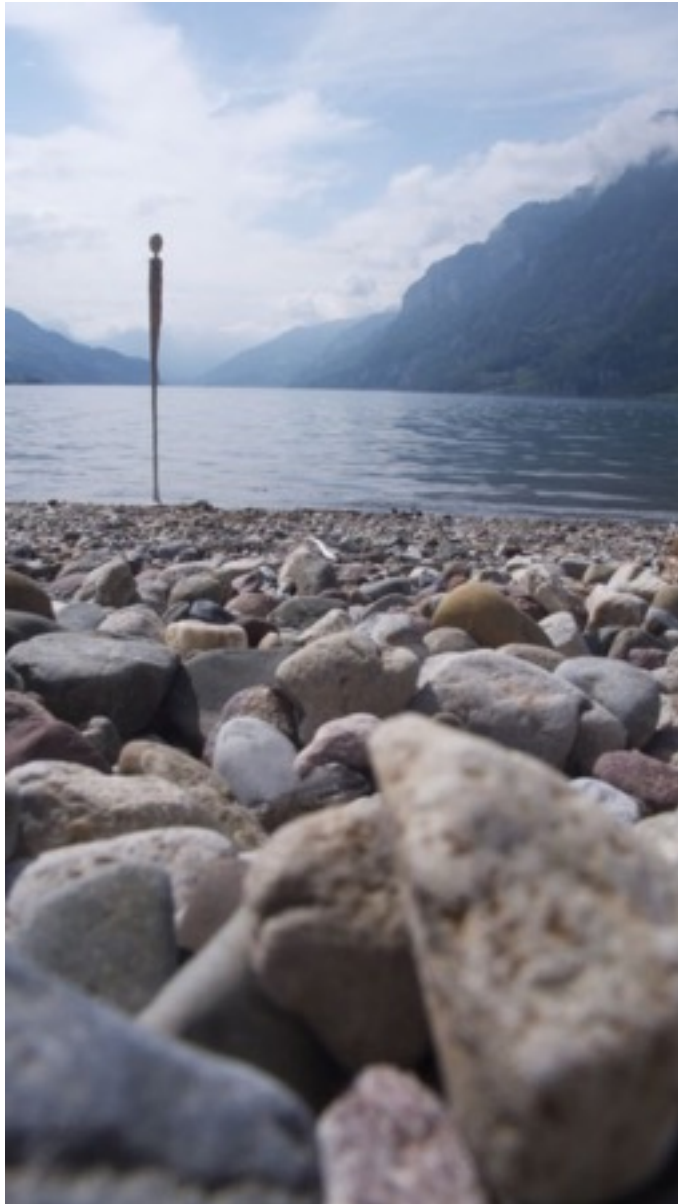


Werkstattgespräche im Atelier Storchenbüel in Sevelen

Ein Mitschnitt des Vortrags vom 09. April 2013

Visuelle Sprache

von Gert Gschwendtner



*„Wir sehen die Dinge nicht, wie sie sind. Wir sehen sie so, wie wir sind.“
Anais Nin*

Visuelle Sprache

Ganz einen schönen guten Abend Euch allen zusammen!

Bevor wir uns der visuellen Sprache heute Abend widmen, möchte ich kurz noch einmal Sprache generell betrachten. Lange Zeit wurde eine Unterscheidung getroffen zwischen Parole und Langue, also zwischen gesprochener Sprache und Sprache als Mitteilungsprinzip. Und lange Zeit glaubte man, dass Sprache ein Privileg des Menschen sei.

Dem widersprechen neueste Forschungen im Bereich anderer höherer Lebewesen. Genau hier kommt der Begriff von Ferdinand de Saussure (Schweizer Sprachwissenschaftler 1857-1913) besonders zum Tragen „Sprache als Mitteilungskonzept bzw. als Mitteilungssystem“. Betrachten wir die wortgebundene Sprache, finden wir Laute wie a, e, i, o, u, ä, ö, ü etc. Werden diese richtig zusammengefasst, dann entsteht so etwas wie Worte.

Dies kann jedoch ab und an recht kompliziert sein. Z. B. besitzen manche Sprachen wie das Chinesische oder das Tibetische sogenannte Hochtöne. Bei ihnen ist die korrekte Aussprache von grösster Bedeutung, denn kleinste Abweichungen in der Aussprache können grundlegende Bedeutungsunterschiede haben.

Rachen-, Kehl- und Gaumenlaute werden nach einem bestimmten System kombiniert und ergeben dann Worte. Worte sind dann wiederum auch Verpackungen für ein bestimmtes Verständnis. Dies wird dann „Begriff“ genannt. Werden Worte zueinander in einer bestimmten Abfolge kombiniert, dann werden daraus Sätze. Diese Sätze erlauben es, komplexere, gedankliche Zusammenhänge auszudrücken. So werden kleine Mitteilungseinheiten wie diese Laute, die Mund und Kehle formen können, in einer raffinierten Zusammenstellung – Grammatik (Zuordnungsvorschrift) – zu einer Sprache.

Sprachen sind nach sehr unterschiedlichen Bedürfnissen und verschiedensten Einflüssen entstanden. Sie sind gewachsen. So kann heute ein und dasselbe Wort in unterschiedlichen Sprachen etwas vollkommen Verschiedenes bedeuten. Dies kann wiederum zu grossen Missverständnissen führen. Z. B. „ich bin so angefressen“, heisst im österreichischen Sprachgebrauch, „es geht mir etwas total auf die Nerven.“ Im Schweizer Sprachgebrauch heisst es genau das Gegenteil: „ich bin sehr begeistert von etwas.“

Diese vollkommene Verkehrung ein und desselben Begriffs kann in allen anderen Sprachen ebenso gefunden werden und ist ein Beweis dafür, dass sprachliche Grundbestandteile verschieden kombiniert werden können und einen unterschiedlichen Bedeutungsgehalt haben können.

Wenn wir nun eine grobe Einteilung treffen, dann haben wir als Menschen zumindest fünf Sinne zur Verfügung: wir können sehen, wir können schmecken, wir können riechen, wir können hören, wir können spüren. Im alltäglichen Lebensablauf erfahren wir unsere Impulse aus der Umgebung immer mit der Gesamtheit der Sinnlichkeit. Wenn wir jedoch etwas anschauen, etwas erfahren, dann ist es uns häufig nicht bewusst, dass wir gleichzeitig etwas hören, etwas schmecken, auch etwas spüren. Folglich ist die Ausschliesslichkeit, mit der viele Menschen Visuelles wahrnehmen (z. B. über Bildschirme, gedruckte

Informationen) eine biologische Sondersituation, eine Ausnahmewirklichkeit. Uns ist dies häufig nicht bewusst.

Sinnlichkeit ist die Fähigkeit, mit unseren Sinnen etwas aufzunehmen, Impulse wirklich differenziert zu entdecken, aufzunehmen und sie uns in unserem Gehirn verfügbar zu halten und sie dort zu verarbeiten. Im Idealfall zu einer Bewusstheit zu verarbeiten.

So wie in der wortgebundenen Sprache die kleinen Mitteilungseinheiten sich zu Begriffen verdichten und zu sprachlichen Gebilden wie Zellhaufen wachsen, die dann viel mehr vermögen als diese einzelnen kleinen Einheiten, so ist ein Satz auch ein Gebilde, der einen Gedankengang zusammenhält. Ein Konglomerat von unterschiedlichen Bedeutungsteilen, verpackt zu einer „Mitteilungswurst, in die hineingebissen werden kann“. Dieses Prinzip der Sprache ist auch auf die anderen Sinneswahrnehmungskanäle übertragbar. Auch dort wird dann der Begriff Sprache verwendet.

Heute will ich mich mit dem Bereich „visuelle Sprache“ beschäftigen.

Visuell ist alles, was mit den Augen wahrgenommen werden kann. Es umfasst sehr viele Bereiche. Für mich ist Sehen sehr wichtig, da ich mich, seit ich denken kann, mit Malen und Zeichnen beschäftige. Daher habe ich zur visuellen Wahrnehmung eine besondere Affinität.

Am Wochenende fiel mir ein Vortrag von einem Schweizer Primatenforscher in die Hände. Dieser hat sich zeit seines Lebens intensiv mit Gorillas auseinandergesetzt. Er kam zu dem Schluss, dass diese Tiere ein sehr ausgeprägtes visuelles Sprachsystem besitzen, das so komplex ist, dass wir als Menschen es fast nicht schaffen, dieses System zu überblicken und uns kaum in dieses hineinfinden können, da es für uns zu schwierig ist. Umgekehrt scheint es den Gorillas relativ schwer zu fallen, in die menschliche, wortgebundene Sprache einzutauchen; wobei sie aber recht gut differenzieren können, ob Laute, die wir ausstossen freundlich gemeint sind oder nicht.

Was dem Forscher als besonders auffällig erschien, war, dass Gorillas eine extreme Form der Gesichtsmimik entwickeln. Nebenbei bemerkt: auch Hunde sind in der mimischen Kommunikation sehr effizient.

Darüber hinaus war es besonders bemerkenswert, wie Gorillas eine extreme Friedlichkeit leben. In den letzten 40 Jahren intensivster Gorillaforschung ist keinem der Beobachter aufgefallen, dass ein massiger Silberrücken irgendwann einmal aggressiv innerhalb seiner Familie gewesen wäre. Dies war sehr überraschend und widerlegte die bis dahin gängige Meinung, dass höhere Lebewesen ein grösseres Aggressionspotential hinsichtlich der Überlebensstrategie hätten.

Diese Primatenforschung war für mich eine interessante Beobachtung, dass es hoch entwickelte Lebewesen gibt, die in der Lage sind, auf eine sehr raffinierte Art und Weise zu kommunizieren. Die in der Lage sind, Kleinstgesellschaften wie Familien aufzubauen. Die in der Lage sind, innerhalb dieser Kleinstgesellschaften hoch konstruktiv zu sein, friedlich zu sein. Sie sind in der Lage, sehr fein und äusserst differenziert über ihre Mimik und über ihre Gestik miteinander zu kommunizieren und in einer buchstäblich friedlichen und liebevollen Art und Weise miteinander umzugehen.

Was besonders verblüffend erscheinen mag: sie sind auch in der Lage, spezies-übergreifend ihre Friedlichkeit zu entwickeln. Z. B. können Unfälle geschehen, bei denen ein junger Gorilla seine Kraft überschätzt und versehentlich einen Menschen verletzt. Wenn dies in einer Umgebung passiert, in der sich auch andere Gorillas befinden, dann kann es vorkommen, dass ein anderer Gorilla sich um den Verletzten kümmert und versucht, ihm beispielsweise wieder aufzuhelfen. Man meint, so etwas wie Mitgefühl zu entdecken. Folglich entsteht eine Art Bewusstsein, ein Nachdenken über eine Situation.

Dies findet man nicht nur bei den Gorillas sondern auch bei Walen. Es gibt die berühmte Geschichte, wo ein Walbulle jedes Jahr einen neuen Gesang entwickeln muss, damit er bei den Walfrauen ankommt. Die Walfrauen erkennen angeblich sofort, ob die Melodie im letzten Jahr bereits verwendet wurde oder nicht. Dazu ist es notwendig, dass sich die Wale daran erinnern, welche Melodien im Vorjahr verwendet wurden. Zusätzlich muss der Walbulle sich etwas Neues einfallen lassen. Das sind unglaubliche, kognitive Leistungen. Ich kann mich beispielsweise nicht mehr daran erinnern, was ich wem letztes Jahr vorgesungen habe ...

Folglich gibt es viele Wesen in unserer Umgebung, die mehr können, als wir ihnen zutrauen, als wir ihnen zusprechen.

Um nun auf die Bilder zurückzukommen: Bilder sind bei uns etwas, was nicht so wie die wortgebundene Sprache – in den meisten Fällen wenigstens – kanalisiert wird. D. h. eine gesprochene Sprache ist innerhalb der Gruppe, die diese Sprache spricht, festgelegt. Jeder Berner erkennt sofort einen St. Galler, wenn er redet, da er einen bestimmten Sprachduktus hat, den alle St. Galler mehr oder weniger gleich verwenden. Dieser Sprachduktus, diese Art und Weise, ein Wort zu betonen, es grammatikalisch einzusetzen, ist ein Spezifikum, ist eine Besonderheit, die sich heraushören lässt. Folglich gibt es ein Übereinkommen über die Benutzung einer Sprache.

Bei Bildern gibt es dieses Phänomen bei weitem nicht in dieser ausgeprägten Form. Bilder werden sehr viel mehr assoziativ, über das Gefühl und über eine nicht kognitive, nicht bewusste Wahrnehmung aufgenommen und weiterverarbeitet. Das heisst aber nicht, dass sie in unserem Denken weniger wirksam wären als das gesprochene Wort. Das gesprochene Wort hat in unseren spezifischen Kulturbereichen einen Vorteil, nämlich den, dass mit dem Wort, das wir gelernt haben, eine Bewusstheit und eine sehr präzise Ausdrucksweise verknüpft werden. So hat es sich in unserem Gehirn verankert.

Dies schliesst jedoch nicht aus, dass es andere Kulturbereiche gibt, in denen Bilder eine ähnlich intensive Bedeutung haben wie bei uns das Wort. Daher habe ich auch so ausführlich die Gorillas erwähnt, denn Gorillas haben in ihrer Welt eine unglaublich hohe und ausgeprägte, differenzierte Mitteilungswelt und können sich untereinander hervorragend verstehen und ausgezeichnet miteinander Gedankengänge austauschen.

Mir ist in einer Ausstellung in Zürich klar geworden, dass wir in unserer Beurteilung von inzwischen zur Geschichte gewordenen Kulturen auf ein System des 19. Jahrhundert zurückgreifen. Ganz stillschweigend, ohne dass uns dies bewusst ist. Wir glauben, dass nur die schriftgebundenen Kulturen die sogenannten Hochkulturen sind, und nichtschriftgebundene – d. h. auch

wortgebundene - Kulturen primitivere Kulturen wären. Und die sogenannten alten Kulturen sind dann per se immer schriftgebundene Kulturen.

Dann stosse ich in diesem Museum auf Hinweise: mesoamerikanische Kulturen mit ausgefeiltesten, architektonischen Anlagen sind primitive Kulturen in der alten Denkweise, weil sie keine schrift- und wortgebundene Sprache haben. Dabei sind die Anfänge dieser Kulturen 8000 v. Chr. Soweit waren wir in Europa zu diesem Zeitpunkt noch lange nicht. Bereits zu dieser Zeit haben sie angefangen, komplexeste gesellschaftliche Strukturen zu schaffen. Komplexeste Strukturen, die notwendig sind, um umfangreiche Stadtkulturen aufzubauen. Das muss man sich einmal auf der Zunge zergehen lassen. Und da sprechen wir von primitiven Kulturen ...

Wer sagt uns denn, dass diese riesigen Ornamente rund um die Baukomplexe nicht in ihrer Weise eine Art Schrift waren, die nur nicht so radikalisiert war (radikal im Sinne von Buchstaben).

Um zu den Derivaten von Schrift aus dem Bild zu kommen: Chinesische Schriftzeichen rühren von Abbildungen von Menschen, von einem Haus oder von einem stehenden Stamm mit nach unten sich ausbreitenden Wurzeln etc. Sie wurden soweit reduziert, dass sie als Schriftzeichen verwendet und kombiniert werden konnten. Und so haben die für uns sehr komplex aussehenden Schriftzeichen einen gleichen Mitteilungswert wie die uns geläufige Sprache. Wer sagt uns, dass nicht auch Ornamente eine Art Schrift waren, die für all jene lesbar war, die diese erlernt haben. Ganz abgesehen davon, dass die Inkas als Schrift untereinander verknüpfte Schnüre verwendet haben. Diese Verknüpfungen und Knoten hatten Bedeutungsinhalte. Zudem war es bei den Botengängen wetterbeständig ohne zu zerfließen oder zu zerbröseln. Wie alt diese Knotenschriften letztendlich waren, wissen wir heute nicht mehr, da es nur noch sehr wenige Überreste davon gibt.

Die Vorstellung, dass nur eine Schrift- und Wortkultur eine hohe Zivilisation ist, liegt in ihrer Fähigkeit begründet, Hierarchien haben zu können, weil sie eine hohe Mitteilungskultur hat und weil sie effiziente Beamtenverwaltung zulässt. Das ist eine der Begründungen in der offiziellen Archäologie: Man spricht dann von einer hohen Kultur, wenn es eine hoch qualifizierte Beamtenstruktur gibt.

Bilder haben eine komplexe Struktur. Es sind kleine Mitteilungseinheiten wie Linien, Flächen, Punkte, Striche, die sich zusammensetzen, und von denen wir gelernt haben, diese Elemente im Zusammenhang als Mitteilung zu lesen.

Wenn wir in die Umgebung schauen und/oder etwas erfahren und wir es als etwas Allgemeines erleben, dann empfinden wir dies als angenehm. Unser Gehirn empfindet dies als angenehm, da es etwas wiedererkennt. Wiedererkennen ist immer angenehm für unser Gehirn. Dann werden Endorphine oder sonstige Dinge ausgeschüttet, was dem Gehirn ein angenehmes Klima verschafft. Und den Auslöser für dieses Hochgefühl nennen wir dann schön. Und immer, wenn sich unser Gehirn in einem unangenehmen Klima befindet, dann ist der Auslöser für diesen Zustand hässlich, nicht schön. Diese Korrelation ist eindeutig und klar.

Die Korrelation liegt in den entsprechenden Erfahrungen, die wir besonders in unserer Kindheit gemacht haben. Haben wir etwas in der Kindheit gesehen oder erlebt, das wir seinerzeit als positiv benannt haben und haben wir zusätzlich von unserer Umgebung daraufhin als Zuckerl auch noch Zuwendung erhalten, hat

unser Gehirn dieses als sinnvolle Leistung abgespeichert und so mit einem guten Marker versehen, dass – wann immer einer Situation auftritt, bei der dieser Marker ausgelöst wird – wir uns wohl fühlen. D. h. immer wenn etwas auftritt, bei dem wir gelernt haben, dass dies schön ist, dann finden wir das auch schön.

Es gibt also nichts, was von Haus aus schön ist. Es gibt keine solchen Naturkonstanten. Es gibt auch keine genetischen Voraussetzungen, nach denen man etwas schön findet. Schönheit wird also nicht vererbt. Es gibt kein Schönheitsgen. Es bleibt demnach wenig übrig, was als Kriterium für Schönheit verwendet werden kann.

Wir haben gelernt, vieles schön zu finden. Andere Kulturbereiche finden vollkommen konträre Dinge schön. Im alten Griechenland wurde schön mit dem Begriff kalos versehen. Kaligraphie ist folglich das Zeichensetzen nach dem Begriff der Schönheit. Das Scheussliche wurde mit kakos benannt. Kakophonie kommt von kakos: ein scheusslicher Klang, ein scheussliches Zusammenwirken von Tönen.

Aber was heisst letztendlich kalos? Es meint im griechischen Bedeutungssinn nicht absolut schön, schön im Allgemeinen, sondern es heisst „der griechischen Kultur entsprechend“. Folglich haben die Griechen sehr wohl klar differenziert: nur das ist kalos, was griechisch ist, was der griechischen Kultur entspricht. Alles was der griechischen Kultur nicht entspricht, ist kakos. Daraus haben sie noch einen weiteren Begriff abgeleitet, nämlich Barbar. Der Begriff Barbar heisst nichts anderes, als dass es sich um einen Menschen handelt, der nicht in der Lage ist, Griechisch zu sprechen.

Wir haben diesen Begriff Barbar übernommen und verwenden diesen für jemanden, der unzivilisiert ist, für jemanden, der sich mit unserer Zivilisation nicht konform verhält. Und somit sind die griechischen Begriffe „schön“ und „hässlich“ sehr konsequente Begriffe: nämlich, nicht der eigenen Kultur entsprechend.

Wir gehen dann noch ein Stück weiter und sagen beispielsweise: „Das Glas ist ein schönes Glas.“ Damit behaupten wir letztendlich, dass das Glas ein absolut schönes Glas sei und zwar für alle Kulturkreise. Um diesem Kulturkolonialismus zu entgehen, müssten wir sagen: „Dieses Glas gefällt mir sehr gut.“

In der tibetischen Sprache gibt es eine für mich unglaublich faszinierende Unterscheidung. Allein für das Wort Geist gibt es 14 verschiedene Begriffe. Wenn wir beispielsweise sagen: „Es gibt einen denkenden oder einen analytischen Geist, einen assoziierenden Geist etc.“, dann gibt es im Tibetischen dafür jedes Mal ein anderes Wort. Natürlich können auch in unserem Sprachgebrauch die einzelnen Adjektive noch differenziert werden. Entsprechend gibt es im Tibetischen Worte für jeden einzeln differenzierten Begriff Geist. Folglich gibt es für verschiedene Bereiche in der tibetischen Sprache eine geradezu ausufernde Welt von Begriffen, die uns selber nicht zur Verfügung steht.

Ähnlich verhält es sich im Bildbereich. Nehmen wir die Darstellung von Buddha-Figuren. Grob geschätzt stehen dem Maler allein 25 bis 30 verschiedene Augenformen zur Verfügung. Diese Augenformen lassen immer darauf schliessen, um welche Art von Buddha es sich handeln soll. Ist es eine zornvolle Erscheinung, ist es eine friedliche, eine lehrende, eine meditative, eine liebende Erscheinung ...

Ebenso ist die Handhaltung genau festgelegt. Es gibt die Handhaltung, die die Erde zum Zeugen aufruft. Es gibt die liebende, die lehrende Handstellung etc. Zudem gibt es auch verschiedene Sockel, auf denen der Buddha sitzt.

Es existieren also tausende verschiedene, aber genau kanonisierte, sprachlich festgelegte Bildbegriffe, an denen sich genau ablesen lässt, um was es sich handelt.

Damit sind wir genau in dem Bereich, in dem Bildelemente zu dem werden, was wir im Allgemeinen als Symbole bezeichnen. Ein Symbolon ist eine Zusammenfassung von einem Gedankengang, reduziert auf ein Bildelement.

Wir kennen das vom Computer als sogenanntes Icon. Wenn wir dieses anklicken, geht dahinter ein ganzes Konvolut an Möglichkeiten auf. Und dieses Icon ist im Grunde genommen ein Symbolon, d. h. eine Zusammenfassung von einem grossen Zusammenhang. Icon kommt von ikonos, ikonos heisst Bild im Altgriechischen.

Entsprechend heisst Ikone „das Bild“. Nicht das Abbild. Da müssen wir schon genau differenzieren. Ein Bild ist nicht ein Abbild. Ein Abbild wäre, wenn ich jetzt mit einem mechanischen Gerät – z. B. einer Kamera – eine Replik eines Gegenstandes herstelle in Form eines Bildes auf eine Fläche projiziert. Wenn ich jetzt aber hergehe und versuche, mit ein paar Bleistiftstrichen die Idee des Glases nachzuvollziehen, nämlich dass dort eine Haut aus Glas ist, die einen Hohlraum umfasst und dieser Hohlraum in der Höhe von einem Glasstab gehalten wird – wenn ich versuche, dieses System mit ein paar Strichen darzustellen, dann schaffe ich ein Bild. D. h. ich produziere einen Nachvollzug einer Wirklichkeit.

Ein Abbild ist der Versuch, etwas wiederzugeben, was gesehen wird. Ein Bild ist der Versuch, etwas neu zu entwickeln, was nachvollzieht, was der dargestellte Gegenstand kann. D. h. ein Bild schafft einen Nachvollzug eines Konzeptes, eines Prinzips. Und ein Abbild ist der Versuch einer Projektion einer Wirklichkeit, ein Schatten von einer Wirklichkeit.

Cézanne hat dies einmal so zusammengefasst: Malen bzw. Kunst sei für ihn ein Nachvollzug einer Natur, die er vorfindet, aber niemals ein Abbild.

Es geht folglich nicht darum, bei Bildern etwas abzubilden. Ganz besonders wird dies bei „Das Schwarze Quadrat auf weissem Grund“ von Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch (1879-1935) deutlich. Das Gemälde „Das Schwarze Quadrat“ wurde zum ersten Mal am 7. Dezember 1915 bei der letzten futuristischen Ausstellung in der Galerie Dobyčina in Petrograd (Sankt Petersburg) gezeigt. Es wurde dabei an der höchsten Stelle einer Ecke des Raums mit der Bildfläche leicht schräg nach unten befestigt, umgeben von anderen Bildern Malewitschs. „Das Schwarze Quadrat“ nahm damit die Position ein, die in einem traditionellen, russischen Haus einer religiösen Ikone vorbehalten ist. Die schwarz ausgemalte Fläche ist von einem weiß gemalten Rand umgeben. Malewitsch nannte es „Viereck“ im Ausstellungskatalog, da es keinem exakten Quadrat entspricht und auch die Seiten nicht parallel zueinander sind.

„Als ich 1913 den verzweifelten Versuch unternahm, die Kunst vom Gewicht der Dinge zu befreien, stellte ich ein Gemälde aus, das nicht mehr war als ein

schwarzes Quadrat auf einem weißen Grundfeld ... Es war kein leeres Quadrat, das ich ausstellte, sondern vielmehr die Empfindung der Gegenstandslosigkeit.“

Malewitsch selbst sprach ebenfalls bei seinem Kunstwerk von einer Ikone. Allerdings mit einem Zusatz: der Gottesmutter. Ein Verweis auf Maria. Maria steht für die Vermittlung zwischen einem unaussprechlichen Ideal, was wir klassisch als Gott bezeichnen, und den Menschen. Durch die Geburt Jesu ist Gott durch ihren Leib auf die Erde gekommen. Durch diese „menschliche Darstellungsweise“, wird symbolisch durch Maria etwas übersetzt, was für uns nicht verständlich wäre. Mit menschlichen Begriffen, mit menschlichen Worten, mit menschlichen Handlungsweisen. Und zwar wird es so übersetzt, dass wir einen Eindruck von dem bekommen, was Gott von uns will, oder auch was wir von Gott wollen.

Folglich ist Maria quasi das Tor zu Gott, die es ermöglicht hat, dass Gott für uns Menschen verständlich geworden ist.

Wenn wir dies nun auf „Das Schwarze Quadrat“ übertragen, dann ist dieses Quadrat das Tor. Dieses nicht begriffliche, dieses nicht benennende, nicht mit Worten umschreibende Tor, durch das ein Ideal fassbar wird.

Und warum muss es schwarz sein? Warum kann es keine andere Farbe haben? Im französischen Klassizismus sagte man, die Farbe sei die Hurerie der Malerei. Übertragen auf die Orthodoxie heisst das, die Farbe ist ein kanonisierter Zusatz, um einen Heiligen oder eine Mutter Gottes genauer zu charakterisieren – der Heilige Georg muss einen grünen Mantel haben, Maria einen blauen. Es gibt eine ganze Reihe an Vorschriften, welche Farben wo auftreten müssen, um die entsprechende heilige Person zu charakterisieren.

Malewitsch nimmt sämtliche, weltliche Gefühlszuschreibungen und Emotionalitäten heraus und umgekehrt mischt er die gesamte Fülle aller Farben zusammen, was dann schwarz ergibt. Damit hat er mit diesem schwarzen Quadrat die absolute Konzentration von dem geschaffen, was im eigentlichen Sinne eine Ikone ist.

Insofern ist es das höchste Konzentrat einer religiösen Auseinandersetzung. Und gleichzeitig ist es die höchste Form an Abstraktion, die mit einer bildlichen Darstellung noch möglich ist: Nichts kann mehr weggelassen werden. Es ist eine extreme Form der Reduktion, der Zusammenfassung, der Kompaktheit.

Demzufolge können Bilder unglaublich dicht sein, gleichzeitig aber bisweilen, wenn uns der Hintergrund fehlt, auch nicht leicht zugänglich. Das kann dazu führen, dass Betrachter sich übervorteilt fühlen: Einer hat etwas gemacht, was unglaublich raffiniert und intelligent ist. Man selber ist aber nicht auf den Gedanken gekommen. Dies kann eine Art Frustration hervorrufen, da ein anderer einem etwas klar macht, worauf man selber nicht gekommen wäre.

Auf diesen Vorgang trifft man immer wieder. Und dieser Vorgang hat eine Geschichte: die Bilderfeindlichkeit. Dieser Ikonoklasmus hat eine lange Tradition. Ein grosser Teil des Orients ist beispielsweise dadurch gekennzeichnet, dass dort ein so hoher Respekt vor Idealen herrschte, wie er auch Malewitsch zu eigen ist. Nämlich der, dass man Ideale Ideale sein lässt und sie nicht vermenschlicht. Nicht einmal durch eine Benennung. Und daher ist es u.a. im jüdischen Bereich

immer verboten gewesen, Gott einen Namen zu geben. Man darf es bis auf den heutigen Tag nicht.

Der Islam, der diese Tradition übernommen hat, ist ebenso „benennungsfeindlich“. Frühe Formen im Christentum hatten eine ähnliche Einstellung und waren in der Konsequenz auch „darstellungsfeindlich“. Gott oder Heilige durften nicht dargestellt werden. Daher kamen auch die Bilderverbote, die Bilderstürme, die dann loszogen und andere Kirchen, Klöster etc. zerstörten, da dort Gotteslästerung betrieben wurde in der Form, dass Gott dort in Bildern dargestellt wurde.

Die Ikone, die bereits eine blasphemische Handlung ist, eine gotteslästerliche Handlung, musste vernichtet werden, damit nicht noch mehr Gott gelästert würde. Und Gott durfte nicht beleidigt werden.

Diese Vorstellung, dass es irgendwo einen Gott gäbe, der nicht beleidigt werden durfte, ging bei den Ikonoklasten so weit, dass sie einen Krieg begannen, der ca. von 840 bis 980 n. Chr. andauerte und im ganzen Mittelmeerraum von Byzanz aus kommend viel vernichtete, so dass eine grosse Zahl an Kirchen und Klöstern nach dieser Zeit nicht mehr existierte.

Auf der anderen Seite zerstörten Ikonodulen, die die Bilder liebten, wiederum die Kirchen der Ikonoklasten. Es war ein Ikonodulen-Ikonoklasten-Krieg, der weit über hundert Jahre dauerte und aus folgendem Antagonismus entstanden war: Die einen meinten, um Gott zu erfahren, müsse man sich ein Bild machen, um zu wissen, wohin man sich entwickeln soll. Die anderen wiederum waren der Ansicht, dass man sich gerade keine Bilder machen dürfe, man müsse dem Ideal in Abstractum folgen, da Ideale jenseits dieser weltlichen Bildlastigkeit existierten.

Dieser Widerspruch, dieser Antagonismus zieht sich bis in die zeitgenössische Entwicklung hinein. Für viele ist die Konsequenz aus dem Malewitsch-Quadrat die ungegenständliche Malerei. Ungegenständliche Malerei ist ein etwas schwieriger Begriff, denn alles was ich irgendwie herstelle, ist per se ein Gegenstand.

Insofern ist „Das Schwarze Quadrat“ im Grunde auch keine ungegenständliche Malerei, sondern es ist ein ganz konkreter Gegenstand. Es ist eine Leinwand, die auf einen Keilrahmen gezogen und mit schwarzer Farbe bestrichen ist. Das ist ein ganz „sauberer“, ganz konkreter Gegenstand. Daraus ergab es sich, dies als konkrete Malerei zu bezeichnen, weil es konkret ist. Nichts anderes ist Malerei an sich und nicht mehr Malerei zum Zwecke einer Abbildung oder eines Bild-Entwicklens. Konkrete Malerei ist per se Malerei als Malerei und nichts mehr als das.

Besonders gut kann diese Definitiorik bei Donald Judd (1928-1994) nachvollzogen werden, der dies in seiner Minimal Art weit ausgeführt und weit ausdifferenziert hat.

Den besagten Antagonismus, diese zwei Welten können auch sehr gut in einer freundschaftlichen Hassliebe zwischen zwei Künstlern des 20sten Jahrhunderts entdeckt werden: Marcel Duchamp (1887-1968) und Pablo Picasso (1881-1973).

Pablo Picasso, der Tausende von Bildern hergestellt hat, weil er der Meinung war, es sei sinnvoll, Bilder herzustellen, die eine Art von Guckkastenbühnen sind, auf

denen die Menschen sich verhalten wie in griechischen Dramen. Und um ihnen ständig vor Augen zu führen, dass sie sich – bestenfalls wie in einem guten griechischen Drama – auf der richtigen, auf der guten Seite sich bewegen sollten, malte er diese Bilder.

Duchamp hingegen war der Ansicht – spätestens 1924 –, dass für den gastrischen Teil, für den gusto, also für den Konsumteil des Auges, alles gemalt sei. Dem brauche nichts mehr hinzugefügt werden, da so viel bereits vorhanden sei, dass es für die nächsten paar Jahrhunderte ausreiche. Man müsse sich dies bloss anschauen. Aber für das Gehirn, für den intellektuellen Umgang, sei noch zu wenig gemacht. Daher sei es notwendig, etwas zu schaffen – was auch Cézanne angefangen hat – und dies konsequent weiterzuführen: nämlich das Malen direkt auf den Hirnhäuten der Menschen, der Betrachter. Und dies ginge mit der Konzeptkunst.

Duchamps Idee war, mit der Konzeptkunst Gegenstände in einem befremdlichen Zusammenhang zu stellen und die Bilder aufzurufen, die in den Hirnhäuten der Betrachter bereits vorhanden seien. Er wollte damit die Menschen, die Betrachter auffordern, diese Bilder im Gehirn zu neuen Wirklichkeiten zu verknüpfen. Daraus entstünden so viele neue Bilder, dass sie gar nicht gemalt werden könnten. Und vor allem entstünden eigene, neue Bilder der Betrachter und nicht aufgesetzte Teile vom Künstler, die er den Betrachtern mehr oder weniger ungewollt quasi implantierte.

Folglich ist Duchamp von der Idee ausgegangen, möglichst wenig zu machen. Er sagte einst: „Einmal pro Jahr genehmige ich mir ein Ready Made. Einmal pro Jahr! Wenn ich es öfter machen würde, würde ich den Leuten zu viel zumuten und meine Ready Mades würden zu einem kabarettistischen Akt degenerieren, was ich nicht will.“

Dies hat Duchamp zu einer Zeit beschlossen, in der er als Maler extrem berühmt war, so um 1914. In dieser Zeit war Duchamp wesentlich bekannter und besser verkauft als Picasso. Er war ein Star, wie man ihn sich brillanter gar nicht vorstellen kann.

Zu dieser Zeit fing er an alles aufzubereiten, was er bereits einmal geschaffen hatte. Er fügte es neu zusammen und integrierte es in Koffer zu einem Ready Made. Der Betrachter konnte dann je nach Wunsch und Bedarf den jeweiligen Koffer öffnen und im Miniformat die Kunst aufstellen und auch wieder zusammenpacken. Damit würde wieder ein freier Raum geschaffen und für den Betrachter ein freies Gehirn; um zu denken und aktiv zu sein.

Dieser Ansatz, diese Idee von Konzeptkunst, stammt tatsächlich von Cézanne. Dieser produzierte Kunstobjekte parallel zur Natur. Nur stellte er sie mit seinem Gehirn her, auf seine Art und Weise, mit seinen jeweiligen Gefühlszuständen, in seiner momentanen Verfasstheit. D. h. sein momentaner Zustand floss in diese Bilder ein. Hunderte Male malte er den Berg Le Mont de la Montagne Sainte-Victoire. Immer wieder anders. Nicht um den Berg in seiner Vielgestalt darzustellen, vielmehr überprüfte er die eigene Verfasstheit – ob morgens, abends oder in der Nacht, ob betrunken, nüchtern, gesund oder krank, deprimiert oder guter Stimmung – anhand dieses Berges immer wieder. Er nahm den Berg als Beispiel dafür, in welchem momentanen Zustand sich seine eigene, innere, kristalline Struktur befand.

Dazu verwendete er die spezielle Tektonik, mit der der gemalte Gegenstand aufgebaut ist, und er verwendete dabei Grundmaterialien der Malerei: Blau, Rot und Gelb, zusätzlich das Weiss vom Papier. Aus dem allem setzte er mehr oder weniger kristalline Formen zusammen. Manchmal steht er unten am Berg und legt mehr Augenmerk auf vegetative Aspekte, manchmal steht er etwas weiter entfernt und andere Dinge gewinnen für ihn an Bedeutung. Er malte immer aus dem modulierten Dreiklang heraus, ausgehend von seiner eigenen Verfasstheit, aber immer mit dem Wunsch:

„So habe ich mir das gedacht, so habe ich das gefühlt. Versucht diese Minimalität an Darstellung zu verwenden, um in Eurem Gehirn den Berg abzurufen, wie er in Euch schon vorhanden ist und ergänzt die Leerstellen, die nicht gemalt sind, mit Euren Gedankengängen, mit Euren Empfindungen, mit Euren Erfahrungen und mit Euren Bergen. Und damit ist dieser Berg Le Mont de la Montagne Sainte-Victoire Euch quasi übergeben zu Eurer weiteren Verwendung.“

Dies war die Idee, die Duchamp so faszinierte, dass er sie als Grundlage für ein Konzept ansah: Ich übergebe dem Betrachter nicht ein fertiges Bild, sondern ich übergebe dem Betrachter eine Anleitung, um in seinem eigenen Gehirn ein Bild zu schaffen. Ich übergebe ihm die Grundbestandteile, um im eigenen Gehirn etwas machen zu können.

Die Schwierigkeit lag darin, dass nicht viele Menschen gewillt waren, dem zu folgen, dies zu tun. Damit bewegte Duchamp sich in einem exklusiven, in einem ausschliessenden Kreis von „Benutzern“.

Dies ist auch eine der grossen Herausforderungen und Probleme der Konzeptkunst, dass sie etwas ist, was ausserordentlich viel Eigeninitiative des Betrachters verlangt. Aber damit war Duchamp konsequent und der Ansicht, dass dies intellektuelle Kunst sei. Alles andere sei „Gefühlsduselei“, die im Sinne des Kunstbegriffs – so wie er definiert worden ist – nichts zu suchen habe.

Kunst wurde im 18ten Jahrhundert von Gottlieb Baumgarten definiert als einen Beitrag zum öffentlichen, philosophischen Diskurs. Vor Baumgarten, vor Voltaire, vor Diderot hat es den Begriff Kunst nicht gegeben. Ausser in einer speziellen Form, in der er in der angelsächsischen Sprache immer noch existiert, nämlich als „Art“. Art heisst konsequent übersetzt „Kunstherrlichkeit“.

Dies ist ein entscheidender Unterschied. Kunstherrlichkeit ist die zirkensische Fähigkeit, Auge und Finger so zu kombinieren, dass genau das geschaffen werden kann, was der „Produzent“ sich vorstellt.

So besass Albrecht Dürer (1471–1528) diese Fähigkeit. In seinen verschiedensten Werken stellte er fast wirklichkeitsgetreue Abbilder da. Z. B. bei einem Portrait eines Mannes, dessen Barthaare – bis ins kleinste Detail. Nur kam es Dürer darauf gar nicht an.

Dürer ist berühmt geworden durch seine unglaublichen Bildkompositionen. Wenn man beispielsweise auf diesen Bildern die Senkrechten, die Waagerechten, die Diagonalen etc. einzeichnet, dann merkt man, wie genau und präzise Personen und Gegenstände auf diesen Bildern positioniert wurden. Und das auch noch unter Verwendung der für die damalige Zeit präzisen Bedeutungselemente wie eine Erdbeerblüte für die Jungfräulichkeit, die bei der Maria platziert wurde etc.

Folglich bestand die Fähigkeit von Dürer nicht darin, irgendetwas mehr oder weniger fotografisch getreu zu malen. Seine Fähigkeit bestand darin, ein unglaublich raffiniertes Konvolut an Symbolen so zusammensetzen, dass es zu einer langanhaltenden Geschichte wird, die er erzählt, die konsequent Schicht für Schicht ablesbar ist aus dem Gesamten. Für denjenigen, der sich auf das Ganze einlässt, für denjenigen, der wie ein Duchamp versucht, auf seinen eigenen

Hirnhäuten Haut für Haut zu schauen, was da schon alles darauf ist, was da schon alles „eintätowiert“ ist. Und genau das ist die Raffinesse, die in Dürers Bildern steckt.

Auf diese Art und Weise entsteht eine Bildwirklichkeit, die weit über das hinausgeht, was man sich von einem Abbild, von einer „Fotografie-Imitation“, erhofft.

Ich habe dahinten übrigens absichtlich eine Fotografie-Imitation aufgehängt. Dies ist ein Foto von einer Tür, auf der oben draufsteht „Sprache“. Wenn man die Tür aufmachen würde, dahinter die ganze Bibliothek zum Thema Sprache betreten würde, dann hätten wir eine riesige Welt geöffnet. Genau das ist die Idee von dieser Tür. Das Wort „Sprache“ verweist auf dieses Bezeichnen, auf dieses Bemalen von etwas. Es ist im Grunde keine Tür. Es ist ein ausgedrucktes Foto von einer Tür. D. h. es handelt sich um eine Fotowirklichkeit. Ich verwende also die Sprache eines Fotos, um darauf hinzuweisen, es gäbe eine Wirklichkeit, die man öffnen könnte. Ich bezeichne sie handschriftlich, um darauf zu verweisen, dass es gemacht ist. Dass ist eine handgemachte Wirklichkeit ist und keine abstrakte, vorgefundene oder natürlich gewachsene Wirklichkeit. Es ist eine gemachte Wirklichkeit, hinter der – wenn man sie öffnet, wenn man sich auf dieses Konzept einlässt – sich die Welt der Sprache öffnet.

Visuelle Sprache ...

Neben der Kunst gibt es ja noch die Mode, die Architektur, den Lebensbereich. Oder wie einer geht, ist ja schon eine Mitteilung an seine Umgebung: wie er sich empfindet, wie er die Umgebung empfindet. Wir reden ja auch von sprechenden Augen. Wie jemand schaut, sagt unglaublich viel.

Ich habe mich ein paar Jahre nur mit Augen beschäftigt. Auf den verschiedensten Veranstaltungen beobachtete ich, wie die Menschen schauen. Wenn ich ein Auge zeichne, was kann ich alles weglassen, dass der Betrachter immer noch sofort erkennen kann, dass es sich um ein Auge handelt.

Augen werden offensichtlich bereits sehr früh als sehr wichtig in unserem Gehirn abgespeichert. Sie haben eine zentrale Bedeutung.

Gehen wir einmal 20 000 Jahre zurück. Wir sitzen irgendwo zwischen hohen Gräsern und wir hören es irgendwo knistern. Wir wissen nicht, ist es ein anderer Mensch oder ein Tier, ist es ein Freund oder ein Feind. Sobald ich aber irgendwo zwischen diesen Grashalmen ein Auge durchblitzen sehe, kann ich blitzartig erkennen, wohin bzw. zu wem oder was das Auge gehört, und weiss direkt, ob ich fliehen muss oder sitzen bleiben kann.

Ich erinnere mich an eine Situation von vor zwei Jahren. Mali und ich sind mit dem Pfleger eines Tierparks zu einem Käfig gegangen, in dem ein Löwe und zwei oder drei Löwinnen waren. Zwischen uns und den ausgewachsenen Tieren befand sich lediglich ein ganz dünner Maschendrahtzaun. Wirklich nur eine symbolische Trennung. Zwei der Löwinnen kamen direkt zu dem Zaun und schauten. Mit diesen grossen bernsteinfarbenen Augen schauten sie uns an. Mali sah durch dieses Gitter hindurch und die Löwendamen blickten ihr in die Augen. Dazwischen war vielleicht ein halber Meter. Mensch und Tier schauten sich minutenlang in die Augen. Sie sahen sich in die Augen!

Dies war das faszinierende: dieses unverwandte, gegenseitige Anschauen in die Augen.

Irgendwann, ohne Knurren, ohne ein Anzeichen von Unmut oder gar Aggression wandten sich die Löwinnen ab und kehrten in ihre vorher angestammte Wirklichkeit zurück.

Es war eine wirklich interessante Beobachtung, wie diese Augen – aufeinander fixiert – sich quasi unterhalten haben. Mit einer unglaublichen Intensität.

Augen sind etwas, was unser Empfinden, unsere Wahrnehmung sofort packen. Es gibt Untersuchungen mit Augenkameras in Form von Brillen, mit denen festgestellt werden kann, wohin die Augen des Betreffenden tatsächlich blicken. Im Rahmen einer wissenschaftlichen Untersuchung zur Raum- und Architekturwahrnehmung haben wir an der Universität Innsbruck über eineinhalb Jahren eine ganze Serie an Beobachtungen mit Studenten gemacht. Dabei wurden den Studenten Bilder von Architektur vorgelegt und mit diesen Kameras die Augen beobachtet. Zu unserer grossen Ernüchterung haben die Studenten nie die Architektur angesehen. Vielmehr schauten sie, ob es auf den Bildern Menschen und Augen gibt. Und das, obgleich die Fragestellung lautete, was sie an der Architektur konkret interessierte. Uns fiel immer mehr auf, dass Architektur im Vergleich zu Augen vollkommen unwichtig war. Auch in einer anschliessenden Literaturrecherche ergab sich, dass tatsächlich von der Wahrnehmung her Augen eine ganz zentrale Bedeutung haben.

Geht man nun geschichtlich zurück, so findet man Augendarstellungen immer dort, wo Menschen unsicher sind, wo Menschen Angst haben. Beispielsweise wurden dann Fahrzeuge aussen mit Augen versehen. So malte man vor 3000 Jahren bei Schiffen vorne auf dem Bug rechts und links Augen. Auf diese Weise sollten die Schiffe zu Wesen werden, die böse Wesen bannen sollten.

Auch auf Gebäuden finden wir Augendarstellungen. Ebenso auf Werkzeugen. Oder auch auf Schilden und Helmen, die dazu dienten vor Waffen zu schützen. Wir finden Augendarstellungen in allen möglichen Zusammenhängen. Und zwar immer dann, wenn es darum geht einen Schutz aufzubauen.

Augen scheinen von unglaublicher Wichtigkeit gewesen zu sein und eines der Grundelemente, aus denen sich dann auch Bildwirklichkeiten zusammensetzen. Und dies bereits in sehr früher Zeit.

Einer der ersten und frühesten, höchst raffinierten Bilddarstellungen, die wir kennen, sind die Malereien aus den Höhlen von Altamira und Lascaux und ein paar weitere Höhlen, die der Öffentlichkeit noch nicht zur Verfügung stehen. In vielen dieser Höhlen sind Darstellungen von Tieren, die Augen haben. Höchst interessant.

Eine weitere Überlegung: Der Neandertaler ist eine Parallelentwicklung des Homo Sapiens und eine Besonderheit: Er hat ein eklatant höheres Gehirnvolumen als der Cro-Magnon-Mensch. Man nimmt an, dass sich Neandertaler und Cro-Magnon ca. 5000 Jahre überlappt haben. Wobei Chromosomenuntersuchungen ergeben haben, dass sich Neandertaler-Männer nicht mit Cro-Magnon-Frauen fortgepflanzt haben, jedoch Neandertaler-Frauen mit Cro-Magnon Männern. So findet man also einen kleinen Anteil „Neandertaler-Genetik“ beim modernen Homo Sapiens. Und zwar hauptsächlich nördlich der Alpen, dem ursprünglichen

Verbreitungsgebiet der Neandertaler -, dann in Nordostspanien und Südfrankreich – auch einer der Hauptgebiete – und im asiatischen Bereich. Letzteres ist eine relativ neue Erkenntnis.

Hochinteressant ist nun, dass dies genau das Gebiet ist, in dem man die besagten Höhlenmalereien gefunden hat. Bisher konnte keine Herleitung gefunden werden, woher die faszinierenden Darstellungen kommen und von wem sie stammen. Es gibt keine Vorläufer und es gibt vor allem keine Nachfolger. So um 22 000 v. Chr. gibt es einen Abbruch. Dieser Abbruch dieser unglaublich raffinierten und höchst ausgefeilten und entwickelten Darstellungsweise findet eigentlich die nächsten 20 000 Jahre keinen Nachfolger.

Was dann kommt, sind Bilddarstellungen in Form von Felsritzzeichnungen, die wesentlich symbolischer, radikaler und reduzierter sind. Diese Zeichnungen sind weitverbreitet. Allerdings sind die Abbildungen von ganz anderer Art und Weise: Es sind zwar Tiere dargestellt, aber wesentlich schematisierter. Es werden auch Menschen dargestellt, was bei den Abbildungen in Lascaux überhaupt nicht der Fall ist.

Es drängt sich inzwischen die Vermutung auf, dass diese aussergewöhnlichen Höhlenmalereien Neandertaler-Arbeiten waren und eben nicht von Cro-Magnon-Menschen stammen. Durch das Aussterben der Neandertaler brach dann auch diese Darstellungstradition ab und wurde nicht mehr weitergeführt. Ein neuer Typus von Darstellung taucht auf und ein neuer Typus von Lebenshaltung taucht auf.

An dem Ganzen ist interessant, dass Bilder gefertigt worden sind, von einer so hohen und gleichzeitigen Abbildungs- und Bildwirklichkeit: In diesen rauen Gesteinsformationen wurden Linien gezogen, die eine hohe Abbildungskraft haben, gleichzeitig aber damit eine Neuschöpfung von Körperlichkeit sind, dass – steht man davor – räumliche Wirkungen entstehen, die noch durch flackerndes Licht, wie es durch Fackeln verursacht wird, Bewegungen von Körpern evozieren in einer Art und Weise, dass es fast wie ein Film wirkt.

Es wurden also Sachen geschaffen von einer Dichte und von einer packenden Wirklichkeit, die uns an raffinierteste und ausgefeilteste künstlerische Produkte unserer Jetztzeit erinnern.

Das wurde in dieser Weise nie mehr erreicht.

Dies ist etwas sehr Auffälliges und kann ratlos machen.

Und noch etwas: So ein grosses Sonnenrad, das in einen Felsen eingeritzt ist, hat schon etwas sehr Magisches und Bannendes, wenn man dort vorbeikommt und es sich anschaut. Da sieht man die Füße, die dort hinaufgehen, und da sieht man Menschen, die dort herumgruppiert sind, und Hirsche, die rumschwirren. Und wenn über eine ganze Felsformation an Tausenden von Darstellungen über 2000, 3000, 4000 Jahre hinweg immer am selben Fleck immer jemand da etwas gemacht hat, dann hat das schon etwas sehr Merkwürdiges.

Oder wenn man wie in Südschweden entdeckt, dass jemand eine Figur in einen Stein hineingeschlagen hat – und es scheint eine magische, merkwürdige Figur zu sein: man sieht Füße, man sieht etwas Schweifartiges – und 2000 Jahre später kommt ein anderer, malt einen Oberkörper, Kopf und Beine dazu. Wieso

blieb das vorher so lange unvollendet? Wieso kommt einer drauf, genau dort weiterzumachen? Und für wen macht er das? Versteht das jemand? Da sind 2000 Jahre dazwischen.

Wenn wir uns vorstellen, wir sollten wirklich verstehen, was römische Maler in einer Villa beispielsweise in Herculaneum an die Wand gemalt haben. Das sollten wir nachvollziehen und begreifen, was dort stattgefunden hat. Wir können mutmassen, wir können versuchen uns hineinzufühlen. Aber was es wirklich bedeutet, damit tun wir uns tatsächlich schwer. Denn haben wir eine Ahnung, was zu der Zeit an dem Ort alles los war? Haben wir eine Ahnung, unter welchen Umständen das Bild gemacht wurde? Haben wir eine Ahnung, was der Künstler gegessen, was er getrunken hat? Vage, vage wissen wir es; aber de facto ...

Und diese Zeitspanne hat der nachfolgende Künstler in Südschweden locker überbrückt und hat dort weitergemacht und angeknüpft an etwas, was vorhanden war. Er hat an ein Bildverständnis angeknüpft und weitergemalt.

D. h. es war jemand da, der ein konzeptuelles Verständnis gehabt hat. Der das Konzept, das der eine angefangen hat, hat weiterführen können. Der die Musse und die Kraft aufgebracht hat, sich in etwas hinzudenken, was lange, lange vor ihm stattgefunden hat.

Ich finde dies einen interessanten Ansatz. Diese Selbstbescheidenheit, die notwendig ist, zu sagen, ich versenke mich, ich vertiefe mich in etwas, was ein anderer mir da zur Verfügung stellt. Und ich bin kein Besserwisser, weil er ein Besserwisser sein will, sondern ich bin ein Bescheidener, der versucht seine ganzen Potenziale, die ihm zur Verfügung stehen, an das heranzutragen, was er da vorfindet.

Diese gleichzeitige Bescheidenheit und Höflichkeit, diese gleichzeitige Zurückhaltung und Dienstfertigkeit, diese Fähigkeit, sich so in das hineinzuknien, was ein anderer einem anbietet, lässt keinen Raum für Aggression, sondern nur Raum für den Wunsch nachzuvollziehen und zu verstehen.

Und was gibt es eigentlich weniger Aggressives als Kunst? Kunst ist vorhanden. Es ist eine von den wenigen Kulturtechniken, die sehr sympathisch sind, weil auf diese Weise so wenig aggressiv sind; aber ein Angebot bereithalten.

Ich danke Euch!