

Quelle/ Ort der Erstpublikation einer gekürzten Fassung:

Hans Ulrich Reck, Unruhe (N° 9 der Kolumne 'Dissonante Perspektiven' von Hans Ulrich Reck zur Aussicht der Künste heute, in: Kunstforum International, Bd. 263, Köln Sept.-Okt 2019, S. 40-43

Hans Ulrich Reck

begonnen: 18. 7. 19; Stand: 18. 7. 19;

Fassung 02, bearbeitet, gestrichen, auf eine definitive Fassung hin redigiert und revidiert, ergänzt und neu geschrieben

Thema für dissonante Perspektiven N° 9 Zsrf. 'Kunstforum International'

Bd. 263 Oktober-November 2019; Umfang: 17'000 Zeichen (inkl. Leerzeichen); deadline: 20. August 2019, zugesagt auf Ende Juli

Unruhe

Alles in Bewegung halten, alles wahrnehmen, nichts auslassen, keinen Rest akzeptieren. Das ist eine epistemische Utopie, aber natürlich kein Programm, das wahrnehmungsphysiologisch realisierbar wäre. Ganz zu schweigen von der längst zur nützlichen Kitschfigur verkommenen Rede von der notwendigen Grenzüberschreitung oder der stetigen Grenzverschiebungen durch die Künstler. Zu vieles spricht nicht nur gegen die Möglichkeit, sondern vor allem gegen den wirklichen Nutzen solcher Vorstellung. Kann es nicht sein, dass die Grenzen nicht, wie gerne vorgestellt aus dem Innenblick betulich gefügter Ordnung, am Rande eines Feldes liegen, zu dem man sich in selbstverständlicher, unbedachter Annahme eigener Lebensmacht stets zentripetal (also mit aller Macht ins Zentrum strebend) verhält, sondern inwendig oder unterhalb, besser noch: inmitten aller sich bewegenden Dinge, Prozesse, Vorstellungen, Denkformen und aller übrigen oder weiteren Aktivitäten? Im Alltag würde ein Organismus, der solches im Ernst anstrebte, in kürzester Zeit zugrundegehen. Nur, dies die Folgerung, als Maxime künstlerischen Experimentierens, als Haltung, erst recht auch als eine konstruierbare Realität des künstlerischen Arbeitens, beschreibt solches Vorhaben ein mögliches Projekt. Slogans wären: Nichts auslassen, alles zulassen, stets im Zustand überkomplexer Beanspruchung leben. Jederzeit bereit für Widerrufe, Rücknahmen, Verschiebungen, Umformungen. Den 'künstlerischen Stoffwechsel' (Metabolismus) als Moment einer permanenten Metamorphose betrachten, in welcher jedes Moment ein ephemeres, aber zugleich spezifisches, also ebenso unwiederbringliches wie unhaltbares ist. An der Grenze, stetig am Limit des Überfordertseins, macht nur diese Bereitschaft den Akt künstlerischer Entscheidung existenziell, nämlich notwendig, was bedeutet, dass er zugleich auferlegt wie ein radikal freier Akt ist. Die Bewegung an der Grenze zur Überlastung der Wahrnehmungsfähigkeiten sowie die existenzielle Entscheidungsnotwendigkeit, dem Fließen der Dinge, Zeichen, Wahrnehmungen ein Ende zu bereiten, um Situationen festzulegen, in welchen die Prozesse nicht mehr offen sein können, das markiert ein 'Prinzip Unruhe. Man stelle sich weniger schon entschieden Formuliertes, gar Erhabenes vor. Eher Brachen, Nischen, Restbestände, bereits dinglich zerfallen, eingetreten in die 'Müllphase' der Werteverwandlungen, die eine semiotische und eine physikalische Dimension haben. Der je aktuell bedeutsame Zustand ergibt sich nicht aus Resistenz, sondern kraft 'posthistorischer' Abnützung, Ruinierung, als Residualität oder Potentialität. Die

expandierende Wahrnehmung, die Reduktion der Filter zwingen zur stetigen Reformulierung, Durcharbeitung, Artikulation der in Rahmungen gefassten Fragmente des Wahrnehmungsprozesses. Zugleich halten sie alle Objekte der Wahrnehmung im Zustand eines Möglichen, an der Schwelle der Realisierungen, in einer Vorphase des Virtuellen. Die stetige Artikulation bewegt sich immer inmitten einer Überfülle des Materials oder der psychischen Organisationsformen.

Solche beschreibt Anton Ehrenzweig in seinem heute bedeutend gebliebenen Buch 'The hidden order of art' (deutsch mit einem ungenauen, ja irreführenden Titel als: Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst. Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst, München 1974) als diejenige Insistenz im Primärprozess, der für die künstlerische Bewegung vor aller sekundären Setzung, Gliederung, Organisation oder Ordnung wichtig ist. Ehrenzweig verdeutlicht immer wieder, an sehr unterschiedlichen Beispielen aus zahlreichen künstlerischen Sparten, aber auch aus dem psychologischen Universum: Die künstlerische Struktur ist ihrem Wesen nach 'polyphon', Kreativität erfordert eine 'zerstreute Aufmerksamkeit', die der Logifizierung der chaotischen Empirie und der grundlegenden Erfahrungen widerspricht. Schöpferische Aufmerksamkeit kann sich an den belastenden Grenzen der Intensität durchaus psychotisch auswirken. Künstlerisch geformt werden kann sie nur, wenn stets differenzierende wie entdifferenzierende Momente des Wahrnehmungsprozesses erhalten bleiben, ohne sich stabil oder restlos in ein Drittes aufzulösen. Deshalb schließt Kreativität Selbsterstörung mit ein. Das kann man struktural (synchron) und historisch (diachron) verstehen. Im Verlaufe des Lebens werden schöpferische zunehmend auch durch destruktive Prozesse markiert. Und in jedem Akt der kreativen Erzeugung realisiert sich nicht so sehr eine geniale Souveränität, die dem dialektischen System der idealistischen Subjektphilosophie (ästhetische Entäußerungsontologie) Genüge tun könnte, sondern vielmehr eine Umformung des Destruktiven in ein gefährdetes und immer nur partiell gelingendes Schöpferisches. Unbewusste Nicht-Differenzierung und bewusste Differenzierung bilden im künstlerischen Prozess eine Balance. Unruhe bezeichnet eine Bereitschaft, nichts nicht bewusst wahrnehmen zu wollen, alles aufzunehmen, sich, so weit es irgend geht, stetig auf ein Weiteres im Horizont des Wahrnehmbaren einzulassen, Filter zurückzustellen, Ordnungen aufzuschieben, 'Verstehen' nur aktuell/ aktualgenetisch, nicht aber als ein 'Verstanden-Haben' gelten zu lassen. Die Ordnungen bleiben bestimmend in ihrer verborgenen Unruhe, in welcher sie nicht mehr sie selber sind, sondern das, was nur partiell angemessen aus chaotischen Systemen oder Qualitäten hervorgeht. Kunstwerke realisieren sich als Resonanzräume und Effekte dieser Wirkungen und eben nicht als deren bewältigende Ordnungen, Transfigurationen, Durcharbeitungen und Sublimationen. Nicht nur dem normalen, sondern jedem, auch einem künstlerischen Bewusstsein erscheinen die undifferenzierten Sehweisen, die für die primäre Einwirkung der empirischen Zerstreutheit oder Mannigfaltigkeit nötig sind, als chaotisch, bedrängend, nicht selten gar bedrohend. Aber der künstlerische Umgang mit solchem unterscheidet sich darin vom Alltäglichen, dass nicht Ordnung hergestellt und das Drängende am Primären überwältigt, bewältigt, geordnet wird, sondern dass eine maximale Ambivalenz, eine drängende Unruhe als Eigenschaft der wirksamen Substrukturen erhalten bleiben müssen. Und auch können. Das Werk sublimiert deshalb nicht, sondern markiert Energie-Zustände im Prozess einer gleichzeitig erfolgenden Differenzierung wie Ent-Differenzierung, durch welche die erstarrten Ordnungen wieder ins Fließen geraten können und ein Gefügtes in Unruhe übergeht.

Es geht weniger um gelingende Realisierungen als vielmehr um Verdichtungen und Verschiebungen. Analog der Traumsphäre ergeben sich Aktivitätsmuster in Untergliederungen, in denen ein Bedrohliches

immer sowohl als Eigenes wie als Fremdes am Werk bleibt. Deshalb muss die Künstlerin sein Werk betrachten als eines, über das er nicht zu verfügen vermag. Differenzen bleiben erhalten, partiell, als alte verharrend wie als neue sich aufdrängend. Die Künstlerin realisiert ein Eigenes im Fremdbleiben der Resistenz des Verwirklichten. Das Eigene tritt ihr partiell als Fremdes entgegen. Die Bedrohungen erhalten sich, erledigen sich nicht, Re-Integrationen in das eigenen Schaffen erweisen sich immer nur als partiell mögliche. Steht demnach am Ende des gesetzten Werkprozesses – das Werk verstehend als Abbruch des es erzeugenden Prozesses, also Sill-Stellung der generativen Vorgänge, aber nicht als Ausdruck kraft Verfügung über ein verwirklichtes oder durch ein Subjekt zu bestimmendes Verwirklichbares – immer eine Melancholie, eine Erschöpfung an der Schöpfung noch bei deren vermeintlichem oder erlebtem, zunächst euphorisch gefasstem Gelingen, so muss für den Anfang des Prozesses unvermeidlicherweise das Training der Öffnung für die bedrängenden Vorgänge eines noch nicht kontrollierten primären Prozesses akzeptiert werden. Leitmotivisch und in Verkürzung formuliert: Öffnung zur Unruhe, Erhaltung der Unruhe als bewegendes Moment, Rückkehr in die Unruhe angesichts des partiell fremd Bleibenden. Der Prozess des Kunstwerkes ist ein Prozess mit einem Rest, der Resistenz markiert. Ihn rettet wieder, erneut, immer wieder und nur neu ansetzende Unruhe.

Auch die Wissenschaft und ihre Geschichte sind davon nicht unberührt.

Mit Galileo Galilei, dessen ‚Discorsi‘ die Einführung in zwei neue Wissenschaften versprechen, wird die Neugierde aus einer psychologischen Eigenschaft bereits «zum Merkmal der hektischen Unruhe des wissenschaftlichen Prozesses selbst» (Hans Blumenberg, *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, 1973, S. 208). Nach Edgar Wind (*Art and anarchy*, London 1963, S. 1 f., 7) gehört ein gewisses Maß an Unruhe und Verwirrung zu jeder schöpferischen Energie.

Neues, als vorgreifende und vorläufige Bändigung der Unruhe

Das Neue kann –auf der Kontrastfolie der experimentierenden Künste des 20. Jahrhunderts – mit dem Feld, Denkmotiv und Begriff des Zufalls in Verbindung gebracht werden. Das Aleatorische, so scheint es, garantiert eine Generierung und Zirkulation der Zeichen in einem Zustand der Unerschöpflichkeit. Was hat es damit auf sich? In der erst 1966 publizierten, schon 1943 verfassten Untersuchung ‚Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst‘ (Jan Mukarovsky: *Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst*, in: ders.: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, Frankfurt/Berlin/Wien, 1977, S. 31–65) beschreibt Jan Mukarovsky den Zufall nicht, was vermeintlich nahe läge, als eine Komponente des Unbeabsichtigten oder als eine Resultante der Kollision zweier Ordnungen, dem Beabsichtigten und dem Unbeabsichtigten, sondern als ein sich nicht eindeutig einstellendes Geflecht von ästhetischen Fakten in der Arbeit der Rezipienten. Das Beabsichtigte ist zwar durchaus eine semantische Kategorie aus der Sicht des Produzenten und des Werks, die Vereinheitlichung der Bedeutung eines Werkes wiederum ist allerdings eine Angelegenheit des Rezipienten. Nun ruft jedes nicht-automatisierte Werk – oder auch das entsprechende Sinnendatum 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. Die Lebendigkeit des Eindrucks vollzieht sich auf der Basis des Unbeabsichtigten, das ein Maß für die Vorherrschaft der Dinge über den Willen ist. Die poetische Kraft des Neuen in allen Künsten ist markiert durch eine Auseinandersetzung zwischen koordinierten und nichtkoordinierten Zufällen, die sich auch als kontrollierte und nichtkontrollierte Zerstörungen verstehen lassen. Die Frage nach dem Mischverhältnis von Ordnung und

Chaos sowie dem, was ein Neues heraufreibt, also den eigentlichen Antriebskräften im Neuen, führt zu einem Anspruch von und an Kunst, die solches Neue erfahrbar, erlebbar macht, ohne es auf vorgängige definitonische Regelungen, einen feststehenden Stil oder ein abgeseignetes Zeichenrepertoire abzustützen. Die Kunst wirkt niemals generell, als allgemeine Kraft oder verbindlich für ein ganzes Gebiet, sondern immer in Gestalt von einzelnen Werken, Prozessen, Entwicklungen. Sie erscheint individuell, zuweilen auch singular. Ihre Wirkung lässt sich weder verallgemeinern noch von vorneherein festlegen. Sie ist insofern riskant, als sie aus individueller Sicht und Betreffnis das Neue als Evidentes nur in Erscheinung treten lässt, wenn individuelle Betroffenheit im Spiel ist und wenn die Aleatorik des Situativen ein Neues, Überwältigendes in Erscheinung treten lässt. Kunst als spezifische Erfindung von Methoden zur Generierung des Neuen beruht nicht auf einem vorgängig regulierenden Schematismus. Das Neue ist, was bewegt und aus den faktisch eingetroffenen, den unverfügbaren, zunächst nicht dimensionierbaren und deshalb auch in keiner Weise domestizierbaren Bewegung erfolgt für das Nachdenken über die Formen einer Integration neuer Erlebnisweisen in die bisherigen Erfahrungsmuster – als ein Vorschub, Vorschuss, aber auch eine unausweichliche Aufforderung aus Resistenz gegen das Vermeiden des Neuen, subjektiv: Neugierde. Kraft Unruhe.

Künstlerisches Denken und Handeln in Prozessen des Gewöhnlichen

Kennzeichnend dafür ist eine forschende Entwicklung bildhaft formulierter Denkprozesse, die die Öffnung der Sinne, Unruhe und Komplexität voraussetzen, aber nicht schon bewältigende Reflexion. Solches vertraut ganz den Erfahrungen und dem Reichtum des Alltäglichen. Es geht hierin nie um die hohe Erwartung, nicht um das Mysterium der grossen Kunst, nicht um ein Erhabenes, Entlegenes, sich Entziehendes, sondern um ein «hier und jetzt», das allerdings viel schwerer zu durchdringen ist als eine Beschwörung des Hermetischen vermuten lässt. Die Kunst der Transformation des Alltäglichen setzt nicht eine Kunstform an die Stelle eines Gemeinplatzes, sondern nimmt einen Zauber des Banalen wahr und sichert in einer anhaltenden Gültigkeit gerade den rhetorischen Tropen der Gemeinplätze – sensus communis, Trivialität, Gemeininn, ja gar: Gemeinheit – in der Sphäre der Kunst einen ausgezeichneten Platz. Das Problem, das in der Wahrnehmung der Komplexität des Banalen und Alltäglichen formuliert wird, ist nicht eines, dem die Entzifferung eines nur angenommenen oder ersehnten Geheimnisvollen beikommt, sondern eines, das aus der schlichten Bereitschaft hervorgeht, auf dem Wege der Erfahrung dieser Kunst deren Experimentieren an dieser selbst so nachzuvollziehen, dass das Rätsel des Alltäglichen als dessen Problem erscheint und nicht in dessen Verzauberung zum Verschwinden gebracht wird. Das normale Problem des Alltäglichen ist, was in dieser Kunst als Problem der Kunst selber zur Erscheinung gebracht wird. Eben deshalb bedarf es einer offenen Markierung des unruhigen Interesses: Kunst als Bewegung. Das Problem des normalen Lebens ist das, was die Lebendigen miteinander teilen. Daran haben auch die und gerade solche Künstler teil. Ihre Frage macht die Wahrnehmung des Alltäglichen nicht durch belehrende Vermittlung möglich, sondern durch ein Nachhaken gegenüber und auch in dem, was man normalerweise als Problem gar nicht wahrnimmt. Der wirkliche Zauber der Kunst geht seit längerem aus dem Banalsten und Allergewöhnlichsten hervor. Es gibt aus der Sicht der bildenden Künste nach den Erfahrungen des zwanzigsten Jahrhunderts nichts Stärkeres oder Zauberhafteres als die Probleme des Gewöhnlichen, die aus der Insistenz seiner Anerkennung, also der Skepsis gegen Skepsis hervorgeht. Die Auflösung der Transzendenz des Geheimnisses macht dem Zauber der Immanenz Platz, die sich entbirgt und eröffnet in einem neu entdeckten, durch Verschiebung und Verdichtung anders geordneten Alltäglichen. Kunst bewährt sich hierin als Kunst der Aspektverschiebung.

Aspektuale Flexibilisierungen

Verschiebung und Verdichtung kann man – jenseits der Traumform und der Untersuchungen ihrer Verfahrensweisen – in ihrer Kraft, Heterogenes und anstössig Unlogisches miteinander zu verbinden, mit dem kompositorischen Aspektwechsel vergleichen, der eine der stärksten und am besten begründeten Techniken des innovativen Veränderns von Bildkonstellationen darstellt.

Kunst, romantisch

In der Romantik, besonders mit Novalis, erhält die Welt des Imaginären den Status einer Quasi-Realität und das Unbewusste erscheint als Äquivalent einer Praktik, wie sie primitive Epochen noch im Zeichen der Magie pflegen mochten. Novalis: Weltgewebe der Wissenschaft. Imagination - Enzyklopädischer Entwurf oder nur «brouillon». Novalis sucht das Unbedingte und findet doch nur Dinge und ihr Dazwischen. Für Novalis ist Traum der Ursprung der Schöpfung und Kunst entsprechend die nobelste Verkörperung der Einbildungskraft. Dieser, die er einen «wunderbaren Sinn» nennt, traut er zu, alle anderen Sinne ersetzen zu können. Sie ist in Gedächtnis und Verstand das wirkende, alle inneren und äusseren Kräfte anleitende Prinzip.

Diesseits des Eigentlichen: Unruhe

Unruhe ist nur dort undogmatisch und fröhlich, postapokalyptisch und lebensbejahend möglich, wo sie nicht auf ein Eigentliches oder Unbedingtes hinter den Dingen zu zielen hat. Das Unbedingte an den Dingen wendet sich nämlich stets und oft aggressiv gegen die nachmetaphysische Lockerung, die sich notwendigerweise im Zuge der Absage an einen geheimen Namen des Existierenden ergibt. Der Figur des Verstellten und Verborgenen huldigt sie nicht mehr. Was ist, ist aber nicht nur konkret, also reichhaltig, sondern in seiner Trivialität immer auf einer und als eine Oberfläche vorhanden. In dieser spielen sich alle Geheimnisse des Lebens ab. Das setzt nicht auf Beschwörung der Immanenz, nicht auf Säkularisierung der Metaphysik.

Kunst hat sich inzwischen vom Künstler abgelöst. Künftig ist Kunst jederzeit ohne Künstler und das Werk tendenziell ohne eine vorgreifende Codierung im Kunstkontext zu betrachten. Nicht Moralisierung, Psychologisierung oder metaphysische Verdinglichung werten den Gestus der Kunst auf, sondern deren Kraft, mittels ihrer Unruhe eine parallele Welt zu erschaffen, die ihre eigenen Metaphern, Bilder, Symbole zu erzeugen und, mehr noch, zu bewahren und deshalb auch zu kommunizieren weiss. In dieser Parallelität befreit sie sich von der letztlich entwürdigenden und entwertenden Symptomatik, für anderes stehen zu müssen. Das Gewöhnliche ist ein Allgemeines vorrangig dort, wo Figuren des Lebendigen als solche erscheinen. Wo die Dinge vom Unbedingten nicht mehr getragen werden, werden sie zu Aspekten in einem Prozess unabschliessbarer Verschiebungen und Verdichtungen. Werden also nur an der Oberfläche Bilder. Als Bilder bewegen sie sich im Prozess der Unruhe auf jeweilige gewandelte Markierungen hin.