die ›histoire naturelle‹ des menschlichen Geistes sich *nicht* vor den, *nicht* jenseits oder außerhalb der Gesten, Intuitionen und Improvisationen höchstentwickelter Sinnesvermögen abspielt.

- 1 Vgl. Werner Spies, Max Ernst – Collagen: Inventar und Widerspruch, Köln, 1974; ders., Max Ernst. Une semaine de bonté. Die Originalcollagen, Köln, 2008.
- 2 Vgl. im Überblick 60 Ans de Surréalisme. magazine littéraire Nr. 213, Paris, Décembre 1984; La Révolution Surréaliste. Zeitschrift, Nr. 1–12, 1924–1929, hg. v. Pierre Naville und Benjamin Péret (Reprint Paris, 1992); Maurice Nadeau, Documents surréalistes, Paris, 1948;

ders., Geschichte des Surrealismus, Reinbek, 1965; Patrick Waldberg, Der Surrealismus, Köln, 1965.

- 3 Vgl. Georges Bataille, Das theoretische Werk. Band 1: Die Aufhebung der Ökonomie, München, 1975; ders., Die Souveränität, in: ders., Die psychologische Struktur des Faschismus/Die Souveränität, München, 1978; André Breton, L'Amour fou, Frankfurt a.M., 1975, S. 31ff.
- 4 Vgl. Peter Bürger, Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus, Frankfurt a.M., 1992, besonders S. 10, 25, 97, 130, 160, 167ff. (surrealistische Philosophie, prinzipiell verstanden; Kunst als Wirklichkeitserfahrung durch Abwendung von produktiver Arbeit), 175f.; zu Bataille: S. 45ff.
- 5 Vgl. zu den soziopolitischen Implikationen und Effekten: Rudolf M. Lüscher, Surrealismus und Sabotage, in: ders., Einbruch in den gewöhnlichen Ablauf der Ereignisse, Zürich, 1984, S. 220ff.
- 6 Vgl. Raoul Vaneigem, Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen, Hamburg, 1977, S. 188–201; Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, Hamburg, 1978; Jules François Dupuis, der radioaktive kadaver. eine geschichte des surrealismus, Hamburg, 1979; Sylvère Lotringer, Foreign Agent. Kunst in den Zeiten der Theorie, Berlin, 1991.
- 7 Vgl. zur Nutzung der Motive für literarische Technik: Louis Aragon, Die Abenteurer des Telemach, Frankfurt a.M., 1985; darin zu Begriffen der Zeit und Identität: S. 46, 57, 61; zur Sprache: S. 77; zur Erinnerung: S. 85; zu Natur: S. 100; ders., Le Paysan de Paris/Pariser Landleben, München, 1969, S. 8ff., 17ff., 40f., 45, 58, 60, 72, 78f., 88f. (Dada), 96f., 128 (Triviales als Kunst), 131, 139, 149ff.

- (Theorie des Unbewussten), S. 186, 205, 207, 235, 237ff. (Metaphysik), 241 (Erkenntnistheorie), 247 (Bild und Begriff); ders., *Libertinage. Die Ausschweifung*, Frankfurt a.M., 1979; Breton, *L'amour ...*, S. 96ff.; zur Deutung des Verfahrens mit dem Ziel einer »neuen Sensibilität«: Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a.M., 1982, S. 312f., 315–321; dies., *Im Zeichen des Saturn*, München, Wien, 1981, S. 52–60.
- 8 Vgl. *Surrealismus in Paris 1919–1939*, hg. v. Karlheinz Barck, Leipzig, 1990, S. 58ff., 492ff., 680, 799, 803, 811ff.
 - 9 Vgl. André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek, 1968; ders., *Qu'est-ce que le surréalisme?*, Brüssel, 1934; vgl. zu Breton: Elisabeth Lenk, *Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus*, München, 1971.
 - 10 Vgl. André Breton, *Nadja*, Frankfurt a.M., 1974, S. 7, 14ff., 24ff., 39, 53, 60, 91; als poetisch-praktische Anwendungen: ders., *Die kommunizierenden Röhren*, München, 1973; ders./Paul Eluard, *Die unbefleckte Empfängnis*, München, 1974.
 - 11 Vgl. René Clair, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München, 1952; ders., *60 ans de cinéma, Musée d'art moderne/Cinémathèque française*, Paris, 1955.
 - 12 Vgl. Man Ray, *Selfportrait*, London, Boston, 1963; ders., *Tous les films que j'ai réalisés*, in: *Études Cinématographiques* Nr. 38/39, Paris, 1965, S. 43ff.; vgl. weiter: Arturo Schwarz, *Man Ray*, München, 1980, S. 295, 304f., 322ff.; Steven Kovacs, *Man Ray as Film Maker*, in: *Artforum*, New York XI/3 und XI/4, 1972; Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hg.), *Film als Film 1910 bis heute*, Stuttgart, o.J.
 - 13 Vgl. Fernand Léger, *L'aventure au pays des merveilles*, (wieder) in: *Ciné-Club*, Nr. 1, X, Paris, 1948.
 - 14 Vgl. Francis Picabia, *Entr'acte*, in: *La Danse*, Paris, 1924.
 - 15 Vgl. Regula Schindler, Alberto Giacometti: *Die Zeit-Raum-Scheiben*, in: Georg Christoph Tholen u.a. (Hg.), *Zeitreise. Bilder/Maschinen/Strategien/Rätsel*, Zürich, Basel, 1993, S. 235ff.; Breton, *Amour ...*, S. 31ff.
 - 16 Das ist genuin auch die Auffassung von Jean Cocteau; vgl. Jean Cocteau, *Entretiens autour du Cinématographe*, Paris, 1951; ders., *Entretiens sur le Cinématographe*, Paris, 1973; ders., *Kino und Poesie*, ausgewählt von Klaus Eder, München, Wien, 1979, S. 9–24; vgl. zudem: Michael Kötz, *Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären*, Frankfurt a.M., 1986; Adonis Kyrou, *Le Surréalisme au Cinéma*, Paris, 1963; ders., *Amour-Érotisme et Cinéma*, Paris, 1957; Marcel Lapierre, *Les cent visages du cinéma*, Paris, 1948.
 - 17 Vgl. Siegfried Kracauer, *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt a.M., 1974, S. 62ff., 124ff.; ders., *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M., 1975, S. 44ff., 244ff., 252ff., 390; Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*, München, Wien, 1977, S. 209f., 250ff.; Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films. Band 1: 1895–1928*, Berlin, 1975, S. 447ff.; ders., *Geschichte des Films. Band 2: 1928–1933*, München, 1977, S. 327ff.
 - 18 Vgl. Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr., *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2 Bde., Frankfurt a.M., 1974, S. 870ff.

- 19 Vgl. Alberto Cavalcanti, *Filme e Realidade*, Sao Paolo, 1953.
- 20 Vgl. Kyrrou, *Surréalisme ...*, S. 12.
- 21 Vgl. Scheugl/Schmidt, *Subgeschichte ...*, S. 122ff.; Toeplitz, *Geschichte II ...*, S. 353f.; Luis Buñuel in: Reihe Film 6 Luis Buñuel, mit Beiträgen von Peter W. Jansen u.a., München, Wien, 1975, S. 64ff.; Breton, *Amour ...*, S. 96ff.; Kyrrou, *Buñuel ...*; zu *Un chien andalou* vgl. auch Pier Paolo Pasolini in: Reihe Film 12 Pier Paolo Pasolini, mit Beiträgen von Hans-Klaus Jungheinrich u.a., München, Wien, 1977, S. 59.
- 22 Zur evidenten Kritik der darin wirkenden Männerfantasi- en vgl. *La Femme Surréaliste, Obliques, Numéro 14/15*, Paris, 1977; Xavière Gauthier, *Surrealismus und Sexualität. Inszenierungen der Weiblichkeit*, Berlin, 1980.
- 23 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M., 1989, S. 174.
- 24 Vgl. die Erwähnungen in diversen Interviews von Luis Buñuel, z.B. in: *Filmkritik*, Nr. 11, 1965; ders. im Gespräch mit André Bazin und Jacques Doniol-Valcroze, in: *Sight and Sound*, Bd. XXIV, Nr. 4, 1955; ders./Max Aub, *Die Erotik und andere Gespenster. Nicht abrei- ßende Gespräche*, Berlin, 1986, S. 37–58; ders. in: Reihe Film 6 Luis Buñuel ..., besonders S. 46, 50f., 60–69; vgl. weiter: Adonis Kyrrou, *Buñuel*, Paris, 1962.
- 25 Vgl. Toeplitz, *Geschichte ...*; Ulrich Gregor/Enno Patalas, *Geschichte des Films*, München, Gütersloh, Wien, 1973; André Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*, Köln, 1975; Georges Sadoul, *Geschichte der Filmkunst*, Wien, 1957; Pierre Lherminier, *L'art du cinéma*, Paris, 1960; Frank Stauffacher (Hg.), *Art in Cinema*. San Francisco Museum of Art, 1947; Ralph Stephenson/Jean R. Debrix, *The Cinema as Art*, Harmondsworth, 1973.
- 26 Vgl. Jurij M. Lotman, *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt a.M., 1977, S. 24, 29, 44f., 67f., 75, 104–117.
- 27 Vgl. ebd., S. 29, 118.
- 28 Vgl. dazu: Renée Riese Hubert, *Max Ernst – Die Verdrängung des Visuellen und des Verbalen*, in: *Poetik. Internationale Beiträge. Band 3: Bildlichkeit*, Frankfurt a.M., 1990, S. 192ff.
- 29 Vgl. Lotman, *Probleme ...*, S. 104ff.
- 30 Pier Paolo Pasolini, *Ketzererfahrungen*, München, Wien, 1979, S. 169, 220f., 238, 243, 245, 266 (Film als Wirklichkeitscode; Wirklichkeit, die sich selber ausdrückt, Film als natürliche Semiotik); vgl. weiter: De- leuze, *Bewegungs-Bild ...*, S. 171ff.
- 31 Vgl. Pasolini, *Ketzererfahrungen ...*, S. 162ff.
- 32 Vgl. Pasolini, in: *Pier Paolo Pasolini ...*, S. 50f.
- 33 Zum Konzept der hierfür leitenden konvulsivischen Schönheit vgl. André Breton, *L'Amour ...*, S. 12 (Natur/Erregung), 14ff., 49f. (konvulsivische Schönheit und Stillstand), 30, 47, 63, 88, 91, 103, 108f. (Ziele des Surrealismus), 96ff. (zu *L'âge d'or*); vgl. auch Gise- la Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung der Kultur in Natur*, Neuwied, Ber- lin, 1971, S. 40ff.
- 34 Vgl. Hans Ulrich Reck, *Traum. Enzyklopädie*, Mün- chen, 2010, besonders die sich mit dem Surrealismus beschäftigenden Eintragungen im zweiten lexikalischen Teil des Buches.
- 35 Vgl. Georges Bataille, *Der heilige Eros*, Frankfurt a.M., Berlin, Wien, 1974, S. 57, 60, 64, 81, 83, 89, 100f.,

- 111f., 137, 148f., 154, 177f., 182, 193, 210, 215, 238, 248ff., 252, 263, 265, 269.
- 36 Vgl. Walter Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, Frankfurt a.M., 1977, S. 295ff., bes. S. 297, 302 (Übergang vom Begriff ins magische Wortreich), 307 (Durchdringung des Geheimnisses als Alltägliches).
- 37 Ludwig Binswanger/Michel Foucault, *Traum und Existenz*, Bern, Berlin, 1992, S. 42.
- 38 Vgl. ebd. S. 42ff. zu einer Naturgeschichte der Imagination von der Romantik bis zum Surrealismus, S. 80ff. zum Imaginieren, S. 92 zu Bild, S. 63 zu Traum als Subjekt; vgl. zudem S. 14f., 51ff.
- 39 Vgl. Elisabeth Lenk, *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*, München, 1985; dies., *Kritische Phantasie*, München, 1986.
- 40 Vgl. hierzu die Aussagen und Motive, die in originalen Dokumenten der beispielgebenden surrealistischen Anthologie von Karlheinz Barck enthalten sind: *Surrealismus ...*, S. 25, 45, 49, 66, 68f., 86, 90, 94f., 98, 100f., 107f., 114, 124f., 133, 135f., 138, 142, 315, 321f., 415, 427f., 585ff., 603, 607, 612, 624, 658-667, 674, 677, 682f., 690ff. (Dada), 693, 702, 708 (Adorno), 738, 748f., 753, 758, 610ff., 627 (Bildtheorie), 622 (Moral), 585ff., 592ff., 680, 799, 803, 811, 814, 816, 819 (Film), 625ff. (Collage), 617ff., 749f., 803 (Max Ernst), 206ff. (<cadavre exquis>), 249 (Kunsttheorie).
- 41 Vgl. als mehr bedenkliche denn bedenkenswerte Beispiele: Friedrich Cramer, *Der Zeitbaum. Grundlegung einer allgemeinen Zeittheorie*, Frankfurt a.M., 1993;

- ders./Wolfgang Kaempfer, *Die Natur der Schönheit. Zur Dynamik der schönen Formen*, Frankfurt a.M., 1992, zum Transitorischen und zum Augenblick als bestimmender Moment der Ästhetik: S. 184ff., 305; Anthony Zee, *Magische Symmetrie. Die Ästhetik in der modernen Physik*, Frankfurt a.M., 1993; Robert Pogue Harrison, *Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur*, München, 1992; Humberto Maturana/Francisco Varela, *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, Bern u.a., 1987; kritisch dazu: Hans Ulrich Reck, *Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien*, Würzburg, 1991, S. 202–222.
- 42 Wofür Max Ernsts Adaptationen und Transformationen populärer Ikonografien des 19. Jahrhunderts ein Modell geben: Max Ernst, *Une semaine de bonté*, Berlin, 1963; ders., *La femme 100 têtes*, mit einer Anweisung für den Leser von André Breton, Berlin, 1962.

Ausgehend von Serge Brignoni

Eine Auseinandersetzung mit der Poetologie des Surrealismus und seinen Echos in der Provinz

Prolog: Zu einigen Leitmotiven des Surrealismus, seiner Poetik, Epistemologie und Mythologie

1967 schrieb Maurice Blanchot in *Le Demain joueur (sur l'avenir du surréalisme)*, einem Rückblick auf die Zukunft des Surrealismus,¹ dass von diesem zu reden bedeute, sich an niemanden zu richten, mit leiser Stimme und ohne alle Autorität zu sprechen, zu einem Ort jenseits der Grenzen und damit auch jenseits einer »gebrochenen Einsamkeit«. Nicht selten wird dieser Ort markiert als Widerstand durch Verrückung und Verrücktheit. In einem Interview über Antonin Artaud, den unerbittlichen Mitstreiter und späteren Gegner jedes formierten Surrealismus, spricht André Breton 1959 davon, dass die schönsten und für uns wertvollsten Poetiken die wildesten seien. Er erwähnt dafür – neben anderem – Hölderlins Gedichte aus der Zeit des Wahnsinns, van Goghs Bilder aus Arles, *Aurélia* von Nerval, auch dies eine Station an der Grenze. Im *Pariser Landleben* von 1926 legt Louis Aragon² dar, dass das Gesicht des Irrtums und das der Wahrheit keine verschiedenen Züge haben können. Irrtum gehe einher mit Gewissheit, Vernunft sei und bleibe abstrakt. Das Leben sei voll von unauflösbaren Gegensätzen und jedem Irrtum der Sinne entsprächen wunderliche Blüten der Vernunft. In verzaubernden Gärten absurder Überzeugungen, Ahnungen, Obsessionen und Wahnvorstellungen näh-

men unbekannte, wechselnde Götter Gestalt an. Jahrzehnte später wird Oswald Wiener, weit ab von jeder kunsttheoretischen Programmatik oder gar Politisierung des Ästhetischen, sagen, seine Neigung gehöre dem ›Irrtum‹ als einer zumindest vorläufig ansprechbaren Instanz von Freiheit. Das gelte aber nur, solange dieser nicht für eine Selbstreflexion der Welt in Dienst genommen werde. Eine radikalisierte Freiheitsbehauptung tendiert seit den Deklarationen von André Breton zu einer nicht eben leicht erträglichen Emphase, gerade, wenn sie sich auf einen ebenso triumphalistisch beschworenen wie der Sache nach unfassbaren und unklaren ›Geist‹ erstreckt. Wieners Argument dagegen ist denkpsychologisch und epistemologisch motiviert: Wahrheit als nicht erkanntes Ungenügen beschreibt den Prozess eines Erkennens, das vielfältig und unsicher bleibt, jedenfalls der Selbstpreisung eines unfasslich ›Geistigen‹ nicht bedarf. Typischerweise entpuppt sich der transzendenzkundig emphatisierte Geist schnell als eine Usurpation schierer Willkür, also praktisch egozentrischer Deziisionismus. Breton instrumentalisiert umstandslos auch das ›Wunderbare‹ für die spirituelle Leuchtkraft eines verführerischen Dunkels. Es enthülte sich in Epiphanien, unwillkürlichen Erscheinungen ›konvulsivischer‹, abrupt sich aufwerfender Schönheit, immer in Einzelem, beispielsweise in Gestalt romanischer Ruinen, moderner Mannequins oder anderer Symbole, die geeignet seien, die menschliche Fantasie wenigstens kurzfristig zu beschäftigen. Aus dieser Umakzentuierung ergibt sich, dass Trugschlüsse bedeutungsvoller und von größerer Tragweite seien als die unbestreitbaren Wahrheiten.³

Eine philosophische Erkenntnistheorie hat der Surrealismus, genauer: haben die surrealistischen Denker für diese Fragen trotz dieser gelegentlichen Hinweise niemals ernsthaft entwickelt.⁴ Zwischen Logik und Metaphysik spannt sich das Interesse an poetischen Überraschungen, wobei der eine Pol im anderen impliziert und Momente nicht dual entgegengesetzt seien. Die naturphilosophische Kraft eines Unbewussten, von den hermetischen Traditionen über den Neoplatonismus der Renaissance und die Naturmystik der Romantik sich bis in den Surrealismus hinein erhaltend, trete als sinnliche Erfahrung im Mechanismus des Bewusstseins auf, das sich gegen seinen Untergrund nicht abschotten könne. Die bewusste Tätigkeit sei eine geistige Praxis, die das Ufer des Unbekannten und des Schauders säume. In den schlecht beleuchteten Bereichen menschlicher Tätigkeit lebe stets das Wundersame. Ebenfalls im *Pariser Landleben* schildert Louis Aragon, wie im Dämmer der Orte – zum Beispiel in nächtens verdunkelten Passagen oder den somnambul eingebetteten Spaziergängen im ›Parc des Buttes Chaumont‹ – schlecht schließende Türen zum Unendlichen aufgestoßen werden.

Das geht, wie wir seit und mit Antonin Artaud wissen, nicht ohne Verwerfungen, Verfluchungen, Verdammungen, Verstellungen, die erst radikale Sehnsucht nach Selbstüberwindung freisetzen. Deshalb sei die Tatsache einer surrealistischen Revolution in den Dingen auf alle Zustände des Geistes anwendbar, auf alle Arten menschlicher Tätigkeit, auf alle Zustände und Ordnungen des Geistes. Wenn mit partiellem Recht von einer surrealistischen Revolution die Rede

sein könne, dann nur von einer, die auf eine allgemeine Abwertung der Werte ziele, eine Entwertung des Geistes, eine Auflösung der Evidenz, eine absolute und neuerliche Verwirrung der Sprachen. Die Unebenheiten des Denkens sind nicht nur hinzunehmen, sondern ungehindert zu forcieren.⁵ Nicht die Integration der Logik in die Metaphysik, wie Aragon meint, sei nötig, sondern der Bruch mit, der Ausschluss der Logik. Es bleibt aus der Sicht Artauds die Bewegung, die Verwerfung, letztlich eine unbedingte und absolute Weigerung gegenüber allem. Natürlich verschließt sich diese auch dem Positivismus Bretons und erst recht seiner emphatischen Behauptung einer revolutionär erreichbaren Befreiung oder Freiheit.

In souveräner wie verletzend unmissverständlicher, wenn auch indirekt hinführender, also auch vordergründig sich gehemmt gebender Weise hat Sigmund Freud die unpoetische und programmatisch zunehmend hilflose Selbstreferenzialität des Surrealismus im legendären Brief an André Breton vom 14. Dezember 1932 festgehalten. Bretons Bezug zu Freud und sein wiederholtes Antragen einer deklarierten Allianz zielten organisationsstrategisch auf das, was man heute »Networking« nennt: Eingemeindung des Renommees anderer in ein »Eigenes« um jeden Preis. Breton schmeichelte sich bei Freud mit Darlegungen der Art ein, dass der Surrealismus doch maßgeblich von der großartigen Erschließung des Kosmos des Unbewussten anhand der Träume durch Freud motiviert sei, ja dessen Einsichten poetisch verbindlich umsetze. Freud beschied, aus seiner Sicht zu Recht, man habe gegensätzliche Interessen: Der Surrealis-

mus wolle gerade nicht die Aufhebung des Traums in eine Ordnung von Sinn, sondern diese unterlaufen, den Traum also vorbewusst belassen und ihn damit zu einer so willkürlichen wie willfährigen Inspirationsquelle instrumentalisieren. Freud doppelte dann nach mit der Darlegung, dass er zwar sehr viele Zeugnisse dafür erhalte, dass Breton und seine Freunde seine Forschungen schätzten, aber er selbst nicht im Stande sei zu verstehen, was der Breton'sche »Surréalisme« sei und wolle. Ja mehr noch, vielleicht brauche er, der der Kunst so fern stehe, es gar nicht zu begreifen. Damit reduziert Freud den surrealistischen Ausgriff auf nichts weniger als den Kosmos der Episteme und die Natur überhaupt auf eine Kunst, die meine, ausdrücke, repräsentiere, also eine Kunst, die konsequenterweise nur selbstreferenziell bezüglich ihrer Subsystematik ihr Recht habe – und die als abgesonderter Teil einer Kultur betrachtet werden müsse.

Vorbemerkung

Arbeiten mit und auf Papier 1922–1984 hieß eine 1985 in Basel (Galerie »Specht«, 7. bis 30. November 1985) realisierte Ausstellung von »Nebenwerken«, Zeichnungen, Papierarbeiten des »großen alten Mannes« eines »Schweizer Surrealismus«. Dieses Werk soll im Folgenden rückblickend, also poetisch-reflexiv, gekennzeichnet werden (Kapitel 1 bis 3), um für das gewählte Thema systematisch Aufschlussreiches exponieren zu können (ab Kapitel 4). Es geht dabei nicht um die vordergründig berechnete und auch eingelöste Vermutung, es handle sich beim nachfolgenden Text um ein

kunstgeschichtliches, also historiografisches Detailproblem. Vielmehr geht es um Struktur, Typologie und Exemplarik der poetischen Kraft des Surrealismus überhaupt. Ja, es ist nicht übertrieben vorwegzunehmen, dass auf dem Umweg einer Nachzeichnung der Echobildungen, der Nachklänge und des Nachhalls in der Provinz die poetische Logik dieser Bewegung, die nicht als programmatische Gruppierung und strategische Option, sondern als typische Praxis und beispielgebende Poetik verstanden wird, in ihrem Kern sehr genau gekennzeichnet werden kann. Das zentrale Massiv des Surrealismus mitsamt seinen zahlreichen Pariser Mythologemen und Fallen, besonders nachdrücklich betrieben und gebaut vom Chefdenker Breton, ist nämlich seit Langem ebenso massiv verbaut und verstellt, sodass ein Umweg schneller ans Ziel kommt und klarere Sicht ermöglicht, als eine Nachzeichnung vorgegebener doktrinärer, zentralisierter Weggebote überhaupt zulässt.

1.

Unter dem Titel *Arbeiten mit und auf Papier 1922–1984* wurden zum einen Entwürfe und Skizzen gezeigt, zum anderen Arbeiten mit Papier – Collagen – und Arbeiten auf Papier – Radierungen, Lithografien, Holzschnitte, Mischtechniken. Sie stammten von dem damals schon greisen, aber überaus vitalen Künstler Serge Brignoni, dem einzigen Schweizer Maler und Zeichner, der – im Unterschied zu Alberto Gicaometti oder Meret Oppenheim – ein Leben lang seiner ersten Pariser Anerkennung und ›Berufung‹ als wahrhafter

Surrealist treu geblieben ist. Es handelte sich um eine verknappende, aber repräsentative, die sachlichen Aspekte und zeitlichen Einschnitte versammelnde Auswahl, nicht um einen Nachtrag zu einem Lebenswerk und auch nicht um eine simple Fortsetzung des früher Erarbeiteten. Sie zeigte nicht den Hintergrund des malerischen Arbeitens und der Skulptur. Sie ließ eine Aufteilung in ein Haupt- und ein Nebenwerk nicht gelten, sondern versuchte, eine typologische Ordnung zu ermöglichen, die Linie, Raum, Farbe und Form, Ornament und Gestalt, Natur und Idee in einen fortlaufenden Arbeitsprozess einbezieht. Brignoni hat verschiedene Motive immer wieder variiert und aufgenommen, zum Teil nach Jahren wieder neu bearbeitet oder anders konkretisiert. Einiges erscheint wie eine Vorform für Späteres; einiges wird verändert, umgebaut oder auch verworfen. Brignonis persönlicher Stil pendelt, in immer neuen Bildfindungen, zwischen einem vegetabil-naturalisierenden und einem abstrakt-geometrisierenden Pol. Diese Pole werden überlagert von verschiedenen metaphorischen, manchmal stark literarisierenden Orientierungen: Erzählweisen, die mit der Kategorie des Eigenartigen arbeiten; Dramatisierungen eines vorstellbaren inneren Geschehens; Assoziationen, die in der Kombination vorerst nicht zusammengehörender Elemente die gewohnte surrealistische Poesie belegen.

Lautréamonts berühmtes Diktum formuliert den Schönheitsbegriff, dem sich die Surrealisten als Vertreter der modernen Kunst anschließen: Schönheit sei das zufällige Zusammentreffen eines Regenschirms mit einer Nähmaschine auf einem Seziertisch. Schön-

heit bedeutet also nicht anderes, sondern ist, was sie zeigt. Darin liegt keine literarische Anspielung, keine Aufforderung zur Entzifferung des in Differenz zum Bestehenden gesetzten Besonderen, das eben dadurch auf Anderes verweise. Das scheint im Widerspruch zu stehen zur geläufigen Auffassung vom Surrealismus als einer Technik des Symbolischen schlechthin. Der surreale Stil scheint ja in der Überhöhung des Symbolischen zu gipfeln. Bereits André Breton hat Lautréamonts Spruch interpretiert: Der Regenschirm sei der Mann, die Nähmaschine die Frau, der Seziertisch das Leben, das im Tod ende. Hier spielt die Zuweisung einer Position der Frau, einer Art dämonischer Maschine, eine bekannt gewordene Rolle: stehende Figur der surrealistischen Männerfantasie. Breton, der sonst für die grenzenlose Eigenlogik aller denkbaren Assoziationen plädiert, entschlüsselt hier eine in die Erscheinungswelt stoßende, eine in der Erscheinungswelt unsinnige Bildkombination literarisch. Er deutet damit an, dass das surreale Verfahren handhabbar ist. Das entspricht unserem heutigen Bild vom Surrealismus: eine Laune bildlichen Fabulierens, die an der Oberfläche eine meist träumerische oder das Traumvokabular inszenierende metaphysische Irritation auslöst. Der Surrealismus kann heute im Bereich der bildenden Kunst als Montageverfahren identifiziert werden, für dessen Stil Konstruktionsregeln gelten: übersteigerte Perspektiven und Fluchten; Fantasiegestalten; Kombination von Fremdem oder Unvereinbarem; Anspielung auf das Fremde am scheinbar Gewohnten; Verrückung der Ordnungsraster, besonders des cartesianischen Raumgitters (das bekanntlich eine

eindeutige Ortung aller raum-zeitlichen Ereignisse erlaubt); Kultivierung des scheinbar Irrationalen; Pflege der Ästhetik der Abweichungen und des Hässlichen; Stilisierung eines emotional Geheimnisvollen, das in eine besondere Landschaft eingefügt wird. Man geht nicht fehl, für die Deutlichkeit der historischen Entwicklung, die über den Stil entscheidet, sich die Bilder Salvador Dalís zum Maß einer solchen Stilkonstruktion zu nehmen. Dem Surrealismus werden die Bereiche von Angst und Schrecken zugeordnet. Als spezifisch surreal gilt die Aufhebung der Grenze zwischen dem Geordneten und dem Tabuisierten, dem Bewusstsein und seinen Verdrängungen, dem Anerkannten und dem Zensierten. Eine besondere Lust am Durchbrechen sogenannter Tabus sei für ihn bezeichnend.

Missst man den Stil an solchen Haltungen, dann führt das zur üblichen Vorherrschaft einiger Figuren. René Magritte würde den intellektuellen Surrealismus verkörpern: Unauflösbarkeit der Übersetzung von Sprache in Bilder, von Traumresten in Figurationen, von Raum in Fläche.⁶ Am anderen Ende würde Salvador Dalí stehen als Illustrator eines zum Design gewordenen Surrealismus – nicht als Missbrauch, sondern als Verdeutlichung: ein ins Weiche zurückgenommenes Spiel mit dem zitierbaren Schrecken, dem Träumerischen als einem ordnenden Design, das Mehrdimensionales überhaupt abbildbar macht. Max Ernst wäre der Meister des Natürlichen als des Fremden. Eine solche Reihe ließe sich fortsetzen. Es fällt auf, dass hier das Geheimnisvolle an die Oberfläche gelegt wird. Es besteht im Offensichtlichen, es wird zum Charakter des Geheimnisvollen. Die surrealistische Kunst des Sym-

bolischen wäre gerade nicht eine symbolische Form: Wohin immer man den Verweisen auf »Anderes« folgt, man endet beim Übertragungsmechanismus des einen, äußeren Bildes auf ein anderes, inneres Bild. Diese Bewegung, nicht die Entschlüsselung scheint wichtig.

2.

Eine der Äußerungen Brignonis: »Man ändert sich, um sich gleich zu bleiben.« Ein Werkprozess in Variationen. Er zielt nicht auf Auflösung, er bleibt im Vorgang des Bedeutens. Brignoni arbeitet in Reihen und Sequenzen. Es geht ihm nicht um die surrealistischen Auffälligkeiten und Attitüden, nicht um bestimmte Inszenierungswerte; er kokettiert nicht mit der schwarzen Romantik des sogenannten Abgründigen, mit Wahnsinn und Verbrechen – mit Dingen, die längst abgenutzt und zu bloßen Zitaten verkommen sind.

Die frühen Beispiele der Basler Ausstellung zeigen die Voraussetzungen: den Weg ins Gegenständliche; Landschaften der jeweiligen Umgebung; ein Akt; ein Versuch einer Umsetzung eines literarischen Motivs mit schönem, im Flüchtigen bereits präzisem Strich, der auf etwas Organisches zielt und eine Aura bewirken will. Bereits hier klingt ein Grundmotiv an: die ornamentale Linie eines einführenden Arbeitens, die eine Öffnung gegenüber dem Primitiven bewirkt, wie es bereits John Ruskins *Seven Lamps of Architecture* (1849), erst recht Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* (1906) als Ablehnung des Abstrakten, das einer angstvollen Verdrängung verlorener Intuition gleichkomme, gefordert haben.

Es schiene falsch, den Schaffensprozess Brignonis in einer chronologischen Ordnung aufleben zu lassen, wenn doch ein wesentlicher Impuls gerade im Diskontinuierlichen und in der Umwälzung des einfachen Raum-Zeit-Gitters besteht. Die Anordnung geht von einem anderen Gedanken aus: mittels einzelner Sequenzen die dialektische Spannkraft im Einzelnen darzustellen; Konfrontationen zu zeigen; überraschende Wendungen anzulegen, die zur Klärung des produzierenden Geistes beitragen sollen. Gerade im Werk Brignonis existieren eigentlich in jedem Bild verschiedene Inspirationsstränge, die einmal so, einmal anders akzentuiert werden: Vegetables; Rhythmus; dialektische Bildkonstruktion (Nacht/Tag; hell/dunkel; geschwungen/gerade; mechanisch/organisch); natürliche und imaginative Topografie; Physiognomisches (Gesicht, Ornament, geometrische Figur, physiognomische, abstrahierende Linie).

Die einzelnen Sequenzen sind in einen größeren Bogen eingespannt: der Hinwendung zu einem Bildraum, der eine immer klarere Ordnung erhält und sich zur Totalität entwickelt, immer weniger Umraum hat und immer stärker mit Farbe gefüllt wird. Die Wendung zur Farbe begrenzt auch den Surrealismus im engeren Sinn; andere Elemente werden wichtiger, zum Beispiel tachistische. Konstruktionszeichnungen zeigen, wie stark Brignonis Werk über Linie und Entwurf, über eine flüchtige und auch beiläufig notierende Hand angegangen werden kann. Hier wird technisch etwas sichtbar, das der Surrealismus geradezu als Erkenntnistheorie beansprucht hat: dass die Gestaltung sich in einem gewissen Automatismus realisiert, der nicht

in bewusster Bildkontrolle gefasst werden kann. Zwar nicht, wie immer wieder behauptet worden ist, mittels Ausschaltung des Bewusstseins, aber immerhin unter Umgehung. Eine Collage zeigt die Handhabung eines für den Surrealismus typischen Mediums: Sie kombiniert veränderte Wertigkeiten bereits gestalteten Materials, betont die anstoßenden Linien. Ein Blatt wie *L'arcange* vereint die typischen Motive: allseitige Orientierung rhythmischer Linien; die Linie in ihrer Funktion als Beschreibung von Rhythmus überhaupt; die Wunderwelt der organischen Figurinen; Anspielungen auf einbildbare, aber nicht sichtbare Gestalten; Landschaften, die auch körperliche Organe sind; Hügel als Augen; Kuppen einer ornamentalen Weiblichkeit; Eros als vegetables Naturprinzip.

Man erblickt Ornamente geometrischer Herkunft, die bestimmten natürlichen Abfolgen eingeschrieben werden. Das Bild zeigt sich als kondensierte Fläche für die pulsierende Bewegung. Der Akzent liegt hier, 1950, nicht mehr auf dem Merkwürdigen oder dem schauerlich Irritierenden. Das Bild ist in sich geschlossen und ohne Drohung; der Akzent liegt auf der imaginierenden Poesie, mit der Themen heterogener Herkunft verknüpft werden können. Hier wird ein surrealistischer Stil dargestellt. Ob ein solches Bild den Begriff des Surrealismus abdeckt, ist allerdings fraglich. Denn seine intellektuellen Inhalte wollen die reine Künstlichkeit einer irrationalen Ordnung anstelle der scheinbaren Ordnung einer Welt, die sich ständig in Unordnung pervertiert. Ohne diese antibourgeoise Ideologie und eine entsprechende militante Rhetorik verkürzte man den Surrealismus.

3.

Die Auswahl aus unermesslich vielen Blättern Serge Brignonis für den Katalog der Ausstellung von 1985 ist in diesem so aufgebaut: Die ersten Blätter haben die Funktion eines Leitmotivs. Sie vereinen beispielhaft die verschiedenen Quellen des Schaffens. Als Ausdruck des Ganzen sind sie dennoch besondere Akzentuierungen. Das Leitmotiv, wie es in zwei Verdichtungsphasen verstärkt zum Ausdruck kommt – den 1930er und den frühen 1950er Jahren –, ist der vegetabile Eros. Dieses Leitmotiv – als Beispiele dienen das Blatt *Irisation* von 1937 (Tempera auf Papier, 33 x 22 cm; Abb. 2) und *Obne Titel* (Collage und Tempera, 1935, 16,2 x 12,3 cm; Abb. 8) – wird aufgefächert. Eine zweite Sequenz zeigt Studien und Skizzen, Entwürfe und Vollendungen zugleich, die Natur- und Bildkonstruktion vereinen. Das gilt für geometrische Formen wie für ornamentale Linien, die mit Antlitz, Figur und Maske verbunden sind. Die *Drei Studien* von 1931 (Bleistift, Collage, Feder auf Papier, 13,8 x 21,2 cm; Abb. 1) gehören zu einer Pariser Gewohnheit, die Brignoni vor allem mit Alberto Giacometti pflegte – nach dem Essen auf Tischtücher zu kritzeln. Inwendige Figuren, die verfügbar gemacht werden. Die besten dieser Skizzen kann man als Kristallisationen eines sich selbst darstellenden symbolischen Geistes ansehen. Aber es ist falsch, alles einfach Beiläufige zum Beleg für die surrealistische Attitüde der »écriture automatique« zu stilisieren, die ja ohnehin erst später ihren eigentlichen Ort gefunden hat: in der trivialen Pop-Art, den Cut-up-Stories von Gins-

berg, Burroughs und Gysin. Brignoni pflegte überall zu zeichnen; mit einer gewissen Vorliebe im Zug, auf bereits gestalteten Unterlagen, gerade verfügbarem Papier, auf Postkarten, Einladungen, Vernissage- und Ausstellungsannoncen. Die Beiläufigkeit solcher Formulierungen verdeutlicht, dass dieses vermeintlich rein surreale Prinzip gewisse Bedingungen einer konstruktiven und konkreten Kunst im ganz anderen Sinne, zum Beispiel des »de stijl«, erfüllt: Der Geist ist nichts anderes als was in einer so vorgeordneten Form Gestalt findet – elementare Gestaltung einer konstruierend und zugleich konstruierten Ausgangssituation. Die persönliche Handschrift bleibt deutlich gewahrt. Das spricht gegen die Zuordnung zur Depersonalisierung des Bewusstseins in der Strategie des literarischen Surrealismus. So lässt sich ein Übergang von *Novaggio* (Bleistiftzeichnung, 1922, 26 x 17,5 cm) zu *Studie* (Kugelschreiber, o. J., 21,5 x 14,5 cm; Abb. 7) legen. *Iridiscenza* (Tempera auf Papier, 1949, 20 x 16,1 cm; Abb. 4) entfaltet wieder die Einheit von Physiognomie und Vegetabilität, von Geste und Bildkonstruktion.

Sachlich eine nächste Sequenz bilden abstrahierende Ordnungen, die sich im ganzen Bild zu äußern versuchen; offene, tastende, zum Teil ausgemalte, knappe Bilder; auf Linien oder Flächen konzentriert – wie zum Beispiel *Projet pour sculpture en fer* (Feder und schwarze Tinte und Bleistift auf Japanpapier, 1956, 50 x 33,5 cm; Abb. 6). Teils dynamische, teils ordnende Rhythmen als Formgegenstände, die sich mit mehr oder weniger abstrakten Thematiken verbinden, mit offenen und geschlossenen Flächen,

ausgreifenden oder in sich konzentrierten Farben. In eine Komposition, die eine rasch skizzierte Situation verwandelt, fügt sich eine menschliche Figur, nach oben offen, den Körperumriss betonend, die Köpfe in einem leeren Raum. Physiognomisches als Komposition. In einem unmittelbarer surrealen Sinn taucht die Physiognomie wieder auf in stark schematisierten Flächen – zum Beispiel in *Fragments de torse*« (Litho, Epreuve d'artiste, o.J., 45 x 60 cm) – als Abstraktion, die mit skelettartigen Gebilden korrespondiert und eine Art Himmelskörper in den Bildraum und in die Betrachterachse rückt. *Le miroir* von 1956 (farbiger Prägedruck, Epreuve d'artiste, 1956, Platte 35 x 28 cm; Abb. 10) ist ein Prägedruck und bietet ein variables Motiv dar: Menschen in einer vis-à-vis-Situation. Das Thema der Offenheit und Durchbrochenheit von Beziehungen ist hier mit der alten Situation der Spiegelungen verknüpft. Zwei korrespondierende Figuren – vorgelagert kann man eine andere physiognomische Umrisszeichnung erkennen –, die nur den Typus geben, ohne dass die Zuordnung der Geschlechter an vereinzelte Figuren möglich wäre. Für beide Gestalten typisch ist die Betonung weiblicher Sexualattribute. Das Androgyne ist eine der verführerischsten rhetorischen Figuren im surrealistischen Repertoire und vermischt sich hier mit der Umgebung, Erde oder Landschaft. Die geometrische Konstruktion des Figürlichen ist hier gleichwohl eine Verkörperung des Unbewussten oder auch des Urgeschichtlichen. Aber der demonstrative Surrealismus ist hier zurückgenommen in ein bloßes Attribut. Es geht stärker um die Idee der Korrespondenzen und

der abstrakten Idee einer Komposition anhand von Gegenständlichem, das in eine emotionale Situation gestellt wird. *Le miroir* zeigt auch, wie wenig tragfähig starre Entgegensetzungen, zum Beispiel zwischen Surrealismus und Konstruktivismus, sind. Das belegen erst recht die um wenige Jahre vorausliegenden Vorprägungen des Motivs in variabler Bearbeitung und Ausführung: *Rencontre* (Kupferstich, Décalage, 1952, 39,5 x 30 cm; Abb. 11) und *Obne Titel* (Kupferstich, Aquatinta II état, 1952, 34,7 x 28 cm; Abb. 12).

Bilden zahlreiche Skizzen, Studien und vorläufige Collagen eine Versuchsform, so stehen die als Radierungen, Lithografien und Holzschnitte realisierten Blätter für eine drucktechnisch abgeschlossene Kunstform. Perfekte Ausführung und stringente Thematiken bewirken eine gewisse Hermetik. Dennoch wäre auch hier die isolierende Rede von Hauptwerken verfehlt. Die Hauptthematiken des Surrealismus – Konstellation zwischen Vegetabilem und erotischem Weiblichkeitspathos (Beispiel: *Femme au perroquet*, Kupferstich, 2. Zustand, 1952, Platte 42,5 x 33 cm); Landschaft und Nicht-Bewusstes; Alogik der Dramaturgie; Diskontinuität; skurrile Ereignisse; das leise Nahen des verhaltenen Schreckens (Beispiel: *Métamorphose*, Kupferstich 1. Zustand, Epreuve 1, 1954, Platte 40 x 33cm) – geben auch einen zeitlichen Hinweis auf Brignonis Beziehung zum Surrealismus. Sie zentriert sich in den 1950er Jahren und zeugt von einer zeitlich verschobenen Auseinandersetzung, die mit der Rezeption des Surrealismus in der Schweiz nach der Rückkehr aus der Emigration 1940 – oder auch: der Emigration aus der vertrauten Pariser Kultur in eine

fern gewordene Heimat – zu tun hat. Deutlich wird in dieser Grafikfolge die Konzeption des Variablen, die Dialektik von Kontinuität und Bruch, das Sichtbarmachen verschiedener darstellerischer Wertigkeiten, die sich durch immer wieder andere Linien, Überlagerungen und Flächen ergeben. Es geht hier auch um die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Mensch, Tier und Pflanze als verschiedenen Potenzen und Zuständen eines möglichen Gesamtorganismus. In den verschiedenen Ausformungen der *Agitation céleste* von 1934 – die in über 15 Jahre später realisierten Blättern noch einmal aufgenommen werden – eröffnet sich die typische surreale Topografie: Augen, täuschende Gebilde, immer wieder neue Ansichten; wellenartig Weiches verbindet sich mit sexualisiert Deutlichem zu einer paradoxen präzisen Ordnung des Unentwirrbaren, der freien Linie, die sich um den Automatismus des Verwirrenden rankt. Das kann zu sehr dekorativen Lösungen führen, die besonders gut im Holzschnitt zum Ausdruck kommen.

Eine letzte Abteilung zeigt Bilder, die mit einer zunehmenden Sicherheit sich darbieten; Bilder, die ein gewisses Pathos im Ausschöpfen des verfügbaren und sich eröffnenden Raumes aufweisen. Nicht zufällig finden sich hier Collagen – als Beispiel: *Obne Titel* (Collage, 1935, 14,1 x 14,7 cm; Abb. 13), die nicht mehr als Notationen für offene Farb- und Formwerte dienen, nicht als Beispiele für ein breit angelegtes Archiv skizzierter Imagination, sondern herausgearbeitete thematische Umsetzungen sind. Auf die Zunahme der Farbigkeit, die tachistische Ausweitung des Surrealen, die Kombination mit einer formelhaften

wie expressiven Gebärde habe ich schon hingewiesen. Die beiden letzten Arbeiten der Katalog-Auswahl zeigen deutlich, wie stark sich diese Formulierungen von der Unterscheidung zwischen Thema und Form, Abstraktion und Gegenständlichkeit gelöst haben. Die eine heißt *Sommertag* (Acryl auf Papier, 1980, 40 x 57 cm), die andere *Formes dans l'espace* (Acryl auf Papier, 1980, 65 x 81 cm). Die eine eröffnet das naturalistisch-gegenständliche Universum unserer gewohnten Erscheinungswelt, die andere, in linearer Ordnung dazu, das Universum unsichtbarer Konstruktionsformen. Die gewählte Anordnung zeigt also:

- einen übergreifenden Bogen mit chronologischen Eckpunkten unter Einbezug von Brüchen, Abweichungen und Unterbrechungen, der eine Interpretation und Rekonstruktion des gesamten Werks ermöglicht;
- einen möglichen Beginn mit herausgearbeiteten Konstruktionsbildern und einigen typischen Beispielen des vegetabilen Eros; das Voranstellen der Leitmotive folgt nicht einer diachronen, sondern einer synchronen Methode: erst die entwickelten Formen führen zur abschließenden Erkenntnis der Ausgangspositionen;
- eine Konzentration auf den grafischen Zyklus, der die wesentlichen Themen auf die Hartnäckigkeit des künstlerischen Schaffens bezieht: auf ein obsessives Verhältnis des Künstlers zu seinem individuellen Bedürfnis;
- eine Reihe von Umbruchbildern – zum Beispiel *Composition pour collage* (Ölkreide auf Radierungs-

papier, 1964, 51 x 39 cm; Abb. 14); *Composition* (Mischtechnik auf Japanpapier, 1941, 41 x 28,7 cm; Abb. 16; vgl. auch *Studie*, Abb. 7); *Composition* (Ölkreide auf Papier, 1956–1960, 55,5 x 30 cm; Abb. 5); *Composition pour collage* (Ölkreide auf Radierungspapier, 1964, 51 x 39 cm; Abb. 14) –, die tendenziell auf eine prägende Verselbstständigung der Darstellungsweisen und der ästhetischen Formen des Gezeigten hinauslaufen. Dazu sind zwei Etappen wesentlich: die Hinwendung zur dialektischen Konstruktion, die mit dem Durchbruch des Surrealen zusammenfällt, und die Hinwendung zum Triumph der Farbe, mit der Brignoni schließlich das engere Terrain des Surrealismus verlässt.

4.

Definitiv Klarheit ist immer auch eine Folge von Entscheidungen. Die Definierbarkeit des Surrealismus bleibt von der Sache her schwierig, weil sich Absichtserklärungen, historischer Verlauf, Stilbedürfnis der Rezipienten und politisch-ideologische Wertmaßstäbe überlagern. Man muss Aspekte unterscheiden: Zeitlich handelt es sich um ein Ereignis der 1920er Jahre; geografisch um eine Pariser Attitüde; sozial um eine manchmal eher kommunikative, manchmal eher aktionistische Selbstbehauptung einer Intellektuellengruppe; künstlerisch um eine propagandistische Manifestation; epochal um eine Strategie, mit einem weiteren -ismus ein weiteres Mal das Ende der Kunst zu verkünden. Der Beginn eines wirklichen surrealistischen Stils fällt mit einer Abwendung der bildenden

Künstler vom radikalen Impuls zur Zerstörung der überlieferten bürgerlichen Kultur zusammen. Sie gehen weg von der Straße und wenden sich Museen, Galerien und Märkten zu, in denen sie parallel zum wachsenden Prestige ein Gütezeichen visueller Identität schaffen: den Surrealismus als Bildformel. Das ist der Zeitpunkt, als Breton Salvador Dalí mit dem Anagramm »Avida Dollars« belegt und Dalí sich immer mehr für den inszenierten Stil, die klischierte Adaption der Inszenierung nicht des Surrealen, sondern des surrealistischen Stils interessiert. Magritte und Dalí sind aber gerade deshalb die Leitfiguren einer surrealistischen Malerei, weil sie sich als Gütezeichen und Embleme anbieten und verdeutlichen, dass es sich beim Surrealismus nicht um einen Stil der reinen Authentizität handelt. Der Realkitsch Dalís und die Literarisierung des Paradoxen bei Magritte bilden – sachlich und zeitlich – Eckpunkte und Schlusssteine des surrealistischen Stils. Es scheint, als müsse man sich vor einer Interpretation auf eine methodische Strategie einigen, was der Surrealismus denn alles sei:

- ein Stil: Dekoration des sogenannten Unbewussten in mehr oder weniger fotografischer Annäherung;
- eine Methode: Aktionismus gegen die zerfallene bürgerliche Kultur im Namen eines wahren Spektakels;
- eine Technik: Automatisierung des Bewusstseins, um die Automatik des Unbewussten einem freien Ausdrucksspiel zu überlassen;
- eine Haltung: Ausdruck einer visuell identifizierten Sinneinheit, die durch ein kulturelles Selbstempfinden bestimmt wird: Ausdruck des Lebens in einer

europäischen Metropole zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt;

- eine Ideologie: Triumph des Anti-Cartesianismus; Nachfolge der schwarzen Romantik; die Feier der bösen Geister.

Der Surrealismus trägt unübersehbar fundamentalistische Züge. Er etabliert sich mit einem Aufschrei, begleitet von einigen skandalisierenden Aktionen. Er lebt von der bezugten Zugehörigkeit (die allerdings außerordentlich zufälliger Natur sein kann) und einem bestimmten, an die Autorität von Personen und ihren Äußerungen fixierbaren Stil. Er kleidet die autoritäre Forderung nach Zustimmung in die Form der Negation, die Absage an Bestehendes. Er möchte gefährlich sein, predigt Verbrechen und etabliert an der Stelle des unterdrückten Terrors des alltäglichen Irrationalen die Predigt des absoluten Subversiven, was immer man sich darunter vorstellen mag. Er ergeht sich in verbalen Exzessen. Kurz: Er betreibt, was man später »Happening« und noch später »Performance« nennen wird und was eigentlich seit geraumer Zeit bereits wieder im Alltag des Kulturbetriebs und in öder Selbstdarstellungslangeweile versinkt; etwa in den Minimalismusritualen eines Philip Glass, einer Laurie Anderson, eines *Koyaanisqatsi* (Film von Godfrey Reggio) – Beispiele eines schier unerträglichen Pathos der bedeutsamen Politur, der Tiefe des Seichten an der Oberfläche einer stilsicher vorgetragenen Bedeutungslosigkeit.

Dass es sich hier nicht um eine interpretatorische Laune handelt, sondern um einen sachlichen Zusam-

menhang, belegt ein offener Brief, den der stalinistische Renegat, ehemals Vorkämpfer und Mitstreiter Bretons, Louis Aragon, 1971 an den 1966 verstorbenen André Breton schreibt. In diesem Brief schwärmt er von einer Inszenierung Robert Wilsons in Paris, *Deafman Glance*: »Ich habe niemals, seit meiner Geburt auf dieser Welt, etwas Schöneres gesehen, keines, kein einziges Schauspiel hat es gegeben, das diesem das Wasser reichen könnte, weil es zugleich das wache Leben und das Leben mit geschlossenen Augen ist, die Verwirrung zwischen der alltäglichen und der allnächtlichen Welt, die mit dem Traum vermischte Wirklichkeit, das Unerklärliche aller Dinge im Blick des Tauben«. ⁷ Es geht hier nicht um eine Bewertung der Arbeit von Wilson, sondern um den Stil von Aragon und das wohl letzte, in gewissem Sinne authentische Zeugnis des Surrealismus. Sozusagen postum werden hier die zentralen Projektionsfiguren des surrealen Stil- und Lebensempfindens fassbar. Diese Figuren werden in die Theater-Performance-Szene der Gegenwart eingerückt, die ästhetisch im Bühnenraum symbolisiert, was vom Surrealismus als Niederreißen der Mauern zwischen Kunst und Leben propagiert wurde und in die Straßenschlacht gegen das verkommene Spektakel der bürgerlichen Waren – im Namen eines wahren Theaters – hätte geworfen werden sollen. In Aragons Schwärmerei werden an grundlegenden Motiven deutlich:

- die Regression auf die Kindheit; die Suche nach einer universalen Grazie des unschuldigen natürlichen Bewusstseins; die reflexionslose Identität; die

naive und zugleich intellektuelle Anschauung, wie sie das Programm der modernen Kunst im Ganzen begründet (am schönsten und klarsten formuliert in Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* von 1810); die Suche nach einem kommenden Gott und einer neuen Mythologie; ⁸ die Etablierung des Primitivismus ab 1905 als eines Diskurses, der sich als Stil äußert; ⁹ die Versuche einer Auswertung der kindlichen Kreativität, zuerst durch Paul Klee, später durch Cy Twombly; die Beschwörung des Abweichenden bis hin zu den nachhaltig wirkenden Zerfallsprodukten der Romantik, den totalisierenden Gesten einer Umwälzung des noch nicht durch Kunst bestimmten Lebens – Beuys, Nitsch, Vostell; – die Steigerung einer Formalisierung, die im Namen des ungeordneten Unbewussten operiert, für die Ausschaltung des Bewusstseins eintritt und die dann doch rückblickend einen hohen Grad an formaler Organisation in der Verfassung von Texten erkennen lässt. Von den klassischen Werken löst vielleicht nur Breton/Eluards *Unbefleckte Empfangnis* den Anspruch ein, den Menschen als Medium der Gestaltung so zu trainieren, dass der Fluss einer unergründlichen und vorgeordneten Harmonie die Un-Moralität des unschuldigen Geistes mit der Vision einer natürlichen Utopie verknüpfen kann, ohne der Vermittlung durch den Intellekt zu bedürfen. Ganz im Gegenteil wird bei den klassischen Werken der surrealistischen Literaten der Aufwand an formaler Organisation sogar noch gesteigert, als garantiere die ins Unendliche verlängerte Reflexion die Auflösung der bestehenden Welt ebenso wie

den Zustand der wiederhergestellten Unschuld. Der Surrealismus erweist sich hier als Verlängerung der europäischen Romantik: Er argumentiert ästhetisch für eine Naturphilosophie der symbolischen Tätigkeit, bei der die absolute Unschuld mit dem Ende des Bewusstseins und dem höchsten Zustand der A-Moralität zusammenfällt.

- Die Steigerung der Konstruktion des Unbewussten durch Bilder, in denen das ästhetische Bewusstsein sich nahezu geometrisch ausdrücken kann. Der vermeintliche militante Bruch mit der Ausgrenzung der Kunst aus dem Leben (genauer wohl: dem bürgerlichen Arbeitsleben) führt überraschend schnell zu einem in Bildern gegenständlich geronnenen Stil. Die Sehnsucht nach einer reflektierten Infantilität weicht der listigen Komposition. Das Geheimnisvolle wird immer vordergründiger. Die Kompositionen führen vielleicht zu einer Entlastung des Verstehens. Der surrealistische Effekt führt dazu, an die Stelle der Deutung die Wahrnehmungsvorgänge selbst zu setzen. Die Irritation des Bewusstseins soll vom Künstler auf den Betrachter übergehen. Es handelt sich dabei um eine doppelte Verrückung. Die erste verschiebt den Mechanismus des Sichtbaren auf den beschworenen Organismus des Nicht-Bewussten. Die zweite überschreibt die Resultate dieses Vorgangs auf den Betrachter, der seinerseits die Mechanik des Bewusstseins zugunsten eines freien Ausdrucks seines organischen Nichtbewussten zurücknehmen soll, um die Zerstörungsarbeit an bestehenden Ordnungen zu betreiben. Da der Surrealismus kein reiner Aktionismus sein und sich nicht

auf den reinen Vollzug eines abstrakten Geistes und der flüchtigen Gesten des reinen Verschwindens zurückziehen kann, stehen auch die dinglichen Bilder und Oberflächen des Surrealismus in der Tradition seines bilderstürmerischen Grundprogramms.

5.

Wir sind immer noch auf dem Wege einer definierenden Umschreibung des Surrealismus und haben einen aktuellen Zugang versucht. Nicht die Fakten sind unübersichtlich, sondern die eigengesetzte Sache des Surrealismus ist es. Immerhin, so viel ist sicher: Die Definition muss an der Philosophie der modernen Subjektivität ansetzen, wie sie die Romantik mit dem Seitenblick auf das unbegrenzte Böse entwickelt hat: als intellektuelle Anschauung einer Subjektivität, die in sich zerrissen ist und die Trümmer der eigenen Geschichte zu etwas Neuem verbinden möchte.¹⁰ Es geht dem Surrealismus – hinter dem Appell für Zerstörung; hinter der Strategie des Automatismus; in den sadistischen Fantasien und der Idolisierung und zugleich Verachtung der Frau – um die Aufwertung des abstrakten Individuums zu einem unvergänglichen Moment, einer Gegenwart des Unendlichen im Hinfalligen. Eine angestrebte Identität kann die Erfahrungen der Zerstörung nicht aus der Geschichte ausgrenzen. Der Surrealismus plädiert, wie die Romantik, für eine permanente Integration des Totalen ins Subjekt. Dieses Totale aber ist nicht das einzelne Bild, nicht das Fixierbare und Isolierbare, sondern allein die stetige und negative Überschreitung, die Permanenz des Of-

fenen im Unbegrenzten. Das poetische Prinzip dieses desintegrierten Subjekts greift deshalb aufs Unbewusste. Mit einer Feststellung Cocteaus: Das Unbewusste erzeugt Poesie, wogegen das Poetische aus dem Bewusstsein kommt.¹¹ Die mögliche poetische Organisation eines Werkes muss darum noch nicht unbedingt Poesie enthalten. Aber nur die Poesie, d.h. eine eigene Ordnung der reinen Imagination und ihrer archaischen und modernen Quellen zugleich, kann die Zerbrochenheit des Subjekts ertragen, ohne eine Heilsgeschichte zu fordern – die Unendlichkeit des reinen Bedeutens wird zur poetischen Unendlichkeit, mit der das moderne Subjekt seine zentralen Erfahrungen hinter den Erscheinungsbildern darstellt. Insofern steht der Surrealismus als eine einzelne Etappe in der Geschichte und Tradition der Moderne. In seinen besten Momenten macht er den unendlichen Prozess des Poetischen greifbar. Er erzeugt dann von einer Unmöglichkeit, sich einfach einem Transzendenten zu überschreiben, das die Brüche der zerrütteten Identität von außen kittet. Aber es fällt dem Surrealismus schwer, diese Balance eines endlichen Bewusstseins, das sich in einer permanenten Überschreitung des Gegenständlichen und seiner Bedeutungen befindet, zu halten, ohne auf ein im Prinzip religiöses Modell von verbürgter Sicherheit zurückzugreifen. Die Modernität der romantischen Konzeption des Individuums besteht darin, dass ein Absolutes als Prinzip nicht im Individuum selbst aufgespürt werden kann. Sie weiß, dass jede Verallgemeinerung einer individuellen Existenz dem Bann des Vergänglichen ausgeliefert ist. Hier ist der Ansatzpunkt für die künstlerische

Bewältigung der Vereinzelung des Menschen, der sich aus der Grazie der organischen Welt in das grelle Licht der übersteigerten Reflexion geflüchtet hat und dessen Denken mit der historischen Schuld eines unersetzlichen Verlustes belastet ist. Diese Schuld ist nichts anderes als die Kraft historischer Erinnerung. Und zwar der Erinnerung als eines reflexiven und nicht eines rein anschauenden Vermögens (wie noch bei Platon). Darum auch die Konzeption des Schocks: Nach dem Verlust des Paradieses, nach der Zerstörung der Grazie muss die Reflexion ins Unendliche hinein verlängert werden. Und nur das Unerwartete, das Unmögliche, das Überraschende scheinen in der Lage, jenen Moment des Aufblitzens eines Zugangs zum Paradies nicht zu verpassen. In die Konzeption des Schocks gehen Erlösungserwartungen gegen die Herrschaft der Geschichte (Erinnerung ist ja nichts anderes als das Bewusstsein der verlorenen Unschuld) ebenso ein wie in die Konzeption des modernen Heiligen die möglichst weitgehende Pervertierung der Unschuld: Nur äußerste Schuld scheint überirdische Reinheit zu ermöglichen. Diese Figur der Umkehrung ist aber nicht allein eine soziale, sondern eine ästhetische Konstruktion. Nur die Bilder der Bewusstlosen oder Zersetzten, der Infantilen, Primitiven oder Wahnsinnigen sind wahre Kunst, Epiphanie des totalen Augenblicks, absolute Reflexion als wiedergefundene Grazie, absolute Poesie des Unbewussten, das zugleich das höchste Bewusstsein darstellt. Die als Schock beschworene Unschuld müsste einst der unendlichen Reflexion entspringen. Wenn die surrealistische Rede von der *«écriture automatique»* über-

haupt einen nachvollziehbaren Sinn haben kann und nicht einfach Beschwörung eines Ritus ist, dann den: die Fixierung der Bedeutungen, die Setzung des Gegenständlichen immer wieder aufzulösen zugunsten des unendlichen Fortgangs des Bedeutens. Und nur schrecklich oder schreckensgleich kann das Paradiesische noch über den Menschen hereinbrechen. Deshalb die Vorliebe der Surrealisten für die Choreografie des Schreckens, die Magie des Zufalls und die Steigerung des Individuellen. Man verkürzte den Gehalt, würde man nur die oberflächliche Lust an einer bestimmten Pose und das »épater le bourgeois« am Werk sehen. Der Surrealismus hat eine starke theologische Thematik in sich aufgenommen. Er ist eine dialektische Konstruktion, die die Suche nach dem Sakralen an die Existenz der Hölle und ihrer Visionen bindet.

6.

Dialektik von Heiligtum und Hölle – darum auch die Vorliebe der Surrealisten für die Störungen, das Rauschen und die Verzerrungen, den Lärm, das Chaos der Straße, die Inkonsequenz des Verhaltens, die überraschenden Wendungen, den Unsinn des Verständlichen, das Labyrinthische der gesamten Existenz. Die Pflege des Schocks ist natürlich auch ein Ausgangspunkt für Traditionsbestimmungen. Delacroix und Goya können hier ebenso eingerechnet werden wie die Umbruchfigur Baudelaire, der eine Theorie des Supra-Naturalismus der Sprache der Großstadt entlang entwickelt hat. Gerade der seither propagierte Kult des Flanierens und des Dandys, die Inszenierung

der Männlichkeit, die Heimlichkeit der grenzenlosen erotischen Begierde, die magische Erwartung der Enthüllung (bewusst wird hier die sexuelle Enthüllung als Enthüllung der Wahrheit interpretiert) belegen die spezifische Pariser Geschichte als eine Tradition, die mit dem Durchbruch des Prinzips des Warenluxus und dem bestechenden Schein der Waren zu tun hat.¹² Und genau so wird die Surrealität der Erscheinungswelt in Louis Aragons *Pariser Landleben* dargestellt. Seit Rimbaud wird der Künstler immer mehr als wahnsinniger Heiliger verstanden, alle Beschmutzungen rein übersteht. Der Surrealismus setzt auch diese Tradition fort und findet seinen eigentlichen Heiligen in Antonin Artaud, der die Beschmutzung bis zur Selbstverstümmelung ausbaut. Die Figur des imaginativen Abenteurers, die Steigerung der Begierden ins beschworene Ungeahnte führen jedoch an eine prinzipielle Grenze: Die reine und verzehrende Begierde wird in einen Diskurs verwandelt, der die Begierde als Metapher inszeniert. Es ist diese Unentschiedenheit zwischen dem Realen und seiner sofortigen Auflösung, die nicht zum Geringsten unseren Eindruck von der Ambivalenz des Surrealismus geschaffen hat. Mit seinen Widersprüchen versteht sich der Surrealismus nochmals als Revolte wider den sündigen Geist. Das macht auch die historische Verspätung des Surrealismus aus. Das erste Manifest von 1924 propagiert nichts wesentlich anderes, als was seit 20 Jahren an Entdeckung des Primitiven und Archaischen in den Arbeiten der Fauves, Expressionisten, Kubisten und Futuristen bereits praktisch geleistet worden ist. Die Stilisierung des Surrealismus allerdings wird erst ein

Phänomen der 1960er Jahre sein. Die ›Situationistische Internationale‹ der Pariser '68er Revolte hat ihn ebenso propagiert wie bestimmte literarisierende Attitüden der Rockspektakel und Masseninszenierungen der vermeintlichen Untergrundkultur. Erst dort wird der Surrealismus ungebrochen als die Revolte gefeiert, vor deren aktionistischen Konsequenzen der authentische Surrealismus immer zurückgewichen ist.¹³ Der Aufschrei des Surrealismus gehört zum Ende einer kulturellen Krise, aber nicht zur Umwälzung einer Kultur. Historisch verwandelt der Surrealismus sich in die Trivialisierung seiner selbst; er macht sich für Inszenierungen verfügbar. Er bleibt die Konstruktion einer bestimmten Minderheit. Die Substanz des Surrealismus weicht sich auf. Das Eigentliche seines Ausgangspunktes wird immer ununterscheidbarer von späteren Überlagerungen.

7.

Damit wären wir bei einer möglichen konkreten Umschreibung des Surrealismus angelangt, wie er sich historisch geäußert hat. Der Surrealismus versteht sich als eine Bewegung, die sich der Suche nach dem Neuen verschreibt. Darum ist die Bewegung an die Deklamation der Bezeichnung, des Begriffs des Surrealismus gebunden. Das Wort wird erstmals auf ein Theaterstück von Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, 1917 angewandt: »un drame surréaliste«. Paul Dermée gebraucht das Wort 1920 in der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau*; Yvan Goll verwendet es 1924. André Breton definiert im selben Jahr im ersten Manifest die

Sache so: »Sehr unredlich wäre es, wollte man uns das Recht streitig machen, das Wort SURREALISMUS in dem besonderen Sinne, wie wir ihn verstehen, zu gebrauchen; denn es ist offenkundig, daß vor uns dieses Wort nicht angekommen ist. Ich definiere es also ein für allemal: SURREALISMUS, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denken auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung. ENZYKLOPAEDIE. Philosophie. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen«. ¹⁴

Es ist hier keine Rede von Bildern, ja: nicht einmal von einer ästhetischen Überlegung. Weiter ist wichtig: Die Vernunft wird nicht einem Irrationalen entgegengesetzt, sondern erscheint als Reduktion eines Denkganzen. Nicht einen surrealen, sondern den realen Ablauf des Denkens soll die surrealistische Strategie erreichen. Es geht also nicht gegen das Bewusstsein überhaupt, sondern primär gegen den historischen Komplex einer instrumentell verkommenen und verkürzten Vernunft. An diesem Punkt reiht sich der Surrealismus in die Selbstkritik der Moderne ein.¹⁵ Was die Vernunft zersetzen soll, ist nicht die Setzung eines Anderen, nicht des Irrationalen oder eines Plädoyers

für A-Logik, sondern konträr: das erst jetzt wahrhaft befreite Spiel des Denkens, das weder auf Operationen noch auf Bilder beschränkt werden kann. Breton nennt diese Auffassung den »absoluten Surrealismus«. Darunter können wir die Konzentration auf eine Qualität eines bestimmten Vorgehens verstehen. Diese Qualität unterscheidet den absoluten von einem relativen Surrealismus, der diesen Vorgang einer Freisetzung des organischen Spiels des Denkens in Bilder fasst: in einzelne Behauptungen oder Gestalten, in diskutierbare Formulierungen und Wertigkeiten im Einzelnen. Der relative Surrealismus, der der Bestimmung des absoluten entspringt, dürfte grundsätzlich durch den Glauben an eine visuell fixierbare Umsetzung ausgezeichnet sein. Breton nennt den Kreis derer, die sich zum absoluten Surrealismus bekennen: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.¹⁶ Breton schlägt 1922 den Ausdruck für die Arbeit einer Gruppe vor, deren Mitglieder untereinander locker kommunizieren, eigentlich ohne Sendungsbewusstsein sind und mit dem Akzent auf Techniken der Selbstdarstellung des Nichtbewussten im Anschluss an Dada (der Dadaismus zertrümmert die äußere Dingwelt) Experimente anstellen, Erfahrungen, Schriften, Notizen austauschen. 1923 wird der Bruch mit dem ohnehin zweitrangigen Pariser Dadaismus vollzogen, und zwar anlässlich einer Inszenierung eines Stückes von Tristan Tzara, der, gegen die aktionistisch intervenierende Kritik der Surrealisten, die Polizei ins Haus holt. 1924 wird der Surrealismus recht eigentlich publik durch

eine berüchtigte Aktion beim Begräbnis des verhassten Anatole France – *Un cadavre* –, und durch das Manifest. 1925 folgen antipatriotische Happenings. Der Surrealismus profitiert also durchaus von den dadaistischen Taktiken des Skandals; er schafft sich eine propagandistische Öffentlichkeit. Eher diese Haltung als die Werke haben unseren Begriff des Surrealismus geprägt. Ein weiteres Happening findet 1925 anlässlich eines Festessens zu Ehren von Saint-Pol-Roux statt, wo die Surrealisten gegen Paul Claudel skandalisieren. Michel Leiris entgeht mit knapper Not der Lynchjustiz, als er bei einer Demonstration alter Frontkämpfer brüllt: »Es lebe Deutschland! Es lebe China! Es lebe Abd-el-Krim!«¹⁷ Meist aber betreffen die Aktionen ausschließlich den Kreis von Intellektuellen und Literaten, Zeitschriften und Kinos. Man stürmt Säle – auch Paulhan und Artaud tun sich in diesen Jahren in dieser Richtung hervor¹⁸ –, aber die Aktionen sind im Grund eine Verlängerung des Plädoyers für den verschwenderischen Müßiggang und betreffen keines der sozialen oder politischen Probleme jener Jahre. Die Parole: Zuerst und immer die surrealistische Revolution. 1927 ist der Surrealismus nüchtern betrachtet bereits vorbei; denn in diesem Jahr schließen sich die Koryphäen der Bewegung – Aragon, Breton, Eluard, Péret, Unik – der Kommunistischen Partei an. Der surrealistische Traum verwandelt sich in das tradierte Trauma von der mittlerweile stalinistisch korrupten Endzeiterwartung. Die Heilsgeschichte soll die Lasten des absoluten Prinzips der modernen Individualität abdämpfen. Trotz sofortiger Differenzen und Diffamierungen – die Breton dem reinen Prinzip sur-

realistischen Revolutionarismus wieder nahebringen – lässt sich diese Preisgabe eines Prinzips (nämlich: sich nicht auf taktische Organisationsstrukturen der politischen Sphäre einzulassen) nicht rückgängig machen. Die Parole lautet nun: Surrealismus im Dienste der Revolution. Artaud geht auf scharfen Konfrontationskurs und will mit dem Surrealismus nichts mehr zu tun haben. Der vielleicht hellste Kopf des ganzen Umkreises, Georges Bataille, trennt sich von Breton. Auch wenn man immer wieder, damals und auch später, beobachtet, dass die ideologischen Brüche durch persönliche Freundschaften überwunden werden und sich die öffentlichen Absagen, Denunziationen, Verrat und erneute Heimkehr der verlorenen Kinder des Surrealismus langsam in eine öffentliche Komödie verwandeln, zerfällt Ende der 1920er Jahre die Gruppe um die Zeitschrift *La Révolution surréaliste*.

Breton erhebt im zweiten surrealistischen Manifest 1930 schwere Vorwürfe gegen die Abgefallenen, denen sofort Gegenattacken folgen. Von nun an befehlen sich Bretons »Association« und Batailles »Cercle Communiste Démocratique«. Zur gleichen Zeit gründet Bataille mit Michel Leiris und Carl Einstein (jenem berühmten Einstein, der mit *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* von 1909 eine Inkunabel surreal-fantastischer Prosa mit kaum überschätzbarem Einfluss auf Expressionismus und Dadaismus verfasst und der wieder auf ein Ursprungsdokument surreal entbundener Traumfantasie hingewiesen hat: auf William Beckfords Roman *Vatbek*, den der damals 21-Jährige 1781 schrieb) die berühmt gewordene Zeitschrift *Documents*, in der Bataille auch die ersten

Studien zu seiner Theorie der Verschwendung und des Heterogenen publiziert hat.

Recht besehen, spielt sich der authentische Surrealismus also allein in den Jahren von 1924 bis 1927 ab. Auch wenn man die Widersprüchlichkeit und Ambivalenz des Surrealismus berücksichtigt, seine Wandelbarkeit und nachfolgende Veränderung, so markiert der Schritt in eine Strategie konstruktiver Aufhebung der bürgerlichen Kultur – signalisiert durch den Eintritt in die Partei – einen Bruch mit dem Prinzip der absoluten Überschreitung. 1928 publiziert Breton *Le Surréalisme et la Peinture* mit einem kaum zu überbietenden hymnischen Lob auf Picasso und Klee, einer Verdammung de Chiricos und einem Abschied von Derain und Braque.¹⁹ An deren Stelle treten Picabia, Duchamp und auch Man Ray. 1940 stirbt die Galionsfigur der Surrealisten, Paul Klee. Nach dem Zweiten Weltkrieg verkommt – obwohl die internationalen Aktivitäten weitergehen – der Surrealismus immer mehr. 1948 werden Matta und Brauner ausgeschlossen. Max Ernst ist, aus Sympathie für Eluard, der die Gruppe zugunsten des Stalinismus verlassen hat, 1938 ausgetreten, wird später wieder aufgenommen und 1954 endgültig ausgeschlossen, weil er den Großen Preis der Biennale von Venedig entgegennimmt.

1925 hat Antonin Artaud mit großer Verve die Leitung der surrealistischen Zentrale, das »Büro für surrealistische Forschung«, übernommen. Damals neue Mitglieder sind: Brasseur, Duhamel, Leiris, Prévert, Tanguy. Die erste surrealistische Ausstellung von 1925 vereinigt Arp, de Chirico, Ernst, Klee, Masson, Miro, Picasso, Man Ray. 1926 gründen Artaud und

Vitrac das Theater Alfred Jarry. 1927 brechen Artaud und Soupault mit den Surrealisten. Aus anderweitiger Enttäuschung wird sich Artaud um 1930 persönlich Breton wieder nähern. 1930 lösen sich Baron, Desnos, Leiris, Limbour, Masson, Prévert, Queneau von den Surrealisten. Dalí, Char, Buñuel und Giacometti treten an ihre Stelle. Rigaut bringt sich um; Tzara und Breton versöhnen sich (man wird nie herausfinden, was das wirkliche Motiv gewesen war). Man könnte spielend das Theater der Namen weiterdrehen, aber das ist nicht wichtig. Entscheidend ist der einmal formulierte Impuls. Zusammenfassend kann man sagen: Aragon, Breton und Soupault bilden den eigentlichen Kern. In den Gründerjahren von 1924/25 kommen Artaud, Eluard, Péret, Desnos, Vitrac, Morise, Limbour, Delteil, Baron, Crevel, Man Ray und Max Ernst dazu. Duchamp wird erwähnt, Picasso und Klee werden hymnisch verehrt.

8.

Schwieriger ist die Frage nach Vorläufern und Einflüssen. Nimmt man das Surreale als einen Inbegriff des Irrationalen, Merkwürdigen und Überraschenden, dann macht man den Surrealismus zu einem allgemeinen Prinzip der symbolischen Übertragung: Alle Zeichen, die einer Entschlüsselung bedürfen und nicht unmittelbarer rhetorischer Ausdruck einer Mitteilung sind, wären dann in diesem Sinne surreale, über der Wirklichkeit angesiedelte Symbole. Das würde auch erklären, weshalb ein und dieselbe Stilepoche einmal ikonisch, später (wenn die unmittelbare Kenntnis der

Zeichen kulturell verlorengegangen ist) symbolisch, einmal gegenständlich, einmal surreal erscheint. Alle Kunst, die nicht einem klassizistischen Stil folgt, wäre dann surreal: Die gesamte Kunst vor Masaccio; der Manierismus; Romantik und Symbolismus. Das so bestimmte Prinzip des Surrealen heißt: Zertrümmerung des cartesianischen Raumgitters, Formulieren eines Aggregatraums;²⁰ Überschreitung des Erzählens, Verneinen des Historienbilds, der Allegorien und des Tugendbildes; Einrichten eines Beispielhaften: Konstellation und Aufblitzen einzelner Aspekte. Kurzum: Alle einem direkten, literarisch übersetzbaren Auftrag und einer in sich geschlossenen Geschichte sich entziehenden Bilder können als surreal bezeichnet werden. Das Spiel mit den Titeln, das die surrealistischen Maler perfekt beherrschen, ist dafür bezeichnend. Eine solche Definition macht auch einsichtig, weshalb parallel zur behaupteten Auszehrung der bürgerlichen Kultur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Propaganda transkultureller Aspekte, die Pluralität exotischer Kulturen und eine Sammlung direkt verfügbarer Denkweisen sich behaupten konnten. Es handelt sich auch um einen Bruch mit bestimmten Stilprinzipien. Sucht man plausible Bilder auf der Ebene der Erscheinung und der Analogien,²¹ kommt man zu einem weitgespannten Zusammentreffen surrealer Bildformeln: Schongauer, Dürer, Pollaiuolo, Holbein, Baldung Grien, Tizian, Raimondi, Beham, Duvet, Callot, Rembrandt, David, Lebrun. Dazu kommen die offensichtlicheren Vorläufer: Piranesi, Füssli, Goya, Delacroix, Doré, Grandville; und die unmittelbaren Wegbereiter: Moreau, Redon, Böcklin

und Ensor. Packt man das Problem so an, dann läuft man Gefahr, den größeren Teil der Geschichte der Kunst zum Surrealistischen zu rechnen. Unter Einbezug aller Schöpfungen, die an Umbruchstellen stehen, formulierte man die Geschichte der Kunst zur Entstehungsgeschichte des ästhetischen Eigensinns um, für den das Surreale beispielhaft steht. Das Surreale würde dann zum Inbegriff und Spezialfall des Anti-Klassizismus in einer Linie von Raffaels *Borgo-Brand* über Rosso Fiorentino, Beccafumi und Caspar David Friedrich zu de Chirico und Dalí – ein zunehmender Schauer des Geheimnisvollen.

Dupuis²² greift aber nachdrücklich auf eine andere Thematik zurück: das Postulat der Selbstaufhebung der Kunst im und als Leben. Auch hier eröffnet sich eine kaum abzuschließende Liste von Namen: de Sade, Lautréamont, Fournier, Marx, Nerval, Novalis, von Arnim, Paracelsus, Basilius, Panizza, Fabre d'Olivet, Grabbe, Forneret, Cheval, Böcklin, Altdorfer, Urs Graf, Niklaus Manuel Deutsch, Abbé Meslier, Lacenaire, Lewis Carroll, Lichtenberg, William Blake und die Präraffaeliten, Henri Rousseau, die Alchimisten.²³ Filtert man vor diesem Hintergrund einige Merkmale und wendet sie auf den sich so deklarierenden Surrealismus an, dann bleibt grundsätzlich die Schwierigkeit bestehen, wie der unendliche Fortgang des Diskurses, das Prinzip der reinen und absoluten Poesie, die Dialektik der permanenten Überschreitung, die sämtliche Gestalten und fixierbaren Bedeutungen verflüchtigt, mit einzelnen Bildern zusammengebracht werden könnte. Die »écriture automatique« hat den fassbaren Sinn, die Unmöglichkeit der einzelnen Bilder durch

den vitalen Fluss der Bedeutungen zu erweisen und diese Unmöglichkeit zugleich zu durchbrechen, um immer wieder Konstruktionsformen und Verdichtungen festzuhalten. Folgendes kennzeichnet diesen Versuch:

- die Überwindung des Einfach-Realen, des Logisch-Rationalen und der tradierten Vorstellungswelt;
- die Etablierung von Visionen, Halluzinationen und triebgelenkten Assoziationen; Darstellung des Unbewussten und Traumhaften; Ausschaltung des ordnenden Intellekts;
- Steigerung der bildlichen Umsetzungen (Ausdruckswert) durch die Kombination gegenständlicher, im Einzelnen naturalistischer Formelemente zu paradoxen Zusammenstellungen.

Es wäre falsch, den Surrealismus für ein Prinzip der unmittelbaren Kreativität und für ein Postulat absoluter Freiheit der Fantasie zu halten. Es geht ihm eher um die Ablehnung der freien kreativen Fantasie zugunsten der Freisetzung von psychischen Mechanismen, die den Menschen beherrschen und die durch ihn als Medium überwirkliche Aspekte und konkrete Sinnbilder für das Irreale ausbilden können. Der Surrealismus muss im Einzelnen durchaus auf den magischen Realismus, auf Sinnbilder, Anspielungen und Symbole zurückgreifen. Er muss das Spiel der Bedeutungen spielen, das er doch im Akt der Revolte und der reinen Subversion, des Unbedeuteten, der isolierten Strategien, in einem eigentlichen Ende des Bedeutsamen aufgehen lassen möchte.²⁴ Was dominiert,

sind die bereits erwähnten ›Riten der Selbstauflösung‹; der Surrealismus schwankt zwischen der Darstellung des reinen Denkens und der Visualisierung des Nicht-Geordneten in Bildern, die den falschen Schein aufsprengen sollen. Das ist kein auflösbarer Widerspruch, sondern ein Widerspruch, der den Surrealismus überhaupt erst ermöglicht.

Was sich in dieser Phase aber konsequent ändert, ist die Interpretation der Rolle des Künstlers. Max Ernst hat im Vorwort zur Zürcher Ausstellung von 1934 unter dem Titel *Was ist Surrealismus?* notiert: »Als letzter Aberglaube, als trauriges Reststück des Schöpfungsmythus blieb dem westlichen Kulturkreis das Märchen vom Schöpferum des Künstlers. Es gehört zu den ersten revolutionären Akten des Surrealismus, diesen Mythus mit sachlichen Mitteln und in schärfster Form attackiert und wohl auf immer vernichtet zu haben, indem er auf die rein passive Rolle des ›Autors‹ im Mechanismus der poetischen Inspiration bestand und jede ›aktive‹ Kontrolle durch Vernunft, Moral oder ästhetische Erwägungen als inspirationswidrig entlarvte.«²⁵ An diesem Punkt stellt sich der Surrealismus in schärfsten Gegensatz zur Romantik, mit der er sonst so viel gemein hat. Die völlige Entlassung der kontrollierenden Instanzen sprengt die Definierbarkeit von Kunst überhaupt. Das schöpferische Individuum wird zu einem reinen Medium, es gibt keine normative Ästhetik mehr, kein Talent, keine Begabung; es gibt allein noch das vollkommen freie Zusammentreffen, über dessen Qualität der Grad an Willkür entscheidet. Ästhetisches Training ist mediales Training. Das künstlerische Subjekt wird zum

Instrument eines objektiven Vorgangs. Je größer die Deutlichkeit der Objektivation, desto verdienstvoller das Subjekt. Paradox löst es sich auf zugunsten des Werks. Allerdings hat das mit der verbreiteten Meinung, eigentlich sei jeder ein Künstler, nichts zu tun. Und dennoch dürfte dieser Hang zur Selbstauflösung der entscheidende Grund dafür gewesen sein, dass der von den Surrealisten verehrte Sigmund Freud dieser Gefolgschaft die Legitimation nicht erteilt hat. Ihm war die Faszination durch eine Traummechanik suspekt. Seine Auffassung ging aus langer therapeutischer Arbeit hervor. Sein kritisches Interesse erfuhr die Entgrenzung und den Verlust der Kontrolle als quälende Obsession. Der Hang zum Spektakel und zur Subversion war ihm fremd. Er hielt ihn für ein eitles Spiel einer an Reizen orientierten literarischen Avantgarde. Er setzte auf eine kritische Aneignung des Realitätsprinzips und auf die Wiederherstellung eines vernünftig kontrollierenden Umgangs mit der Sprache der Träume. Nicht ihre Freisetzung, sondern ihre Entschlüsselung und das damit verbundene hermeneutische Interesse sollten bewerkstelligt werden. Die eigentliche Position der Surrealisten – ungeachtet der genauen und umfangreichen Studien zur Psychoanalyse durch Breton – zielte auf die anti-analytische und a-logische Darstellung des abgekoppelten Träumerischen, das dem Realen ein Eigentliches entgegengesetzt. Abgesehen davon haben Freud die poetischen Umsetzungen nicht überzeugt, auch wenn er das kritische Analysieren gewiss nicht für den eigentlichen Kern freier poetischer Arbeit hielt. Der Primitivismus war ihm mit guten Gründen suspekt. Eine Figur wie Ar-

taud – beschworen als Gott und Luzifer zugleich²⁶ – und die damit verbundene Abtrennung vom Realen im Namen eines gottähnlichen Wahnsinns dürften sein Ethos als Wissenschaftler wie als Mensch grundsätzlich verletzt haben.

Es geht hier nicht um die Wiedereinsetzung einer kontrollierenden Rationalität im Namen einer Therapie. Wichtiger erscheint Freuds Vorbehalt aus der Sicht späterer Erfahrungen, die den Surrealismus nahtlos in die Exzesse der Werbung, einer verabsolutierten Pop-Art, der Happenings der Mühl, Brus, Nitsch und der Schamanenattitüden eines Beuys einrückten.

Auch das trifft nicht ungebrochen die authentische Position des Surrealismus. Aragons *Pariser Landleben* von 1926 feiert noch nicht den <cesspool of excitement> (wie Frank Zappa in *Tinsel Town Rebellion* den Kult mit Abfall der Punk-Ära beschreibt), sondern entwickelt das poetische Prinzip der surrealen Form als Durchdringung einer träumerischen Alltagswelt: der Waren und Annoncen; Namen und Parolen des Warentheaters; das Aufblitzen der Dinge und ihrer Hüllen in den Passagen; die Schnittstellen zwischen Dingen und Läden, zwischen Tag und Nacht. Es geht hier nicht um den verehrten Straßenmüll, sondern um eine Durchdringung der Alltagspoesie, an der die Dynamik des Unbewussten entwickelt werden soll. Setzte man dagegen auf das radikale Prinzip des Nicht-Auratischen, auf die verzerrende Logik des A-Logischen und die Umwertung der kulturellen Standards – indem man den Müll zur Kultur erklärte und die Kultur zum Abfall degradierte –, dann betriebe man gewiss eine Art von Zivilisationskritik, aber man

lieferte damit alles beliebigen Zugriffen aus. Nicht zufällig fallen der Niedergang des Surrealismus und die Integration des Surrealen in die Werbung der Nachkriegszeit zusammen. Der Surrealismus splittert sich zu diesem Zeitpunkt auf in die spätdadaistischen Aktionen, die zum wiederholten Mal nach Duchamp das Ende der Kunst verkünden, und in die immer trivialeren Dekorationen der Werbung. Die Avantgardisten gleichen sich an, indem die Kunst nicht mehr im Künstlerischen, sondern in der anonymen Massenproduktion des urbanen Konsums gesucht wird. Dieter Roth und Andy Warhol reflektieren mit einem Teil ihrer Arbeiten diesen Zusammenhang, ohne den formalen Anspruch an einen komplexen ästhetischen Vorgang zugunsten einer paradiesischen Veredelung der Kunst zum totalen Leben preiszugeben, die doch immer nur die triviale Oberfläche beliebiger Materialien berühren würde.²⁷

9.

Gemäß der Überzeugung der Surrealisten erzeugt das automatisierte Unbewusste eine hintergründige Realität. Das setzt aber voraus, dass das verlorene Paradies in einer transzendentalen Gebärde beschworen werden kann. Man kann auf das Unbewusste verweisen und seine Gestalten zeigen. Der Surrealismus vereint im Namen einer überlegenen Automatik das Unbewusste mit dem Irrationalen. Das geschieht im Namen eines ganz Anderen. Aber diese Koppelung ist unsinnig. Betrachtet man nämlich die Hauptwerke des (literarischen) Surrealismus, dann erscheinen diese nicht erst

aus heutiger Sicht – verglichen zum Beispiel mit dem den Surrealisten zunehmend verhassten Paul Valéry, aber auch mit Hans Henny Jahnn – als reichlich konventionell. Hätten die Surrealisten das Unbewusste nicht dem Rationalen und die Automatik nicht einem vermeintlich naturalistischen Zeigen entgegengesetzt, dann hätten sie eine experimentellere Prosa verfolgen müssen, die die Bereiche von Wissenschaft, Technologie, Philosophie und Design integriert. Das Gesagte wäre dann nicht die unbegrenzte Fortsetzung des Symbolischen, sondern hätte am Material der Sprache selbst die Dimension des Sagbaren demontiert.²⁸

Dazu kommt, dass die Surrealisten – in ihrer Tradition als vereinsamte großstädtische Intellektuelle – vor den Konsequenzen des Bösen zurückweichen. Sie integrieren nämlich die Schattenseiten, die *Blumen des Bösen* (Baudelaire) in eine positive Aufhebung. Auch das ist konventionell: Die gesamte moderne Ästhetik lässt das Böse allenfalls als Lehrstück gelten.²⁹ Im Übrigen fällt der Tod Bretons – dieser »überlegenen Autorität«³⁰ – mit den Höhepunkten trivialer Rockspektakel zusammen. Der Surrealismus endet auch im Zivilisationschutz und Wohlstandskitsch von Woodstock.

Octavio Paz hat darauf hingewiesen, dass die Wurzeln Bretons eher bei Jean-Jacques Rousseau und Meister Eckhart liegen als bei de Sade und Freud. Er interpretiert die Lust am Spektakel und der Provokation als eine eigentlich strategische Suche nach dem Gral. Der Surrealismus sei eine Art buddhistischer Meditation: ein Ritus, eine Zeremonie. Die permanente Revolution – so verstanden als eine Initiation – verwandle sich in die Trauer um den Verlust der primitiven Er-

leuchtung. Das gliedert sich Starobinskis Auffassung ein, dass der Surrealismus einen späten Tribut an die romantische Ironie und die für die Moderne so wichtige Ästhetik des Interessanten darstelle. Als Doktrin erlaube der Surrealismus nicht allein Widerspruch, sondern fordere ihn heraus. Der Surrealismus, der im Spektakel der Pariser Passagen ansetzt, greift mit der anderen Hand weit aus auf Orientalismus, Mystik, barocke Allegorie, Symbolismus, Expressionismen aller Art. Gegenüber dem Dadaismus möchte er eine konstruktive Aufhebung und damit eine gewisse Rettung der zerfallenden Kultur bewirken. Und das soll, paradox, gerade durch die Zerstörung aller Phänomene geschehen, die eine Vielfalt des unkontrollierten Ausdrucks be- und verhindern.

Nun können wir die surrealistische Strategie genauer definieren. Sie zielt auf die Gesamtheit aller Vorgänge der Kreation und Expression, indem sie alle psychischen Kräfte nutzt, die der Kontrolle durch die operative mechanische Vernunft entrissen werden können, um die Überlegenheit des Prozesses einer geistigen Suche gegen die überkommenen Werte durchzusetzen. Zu diesen Kräften gehören unter anderem: die Entfesselung der Leidenschaften; die Liebe zum Verbrechen, genauer: zu den schwarzen Romanen; die Simulationsübungen der sogenannten kritischen Paranoia; die Darstellung der Realität der Kinder, Wahnsinnigen und Primitiven; die Analyse individueller Mythologien; die Entdeckung der keltischen Gesellschaften; das Schwärmen für Alchemie und Hermetik; die Sensibilisierung für den Abbau von Reizschwellen; das sich dem Diktat der »sensations

électives< Überantworten; die Absage an das Prinzip der Arbeit und der Industrialisierung des Körpers, der Formalisierung der Rechtsperson, der Kasernierung der Moral; der Hang, die Triebe als die wilden schönen Tiere zu behandeln (allerdings stammt das poetische Meisterwerk dieser Gattung nicht von einem Surrealisten, sondern von Jean Cocteau; *La Belle et la Bête* zeigt aber, wie Surrealismus und Poesie unterschieden werden können: Das Poetische in der Haltung der Surrealisten ist noch ein Bestandteil des Bewusstseins und der Poesie des Unbewussten entgegengesetzt, deren Prinzip nicht im Erscheinungsbild surrealer Formeln aufgeht).

Maurice Blanchot interpretiert den Surrealismus nicht von der Sache seines Stils her, sondern als Ausdruck einer Gruppe. Seine Darlegung berücksichtigt am genauesten das Flüchtige, Ereignishafte, das Fließen und den Aktionismus in einer bestimmten historischen Situation. »Ce qui distinguerait donc le groupe des autres groupes ... c'est bien ce trait: être à plusieurs, non pour réaliser quelque chose, mais sans autre raison (du reste cachée) que de faire exister la pluralité en lui donnant un sens nouveau ... Disons: le surréalisme, une affirmation non pas collective, mais plurielle ou multiple.«³¹

10.

Gerade die Tätigkeit von Antonin Artaud im surrealistischen Büro enthüllt extreme Gehalte des Surrealismus. Artaud versteht den Surrealismus im Grunde als eine Ordnung von Abneigungen und Abweichun-

gen. Für ihn zählen zu den Abfallprodukten nicht allein Worte, Etiketten, Reklameschriften, sondern Sprachfetzen aller Art – und vor allem eine zerstückelte Seele. Die Zerstückelungen sollen Wert und Vitalität als Metaphern für Kunstwerke bewirken. Das Kunstwerk wird zur Metapher für Bewusstsein und das Bewusstsein zum Inhalt für eine unaufhaltsame Erzählung, einen stetigen Fluss des Interpretierens.³² Die Bilder sind keine Abbilder mehr. Im Grund setzt die Montage der Gegenstandsfragmente auch das Symbolische außer Kraft. Es herrscht Beliebigkeit. Das Beliebige lässt keine Setzung mehr zu. Ohne Setzung aber entleert sich auch der Begriff des Symbolischen.³³ Die Assoziationen erfüllen sich in der reinen Präsenz der Anspielung. Angesprochene Bedeutungen und flüchtige Bilder möchten reine Ideen sein. Und so bleibt das Symbolische der einzige Weg zum Symbol, das sich selbst im Augenblick seiner Darstellung auflöst. Schönheit löst sich auf in reine Subjektivität. Die Setzung der Befreiung schwankt zwischen einem voluntaristischen Terror und einer Utopie, die sich als machbare Revolution allein aus intellektueller Einsicht behaupten will. Einer politisch radikalen Kritik erscheint deshalb der Surrealismus als Abwehr der reinen und direkten Aktion.³⁴ Aber Staatsstreich und Attentate sind natürlich keine surrealistischen Ereignisse. Dagegen vertraut der Surrealismus auf eine künftige Republik des Geistes. Ab und zu schlägt die Regression auf die Unmittelbarkeit der Aktion durch. Elisabeth Lenk hat dafür eine Metapher geprägt: den »springenden Narziß«, der zwar nur sich selbst will, aber den Graben zur Wirklichkeit überspringen muss,

um sich selbst zu finden,³⁵ und bei diesem Sprung, da er sich ja weiterhin betrachtet, abstürzen muss. Dieser Selbstbezug entspricht dem grundsätzlichen Fetischismus – von Worten, Gesten, Augen, Blicken, Enthüllungen und Verbergungen – des Surrealismus: einer Verabsolutierung des Dinglichen, einer Umwandlung des Lebendigen in den Triumph des Dinglichen. Hier setzt die Kritik am Sodomasochismus der Surrealisten ein.³⁶ Die Frau erscheint ihnen nämlich als passives Objekt für unbegrenzte männliche Begierden. Dem widerspricht natürlich die Idealisierung der Frau als Mutter nicht. Der Exhibitionismus des Erotischen – in den *Kommunizierenden Röhren* von 1932 versteigt sich Breton zur Aussage, Péret und er vermieden es aus Gründen der Würde, von Frauen »anders als im Zustand der Erektion nackt gesehen zu werden«³⁷ – wird als Rhetorik gehandhabt. Und entsprechend werden die objets trouvés in sinnlich begabte Dinge verwandelt; sie beginnen, mit dem Zauber der individuellen Begabung gegen Menschen zu handeln, und dieser Zauber macht sie geheimnisvoll.³⁸ Solche Mythen treten an die Stelle der abgelehnten und bekämpften Kultur. Der Surrealismus begründet im Kampf gegen das unglückliche Bewusstsein eine radikale Ästhetik innerhalb einer besonderen Sphäre von Äußerungen. Der Aktionismus wird zu einem Spiel, das an die Stelle der reinen, narzisstischen Aktion tritt, die der Surrealismus im Namen des grenzenlosen Spielerischen eigentlich fordert.³⁹ Eine gewisse ästhetische Ergriffenheit breitet sich am Platz der konkreten Revolution aus. Die Rückführung der Kunst auf das Leben wird später auf dem Kunstmarkt landen. Und an die Stelle

der Erneuerung des Lebens tritt die Erneuerung des Stils.

Ernst Bloch hat der surrealistischen Montage wiederholt eine esoterische Verwertung des bürgerlichen Hohlraums vorgeworfen.⁴⁰ Der Surrealismus führe die zerbrochene Materie der bürgerlichen Welt, die zusammengestürzten Gebäude dieser Kultur, in leeren Montagen in den Raum des Bildes zurück, statt die entstandenen Hohlräume mit Bildern des Neuen auszustatten. Nach Bloch müsste der Zerfall echt werden, damit falsche den echten Bildern Platz machen. Bloch denunziert den Surrealismus als Dekoration einer reizvoll zerrissenen Oberfläche, auch wenn im Einzelnen gewisse Überschüsse aus dem Archaischen nicht geleugnet werden. Aber utopische Bilder haben die archaischen Reste zu überschreiten. Die surrealistische Montage sprengt zwar die Dingwelt auf, kultiviert aber in einem revolutionären Nihilismus vom Typ Nietzsche das beliebige Grauen des sinnlosen Zufalls. Die Verschiebung käme gegen die perfekte Einordnung des Grauens ins Gewöhnliche nicht zum Zug.

Damit wäre gerade im vermeintlich Besonderen des Surrealismus ein grundsätzliches Problem bezeichnet: die Haltung, dem Unbewussten mit der Technik des Fotografischen beizukommen. In hyperrealistischen Darstellungen bliebe dann der Impuls stecken, der den Surrealismus über den Dadaismus heraushebt: einen unerkannten Kosmos positiv zu erschließen. Träfe diese Kritik zu, so verwickelte sich der Surrealismus in einen unauflösbaren Gegensatz zu seinen eigenen Grundlagen. Was in ihm durch die neue Unmittelbar-

keit des Nicht-Subjektiven und Nicht-Kontrollierten dargestellt, eigentlich: in sich selbst entborgen werden soll, gleitet zurück in eine perfekte Formkontrolle mittels extrem künstlicher Arrangements. Das Reale und das vermeintlich ganz Andere werden identisch. Der Zauber des Symbolischen wäre entzaubert – die Bilder und Werke würden im Allegorischen erstarren.

Ein Fazit der positiven Aspekte würde auf drei Argumente abstellen:

- Eine Trennung von Ideologie und Werk weiß, dass die Werke im Einzelnen die entscheidenden konkreten Gestalten des künstlerischen Schaffens bleiben und durch das allgemeine Problem nicht ausreichend definiert werden können.
- Das Plädoyer für archaische Manifestation kann auch innerhalb des Surrealismus zu einem poetischen Prinzip der Einbildungskraft konkretisiert werden, das den -ismus am einzelnen gelungenen Werk aufsprengt, ohne dass ein Atavismus bemüht werden muss.
- Die Wertigkeiten des Bildes sind die ästhetischen Elemente, die eine Poesie des Unbewussten im Gegensatz zum Poetischen, das durch das Bewusstsein diktiert wird, als offenes Projekt möglich machen.

11.

Die ausführliche Erörterung des Surrealismus in Paris, der Versuch, Chancen und Grenzen abzuwägen und die großen Linien der historischen Entwicklung

und der Interpretation des Surrealismus nachzuziehen, sind unerlässlich, um eine Kontur zu haben für das Thema des Schweizer Surrealismus, der ja nicht bedeutet: Surrealismus in der Schweiz. Die zentrale methodische Frage besteht darin, ob man eine historisch-geografische Topografie zum Ausgangspunkt nimmt – dann gibt es überhaupt keine Schweizer Maler, die in den Jahren von 1924 bis 1927 am Surrealismus teilgenommen haben; oder ob man einen weiter gefassten stilistischen Merkmalskatalog zugrunde legt – dann laufen die Beziehungen ziemlich kreuz und quer. Dann gibt es surrealistische Maler wie Serge Brignoni und Maler mit surrealistischen Phasen wie zum Beispiel Hans Erni. Gerade für die Schweizer Situation sind die Grenzen zwischen Surrealismus und Neuer Sachlichkeit fließend. Es gibt gute Gründe, die Auswirkungen der internationalen Aufbruchsbewegungen der 1920er Jahre im Begriff des »magischen Realismus« zusammenzufassen.⁴¹ Damit rückt natürlich Giacometti ins Zentrum. Da die verzögerte Rezeption, eine Situation der Ungleichzeitigkeit in der Schweiz, die Teilnahme an der authentischen Phase ohnehin ausschließt, stört an dieser Zuschreibung nicht, dass das Magische ja gar nicht das wesentliche Merkmal des Surrealismus ist.

Wie sieht die Situation in der Lebensgeschichte von Serge Brignoni aus? Curonici berichtet,⁴² dass sich Brignoni 1923 in Paris mit Picasso auseinandersetzt, aber bereits 1924 Paris wieder verlässt, auf den Spuren van Goghs und Cézannes nach Arles reist und mit Max von Mühlens ein Haus mietet. Den Winter 1925/26 verbringt er in Mailand; 1926 kehrt er nach Paris zu-

rück. Eine erste Ausstellung kommt über Zufälle in der Galerie ›Acher‹ auf dem Montparnasse zustande. Dort verkehrt auch André Breton. Brignonis Freundschaft mit Alberto Giacometti – von ihr zeugen die Kritzeleien auf Tischpapier – eröffnet Kontakte zu den Surrealisten. Aber das sollte nicht überbewertet werden. Brignoni kennt die Bewegung und einzelne Surrealisten, aber das heißt nicht, dass er persönlichen oder sachlichen Umgang intensiv gepflegt hätte. Giacometti etwa, der seit 1922 in Paris lebt, öffnet sich den ästhetischen Denkfiguren und Überzeugungen der Surrealisten erst in den 1930er Jahren wirklich. Auch wenn sich Brignoni ab 1927 den Surrealismus erschließt, ist die Umsetzung ins Werk immer wesentlich stärker vom Interesse an ozeanischer und afrikanischer Kunst bestimmt. Ohnehin wird ihm das Konzept einer völlig entbundenen Subjektivität immer denkbar fremd bleiben. Brignoni bewundert vor allem de Chirico, der bei den Surrealisten genau in jenen Jahren in unaufhebbare Ungnade fällt. Der Kontakt zu Max Ernst wird wichtig. Mit Giacometti entdeckt Brignoni – in sonntäglichen Louvre-Streifzügen – die Kunst der Kykladen. Ihn fasziniert das Suggestive der elementaren Formen. Ab 1929, mit intensiveren Versuchen in der Gattung der Skulptur, tritt ein elementares Forminteresse in den Vordergrund. Der Surrealismus bleibt eine bildschaffende Anregung, die definitiv in eine poetische Landschaft vegetabiler Ornamentik verwandelt wird. Es scheint, als trenne Brignoni von diesen Bereichen den gesamten Rest des Surrealismus ab. Mit dem eigentlichen surrealistischen Geschehen hat Brignoni – trotz Teilnahme an internationalen Surrealismusaus-

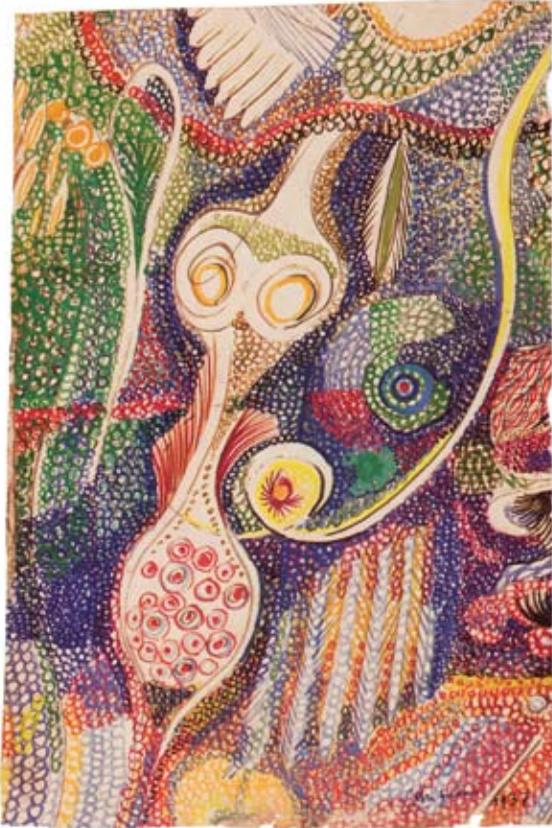
stellungen und regen Kontakten zu Arp, Ernst und gelegentlichen zu Breton, der an Brignoni die Kombination von ozeanischer Primitivität und kubistischer Zerlegung bewundert – nichts zu schaffen und nichts im Sinn. Es scheint, als verlaufe der Surrealismus ohne Schweizer Beteiligung.

Wer wird als Schweizer Surrealist genannt, wie wird das Problem aus heutiger Sicht gefasst? Der Ausstellungskatalog *Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz* nennt: ›Gruppe 33‹, Otto Abt, Walter Kurt Wiemken, Walter Bodmer, die in Paris Arbeitenden. Und als Vorläufer: Segantini, Böcklin, die Biedermeermalerei des 19. Jahrhunderts, Urs Graf, Niklaus Manuel Deutsch, J.H. Füssli. Entscheidend bleibt, dass die Schweizer Surrealisten sich nie zu einer Gruppe zusammengeschlossen haben. Die Schweizer Künstlergruppen hatten alle – von ›Gruppe 33‹ über ›Rot-Blau I und II‹, ›Der Schritt weiter‹ bis zur ›Allianz‹ – das Anliegen, die gesamte Avantgarde gegen die verknöcherte, den Heimatidyllen ergebene und aufs antiquarische Gegenstandsideal eingeschworene Schweizer Kulturpolitik und Kunstauffassung zu mobilisieren.⁴³ Der Surrealismus war nur eine Strömung neben anderen, die als dekadent, krankhaft, heimatfeindlich, bolschewistisch und von ausländischen Großstadttellektuellen verachtet denunziert und von staatlichen Förderungen nachhaltig ausgeschlossen wurden. Dazu kamen interne Flügelkämpfe, ideologische und ästhetische Abgrenzungen. Der Surrealismus wurde beispielsweise von den Abstrakt-Konkreten und den Konstruktivisten als regressiv abgelehnt, auch wenn die einzelnen Maler als Vertreter eines modernen Prinzips

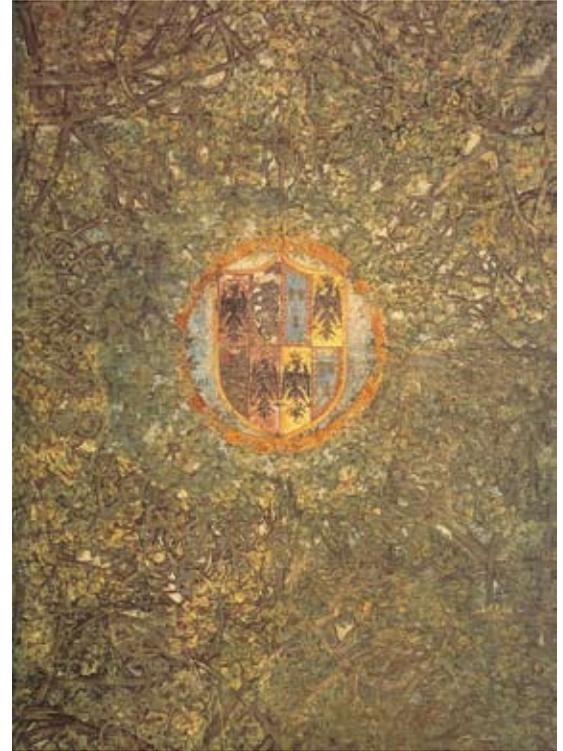
freier Kunst – manchmal zähneknirschend – und unter dem Druck von außen immer zum eigenen Lager gezählt worden sind. Stipendienbewerbungen von 1936 zum Beispiel zeigen – nach der Ausstellung *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, an der die avantgardistische Schweizer Prominenz teilnimmt –, wie strikt der reaktionäre Geschmack sich kulturpolitisch durchsetzt. Weder Bodmer noch Abt noch Brignoni noch Wiemken fanden die Gnade der Stipendienkommission.⁴⁴ Dem entspricht aber die Ablehnung des Surrealismus von der anderen Seite, von modernen Konstruktionsdenkern, die an der Aufrechterhaltung eines autonomen Sektors »Kunst« nicht mehr interessiert sind. Über die Gestaltung der Schweizer Abteilung auf der Mailänder Biennale, für die Brignoni ein Wandbild in Auftrag genommen hat, schreibt der Beauftragte, der junge Max Bill: »leider hatte jedoch der maler serge brignoni in der zwischenzeit seinen vorherigen grosszügigen stil gewechselt und war surrealist geworden.«⁴⁵ Brignonis Entwurf wurde nicht ausgeführt. Gleichzeitig war Bill mit Brignoni, Erni, Willimann und Fritz Glarner Mitglied der Gruppe »Abstraction-Création«, zu der auch Vantongerloo und Calder zählten.⁴⁶ Dass Bill mit der Ausführung der Schweizer Sektion beauftragt wurde, stellt eine glanzvolle Ausnahme in der Schweizer Kulturpolitik der 1930er Jahre dar. Der Geschmack erschöpft sich sonst eher in der Beschwörung einer Schweizer Schrebergartenidylle. Die Ausführung ist denn auch in der internationalen Presse gelobt worden, wurde aber gerade in der Schweiz im Vorfeld der Landi von 1939 als Schreckensbild einer unheimlichen Schweiz dargestellt.



1 Serge Brignoni, *Drei Studien*, 1931



2 Serge Brignoni, *Irisation*, 1937



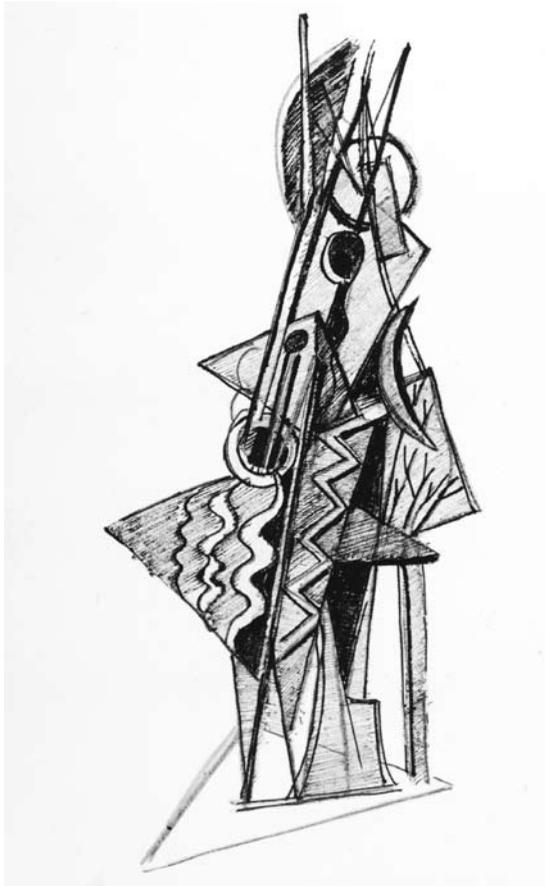
3 Leonardo da Vinci, *Pflanzendekoration*, 1498 vollendet



4 Serge Brignoni, *Iridiscenza*, 1949



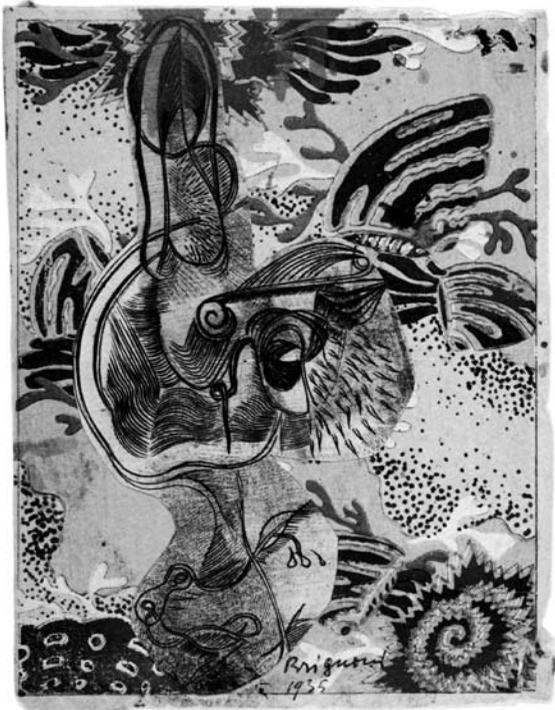
5 Serge Brignoni, *Composition*, 1956–1960



6 Serge Brignoni, *Projet pour sculpture en fer*, 1956



7 Serge Brignoni, *Studie*, o.J.



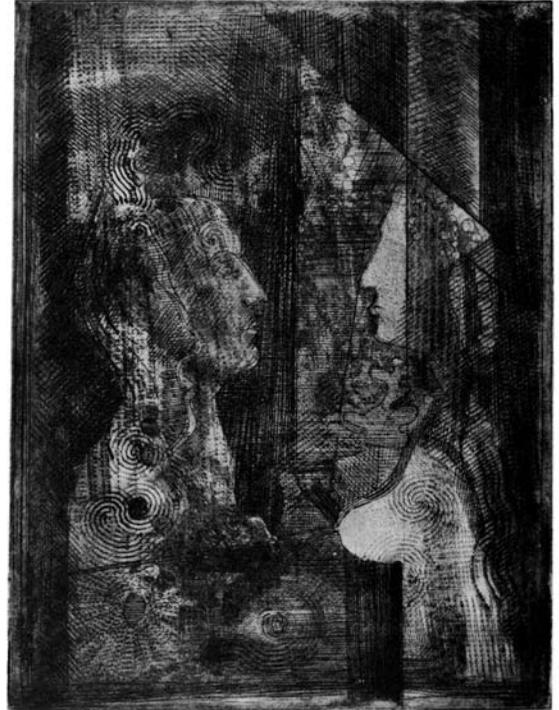
8 Serge Brignoni, *Obne Titel*, 1935



9 Leonardo da Vinci, *Sintflutstudie*, um 1517/18



10 Serge Brignoni, *Le miroir*, 1956



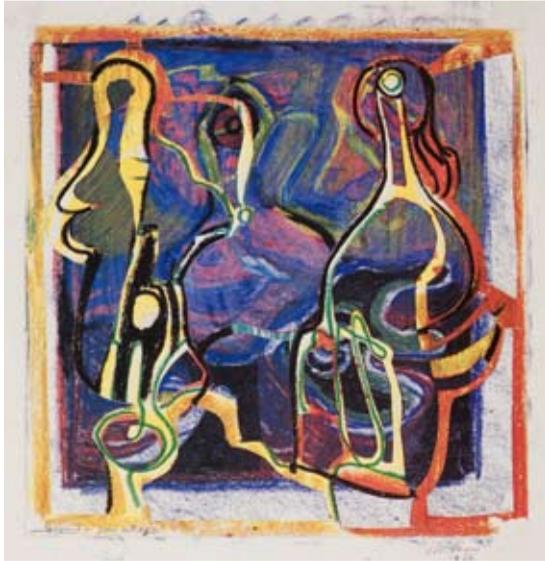
11 Serge Brignoni, *Rencontre*, 1952



12 Serge Brignoni, *Obne Titel*, 1952



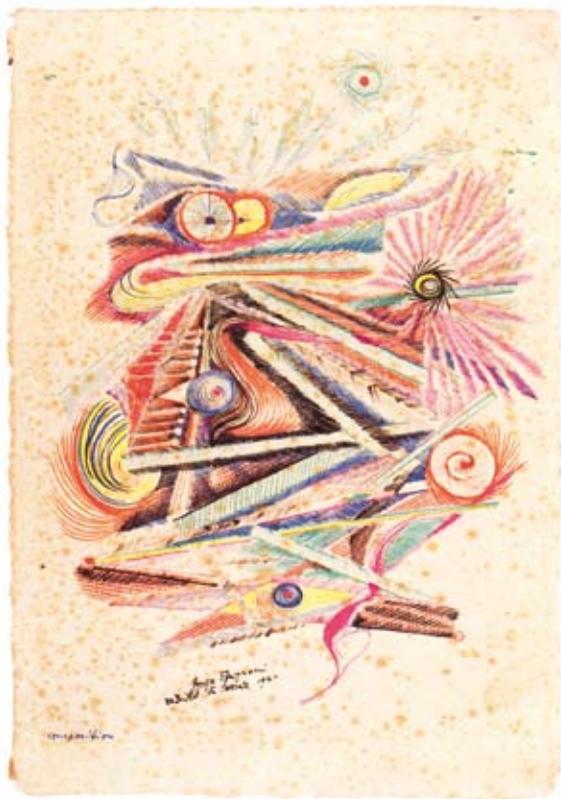
13 Serge Brignoni, *Obne Titel*, 1935



14 Serge Brignoni, *Composition pour collage*, 1964



15 Leonardo da Vinci, *Karte für die Umleitung des Arno*, 1503/04



16 Serge Brignoni, *Composition*, 1941

12.

Die Tatsache, dass es keine Vereinigung der Schweizer Surrealisten gibt; die Tatsache, dass die Schweizer in Paris in einem distanzierten Verhältnis zur Gruppe stehen; die Tatsache, dass die Stellung Giacomettis selbst in den Jahren 1929 bis 1934 nicht ganz klar ist – außer dass Breton sich mit Giacometti sehen lässt, ihn auch in Romanen gelegentlich erwähnt und Giacometti in *Le surréalisme au service de la révolution* publiziert: All das legt Zeugnis ab von einer schwierigen Umschreibung des Schweizer Surrealismus. Meret Oppenheim folgend, müsste eine Definition sichern, dass ihm nur Künstler zugerechnet werden können, die in den 1930er Jahren in irgendeiner Form zur Surrealistengruppe gehörten.⁴⁷ Damit würde sich der Kreis der Künstler auf Oppenheim, Brignoni, Giacometti, Kurt Seligmann und Gérard Vulliamy beschränken. Aber nun lernt zum Beispiel Wiemken, ohne dass er besonderen Kontakt zur Surrealistengruppe gehabt hätte, in Paris Seligmann kennen. Verwirrend wird es jedoch erst, wenn man mit stilistischen Interessen einzelne Bilder betrachtet. Mir scheint es zwar nicht plausibel, Wiemkens expressive Malerei einfach dem Surrealismus zuzuschlagen; aber bei Otto Abts *Szene am Meer* von 1935 wird eine Zuordnung wirklich schwierig. Max von Moos wiederum malt, ohne direkte Beeinflussung (soweit wir das feststellen können), ähnliche Bilder wie der nach Amerika emigrierte Seligmann (man vergleiche Seligmanns *The superfluous hand*, 1940, und Max von Moos' *Dämonisches Frühstück*, 1934). Ohne Zweifel sind einzelne Bilder von

Werner Schaad, Walter Moeschlin, Karl Ballmer, Ernst Maas, Jean Pierre Vollier und erst recht Otto Tschumi (etwa *Der Einsame*) ausgesprochen surrealistische Bildformulierungen. Diese Beobachtung setzt natürlich die Etablierung eines surrealistischen Stils voraus und damit die wiederum problematische Konkretisierung einer surrealen Geisteshaltung. Im Weiteren kann man wichtige Bilder der »Neuen Sachlichkeit« – um nur Niklaus Stoecklin und Le Corbusier zu nennen – durchaus in den Stilzusammenhang des Surrealismus rücken. Die Äußerung einer magischen Metaphysik zwischen diesen beiden Richtungen ist ja, ungeachtet der Diffamierung durch die Surrealisten, von de Chirico geleistet worden. Geht man auf die einzelnen Bilder zu, ergeben sich selbst in der Gruppe der Schweiz-Pariser erhebliche Differenzen. Brignoni hat nicht eine surrealistisch zugespitzte Kunst gepflegt, sondern die surrealen Anregungen in eine eigene, unverwechselbare vegetabil-erotische Linie übersetzt. Meret Oppenheim hat mit Sicherheit sogar zentrale surrealistische Werke geschaffen. Aber die Originalität und Komplexität – zum Beispiel von *Le paradis est dans la terre* (1940), *Vénus primitive* (1933), *La femme pierre* (1938) – belegen nicht simpel einen bereits etablierten Surrealismus, sondern eine intensive und widersprüchliche Arbeit, die mit der Positionierung einer ganz und gar nicht surrealistischen Weiblichkeit zu tun hat und unweigerlich mit der politischen Ideologie, dem Jargon und erst recht den sadomasochistischen Trivialposen kollidiert. Man neigt, zwar weniger, aber immer noch, dazu, Oppenheim in die surrealistische Bewegung zu integrieren, und

übersieht, dass ihre Bilder in einer komplexen inneren Sprache gründen, die nichts mit dem Programm der Zerstörung der etablierten Grammatik zu tun hat.⁴⁸ Eine stehende Beobachtung in den wesentlichen Darstellungen der Schweizer Malerei dieses Jahrhunderts ist der Hass der offiziellen Schweiz auf die Avantgardisten.⁴⁹ Es gibt, in den Jahren des Frontismus, dem sich die kulturpolitische Biederkeit der offiziellen Schweiz gerade ästhetisch allzu organisch anschließen konnte, eine Fülle wüster und infamer Agitationen gegen den modernen »Ungeist« und die »Verseuchung« des schweizerisch Bodenständigen. Mehr noch als Neue Sachlichkeit, Abstraktion und Konstruktivismus ist natürlich der Surrealismus idealer Feind einer gegenständlichen Heimatidylle. Das Heraufholen des Verdrängten, die Lust am Skurrilen, das Plädoyer für eine ungefilterte Darstellung der niederen Triebe und des Unbewussten – das war für die Schweiz im Jahrzehnt der sozialhygienischen und moralischen Aufrüstung ein Skandal. Der Traum vom ewigen Rütli-Bund, von der rüstigen Allgegenwart des auserwählten Volkes und der Konstitution einer uneinnehmbaren Insel wurden dadurch offensichtlich gefährdet. Dazu kam natürlich eine indirekte gesellschaftskritische Auswirkung: Die Öffnung zum Unbewussten führte zur Ablehnung aller sozialen Lebensformen, in denen die Leidenschaft und die Ökonomie der Wünsche beschnitten werden. Im Namen der Fantasie und Imagination wird, ohne dass das aggressiv geäußert werden müsste, das Prinzip der Arbeit abgelehnt. Dies alles führte zur Denunzierung des typisch modernen Künstlers als eines schwächlichen, kränkenden, zweifelnden Intellektu-

ellen. Jeder der – eben nicht seltenen – Selbstmorde, jeder Wahnsinn wurde zu einem gefundenen Fressen für die Bewährung der schweizerischen Ordnung auf dem Weg zur Ausmerzungen von seelischem Unrat und Störungen. Wichtig für das damalige Klima aus heutiger Sicht ist, dass der Kampf gegen den Nationalsozialismus und seine Regressionen ein politischer Kampf um Souveränität war, dem gegenüber die ästhetische Sphäre wesentlich regressiver und eine rückwärtsge wandte Utopie blieb.

Von solcher Abwehr ließe sich auch aus der Zeit nach dem Krieg einiges erzählen. Der 1940 nach Bern zurückgekehrte Brignoni fand in den Folgejahren nicht die Spur einer angemessenen Unterstützung. Der Durchbruch erfolgte erst in den goldenen Jahren des Berner Untergrunds⁵⁰ – und dann ging es nicht mehr um die Aktualität des Surrealismus in Bildern, sondern primär um die Verlebendigung seines Geistes. Die späte Rezeption von Meret Oppenheim verdankt sich auf jeden Fall mehr den problematischen Positionen der sogenannten Neuen Mythologie als einer Sensibilisierung für einen Surrealismus, der ohnehin nie eine strikte Position dieser Künstlerin gewesen ist.

Die Schweiz jedenfalls hat sich mit dem Surrealismus schwergetan. Der Kampf der Surrealisten gegen die Perversität des Normalen, das Plädoyer für den schonungslosen Aufbruch aus den Verdrängungen kollidierten mit der Schweizer Ordnung. »Dieser Ausbruch des Unbewußten und Unkontrollierten beinhaltet eine tiefgreifende Kritik an Gesellschaft und Kultur, die eben diese Bereiche systematisch ausgrenzen und verdrängen«.⁵¹ Katastrophenangst – so eine

einprägsame Formulierung – trifft auf Heimatsehnsucht. Die Konfrontation mit Abgründen; das Spiel an der Grenze; die Auffassung, Heil sei nur im Durchgang durch die Zerstörungen und Niederungen zu erreichen, prallen mit der Sehnsucht nach einer Heimat zusammen, die politisch immer deutlicher gefährdet war. Die moralische Aufrüstung richtet sich natürlich am Kampf gegen »innere Krankheitserreger« aus. Die Sehnsucht nach der Heimat beginnt, mit Klauen und Zähnen gegen die Katastrophismen zu kämpfen. Das Gesunde wird dem Kranken entgegengestellt; eine kulturell-ideologische Auseinandersetzung wird zu einem manichäischen und archaischen Kampf hochstilisiert. Die Heimat grenzt das Un-Heimliche aus; umgekehrt kämpft die Enthüllung des Verdrängten gegen den Zwang zur Wiederkehr des Verdrängten und gegen die Lüge der Heimlichkeit.

Auch unter den Malerkollegen spielen die Surrealisten eine eher periphere Rolle. Am stärksten noch vertreten in der »Gruppe 33« und »Rot-Blau II« – zu den Genannten kommen noch Hindenlang und Sulzbachner –, prägen sie doch nicht die große Programmlinie. In einem Manifest der Berner Gruppe »Der Schritt weiter« – Tonio Ciolina, Albert Lindegger, Hans Seiler, Max von Mühlener – werden sowohl Abstraktion wie Surrealismus im Namen einer reinen Avantgarde abgelehnt. Diese will den reinen malerischen Vorgang ins Zentrum stellen, fordert den Sinn für das Menschlich-Dramatische, setzt beim Impressionismus an und propagiert die »peinture imaginative«, ohne dem Gegenständlichen und den rhetorischen Anspielungen – seien sie nun naturalistisch, politisch oder auf das

Reich des Unbewussten ausgerichtet – Tribut zu zollen.⁵² Die informelle Basler Gruppe mit Abt, Bodmer, Wiemken und Birrer, die seit 1927 in Collioure bei Birrer die Sommermonate verbringt und der sich wiederholt Brignoni, aus Paris kommend, anschließt, hat sich nach dem Zeugnis Bodmers⁵³ in jener Zeit vor allem für den Impressionismus interessiert. Obwohl Brignoni aus erster Hand die Pariser Geschehnisse und den Surrealismus zu vermitteln versucht habe, sei ihnen dieser, wie auch der Fauvismus und der Kubismus, letztlich doch fremd geblieben und habe sie damals nicht wirklich berührt, so Bodmer.

13.

Folgendes muss zum Schweizer Surrealismus angemerkt werden:

- Der Surrealismus wird in der Schweiz der 1930er Jahre zum Inbegriff des antinationalen, wehreretzenden, dekadenz- und krankheitsliebenden Nicht-Heimatlichen gemacht.
- Nur ein Teil der Schweizer Maler im Kreis der Avantgarde interessiert sich aktiv und überzeugt für den Surrealismus. Diese Minderheit lebt während prägender, wenn auch nicht während der gründenden Jahre in Sichtnähe zum Surrealismus und kehrt erst mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zurück (Ausnahme: Giacometti). Sie bereitet in Jahren des öffentlichen Schweigens den Boden für die Weiterentwicklung von Werken, die nicht nur verspätet rezipiert werden, sondern auch eine andere

und eigenständige Entwicklung zu einem Surrealismus ermöglichen, der keine bloße Modifikation des internationalen Surrealismus darstellt.

- Obwohl die Schweizer Maler den verbalen Radikalismus, die Entgrenzung, das Plädoyer für Zerstörung und erst recht zum Revolutionarismus der Surrealisten nie geteilt haben, wirkt über ihre Vermittlung das surrealistische Syndrom gerade in der Schweiz, weil in diesem Land Schock- und Ekeltechniken, Provokationen und klare Äußerungen über den Wahnsinn der Ordnung an stärksten auf eingeschliffene Verhaltens- und Denkmuster prallen. Im Paris der 1920er Jahre dagegen verlief sich der Revolutionarismus der Surrealisten (mit Ausnahme der erwähnten punktuellen Aktionen) im Spektakel der Großstadt. Der Skandal reicht dort bis zur nächsten Straßenecke; in der Schweiz überzieht er die ganze Nation. Der Einzige, der die französische Nation nachhaltig auf Trab hielt, Antonin Artaud, hat sich schon längst vom Surrealismus getrennt und ihm vorgeworfen, den Okkultismus in einen neuen Dingkult verwandelt zu haben, der in einer »hyper-schicken, ultraflorierenden, hochgestochenen, kapitalistischen Kunstgalerie«⁵⁴ gezeigt werde.

Wir können nun festhalten, dass die Umschreibung des Schweizer Surrealismus weder bei der Haltung, Absicht und dem Selbstempfinden, der Ideologie oder dem Stilwollen des Künstlers allein ansetzen kann. Die Auswirkungen sind wesentlich komplexer und objektiver angelegt. Im Unterschied zu den anderen avantgardistischen Kunstformen enthält der Surrea-

lismus klare Äußerungen zum kulturellen Klima des Landes. Aber diese Äußerungen sind in eine komplizierte Rezeptionssituation einbezogen. Die vielfachen Brechungen – geografisch, kulturell, politisch, ideologisch – in der Übermittlung des Surrealismus in die Schweiz müssen bei der Definition berücksichtigt werden. Es reicht in jedem Fall nicht, allein auf die Verfremdung vertrauter Dinge und die Verdichtung von Assoziationen abzuheben.⁵⁵ Selbst Georg Schmidt tut sich in einem wenig bekannten Aufsatz⁵⁶ von 1943 mit einer präzisen Umschreibung schwer, wenn er das surrealistische Interesse als psychologischen Sinn hinter den vorhandenen Gegenständen bestimmt. Anlässlich der Ausstellung *Abstrakte und surrealistische Kunst in der Schweiz* im Schaffhauser Kunstverein (1943) – es stellen aus: Klee, Wiemken, Erni, Fischli, Bodmer, Bill und Brignoni – fragt Schmidt nach der inneren Einheit der Schweizer Avantgarde unterhalb ihrer Ausrichtungsdifferenzierung im einzelnen. Dass der menschliche Sinn eigentlich »hinter« und nicht »über« den Gegenständen liege, verführt Schmidt dazu, den surrealistischen Begriff des Unbewussten rundweg zum eigentlichen Gegenstand des künstlerischen Schaffens und zum eigentlichen Inhalt des künstlerischen Produktes zu machen, wogegen richtigerweise eher am Unbewussten als einem offenen Assoziations- und Symbolprozess festzuhalten wäre. Schmidt weist im Weiteren auf den indirekten, aber umso stärkeren und klareren Bezug zur Zeit hin: Positionsbestimmungen nicht durch eine mehr oder minder naive und plakative Gegenständlichkeit und Literarisierung, sondern durch einen Ausdruck, der einen

Spannungsbogen errichtet, welcher die Gegenwart zu Äußerungen ihrer sonst unbefragten und einfach hingegenommenen Position zwingt. Es gebe zwar keine direkten thesenartigen Stellungnahmen. Aber durch das Beziehen einer prinzipiellen Position gegenüber dem Realen werde die Realität umso schärfer fassbar; von einer Flucht vor der Problematik – man befand sich im Kriege – könne keine Rede sein. Allerdings scheint das für die abstrakte Kunst eben wesentlich schwieriger abzuweisen zu sein als für den Surrealismus, der durch die Brisanz seiner auch psychologisch wendbaren Thematik von vornherein diesen sozialen Bezug hat.

Und wie verhält sich der internationale Surrealismus zu den Schweizern? Wie sieht die geschichtsschreibende Rezeption aus? Durchgängig erwähnt wird neben Giacometti und Klee auch Meret Oppenheim. Brignoni wird weder im *Journal du Surréalisme* noch bei Schneede oder Short erwähnt. Dagegen widmet José Pierres *Lexikon des Surrealismus* (1974) ihm eine Rubrik.⁵⁷ Man liest: »Sein wertvollster Beitrag besteht in dem Bemühen, die abendländische Plastik mit den lyrischen Formen der ozeanischen Skulptur – das ideale Vorbild der surrealistischen Kunst – zu durchdringen. Aus diesem Grunde verdienen seine Arbeiten in Holz aus den Jahren 1933 und 1934, zehn Jahre vor denen Stahlys, einen Sonderplatz in den Beziehungen zwischen Surrealismus und Bildhauerei, den man ihnen noch nicht zuerkannt hat«. Die biografische Rubrik in *Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz* vermerkt: »Ab 1927 wendet er sich der Plastik zu. Er arbeitet zuerst mit Holz und Stein, anfangs der dreis-

siger Jahre auch mit Eisen; gilt als einer der ersten Eisenplastiker der Schweiz. Malerei und Plastik nehmen seitdem eine gleichwertige Stellung in seinem Schaffen ein. Seine Malerei beleben pflanzenhafte Verschlingungen und zellenartige Wucherungen als Vision biomorpher Metamorphosen; seine Plastik wird bestimmt durch anthropomorphe Figurationen und strenge, archaisierende Abstraktionen, welche die Auseinandersetzung mit der Kunst der Primitiven (von denen Brignoni eine wertvolle Sammlung besitzt) belegt.«⁵⁸

Die Arbeiten auf und mit Papier kann man als Vereinigung dieser beiden Pole ansprechen. Nach Huber,⁵⁹ der auch Bretons Diktum von der »eingeweideartigen Malerei« Brignonis zitiert, überwiegen bei Brignoni die organischen, vegetabilen, embryonalen, tierischen und pflanzlichen Formen. Curonici⁶⁰ macht deutlich, dass Brignoni sich nie für die harten Stücke der surrealistischen Ideologie – Revolutionarismus, Aktionismus, Automatisierung des Unbewussten – interessiert hat, sondern eine wesentlich konservativere Position einnimmt. Ihm geht es um die poetische Produktion von Bildern, die ein System des Ausdrucks bilden; um die Vitalität einer fantastisch-lyrischen Erfahrung, die auf jegliche Tendenz zur Umgestaltung der Wirklichkeit verzichtet.

14.

Serge Brignoni ist, nach Meret Oppenheim, der bisher letzte wichtige Exponent einer surrealen Malerei, der den Pariser Surrealismus originär miterlebt und

ihm, allerdings erst einige Jahre später, im eigenen Schaffen zu seinem zentralen Durchbruch verholfen hat. Und wie bei Meret Oppenheim gibt es eine verzögerte Rezeption, ein Schaffen zwischen zwei Ländern und Kulturen, eine erzwungene Rückkehr, eine Zeit der Krise und des Angehens gegen das Schweigen, gegen Vorurteile und Ablehnungen. Eine Rehabilitation allerdings haben weder Brignoni noch Oppenheim je nötig gehabt – ihr zeitweiliges Schweigen lässt sich nicht ohne Weiteres für das Schweizer Trauma vom beengten Künstler reklamieren. Brignoni und Oppenheim allerdings sind nicht auf dieselbe Weise vom Surrealismus geprägt. Sie zielen nicht auf dieselbe Art auf eine Realität über der sichtbaren Realität, um die wörtliche Übertragung des Surrealismus hier zu gebrauchen. So viel ist sicher: Beider Werk ist von großer Konsequenz geprägt. Motive, Formen, Techniken greifen immer wieder auf den surrealen Kristallisationspunkt zurück und variieren Grundanliegen, die mehr oder weniger offen konzipiert sind. Oppenheim arbeitet mit einer offeneren, Brignoni mit einer geschlosseneren Form. Oppenheim setzt sich systematisch Neuem, Anderem aus; ihr Medium ist die Differenz, die Abweichung. Brignoni dagegen findet schneller und hält fest, variiert in einem einmal fixierten Modul. Diese offene Form macht Oppenheim aus heutiger Sicht und ästhetischer Nachfrage zur aktuelleren Künstlerin. Aber gerade heute steigt auch die Prägnanz einer Einordnung von Brignoni. Es werden überraschende Aspekte sichtbar. Brignoni zeigt, und das ist nach allem Gesagten kein Geringes, dass der Surrealismus zu einer ganz normalen Poesie

konkretisiert werden kann, auch zu einer Poesie des Normalen. Diese Poesie entsagt dem nicht selten angestrengt poetischen Bewusstsein des Surrealismus, seinem Überhang an nicht realisierbaren Exzessen, an inszenierter Eitelkeit. In gewisser Weise erscheint Brignoni heute gerade durch diese Absage an die Militanz einer durch die Situationistische Internationale von 1968 heraufbeschworenen Attitüde als aktuell. Brignoni handelt vom Ende der Sabotage und der Subversion ebenso wie von einem positiven Kosmos, der gegenüber den negativen Ausdrücken eine Beschränkung darstellt. Dieses Ende aber ist dem Surrealismus seit Beginn eingeschrieben.

Auf der anderen Seite reduziert sich sein Gegenstandsbereich immer mehr auf das Vegetabile, eine abgeschwächte, gereinigte und entschärfte, eine schweizerisch gezähmte Form des Surrealismus, die dem gesellschaftspolitischen Kampf ebenso entsagt wie der erotischen Drastik. An deren Stelle tritt eine idealisierte und literarisierte Erotik, die auf das Prinzip des Organischen schlechthin ausgedehnt wird. Selbst die abstrakten Formen und Konturen erhalten auf diesem Wege eine ihnen fremde Aura. Was Brignoni mit den Surrealisten teilt, sind das Prinzip des Poetischen – der romantische Appell an die Einheit von Reflexion und Nicht-Bewusstheit – und die Fixierung auf eine Weiblichkeit, die sich, aus männlicher Sicht, problemlos der vegetabil-organischen Poesie einschreibt.

Brignonis Kontinuität gewinnt dadurch, dass er sich nie in die Heldenpose des surrealen Zauberers gestürzt hat. Seine Beharrlichkeit erscheint heute als

Signifikanz für das, was der Surrealismus als Stilprägung ermöglicht hat. Die verspätete Rezeption des Surrealismus trifft hier mit einer Schwächung der ursprünglichen Position durch die Surrealisten selbst zusammen. Bei Brignoni tritt die vegetabil bestimmte Idee als Ausgrenzung der Probleme des Unbewussten auf. Das Bildprinzip seines viel stärker durch den Primitivismus angeregten Synkretismus wird immer wieder variiert im Weiblichen; Eros, Tod, Leben, dekorierte Körperlichkeit, Tiefe und Oberfläche: die Hymne des Lebens als Epiphanie des Weiblichen. Die Verselbstständigung des Pflanzlichen, das Quellende (das sich später durchaus zu einer Synthese mit dem Abstrakt-Konkreten, zu einer reinen Poesie von Farbe und Form vereint), die Urzellen, die ständige Erotisierung sind Leistungen einer formalen und ästhetischen Kompetenz, die gut zu einer inhaltlichen Bestimmung des Schweizer Surrealismus passen.

Der Surrealismus begann in Paris als Verfahren. Er hat sich als Aktionsradius einer bestimmten Gruppe zu einer bestimmten Zeit bestimmte Inhalte erobert. Später wird der Surrealismus zu einer Motivgestaltung, die fremde Motive vereinen kann. Der Surrealismus wird ästhetisch, er wird zitierbar, er wird ein möglicher Stil vor dem Hintergrund einer Kontinuität mit der aufmerksamen ästhetischen Arbeit an einer autonomen Poesie, die dem faulen Zauber des vermeintlich Schrecklichen entsagt. Das ist der Ort des Schweizer Surrealismus und besonders von Brignonis unverwechselbarem Beitrag.

Für das Problem des Bruchs zwischen dem internationalen französischen und dem schweizerischen

Surrealismus sind eigentlich nicht die Maler Hauptzeugen. Die Schweizer Situation, die am stärksten mögliche Ablehnung der Tendenz zur Botanisierung der Freiheit in der Schweiz, formuliert der zeitlebens verquer bleibende, transpolitisch militante, der niederen Ästhetik, der Drastik, dem Schock, dem Ekel verbunden bleibende einzige Schweizer Schriftsteller von Rang, der nachhaltig auf den authentischen Surrealismus gewirkt hat: Frédéric Sauser (1887–1961), der zunehmenden Wert auf die Verleugnung seines schweizerischen Ursprungs und Nationalität legt und das Pseudonym Blaise Cendrars wählt.

- 1 Maurice Blanchot, *Le Demain joueur (sur l'avenir du surréalisme)*, in: André Breton 1896–1966 et le Mouvement Surréaliste. Hommages – Témoignages – L'Œuvre – Le Mouvement Surréaliste, La Nouvelle Revue Française, N. 172, Paris, April 1967.
- 2 Louis Aragon, *Pariser Landleben (Le Paysan de Paris, 1926)*, München, 1969.
- 3 Zur allgemeinen Programmatik und Physiognomie des Surrealismus in diesem Zusammenhang: William S. Rubin, *Dada and Surrealist Art*, London, 1969; Uwe M. Schneede, *Malerei des Surrealismus*, Köln, 1973; Robert Short, *Dada & Surrealism*, London, 1980; Gaëtan Picon, *Le Journal du Surréalisme 1919–1939*, Genf 1976.
- 4 Vgl. Sarane Alexandrian, *Surrealist Art*, London, 1970; Robert Benayoun, *Érotique du surréalisme*, Paris, 1965; Herbert S. Gershman, *The Surrealist Revolution in France*, Ann Arbor, 1969.
- 5 Vgl. auch Octavio Paz, *André Breton ou la Recherche du Commencement*, in: André Breton 1896–1966 ...
- 6 Vgl. Harry Torczyner, René Magritte, Köln, 1977.
- 7 Zit. nach Hans Thies Lehmann, Robert Wilson, *Szenograph*, in: *Merkur* 437, Juli 1985, S. 554.
- 8 Vgl. Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt a.M., 1982.
- 9 Vgl. William S. Rubin (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München, 1984.
- 10 Vgl. Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne*, Frankfurt a.M., 1983; ders., *Das Böse – Eine ästhetische Kategorie?*, in: *Merkur* 436, Juni 1985.
- 11 Vgl. Jean Cocteau, *Kino und Poesie*, München, 1979, S. 17f.
- 12 Vgl. zum gesamten Komplex: Verena von der Heyden-Rynsch (Hg.), *Riten der Selbstauflösung*, München, 1982.
- 13 Vgl. hierzu die Kritik von Jules François Dupuis, *der radioaktive kadaver. eine geschichte des surrealismus*, Hamburg, 1979.
- 14 André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus (1924, 1930, 1935, 1942)*, Hamburg, 1977, S. 26f.
- 15 Diese These entwickelt Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M., 1985, S. 248ff.
- 16 Vgl. André Breton, *Manifeste ...*, S. 27.
- 17 Dupuis, *kadaver ...*, S. 21f.
- 18 Vgl. Elena Kapralik, Antonin Artaud. *Leben und Werk*, München, 1977, S. 89ff.
- 19 Vgl. dazu auch Patrick Waldberg, *Der Surrealismus (Dokumente)*, Köln, 1965, S. 26ff.
- 20 Anhand von Cimabue und Giotto konzeptuell entwi-

- ckelt von Erwin Panofsky, *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt a.M., 1979.
- 21 Vgl. Aline Jacquot, *Quattro Secoli di Surrealismo – L'Arte Fantastica nell'Incisione*, Milano, 1974.
- 22 Vgl. Dupuis, *kadaver ...*, 1979, S. 20f.
- 23 Vgl. ebd., S. 57f.; dass in die Darstellungen Frauen kaum Eingang finden, hat System. Vgl. dazu Roger Borderie (Hg.), *Obliques* Nr. 14–15: *La femme surréaliste*, Paris, o. J.
- 24 Vgl. Rudolf M. Lüscher, *Surrealismus und Sabotage*, in: ders., *Einbruch in den gewöhnlichen Ablauf der Ereignisse*, Zürich, 1984; Jean Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, München, 1985.
- 25 Zit. nach Edward Quinn, *Max Ernst*, Zürich, 1977, S. 178.
- 26 26 Vgl. Kapralik, *Artaud ...*; Susan Sontag, *Annäherung an Artaud*, in: dies., *Im Zeichen des Saturn*, München, 1981.
- 27 Vgl. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a.M., 1984.
- 28 Vgl. dazu Oswald Wiener, *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, Hamburg, 1969; ders., *das »literarische cabaret« der wiener gruppe*, in: Gerhard Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, Hamburg, 1967, S. 401ff.
- 29 Vgl. Bohrer, *Das Böse ...*
- 30 Vgl. Jean Starobinski, *L'Autorité suprême*, in: André Breton 1896–1966 ...
- 31 Blanchot, *Le Demain joueur ...*, S. 868.
- 32 Vgl. Sontag, *Artaud ...*, S. 55f.
- 33 Vgl. Elisabeth Lenk, *Der springende Narziß*. André Bretons poetischer Materialismus, München, 1971, S. 28ff.
- 34 Vgl. Dupuis, *kadaver ...*, S. 6ff., 93ff.
- 35 Vgl. Lenk, *Narziß ...*, S. 77.
- 36 Vgl. Xavière Gauthier, *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit*, Berlin, 1980, S. 140, 211, 222, 232f., 237.
- 37 André Breton, *Die kommunizierenden Röhren*, München, 1973, S. 35.
- 38 Vgl. Lenk, *Narziß ...*, S. 177ff.
- 39 Vgl. Dupuis, *kadaver ...*, S. 10ff.; Ginka Steinwachs, *Nachwort zu: André Breton/Paul Éluard, Die unbefleckte Empfängnis*, München, 1974, S. 143ff.
- 40 Vgl. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a.M., 1973, S. 240ff.
- 41 Vgl. Rudolf Koella (Hg.), *Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz 1915–1940*, Bern o.J., S. 11ff.
- 42 Vgl. Giuseppe Curonici, *Serge Brignoni*, Basel, 1980, S. 15f.
- 43 Vgl. Yvonne Höfliger-Griesser u.a., *Die Gruppe 33*, Basel, 1983.
- 44 Vgl. Heiny Widmer (Hg.), *Dreißiger Jahre Schweiz: 1936 – Eine Konfrontation*, Aarau, 1981, S. 51.
- 45 Ebd., S. 95.
- 46 Ebd., S. 95, 106.
- 47 Vgl. in Koella, *Neue Sachlichkeit ...*, S. 84.
- 48 Vgl. Bice Curiger, *Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit*, Zürich, 1982, S. 43, 48, 52, 61, 71, 85.
- 49 Vgl. Koella, *Neue Sachlichkeit ...*, S. 9ff., 79ff.; Marcel Baumgartner, *L'art pour L'Aare. Bernische Kunst im 20. Jahrhundert*, Bern, 1984, S. 204, 226f., 258, 284; Hans A. Lüthy/Hans-Jörg Heusser, *Kunst in der Schweiz 1890–1980*, Zürich, 1983; Heusser, in: Guido

- Magnaguagno (Hg.), *Dreißiger Jahre Schweiz: ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Zürich, 1981, S. 278ff.; Rotzler, in: ebd., S. 324ff.; Beat Stutzer (Hg.), *Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936*, Aarau, 1981, S. 205ff.; Jörg Huber, *Schweizer Malerei von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, Bd. III: Eine neue Weltsicht. Die klassische Moderne, Glattbrugg, 1985, S. 23ff.
- 50 Vgl. Baumgartner, Aare ..., S. 225ff.
- 51 Huber, *Schweizer Malerei ...*, S. 25; analog schon Heusser in: Koella, *Neue Sachlichkeit ...*, S. 79ff., und in: Magnaguagno, *Dreißiger Jahre ...*, S. 284ff.
- 52 Vgl. dazu Stutzer, *Künstlergruppen ...*, S. 275ff.; Baumgartner, Aare ..., S. 191ff.
- 53 Zit. in Stutzer, *Künstlergruppen ...*, S. 202.
- 54 Antonin Artaud, zit. nach Lenk, *Narziß ...*, S. 254.
- 55 Vgl. Lüthy/Heusser, *Kunst ...*, S. 35.
- 56 Georg Schmidt, *Abstrakte und surrealistische Kunst in der Schweiz*, in: *Werk*, Heft 2, Februar, 1943.
- 57 José Pierre, *Kleines Lexikon des Surrealismus*, Köln, 1974.
- 58 Koella, *Neue Sachlichkeit ...*, S. 211.
- 59 Vgl. Huber, *Schweizer Malerei ...*, S. 27.
- 60 Vgl. Curonici, Brignoni ..., S. 20, 28ff.

Imaginale Invasionen

Neuronaler Tanz und An-Architektur. Zu den Körpermodellen von Henri Michaux und Gordon Matta Clark

1. Ausdehnung

Allan Kaprow schreibt 1958 in einem Text mit dem Titel *The Legacy of Jackson Pollock*: »In meinen Augen ließ uns Pollock an dem Punkt zurück, wo wir uns mit dem Raum und den Gegenständen unseres täglichen Lebens auseinandersetzen müssen – unseren Körpern, Kleidern, Orten oder auch der überwältigenden Größe der 42nd Street – oder von ihnen gar verblüfft werden. Unzufrieden mit dem Eindruck, den Farbe unseren übrigen Sinnen zu vermitteln vermag, gilt es, die spezifischen Stoffe des Sehens, Hörens, der Bewegung, der Leute, des Riechens und des Tastens zu verwenden. Gegenstände aller Art eignen sich als Materialien für die neue Kunst: Farbe, Stühle, Lebensmittel, Glühlampen und Neonleuchten. Rauch, Wasser, alte Socken, ein Hund, Filme und noch tausend andere Dinge, die von der gegenwärtigen Künstlergeneration entdeckt werden. Diese kühnen Schöpfer zeigen uns nicht nur die uns immer schon umgebende, von uns nur nicht wahrgenommene Welt, als sei es das erste Mal, sie werden uns zudem gänzlich unerhörte Geschehnisse und Ereignisse enthüllen, die sich in Mülleimern, Polizeiakten, Hoteleingangshallen finden lassen, die in Schaufenstern und auf der Straße zu sehen sind und die in Träumen und während schrecklicher Unfälle empfunden werden. Der Geruch von

zerdrückten Erdbeeren, der Brief eines Freundes oder eine Reklametafel, die Drano (einen Rohrreiniger) anpreist, ein dreifaches Klopfen an der Tür, ein Kratzer, ein Seufzer oder eine Stimme, die endlos tadelnd, ein blendendes stakkatoartiges Aufblitzen, eine Melone – all das wird zum Material für diese neue konkrete Kunst. Der junge Künstler von heute muß nicht mehr behaupten »Ich bin der Maler« oder »ein Dichter« oder »ein Tänzer«. Er ist einfach ein »Künstler«. Das ganze Leben steht ihm offen. In Alltagsgegenständen wird er die Bedeutung von Alltäglichkeit entdecken. Er wird nicht versuchen, sie in etwas Außergewöhnliches zu verwandeln. Es wird einfach nur ihre wirkliche Bedeutung kenntlich gemacht. Aus dem Nichts aber wird er das Außergewöhnliche erdenken – und dann vielleicht auch die Nichtigkeit. Die Leute werden erfreut oder vom Entsetzen gepackt sein, die Kritiker verwirrt oder amüsiert, das aber wird die Alchemie der Sechziger sein, da bin ich mir sicher.«¹

Diese Äußerung ist summierend und programmatisch zugleich. Erweiterung der Materialbasis und Verfranzosung der Künste, Poetisierung der Materialitäten und Mediatisierung der Ausdrucksmöglichkeiten: All dies bezeichnet das Territorium, das permanent neu zu durchkreuzen, umzuschreiben, umzuzeichnen, umzubauen ist. Kaprows Feier des Zuhandenen und Gewöhnlichen zieht ein Fazit und fordert auf. Die Materialerweiterung hat sich seitdem zum Alltäglichen, Multisensoriellen und Natürlichen bekannt – und zwar genau im Sinne Kaprows. Man darf verallgemeinern, um einen wesentlichen Grundzug der Kunst des 20. Jahrhunderts in seiner immensen Bedeutung zu

erfassen: Moderne Kunst hat mit größter Anstrengung versucht, das Unsichtbare sichtbar zu machen. Gewalt ist ihrem Blick ebenso eingeschrieben wie ihren ungehemmten Ausgriffen auf immer neue Materialien und Ausdrucksträger. Moderne Kunst ist ein Hybrid, hat eine Doppelgestalt: Sie verweigert das Absolute, das sie doch zugleich wenn nicht benennen, dann doch bezeichnen möchte. Im heute gebotenen Abschied von den darin eingeschriebenen Gesten der Extension, Implikation und Transgression zeichnen sich Auswege aus der Krise der Sichtbarkeit ab, die aber vom Triumph des Sichtbarmachens nicht zu trennen, sondern geradezu mit diesem identisch ist, aus ihm hervorgeht, durch es erzwungen ist: Geschichte eines Erfolgs, der unvermeidlich in der Ruinierung seiner eigenen Voraussetzungen gipfelt, radikale Affirmation zugleich erzwingt und ermöglicht.

Die übliche Stilgeschichte der Kunst reduziert das Problem allerdings auf eine nivellierende Zuordnung von Konzepten zu drei typologischen Grenzfiguren einer unlimitierten Kunst der Moderne: Konstruktivismus als Extension; Minimal Art als Implikation; Dadaismus, Surrealismus, Fluxus, Contextual Art und Intermedialität als Transgression. Andere Zuordnungen sind jedoch jederzeit denkbar und liegen im Übrigen auf der Hand. Was aber ist das zentrale Problem hinter dieser reichlich willkürlichen Zuordnung?

2. Wissen und Zeigen

»L'art c'est dire ce qu'on ne sait pas, montrer ce qu'on ne voit pas«² – präzise beschreibt Jean-Luc Godard,

worum es geht: Nicht ums Sichtbarmachen, wie Paul Klee meint – einer der wesentlichen Mystifikatoren der modernen Kunstallegorien, die im Werk nur die Möglichkeit seines Verschwindens ins Transzendente feiern –, sondern um das ›Sagen‹ des Nicht-Gewussten, nicht um das Sehen, sondern um ein Zeigen. Im Zeigen erweist sich die Ästhetik der Existenz als das Wesentliche und Unabdingbare, nicht in der Repräsentation oder im Sehen. Nicht Visualisierung, sondern Geste, nicht Darstellung, sondern eine rhetorische Inszenierung ist, was aus dem für Godard leitmotivisch so wichtigen Diktum Samuel Becketts immer wieder festgehalten werden muss und was für die Dinge wie ihre Namen gilt: »Mal vu, mal dit.« Das Unerkannte ist nicht das Transzendente, sondern das Nicht-Gewusste. Seine Unsichtbarkeit ist kein Mysterium. Es lässt sich darauf hinweisen – zeigen eben.

Francisco de Goya ist unter dem Titel *El sueño de la razon produce monstruos*, dem Blatt 43 seiner 1799 veröffentlichten ›Caprichos‹, der quälenden Frage nachgegangen, was im Kopf eines Künstlers, allgemeiner: eines Fantasierenden, wirklich geschieht – des Künstlers und Fantasten als eines permanent Träumenden, wohlverstanden. Seine so eindringlich im Bann der Phantasmen, der imaginativen Energien (die nicht zu Bildern der Kunst in erster Linie werden müssen) gezeichnete Antwort zeigt die Doppelgestalt, die Ambivalenz, das, was Ludwig Binswanger später eine Weise des verfehlten Lebens,³ Karl Jaspers das Aufbrechen der Bedeutung aus dem Gelebten nennen wird, nämlich die Irritation des stetigen Umschlagens des Bösen in die Vernunft und umgekehrt.⁴ Der Traum, nicht

der Schlaf aktiviert diese Richtung des Einflusses, durch den das Wirkliche maßlos übersteigert und als das Irreale erscheint. Das Böse erweist sich als Selbstbegegnung der Vernunft und umgekehrt die Vernunft als Selbstbegegnung des Bösen. Solche A-Moralisierung der Kunst begründet bekanntlich, spätestens bei Baudelaire, die spezifische moderne Ästhetik, die sich, jenseits der moralischen Werte, radikal und ausschließlich auf ihre durch sie selbst erst entwickelten Kategorien bezieht: Korrespondenzkraft, Insistenz, Radikalität, Schock, Wirkungssteigerung.

Das Schöne im Traumgewebe der Welt wandelt sich zum Begehren nach dem Exzess. Gekennzeichnet ist die diesen Schritt begründende künstlerische Ästhetik durch die Verinnerlichung der Schimären und durch die Steigerung ihrer Bedrohlichkeiten. Dem entsprechend, aber natürlich mit entgegengesetzter Akzentuierung der Werte und des Interesses, ist seit Kant die bürgerliche Ästhetik durch eine Abwehr der Monstren und vor allem des Monströsen ausgezeichnet. Gerade das belegt natürlich die Wirksamkeit des Dispositivs des Begehrens, wird doch mit der Romantik – einem Ausdruck von Novalis gemäß – die Welt schlechthin als Traum-Gewebe empfunden.⁵ Kunst wird zur Selbstwahrnehmung der Exzentrik der Welt. Sie ist eine Bewegung der Transformationen: Das Außer-sich-Sein der Welt rechnet sie sich zu ihrer Chance und tritt als Inkorporation der Deregulierungen auf, als Regelwerk des Regel- und Zügellosen. Damit ist konzeptuell gesichert, dass Kunst keinerlei Begrenzungen unterworfen ist, weder in der Aussage, noch im Material oder im Wirkungsanspruch.

3. Henri Michaux und die Ästhetik der Turbulenz

Die Sehnsucht der Kunst artikuliert sich als Überschreitung nicht allein der bisherigen Grenzen ihrer selbst, sondern der Energien der Welt. Kunst denkt sich und entwirft sich als Transgressivität der Welt: Begehren als Kraft und Macht der Natur. Das Dunkle an der Grenze provoziert nicht mehr die Kunst der Darstellung, sondern die Kunst des Unmöglichen. Auf diese setzt aktuell eine ›Chaoskompetenz der Kunst‹, die sich nicht im Schema der Repräsentation erschöpft. Sie erzwingt die Monstrosität als Setzen und als Handlung. Wie dieser Vorgang sich als Konstruktion einer inneren Welt des künstlerischen Begehrens artikuliert, dafür sind die Meskalin-Zeichnungen von Henri Michaux ein herausragendes Modell. In diesem sind Extension, Implikation und Transgression nicht mehr zu unterscheiden, weil sich ihre Intensitäten auf die experimentelle Selbstbeobachtung neuronal stimulierter Wahrnehmung/Vorstellung stützen. Es geht um Interiorisierung als Vergegenständlichung und zugleich Durchstreichung von Subjektivität, um ›intrapyschische Sondierungen‹ (nach einem Ausdruck von Norval Baitello jr.), um den ›neuronalen Tanz‹⁶. Das Gehirn ist, wie das Subjekt, ein Schnitt durch die Welt, nicht Grenze oder gar monadische Gestalt.

Henri Michaux' Meskalin-Zeichnungen – gefertigt zwischen den 1940er und 1960er Jahren – kreisen um diejenigen Phänomene, die nicht Epiphänomene des Rausches sind, sondern seine Grundlagen und Voraussetzungen. Besonders geht es um die Kategorien von Punkt/Grenze/Subjekt. Michaux' Interesse richtet

sich nicht auf Erweiterung des Bewusstseins, sondern auf die, wie er insistiert, ›Einübung in das Abstrakte‹, als das die Welt in der epistemischen Organisation der Wahrnehmungsschemata erscheint. Seine Meskalin-Experimente stehen natürlich in Analogie zu seinem nomadischen Konzept der Literatur. Entscheidend ist aber, dass es sich um eine singuläre, zunächst willkürliche, wenn auch persönlich wohlfundierte Absicht handelt, das Gehirn introspektiv zu untersuchen, d.h. das Gehirn durch sich selbst beschreibbar zu machen – was die entschiedene Bereitschaft zur Deformierung und Deregulierung voraussetzt. Selbstbeobachtung als durchaus verallgemeinerbares Experiment: eine neuronale Analyse, die aufseiten der experimentierenden Person eine präzise Einstellung erfordert. Es geht Michaux um Kognition und Schemata, um psychische Aggregate und Empfindungen, also um die begleitenden Subroutinen von Zeichenprozessierungen, durch die psychische Werte der Bedeutungen entstehen. Es geht ihm aber nicht um Geist, Bewusstsein oder gar Identitätsbehauptung.

Hintergrund von Michaux' selbstinduzierten Psychosen und Wahrnehmungsverschiebungen bleibt der ästhetische Aufbruch der europäischen Romantik: die Irrealisierung der Welt als Wirklichkeit des Imaginären. In der Kunst – natürlich meint das: der ›wahren‹ Kunst, nicht einfach in beliebigen Bildern – und als Kunst überschreitet sich die Welt, die sich in dieser Transgression erst entwirft. In der Kunst kommt der Traum zu einem Bild seiner selbst. Kunst ist – methodisch, praktisch – Überschreiten der Grenze, nicht Mittel dazu. Das gilt analog für Rauschmittel und Dro-

gen. Eben deshalb besitzen Rauschmittel und Drogen keine intime Beziehung zum poetischen Schaffen oder zum Kunstprozess. Sie mögen, wie schon Baudelaire in *Die künstlichen Paradiese* unmissverständlich festgehalten hat, der Vertiefung und Verbreiterung des Wahrnehmungsmaterials dienen; aber sie erschweren im gleichen Ausmaß ihre künstlerische Formung und Verdichtung.

Im Vorwort zu *Misérable Miracle (La Mescaline)* äußert sich Henri Michaux 1957 zum Meskalin-Unternehmen und resümiert: »Dies ist eine Forschungsreise. Mit Hilfe von Wörtern, Zeichen und Zeichnungen. Erforscht wird das Meskalin. Allein schon das Schriftbild der hier abgebildeten fünfundzwanzig Seiten von insgesamt hundertundfünfzig, die niedergeschrieben wurden, wird denjenigen, die Handschriften lesen können, mehr sagen als irgendeine Beschreibung. Was die Zeichnungen angeht, die unmittelbar nach der dritten Erfahrung begonnen wurden, so verdanken sie ihre Entstehung einer Vibration, die tagelang sozusagen automatisch und blindlings anhielt, als solche jedoch die gehabten Visionen genau wiedergibt, durch sie hindurch wieder zum Vorschein kommt. Angesichts der Unmöglichkeit, das Manuskript vollständig abzdrukken, das auf direkte Art und Weise sowohl den Gegenstand, die Rhythmen, die Formen, das Chaos als auch die innere Gegenwehr samt ihren Zerreißungen vermittelte, ergaben sich große Schwierigkeiten hinsichtlich der mangelnden Flexibilität der Typographie. Der ursprüngliche Text, eher sensibel als leserlich, ebenso Zeichnung wie Schrift, erwies sich nicht unbedingt als zufriedenstellend. Schwung-

voll hingeworfen ruckweise, auf und quer über die Seite, sausten die abgebrochenen Sätze mit ihren fliegenden, ausgefranst, verzerrten Silben von dannen, kamen zu Fall und erstarben. Ihre Fetzen wurden wieder lebendig, machten sich von neuem auf, flitzten davon, zerplatzten wieder. Ihre Buchstaben verflüchtigten sich oder lösten sich in Zickzackformen auf. Die folgenden ebenso unzusammenhängenden setzten auf gleiche Weise ihren verworrenen Bericht fort, Vögel eines Dramas, denen unsichtbare Scheren im Fluge die Schwingen stutzten. Manchmal kam es auf der Stelle zu Verwachsungen von Wörtern. Zum Beispiel ging mir »martyrissiblement« wieder und wieder durch den Sinn, was mir viel sagte und wovon ich nicht loskommen konnte. Ein anderes wiederholte unermüdlich »Krakatoa! Krakatoa! Krakatoa«, oder ein ganz gewöhnliches wie »Kristall« tauchte zwanzigmal hintereinander auf und hielt ganz allein, im Auftrag einer anderen Welt, eine großartige Ansprache für mich, ohne daß es mir gelungen wäre, es nur um einen Deut zu vermehren oder durch ein anderes zu vervollständigen. Einsam wie ein Schiffbrüchiger auf einer Insel, war es mein ein und alles, aber auch der wildbewegte Ozean, aus dem es gerade auftauchte und den es dem Schiffbrüchigen, der ich ja gleichfalls war, einsam und Widerstand leistend im Scheitern, in Erinnerung rief.«⁷

Ein Untergrund der Zeichnungen von Michaux bilden sicherlich die Effekte und Kenntnisse des »pareidolischen Sehens«, auf dessen künstlerische Erträge schon Leonardo da Vinci hingewiesen hat. Zahlreiche andere Bezugspunkte lassen sich dem hinzufügen:

Palimpseste/Texturen zwischen Kalligrafie, hermetischer Schrift und turbulentem Bild; Hieroglyphik, die pantomimische Linie der verborgenen, erzeugenden, generativen Natur, entwickelt vom Manierismus bis zu den Landschaftsbildern Ferdinand Hodlers; die Utopie der Kunst als der visuellen ›lingua franca‹, in der die Ideen der Welt und der Natur ohne Verzeichnung durch dialektale Sprachen, also in ihrem universalen Bedeutungsmaßstab und unmittelbar einsichtig werden könnten; geheime Codes wie Alchemie und Kabbala; verstellte und verborgene Bilder wie in den Anamorphosen; Partituren eines Bildwerdens kosmologisch generierender Schrift; Visualisierung der ›natura naturans‹, nicht der ›natura naturata‹, d.h. Inkorporation der erzeugenden logischen Bedeutungen und nicht Repräsentation der Phänomene, die aus dieser Generierung hervorgehen: Genealogie der schaffenden Bewegung.

4. Zeit und Vision im Blick auf die Meskalin-Versuche von Henri Michaux

Zukunft – so die mentale Erfahrung all dieser in unvorstellbarer Gleichzeitigkeit sich verdichtenden und überlagernden Phänomene, Kategorien, Aspekte – ist nichts anderes als die Intensität der Gegenwärtigkeit von Ereignissen, Handlungen, Intentionen, die zwar immer schon begonnen haben oder zu Ende gegangen sind, aber gleichsam als vergangene wie gegenwärtige Zukunft immer auf das Aktuelle, das Gegenwärtige, den Moment der Präsenz bezogen bleiben. Dieser Moment ist seinerseits natürlich niemals fass-

bar, sondern immer nur transitorisch – Bestand der Zeit als Wechsel der auf Gegenwärtigkeit bezogenen vergangenen und künftigen Zukünfte. Selbst die Irreversibilität des kosmologischen Prozesses bleibt eine Spekulation und hängt ab von der unbeweisbaren Konsistenzvermutung, die seit Descartes weniger die Realität beschreibt, als vielmehr das physikalische Problem verdeutlicht, wie die ›traumgebende Instanz‹ die Kohärenz des Wirklichen ermöglichen kann. Zeit kann, wie seit Augustinus immer wieder schmerzlich erfahren worden ist, nicht wirklich definiert werden. Es scheint aber doch plausibel, sie im Plural zu denken. Trotz der paradoxen Bezüglichkeit auf den Moment des Transitorischen erscheint Zeit als Schichtung aller Bewegungsformen in Gleichzeitigkeit, als Intensität. Zeit macht, dass Verschiedenes existiert. Gäbe es sie nicht, so würde alles gleichzeitig existieren. Das wäre unerträglich und unmöglich zugleich. Typisch deshalb, dass in Mythen so vieler unterschiedlicher Kulturen die Zerstückelung der Götter zugleich Ausgangspunkt der Kosmogonie und Genealogie der Zeit ist. Der Mord der Götter, der deren Sterblichkeit bedingt und ermöglicht, ist nichts anderes als die Bedingung der Möglichkeit von Zeit und Nachzeichnung ihrer wirklichen Genesis. Zukunft ist deshalb immer der Modus des Verschiedenen, das, was als Differenz bleibt, unabhängig von der Modalität der Zeit. Das ist der Hintergrund der sich wiederholenden Erzählungen von den durch Rauschmittel möglich werdenden Dehnungen der Zeit, der Ewigkeit des Augenblicks, der Sequenz in sich isolierter, vorbeiziehender Ewigkeiten im Raum. Nach Michaux zerfließt hier alles zu

Punkten. Das Subjekt ist nichts anderes als die permanente Umwendung von Innen und Außen an einer Grenze, die gepunktet ist und deshalb jederzeit und überall durchlässig. Nach Michaux besteht die Funktion des Meskalins nicht in der Evokation des Imaginären oder der Stärkung der Wahrnehmungsbilder, sondern in der Einübung ins Abstrakte. Das bedingt eine Bereitschaft zu einem Wahnsinn (selbstinduzierte Psychosen), der durch keine Epiphanie von Ideen oder Visionen ausgeglichen werden kann. Diese Asymmetrie ist das fundamentale ethische Problem der rauschinduzierten Imagination. Sie kennt prinzipiell keine Balance und keine ausgleichende Gerechtigkeit. Mit Entgelten kann hier nicht kalkuliert werden.

Zur Gewalt der Imagination und der Überwältigung durch Visionen, die natürlich neuronal erzeugt worden sind, schreibt Michaux für den Zusammenhang des weißen Rauschens mit der Epiphanie des Visionären: »Absolutes Weiß. Reineres Weiß als jedes Weiß. Weiß von der Thronbesteigung des Weiß. Kompromißloses Weiß infolge des Ausschlusses, der totalen Ausschälung des Nicht-Weiß. Wahnwitziges erbitertes, vor Weiße geradezu schreiendes Weiß. Fanatisch, zornig, Durchsieber der Netzhaut. Fürchterlich elektrisches Weiß, erbarmungsloses, unwiderstehlich. Weiß mit Feuerstößen von Weiß. Gott des ›Weißens‹. Nein, kein Gott, ein brüllender Affe. (Vorausgesetzt, daß mir die Zellen nicht platzen.) Stop des Weißens. Ich merke, daß Weiß für mich auf lange Zeit etwas Überspanntes haben wird. Am Ufer eines tropischen Ozeans, in abertausend Spiegelungen, die das silbri-

ge Licht eines unsichtbaren Mondes hervorruft, zwischen den Wellen des bewegten Wassers, unaufhörlich wechselnd ... Zwischen lautlosen Brandungen, dem Erzittern der leuchtenden Fläche, im raschen, quälenden Kommen und Gehen von Lichtflecken, im Zerreißen von Locken und Bögen und Linien aus Licht, in den Verdunkelungen, dem Wiedererscheinen, in den tanzenden Lichtreflexen, die sich auflösen und wieder von neuem bilden, sich zusammenziehen und ausdehnen, sich neu verteilen vor mir, mit mir, in mir, dem Ertrunkenen, in einer unerträglichen Zerknitterung, meine Ruhe tausendfach vergewaltigt von den Zungen der oszillierenden Unendlichkeit, sinusartig überwältigt von der Menge flüssiger Linien, ungeheuer mit tausend Faltern, war ich und war ich nicht, wurde ich erfaßt und war verloren, war ich von größter Allgegenwart. Das abertausendfache Rascheln zerriß mich tausendfach.«⁸

Michaux' Äußerungen beziehen sich hier und an anderer Stelle auf das Fließen. Es geht nicht um die Erfahrung des Unendlichen, sondern darum, dass es gar nicht aus sich heraus aufgefasst werden oder zur Erscheinung kommen kann. Die Erfahrung – die sich aus dem Experimentieren mit Meskalin ergibt – bezieht sich auf ein Unendliches, welches das Einzelne konstituiert und das Individuum zum Divisum, Ort der stetigen Durchkreuzungen macht. Das einzelne Diverse ist konstituiert durch das Unendliche. Erlebt werden im Rausch zahlreiche sich ineinander schiebende Unendlichkeiten. Es entsteht so die Turbulenz des Unendlichen als des Unendlichen im Vereinzelten. Das Konstrukt namens Subjekt löst sich auf in

einer permanent fließenden Menge von Punkten. Die Grenze liegt diesseits wie jenseits der Punktierungen. Im turbulenten Feld an der Grenze korrespondiert das Unendliche mit dem reinen Begehren.

Claude Olievenstein hat – in seinem gloriosen Buch *Le Non-Dit des Émotions*⁹ – dieses Begehren weniger als reine Intensität analysiert denn vielmehr als Figur der Angst entziffert, und zwar einer tief sitzenden, absoluten Angst, einer nicht zu bannenden Perhorreszenz. Man kann Begriffe und Phänomene ihrer Äußerungen aufzählen: Fließen, Begehren, Wunsch/Angst-Kippfigur, Entsetzen; Existenziale der Welterschließung, Grenzsituationen, Androgynität, S/M, Droge/Sucht. Für die Sucht, die an die Droge sich heftet, gilt die Hartnäckigkeit, den Entzug zu erleiden und die Unauflöslichkeit, mit der man sich den Drogen überschreibt, von Fall zu Fall, jedoch immer ultimativ und unbedingt. Nicht in erster Linie des Rausches wegen ist die Droge interessant, sondern wegen der Konstituierung eines vorgeschobenen Weltekels im als Sucht stabilisierten unerfüllbaren Wunsch, der gerade als nicht-erfüllbarer unverzichtbar ist und der sich in jedem cold turkey erneuert (man sollte nicht glauben, dass die physiologischen Notstände des Entzugs irgendeine psychische Empfindung des Leidens beinhalten – was das Scheitern von Therapie-Versuchen ja deutlich belegt). Lieber die schmerzliche Erfahrung der Beschränkung und Vereinzeln im Entzug als die Abspaltung des Wunsches nach einer fließenden, endlosen Identität in der reinen Intensität des ›Non-Dit‹, des Unsagbaren, Unausprechlichen, Ungesagten, Nicht-zu-Sagenden. Es ist also der cold

turkey, der die Identität des Süchtigen konstituiert. Er bezeichnet gerade nicht die vermeintlich über Leiden motivierte Phase des Wegkommen-Wollens von der Sucht. Die Abspaltung, in der die Erfüllung des Ganzen sich überhaupt erst als Differenz realisiert, ist die eigentliche Verwirklichung des Suchtzustandes oder des Lebensentwurfes des Süchtigen. Der Süchtige ist deshalb als Suchtmensch anzusprechen, weil es in allen Suchtformen immer um dasselbe geht und eine Sucht durch die andere ausgetauscht werden kann. Das eigentlich Wichtige ist, und sei es um den Preis des größten Schreckens, das Unerreichbare und Unsagbare, das, was noch gegen jede Stilisierung und Ritualisierung arbeitet und durch nichts befriedigt werden kann. Für diese Entdeckung des Unerreichbaren stehen die Zeichnungen und Schriften von Henri Michaux in einzigartiger und für jede Theorie des Subjekts unerreichbarer Weise, ohne dass ihre Bedeutung für die philosophische Debatte bisher in irgendeiner Hinsicht in Betracht gezogen worden wäre. Eine wesentliche Konsequenz der Erörterungen von Michaux betrifft die Zurückweisung des Organs Auge und der Dominanzhierarchie des Visuellen. Sehen löst sich im Meskalin-Rausch auf in neuronale Stimulation, intra-mentale Intensität, Überwältigung durch Vision als weißes Rauschen oder seine Umkehrung zu einer Schwärze, die Schwärze über alle Maße hinaus ist.

5. Zur Gewalt des Sehens

Die bildende Kunst idolisiert gewöhnlich das Sehen, verklärt den Akt eines vermeintlich unschuldigen, in

Wahrheit wahnhaften und gewaltförmigen Sehens und visuellen Identifizierens. Das Problem des Sehens spitzt sich deshalb für die Kunst entscheidend zu. Gegen die Selbstherrlichkeit der Bilder und die Autonomie der Kunst ist auf das Problem der Imagination und ihre Verstrickung in ein ›Sehen als Verrat‹ hinzuweisen. »Die Künste können die Bilder nicht in der abendländischen Generallinie vollstrecken, ohne sich zu verraten. Sie sind die Unterbrechung des Blicks der Anachoreten. Sie sind in der Funktion der Häresie ohne Orthodoxie. Sie sind die mehrfaltige Parteinahme für das Materielle der Dinge, gegen das Immaterielle der Bilder ... Insgesamt sind die großen Werke der europäischen Kunst selbst Manifestationen des Irdischen gewesen und ebenso hellhörig wie hellhörig geblieben für die Fallen der Vergeistigung. Zugleich haben sie Ort und Zeit behauptet. Sie waren lokalisierbar und datierbar und auf diese Weise ein Plädoyer für die Vergänglichkeit und für die Berührung sterblicher Körper ... Es geht um die Bekümmernis des Blicks von den Dingen her, um einen gefestigten Einspruch gegen die Klarheit, gegen das Tödliche der Bilder. ›Troubler le regard, c'est l'art‹ (Marc le Bot).«¹⁰

Das erlaubt eine tiefe, ganz anders motivierte Einsicht in ein Dispositiv nicht nur der Störung, sondern der Verletzung, ja gar Vernichtung des Auges, das gerade in der französischen Kultur des 20. Jahrhunderts einen obsessiven Einschnitt erfahren hat. Ich nenne hier nur diejenige symbolisch demonstrierte Verstümmelung, gar Zerstörung des Auges (dieses gewalttätigen Leitsinns der Neuzeit), die kanonische

Bedeutung erhalten hat. Das Jahr 1928 markiert den angesprochenen Einschnitt in zweifacher Weise. Einmal, als Schnitt durch das Auge im Film *Un chien andalou* von Luis Buñuel und Salvador Dalí. Zum Zweiten, als Herausreißen des Auges, in *Die Geschichte des Auges* von Georges Bataille. Diese willfähige Verletzung des optischen Organs bedeutet für den Diskurs des Subjekts ein radikales Annehmen des Obszönen. Bataille schreibt dazu in den Anmerkungen zum kanonisch gewordenen Text der *Madame Edwarda*: »Über die analoge Form von Stierhoden und Augäpfeln: Diesmal ging ich soweit, mir diese ungewöhnlichen Beziehungen zu erklären, indem ich mir in meinem Geist eine tiefere Region vorstellte, wo die elementaren, sämtlich obszönen Bilder zusammentrafen, das heißt die anstößigsten Bilder, an denen das Bewußtsein immer wieder entlang gleitet, unfähig, sie ohne Ausbruch, ohne Verwirrung zu ertragen.«¹¹

Das Unerträgliche als Suspens und Erfüllung des Erotischen zugleich, Figur der Intensität, Fluchtlinie des Unvorstellbaren, jener Unendlichkeit, die das Einzelne konstituiert als Turbulenz: Dieser Erotismus ist der Schrecken, aber auch die einzige Möglichkeit, diesen anzuerkennen und zu erkennen. »So bedeutet der Ernst, der tragisch genommene Erotismus eine völlige Umkehr unserer Vorstellungen.«¹² Schmerz der Lust, Lust des Schmerzes als Bedingung der Möglichkeit des Erkennens, transzendente Spur des Wirklichen, das Wirkliche selbst in dieser Spur, eröffnend nichts als das Reale des Unerträglichen. »Und ich wüßte das, was geschieht, nie zu erkennen, wüßte ich nichts von der äußersten Lust, wüßte ich nichts

vom äußersten Schmerz.«¹³ Die Selbsterfahrung der Grenze, das, was Henri Michaux das turbulente Unendliche nennt und Claude Olievenstein das »Non-Dit«, bildet bei Bataille der Schrecken als absolute Grenze und Grenze des Absoluten. Erscheinung des Realen ist einzig möglich kraft solcher Transzendenz. »Um bis ans Ende der Ekstase zu gehen, wo wir uns im Sinnengenuß verlieren, müssen wir ihm immer die unmittelbare Grenze ziehen: diese Grenze ist der Schrecken ... Der Schrecken vermischt sich zwar nie mit der Anziehung: aber wenn er sie nicht aufhalten, sie nicht zerstören kann, verstärkt der Schrecken die Anziehung. Die Gefahr lähmt, aber wenn sie weniger bedrohlich ist, kann sie das Verlangen erregen. Wir erreichen die Ekstase nicht, wenn wir nicht – und sei es nur in der Ferne – den Tod, die Vernichtung vor uns sehen. ... Es gibt einen Bereich, in dem der Tod nicht das bloße Verschwinden bedeutet, sondern jenen unerträglichen Aufruhr, in dem wir gegen unseren Willen verschwinden, während wir um jeden Preis nicht verschwinden sollten. Gerade dieses um jeden Preis, dieses gegen unseren Willen zeichnet den Augenblick äußerster Lust und der nicht benennbaren, aber wunderbaren Ekstase aus. Wenn es nichts gäbe, das uns überschreitet, das um keinen Preis eintreten dürfte, erreichten wir nie den Augenblick, in dem wir von Sinnen sind, den wir mit allen unseren Kräften anstreben und gegen den wir uns zugleich mit allen Kräften wehren ... Überwältigendes Überschreiten ... Das Sein wird uns gegeben in einem unerträglichen Überschreiten des Seins, das nicht weniger unerträglich ist als der Tod. Und da das Sein uns im Tod, zur

gleichen Zeit, da es uns geschenkt, auch wieder genommen wird, müssen wir es im Erleben des Todes suchen, in jenen unerträglichen Momenten, in denen wir zu sterben glauben, weil das Sein in uns nur noch Exzeß ist, wenn die Fülle des Schreckens und die der Freude zusammenfallen. Selbst das Denken (die Reflexion) vollendet sich in uns nur im Exzeß. Was bedeutet Wahrheit außerhalb der Vorstellung des Exzesses, wenn wir nicht das sehen, was über die Möglichkeit des Sehens hinausgeht, das zu sehen unerträglich ist, wie in der Ekstase der Genuß unerträglich ist? Wenn wir das nicht zu denken vermögen, was die Möglichkeit, zu denken, übersteigt ...?«¹⁴

Dieser Zerstörung, einer durch Grenzenlosigkeit und Drastik entsetzenden Konsequenz der Zerstörung des Sinns im Namen einer radikalen Verwerfung (alles Gesehenen, Sichtbaren, Ansichtigen, Bildhaften, Visuellen) und damit auch einer erinnerten Resonanz der Kosmogonie, die seit je aus dem zerstückelten Körper des Gottes hervorgegangen ist, antworten – um eine weitere Schicht notwendiger Korrespondenz wenigstens anzudeuten – die Mythologien einer zerstückelnden Schöpfung, die man, mit den Ausdrücken Herbert Silberers, als ein Pendeln zwischen »titanischen« und »anagogischen« Setzungen, zwischen monotheistisch geschlossener Form und heterodoxem und heterotopologischem Synkretismus bezeichnen kann.¹⁵

6. Die Tötung des Auges

Solche Zerstückelung taucht selbstverständlich auch in zahlreichen alchemistischen Texten und Bildern

auf – bis in die Gegenwart. »Mythologisch gehören Drachenkampf, Zerstückelung, Inzest, Trennung der Ureltern und noch mehrere andere Motive innig zusammen.«¹⁶ Zu diesen Motiven zählt in der babylonischen Kosmogonie die Spaltung des Ungeheuers Tiamat durch Marduk. Die dichotomische Zerteilung im Schöpfungsmythos ist in vielen Kulturen bekannt. Der Mythos von Isis und Osiris in der ägyptischen Mythologie ist eines der prägnantesten Modelle für die kosmologisch unvermeidliche Verstümmelung, die als unaufhebbar und als Vorbedingung der Wiedergeburt des Lebens angesehen wird. Zwischen Horus, dem Sohn von Isis, und Set, seinem Bruder, entspannt sich ein Kampf, in dessen Folge Set dem Gegner ein Auge ausreißt und es anschließend verschlingt, wobei er seine Genitalien verliert. Nachdem Set schließlich unterlegen ist, wird er gezwungen, das Horus-Auge wieder von sich zu geben, mit dessen Hilfe Horus den Osiris wiederbelebt, worauf dieser als Herrscher ins Totenreich eingehen kann. Das Ausreißen des Auges steht natürlich auch für die Entmannung – ein Motiv, das in der Selbstbestrafung am Schluss der Ödipus-Tragödie den fatalen Inzest ausgleichen soll, der die Blindheit der menschlichen Welt auf das schmerzlichste erinnert und konstant hält. Die Erklärung des heterogen Geteilten als Bedingung der wirklichen und wahren Dynamik des Lebens – das beschreibt den synkretistischen Kern all dieser Mythologien.

Das Ausreißen des Auges ist in den einzelnen Geschichten zwar nicht – wenn auch gewiss bei Bataille und Buñuel und Dalí – als *pars pro toto* zu lesen, verweist aber doch auf die eigentlich wichtige, überge-

ordnete Zerstückelung des ganzen Körpers. Die Vergegenwärtigung solcher Mythen – der iranische Mythos nennt den Urstier »Abudad« – gemahnt daran, die herausgestellte Prädominanz des Auges als Leitsinn nicht nur für eine zivilisatorisch gelungene Selbstdisziplinierungsfigur der europäischen Moderne zu halten. Alle Teile des Körpers können Medien des Vollzugs der notwendigen Zerstückelung, der Dichotomie sein, welche den Synkretismus als gleichzeitige Erfahrung der notwendigen Vervielfachung aller Lebensgestalten erst begründet. Alle Teile des Körpers können für alle anderen Teile des Körpers, aber auch des kosmischen Geschehens selbst stehen. Der Vorgang der Zerstückelung wie die Teile des Körpers werden im realen Prozess der gewaltsamen Destruktion zu Attributen dieses Geschehens. Genau diese Attribuierung erklärt, wie die Bilder zugleich zu Epiphänomenen, Resonanzkörpern und Medien der synkretistischen Vervielfachung werden können: Die Hermetik der Form ermöglicht Attribute, die ein endloses Assoziieren von individualisierten Bedeutungen anstoßen.

Georges Bataille resümiert seine Sicht auf das Problem des Sehens so: »Wollten wir uns das Universum ohne den Menschen vorstellen, ein Universum, wo einzig der Blick des Tieres sich vor den Dingen öffnete, könnten wir, weil das Tier weder ein Mensch noch ein Ding ist, nur ein Sehen in uns hervorrufen, in dem wir nichts sehen, da der Gegenstand dieses Sehens ein Gleiten ist, das von den Dingen, die keinen Sinn haben, solange sie allein sind, übergeht zu einer von Sinn erfüllten Welt, eingebracht durch den Menschen, der jedem Ding erst seinen Sinn verleiht. ...

In einer Welt, in der die Augen, die sich öffneten, nicht erfaßten, was sie erblickten, in der, an unseren Maßstäben gemessen, die Augen nicht wirklich sahen, gab es keine Landschaft. ... Alles, was ich am Ende festhalten kann, ist, daß eine solche Sicht, die mich in Nacht versenkt und blendet, mich dem Augenblick näherbringt, in dem mich, ich kann es nicht mehr bezweifeln, die deutliche Klarheit des Bewußtseins schließlich am weitesten von dieser unerforschlichen Wahrheit entfernen wird, die zwischen mir und der Welt sich enthüllt, um sich zu verbergen.«¹⁷

Von Batailles Überlegungen finden sich mehr als deutliche Resonanzen in den subversiven Ausprägungen der Geschichte der französischen Kulturphilosophie im 20. Jahrhundert. Noch und gerade in Guy Debords Kritik an der Gesellschaft des entfesselten Spektakels, die bekanntlich alles dem Wahn des Sehens und Gesehenwerdens unterwirft, ist die Resonanz auf des Motiv des tötenden Blicks, der Zerstörung durch die Allmacht des Sehens ganz offensichtlich. »Die Entfremdung des Zuschauers zugunsten des angeschauten Objektes (das das Ergebnis seiner eigenen bewußtlosen Tätigkeit ist) drückt sich so aus: je mehr er zuschaut, um so weniger lebt er; je mehr er akzeptiert, sich in den herrschenden Bildern des Bedürfnisses widerzuspiegeln, desto weniger versteht er seine eigene Existenz und seine eigene Begierde. Die Äußerlichkeit des Spektakels im Verhältnis zum tätigen Menschen erscheint darin, daß seine eigenen Gesten nicht mehr ihm gehören, sondern einem anderen, der sie vorführt. Der Zuschauer fühlt sich daher nirgends zu Hause, denn das Spektakel ist

überall.«¹⁸ Also muss gehandelt werden, damit die Begierden zu einem Gegenstand kommen können, der sie ausdrückt, ohne mit ihnen identisch zu sein. Das Sehen ist tot, die Bilder töten – aber das Leben vollzieht sich im Zeichen der Vergegenständlichung wie des Entzugs der Begierden. Das geht, unschwer einzusehen, über den bloßen Konstruktivismus hinaus. Denn der verbleibt innerhalb des Solipsismus des isolierten und als allmächtig unterstellten Subjekts. Es wird hier aber weniger gebaut als vielmehr geschnitten und in Schweben versetzt, getestet an den Grenzen des Noch-Erträglichem oder Haltbaren. An die Stelle des Sehens tritt die Anarchitektur, die Verweigerung, etwas für einen Blick zu inszenieren. Dazu passt eine trockene, aber konsequenzenreiche Feststellung des Videokünstlers Gary Hill: »Vision ist nicht mehr die Möglichkeit zu sehen, sondern die Unmöglichkeit nicht zu sehen.«¹⁹ Das markiert die Position einer Heterotopologie anstelle der Utopie. Es gibt kein Terrain mehr einer schieren Ausdehnung oder Verlagerung der Wünsche, Phantasmen, Imaginationen oder Visionen. Diese bewegen sich in versprengten Räumen, Schichtungen und Teilbereichen, die sich gegeneinander verschieben. Es ist nicht länger mehr um die Vision zu tun als einem Vermögen der Enthüllung und Versicherung – sondern um die Omnipräsenz des Blicks, der sich in allen Gegenständen als schon eingearbeitete Lockungen der Begierden und Wünsche, als Ästhetik ausgreifender Versprechungen und allgegenwärtiger optischer Werbungen sedimentiert, angelagert hat. An die Stelle der Möglichkeiten der Utopie tritt demnach die Unmöglichkeit, sie nicht zur Hete-

rotologie umzuformen. Mit diesen Überlegungen sind wir inmitten der Kairospoeik und künstlerischen Praxis von Gordon Matta-Clark angelangt.

7. Kairos-Poeik am Beispiel von Gordon Matta-Clark

Matta-Clark widmet sich mit seinem gesamten Werk einer Arbeit, die durch Rückbezug auf Erfahrungen nicht nur Grenzzlinien zieht, sondern die auch stets und zugleich die Erfahrung von den Kräften vermittelt, die die Begrenzung des Erfahrbaren als das Reale im Sinne Lacans detektieren und damit die Grenzzziehung als das Abbrechen, Durchtrennen eines Kontinuum von Erfahrbarkeit und dem, was über die Erfahrung hinausgeht, wiederum erfahrbar machen. Das macht für ihn die Dialektik der Grenze aus. Entgegen dem modernistisch mystifizierten Schnitt durchs Auge, der ein Schnitt durchs Reale sein will, kann man sich das Reale als durch und durch vom gewaltsamen Blick kontaminiert vorstellen, ohne dass es zu solcher Abtrennung kommt. Aber das ist nicht ›alles‹, das Werk von Gordon Matta-Clark kann dagegen gesetzt werden als ein wesentliches Modell für eine Ökonomie der Verschwendung und der Verausgabung aus dem Geiste der Kairospoeik.

Gordon Matta-Clark erschließt sich die Welt durch Veränderungen, die natürlich allesamt mehr oder minder zulässige Assoziationen zum Prozess des Hermetischen provoziert haben. Im Wesentlichen geht es um Schneiden/Trennen und Verbinden/Verschmelzen. Der Titel der Ausstellung zu Gordon Matta-

Clark der Generali Foundation (Wien 1999/2000) formuliert hier angemessen: *Reorganizing Structure by Drawing Through*.

Einige Stichworte zu Person und Werk von Gordon Matta-Clark (1943–1978): ›Der Künstler mit der Kettensäge ...‹ Der Vater berühmter Maler, Surrealist: Roberto Matta Echaurren, die Mutter: Anne Clark (später: Alpert). Bohèmemilieu (Duchamp, Meta-Ironie), Konzepte, Kunststrategien: Bezüge zu Konzeptkunst und Minimal Art. Architekturstudium, begonnen 1962 an der renommierten Cornell School of Architecture. Gründung der Gruppe und des Programms ›Anarchitecture‹ (bestehend aus Gordon Matta-Clark, Denise Green, Jim Bishop, Joel Shapiro, Jeremy Gilbert-Rolfe, Marcia Hafif). Typisch dafür die Integration ›neuer‹, d.h. nicht-pikturaler Medien wie Performance, Tanz, Musik (Laurie Anderson). Die Gruppe betreibt – ganz im Sinne von Allan Kaprows eingangs zitierter Forderung nach Materialausdehnung und Transformation der auf Werk und Repräsentation beschränkten Kunst – genossenschaftlich ein Restaurant namens ›Food‹ (Eröffnung am 25. September 1971) als soziales Unternehmen, zugleich aber als Ort der Performance: Ess-Theater. Dem Kochen kommt große Bedeutung zu. Transformation in Permanenz: longue durée anstelle kulinarischer Kurzzeit-Eruptionen. Man kann, bei genügender Dauer, alles kochen. Matta-Clark scheint un(unter)scheidbare Einheit zum Ziel zu haben, eine Art alchemistische materia prima. Kochen funktioniert bei Matta-Clark nicht als Zerlegen und Wiederausammenfügen. Die Ingredienzien werden nicht in Hinblick auf ihre Un-

terschiedlichkeit genutzt. Werden Abfälle mitgekocht, dann ist deren Auflösungsprozess vorab eingerechnet. Soziale Projekte lagern sich ums Kochen an, zum Beispiel eine öffentliche Suppenküche. Leitmotiv ist, »immer etwas am Kochen zu haben«. Als Arbeitsbereiche dürfen urbane Ökologie und Recycling, Stadt und Müll gelten. Die Methode zielt auf Wahrnehmung des Urbanen und versteht sich als »Heimstätte einer Übung für das Leben in der Gosse«. Die Affinität zu Robert Smithsons »site vs. non-site«-Konzeption ist unübersehbar. Als Förderer erweisen sich in anhaltender Geduld und Überzeugung die Galeristen Horace und Holly Solomon, deren Galerie sich an der Greene Street 112 befindet. Matta-Clarks skulpturale Arbeiten werden permanent filmisch aufbereitet.

Gordon Matta-Clark formuliert wesentliche Impulse und eine Leitlinie so: »Unser Nachdenken über An-architecture war flüchtiger und bestand nicht darin, Arbeiten zu entwickeln, die eine alternative Haltung zu Gebäuden oder eher noch zu den Haltungen, die die Verschachtelungen nutzbaren Raumes bestimmen, demonstrieren. Solche Haltungen haben tiefe Wurzeln. Architektur ist auch Umwelt. Lebt man in einer Stadt, ist für einen das gesamte Gefüge auf eine Weise architektonisch. Wir dachten mehr über metaphorische Leerstellen, Lücken, übriggebliebene und unbebaute Flächen nach.«²⁰

Die angesprochenen Materialausweitungen orientieren sich im 20. Jahrhundert auf die wesentlich komplementär funktionierende Opposition: Formzerstörung versus Materialkult. Matta-Clarks Arbeiten bilden für diese Typologie eine Art Archäologie mit-

tels des Schneidens und der ephemeren Inszenierung der Formzerstörung. Es handelt sich um eine Inversion der objet-trouvé-Ästhetik, die über Assoziationen den Synkretismus der Welt, eine wilde Anomalie herstellt. Sie bildet eine disjunktive Zerlegung der nicht mehr lesbaren Assoziationen dadurch, dass das objet trouvé nicht über Deklaration hergestellt, sondern als implizite Realität akzeptiert und gesehen wird, worauf das objet trouvé einer anderen Praxis ausgesetzt und dadurch veränderlich wird.

Die fluktuierende Konkretheit unterläuft die eingespielte Hierarchie der Werte. Gebaute Fantasie ist immer Reduktion der Fantasie und unzureichend. Das Wirkliche als Resultat des verwirklichten Konzepts erreicht nicht das Reale, sondern verstärkt seinen Schrecken. Jede Identität des Gedankens in der Welt mit seiner Materialität erzwingt nachträglich gewalttätig gelöschte Genesis, tilgt Differenz und schreibt deren Tilgung fort.

Dagegen eröffnen der Schmutz, die Verunreinigung, die Dekonstruktion wesentliche Einsichten in die Residualkategorie der Werte. Das Absinkenlassen der Werte, die Herstellung der Brüche, die Demonstration der Hinfälligkeiten beschreiben die Funktionslogik des ästhetischen Prozesses unterhalb der Fixierung des Dauerhaften und der Stilisierung des Bedeutsamen. Die damit verbundene Anerkennung des Monströsen ist ein brauchbares Modell für Korrekturen an der Identitätsbehauptung des Existierenden.

Die Schematisierung der Werte durch eine Abfalltheorie wie die von Michael Thompson zeigt, dass den dauerhaften und vergänglichen Werten das Un-

sichtbare und Verfemte als Residualbereich des gesamten Wertesystems zugrunde liegt. Dieses Modell beschreibt adäquat das unvermeidliche Scheitern aller Exklusionen der Kunst vom normalen gesellschaftlichen Leben.

Matta-Clark erfüllt wesentliche Bedingungen der Umwandlung des historischen in ein formal-analytisches, des diskursiven in ein Kalküldenken. Matta-Clarks Entfernung von Gebäudefragmenten als »anarchitektonische Skulpturen« vermag das auszudrücken. Die Skulpturierung der Architektur, die Isolierung der skulpturalen Fragmente wird, vermittelt von Bildausschnitten, in der Fotografie fortgesetzt: Montage von Schnitten, die den Schnitt erhalten. Die Öffentlichkeit der Werke verwandelt das Monumentale des Historischen und als Jetzt-Gegebenen (als welches das Historische auftaucht) in eine, wie Matta-Clark formuliert, »non-u-mentale« Qualität. Ihre Absicht: Wunden des Verdrängten offenlegen, gleichzeitig etablierte Automatismen relativieren oder gar durchbrechen. Die duale Logik von Wille und Materie weicht also bei Matta-Clark einer triadischen Logik: Wille–Konzept–Verschiebung.

Die Insistenz des Wirklichen, das durch seine Schnitte aufscheint, fördert und artikuliert die Resistenz des Realen. Es geht darum, Widerstände einzubauen. Matta-Clarks Schnitte sind als Inszenierungen dieser Resistenz zu werten. Die Schnitte fügen sich zu einem Netz. Henri Lefebvre hat sich in *La Production de l'Espace* (1974) zu diesem Netz eine Spinne ausgedacht, welche als Instanz eines spezifischen Wissens eine besondere Theorie des Raumes markiert. Diese

Theorie einer Orientierung dient vergleichend dazu, die einschneidende Praxis Matta-Clarks nicht als durch Markierung erwirkte Form zu betrachten, deren Bedeutung in der Sukzession der unterscheidenden Momente bestünde (mithin als geformte Skulptur), sondern als Praxis, die als poetische Verschmelzung zweier Momente wirkt. Der Raum bestimmt sich nicht durch logisch sukzessive Markierungen, sondern verwandelt sich in einen Vorgang in der Zeit, der sich zur Ausbildung der Paradoxien glückhafter Augenblicke dem Zeichen des Kairos verschreibt.

»Bereits die Spinne, als niederes Wesen, markiert den Raum und orientiert sich an Winkeln wie wir ... Schon sie dehnt sich jenseits ihres tierischen Körpers in einer zweiten Natur von Besitztümern aus, die sie nun selbst wieder hervorbringt, in ihrem produktiven und reproduktiven Treiben. Für die Spinne gibt es links und rechts, oben und unten ... Ihr Hier und Jetzt verläßt so den Bereich des rein Gegenständlichen, weil es Beziehungen und Bewegungen in sich einschließt. – Es folgt daraus, daß die fundamentalen Gesetze der Raumorientierung zuallererst im Körper selbst angelegt sind. Das Andere ist gegenwärtig als Gegenüber des Ich. Ein Körper gegenüber einem anderen Körper, undurchdringlich, außer für Gewalt – oder Liebe. Objekt sich ausdehnender Kräfte, Aggression oder Begehren. Hier ist Innen und Außen, so wie das Andere auch Körper ist, verletzbares Fleisch, empfängliche Symmetrie ... (So liegen Sekret und Geheimnis eng beieinander).«²¹

Zwei Modelle oder Methoden des Schneidens und auch zwei differente Einschätzungen zur Dynamik der

Handlungen von Matta Clark können benannt werden:

- punctum, Herausschneiden, Fragment, Aufbruch, Destruktion;
- Freilegen, Dekonstruktion, Einheit, Konservieren der Einschnitte für einen gereinigten Blick; den Dingen zur Vollkommenheit verhelfen; das Wirklich-Sein oder Wirklichkeits- oder So-Sein der Dinge reicht noch nicht aus.

Beim Schneiden scheint das punctum vorzuherrschen: Punktualisierung, Dekontextualisierung, Verzicht auf große Gesten. Die permanent untersuchte und erörterte Frage ist: mischen oder schneiden, öffnen oder konzentrieren? Oder, in Matta Clarks Begriffen, »splitting and cutting«. In vitalistischen Termini können die Modelle zum Kochen und Schneiden so beschrieben werden:

- diskretes Modell: Hierarchie, Selektion, Fragment, Differenz, Erhitzen, Trennen, Zuspitzen, Re-Arrangieren der Differenzen, Analyse, Transformation des Vergänglichen, historische oder irreversible Zeit;
- stetiges Modell: Emphase, Einfühlung, kosmische Korrespondenz, brodeln lassen, umrühren, situative Kohäsion, Synkretismus, Erstarren der Einheit, Verkochen der für Transformation nötigen Zeitrésources; Verkehrszeit, Auflösung.

Die Konstruktivität der Zerstörung rehabilitiert die Ruine und die Ruinierung als Verfahren. Ruinieren er-

scheint als einzig gerechtfertigte ästhetische Handlung gegen Schöpfungsmythen und Kunstansprüche²² – Aufdecken der Mechanik der Normalisierungen, der Insistenz auf dem Konkreten, Einzelnen. Eines der letzten, nicht mehr realisierten Projekte von Matta-Clark hieß bezeichnenderweise *Twentieth Century Ruin*.

8. Ort der Kunst

Daraus können, ausblickend, einige Konsequenzen für den Ort der Kunst gezogen werden: Entscheidendes handelt heute von Gesten, ihrem Raum und ihrer Zeit, nicht mehr vom Ausdruck. Deshalb schreiten derzeit die ästhetischen Anstrengungen und entwickelten künstlerischen Praktiken entschieden von der Repräsentation zur Aktivität, von der Mimesis zur experimentellen Handlung. Die Orte der Kunst entspringen nicht den Bildern, die Bilder erhalten ihren Ort durch Handlung. Orte für die künstlerische Aussage zu suchen ist ein wesentliches Element des Bildfindungsprozesses einer Kunst, die sich nicht im Werk erschöpft, sondern offene Handlungsformen sucht. Derzeit wachsen – nicht nur bei den jüngeren Generationen – Bewusstsein, Neugierde und auch die Kompetenz dafür, vielfältige Orte für Kunst zu (er-)finden. Es verändern sich damit auch das Zeichenmaterial, das Arrangement und, etwas pathetisch gesagt, die Sprache der Kunst. Sie wird präsenzfähig in dem Maße, wie sie sich selbst als Experiment und Handlung mediatisiert. Sie löst sich vom statischen Tableau der zuschreibbaren und feststehenden Bedeutungen.

Sie verlässt die ›nature morte‹ des Sinnes und seiner Allegorese. Ihr ›tableau vivant‹ ist keine Fläche mehr. Aus dem bisherigen Raum-Bild entsteht notwendig das Zeit-Bild: eine Topografie von Handlungen, nicht von Referenzen. Wenn es nicht so hochgestochen klänge und wir nicht wüssten, dass die interessanten Zeiten jene sind, die keine feste Ordnung haben (und deshalb keine neuen Paradigmen vorgeschlagen werden können, weil ein Maß für Vereinheitlichung fehlt), dann wäre der Wechsel vom topografischen Raum- zum dynamischen Zeit-Bild ein paradigmatischer Umschlag von größter Bedeutung.

- 1 Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, 1958, zit. nach: Catherine Morris, Einleitung, in: *FOOD*, Ausstellungskatalog, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1999, S. 11.
- 2 Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2. 1984–1998, Paris, 1998 S. 410.
- 3 Vgl. Ludwig Binswanger, *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*, Zürich, 1942; vgl. auch Heinz Häfner, *Psychopathen. Daseinsanalytische Untersuchungen zur Struktur und Verlaufsgestalt von Psychopathien. Mit einem Geleitwort von Ludwig Binswanger*, Berlin, Göttingen, Heidelberg, 1961.
- 4 Karl Jaspers, *Allgemeine Psychopathologie*, 9. Aufl., Berlin, Heidelberg u.a., 1973.
- 5 Vgl. hierzu die kulturgeschichtliche Erörterung des Onirischen sowie, dies dann im lexikalischen zweiten Teil, die Eintragungen zu Romantik, Michaux u.a. in: Hans Ulrich Reck, *Traum. Enzyklopädie*, München,

2010; in pointiert einführender Darlegung vgl. ders., *Traum/Vision* (Wörterbuch-Artikel), in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 6: *Tanz – Zeitalter/ Epoche*, Stuttgart, Weimar, 2005, S. 171–201.

- 6 Ein glücklicher Ausdruck von Jean-Jacques Lebel; vgl. ders. in: Henri Michaux, *Meskalin-Zeichnungen*, hg. v. Peter Weibel, *Ausstellungskatalog*, Linz, Köln, 1998.
- 7 7 Henri Michaux, Vorwort zu: *Unseliges Wunder. Das Meskalin*, zit. nach Michaux, *Meskalin-Zeichnungen*, S. 53.
- 8 Ebd., S. 56.
- 9 Vgl. Claude Olievenstein, *Le Non-Dit des Émotions*, Paris, 1977.
- 10 Dietmar Kamper, *von wegen*, München, 1998, S. 55f.
- 11 Georges Bataille, *Das obszöne Werk*, Reinbek bei Hamburg, 1977, S. 233.
- 12 Ebd., S. 57.
- 13 Ebd., S. 58.
- 14 Ebd., S. 59f.
- 15 Vgl. Herbert Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, Wien, 1914, S. 164, 170f, 206ff., 232ff.
- 16 Ebd., S. 49.
- 17 Georges Bataille, *Theorie der Religion*, München, 1997, S. 22–24.
- 18 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin, 1996 S. 26.
- 19 Gary Hill, zit. nach Paul Virilio, *Augen zu, aufgepaßt!*, in: *psychologie heute*, Weinheim, 4/1993, S. 55.
- 20 Gordon Matta-Clark in: *Splitting*, einem von Liza Béan für *Avalanche* geführten Interview. 21. Mai 1974, zit. nach Katalog *FOOD ...*, S. 40.

- 21 Aus: Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, 1974, dt. Übersetzung dieser Textpassage: Tom Fecht; vgl. auch Tom Fecht/Dietmar Kamper (Hg.), *Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum*, Wien, New York, 2000.
- 22 Zentral und initial hierzu die entsprechenden Kapitel in: Bazon Brock, *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978–1986*, Köln, 1986.

Disegno und die Zeichen der künstlerischen Kreativität

Kulturgeschichtliche Betrachtung zur europäischen Künstlerausbildung

Die moderne Auffassung von der Kunst hat das ursprüngliche, die neuzeitliche Konzeption initiiierende Dispositiv freier Künste radikalisiert, aber nicht substantiell transformiert. Im Unterschied zu den bildlichen und stilistischen Ausprägungen der Malerei ist für die metatheoretische Auffassung von den ›Zeichen der Kunst‹ über die letzten 500 Jahre eine große Kontinuität zu beobachten. Leitend bleibt dabei immer die Auffassung, dass die Zeichen der Kunst nur als Ikonografie, also auf der Folie der Entäußerungen und Verstofflichungen, nicht aber im Hinblick auf die inneren Voraussetzungen des kreativen Schaffens angemessen bestimmt und gewertet werden können. Damit bleibt auch die Frage erhalten, wie die Zeichen der Kunst und der Befähigung zu dieser überhaupt beschaffen sein können. Die nachfolgende Betrachtung zu einer Kunstgeschichte der institutionell geformten Kreativität geht den für die Stichworte Ambivalenz, Dogma, Zerstörung sowie Verlernen wesentlichen Bezügen und Verbindungen im Licht der Erfahrungen des 20. Jahrhunderts nach.

1. Diverse Wertungen zum Schöpferischen: Die Profanierung und alltägliche Sakralisierung der künstlerischen Überschreitungsfigur

Der Kern der Kunst bleibt nach den Auffassungen der wesentlichen Gestaltungstheoretiker, Akademiegründer, Lehrer und Programmatiker – von Federico Zuccari bis zum Bauhaus und zur Hochschule für Gestaltung Ulm – unverändert, nämlich hermetisch, prinzipiell unergründbar und unerkennbar. Die Anzeichen für Kunst und künstlerische Befähigung gelten dagegen systematisch als ambivalent. Das hat zwei Seiten, eine öffentliche und eine interne. Die interne ist, dass ohne metasprachliche Verbalisierung oder Begründung jeder Kenner Zeichen wie Anzeichen künstlerischer Befähigungen mitsamt ihren Stufen, Gradierungen und Grundierungen zu erkennen vermag, was ihn eben zum Kenner macht. Die öffentliche Seite dagegen hält stetig und angeblich unbeirrbar daran fest, dass es dafür keine Theorie gibt, keine Doktrin, nichts Übergreifendes, kaum Hinweise auf eine Heuristik der Verallgemeinerung, jedenfalls keine, die eine induktive Festlegung ermöglichen würde.

Dem entspricht die Genealogie des neuzeitlich bestimmenden Akademiegedankens, dessen Konturen in den ersten wesentlichen Institutionen festgelegt werden, der 1563 in Florenz durch Giorgio Vasari betriebenen Gründung der »Accademia del Disegno« sowie der 1593 von Federico Zuccari zur Kunstakademie umgestalteten römischen Lucasgilde. Hier waren zunächst erstaunlich einfache Rezepte und Anliegen leitend. Man versteht die seitdem wirksame Redukti-

on der Kunstdebatte, die Abschottung der Regeln der Kennerschaft von einem – konträr dazu – ausufernden Diskurs über die Ästhetik der Kunst und die Rhetorik ihrer Werke gegen außen erst, wenn man die gesamten Zusammenhänge betrachtet. Vasari ging es nämlich ausschließlich um die Förderung der Anerkennung der Künstler in der gewandelten Öffentlichkeit unter Wahrung ihrer Verbindlichkeit gegenüber einem überschaubaren Kreis der Machthaber und Auftrageliten, also um eine affektiv bewegende Teilnahme der Öffentlichkeit an einem gewandelten Konzept, das ihr gar nicht recht zu Bewusstsein gebracht wurde. Das markiert die Figur des Künstlers ebenso nachhaltig wie seine Rolle und den jeweils unter Innovations- oder Beschleunigungsgesichtspunkten begründeten »neuen« Geltungsanspruch, insbesondere einen erweiterten oder veränderten Handlungsspielraum in der Gesellschaft.

Funktion, Gestalt, Charakteristik und Rollenbesetzung sollten im Sinne einer endgültigen Aufwertung des vom Handwerk gelösten Künstlers neu bestimmt und durchgesetzt werden. Die öffentliche Künstlerrolle autonomisierte die Kunst, obwohl die stoff- und technikorientierte Hälfte der Ausbildung der akademischen Künstler weiterhin in Handwerksbetrieben zu erfolgen hatte. Die Autonomisierung verband die neue Eindeutigkeit des Künstlerbildes bewusst mit einer Uneindeutigkeit der Zeichen, an denen die Kunst zu erkennen ist. Hier herrschte der Diskurs der Kenner vor. Die Ambivalenz der Zeichen der Kunst in der Öffentlichkeit diente als Maskerade der Eindeutigkeit, mit welcher im Rahmen einer Ästhetik der Macht

eine doktrinäre, zumindest dogmatische Festlegung der Kunst an der Akademie erfolgte. Genau diesen Schritt unternahm in Rom Federico Zuccari wenige Jahrzehnte nach Vasaris Florentiner Initiative.

Beide waren nicht nur erstklassige praktische Künstler in verschiedenen Sparten, sondern auch exzellente Schriftsteller und theoretische Konzeptualisten. Giorgio Vasari erfand mit seinen – 1550 in erster Auflage und noch in einem Band erschienenen – *Lebensbeschreibungen der bedeutendsten Maler, Bildbauer und Baumeister* von Giotto bis Michelangelo das Korpus der Kunst als Kunstgeschichte, auf das sich die Erwartungen künftig richteten, geschult durch eine schier unbegrenzte Fülle der Mechanismen und Attitüden, geschützt durch raffinierte ›Tarngeschichten‹, zahlreiche Fiktionen und rhetorische Stilisierungen, welche die gesetzte Ursprungsgenealogie der Kunst im Genialisch-Unerklärlichen zu stützen hatten und auch stützen konnten. Dagegen beschäftigte Zuccari sich mit der theoretischen Strukturierung der Künstlerausbildung, mit der Aufgabe einer akademischen Bilderprogrammierung in Form des ersten Lehrgangs einer institutionalisierten Künstlerausbildung der Neuzeit, mit den artistischen Quellen der Imagination, aber auch den Bedingungen der ästhetischen Artefaktbildung. Erst damit war der Anfang zu eine internen Differenzierung der Künstlerausbildung gemacht.

Damit einher ging nicht nur der über Jahrhunderte kanonisch werdende Aufbau der Ausbildung, das Erleben des schrittweise aufbauenden Zeichnens von den Gegenständen bis zur menschlichen Anatomie, der Komposition von der Ideenskizze bis zum ausgearbei-

teten bozetto, sondern auch eine theoretische Begründung der Funktionen der Kunst.¹ In dem Ausmaß, wie der Künstler gesellschaftlich als freier anerkannt war, wurde der Qualitätsdiskurs strikte der professionellen Kunstöffentlichkeit vorbehalten. Die gesellschaftliche Verallgemeinerung verband sich mit einer rigiden Partikularisierung der Bewertungszuständigkeit und mit einer Hierarchie, welche den Betrachter auf den nachvollziehenden Genuss und das Erleben der Rekonstruktion der Kunstentscheidungen (Bedingungen der Werkgestalt und ihrer Verwirklichung als einer ästhetischen Entäußerung der Idee) reduzierte und sie den Erfindungen der programmgebenden Entscheidungsinstanzen – von den Impresarios bis zu den Künstlern selbst – unterordnete.²

Parallel wurde durch diese institutionelle Kunst-sphäre eine wirkliche Aufmerksamkeit für Fragen der Kreativität in einem modernen Sinne geschaffen. Nun tritt das Schöpferische mitsamt seinen inhaltlichen und rhetorischen Stilisierungen durch die bildenden Künste machtvoll auf den Plan.³ Gänzlich wird es der professionellen Sphäre der Kunst vorbehalten. Erst durch die Dekonstruktion des akademischen Kanon von Goya und Blake bis Cézanne und von dort weiter zur idiosynkratischen Reformulierung der Kunst-Selbstbehauptung im 20. Jahrhundert wird der Boden bereitet für ein Auseinanderdriften von Kunst und Kreativität. Das führt dazu, dass eine nurmehr hermetisch, willkürlich und singular wirkende Kunst,⁴ unbesehen ihrer Bewertung, einem Aufriss an Kreativität weichen muss, der sich der Aufwertung des Alltäglichen diesseits der Kunst verschrieben hat.

Also auch meint und propagiert, sich die Anstrengungen der Transformation und der Transgression, also die Bedingungen des vordem exklusiv so benannten Schöpferischen, sparen zu können.⁵ Was der Künstler sei, vermag man nur noch mediatisiert zu erkennen; Kunst könne nicht gelehrt und nicht gelernt werden. Dieses Argument erwies sich zwar als erfolgreich, aber seit Cézanne meinte diese Aussage nur noch, dass aktuelle Kunst keiner ästhetischen Institution, keiner Norm und keiner exklusiven, monolithischen Theorie mehr folgt.

So wie die Bildsprache der späteren, selbstreferenziell gesteigerten Malerei seit Cézanne nur noch als interne Bereicherung einer systemtheoretischen Operation, nämlich einer Abschließung des Subsystems Kunst von anderen Subsystemen erschien, so wurde nun der soziale Nutzen des Kreativen von Kunst abgelöst und auf eine säkulare, innergesellschaftliche Setzung, ja zuletzt gar auf intrapsychisch universal beliebige Versprechen des generellen schöpferischen Lebens ausgeweitet – elementarisiert und entwertet zugleich. Unbestritten in der neuzeitlichen Konstruktion emanzipierter ›freier Künste‹ dagegen war die durchgängige Auffassung, der schöpferische Akt der Kunst beruhe auf der Transformation von Reproduzierbarkeit und vor allem auf der Transzendierung der Gegebenheiten des ›gewöhnlichen Lebens‹. Die genau konträre Auffassung dazu vertritt seit den Tagen von Guilford, Gordon und Taylor⁶ die psychologische Kreativitätsbehauptung und -forschung. Sie ist für das 20. Jahrhundert und für die Revalorisierung einer normativ geschlossenen Faktizität des ›Persönlichen‹

(und damit eines wieder undurchschauten fiktionalen Konstrukts) typisch.⁷ Sie behauptet die Gegebenheiten eines Selbst als Ordnung des Kreativen in der Immanenz des Empirischen als normatives Faktum.

Das darin wurzelnde Paradigma der Selbstverwirklichung entspringt somit vorrangig der aus strategischen Gründen verordneten Korrektur einer Bio-Metrik von Fähigkeiten, die im Zeitalter des ›Sputnik-Schocks‹ parallel und analog zur kognitiven Intelligenz einem untangiblen Bestand der Persönlichkeit zugerechnet werden sollen.⁸ Mit dieser Universalisierung wird, genau besehen, die sektorielle und territoriale Grenze zur Kunst aufgehoben. Sie hat keine Funktion mehr im Hinblick auf die Paradigmatik und Beispielgebung des Schöpferischen, sondern koexistiert als eine gesellschaftlich unbedeutende Variante desjenigen Lebensempfindens, das – ohne Anstrengung, Werk oder Überschreitungsnotwendigkeit – dem schieren, vegetativen Leben und besonders dem eigenen Dasein einen ästhetischen Mehrwert gewähren will.

Die Analyse der diversen Anzeichen und Zeichen für die Konstruktion des Immanenzmodells des Kreativen einerseits sowie des Transzendierungsmodells der schöpferischen Künste andererseits ermöglicht Einsichten in eine folgenreich erweiterte Instrumentalisierung der bildenden Künste im 20. Jahrhundert. Das wird im Folgenden entlang einiger weniger historischer Zäsuren und idealtypischer Verschiebungen im Dispositiv der Kunsterörterungen nachgezeichnet.

2. Die ersten Programme: Vasari, Zuccari

Giorgio Vasari ist der Pionier einer auf Künstlerpersönlichkeit und technische Neuerungen abstellenden Kunstgeschichtsschreibung und damit der Ahnvater der modernen Historiografie der Künste. Im Gegensatz zur späteren Konvention konnte er Kunstkritik und Kunstgeschichte noch problemlos verbinden. Er argumentierte kritisch, ohne sich dem Vorwurf einer normativen und unempirischen Ästhetik aussetzen zu müssen. Seine Erörterung der Qualität von Kunstwerken raubte ihm andererseits nicht die Autorität des Wissenschaftlers. Vasaris Kunstgeschichte beruht auf der Schilderung von Legenden des einzelnen Künstlers, also einer absichtsvollen Rhetorik des Lobs.⁹ Es handelt sich um eine Erzählung vor der systematischen Ausbildung einer akademisch formierten und universitär geregelten Wissenschaft. Seine Geschichtsschreibung folgt gänzlich den Regeln der klassischen antiken Rhetorik im Kontext von Panegyriken und Ekphrasen. Es geht um die Etablierung eines Kanons, der auf Urteilen beruht, die sich stets auch explizit subjektiv begründen.

Vasari folgt der legendenbildenden Kraft eines Modells der Künstlerbiografie,¹⁰ das nicht an historischen Werten und Einsichten zu messen ist. Die spätere, eigentliche wissenschaftliche Kunstgeschichtsschreibung begründet dagegen den irreversiblen Wandel von einer normsetzenden philosophischen Spekulation zu einer empirischen Forschung mit dem Ziel der Herausbildung historischer Gelehrsamkeit.¹¹ Aber das bewegende Modell einer Zentrierung der Kunst

und ihrer Theorie in den Praktiken der Künstler hat sich als Richtmaß erhalten. Als Korrektiv verläuft es seit Vasari quer zum wissenschaftlichen Objektivitätsanspruch. Objektivität hat ihre Grenze am paradigmatisch überzeitlichen Qualitätsanspruch von Kunstwerken. In diesen hat sie sich gebildet, aus ihnen ist sie hervorgegangen. In der Linie der legendenbildenden Erzählungen Vasaris hat jedes ein Werk, eine Epoche, einen Stil qualitativ bewertende Urteile sich ausschließlich auf das Anschaulichwerden der künstlerisch überragenden Qualität zu beziehen, wie sie in den hervorragenden Werken auf- und dem befähigten Betrachter offenkundig orientierend und verpflichtend entgegentritt. Denn der Kunstbegriff bleibt auch in der Folge bis heute gegründet auf Qualitätsurteile als Ausdruck einer Ergriffenheit und artikulierten Wirkung. Es gibt keinen davon unberührten Stilbegriff, keine im strengen Sinne objektive Formanalyse.

Der historiografische Hintergrund, die Begründung einer Kunstgeschichte als Poetologie des künstlerischen Lebens, ist aber nur eine Dimension im Werk und Wirken dieser für das gesamte Dispositiv der neuzeitlichen bildenden Künste wichtigen Persönlichkeit mit ihrem überragenden organisatorischen Talent und dem notwendigen Willen zur Macht. Als Gründer einer Kunstakademie und Impresario vertraut er einer spezifischen Auffassung des künstlerischen Entwurfs und sieht darin zugleich eine ästhetische Begründung des Willens der Kunst zur Macht. Kunst als Entwurf und Methode wird in den Modellen von *concetto* und *disegno* konkret, wobei das ›Entwerfen‹ damals stets

an die Beherrschung einer Ästhetik der Macht gebunden blieb. Dies war das wichtigste Anliegen der ersten wirklich modernen Kunstakademie, der von Vasari 1563 in Florenz gegründeten ›Accademia del disegno‹. Sie hat, wie der Gedanke der Akademie selbst, eine lange Vorgeschichte. Etwa zur selben Zeit, als Leonardo da Vinci eine legendär, allerdings hermetisch oder arkan gebliebene Akademie in Mailand initiierte und leitete, von der man immerhin weiß, dass im Unterschied zur früheren Auffassung Leonardo auf einer vollkommenen Trennung von handwerklicher und künstlerischer Ausbildung und damit getrennten Rollen und Funktionen beharrte – zur selben Zeit also, um das Jahr 1490, stiftete in Florenz Lorenzo il Magnifico, der auch die Gründung der platonischen Akademie durch Marsilio Ficino anregte, »die erste kleine und zwanglose Schule für Lernbeflissene in Malerei und Bildhauerei, eine von jeder Gildensatzung und Einschränkung freie Schule«. ¹²

Leonardo gebührt zwar ein allererster Platz und Rang am Beginn der Geschichte der modernen Kunsterziehung, obwohl man nicht weiß, ob es sich hierbei um eine wirkliche Gründung gehandelt hat. Aber im Unterschied zum pragmatischen Öffentlichkeitsstrategen und konzeptuellen Programmschriftsteller Vasari verliert sich seine Akademie in späteren undeutlichen und widersprüchlichen Beschreibungen, welche, parallel zu einer romantisierenden Rezeption Leonardos, eine starke Neigung zu Wissenschaft und Kunsttheorie in diese Bildungsinstitution hineinprojizierten. Leonardos Akademie konnte sich offenkundig niemals der Aura des Meisters entziehen, auch wenn

dieser sich jedem Kalkül auf öffentliche Wirkung der Kunst immer entschieden verweigert hat. Als öffentliche Kunst akzeptabel erschien ihm nur das militärisch genutzte Dekor der Infrastrukturen und Technologien, Befestigungen und Maschinen. Entsprechend ist immer fraglich geblieben, ob Leonardos Gründung als Einrichtung für den Unterricht oder als ein Labor für hochentwickelte Recherchen und Experimente gewertet werden muss. Um 1550 jedenfalls war die Bezeichnung einer Kunstschule als Akademie noch unüblich.

Um Vasaris Anliegen zu verstehen, muss man den Niedergang der Gilden in Florenz gegen Ende des 15. Jahrhunderts berücksichtigen. Wie überall hatten Maler und Bildhauer seit dem Mittelalter Gilden und Innungen angehört. Bildhauer mussten Mitglieder der ›Arte dei Fabbricanti‹ sein, da sie in Stein arbeiteten. Die Maler waren, da sie mit Pigmenten arbeiteten, in den ›Arte dei Medici, Speciali e Merciai‹ organisiert. Bereits 1360 wurde eine besondere Körperschaft der Maler mit eigenem Rat innerhalb der Gilden errichtet. Wahrscheinlich seit dem frühen 14. Jahrhundert bestand eine ›Compagnia di S. Luca‹ für Maler, Bildhauer und Künstler aus anderen Sparten. Die festgeschriebenen Pflichten waren in erster Linie liturgisch-religiöse und soziale.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts war der Niedergang dieses Organisationsprinzips unübersehbar. Die Gilde der Compagnia wurde mit Zwangs-Beitrittsregelungen zwar formal gesichert. Allerdings gingen keine wesentlichen künstlerischen Impulse mehr von ihr aus. Sie hatte zur Zeit von Vasaris Aktivität jede

Bedeutung verloren. In der 1562 erfolgten Stiftung einer ›Gruft für künftige Begräbnisse von Künstlern‹ fand Vasari einen Vorwand, in Aktion zu treten. Ausgehend von der Auffassung, dass der in dieser Zusammenkunft vorgesehene Begräbnisplatz unbesehen der Abhängigkeit von verschiedenen Gilden für alle Künstler offen sein sollte, schlug Vasari ein neues Organisationssystem vor, mit dem die Künstler sich von den Gilden befreien und einen höheren gesellschaftlichen Status erlangen konnten. Zu diesem Zwecke versicherte er sich der Gunst des Großherzogs. Eine ausführliche Satzung wurde am 13. Januar 1563 Cosimo de Medici unterbreitet. Auf seine Zustimmung hin wurde die Gründungsversammlung beschlossen. Als Leitung der Vereinigung wurden Cosimo de Medici und der damals in Rom lebende greise Michelangelo ernannt, »eine Kombination von Fürst und Künstler, die außerordentlich charakteristisch ist für das Stadium, das die Entwicklung der gesellschaftlichen Position des Künstlers mittlerweile erreicht hat«.¹³

Das Ziel war also ursprünglich die Errichtung eines repräsentativen Zentrums von Künstlern, die eine gesellschaftliche Stellung über der von fachkundigen Handwerkern in Anspruch nehmen konnten. Das zweite Ziel Vasaris, das später von Zuccari weiterverfolgt wurde, nämlich die Reform des Kunstunterrichts, wurde nach wenigen Jahrzehnten zum Hauptinhalt der Kunstakademie, der ihren historischen Erfolg und ihr Bild im Verlauf der Geschichte prägte. Das ursprünglich ausgefeilte Ausbildungsprogramm reduzierte sich schnell auf das Zeichnen nach der Natur.

Die theoretischen Anstrengungen der Akademie kompensierten über einen öffentlich deklarierten Berufsstolz für Künstler, was diese an Eigenständigkeit gegenüber den Mitgliedern am Hofe der Medici niemals haben konnten. Mit dieser Akademie konnten die bildenden Künstler auf symbolischer Ebene Ebenbürtigkeit mit den freien Wissenschaften und Gleichrangigkeit mit der Führungsrolle der Dichter und Philosophen (in Florenz beispielsweise mit den einflussreichen Polizian und Ficino) beanspruchen. Die Satzung wies zwar auf Funktionen der Lehre hin, sah die Einrichtung der Bibliothek, eine Sammlung von Plänen, Modellen und Zeichnungen vor. Auch werden Geometriestunden erwähnt. Dennoch erschöpfte sich das tatsächliche Lehrprogramm weitgehend in einer wohlwollenden Unterweisung von Anfängern, ›dilettanti‹, durch die Künstler. In ihrer Frühzeit war diese Kunstakademie Ausdruck eines neuen Künstlerbildes und gewandelten künstlerischen Selbstverständnisses. Es kann als selbstreferenziell und autopoietisch, als Festlegung der Kunst durch ihre eigene Praxis, definiert werden. Entsprechend lag der Nachdruck nicht auf der Lernbarkeit der Kunst, sondern auf dem Vertrauen in die Kraft eines sich selbst tragenden und regulierenden, modifizierenden und behauptenden Kunstsystems.¹⁴ Die äußeren Regeln einer technischen Vermittlung, aber auch die explizite normative Ausrichtung der Ästhetik traten dahinter zurück oder gingen im Wesentlichen darin auf.

Man kann im Sinne eines Zwischenresümées die programmatischen Begründungen wie folgt zusammenfassen: Vasari und, wenig später, Federico Zuc-

cari in Rom versuchten, mit einem weiter gesteigerten genialischen Künstlerkonzept den Künstlern das singuläre, individuelle, quasi göttliche Recht auf Imagination zu sichern, sie aber zugleich, als vermittelnde Produktivkraft, auf die organisatorischen Prämissen einer imperialen neoaristokratischen Herrschaft jenseits der theologischen Propaganda einzuschwören. Eben in dieser machtpolitischen Ausrichtung hat Vasaris Gründung ihre eigentliche Bedeutung. Sie war nicht nur eine Kunstakademie, sondern auch Materialisierung und Ausdruck einer in Gegenwart des Gründungsvaters der Kunstgeschichte durchgesetzten und sich stabilisierenden Institutionalisierung einer systematischen Kunstgeschichtsschreibung unter der Vorherrschaft des *disegno*. Das Primat des Konzepts – die Zeichnung, der geniale geistige Entwurf, dem man in der definierten Skizze bereits die Vollendung des Bildes ansah – nahm hier seinen folgenreichen Ausgang, der bis heute die tiefste Beglaubigung der Kunstfähigkeit darstellt.

Vasari resümiert zu solcher Magie der Linie, akzentuiert als *disegno* (was später von John Flaxman, William Hogarth und natürlich auch vom Jugendstil entschieden aufgegriffen werden wird): »Die Zeichnung (*disegno*), der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, geht aus dem Intellekt hervor und schöpft aus vielen Dingen ein allgemeines Urteil, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen überaus regelmäßig ist. So kommt es, daß die Zeichnung nicht nur in den menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden, Skulpturen und Gemäl-

den das Maßverhältnis des Ganzen in bezug auf die Teile und das Maßverhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis eine bestimmte Vorstellung (*conchetto*) entspringt und ein Urteil, das im Geiste die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, daß diese Zeichnung nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung der Vorstellung, die man im Sinne hat, und von dem, was ein anderer sich im Geiste vorstellt und in der Idee hervorgebracht hat.«¹⁵

Man muss diese Theorie des *conchetto* und *disegno* mitdenken, wenn man den konzeptuellen Begriff der *maniera* im zeitgenössischen Zusammenhang als zukunftsweisend erkennen will. Bereits Vasari verwendet den Begriff der *maniera*, der, abschätzig gemeint, in Kreisen kursierte, denen die Künstler zunehmend als schrullig, eigenbrötlerisch und, vor allem, unzuverlässig und unbelehrbar galten. Aber er verwendet ihn weder als Kampf- noch als Innovationsbegriff, sondern entwirft ihn mit Verweis auf Kontinuitäten und Traditionen. Es geht ihm nicht in einem modernen Sinne um ein Werk, das die Suprematie der singulären Willkür bezeugt, die ein Meisterwerk kennzeichnet.¹⁶ Sondern um den Tatbestand der sich ergebenden Individualisierung und damit die negative, beklagenswerte Konsequenz einer nicht mehr überindividuell verbindlichen Kunsttheorie. Vasari versuchte, *maniera* von der Aura, von der Autonomie oder auch einfach von der Anmaßung des Künstlers abzulösen. Als *maniera* galten ihm im Sinne spätmittelalterlicher Werkstatt-Traditionen Arbeitsweisen,

die keine besondere Begabung voraussetzen, sondern durch häufige Wiederholung, genaue Beobachtung und Adaption, durch bestimmte Lehr- und Arbeitsbedingungen in der Werkstatt von jedermann erlernt bzw. reproduziert werden können.

Es gibt also gerade im Maniera-Begriff Vasaris im Unterschied zu allem späteren,¹⁷ was man unter maniera als der dazu gerade entgegengesetzten Behauptung des Individuellen verstehen wird, noch keine Unterscheidung zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Kreativität ist hierin noch identisch mit der Befolgung nachvollziehbarer Generations- und Transformationsregeln, für deren Kontinuität der Betrieb unter der Ägide des Meisters ebenso einstand wie die frühere Disziplinierung nicht konform gewerteter Abweichungen im autonomen Rechts- und Normenvermittlungsraum der mittelalterlichen Bauhütten. Mit solcher Traditionsehrung ist es aber bereits in der zweiten wesentlichen modernen Akademie, der 1593 in Rom durch Federico Zuccari reorganisierten Lukasgilde, entschieden vorbei. Denn hier steht nicht die wirkliche Tradition im Zentrum, sondern die supra-fakturale, spirituelle, imaginative Exklusivität des genialisch entwerfenden Künstlers, was eine entscheidende Zäsur in der neuzeitlichen Mentalitätsgeschichte der Kreativität darstellt.

Für Zuccaris Bemühungen in Rom ist derselbe historische Rahmen wie für Vasari in Florenz bestimmend. Die Künstler wurden in Gilden zwangsorganisiert. Diese reduzierten ihre Ansprüche auf den Status der Handwerker. Man versuchte häufig, Zusammenhänge unter Missachtung der Klassifizierung in

Gilden zu organisieren. 1543 erfolgte in diesem Sinne die Gründung eines reinen Künstlerklubs, der Gesellschaft der ›Virtuosi al Pantheon‹. Eine erste Reformierung der ›Accademia del Disegno‹ in den 1570er Jahren scheiterte. Erst nachdem Federico Zuccari sich mit dem Kardinal Federigo Borromeo verband, gelang die Einrichtung eines neuen Ortes für ein gewandeltes Kunstverständnis. Am 14. November 1593 wurde die ›Accademia di S. Luca‹ mit einem feierlichen Gottesdienst in der Kirche Sta. Martina eröffnet. Die nachfolgende Gründungsversammlung fand dagegen in einem Schuppen statt. Zuccari wurde zum Präsidenten gewählt mit dem Recht, seine Coadiutori und Consiglieri selbst zu ernennen.

Der Hauptzweck der Akademie war der bei Vasari bereits erwähnte, wenn auch anders akzentuierte interne Aspekt: die Ausbildung. Das Gewicht wurde auf das Zeichnen nach dem Gipsmodell wie auch nach der Natur gelegt. Besondere Beachtung fanden die Themen Landschaft und Tiere. Das weist schon ins 17. Jahrhundert voraus. Im Programm Zuccaris erscheint mit einem Schlag das Ausbildungsinstitut der modernen Kunstakademie umfassend geplant und realisiert. Es gab fest bestellte Professoren, regelmäßige Korrektur, einen ästhetischen Kanon, einen Stufenbau der Themen, Techniken, Gattungen sowie gelegentlich verliehene Preise und ein veritables Arsenal von Förderungen. Öffentliche Unterstützung wurde eingeholt, ein Markt organisierte sich. Bekannte Architekten, Bildhauer, Maler unterrichteten. Zuccari baute, wenn auch unter etlichen Mühen, eine theoretische Vorlesungsreihe auf, die sich mit den Kunstkonzepten

ten, insbesondere mit dem disegno auf allen Stufen beschäftigte.¹⁸ Obwohl für keine Biografie derjenigen Maler, die damals in Rom studierten, die Akademie irgendeine Rolle spielte, initiierte sie doch den späteren verbindlichen, über Jahrhunderte gültigen, kanonischen Stufenbau der Ausbildung: Zeichnen nach Modellvorgaben, Dinge, Landschaften, Stillleben, dann Tiere, Akt, Menschen in Handlungen und Gruppen, variablen und immer komplexeren Situationen. Zuerst, in Vollendung, das allegorische Bild, meistens als Historiengemälde, Visualisierung eines Stoffes aus dem antiken wie christlichen, nach Wertigkeiten und Schwierigkeitsgraden gegliederten abendländischen Text- und Themen-Fundus.

Man kann die Erneuerungen der Kunstausbildung des 16. Jahrhunderts wie folgt zusammenfassen: »Leonardo hat eine Kunstakademie weder geplant noch gegründet, doch hat seine Theorie im Verein mit Michelangelos Persönlichkeit mehr als irgendetwas anderes dazu beigetragen, den Boden vorzubereiten, auf dem dann Vasari und Zuccari die ersten Kunstakademien errichten konnten. Indem Vasari vorwiegend die repräsentative Seite betonte, während Zuccari das Hauptgewicht auf die Ausbildungsziele einer Akademie legte, haben sie ganz klar die beiden Hauptaufgaben abgesteckt, an welchen sich die Kunstakademien in Zukunft zu orientieren hatten. Daß sich dies unter den Auspizien des Manierismus vollzog, des schematischsten und »totalitärsten« unter allen modernen Stilen und darüberhinaus dem, der am stärksten dazu neigte, Kompositionen, Gestalten und Einzelheiten aus dem Werk großer klassischer Meister zu überneh-

men, hat Charakter und Schicksal der Kunstakademien bis in das zwanzigste Jahrhundert bestimmt.«¹⁹ Noch wesentlicher und anhaltender allerdings wirkt der manieristische Kult des disegno, des Entwurfs, der ersten vollendeten Idee, der Kult der Zeichnung und des Konzepts, auf die Zukunft.

Disegno oder die Zeichnung – von Federico Zuccari, wie betont, mit großem theoretischem Aufwand expониert – sakralisierte das »disegno interno« zum Medium eines »segno di dio in noi«, zur weihvollen göttlichen Vision, zur ästhetischen Inkorporierung gottgleicher Schöpfungskraft im Künstler. Die Theorie des disegno – disegno primo/interno/itetletivo; disegno secundo/esterno/pratica; das »disegno esterno« ist unterteilt in: disegno naturale, disegno artificiale, disegno fantastico-artificiale – als ein Natur und Kunst kohärent verbindender und steuernder Schaffensprozess, Herausbildung einer Zusammenbindung hat Federico Zuccari wirkungs- und folgenreich ausgearbeitet unter anderem in seiner Abhandlung *Idea dei Pittori, Scultori ed Architetti*.²⁰ Solches disegno realisiert sich zwar in der Linie und Linienführung, deren sichere und souveräne Verfolgung bis zu Picasso als Ausdruck des Könnens des Künstlers, seiner Meisterschaft und Genialität, gilt. Aber in diesen Konturen kommt nur ein inneres, wesentliches Komplement zum Ausdruck, nämlich die Bedeutung eines vollständigen geistigen Konzepts eines auszuführenden Kunstwerks. Disegno markiert den Ursprung des künstlerischen Urteils und selektioniert, bewertet und markiert die Zugehörigkeit zur ästhetischen Meisterschaft, zum Kunstkennertum.

Disegno markiert zugleich die letzte vom Künstler hervorgebrachte Form, den Endpunkt einer Abfolge von Erkenntnisschritten, an deren Anfang Vasari noch vor dem eigentlichen geistigen Konzept ein synthetisch imaginierendes disegno am Werk sieht. Disegno hält den Ursprung des allgemeinen Urteils fest, ermöglicht die Synthese der Einbildungskräfte, garantiert die Prozedur des »gemeinen Urteilens«, und mit der Vorstellbarkeit der Form der Dinge auch die Beständigkeit oder Angemessenheit, die Proportionalität dieses Urteils als eines Maßes für das Werden des konkreten einzelnen Werkes (Medium wie Beispiel der Vergegenständlichung). Auf solchem disegno baut – epistemologisch, aber auch kosmologisch – das Wissen von den Dingen und ihren Relationen untereinander auf. Disegno, angewandt, wird zur rhetorischen Kunst der concinnitas: Wohlklingendes, also vollkommen zusammenstimmendes Verhältnis der Teile zum Ganzen, des Ganzen zu den Teilen.²¹ Das Wissen von den Dingen hat immer die Form bestimmter Vorstellungen (concetti), die von der Zeichnung erfasst und in eine allgemein erfahrbare Gestalt gebracht wird. In der Geschichte der Kunst spielt das disegno die Rolle eines absoluten, vorgegebenen, alle Dinge und Relationen umfassenden Maßes. Es bleibt jedoch eine ideale Konstruktion oder Vorgabe. Das einzelne Kunstwerk vermag sich diesem Ideal nur anzunähern, kann es aber nie wirklich erreichen.

3. Vergessen und Verlernen: Öffnung zum Paradoxalen seit den »Klassikern« (Reynolds, David, Goya, Friedrich)

Die spätere Praxis des Improvisatorischen und Aleatorischen,²² die aus dem Spiel der Manierismen und Widersetzungen gegen ästhetische, insbesondere institutionelle Doktrinen unablässig über die Jahrhunderte hervorgeht, zeigt, dass es, unbesehen der jeweiligen Bezeichnung der damit verbundenen Sachverhalte, in der Improvisation um eine Selbstüberlistung des programmgebenden, kompositorischen Bewusstseins und der damit verbundenen gestalterischen Praxis geht: Zwar muss man während der Genese einer künstlerischen Form – zum Zwecke der Gewinnung eines gegen die Anwendung der gelernten Normen und Konventionen erspielten Freiraums – instantan an das erinnern, was eben gerade gewesen ist, um weiterspielen zu können; doch muss eben dieses, paradox, im selben Augenblick vergessen werden, damit »frei« weitergespielt werden kann. Solch Paradoxales ist nicht nur kein Zufall, sondern indiziert eine entscheidende Wandlung. Damit wird das Paradoxale zum Programm, wird intentional einbezogen, geformt und im innerakademischen Diskurs gesteigert.

Die neuen Konzeptionen haben es mit einer individuellen Variabilität der ästhetischen Normen zu tun, welche die Programmatik nicht mehr allein auf der Ebene des Stils, sondern vor allem als Verfahren konzipiert. Damit werden die eigentlich erstarrten Akademien auf einer höheren Ebene regenerationsfähig.²³ Sie werden immer wieder modern und bleiben

darin doch klassisch. Seit dem späten 18. Jahrhundert gehört das Verlernen, gehören Zerstörung und Zersetzung zum akademischen Programm: Lernen durch Abweichung, Verlernen des Lernens, um das Lernen, entregelt, als solches zu eröffnen. Damit zieht eine Metaebene in die institutionelle Praxis ein: Man muss schon viel gelernt haben, um Verlernen als gesteigerte Innovationsbereitschaft ins Werk setzen zu können. Vor allem aber muss alles Lernen bereits in einer Problematisierungskraft, in einer Befähigung des Lernens zu dessen stetiger Virtualität fokussiert sein, damit es lebendig bleiben kann. Insofern hat Kunst nichts mit ›höheren Ebenen‹ zu tun, erst recht nicht mit Können. Und schon gar nichts mit Routine oder Virtuosität der technischen Beherrschung irgendwelcher Ausdrucksmittel. Diese Kunst hat es einzig mit der Fähigkeit zu tun, wahrnehmend als Problem zu erkennen, was sonst nicht als Problem gesehen wird, nicht selten deshalb, weil es angeblich zu trivial sei. Es ist konträr zum landläufigen Verdacht eines Hermetischen gerade die Nähe der Künste zum Selbstverständlichen und ›Gewöhnlichen‹, welche die moderne Kunst an solche Fähigkeiten des Verlernens sowie an radikale ästhetische und formstiftende Innovation bindet, indem das Habituelle entautomatisiert, verschoben und entgegenständlich oder ›verfremdet‹ wird.

Von hier aus betrachtet, ist die spätere, vermeintlich so überaus neue Radikalität des Vorkurses von Johannes Itten am Bauhaus²⁴ weder radikal noch neu. Meinte Itten, es gehe darum, alle überkommenen Bilder samt Tradition und Verankerung in individuellen Lebensgeschichten und dadurch geformten Per-

sönlichkeiten zu zerstören, um Identität zu entleeren oder zu brechen und die Fixierungen im Vergessen zu überwinden, so spielte schon im 18. Jahrhundert das Bewusstsein von der normzersetzenden Kraft einer ästhetisch geschärften Lebendigkeit eine herausragende Rolle. Sie erschien nicht als positive künstlerische Norm, sondern hatte den Umweg über Zersetzung und Zerstörung zu gehen. Das Konzept des Genies als eines deregulierenden Rohstoffs ›der Natur‹ erschien als Ressource gegen die akademische Bändigung des Talents und seine Erstarrung in Routine. Um Vorprägungen, künstlerische Dogmatik und Kanonik von Gestaltgebungen zu vermeiden, ließ Itten nur die sensorische Erfahrung der Stoffe und Materialien als Formmeisterin der von jedem Vorempfinden ›gereinigten‹ Persönlichkeit gelten. Das erinnert aber nicht nur an das 18. Jahrhundert, sondern an ein ähnliches, allerdings offen religiöses Programm der De-Memoriabilisierung des bisherigen Lebens und einer alten Identität in den Meditationen, wie es im 11. Jahrhundert Bernard von Clairvaux entwarf und perfektionierte.²⁵

Bernard von Clairvaux begründet eine religiöse Identität mit einem künstlerischen Verfahren, das gänzlich im Dienste der Religion stand. Itten begründet eine religiöse Praxis, also ein Instrumentarium von Mitteln (zu denen auch eine einheitliche Haartracht und Kleidung, also eine Uniform gehörten) ganz im Dienste einer zukunftsorientierten Kunstfähigkeit. Beide Verfahren stehen nicht nur symmetrisch zueinander, sondern synthetisieren mit Blick auf ein Ganzes eine Unverbrüchlichkeit von Kunst und Religion, die insgesamt die theologische und metaphysische Erbschaft

der Kunst wie das Problem der Kontinuität ebendieser (in Bezug auf Kunst als genuin eigene Epistemologie) verdeutlicht.²⁶ Weitere Belege vervollständigen den Befund. Goya beharrte in der Begründung seiner Capriccios 1797 auf dem Recht des Künstlers, die Wahrheit seiner Realität durch eine Fragmentierung und Destrukturierung der unmittelbaren Realität auch dann vollkommen autonom zu begründen, wenn das von außen betrachtet als reine Willkür und Anmaßung erscheinen sollte; beharrte also jederzeit auf der schöpferischen Notwendigkeit der Zerstörung anerkannter Formen und Formgebungen.

Bemerkenswert für die entschieden gesteigerte Selbstbestimmungsabsicht des Künstlers, der gegen die ästhetische Konvention und das vergegenständlichte Werk auf einem schöpferischen Prozess beharrt, der zu einer von den akademischen Gepflogenheiten abweichenden Gestaltung offenbar geradezu zwingt, ist vor dem Hintergrund derselben kulturellen Lage auch die Weise, in der Caspar David Friedrich den Schein des geschlossenen Werks der Weise unterordnet, im Bild singuläre Verfahrensweisen durchzuspielen, und diese auch deutlich zu markieren. Zu einer angemessenen Würdigung dieses Sachverhaltes muss man in Betracht ziehen, dass Friedrichs heftige antiakademische Einstellung sich in einem Umfeld entfaltete, in dem sich damals gerade wieder einmal ein triumphaler Höhepunkt traditionell normierter akademischer Malkunst abzeichnete. Friedrich war nämlich Schüler der Kopenhagener Akademie der Künste. Diese Akademie rezipierte jeweils schnell und genau, was in der Pariser ›École des Beaux Arts‹ geschah, und

verbreitete die Neuigkeiten umgehend bis nach Russland. Friedrich hat das in Dänemark gerade beginnende ›goldne Zeitalter‹ präzise wahrgenommen. Das ist deshalb bemerkenswert, weil es Friedrichs antiakademische Affekte differenziert. Es scheint, so ist zu folgern, dass er sich nicht gegen einen abgesunkenen und erstarrten Akademismus empörte, sondern vor allem gegen die von den französischen Malern Jacques-Louis David und Jean Auguste Dominique Ingres vorangetriebenen Absichten, mittels einer neuen, doktrinären Akademie ein weiteres goldnes Zeitalter der Malerei zu initiieren und als totalitäre Programmkunst zu institutionalisieren.²⁷ Auf der anderen Seite bekämpfte Friedrich selbstverständlich die Kunst der Nazarener, die ihm bloße Kunst aus Kunst und damit kraftlos zu sein schien.

Es ist ein sichtlich bilderfeindlicher Affekt, der es Friedrich verbot, sich in eine religiös inspirierte Reihe bloß retrograd ausgerichteter Traditionen einzureihen. Handwerkliche Vollendung in akademischer Tradition war für ihn, der in diesem Sinne durchaus ›vollendet‹ malen konnte, schieres ›Pinselwackeln‹. Ein Vergleich von Zeichnungen und Gemälden zeigt, wie virtuos Friedrich in der Tradition des akademisch geschulten *concerto* zu agieren verstand. Die Gemälde belegen demgegenüber eine bewusst übersteigerte und verhärtete Variante, eine offenkundig absichtsvolle Brutalisierung der eigenen konzeptuellen Möglichkeiten auf der Leinwand. Es ging ihm um den Eindruck ›redlicher Kunstlosigkeit‹, um die Etablierung eines anderen, alternativen Glaubwürdigkeitscodes. Die bisherige Virtuosität naturalistischer Vortäu-

schung, das ganze Repertoire der Geschicklichkeitskunststücke ließ ihn kalt. Für den Code der neuen Glaubwürdigkeit nahm er in Kauf, dass, verglichen mit der ungebrochenen Demonstrationslust einer virtuositätssüchtigen älteren Generation, seine Eisschollen aussahen, als wären sie von einem Bühnenmaler angestrichene Pappkartons.

Allerdings steht Friedrich nicht allein und in seinem Primitivierungs-Gestus auch nicht exklusiv für die Seite der Romantik. Erstaunlicherweise reden auch Jacques-Louis David und der von Blake oft und heftig angegriffene Joshua Reynolds einer zeitgemäß geforderten und von den einzelnen Künstlern zu entwickelnden Kunst des Verlernens – unlearn, désapprendre – das Wort. In einer Akademierede erklärt Joshua Reynolds am 14. Dezember 1770: »Ich werde die Vermutung nicht los, daß es die Alten an diesem Punkt leichter hatten als die Modernen. Sie hatten wahrscheinlich nichts oder nur wenig zu verlernen (unlearn), denn ihre Art kam der gewünschten Einfachheit ziemlich nahe, während der moderne Künstler, ehe er die Wahrheit der Dinge erkennen kann, den Schleier entfernen muß, mit dem die Moden der Zeit sie zu bedecken beliebten.«²⁸ Natürlich ist das nicht nur auf einen kohärenten »wahren Stil« bezogen, sondern stellt einen vorgehenden Versuch dar, Modernität als das Wahre nicht in Absetzung von etwas Anderem, sondern nur in Bezug auf sich selbst zu setzen, wie es dann 1849 bei Châteaubriand expliziert worden ist. Mit der Parole des »désapprendre« hat Jacques-Louis David, der durch seine Werkstätten, Kunstpolitik und die Ausbildung ganzer Generatio-

nen von Nachfolgern einen enormen Einfluss ausgeübt hat, seiner Forderung nach Ausrottung des Rokoko Nachdruck verschafft. Vergessen werden sollte dennoch nicht alles, sondern nur die falschen Lehren. Der moderne Impuls des selbstgesetzten Ikonoklasmus ist hier also noch nicht absolut und nur auf sich selbst bezogen ausgearbeitet und totalisiert, wie in der Parole »je est un autre« von Arthur Rimbaud, welche besagt, das Eigene sei immer ein Anderes, existiere gar nicht »als solches«. Bei David wird der Bildersturm aufgefangen in der reaktivierten Vorbildhaftigkeit der Kunst der Antike. David übte mit System, wie einer seiner Schüler, der spätere Literaturkritiker E.J. Décluze in seinen Erinnerungen schrieb, die Technik eines Vergessens des unwahren Alten ein. Alles bloß äußerlich Gelernte, Unwahre müsse vergessen werden, um der Antike wieder einen aktuellen lebendigen Raum zu verschaffen. Die Forderung ging dabei schon so weit, dass alles, was in den Kunstakademien gelehrt werde, zunächst verlernt werden müsse.

4. Polyvalente Interpretanten, offene Codes – das Problem der Referenz und die Ausweitung künstlerischer Kreativität vom Werk auf die Bedingungen seiner Rezipierbarkeit

Künstlerische Kreativität ist im Prozess der Moderne wesentlich ausgeformt als Installierung des Zufälligen,²⁹ Encodierung des Neuen, Hervorbringung des Überraschenden, Modifizierung einer nicht stereotyp abrufbaren Wahrnehmung und Rezeption.³⁰ Damit wird eine Mediosphäre des Kreativen (genau-

er: der auf Innovation und Überdurchschnittliches ausgerichteten generativen Kreativitätsauffassung) ausgebildet, für welche die Kunst herausragende Modelle, Erfahrungen, Vorschläge bietet. Was sich so als Schnittstelle für die gesamten bildrhetorischen Aus- und Einwirkungen von komplex und polyvalent encodierten Werken darstellen lässt, kann immer von beiden Seiten betrachtet und beschrieben werden: derjenigen der Rezeption wie derjenigen der Produktion. Entscheidend dafür ist, dass im 20. Jahrhundert, besonders seit 1950, jede Werkästhetik zur Rezeptionsästhetik wird, welche im Prozess einer Vollendung und Aneignung des mehrdeutigen und -wertigen Kunstwerks die komplexer werdenden Relationen zwischen Autor, Werk und Rezipienten als ein stetig wandelbares Geflecht von regulierten und partiell deregulierten Faktoren organisiert, also im Hin-und-Her stetiger Regulierung und Deregulierung im und als Werk selbst sich entwickelt.

Damit artikuliert die ins Werk gesetzte künstlerische Erfahrung konzeptuell die in der semiotischen Theorie breit dargestellte Problematik (der Metaphysik) des Referenten. An die Stelle der nicht mehr haltbaren, ontologisch naiven Verkörperung des Realen – Abbildung, Referenz, Inkorporation etc. – treten polyvalente und ambivalente Interpretanten, und zwar gehäuft, auf. Die Interpretationsfunktion des Interpretanten, also die Organisation der auf ein Interpretament übergehenden Zeichenfunktion, bedingt eine Öffnung des bisherigen, am Ideal der perfekten Form ausgerichteten Werkmaterials. Das Kunstwerk >öffnet< sich entsprechend der Vielschichtigkeit seiner

konzeptuellen Anlagen (mittels entsprechender Encodierungen durch den Autor), wird jedoch als >real<, als gültig aktiviert jeweils in der Aneignung durch einen Rezipienten.

Dessen Wahrnehmung gilt nicht nur, wie der Sache nach seit jeher, aktualgenetisch als Bedingung für die lebendige Wirkung eines Werks, sondern ist hier entscheidend für die semantisch spezifische Ausgestaltung einer Referenz des Kunstwerks, weil dessen Aussage sich nach den Bedingungen und Anlagen des Rezipienten, seinen Interessen, Neigungen und Fähigkeiten in einer bestimmten Situation richtet und sich im lebendigen Moment einer Wirkung erst ergibt.³¹ Mit der Theorie des offenen Kunstwerks³² liegt ein bis heute wesentlicher Vorschlag zur Beschreibung der daraus sich ergebenden Konsequenzen einerseits, der damit verbundenen Forderungen andererseits, vor. Vor diesem Hintergrund kann Kunst prinzipiell definiert werden als Prozess und Methode der Generierung von Unwahrscheinlichkeit, d.h. von Asymmetrie, Abweichung und Ungleichgewicht. Jede Form der Kunst als Kunstwerk hat ihre ästhetische Gültigkeit darin, unter vielen Perspektiven gesehen werden zu können. Trivial darf gelten, dass ein Bild realisiert wird nur im Akt der Betrachtung, auch wenn dieser virtuell gesetzt wird. Das mit Land Art, Minimal Art, Conceptual Art, und besonders mit Happening, Fluxus und Aktionismus (auf Metaebene) etablierte konzeptuell-semiotische Referenzsystem impliziert ein gewandeltes Verständnis des >offenen Kunstwerks<. Es geht konstitutiv um die Einführung von im Akt der Interpretation erst generierten poetischen Elementen

ten, die dennoch als präfigurierte, aber eben indeterminiert oder offen gehaltene Teile der produzierten Partitur angelegt sind.³³

Ästhetische Information entsteht dieser Auffassung gemäß immer mittels Differenz des Festgelegten zum Nichtfestgelegten unter der Bedingung eines möglichst weitgehenden Überhangs noch nicht codierter gegenüber bekannten Signifikanten. Ästhetische Innovation als signifikative Unwahrscheinlichkeit kollidiert demnach absichtlich mit den etablierten Codes und Regeln der Kommunikation, besonders mit dem habituell codierten Regelwissen des Rezipienten. Am Beispiel der nicht alle Teile festlegenden, dem improvisierenden Handeln der Interpreten Spielräume überlassenden Partituren der »Neuen Musik« eines Luciano Berio führt Eco dazu aus: »Diese neuen Musikwerke hingegen bestehen nicht aus einer abgeschlossenen und definiten Botschaft, nicht aus einer eindeutig organisierten Form, sondern bieten die Möglichkeit für mehrere, der Initiative des Interpreten anvertraute Organisationsformen; sie präsentieren sich folglich nicht als geschlossene Kunstwerke, die nur in einer einzigen gegebenen Richtung ausgeführt und aufgefaßt werden wollen, sondern als »offene« Kunstwerke, die vom Interpreten im gleichen Augenblick, in dem er sie vermittelt, erst vollendet werden.«³⁴

Analog kann für die bildende Kunst das ausgeführte Werk als die Summe der durch seine formale Organisation ermöglichten Interpretationen gelten: »Offenes Kunstwerk als Vorschlag eines »Feldes« interpretativer Möglichkeiten, als Konfiguration von mit substanzieller Indeterminiertheit begabten Reizen.«³⁵ Und:

»Offenes Kunstwerk in vollem Wortsinn ..., weil die Zeichen als Konstellationen komponiert sind, bei denen die strukturelle Relation nicht von Anfang an in eindeutiger Weise festgelegt ist, bei denen die Mehrdeutigkeit des Zeichens nicht zu einer ausschließlichen Bestätigung der Unterscheidung zwischen Form und Hintergrund zurückgeführt, sondern der Hintergrund selbst zum Bildsujet wird (das Sujet des Bildes wird der Hintergrund als Möglichkeit beständiger Metamorphose).«³⁶ Das Kunstwerk wandelt sich generell zur epistemologischen Metapher.³⁷ Allerdings ist das eine eher vage Bestimmung, weil die rekursive Leistung der Kunst (also ihre Rückkoppelung an ihre permanente begriffliche Reorganisation im 20. Jahrhundert, die das Kunstwerk an metatheoretische Aussagen oder zumindest diesen vergleichbare Unterstellungen und Anspielungen bindet) in einer stetigen Verschiebung auch metonymischer Techniken besteht und nicht zuletzt im unerschöpflichen, zugleich der Gefahr des Repetitiven ausgesetzten Spiel der polyvalenten Interpretanten. Gegenüber einer unbegrenzten Semiose von zuletzt unbefriedigend bleibenden Metaphorisierungen schreibt Eco der Kunst deshalb auch die Fähigkeit zur Inkorporation epistemologischer Verschiebungen zu: »Ein offenes Kunstwerk stellt sich der Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, es ist sie.«³⁸

Ecos Überlegungen zum offenen Kunstwerk bilden eine wesentliche Vorstufe zu den späteren, postmodern akzentuierten Theoretisierungen der immer wesentlicher werdenden Instanz des Betrachters. Noch vor der euphorisch begrüßten digitalen Installation

vermeintlich oder real ›interaktiver‹ Möglichkeiten wird die ›Befreiung des Betrachters‹ auch kunsttheoretisch entscheidend akzentuiert. Sie erscheint als Konsequenz einer Zersetzung jeder metaphysischen Bindung der Kunst und einer sich an zeitgemäßen Manierismen ergötzenden, ›gelehrten Ironie‹, welche die Doktrinen der Moderne überwindet zugunsten von Polyvalenz, Widersprüchlichkeit und diversen Mehrdeutigkeiten. Ob als Feier des Eklektizismus oder, stärker, als Tribut an die Unauflöslichkeit des Widerstreits der Codes und Rhetoriken, als Forderung einer Immanenz, als welche die Polyvalenz unauflöslich bestehen bleibt, jedenfalls aber unter dem Signum einer ›Rückkehr des Erhabenen‹ hat Jean-François Lyotard die Emanzipation des Betrachters vom Werk als substanzielle Wendung in der zeitgenössischen Kunstentwicklung und damit zugleich als Paradigma einer erneuerten, kritischen Philosophie nach der Moderne, als Aufgabe ihrer Selbstreflexion und -redaktion beschrieben.

Er führt dazu im Kontext der Vorbereitung der bahnbrechenden Ausstellung *Les Immatériaux* (Paris 1984) aus: »Was in Frage steht, ist die Bestimmung, das Schicksal der Werke selbst. Die Herrschaft der Idee der techné unterwarf die Werke einer vielfältigen Regulation, durch die Vorbilder, die in Werkstätten, Schulen, Akademien gelehrt wurden, durch den Geschmack, den ein aristokratisches Publikum teilte, durch die Zweckhaftigkeit der Kunst, die den Ruhm eines göttlichen oder menschlichen Namens illustrieren sollte, der für die Vollkommenheit verschiedenster kardinaler Tugenden entstand. Die Idee des

Erhabenen dereguliert diese Harmonie.«³⁹ Unbedingt entscheidend sei darin der Wandel hin zum Rezipienten, vom Werk zum Publikum. Es werde »deutlich, daß sich die Reflexion über die Kunst nicht mehr wesentlich auf den Schöpfer der Werke bezieht – den überläßt man der Einsamkeit des Genies –, sondern auf ihren Adressaten. Künftig wird es darauf ankommen, die Weisen, wie dieser affiziert wird, zu untersuchen, seine Art, die Werke aufzunehmen, sie zu erfahren und zu beurteilen. Die Ästhetik, die Untersuchung der Gefühle der Kunstliebhaber, tritt an die Stelle der Poetiken und der Rhetorik, die Didaktiken für die Künstler sind. Die Frage lautet nicht länger: wie Kunst machen?, sondern: was heißt es, Kunst zu erfahren?«⁴⁰

Jede Beschäftigung mit Kunstwerken sieht sich also aus internen Gründen, d.h. wegen der diesbezüglichen Anstrengung der modernen Künstler und der entsprechenden Beschaffenheit ihrer Werke, zahlreichen Schwierigkeiten ausgesetzt, erwartbaren und überraschenden, solchen, die zum Regelspiel der Kunst gehören, und solchen, die immer wieder neu seine Grenzen festlegen. Festgefügte Konventionen, seit Jahrhunderten erarbeitet im kleinen Kreis ambitionierter Kunstkenner, lassen es plausibel erscheinen, dass Kunst einen als Wesen gedachten Kerngehalt hat und, weiter, dass dieser ausschließlich auf der Ebene des Einzelnen, eben als Kunstwerk, aufscheint, ohne doch im Sinne des gliedernden und klassifizierenden Verstandes wirklich fassbar zu werden.

Das Kunstwerk habe diesem zufolge klar und stets eine Provokation der Sinne zu sein, müsse die Ord-

nung des harmonischen Zusammenspiels von Sinnen und Verstand bewahren und bezeugen, jedoch zuweilen dessen bloß aufs Schöne gerichtete Fixierung durchbrechen, um die wesentlich den formalistischen Ordnungen unzugängliche Sphäre des Transzendenten, gedacht als das Erhabene einer Welt über den Menschen, zu erreichen. Die sensuelle Präsenz des Werkes entwirft ein Reich der Immanenz, ohne dass diesem instrumentelle Regeln eingeschrieben werden könnten.⁴¹ Solche und zahlreiche andere Schwierigkeiten haben einen heimlichen gemeinsamen Nenner und Fluchtpunkt: die eingespielte Überzeugung, dass, was Kunst sei, sich aus der Generationenkette empirisch existierender Kunstwerke ergebe und alles, was dem theoretischen Verständnis zugänglich gemacht werden könne, am Leben der Werke ausgewiesen, den Eigenheiten ihrer Empirie als absolutem Prinzip abgewonnen werden müsse. Das hat eine triviale Seite: Was nicht existiert, entzieht mit dem Materiellen der Dinge den Regeln ihren objektivierenden Widerpart, der sie für andere erst einsehbar macht.

Nicht trivial aber ist die im Argument als Erschleichung wirkende Umkehrung: dass nur aussagefähig sei, was als empirische Totalität, abgrenzbare Einheit, isolierbare Größe auftrete. In dieser These nämlich wird die Erkenntnis der Kunst – meint in der Doppelung von genetivus subjectivus und genetivus objectivus: ihre Erkenntnisleistung und ihre reflexive Durchdringung – auf ihre Wahrnehmung reduziert. Das Plädoyer für Empirismus geht von der theoretischen Vorannahme aus, dass Kunstwerke in erster Linie oder gar ausschließlich auf der Ebene der Wahr-

nehmung zu rezipieren und zu verstehen sind. Damit wird eine Weise menschlicher Interpretation in einem Ausmaß privilegiert, das andere Modi der Kognition schlicht ausblendet.

Folgt man nun der hier umschriebenen semiotischen Konstruktion, die aus dem Theoriemodell ›Kunst‹ systematisch hervorgeht und historisch beobachtet werden kann – angefangen bei der Autonomisierung neuzeitlicher Kunst und Ästhetik als Reflexion von Darstellung und Repräsentation bis hin zur Selbstsetzung als genuines, irreduzibles Erkenntnisvermögen im 19. Jahrhundert –, und nimmt an, dass Kunstwerke überhaupt kognitive Ansprüche artikulieren und einlösen können, dann ist zuzugeben, dass sie mit Entschiedenheit die Sphäre der Wahrnehmung transzendieren. Wenn Wahrnehmung, Kommunikation und Bewusstsein exklusive Mechanismen von Beobachtung und Interpretation sind, dann spricht offensichtlich nichts dafür, die Interpretation des Kunstwerks paradigmatisch auf Wahrnehmung zu verpflichten. Es wäre dann durchaus angebracht, das Wirken der Kunst semiotisch, rhetorisch und kommunikationstheoretisch zu betrachten – als Artikulation der Aneignung, als Rezeption, aber auch seitens der präfabrizierten Elemente und Intentionen einer Einwirkung eines oder verschiedener kombinierter Zeichenmodelle auf den Wahrnehmungsapparat des Kunstbetrachters.

Die in unserer Analyse kreativitätstheoretisch zentral wichtige Ausweitung des Werks auf die rezeptiven Dispositionen und auf das gesamte Arrangement der Einwirkungen auf den Betrachter, also die semiotische Veränderung in der Relation Autor – Werk – Rezep-

tion, verändert auch das, was man bisher als Intention vorrangig dem Autor, dem ästhetischen Genius der Erfindung und Disposition einer Idee und eines Werkes zugeschrieben hat. Auf der modifizierten Ebene der polyvalenten Interpretanten kann man unter Intention aber nicht mehr den Akt oder die Einstellung des künstlerischen Bewusstseins im Hinblick auf ein umzuformendes, zum Zeichen der Kunst zu erhebendes Objekt verstehen. Intentionalität und Intention sind keine Faktoren des Bewusstseins, erst recht nicht eines individuellen Geistes.

Intentionalität ist ein Geflecht von Bedingungen, die man als interpretative Formierungen von Problemlösungen verstehen kann, deren Problemvorgaben keine anderen sind als die kulturellen Bedingungen zu einem gegebenen Zeitpunkt, soweit sie zeichentheoretisch konzeptualisiert und als Gegenstände komplexer, auf Polyvalenz hinwirkender Bearbeitung aufbereitet sind. Intentionalität verweist also auf eine mehr als nur zweistellige Relation. Zeichen der Kunst sind darin intuitive und synthetische, jedenfalls aber kommunikative Formvorgaben für die nur durch Konstruktion (eines Modells, einer Vorstellung, einer Antizipation jedenfalls) mögliche Interpretation eines kulturellen Problembestandes, der natürlich seinerseits ohne deutende Festlegung nicht auftreten kann. Intention ist ein Prozess der Vermittlung dieser Form- mit den Problemvorgaben. Das heißt auch, dass für die Entwicklung der Kunst nichts weniger wichtig oder greifbar wäre als das, was gemeinhin Tradition genannt wird nach dem Modell eines aufbewahrenden Weitergebens von Größen, deren Bestand durch diese

Instrumentalisierung nicht verändert, ja nicht einmal berührt werden kann.

Dieser Prozess setzt nachhaltige Vergegenständlichungen nicht nur von ins Werk setzbaren ästhetischen Komponenten (Geschmack etc.), sondern auch von Regeln, Codes, Bezeichnungen, Methoden voraus. Entsprechend können die Kunstwerke und Bilder zuweilen selbst als Apparate betrachtet werden, die kontextuelle Variationen sichern.⁴² Die Kontexte werden nicht in einer allgemeinen Kulturgeschichte oder unspezifischen Lebenswelt geschaffen und anschließend auf Bilder übertragen, sondern sind in diesen selbst anwesend – und zwar nicht nur als Bedingung der Möglichkeit von Aktualisierungen nach außen, sondern als Inkorporation dieser selbst. Deshalb kann Kunst als Medium der Kommunikation betrachtet werden, die durch die Bilder und als Bilder selbst und nicht erst durch ihre übermittelnde Übersetzung in verbalisierte Gehalte oder Gesten bedeutet und mitteilt. Diese Leistung mündet in eine spezifische Sprachlichkeit, ist aber keineswegs unvergleichlich oder der Kunst vorbehalten. Im Gegenteil: An ihrer Besonderheit kann bloß besonders gut deutlich gemacht werden, was allen kommunikativen Prozessen zugrunde liegt, die über Bild-Zeichen-Ketten operieren.

Eine weitere Konsequenz ergibt sich daraus: Dass die nun verbindliche mehrstellige, flexible und polyvalente Relation zwischen Werk, Autor, Wahrnehmung und Rezipienteninteressen nicht nur epistemisch, sondern werkgenetisch und rezeptionsästhetisch dominant wird, hat Auswirkungen auf die bisher leitenden Auffassungen vom künstlerischen Bild und der mimeti-

schen Leistung bezüglich seiner visuellen Wirklichkeitsdarstellung. Denn diese mehrstellige Relation ist nicht mehr als Referenz oder Repräsentation für das Modell eines visuell identifizierenden Sehens, also Interrelation zwischen der Welt des Sichtbaren und des Sichtbarmachens einer ikonizistisch aufgefassten Welt, zu begründen und in dieser Hinsicht auch nicht mehr leistungsfähig. Hat Nelson Goodman⁴³ solche Auffassung einer ikonischen Identität oder ›starken Referenz‹ durch Dekonstruktion des Realismusbegriffs einer prinzipiellen Kritik unterzogen, so hinterlässt das Aufbrechen der Synthese zwischen der visuellen Ordnung und der Visualisierung einer Darstellung mittels der epistemisch falschen Suggestivität eines identifizierenden Sehens auch eine Leerstelle zurück, die einen grundsätzlichen Abbruch der Referenz erzwingt.

Das ›Bild als Fenster‹, seit Leon Battista Alberti ein Stereotyp der künstlerischen Entwurfspraktiken, aber auch der zeitgeschichtlich jeweils avancierten Interpretation, weicht einer Komplementarität des konstruierenden Ins-Werk-Setzens mittels zunehmender polyvalenter Interpretanten. Damit ergeben sich permanente Möglichkeiten einer gestärkten, auch metatheoretisch bedeutsamen Rückkoppelung zwischen Rezipientenhorizont und Werköffnung. Das Indeterminierte erscheint geradezu als Stellvertreter für die referenziell geräumte Leerstelle, markiert eine wenigstens ambivalente Komplementarität. Damit tritt der Prozess von En- und Decodierung der Werk-elemente ins Zentrum der ästhetischen Rezeption. Die so lange verbindlichen Modelle der Genialität des Künstlers, die Nobilitierung des Künstlerbildes

in den Koordinaten von Mimesis und virtuoser Illusion, erscheinen im Entwicklungsgang der indeterministischen Öffnung des Werks als obsolet. Das historische Interesse am Künstlergenie weicht der Individualisierung der Konzepte, der Multiplizität der Künstlerrollen, aber auch der Erwartung an eine performative Präsenz des Künstlers im Werk zum Zwecke einer stetigen expliziten Vermittlung des ›Authentischen‹ durch diesen selbst. Nicht zuletzt wird der generative, kreative Prozess, wird die Entwicklung der künstlerischen Praxis ebenso polyvalent geöffnet wie die verwendeten Ausdrucksmodelle, Werk- und Wirkungskonzeptionen. Dass Werke eingepasst sind in eine bestimmte Form der Praxis, bildet zwar eine wesentliche Voraussetzung für moderne Kunst. Aber deren Partikularität, die sich beispielgebend mit der Kraft der individuellen Künstler verbindet, ist immer in universalistischen Poetiken und Zeichentheorien, eben einer generalisierbaren Moderne, aufgefangen und synthetisch überhöht worden. Nun tritt an die Leerstelle der zerbrochenen Referenz das Register (Nothnagel) als linguistischer Begriff und generatives Konzept.

Roland Barthes notiert, entscheidend bezüglich eines Apriori des Werks, des Mediums, zur per se autor-schaftlich bedeutsamen und den subjektiven Autor dispositionell integrierenden Einheit von Sprache, Schrift und Zeichen in unserem Zusammenhang: »L'Auteur une fois éloigné, la prétention de déchiffrer un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture.«⁴⁴ Das of-

fene Werk weist also den letzten ›signifié‹ systematisch zurück. Lesen hat ohne telos oder Fluchtpunkt stattzufinden. Für den starken Autor in einem ›geschlossenen Kunstwerk‹ gilt: Je emphatischer der Autor, umso stabiler der Text. Für das ›offene Kunstwerk‹ mit einem schwachen Autor dagegen: Je unsichtbarer der Autor, umso offener der Text.

Nicht der Autor, sondern das Gewebe der Zeichen, die Verknüpfungen und das Fließen, bilden die nun entscheidende Instanz. Nach Barthes treten écriture und inscription an die Stelle der Schrift als Leitmedium einer autorschaftlichen, subjektbestimmten Sprache. Eine Permanenz des (Ein-)Schreibens ergibt sich in neuer Weise. Texte und Bilder aus autorschaftlich generierten Werken meinen jedenfalls nicht mehr die nachträgliche Notation eines vorgängigen Sprechens oder Lebens, sondern sind und bleiben die entscheidenden Akte des Schreibens selbst. Es gibt keine Instanz außerhalb des Textes, des Bildes mehr.

Damit verschieben sich, ein weiteres Mal, diesmal aber entschieden, die Koordinaten zwischen Medium und Autor. Am zitierten Beispiel der Sprache hat Roland Barthes, was oft missverstanden worden ist, in pointierter Weise die Konsequenzen für jeden Werkbegriff aus der Tatsache gezogen, dass nun Form und Prozess der Semiosen, Sprache, Bild, Medium, die Determinierungen oder Indeterminierungen am Werk vollziehen und den Autor zum nurmehr mitvollziehenden Organ der Sprache werden lassen. Das aber bedeutet oder bewirkt keineswegs eine Einschränkung oder Kränkung der Instanz oder Autorität der Autorschaft, sondern, wie Felix Philipp Ingold⁴⁵ verschie-

dentlich überaus klar ausgeführt hat, ihre poetische Radikalisierung durch Gewährwerden, dass der Autor selbst das entscheidende Material des sprachlichen, visuellen oder medialen Prozesses geworden ist.

Der mediatisierte Autor und das offene Kunstwerk sind zwei Seiten derselben Medaille im Vorgang einer Verschiebung der poetischen Konstruktion und poetologischen Konstitution der Werke durch die Leser oder Betrachter. Der Autor versteht sich als ›rite de passage‹ und Treuhänder der durch ihn hindurchlaufenden Realisierungen: »Das Verschwinden des Autors besteht darin, daß die stummen Dinge der außerliterarischen Welt nicht mehr, wie noch in der Stilformation des Realismus, transitiv besprochen, daß sie vielmehr intransitiv zum Sprechen gebracht werden, indem der Autor sich ihnen anverwandelt, ihnen gewissermaßen seine Stimme leiht.«⁴⁶ Die poetologische Argumentation des offenen Kunstwerks gibt dem Rezipienten eine Bedeutung, die nicht mit der überholten Auffassung von einer schlechterdings unbegrenzten Interpretation polyvalenter Interpretanten verwechselt werden kann. Es handelt sich um eine mediale Reflektion, die in der Abwendung vom instrumentell alles vorab wissenden, alles kalkulierenden Künstler besteht, dessen Werkrealisierung ja einzig in der Entäußerung des Vorgedachten bestünde.

In dieser nachklassischen Ästhetik wurzelt die Tendenz der Aufwertung des Betrachters und Lesers. Sie ist nicht willkürlich, sondern gehört zum poetologischen Dispositiv der Kunstentwicklung seit dem späten 19. Jahrhundert. »Man braucht nicht so weit zu gehen wie Maurice Blanchot, für den der Empfänger

eines künstlerischen Werks der eigentliche Schöpfer ist. Die Werkentstehung, das endlose Werden des Werks bliebe somit gänzlich dem Betrachter oder Leser überlassen: »Der Leser macht das Werk; indem er es liest, schafft er es; er ist sein wirklicher Autor.«⁴⁷ Der »wirkliche Autor«, l'auteur véritable, wäre demnach jener aktive und kreative Kunstteilnehmer, der den Sinn des Werkes beziehungsweise das Werk als Sinnkonstitution verwirklicht, während der eigentliche Autor, von Blanchot entmächtigt, als derjenige bestimmt wird, welcher das Werk und den Sinn in der Möglichkeitsform eines künstlerischen Texts für den Empfänger offenhält.«⁴⁸ Das ist aber nur begründet, weil am Bild oder Text selbst die Organisation der Zeichen auf diese Offenheit hin angelegt ist. Eben dies entspricht der differenzierten Intention des offenen Künstlers. »Dichterisches Reden tendiert generell dazu, Eindeutigkeit zu vermeiden, Bedeutung zu verdunkeln, Aussage und Mitteilung abzuschwächen oder gänzlich zu vermeiden. Wo aber die Bedeutung schwindet, wächst das Bedürfnis nach Deutung, wächst folglich die Autorität des Lesers, der nun seinerseits für die Sinnbildung und damit für die letzte Rechtfertigung des Werks als eines offenen, unabschließbaren zuständig wird.«⁴⁹

Die Medien dieses sprachlichen, visuellen oder medialen Prozesses sind jedoch nicht mehr generalisierbar, sondern nur von Fall zu Fall, situativ oder kasuistisch zu bestimmen. Künstlerische Kreativität, betrachtet in der Fluchtlinie dieser entscheidenden Dynamik, realisiert sich deshalb ab einem bestimmten Punkt der Entwicklung (einer erreichten »Reife«) zwingend in der Installation des Zufälligen. Kein Wunder, dass

der Zufall Signum der Moderne geworden ist. Kunst bleibt, das lehrt ihr für Kreativität paradigmatisch bleibendes Feld, metonymisch ihren eigenen Anfangsbedingungen verhaftet und verweigert sich sowohl der ikonischen Referenz, der Metaphysik des Referenzen wie der selbstgenügsamen, rekursiven, unendlichen Metapher.

5. Kreativität als Paradox und die Re-Orientierung der Kunst als epistemologische Grundlage für die Erforschung des Neuen – ein knapper Ausblick

Ziehen wir die Konsequenzen oder »Lehren aus der Geschichte« sowie aus dem knapp skizzierten Übergang einer modernen zu einer postmodernen Kunsttheorie vor dem Hintergrund des offenen Kunstwerks und spitzen wir die Erträge für unser Thema zu, so lässt sich festhalten:

- dass die Erwartungen an »das Kreative« sich von den Künsten abgelöst und im Alltag verbreitert, habitualisiert und verallgemeinert hat, womit das Kreative zum Rohstoff für soziale, semiotische und mediale Verzeichnungen aller Arten wird;⁵⁰ die im 20. Jahrhundert stetig aufgewertete und ausgedehnte Rolle des ästhetischen Rezipienten von Kunstwerken bildet dafür die wesentliche Voraussetzung; die Sphäre der Künste wird zunehmend zu einer Ressource für Alltagsstilierungen und massenkulturelle En- und Recodierungen;
- dass die Fragestellung von den Künsten über die intrapsychische Vitalisierung des Individuellen auf

Innovationsbetrachtungen gegenüber den Naturwissenschaften, also auf gewandelte Erwartungshorizonte übergegangen ist;⁵¹ dem entspricht, historisch früher, also durchaus vorbereitend, in den bildenden und literarischen Künsten der Übergang vom Werk auf den Betrachter als der wesentlichen poetologischen, nicht nur interpretatorischen, sondern eben auch konstruktiven Instanz;

- dass es nicht um eine intrinsische Ordnung geht, die von allen anderen Ordnungen abgespalten wäre; Ordnung und Unordnung sind relativ und aspektual verknüpfbar; sie können als Argumente und heuristische Größen situativ gelten; klar oder ontologisch zu scheiden sind sie nicht. Denn es geht immer um eine Re-Organisation von Mischformen aus Ordnungen und Unordnungen;⁵²
- Kreativität ist vor diesem Hintergrund nichts Substantielles, sondern eine Praxis und Methode, die man im Fokus der bildenden Künste verstehen kann als Ambivalenz-Stabilisierung auf Zeit, eingebunden in einen Prozess von De- und Restrukturierung, De- und Rekontextualisierung, Ent- und Rehierarchisierung; Kreativität ist gebunden an Struktur wie auch ein momentaner Feind von Habitualisierung; aber sie ist kein Beleg für eine Absenz von Ordnung überhaupt.⁵³

Kennzeichen kreativer Prozesse sind also: Missachtung bisher gültiger Wahrnehmungen und Wertungen, Aufschub auf Zeit, Virtualisierung, Probehandeln. »Nur wo Dunkel und Vieldeutigkeit herrscht, hält man ... wie in einem Labyrinth ... die Aufmerk-

samkeit wach, überlegt man, wie's weitergeht, statt nach Herkunft und Bedeutung zu fragen.«⁵⁴

Dafür bilden die Experimente der Künste immer noch eine der wesentlichen Ressourcen, deren fundamentale Funktion nicht von den noch nicht paradigmatisch regulierten und reglementierten Prozessen der Grundlagenforschung in den »sciences« unterscheidbar ist.⁵⁵ Bleibt grundlegend die Paradoxie, welche Kreativität, das Neue, Originelle, Überraschende, Weiterführende immer auszeichnet. »Indeed, to define originality would in itself be a contradiction, since whatever action can be defined in this way must evidently henceforth be unoriginal.«⁵⁶ Da aber die bildenden Künste über herausragende Erfahrungen mit solcher Selbstwidersprüchlichkeit, mit dem Übergang der Werke und Hybride zu den Paradoxien und Prozessen verfügen, bilden sie weiterhin sowohl einen Orientierungsrahmen wie auch eine Ressource für die hier verhandelten Fragen einer kreativitätstheoretisch unauflösbaren Ambivalenz des Kunstwerks. Gefährdend wirkt im Feld der Künste nur die absichtsvolle Stilllegung der Praktiken in übergreifenden Fetischen oder Endprodukten.

Paradoxien können nicht vermieden, sondern nur vorgeführt, inszeniert oder »abgearbeitet« werden. Auf der zeitlichen Schiene ist es paradox, ein Vorher und das Nachher als Kehrseiten einer Sache gleichzeitig zu denken. Wenn Paradoxien nicht auflösbar sind, dann ist jede Paradoxie auch ein Ausgangspunkt für die Veränderung des Wissensgebäudes. Der Übergang vom Paradoxalen zum Hybriden – und, wechselweise, von diesem zu jenem zurück – ist unvermeidlich und

kennzeichnend für neue Spielräume künstlerischer Experimente. Die Entfaltung der Paradoxien der Kultur in Formen einer Theatralisierung steht zweifellos in Zusammenhang mit der Krise der Repräsentation, der Krise bestimmter Aspekte von Zeichen.

Der hierbei als unausweichlich betrachtete Übergang vom Paradox zum Hybrid legt dagegen nahe, auf die Instanz der Beobachtung zu verzichten und an die Stelle einer distanzierten Sphäre unberührbarer Vorgänge die Teilnahme an veränderlichen Parametern von Inszenierungen zu setzen. An die Stelle der Verzeichnung der Unterscheidungen tritt deshalb die experimentelle (und interaktive) Handlung, aus der immer mehr Unterscheidungen hervorgehen als diejenigen, die gerade beobachtet und in einer isolierbaren Objektsphäre geordnet werden können. Ambivalenz ergibt sich eben nicht von alleine, sondern nur als dynamische und reale Handlungsgröße im Feld der Experimente selbst, die im Bereich der bildenden Künste immer auch Theorie-Experimente sind, verbunden im Entwurf oder disegno seit je.

- 1 Federico Zuccari, *L'Idée De' Pittori, Scvltori, Et Architetti, Del Cavalier Federico Zvccaro: Diuisa in due Libri*, Torin, 1607; vgl. dazu auch: Federico Zuccari, *Le idee, gli scritti; atti del convegno di Sant'Angelo in Vado* [28.–30. ottobre 1994], Cleri, Bonita, Milano, 1997.
- 2 Detlef Heikamp/Matthias Winner (Hg.), *Der Maler Federico Zuccari: Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana*, Rom und Florenz, 23.–26. Feb-

ruar 1993, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*; Bd. 32, 1997/98, Beih., München, 1999.

- 3 Fritz Saxl, *Science and Art in the Italian Renaissance*, in: ders., *Lectures*, 2 Bde., Warburg Institute (University of London), London, 1957.
- 4 Margot Wittkower/Rudolf Wittkower, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Berlin u.a., 1965.
- 5 Hans Blumenberg, »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, S. 55–103.
- 6 Vgl. Joy Peter Guilford, *Creativity*, in: *American Psychologist*, 5/1950, S. 444–454; ders., *Intelligence, creativity and their educational implications*, San Diego (CA), 1968; ders., *Way beyond the IQ: Guide to improving intelligence and creativity*, Buffalo, New York u.a., 1977; Joy Peter Guilford/Paul R. Christensen/Norman W. Kettner, *A factor-analytic study across the domains of reasoning, creativity, and evaluation*, Washington (DC), 1959.
- 7 Friedrich W. Heubach, *Das Konstrukt »Kreativität« oder Ein Ideal aus der Kartoffelkiste*, in: *Zwischenschritte*, Köln, 7. Jahrg., Nr. 1/1988.
- 8 Hartmut von Hentig, *Kreativität. Hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff*, München, Wien, 1998.
- 9 Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, neue kritische Gesamtausgabe, hg. v. P. Della Pergola u.a., 9 Bde., Milano, 1962–1966, dt. Ausgabe: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*; neu ed. u. eingel. von Julian Kliemann, Ludwig Schorn [Übers.], Ernst

- Förster [Übers.], Nachdr. d. ersten dt. Gesamtausgabe, Stuttgart, Tübingen, 1832–1849, Worms, 1983 (Bd. 1–6: 1983–1988).
- 10 Vgl. dazu Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (1934), Frankfurt a.M., 1980; Rudolf Wittkower, *Born under Saturn: The character and conduct of artists. A documented history from antiquity to the French revolution*, New York, 1969; Wittkower/Wittkower, *Außenseiter ...*
 - 11 Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München, 2001.
 - 12 Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München, 1986.
 - 13 Ebd., S. 59.
 - 14 Vgl. Wittkower, *Born ...*
 - 15 Vasari, *Leben ...*, Bd. 1, S. 62f., zit. nach: Robert Trautwein, *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Köln, 1997, S. 30f.
 - 16 Vgl. Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Mannerismus in der europäischen Kunst und Literatur, durchgesehene und erweiterte Ausgabe*, hg. v. Curt Grützmacher, Reinbek bei Hamburg, 1987; Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, München, 1964.
 - 17 Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 19, (Univ., Kunstgeschichtl. Seminar), Marburg (Lahn) 1974, S. 219–240.
 - 18 Zuccari, *Idea ...*
 - 19 Pevsner, *Kunstakademien ...*, S. 75.
 - 20 Zuccari, *Idea ...*; vgl. dazu Hocke, *Welt ...*, S. 66f.
 - 21 Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M., 1977.
 - 22 Vgl. in diesem Band »Aleatorik in der bildenden Kunst«.
 - 23 Vgl. Francis Amalia Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Warburg Institute (University of London), London, 1947.
 - 24 Rainer Wick, *Bauhaus-Pädagogik*, Köln, 1982, S. 77–111.
 - 25 Vgl. Janet Coleman, *Das Bleichen des Gedächtnisses. St. Bernhards monastische Mnemotechnik*, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M., 1991, S. 207–230.
 - 26 Vgl. Georg Picht, *Kunst und Mythos*, Stuttgart, 2. Aufl., 1987.
 - 27 Vgl. Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München, 2000.
 - 28 Zit. nach Henning Ritter, *Die Kunst, die aus dem Exorzismus kam. Neues bricht sich Bahn in der Geste des Protestes: Der Einfluß von Primitivismus und Zeitgenossenschaft in der Malerei*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. Dezember 2002, S. 39.
 - 29 Vgl. Hans Ulrich Reck, *Index Kreativität*, Köln, 2007, S. 154–190, 233–264, 324–334.
 - 30 Vgl. in diesem Band »Vom regulären Spiel der Einbildungskräfte zur Suggestivität des offenen Kunstwerks. Aspekte zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens«.
 - 31 Vgl. Hans Ulrich Reck, *Singularität und Sittlichkeit. Die Kunst Aldo Walkers in bildrhetorischer und medienphilosophischer Perspektive*, Würzburg, 2004, S. 131–136, 190–202, 219–222.

- 32 Vgl. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M., 1973; Hans Ulrich Reck, *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung*, München, 2003.
- 33 Vgl. Eco, *Kunstwerk ...*, S. 168ff.
- 34 Ebd., S. 28f.
- 35 Ebd., S. 154.
- 36 Ebd., S. 159.
- 37 Ebd., S. 160.
- 38 Ebd., S. 165.
- 39 Jean-François Lyotard, *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, Heft 424/1984, Stuttgart, S. 156.
- 40 Ebd., S. 157.
- 41 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, tome 1: Immanence et transcendance*, Paris, 1994; ders., *L'Œuvre de l'art, tome 2: La relation esthétique*, Paris, 1997.
- 42 Vgl. Hans Ulrich Reck, *Medientheorie ...*, S. 224ff.
- 43 Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M., 1995, S. 36–50.
- 44 Roland Barthes, *La Mort de l'Auteur* (1968), in: ders., *Œuvres Complètes, tome 2*, Paris, 1994, S. 494.
- 45 Vgl. Felix Philipp Ingold, *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München, Wien, 1992, S. 345–436; ders., *Im Namen des Autors. Arbeiten für die Kunst und Literatur*, München, 2004, S. 39–81, 299–373.
- 46 Felix Philipp Ingold/Bruno Steiger, *Unter sich*, Graz, Wien, 1996, S. 112.
- 47 Maurice Blanchot, *La Part du Feu*, Paris, 1980, S. 298. [Zitat im Zitat.]
- 48 Ingold/Steiger, *Unter sich ...*, S. 165.
- 49 Ebd., S. 152.
- 50 Vgl. Heubach, *Konstrukt ...*
- 51 Vgl. Douglas R Hofstadter & the Fluid Research Group, *Die FARGonauten. Über Analogie und Kreativität*, Stuttgart, 1996.
- 52 Vgl. David Bohm, *On Creativity*, hg. v. Lee Nichol, London, New York, 2004, S. 8–21.
- 53 Vgl. ebd., S. 11.
- 54 Ingold/Steiger, *Unter sich ...*, S. 153.
- 55 Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt a.M., 1973; ders., *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a.M., 1976.
- 56 Bohm, *Creativity ...*, S. 4.

Technik und Improvisation

Betrachtungen zur Logik des Paradoxen

Solistische Improvisationen im Jazz – und von hier kennen wohl die meisten von uns das Phänomen des Improvisatorischen – bestehen in der Verdichtung und zugleich Ausweitung von Grundmustern. Von Charlie Parker ist bekannt, dass er in einer Weise zu improvisieren vermochte, die sich in nichts mehr vom Klangbild einer ausgearbeiteten Komposition unterschied. Präzise, ausgefeilt und wohlgesetzt klingen viele seiner improvisierten kurzen Phrasen. Einige wenige Riffs, Überleitungen hier und dort, wenige Sekunden Musik, die sich ohne Weiteres als Miniaturen großer Kompositionen hören lassen, Kadenzten, aus denen sich die souveräne Linie der Komposition im Nebenbei des freien Spiels wie von allein ergibt. Solch höchste Beherrschung ist, wenn auch immer ein Ziel wahren Musizierens, nicht nur selten zu erreichen, sondern drückt, tritt sie denn auf, ein merkwürdiges Paradox aus, nämlich die Verwirklichung von Freiheit und Determinismus zugleich und in derselben Hinsicht. Im freien Spiel den strukturierten Geist der Musik verwirklichen, das ist die höchste Leistung eines geschulten, sich frei setzenden Selbst und zugleich die am weitesten gehende Mediatisierung des schöpferischen Subjekts, das in der Überwindung aller Grenzen der Freiheit nicht mehr bedarf, weil hier, im Jenseits der technischen Schwierigkeiten, die vordem verborgene Logik des Materials und der geheimen Stoffe sich am reinsten verkörpert. Die musikalische

Improvisation vereint so die widerstreitenden Prinzipien von Freiheit und Determinismus, Selbst- und Fremdbewegung, Wiederholung und Differenz. Ihr Geheimnis ist weniger das des Klanges als vielmehr das der Zeit und der Substanz, die in den Erscheinungsformen des Konkreten und Einzelnen als sie selbst aufscheinen. So entspricht der musikalischen Synthese von Freiheit und Form in der Geschichte des abendländischen Denkens vielleicht einzig, gewiss aber am genauesten die Philosophie von Spinoza, welche den Gegensatz von Freiheit und Determinismus aufhebt, um deren paradoxe Verschränkung als Geheimnis der Welt, der sich stetig bewegenden und offenen, der erzeugenden Natur (*-natura naturans-*) erscheinen zu lassen.

Dass Improvisieren keine ausschließliche Eigenheit des Jazz oder irgendeines Stils, gar eines auf der E/U-Skala festzumachenden Niveaus quer zu den Stilen ist, und zuletzt, es versteht sich, auch kein Privileg der Musik oder irgendeiner Kunst, wird an vielem deutlich. So macht es nicht nur die Form oder diejenigen Sequenzen einer klassischen musikalischen Partitur aus, in denen sich aus vielen Gründen die Solisten zu Komponisten auf Zeit erheben durften: die Kadenz. In ihnen rücken die Solisten in den Rang eines im und mit dem Moment arbeitenden Komponisten auf. Die Partitur selbst sieht als Lücke die Freiheit des Interpretieren vor. Die ad-hoc-Komposition, die aus der Interpretation hervorgehen wird, bleibt zu weiten Teilen ausgespart und erscheint nur als strukturelle Festlegung. Das ist ein enormer Tribut an die ausübenden Musiker, wenn man bedenkt, dass die Parti-

tur sonst ein Notationsdokument mit der Kraft eines nicht nur profanen, sondern – wegen der ästhetischen Überhöhung – gar heiligen Gesetzestextes ist. Von der Partitur abzuweichen ist deshalb und in Hinblick auf die in der klassischen Musik so überaus dominierende Rolle der genialen, schöpferischen Autorität äußerst riskant, die – mit den Gipfeln Mozart und Beethoven – auf das genaueste den Grundfesten der idealistischen Ästhetik entspricht: dass nämlich hör- oder sichtbares Menschenwerk nur eine zweitrangige Verstofflichung ist, gewissermaßen eine Hörhilfe für diejenigen, die auf äußere Reizhilfen angewiesen sind – dass jedoch wahres Erklängen, verstanden als Ins-Werk-Setzen wie als Im-Werk-Hören in reinster und extremster Form, einzig im Geist, im Inneren, als unstoffliche Repräsentation stattfindet.

Wer aber je eine der berühmt-berüchtigten konzertanten Aufführungen von Beethovens Mondscheinsonate durch Swjatoslaw Richter hören konnte, der ist über die Grenzen der Werktreue nachhaltig belehrt. Man braucht weder überdurchschnittliche Kenntnisse noch ein präzises musikalisches Gedächtnis, bloß einige aus Vergleichen und Wiederhören genährte Kenntnis, um im Vollzug des Hörens wahrzunehmen, dass, besonders im letzten Satz, die vorgegebene Partitur offenbar kräftig durcheinandergerüttelt wurde. Die Töne und die Phrasierung scheinen sich einen eigensinnigen Weg durch die gewohnten Spuren und Knoten der tonalen Netze gebahnt zu haben. Andere Interpretieren, beispielsweise Friedrich Gulda, teilten Formdisziplin und freischwingende Spiellust in verschiedene Gattungen oder gar Stile auf. In seinem Fall

Klassik und Blues. Und wieder andere, allen voran Glenn Gould, hatten keine Lust mehr auf ein konzertantes Vor-Spiel, sondern benutzten das möglichst exakt und quasi-konzertant eingespielte Klangmaterial als Rohstoff für eine Ton auf Ton folgende, minutiöse technische Nachbearbeitung, die mit Improvisation nun gewiss gar nichts mehr zu tun haben mochte.

Ein Kriterium für Qualität ist das alles, wie leicht ersichtlich, nicht. Dennoch kann die Wette eingegangen werden, dass die beiden Momente des Technischen wie des Improvisatorischen, die als isolierte zur Meisterschaft gebracht und entsprechend verehrt werden, zu ihrer paradoxalen Synthese vereint so etwas wie das Urmotiv und das Bild der Vollendung menschlicher Souveränität schlechthin abgeben. Solche Synthese wäre utopischer Spiegel all dessen, was Menschen im lebendigen Vollzug des Tuns überhaupt glücken kann. In ihr haben die Bilder des Gelingens ihre Heimat, fügt zum reibungsfreien Glück sich, was vordem einmal Schwierigkeiten der Erarbeitung bereitet hat. In ihr fällt alles weg, was Mühe und Mühsal bedeutet. Sie ist reinste Vollendung, Scheinbar jeder Genesis und Herkunft. Sie ist Epiphanie. Und als solche wird sie gehört und wahrgenommen. Wenig zufällig handelt es sich hierbei um einen religiösen Begriff, um den verbindlichen Fokus aller Metaphorik, die mit der Offensichtlichkeit von Maximalutopien zu tun hat. So wie in der Geschichte der Utopien absolute Ordnung und absolute Freiheit jenseits ihrer typologischen und auch gattungsmäßigen Entgegensetzung sich zum scheinbar ältesten und futuristischsten Bild menschlicher Harmonie in Natur und Kultur zugleich

aufschwingen, gerade so erscheint die Einheit des Geformten und des Unformbaren in den Zeitfolgen und Intensitätsgraden der Klänge. Dabei ist zu bedenken, dass Klänge hier für alle Zeitkünste überhaupt stehen und Zeit selbst das Medium ist, durch das die erzeugende Natur mittels Abtrennung des Einzelnen und mittels Schnitten zwischen dem Verschiedenen ihrer Substanz erst eine sichtbare Gestalt verleiht: nämlich als Vereinzeln im Konkreten – ohne welches sie nicht existieren würde.

Welche weiteren Beispiele und Namen auch immer aus dem Bereich des Jazz zitiert werden – Miles Davis, Pharoah Sanders, Cecil Taylor, Archie Shepp, Roland Kirk, Pierre Favre, Sun Ra, Derek Bailey, Sonny Sharrock, James Blood Ulmer, Joe McPhee –, der Charakter des Improvisatorischen zeigt sich doch weniger in den Eskapaden eines nicht nur dem strengen Theodor W. Adorno suspekten, da beliebig ausufernden Free Jazz, sondern, von diesem aus mit geschärften Sinnen ins Historische zurückgreifend, in den tonalen Formen einer früheren Ära. Dass Geschichte sich einzig dem Gegenwärtigen eröffnet, wäre auch hier genau der hermeneutische Aspekt, der entschieden zu kurz greift. Dass Geschichte sich durch Ungleichzeitigkeit erst in der Gegenwart, also präsentisch, erschließt, das bezeichnet den wahren Kern der Koexistenz des Historischen mit den in die Zukunft greifenden Zeitfähigkeiten des Gegenwärtigen. Ornette Colemans *Free Jazz* ist der ideale Schlüssel für ein geschärftes Hören der *Giant Steps* von John Coltrane. Und erschließt auch zeitgleiche Phänomene in anderen Künsten, erhellt beispielsweise auf seine Weise die durch ein auf-

wendiges Training improvisatorischer Rhythmen der ›all over‹ und ›drip paintings‹ sich realisierenden Bildkonzepte eines Jackson Pollock, der, nicht nur, weil er sich als Illustrator für Plattencovers eines Charlie Parker anbietet, einen gewissen Höhepunkt in der Synthese der Künste – vom Klang der Bilder zum Bild der Klänge – markiert.

Die musikalische Improvisation als Prinzip einer Erzeugung von Formen, Linien und Farben ist spätestens mit Kandinskys Werkserien nach 1910 Konzept geworden. Eine dieser Serien hieß erstmals in der Geschichte der neuzeitlichen Malerei nicht nur *Improvisationen*, sondern kreierte einen genuinen Typus von ›Bild‹. Das schnelle Herausbringen eines inneren Klangs, eines filigranen internen Energienetzes blieb nicht länger Skizze. Gerade die Improvisation wurde zur Königsdisziplin und zum Brennpunkt einer radikal auf das autonome Schöpfersubjekt bezogenen neuen Künstlerphilosophie, deren Rolle Kandinsky dem Zeichenmaterial der Kunst selbst einscrieb.

Generell gilt: Zwischen den Polen des Virtuosen und des Bricoleurs, also des Bastlers und Laien, entfaltet sich der Geist der Moderne als ein Ausweiten des Materials und ein Experiment mit noch nicht entdeckten Formbezügen. Aber nicht nur der Bricoleur, dieser Assoziations- und Verbindungskünstler, der alles mit allem zu kombinieren in der Lage ist und als Dilettant eine wahre ›ars combinatoria‹ betreibt, auch der Virtuose arbeitet schnell und scheinbar intuitiv. In beiden wirkt zudem eine dritte Gestalt: der Ingenieur, diese Traumfigur aller neuzeitlichen Technik, die nichts weniger sein will als die Kunst der Moderne

und umgekehrt. Zwischen Berechenbarkeit und stetiger Erfindung völlig neuer Lösungen verwandelt sich der Operateur einer berechenbaren Welt immer wieder, je nach Problemlage und Bearbeitungsstand, in den Virtuosen oder den Bricoleur. Durchaus möglich, dass hier der Traum der Moderne, ihre Letztgültigkeit zugleich als Gründungsakt eines urgeschichtlich Primitiven zu verwirklichen, seine bezeichnende Ausprägung erfahren hat. Wer jedoch nach diesen selektiven Erörterungen Improvisieren für einen genuinen Grundzug der Künste im Gegensatz zur rationalen Definitions- und Zergliederungsmacht der Wissenschaften hält, der wird nicht erst mit der Paradigmentheorie Thomas Kuhns eines Besseren belehrt, sondern wohl schon durch die wunderbare Erörterung der spekulativen Antriebsenergien hinter harten wissenschaftlichen Experimenten in Ernst Machs Studie *Erkenntnis und Irrtum* ebenso listig wie unerbittlich dazu verführt, Grundlagenarbeit in den Wissenschaften als eine besonders drastische Variante des spekulierenden, künstlerischen Experimentes anzusehen.

Improvisieren ist nicht nur prinzipiell Überschreitung des Technischen, sondern auch Vollendung seiner Voraussetzungen. Wer improvisiert, steht nicht mehr im Bann der Zwänge. Er beherrscht ihre Bedingungen so sehr, dass er von ihnen abgelöst erscheint. Ein weiterer Wesenszug des Improvisierens ist, dass ein inneres Suchen und Drängen die äußere Form sprengt. Das richtet sich nicht nur und nicht in erster Linie gegen akademische Erstarrung oder andere Formalismen. Man kann davon ausgehen, dass der innere Energieüberschuss, das übersteigerte Unruhepotenzial die

Konstante eines jeden künstlerischen Schaffens ist, die nicht nur gegen, sondern vor allem auch in Formen zum Ausdruck kommt. Das aus der Differenz, dem Ausschweifen und Suchen, Aufbrechen und Abweichen sich ergebende Moment des Improvisatorischen ist ja nicht nur ein Potenzial, sondern selbst eine Form. So treten Form und Deformation, Ordnung und Chaos, Struktur und Destrukturierung in immer neue Beziehungen ein. Diese Beziehungen belegen nicht nur, dass Technik als Formbeherrschung und als Improvisation, als Kontrollsinne wie als Wachsinne geschärfter Spannungsenergien und Ungleichgewichtszustände nicht als substanzuell gegensätzlich zu denken ist, sondern vielmehr als Klammer komplementärer Extremzustände, Endpunkte auf einer durchgehenden Skala, die bei dem einen Pol beginnt und beim anderen als Endpunkt der Sukzession und des kontinuierlichen Fortschreitens endet. Beide sind formbewegende und formbestimmende Momente. Ihr Unterschied bezieht sich nicht auf ein Werk, sondern liegt in der Verschiedenheit der Antriebskraft. Leicht aber ist einzusehen, dass es beider Momente – nicht als der sich zu einem Ganzen addierenden Gegensätze, sondern als der sich jederzeit durchdringenden Kräfte – bedarf, damit Form überhaupt zustande kommen kann.

Das innere Suchen gibt der gesamten expressiven Energie des Musikers über die Organisation eines Ausdrucksmaterials selbst eine Form. Deshalb kann Improvisation im besonderen Falle ein beispielhafter Weg zur Entwicklung gerade nicht der Deformation oder der chaotischen Entgrenzung, sondern der genuin kompositorischen Form sein. Dafür steht bei-

spielhaft die indische Raga, die ja keine Gattungsbezeichnung einzelner Musikstücke ist, sondern für ein typologisches Verfahren steht. Die Kunst des Spiels – auf einer Sitar oder Sarod z.B., aber auch im Gesang, also mittels Stimme – gründet nicht in der Wiedergabe einer Partitur, sondern im Befolgen der Regeln. Diese Regeln sind zwar strukturell formulierbar und wirken auch strukturalistisch auf die einzuhaltenden Gestaltungen. Aber zugleich bemessen sie sich einzig an der klanglich Wirklichkeit werdenden Praxis, also dem, was hörbare Musik wird. Es ist ein Herauspielen der struktural festgelegten Charakteristika, die im Akt des Erzeugens wirksam werden. Damit wird eine Mimesis an Gesetze und Partituren abgelöst durch Poiesis der klanglichen Praxis am Instrument und durch Aisthesis als Überprüfung der im und durch das Spiel wirksam werdenden klanglichen Tonalitäten und Einfärbungen der Töne. Es zeigen sich also im improvisierenden Herauspielen der Klangcharaktere der sich aus der Auswahl der Tonskalen ergebenden Haupttöne erst die wirklichen ästhetischen oder Wahrnehmungsqualitäten – und zwar im Einzelnen wie im harmonisch gefügten Ganzen. Diese Töne und Charaktere werden umspielt, erspielt, ausgespielt. Alles andere ist die Organisation eines Kontextes für die Wahrnehmung des Klangs, der in verschiedenen Kontexten ohne Einbuße ganz unterschiedlich gehört werden kann, da seine Form ohnehin in der Summierung von Aspekten und Umkreisungen besteht: abstrakt-atmosphärisch im Westen, kosmisch-referenziell im Osten.

Die insgesamt vier Hauptphasen der Ragadarbietung sind Strukturen, die dem improvisierenden Atem erst

die Möglichkeit zur Entfaltung geben. Improvisation ist hier das strenge Medium der Komposition. Einer Art von Komposition allerdings, die nicht dem Schema folgt, dass eine über lange Zeit erarbeitete, präfigurierende Partitur in einer zeitlich späteren, nachholenden Aufführung realisiert wird, sondern die in vollkommener Gleichzeitigkeit von Partitur, Intonation, Phrasierung und Werkaufführung funktioniert. Es gibt kein Vorher und Nachher, nur ein Jetzt, das Improvisation und Komposition als wesensgleich behandelt. Der Spieler eines Instruments, der Interpret, ist in genau dem Maße eigenständiger und bewunderter Urheber originärer Schöpfungen, wie er die medial und typologisch feststehenden Spielregeln in seiner Darbietung ausreizt. Die Selbstmediatisierung, die Formung der Unruhe-Energien im setzenden Spiel, ist eine spirituelle und ästhetische Leistung zugleich. Als solche wird es auch wahrgenommen. Aber der Ragaspieler ist weder Ausübender noch frei Erfindender, weder nur reproduktiver mediatisierter Interpret noch wirklich freier Poet. Er ist die Instanz einer mit der Unauflöslichkeit von Determinismus und Freiheit vorab festgelegten regulären Praxis der Kunst. Die Freiheit seines Spiels besteht darin, die im Spiel inkorporierten Regeln deutlich herauszuarbeiten. Das Hörerlebnis hängt direkt ab vom Grad des Gelingens dieser nur durch das freie Spiel möglichen Regel-Inkorporation. Kein Wunder, dass Ragas keine Notation in Gestalt von Partituren kennen. Ihre Notation besteht in einer minimalen Festlegung der charakterisierenden besonderen Tonleitern und der strukturellen Vier-Phasen-Folge des rhythmischen Aufbaus,

der aber ohnehin für alle Ragas gleichermaßen gilt und strukturell vorgegeben ist. Diese Notation bedarf keines musikalischen Codes, keinerlei musikalischer Zeichen. Sie kann in bloßen Worten erfolgen. Da die Musik ausschließlich Praxis ist, braucht sie keinerlei poetisches Referenzmaterial. Die Struktur der Raga ist transparent und einfach – ganz im Unterschied zu westlichen Partituren. Man kann auf einem einzigen Blatt mit einfachen Worten die bestimmenden Regeln der Ragas erschöpfend und für jeden Laien verständlich aufschreiben. Es gibt also kein Geheimnis dieser Musik. Auch die mathematische Performationskette, die sich aus der Auswahl der Töne ergibt und die etwa 64000 Ragatypen theoretisch ausweist, hat nichts Geheimnisvolles an sich.

Die Inkorporation der Musik ist, so seltsam das für Laien klingen mag, die einem bewundernswerten, artistisch ausgeprägten Spiel beiwohnen, keine Frage der Technik. Eine Sitar ist auf dem im engeren Sinne grifftechnischen Niveau nicht schwierig zu spielen, gewiss viel einfacher als Geige oder Gitarre. Die enorm hohen Schwierigkeiten des Instrumentes liegen auf einer völlig anderen Ebene (was im Übrigen für jedes Spiel eines Instrumentes auf höchstem musikalischem Niveau gilt, nur kann, wie der Vergleich des biedereren Menuhin mit dem Klangvirtuosen Szeryng zeigt, auf Instrumenten wie der Geige bis an die Schwelle eines wahrhaft musikalischen Niveaus scheinbar vielerlei Eindrückliches produziert werden, dagegen ist die Sitar unerbittlich, sie lässt klanglich einzig ein vollendetes Spiel zu): nämlich im Kosmos des einzelnen Klanges und der zu dessen Erzeugung notwendigen

Körperhaltung, die für Außenstehende bloß elegant aussieht, in Wahrheit aber für praktisch Ungeübte äußerst unbequem ist. Einen wahrhaftigen Klang auf einem Instrument hervorzubringen, das mit einfacher Technik bespielbar ist, bedarf eines jahrzehntelangen musikalischen und geistigen Trainings, das nur zum Teil am Instrument ausgeübt werden kann. Die Hervorbringung des einzelnen Klanges bleibt das Undurchdringliche dieser Musik, die doch so transparent ist und die so einfach die eherne Grenze zwischen Improvisation und Komposition in einem Regelwerk sich vollziehender Praxis, des Verfahrens in der Zeit, aufhebt.

Improvisieren bedeutet – wie am Beispiel der Raga weit über diese hinaus sichtbar geworden ist – keineswegs bloß ›Spielen‹. Improvisieren bedarf der ausgedehntesten vorgängigen Kenntnis derjenigen Strukturen und Formen, in denen ein Spielen sich als Freisetzung von allzu engen Mustern entfalten möchte. Jemand, der vor einem musikalischen Form-Hintergrund improvisiert, dessen Strukturen er genauso wenig beherrscht wie die Instrumente, die diesen eine neue Form geben wollen, ist schlicht eine lächerliche Figur. Beherrschung – und zwar nicht typengerechte oder normale, sondern weitgehende, maximale, ja gar singuläre – ist notwendig, aber nicht hinreichend. Improvisieren zielt darauf, die Strukturen durch das ganze rhetorische Repertoire der Überdehnungen und Verkürzungen, Verschiebungen und Überlagerungen so zu behandeln, dass in der Ausdehnung Abweichungsmöglichkeiten entstehen, die für etwas Neues, für die Modifikation der Form in einem

möglichst offenen Prozess genutzt werden können. Improvisation ist eine auf Vorläufiges hin angelegte Herstellungsform. Ein Provisorisches und Unfertiges entsteht, ein Zwischenstadium zwischen Konzept und Produkt mit dem Ziel der Verstärkung von Energien an Reibungsflächen.

Die Einführung und Ausreizung der Aleatorik – Instanz des Zufalls und der Willkür – in der Musik des 20. Jahrhunderts, zum Beispiel bei John Cage, steht nicht nur im Zusammenhang mit den beiden Grundgesetzen aller modernen Künste, der Ausweitung des künstlerischen Materials und der Ausfransung der Künste untereinander sowie in ihren Kontexten, sondern zwingt den Formen Differenzen auf: durch eingeführte Improvisationsquellen. Gleichzeitig wird dadurch das Improvisatorische, die Einführung des Zufalls als Entscheidungsgröße, in einem technischen Sinne erweitert und modifiziert. Gerade wegen der wechselseitigen Verwiesenheit von Improvisation und Technik, die sich in jedem Moment künstlerischer, aber auch kognitiver Praktiken verbinden, kann das vermeintlich ungeordnete und rohe außerkünstlerische Material zum Bestandteil und Bewegungsmoment der Kunst werden, kann aber auch und gerade die festgesetzte, vermeintlich absolute Form Zerstörungen und Abweichungen provozieren. Krudes Chaos und radikalisierte Form sind demnach Kehrseiten, Grenzwerte und Austauschmedien einer untrennbaren Verschlungenheit des Technischen mit dem Improvisatorischen und umgekehrt. In ihnen äußert sich – um noch einmal auf Spinoza zu verweisen – die Einheit der Substanz als Ausdrucksfülle all ihrer Modifi-

kationen, wobei es keinen ontologischen Unterschied zwischen den denkbaren, also den virtuellen, und den konkreten, also den realen Verkörperungen der Substanz gibt. Substanz ist kein Jenseits der Attribute und kein Hinter- oder Untergrund des Konkreten. Es ist schlicht die Gestalt- und Formkraft, die in jedem Einzelnen, nun, da es existiert, eben: hervorgegangen ist, und als solche im und am Werk ist.

Es wäre gröblich verkürzt, würde man das Technische dem Reich des Instrumentellen, Rationalen und Kognitiven zuordnen und das Improvisatorische dem vermeintlich ausschließlich schöpferischen Bereich des künstlerischen Ausdrucksschaffens vorbehalten. Das wäre nur ein Reflex auf die Oberfläche der neuzeitlichen Entwicklung der Künste und Wissenschaften. Mit der Renaissance erfährt das symbolische Wissen zwar eine zunehmend strikte Trennung zwischen Kunst, Wissenschaft und Technik. Aber diese Differenzierung ist nur möglich, weil sich die Trennung auf der Hintergrundfolie einer Einheit bewegt. Künste wie Wissenschaften erringen in einem Gleichschritt die Emanzipation von Religion und Kirche. Seither heißen nur noch die Künste Künste, nicht mehr die Wissenschaften. Der Gleichschritt bedeutet, dass Künste sich neue Regeln geben – postsymbolische Formidentität –, und dass Wissenschaften neue Weltklärungskonzepte entwickeln, die nicht der Berechnung, sondern eher der Inspiration und Spekulation entspringen – postmetaphysische Chaosintention.

Gerade weil die Künstler einen naturwissenschaftlichen Geltungsanspruch anstreben und Kunst als Medium genuinen Wissens – zunächst auf dem visuellen

Kanal, dann als Kognition des Imaginären – durchsetzen, erweist sich eine doppelte Technisierung auf einer höheren Ebene – des Wissens wie der Imagination – als unumgänglich. Auf der banalen Ebene beansprucht Kunst demnach Asozialität. Gleichzeitig verschenkt sie im primären Rekurs auf sich selbst eine ontologische Begründung, was ihr andere Bedeutungsbezüge ermöglicht als metaphysische, die an die Stelle der religiösen treten. Dass im 20. Jahrhundert die Reinheit der Formen als Endpunkt nicht nur der künstlerischen Entwicklung, sondern des in Wissen und Lebensreform übergehenden Wesens der Kunst selbst erscheinen kann, vollendet zwingend eine Epoche, an deren Beginn die einmalige Erfindung der Kunst steht. Bereits Immanuel Kant skizzierte in der *Kritik der Urteilskraft* von 1794 die formreflexive Überlegenheit nicht-figurativer Kunst. Denn aller Schein, alles Sinnliche verführe, erwecke ›Interessen‹, was damals hieß: Begierden, und lenke vom Wesentlichen, nämlich der Architektur der Formen und Praktiken, ab. Adolf Loos' Zurückweisung des Ornaments und Le Corbusiers architektonische Elementarmodulierungen argumentieren exakt gleich. Es ist der Geist der reinen Formen, die Unerbittlichkeit des Universalen, welche es zu erreichen gilt. Diese Unerbittlichkeit hat sich in die Ästhetik und Philosophie der radikalen Moderne dieses Jahrhunderts eingeschrieben. Noch Theodor W. Adornos Angst vor der Sinnlichkeit des improvisierenden Spiels, der Stoffsehnsucht im Jazz, belegt die Wirksamkeit dieser Tradition und den architektonischen Geist der gefügten Endspiele, der erschöpfend determinierten

Regeln, der Inkorporation des Technischen, das nicht nur als Gerät oder physikalische Maschine, sondern vor allem als Inkorporation der Bilder im Metaphorismus der Maschine, Inbegriff der Ordnung, verstanden wird. Wissenschaftsgeschichtlich ist das eine selektive Zuspitzung. Paul Feyerabend hat nämlich gezeigt, dass Wissenschaft nicht auf dem Schema des instrumentellen Vorher-Nachher beruht, erst recht nicht auf der Induktion, die ja immer wieder geformte Hypothesen und geregelte Kalküle, also bereits äußerst geordnete Wirklichkeitsschemata voraussetzt, sondern auf ›Kontra-Induktion‹, auf Abweichung, irrationaler Spekulation. Diese bewirkt eine Formsprengung als Ausgangspunkt, als Initialkennzeichnung des wissenschaftlichen Prozesses, nicht als ein angestrebtes, begründbares Resultat.

Der fundamentale Entwicklungsgang der Wissenschaften beginnt nicht mit den Formen, nicht mit einer Beobachtung, von der man in theorieresistenter Unschuld zu einem Modell gelangt, um dann in erneuter Naivität festzustellen, dass die eingesammelte Beobachtung in keiner bestehenden Theorie mehr Platz hat. Initialzündung der wissenschaftlichen Erkenntnis ist etwas ganz anderes: eine willkürliche, schiere Lust, irgendwelche Tatsachen zu bestreiten. Der anarchische Impuls des Improvisieren-Wollens bildet die maßgebliche Quelle aller wahrhaften – zuweilen auch wahnhaften – Forschung. Erst die Kontra-Induktion liefert Beobachtungsmaterial. Man sieht nur, was man sehen will. Man kann nur sehen wollen, von dem man weiß, was das Wollen nach sich zieht. Was gemeinhin unter Technik und Rationalität ver-

standen wird, kommt erst wesentlich später hinzu und dient zunehmend nicht der Forschung, sondern der Legitimation von Forschungsgeldern, an die unter künstlerisch-chaotischen Vorzeichen schwer heranzukommen ist.

Die technische Zähmung des improvisatorischen Wildwuchses, die Bändigung der Verführung zur chaotischen Mannigfaltigkeit ohne Rückkehrmöglichkeit zu den Formen, ist seit Jahrhunderten Bestandteil der Entwicklung in den Künsten und keineswegs ein gewaltsamer externer Zugriff auf ihre Voraussetzungen. Umgekehrt muss die aus Intuition gespeiste improvisierende Negation wissenschaftlicher ›Tatsachen‹ auch als Antrieb der Entwicklung des Wissens, nicht nur als Subversion gesehen werden. Viele Mitbedeutungen im Begriff des Technischen – der ja schwankt zwischen Dankbarkeit im Alltag, Euphorie ihrer Geschichtsphilosophie und Fremdheit gegen den Umschlag in Nihilismus und Apokalypse – rühren vom Wandel der vormodernen zur modernen Technik her. Traditionellerweise kann Technik als Gebrauch künstlich geschaffener Werkzeuge definiert werden. Lebensgestaltung und Überlebenssicherung erfordern eine Konstanz dieses Werkzeuggebrauchs. Technik als Medium setzt sich zusammen aus ursprünglichen Erfindungen, langwierigen Herstellungsprozessen von diese verkörpernden Mechanismen, und geringen, wenn auch sorgfältigen Modifikationen.

Im Wesentlichen bleibt sich das Wesen der Technisierung über Jahrtausende gleich. Wissenschaftliche Revolutionen sind seltene, unwahrscheinliche Ereignisse, die in der Regel als Deregulierung des Tech-

nischen, als kreatives Chaos auftreten. Erst seit etwa hundert Jahren antwortet die Technik nicht mehr der Kontinuität von Funktionen und Aufgaben, sondern geht von der Antizipation dessen aus, was genutzt werden soll. Sie versucht, vorwegzunehmen, was in irgendeinem Sinne in der Zukunft nützlich sein könnte. Damit verliert die Technik ihren rekonstruktiven Aspekt (und ihr Erfahrungspotenzial), demgemäß erfunden wird, was in einer Notlage weiterhilft. In dem Maße, wie sich Technik auf Vorwegfabrikation vieler denkbarer Möglichkeiten fixiert, wird das Improvisatorische in ein Instrument der Bereitstellung der Apparate für solche Möglichkeiten verwandelt und seiner Intensität und Energie beraubt. Das hat gewaltige Folgen. Denn in dem Maße, wie Technik sich für alle Fälle rüstet, zerstört sie die Fähigkeit zur Improvisation und Bricolage. An die Stelle der rekonstruktiven Freisetzung von Improvisationskompetenzen in Notlagen tritt die Simulation des abstrakt Möglichen. Das für irgendeinen theoretischen Fall praktisch, nämlich maschinell Denkbare wird als Vorgabe simuliert für alles, was nützlich sein könnte. Damit nicht genug: Simuliert wird nicht nur das Reale, sondern bereits die Simulation des Realen. Was geschieht, wenn diese Szenarien als Test der Wirklichkeit auf diese angewandt werden, hat die Katastrophe von Tschernobyl gezeigt. Mehrere Sicherheitsszenarien wurden gleichzeitig angewandt. Das war zuviel. Die Simulation des Störfalls hat dessen katastrophischen Ausbruch erzeugt. Hinter der Katastrophe von Tschernobyl steht kein Ungelegen, sondern, paradox, Vollendung. Keine fehlerhaften oder beschädigten Geräte, keine mangelhaften

Menschen, sondern eine ebenso fatale wie perfekte Symbiose führt, wenn Wirklichkeit als Störfall simuliert wird, zur Katastrophe. Diese Katastrophe ist das Reale der Szenarien, die gar nicht anders können, als ihre Perfektion der Wirklichkeit aufzudrängen, indem sie das Reale ihrer selbst zur Wirklichkeit machen.

Solche Logik der Gegen-Induktion aus Wirklichkeitsmangel als zwanghafte Vollendung der Wirklichkeit – indem diese zu ihr selbst gebracht wird – zeigt den generellen Charakter der auf Nutzen fixierten, vorwegnehmenden Technik. Denn die Vorwegnahmen, die angehäuft werden zum Zwecke der Verdichtung von Energien, führen zur präventiven Technisierung alles Handelns und damit zum Diktat der toten Zwecke über alles Denkbare, der rigiden Form über die Bewegung der Stoffe und, zuletzt, zur Eliminierung der Zeit in der Selbststabilisierung von Gegenwartsmaschinen, welche die noch kommende Zeit in sich aufzusaugen trachten. Der Vampirismus der Technik ist untrennbar mit ihrer sachlich-kühlen Rationalität verbunden, wenn immer sie ihr Wirken als Objektivierung der Zukunft plant. Psychologisch entspricht dem, dass zunehmend viele junge Menschen Angst vor allem haben, was mit Planung zu tun hat.

Jeder neue Schritt der Technik führt nämlich nicht zu einer Lösung, sondern zum Ausgangspunkt für eine permanent gesteigerte Technisierung von Problemlösungsszenarien. Solche Technik kennt keinen neuen Schritt, der, erfolgreich durchgeführt, zu einem Abschluss gelänge. Jede technische Neuerung wird in der Welt der Techniker und Wissenschaftler vervielfacht. Die Technik ist ohne den vehement

angeheizten Selbstlauf ihrer Propaganda nicht mehr vorstellbar. Das Fundament des Wissenschaftsprozesses ändert sich entsprechend. Nunmehr steht nicht die Erfindung am Anfang, die Finanzierung in der Mitte und die rationale Debatte von Resultaten am Schluss. Nunmehr steht eine zunehmend kriminelle Finanzbeschaffung um jeden Preis am Beginn, eine propagandistische Ablösung der Debatte von Resultaten durch eine willkürliche Rhetorik der Versprechungen in der Mitte – und am Schluss allenfalls eine Erfindung, die nur noch als Abfallprodukt der Organisation von Geld und Macht, als schiere Offenbarung oder Zufall zustande kommt.

Auf dem erreichten Stand der Technik, deren Verlagerung von rekonstruierbaren Anpassungen an Notlagen auf die präventive Versorgung einer klassifizierten Zukunft historisch exakt parallel zur Logik der heillosen Entfesselung als Konsequenz der positiven Vorhaben verläuft, wird alles, selbst und gerade das Unscheinbare und der Abfall, verwertet. Der Fortschritt ist nie groß genug. Und er kann an keinem Punkt mehr kontrolliert werden. Das neue Fortschrittsproblem – das härter gesehen werden muss, als es die metaphorische Rede von ›Fortschrittsfixiertheit‹ als Ideologie und Unmoral unterstellt – ist die Struktur der Technik und nicht der Effekt ihrer Anwendung. Es ist ihrer Form unverrückbar eingeschrieben. Analytisch gibt es keine Alternative zum Stand der Technik. Denn über alle einzelnen Zwecksetzungen hinaus tendiert das Technische zur maximalen Selbstverwirklichung und stellt sich somit auf Dauer auf das Nicht-Wegdenken-Können ihrer selbst ein. Jede Ethik und Moral greift

zu kurz. Denn sie hat weder eine Wahl noch ein Ziel, die nicht immer schon der Technik eingeschrieben wären.

Jede Absicht einer ethischen Kontrolle der Technik ist zunächst mit der grundlegenden Tatsache konfrontiert, dass das Technische als solches und aus sich heraus ein bestimmtes moralisches Verhältnis zur Welt darstellt. Das ethische Argument gegen die Technik ist nicht nur deshalb so schwach, weil jede moralische Kontrolle der Technik zu deren Ausbau und zu einer selbst wieder technisch geäußerten, also bloß erweiterten Technisierung der Technik, zu einer Wirksamkeit besserer Kontrollen führen würde. Sondern vor allem deshalb, weil die moderne Technik prinzipiell amoralisch auf den Punkt ihrer optimalen Wirksamkeit orientiert ist und die Verwirklichung alles in ihr Gedachten prinzipiell erzwingt. Die Ausmaße der Bedrohung wachsen deshalb ins Unermessliche, weil die Technik linear und rational ihre Ziele verfolgt, nicht weil ihre Anwendungen Katastrophen erzeugen. So werden gerade für die archaischen Funktionsreserven eines Handelns im anthropologischen Wahrnehmungsraum der Nahsinne die Gefüge von Raum und Zeit außer Kraft gesetzt. Das hat objektive Korrelate: Bei der Atomkraft lässt sich zwischen kriegerischer und friedlicher Nutzung nicht mehr ernsthaft unterscheiden. Jedes ›friedliche‹ Atomkraftwerk ist bereits eine potenzielle Atombombe.

Wahrheit des Technischen als Indienstnahme aller Möglichkeiten, gerade auch der auf offene Zukunft verweisenden: Keine Erfindung, die nicht praktisch angewendet würde, keine Waffe, die, einmal vorhan-

den, nicht zum Einsatz käme. Kein noch so verwerflicher und brutalisierter Raum, der nicht als Labor wissenschaftlicher Experimente dienen könnte. Zweiter Weltkrieg und Vietnamkrieg waren wissenschaftliche Experimente großen Stils. Sie belegen die Kooperation der Wissenschaft hinter den politischen Ideologien. Wissenschaftsziele im technischen Selbstlauf werden in dieser Sicht von den politischen Konjunkturen überhaupt nicht berührt. So ist Apokalypse nicht länger ein nicht vorhersehbares Resultat der Technik, sondern ein Medium ihrer Selbstvervollkommnung, der normale Antriebsgenerator. Die normale, logisch angelegte Anwendung der technischen Geräte hat als solche apokalyptische Formen angenommen. Das erhellt schon die Begriffs- und Sprachgeschichte der Apokalypse, nach der diese nicht einfach durch die größtmögliche Katastrophe oder durch die Dramaturgie der schlimmstmöglichen Wendung bestimmt ist, sondern vielmehr das sichere Ereignis schon ist, das bisher nur keine Zeit hatte, in das Reale einzutreten. Das Apokalyptische ist ganz der Rhetorik der Ankunft und des Appells, der Anrufung eines ›Komm doch!‹ verhaftet, die seit jeher den apokalyptischen Kern der Technik ausmacht.

Diese Rhetorik des Apokalyptischen ist, abgelöst vom ursprünglichen hebräischen Horizont der enthüllenden Erwartung des Nicht-Vorstellbaren, das nur gedacht werden kann, in die Sprache der militärischen Führung eingegangen. Autorität ist im Sinne des unbedingten Gehorsams, der ein fatales Gefälle zwischen Autorisierten und Unterworfenen voraussetzt, ein apokalyptisches Demonstrationsmedium

von Macht. Autoritär im Moment des Technischen ist bereits das Organisationsmodell des scheinbar harmlosen Wissens. Es bildet den Kern aktueller Technikphilosophie, weil in ihm das Moment des Apokalyptischen eingeschrieben ist. Der Selbstlauf des Technischen wird identisch mit dem Modell des Krieges, das bestimmt, unter welchen Bedingungen über die Kriterien der Klassifikation und Anwendung, Überprüfung und Evaluierung der technischen Kenntnisse entschieden wird – anders gesagt: unter welchen Prämissen etwas als entscheidbar dargestellt werden kann, was unweigerlich das Verfügungkönnen über das Reale der Simulierbarkeit dieser Entscheidungen bedeutet. Die Ideologie der Technik besteht nicht – wie noch Habermas und Marcuse meinten – darin, dass sie falschen Zielen dient oder von entfremdeten gesellschaftlichen Verhältnissen zeugt, sondern dass sie Ausdruck der Kultur ist, die sich nicht mit, sondern in dieser Technik verwirklicht. Der Triumph der Prothesengötter ist zum Big Brother in unseren Köpfen geworden. Wir besorgen die Unterwerfung unter den Terror des technisch fabrizierten Glücks längst selbst. Alternativen zur übertechnisierten Kultur sind deshalb so schwer zu denken, weil gerade die Kritik der Apokalypse am stärksten von apokalyptischer Logik bestimmt ist. Die wesentlichen Technikkritiker von Günther Anders bis Hans Jonas haben in jahrzehntelanger Arbeit nicht mehr zustande gebracht als den Appell, die Technik müsse unter herrschaftliche Kontrolle gebracht werden. Was nichts anderes heißt als: technische Aufrüstung der Moral zwecks Erzeugung einer Hyper-Technik, welche die Technik technisch,

nämlich instrumentell kontrolliert. Eine Disziplinierung der überbordenden Technik gelänge also nur einer verbesserten Kalkulation von Zweck-Mittel-Relationen?

Analytisch erweist sich gerade die radikale Kritik der technischen Welt als auf Wunschbilder heilsgeschichtlicher Technikgüte, auf religiöse Garantie der Zwecke bei legitim fabrizierter Vollkommenheit der Mittel eingeschworene Kritik. Wenn wir aber nicht bereit sind, in religiöser Andacht und geduldiger, absichtsloser Demut auf die Offenbarung des Unversehrten zu warten, dann impliziert die Kritik an der Übermacht der Technik nicht erst in der Konsequenz, sondern in den Voraussetzungen ein Plädoyer für eine noch weit mächtigere Technik: für das unvermeidlich militärisch und kriegerisch perfektionierte Kontrollinstrumentarium. Die außertechnische Kontrolle der Technik bliebe dagegen eine abstrakte ideelle Maxime. Jede konkrete Handlung verläuft nur innerhalb des technischen Universums: Technik kann nur technisch begrenzt werden. Mit jedem konkreten Schritt tritt die moralische Unbedingtheit in das Regelwerk der Technik ein. Einzelne Verbesserungen sind dann möglich nur um den Preis der Stabilisierung der grundsätzlich paradoxen Struktur des Technischen, das nur als Antizipation von Instrumenten, als bewaffnetes Arsenal der Möglichkeiten, als Ausdehnung angehäufter, vorweggenommener Wirklichkeiten funktioniert und das alle Bestimmungsmomente seines Problems auf der Ebene des Versprechens der Lösungen platt wiederholt. Die Technisierung des Außertechnischen ist nicht allein der systemische Me-

chanismus der Selbstreproduktion der Technik, sondern entspricht fatal der Verwandlung des Utopischen in die Machbarkeit der Utopie – etwas, das insgesamt zu Recht ›Moderne‹ genannt werden darf.

Seit der Renaissance besteht ein enges Verhältnis zwischen Kunst, Wissenschaft und Technik, wobei Technik als Medium der Vergegenständlichung beider Sparten dient. Was in der Renaissance als Rangstreit der Künste, ›paragone‹, abgehandelt worden ist, bildet den Hintergrund für die merkwürdige Inkorporation des Gegensatzes von Technik und Improvisation in den Figuren des Künstlers und des Wissenschaftlers oder Ingenieurs. Beide liegen in dauerndem Kompetenz-, Handlungs-, Macht- und Legitimationsstreit. Und doch gibt es Symmetrien: So wie Leonardo über das ›disegno‹, den Entwurf, die Vorherrschaft der Malerei als einer wissenschaftlichen Disziplin über andere künstlerische Sparten sichern wollte, so tritt heute der Kunstanspruch der Ingenieure über den Computer an die etablierten Künste heran.

Die Universalmaschine Computer verspricht populäre Einsicht im Feld des Hermetischen. Das ist aber nur die Rache für die Behauptung, die seit 150 Jahren von Künstlern vorgetragen wird, dass nur sie in der Lage seien, mit ihren genuinen Erkenntnissen das Leben wahrhaftig umzuformen. Mit der Beanspruchung des Erbes des Imaginären durch die Computerkultur schickt sich eine neue technische Intelligenz an, die kulturellen Semantiken zu annektieren. Dem früheren Expansionsanspruch der Kunst wird heute mit der Ausdehnung des technischen Zugriffs auf den gesamten Lebenszusammenhang geantwortet. Da die

Bedeutung der Kultur und der Mechanismus der Erkenntnis durch Gewöhnung sich langsamer entwickeln als die technische Innovation, wird der Anspruch mit dem Hinweis auf die traditionelle Technikkompetenz des Künstlers untermauert. Das erweist sich gerade in Hinblick auf Gegenwartskunst als einigermaßen plausibel. Denn unsere Schwierigkeit, das Technische zu transzendieren, wird auch daran sichtbar, dass der Erfolg multimedialer Kunst die Technisierung in dem Maße erfordert, wie das Improvisatorische im Feld der Kunst selbst kalkulierbar geworden ist. Das Primat eines Design, das Technische und Improvisatorisches im Zeichen der Welterzeugungskraft des Digitalen vereinigt, scheint – nach dem Übergang des Poetischen in das Konzeptuelle und die methodischen Praktiken, die Unterweisungen eines Handelns diesseits der hermetischen Expressionen – als das entscheidende Leitmedium aller entwerfenden Praktiken gesichert. Viele Publikationen und Programmatiken, etwa der ›digitale Leonardo 2000‹ geben dafür nur die knappe rhetorische Formel ab. Die Vereinigung des Technischen mit dem Improvisatorischen soll in den technischen Apparaten selbst stattfinden. Dieser Apparat wird zum Synonym für das Unterschiedlose und Ununterscheidbare: Krieg und Kriegsspiele, Entwürfe und Rechnungsprozesse, Erzeugung und Vernichtung sind den Algorithmen gleichgültige Nicht-Werte.

Dennoch ist es sinnlos, gegen das vermeintlich kalte Technische die Lebendigkeit der warmen Kunst auszuspielen. Das zeigte – wie das Gegenbild einer Technik, die auf den Humanfaktor der Ungenauigkeit als Ausdruck des Kreativen setzte – nur, dass wir in einer

geschlossenen Kultur leben, deren Eindimensionalität wir nicht eingestehen wollen. Aus diesem Widerwillen heraus entsteht die substanzielle Entgegensetzung des Technischen und des Improvisatorischen, die deren Verflochtenheit nicht sehen lässt. In dem Ausmaß, wie Technikbeherrschung in die Naturwissenschaften abgewandert ist, kann Kunst sich nur noch als einflusslose retten, wobei die Marginalität sich längst als Beweis künstlerischer Empfindungskraft wähnt. Es folgt aus solcher Kunst, dass ›Ästhetik‹ nichts weiter als das Unbegreifliche an den normalen Mechanismen ist.

Je mehr die Zeitrhythmen des Alltags mechanisiert sind, umso stärker drängen die Wünsche nach einer Selbst-Überschreitung der Formen und Regeln in der Improvisation. Das Leben ist faktisch determiniert bis in Restzonen hinein. Damit möchte, pathetisch gesagt, das Leben sich nicht begnügen. Tagträume schärfen sich, die Sehnsucht nach dem Zerfall der Kontrollapparate wünscht sich eine kreative Welt der Sabotage herbei, die mit dem Aufbruch aus dem Reich der Mittel wieder eine Verzauberung im Stillstand beschwört, die den Dingen und Mechanismen geraubt worden ist. Diese Sehnsucht fantasiert sich durch verschiebende, spielerische Profanierung des Selbstzwecks des Technischen als ein Veto gegen die verschlossenen und als feindlich empfundenen Mechanismen, Automaten und Maschinen. Nur eine lustvoll zerlegte Maschine gibt, wie jedes Kind erfahren kann, im günstigen Falle ihren Steuerungsmechanismus preis. Daran erweist ein dekonstruktives Improvisieren sich als mögliche andere Technik, nämlich als selbstsetzende Praxis des Einzelnen. Das Improvisatorische als bloß reparierender

Grenzfall des Technischen dagegen geht bruchlos in dessen Restrisiko ein, nun aber mit umgekehrter Wirkung: Es provoziert die rechnerische Kontrolle und dient als banale Regenerierung eines lädierten Technikverständnisses. Im Lichte der Geschichte der Erfindungen ist unstrittig, dass fantasievolles Improvisieren mehr Technikerneuerung nach sich zieht als die Verklärung des methodischen Wissenschaftsprozesses.

Ein Fazit gibt es nicht als Ausweg, sondern nur als Einsicht in die Form eines Problems. Technik und Improvisation lassen sich als einander durchdringende, lokale Regelwerke ermöglichende, also notwendig immer aufeinander bezogene Größen alles Entwerfens, Erfindens, Planens und Denkens fassen. Zuweilen wird dem Improvisieren eine Kompensation des Technischen abverlangt. Es soll dann an alles erinnern, was dieses verdrängt hat. Diese Kompensation ist nicht nur ein Scheingefecht, sondern entspringt der Logik des Technischen selbst. Der technische Apparat erzwingt die Gegenwart des Dysfunktionalen als Wunsch nach Improvisation. Das Als-Ob des vermeintlich Regellosen ist der Traum, mit dem die Maschine sich der Imagination aufdrängt, um vom ganz Anderen, dem Unbedingten und Absoluten zu träumen. Improvisation als mythisch überhöhtes menschliches Vermögen ist wegen seines Versprechens, Vollender und Überwinder des Technischen zugleich zu sein, besonders geeignet für die Rolle eines erfolgversprechenden Hyper-Instrumentes, das technikfähig sein soll, gerade weil es nicht aus der Technik abgeleitet ist, sondern unmittelbar aus den Unwägbarkeiten des Wunderbaren aufzusteigen scheint. Technik

bemisst sich einzig am Erfolg. Das Arrangement ihrer Mittel muss den Zwecken so dienen, dass es in diesen verschwindet.

Improvisation bemisst sich am freigespielten Raum des Experimentes. Ihre Erfüllung muss jede Aufwendung zum Erreichen ihrer Qualität vergessen machen. Zwei letzte Fragen ergeben sich daraus: Was wäre Technik ohne Funktionieren; was Improvisation, wenn sie bloß weitere Techniken, Manipulationen lieferte? Und was wäre Improvisation ohne Funktionserfüllung gegenüber einer Technik, die ihre wahre Energie aus spekulativen Schüben und Inspirationen, aber nicht aus dem abstrakten Kalkül bezieht?

Jedenfalls erweist sich, dass das Technische nicht länger unberührbares Zweck-Mittel-Handeln ist. In die programmatische Wiederholbarkeit, die aus der perfekten Fügung und dem technischen Plan hervorgeht, sind Differenz und Abweichung als Einfallstor von Spiel, Verrückung und improvisatorischer Geste unvermeidlich eingebaut. Dieses Potenzial zu nutzen bedingt allerdings den Bruch mit jeder Erwartung an eine stabile Kontinuität von Zeit in Zukunft. Nur in der Diskontinuität kann die Logik der angehäuften Problemlösungen als höherstufig programmierte Katastrophe wider Willen unterbrochen werden. Dagegen hilft keine Beschwörung einer als alternative Substanz verstandenen Improvisation, sondern nur ein Bekenntnis zu endogenen Praktiken in den unauflöslichen, lokalen, zuweilen gar singulären, von außen jedenfalls unüberschaubaren Verflechtungen und Verwicklungen des Technischen mit dem Improvisatorischen.

Regeln des Spiels, Spielformen des Regelns

Nachwort von Bernd Ternes

1.

Mit den hier vorgelegten Abhandlungen zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens setzt Hans Ulrich Reck seine großangelegte, kunstgeschichtlich und medientheoretisch fokussierte Beschäftigung und Durchdringung der Themen fort, die im Bestimmungsdreieck Kreativität (*Index Kreativität*, 2007), Traum (*Traum Enzyklopädie*, 2010) und Improvisation angesiedelt sind. Wollte man das Gemeinsame dieser drei Attraktoren bezeichnen, dann wäre der Hinweis nicht ganz von der Hand zu weisen, dass sie Daseins-, Handlungs- und Gestaltungsdimensionen einholen und adressieren, die als Zeiträume des Unvorhersehbaren resp. des Unvorhergesehenen (*improvidere*), des Im-Fluss-Seins (*fundere*), des Verwirrens und der Verwirrung (*confusio*) sowie der Vermengung (*Dyskrasie*) resp. der eigentümlichen Vermischung (*Idiosynkrasie*) gekennzeichnet werden können.

Reck hat für die kunstgeschichtliche, medienästhetische, zugleich auch bildtheoretische, epistemische und kulturalanthropologische Entfaltung der Syndrome Kreativität und Traum eine enzyklopädische Form der Darstellung gewählt. Die Entfaltung des Syndroms Improvisation hingegen findet in der Form der Étude, der Studie statt – sie konzentriert sich also in der Rekonstruktion des Reichtums der Themenperspektiven auf die jeweiligen Inhalte, ohne die Komple-

xität auch formal darzustellen. Damit rückt *Spiel Form Künste* in die Nähe der 2007 publizierten, einer jeweils spezifischen Problemstellung nachgehenden Bücher *Eigensinn der Bilder. Bildtheorie oder Kunstphilosophie?* und *Das Bild zeigt sich selber als Abwesendes. Zu den Spannungen zwischen Kunst, Medien und visueller Kultur*. Die Nähe dieser drei Werke zueinander zeigt sich darin, dass, egal ob eine bestimmte Fragestellung eher meta-/bildtheoretisch, eher meta-/medientheoretisch oder eher meta-/kunsthistorisch konturiert ist, gleichsam das gesamte Spektrum der Anschnitte und Aspekte als Ensemble Behandlung und Durcharbeitung erfährt. Wenn man zumindest ein Charakteristikum des außergewöhnlich weitreichenden Schaffens Recks benennen sollte, dann ist es seine nie nachlassende Arbeit, dem Erkenntnisgegenstand eine existenzphilosophisch angemessen ausgewiesene Komplexität und Aspektualität abzugewinnen – und dies im (nicht nur) systemtheoretischen Wissen, dass die Komplexität »der Umwelt« auf ewig größer bleiben wird als die des Systems; im konstruktivistischen Wissen, dass die epistemische Weise »Hier das Subjekt – dort das Objekt (Gegenstand)« nicht mehr zu halten ist; und schließlich im Wissen, dass sich der Leser eine fundierte Abneigung gegenüber schnellen, einprägsamen »Lösungen« zu eigen machen sollte.

2.

Ist von Improvisation die Rede, dann zumeist in der Weise, dass implizit Planung als negative Referenz gesetzt wird, von der ausgehend man sich dann um

Nebenfolgenerzeugungen und auch -korrekturen, um Abweichungen und Abweichungskontrollen, schließlich um verkappte Zieldefinitionsänderungen kümmert. Das Zufällige, Aleatorische, das Nichtintentionale und Nichtbewusste können dann den Status des Selbstzwecks bekommen – oder aber den der letzten Zuflucht fürs Weitermachen, wenn rationale Planung und wissensbasierte Ausführung in die Sackgasse führen. Effekte des Improvisierens werden demnach wieder in intentionale Prozeduren integriert. Weniger typisch ist, den Akt des Improvisierens a priori und damit beinahe selbstverständlich als Gestaltungsoperationalisierung von Nichtplanbarkeit, von Entscheidungslatenzen, von nicht erinnerbaren Turbulenzen zu orten; als quasi-positive Negation, die sich mit Eigensinn ausgestattet nicht mehr antithetisch auf wohldefinierte Zeiträume bezieht. Die bei diesen Improvisationsakten erzeugten Formen von Gestalt, die sich ergebenden Identifizierbarkeiten und Identitäten von Handlungen, Verknüpfungen und Entscheidungen als Unwahrscheinlichkeiten werden nicht instrumentalisiert und dann evakuiert, sondern erweisen sich material-, zeit- und handlungspraktisch als für Rückübersetzungen zu sperrige, zu singuläre Weisen des Performativen. Solcherart »geglückte Improvisation« bricht aus den basalen Entscheidungseinheiten und -praktiken, die meistens binär sind, aus, weil sie, so Peter Widmer,¹ die Spaltung von bewusst und unbewusst überwindet. Die Konsequenz ist natürlich, dass dies nicht beobachtet, nicht exoterisch, nicht auf einfache Art »intersubjektiv« kommunizierbar gemacht werden kann; es verbleibt im Reich der deiktischen Wahrnehmung.

Anders bei Reck. Seine Kunstgeschichte des Improvisierens behält schon im Titel einen starken Fokus auf die *praxis* (vergleichbar der Weise, von Erkennen statt von Erkenntnis zu sprechen); zugleich aber bleiben *poiesis* und *theoria* im Spiel. Reck spielt nicht das Werk gegen die Anschauung, die Ausführung gegen das Werk aus, sondern behauptet in immer neuen Durchläufen durch die Materialien der *poiesis* (etwa des Surrealismus), der *praxis* (etwa der europäischen Künstlerausbildung) und der *theoria* (etwa der Körpermodelle Michaux' und Clarks), dass diese tripolaren Spannungen und Resonanzen in Sprache übersetzt werden können. Dass dies dem Leser die Fähigkeit abverlangt, Spannungsbögen zu halten, sei umstandslos konzidiert.

Recks Konfiguration nicht der Improvisation als Verfahrensform, sondern des Aleatorischen als Materialität des Mediums, mit dem es Kunst zu tun hat, vermeidet also die Konsequenzen einer mythisch-begrifflichen Kategorisierung, die das Entstehen von künstlerischen Formen und Werken in einen beinahe extramundanen Zeitraum verlagert, wie auch die Konsequenzen einer instrumentell-begrifflichen Fassung des Improvisierens, der es einzig um eine Fortsetzung des Gewohnten mit anderen, ungewohnten Mitteln geht. Für diese grundlegende Justierung des Improvisierens im Weder-Noch oder im Dazwischen kann als Axiom für die vielfältigen Anschnitte und Aufrisse des Nichtvorhergesehenen, des Nichtsichtbaren und der Serendipität der folgende Satz Recks gelten: »Das Aleatorische ist nicht das Andere des Plans, sondern nur ein anderer Plan, Plan aber allemal und wie zuvor.«²

3.

In Recks erfreulich kühlen und demystifizierenden Erörterungen des Improvisierens geht es nicht um das Verhältnis eines Künstlers zu seinem Tun (Prozess) – und also nicht um eine innere Erfahrung, die sich in eine sozial verlaubliche und vernehmbare Realität evakuiert. Es geht vielmehr um das Verhältnis des Tuns (Ereignis) zur unwahrscheinlichen Dauerhaftigkeit und damit erst möglichen Erkennbarkeit der primären Bedingungen einer ›Verwesentlichung‹ des Ephemeren, die als widersprüchliche Ausgangsoperation aller Struktur, aller Wiederholung und aller Gewissheit zweiter Ordnung gelten kann. Vielleicht ist es auch erlaubt, freilich in anderen als den hier verfolgten Zusammenhängen, von Improvisation zu reden als Ritual der Erinnerung an den Beginn der Verzeitlichung von Zeit.³ Wert zu legen ist indes auf die hier durchgespielte Überzeugung, dass ›die Künste‹ zwar keine privilegierten, doch ausgesprochen vielfältige und historisch experimentierte Zugänge zum paradoxen ›Arbeiten am Apriorischen‹ besitzen. *Spiel Form Künste*, der Titel des Buches, ist zwar durchaus übersetzbar in ›Handlung Theorie Kreativität‹; doch liegt die Vermutung näher, dass selbst Künste als Zeitraum spielerischen, beweglichen, ins Unvorhergesehene hineinragenden Handelns der Formung und Regelung unterliegen – und dies mindestens dialektisch. Recks mögliche Antwort auf die Frage, ob das Erfinden von (Spiel-)Regeln geregelt oder ungeregelt-spielerisch passiert, könnte lauten: Nur geregelt, wenn spielerisch; nur spielerisch, wenn geregelt.

Was sich leicht sophistisch oder gar tautologisch-paradox anhört, bekommt allerdings vor dem Hintergrund der nicht mehr nur wahrnehmungspsychologisch eingesetzten Form/Medium-Unterscheidung der Beobachtungstheorie erst seine gemäße Bedeutung. In dieser Form/Medium-Distinktion gewordenen Unterscheidung von Form und Materie setzt die Bestimmung Identität (= Form) eigentlich nur ein und voraus, um den Prozess der Bestimmung über Bestimmung von Nichtidentität (= Medium) voranzutreiben. Entscheidend und eben nicht mehr unterscheidend ist hierbei jedoch, dass die Bestimmung selbst niemals nichtidentisch werden kann. Die Form der Unterscheidung Medium/Form ist stets dieselbe (!), nur ihr Material wechselt. Hier also passiert keine Durchdringung, keine dialektische Bewegung, keine historische Maschinisierung, keine Verzeitlichung von Form und Medium, da hier die Zeit, vormals noch Produkt der Dialektik von Bestimmung, nun als Voraussetzung des Gebrauchs von Bestimmungen (durch Unterscheidungen) eingesetzt wird. Zeit wird hier, gemäß der Vorgabe Operationalität, einfache Verlaufszeit, reine Verkehrszeit des Prozessierens, des Umsatzes, ohne mehr mit einer gesellschaftlichen, technischen, psychischen, kurz: einer Geschichtszeit, einer übersetzenden Zeit in Verbindung zu stehen. Weil diese Art der Bestimmung nur ihre Fortsetzbarkeit im Auge hat, nicht aber um Fortentwicklung weiß, da die Bestimmungen auf der Grundlage Medium/Form als Resultat schon geschehener Systemevolution und nicht als Bedingungen der Möglichkeit von Systementwicklung, -aufhebung und -revolution gesehen

werden, fällt logischerweise diejenige Relation weg, die erkennen lassen könnte, was die Zeit der Fortsetzbarkeit des Bestimmungsprozesses für die Bestimmungen der Zeit/Dynamik, der Handlung/Praxis, der Erschaffung/Synthesis-Poiesis bedeuten könnte. Man könnte dafür auch folgendes Bild wählen: Die Erde dreht sich nach dieser Unterscheidung Medium/Form nur noch um ihre eigene Achse; dass diese Drehung selbst nochmals *gekreuzt* wird durch eine Drehung der Erde um die Sonne, ist vollkommen irrelevant; und vollkommen unmöglich ist dieser Sichtweise die dialektische Hoffnung, aus der Immergleichheit des Prozesses einmal auszutreten, diesen stillzustellen.

Kurzum: Reck verfolgt in seinen historischen, theoretischen und ästhetischen Aufrissen künstlerischen Improvisierens (sowie den künstlerischen Vorstellungen desselben) die Entfaltung einer chiasmatischen Beziehung von Ereignis und Struktur als Problem des Erkennens und Beschreibens, und dies so, dass – pointiert gesagt – aus der kreuzweisen Stellung des Beziehenden das Chi, also das X, als Zeichen fürs Unbekannte, für die Leerstelle, für das noch nicht Vorgesehene freigelegt werden kann – nicht invasiv-figurativ, sondern aspektual-kontextual. Freigelegt werden damit also Fragen wie: Unterliegt das Regeln des Improvisierens einer *besonderen* Performanz, oder unterliegt das Regeln nur einer *spezifischen* Organisation des Improvisierens? Besitzt das Regeln eine besondere Syntax, oder gehört es mit zum Gegenstandsbereich, auf den sich die Regeln und das Regeln beziehen? Schließlich: Sind Improvisieren und Konstruieren im Entscheidenden durch einen Hiatus getrennt, oder

sind sie doch nur zeitliche Auszugsgestalten ein und desselben Werdens – eines Werdens, das sowohl singular in der Materialität/Medialität, ›plural‹ in der Dynamik, und kollektiv/struktural in der Praxis ›ist‹?

4.

Im §64 von Leibniz' *Monadologie* wird ein Unterschied ums Ganze aufgemacht zwischen der göttlichen und der menschlichen Kunst, zwischen göttlichen Maschinen und künstlichen Automaten. Die Paraphrase lautet: »So ist jeder organische Körper eines Lebendigen eine Art göttlicher Maschine oder natürlicher Automat, der alle künstlichen Automaten unendlich übersteigt. Denn eine durch die Kunst des Menschen gemachte Maschine ist nicht in allen ihren Teilen Maschine. So hat beispielsweise der Zahn eines Messingrades Teile oder Fragmente, die für uns keine künstlichen Dinge mehr sind und die in bezug auf den Gebrauch, zu dem das Rad bestimmt ist, nichts von der Maschine verraten. Die Maschinen der Natur aber, d.h. die lebendigen Körper, sind Maschinen noch in ihren kleinsten Teilen, bis ins Unendliche. Das macht den Unterschied zwischen der Natur und der Kunst, d.h. zwischen der göttlichen Kunst und unserer aus.«⁴

Auch wenn die Vorstellungen von Kunst spätestens seit dem 17. Jahrhundert immer mehr vom Gedanken abzurücken begannen, Kunst sei die Fortsetzung oder gar Ausdrucksweise göttlicher Macht und natürlicher Harmonie und Vollständigkeit, steckte doch in der beginnenden sogenannten Autonomisierung des

›Kunstsystems‹ ex negativo eine Art von Prolongation: dass nämlich mit der vollständigen Ausrichtung der Kunst auf sich selbst, also mit der Ausweitung von Selbstbezüglichkeit der Kunst ›noch in ihre kleinsten Teile‹ hinein, das Andere, das nicht nur Empirische, das Übermenschliche sich zu evakuieren weiß in ein Abstraktum, das extramundanen Charakters ist (und im 20. Jahrhundert nur noch die Abstraktion übrig ließ). Noch im Marketingbegriff des Genies in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde diese nun personalisierte Zuschreibung genutzt, um den Gedanken auszudrücken, dass der so beschriebene Künstler, die so beschriebene Kunst nicht mehr alleine mit menschlichen Vermögen und in menschlichen Kategorien zu fassen seien.

Hans Ulrich Reck findet auch zu dieser (nicht nur) kunsthistorischen und kunstideologischen Hypothek mangelnder Profanisierung der Bewertung des Kunstschaffens eine Form des Dazwischen, die außerordentlich durchgehört – und zugleich komplexester Art ist. Zwar konzidiert Reck der Kunst⁵ ihre Selbstreferenzialität und ihre Selbstreflexion (wobei noch zu fragen wäre, was woraus abzuleiten ist) – Kunst sei nicht zu übersetzen, sie wirke direkt; das Schema der Repräsentation erkläre nicht die Bedeutung der Kunst; sie sei nicht Utopie oder Antizipation, sondern genuine Wirklichkeit ohne Wahrheitsanspruch, da sie ihre eigene gedankliche Wirklichkeit schafft und unmittelbar zur Geltung bringt.

Doch zugleich geht Reck – mit Aldo Walker, der diese Auffassung in seiner künstlerischen Arbeit originär entwickelt und über lange Zeit verfeinert und über-

prüft hat – davon aus, dass es Aufgabe der Kunst ist, (rhetorische) Inszenierungen von Schnittstellen zwischen Kunst, Realität und Lebenswelt zu schöpfen – und sich damit gegen die dem Kunstsystem als sogenannte autonomer Selbstorganisation eingeschriebenen autoritativen Ideologien der Macht zu richten. Hier ist nichts mehr von einer Defizite der Kunst ausmachenden Haltung im Vergleich zu metaphysischen Kunstweihungen zu spüren; aber auch nichts von einer der Kunst Exklusivitäten und Privilegien des Weltzugangs unterstellenden Ideologie ›des Anderen‹ (der Vernunft, der Exoterik, der Kommunikation etc.). Reck: »Kunst ist ein Medium und Ereignis der Konstruktionen und Perzeptionen im unauftrennbaren Akt von Sehen und Denken.«⁶

Dass also eine mögliche kunstgeschichtliche Einbettung des Improvisierens ebendieses ohne Sentimentalität oder Verlustanzeige mit dem Czernin'schen Axiom »ich bin das, was so geregelt wird, daß es sich für eine Ausnahme hält«⁷ unterlegen kann – und zugleich dem Eigensinn, dem Öffnenden, dem ›Neuen‹ des sich Ausnehmenden in nicht antithetischer und schließender Weise zu folgen vermag: Das ist es, was Reck vorschlägt, um das kunsthistorische Erkenntnisinteresse am Improvisieren nicht an den Klippen der Instrumentalisierung und der Mystifizierung stranden zu lassen. Gleich der Logik, nach der im Begriff der Regel die Ausnahme vereinbar ist, aber Regeln nicht durch Ausnahmen bestätigt werden können (Ausnahmen bestätigen höchstens, dass es sich um eine Regel – im objektiven Sinne – und nicht um ein Gesetz handelt), zeigt Reck, dass Improvisation durchaus mit Pla-

nung vereinbar ist, Planung mit Improvisation – doch dass auch hier die Improvisation nicht die Planung zu bestätigen vermag, wie auch umgekehrt Improvisation nicht einfach als unselbstständiger Ausfluss eines logifizierenden Geistes, Bewusstseins, Denkens oder Handelns gedeutet werden kann.

Mag es also zwischen dem Wiedergeben (Interpretation), dem Aufgehen (Berechnung), dem Hervorgehen (Komposition), dem Hervorbringen (Poiesis) von »noietischer physis (als Erkennen, Vorstellen, Einbilden, Herstellen)«⁸ mehr als analytische Differenzen geben: Fest steht, dass dem Syndrom improvisierenden Handelns nur eine komplexe *Zusammenschau* dieser Weisen und Formen des Erwiderns, Reagierens auf und Bildens von Welt gerecht zu werden vermag – so wie es von Reck hier exemplarisch an den Spielformen der Künste dargelegt wird. Mit diesem Vorgehen und mit dieser epistemischen Orientierung ausgestattet, bietet Reck zudem die Möglichkeit, einen Kontrapunkt zu den gegenwärtig immer stärker werdenden und sich neu positionierenden Repräsentationspolitiken (Simulations-/Dissimulationspolitiken) zu setzen. Während diese Politiken affirmieren, dass sich die Repräsentation immer stärker von einem vergangenen Präsentischen emanzipiert – im Sinne von: Nicht weil etwas da war, besteht die Möglichkeit der Re-Präsentation, sondern: weil re-präsentiert wird, entsteht die vorstellungs-, bilder- und zeichenhafte Imagination des vergangenen Präsenten –, können die hier vorgelegten Bausteine zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens die Einsicht schärfen, dass die Zeit der Zukunft nur im offenen, nicht-hierarchischen

Zusammenspiel von Vergangenheit und Präsenz die Chance besitzt, nicht zu etwas Unabgeholtenen (Benjamin) zu werden.

- 1 Peter Widmer, Epistemologische Reflexionen über das Improvisieren, in: Riss. Zeitschrift für Psychoanalyse, Heft 26/1994, S. 61–69, hier: S. 66.
- 2 Siehe in diesem Band »Vom regulären Spiel der Einbildungskräfte zur Suggestivität des offenen Kunstwerks. Aspekte zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens«.
- 3 Die mythische, animistische Zeit, in der Jetzt und Vergangenheit in einem unzeitlichen Agenskern verschmolzen, wurde Vergangenheit. Die Zeit wurde zeitlich, und damit der Zwang des Menschen, sich im »Nichtdauernden« einzurichten. Der Mensch wurde »ephemer« – also ent-schöpft, sprich: Er konnte sich nicht mehr als Geschöpf begreifen, das eine äußere Ursache »innehatte«, um zu sein, besaß aber noch nicht die erkenntnis- und gesellschaftstheoretischen Mittel, sich aus sich heraus, autonom und nicht mehr heteronom, zu begründen. Aber gerade jetzt, in seiner Gefährdung durch den Tag, konstituierte sich das Ich des Menschen als Träger einer Beziehung zwischen seiner besonderen und der ihn nicht mehr bergenden Außenwelt. – Improvisation wäre, so verstanden, der Versuch, an die vollständig konstruierten Ausgangspunkte der historischen Autonomisierung zu gelangen und damit zumindest die Frage zu öffnen, ob Autonomie als das Andere der Heteronomie oder als eine, wengleich hegemoniale Erscheinungsweise des Heteronomen gelten kann.
- 4 Gottfried Wilhelm Leibniz, Monadologie und andere

metaphysische Schriften, Hamburg 2002, §64.

- 5 Die folgenden Sätze sind Recks Buch *Singularität und Sittlichkeit. Die Kunst Aldo Walkers in bildrhetorischer und medienphilosophischer Perspektive* (Würzburg 2004, S. 24f.) entnommen.
- 6 Hans Ulrich Reck, Singularität ..., S. 25.
- 7 Franz Josef Czernin, die aphorismen. eine einföhrung in die mechanik, 8 Bde., Wien 1992, Bd. 7, S. 18 (Satz 7.5.2.1).
- 8 Hans Peter Weber, Die Verbesserung von Martin High-Techer. Die Technik und die Kehre. 2. Versuch, in: Plateau, Heft 2/2005, S. 41–67, hier: S. 41.

Drucknachweise

Für die vorliegende Edition wurden alle Texte bearbeitet, revidiert, korrigiert und in einzelnen Passagen auch ergänzt. Die bibliografischen Referenzen wurden jedoch nicht aktualisiert, da ihr Korpus zeittypisch zu den jeweiligen Weisen und Formen der Thematisierungen gehört.

Vom regulären Spiel der Einbildungskräfte zur Suggestivität des offenen Kunstwerks. Aspekte zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens, in: Walter Fähndrich (Hg.), *Improvisation V*, Winterthur, 2003, S. 61–98; entwickelt für den und nach dem Vortrag auf der 5. Internationalen Tagung für Improvisation Luzern, veranstaltet vom Verein Internationale Tagung für Improvisation in Zusammenarbeit mit der Musikhochschule Luzern, Marianischer Saal, Luzern, 10. Oktober, 2002.

Aleatorik in der bildenden Kunst, in: Peter Gendolla/Thomas Kampbusmann (Hg.), *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt a.M., 1999, S. 158–195; aus Anlass eines Vortrags in Nachbearbeitung entwickelt; Vortrag im Rahmen des interdisziplinären Symposions *Die Künste des Zufalls*, veranstaltet vom Graduiertenkolleg *Intermedialität*, der Zeitschrift *Diagonal* und *LiKuMed*, Universität Siegen, 4. Februar 1997.

»Dunkle Erkundungen eines verstummenden Echos«. *Natur im surrealistischen Film, Natur des surrealistischen*

Films: Zu einer beispielhaften Poetik des Sequentiellen, in: Karin Orchard/Jörg Zimmermann (Hg.), *Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, Ausstellungskatalog Sprengel Museum Hannover, Freiburg, 1994, S. 261–270 mit Abbildungen; bearbeitet unter demselben Titel erschienen in: *Non Fiction – Über Dokumentarfilme* (Jahrbuch CINEMA 39), Basel, Frankfurt a.M., 1993, S. 164–182; diese Fassung erschien mit stark reduzierten bibliografischen Verweisen und drei kommentierten Abbildungen/Standbildern aus dem Film; die hier vorgelegte Fassung ist um einige kontexterweiternde Passagen ergänzt worden, die in der ursprünglich für den Druck vorgesehenen Fassung aus Umfangsgründen gestrichen werden mußten.

Ausgehend von Serge Brignoni (1903–2002). Eine Auseinandersetzung mit der Poetologie des Surrealismus und seinen Echos in der Provinz, erstmals erschienen als *Serge Brignoni. Eine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus*, Basel, Ausstellungskatalog Galerie zem Specht (Edition Galerie Ueker und Carzaniga Basel), 1985; auf die Aspekte eines Schweizer Surrealismus reduzierte Fassung; bearbeitete Auszüge daraus erschienen unter dem Titel *Schweizer Surrealismus: Ein offenes Problem*, in: *Kunstbulletin* 11/85, Bern, 1985.

Imaginale Invasionen. Neuronaler Tanz und An-Architektur. Zu den Körpermodellen von Henri Michaux und Gordon Matta Clark, zuerst erschienen in: Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schulz (Hg.), *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München, 2002;

es wurden wenige Präzisierungen, Ergänzungen und Zusätze in der Bibliografie vorgenommen, mit Verweis auf: Hans Ulrich Reck, *Traum. Enzyklopädie*, München, 2010; und: ders., *Traum/Vision* (Wörterbuch-Artikel), in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe, Band 6: Tanz – Zeitalter/Epoche*, Stuttgart, Weimar, 2005, S. 171–201; entwickelt in Teilen für den Vortrag *Extension, Implikation, Transgression*, gehalten beim Kongress *Bild und Gewalt*, organisiert von PUCSP/SESC, São Paulo, 31. März 2000, sodann integral als Vortrag *Imaginale Invasionen. Neuronaler Tanz und An-Architektur. Zu den Körpermodellen von Henri Michaux und Gordon Matta Clark* im Rahmen des Symposions *Quel corps? Leib und Leben. Körper und Tod*, FU Berlin, Einstein Forum Potsdam, 18. November 2000; erweitert gehalten am Fachbereich Design der FH Köln, 15. November 2000.

Disegno und die Zeichen der künstlerischen Kreativität. Kulturgeschichtliche Betrachtung zur europäischen Künstlerausbildung; zuerst erschienen unter dem Titel *Disegno als Zeichen für künstlerische Kreativität. Eine kulturgeschichtliche Betrachtung zur europäischen Künstlerausbildung* in: *Zeichen für Kunst – Zur Organisierbarkeit von Kreativität*, hg. v. Detlev Nothnagel; Zeitschrift für Semiotik, Bd. 29, Heft 4/2007, S. 323–340.

Technik und Improvisation, in: Brigitte Felderer (Hg.), *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*, Wien, New York, 1996, S. 56–67; partiell in Vorträgen entwi-

ckelt, u. a. in: *Mythologien der Technik und Improvisation im Widerstreit*, ETH Zürich, Abteilung Architektur, 22. Januar 1991.

Abbildungsnachweise

- 1 Serge Brignoni, Drei Studien, Bleistift, Collage, Feder auf Papier, 1931, 13,8 x 21,2 cm, Courtesy Galerie Carzaniga Basel.
- 2 Serge Brignoni, Irisation, Tempera auf Papier, 1937, 33 x 22 cm, Courtesy Galerie Carzaniga Basel.
- 3 Leonardo da Vinci, Pflanzendekoration, 1498 vollendet, Tempera auf Stein, Mailand, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, Detail.
- 4 Serge Brignoni, Iridiscenza, Tempera auf Papier, 1949, 20 x 16,1 cm, Courtesy Galerie Carzaniga Basel.
- 5 Serge Brignoni, Composition, Ölkreide auf Papier, 1956–1960, 55,5 x 30 cm, Courtesy Galerie Carzaniga Basel.
- 6 Serge Brignoni, Projet pour sculpture en fer, Feder und schwarze Tinte und Bleistift auf Japanpapier, 1956, 50 x 33,5 cm, Courtesy Galerie Carzaniga Basel.
- 7 Serge Brignoni, Studie, Kugelschreiber, o.J., 21,5 x 14,5 cm, Courtesy Galerie Carzaniga Basel.
- 8 Serge Brignoni, Ohne Titel, Collage und Tem-

pera, 1935, 16,2 x 12,3 cm, Courtesy Galerie Carzaniga Basel.

Japanpapier, 1941, 41 x 28,7 cm, Courtesy Galerie Carzaniga Basel.

- 9 Leonardo da Vinci, Sintflutstudie, um 1517/18, schwarze Kreide, 15,8 x 21 cm, Windsor Castle, Royal Library.
- 10 Serge Brignoni, Le miroir, farbiger Prägedruck, Epreuve d'artiste, 1956, Platte 35 x 28 cm, Courtesy Galerie Carzaniga Basel.
- 11 Serge Brignoni, Rencontre, Kupferstich, Décalage, 1952, 39,5 x 30 cm, Courtesy Galerie Carzaniga Basel.
- 12 Serge Brignoni, Ohne Titel, Kupferstich, Aquatinta II état, 1952, 34,7 x 28 cm, Courtesy Galerie Carzaniga Basel.
- 13 Serge Brignoni, Ohne Titel, Collage, 1935, 14,1 x 14,7 cm, Courtesy Galerie Carzaniga Basel.
- 14 Serge Brignoni, Composition pour collage, Ölkreide auf Radierungspapier, 1964, 51 x 39 cm, Courtesy Galerie Carzaniga Basel.
- 15 Leonardo da Vinci, Karte für die Umleitung des Arno, 1503–1504, Feder und braune Tinte über schwarzer Kreide mit Lavierung, 33,5 x 48,2 cm, Windsor Castle, Royal Library.
- 16 Serge Brignoni, Composition, Mischtechnik auf

Über Verfasser und Herausgeber

Hans Ulrich Reck, 1953 geboren, ist Kunsthistoriker, Philosoph, Kurator, Publizist und seit 1995 Professor für Kunstgeschichte im medialen Kontext an der Kunsthochschule für Medien in Köln. Zahlreiche Publikationen in den Bereichen Ästhetik, Kunstgeschichte, Gegenwartskunst, Medien- und Bildphilosophie. Als alleiniger Autor zuletzt: *Traum. Enzyklopädie* (2010), *Index Kreativität* (2007), *Eigensinn der Bilder. Bildtheorie oder Kunstphilosophie?* (2007). Als FUNDUS-Doppelband 185/186 erschien im Januar 2010, herausgegeben von Christian Alexander Bauer: Bazon Brock/Hans Ulrich Reck, *Diskursive Twin Towers/Theorieturnier der Dioskuren*, – Bd. 1: *Utopie und Evidenzkritik*, Bd. 2: *Tarnen und Täuschen*.

Bernd Ternes, geboren 1964, habilitiert 2003, Privatdozent am Institut für Soziologie der FU Berlin. Schwerpunkte der Arbeit: historische/soziologische Anthropologie, Systemtheorie, Gesellschaftstheorie, Medienphilosophie. Buchpublikationen u.a. *Invasive Introspektion* (1999), *Soziologische Marginalien 1–6* (1999–2009), *Exzentrische Paradoxie* (2003), *Technogene Nähe 1* (2007), *Karl Marx* (2008).

WERBUNG

WERBUNG

WERBUNG

