

Hashim AL-Azzam

Korrespondenz als Ausdruck:

Plastik und ihr naturähnliches Charakteristikum als eine Gelegenheit der Metakognition und transkulturelles Handeln im Gegensatz zu vergangenen und postmodernen Reinheitsstrategien in Bezug auf Beispiele von Leonardo da Vinci



Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70150

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7015>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007015>

Inhaltsverzeichnis	
0 Abstract	3
1 Einleitung	5
2 Moderne Kunst und Bildung	8
2.1 Das Problem des arabischen modernen Kunstbegriffs.....	8
2.2 Künstlerische Bildung und Transkulturalität.....	10
3 Zum Problem der Reinheit	11
3.1 Terminus und Bedeutung.....	11
3.2 Antifremde emotionale Urteile	13
3.3 Überlegungen zu den Moralgefühlen	14
4 Beispiel Da Vinci	15
4.1 Im Vergleich zur islamischen Ornamentik.....	20
4.2 Das mimetisch-rationale Prinzip bei Da Vinci	23
5 Plastik zwischen Mimesis und Konstruktion: Beispiel Transformation I	26
5.1 Aspekte des mimetisch-konstruktiven Prinzips	30
6 Reinheit als eine beliebige Ästhetik der Postmoderne	33
6.1 Die Krise des postmodernen Subjekts	35
7 Neurobiologische Forschung und die künstlerische Denkweise 36	
8 Metakognition als eine Selbstdiagnose und ein Weg zu transkulturellen Bildungsprozessen	38
9 Fazit	41
Literaturliste	42
Abbildungsnachweis	47

0 Abstract

Eine gelungene künstlerische Qualität eines Kunstwerkes und eine große Kunst werden heute nur vom Kunstmarkt bewilligt und eingeordnet. Der Markt ist als eine kapitalistische Ideologie anzusehen. Er sollte der Kunst ihre Aura verleihen, die moralischen Dimensionen der Kunst werden aber vollkommen übersehen und vernachlässigt. Was Kunst im Gegensatz dazu moralisch und pädagogisch anbieten kann, wird in diesem Text tendiert. Um die Überlegungen dieser Arbeit zu verdeutlichen, möchte ich mich mit einem selten befragten Terminus kritisch auseinandersetzen, nämlich der „Reinheit“. Diese hat sich bereits durch reine religiöse Symbole gezeigt, welche sich als metaphysische Ausdrucksweisen favorisieren und konsekrieren ließen. Transparente und reine geometrische Attributiva sind beispielsweise für übersinnliche Ideenvorstellungen in verschiedenen Traditionen angewendet worden, durch geometrische ornamentale Formen und heilige Scheine sollten materielle Eigenschaften bzw. die Bedingungen und Spuren der Zeit überwunden werden. Das heißt, sie zeigen sich nicht materiell bzw. alt oder naturähnlich, sondern zeitlos. Ein Stein unterscheidet sich z. B. stark von einer geometrischen ornamentalen Form. Der erste Gegenstand ist dreidimensional und zeigt Spuren, die beim Betrachter existenzielle Fragen über das Dasein anregen können, der letzte ist von solchen Zeitspuren abstrahiert und gereinigt sowie verweist auf religiöse Inhalte. In der Kunstgeschichte gibt es aber Künstler, die erkannt haben, dass in der Natur vernachlässigte materielle Dimensionen zu entdecken sind. Leonardo da Vinci ist der Künstler, der die Natur anders betrachtet und sich ihr durch seine Kunst individuell gewidmet hat, indem er in ihren biologischen Strukturen eine gewisse Würde gesehen hat. Durch diese Naturverbundenheit hatte er Probleme mit den damaligen Auftraggebern, da diese von ihm mittelalterliche Symbolik und Attribute verlangt haben. In dem heutigen digitalen Zeitalter werden solche Reinheitsstrategien und Symbole verwendet und instrumentalisiert, die unsere Gefühle dominieren sollen. Waren, Produkte, Oberflächen und digitale Formgefühle sind mit strategischem Kalkül inszeniert, sodass sie unsere Emotionen gewinnen, in ihrer Anziehungskraft aber zugleich unsere geistigen Fähigkeiten limitieren und in nur einer Dimension begrenzen. Denn viele dieser Emotionen werden in uns konzentriert und wir verlernen, sie und unser unaufhaltsames Habenwollen vernünftig zu überdenken. Demgegenüber kann die Kunst eine andere Wahrnehmung veranlassen. Dieser Text befasst sich in diesem Sinne kritisch mit den heutigen wirtschaftsorientierten Produkten und ihren erzielten Reinheiten. Diese Fragestellung ist heutzutage sehr relevant, weil die Natur durch eine virtuelle digitalisierte Welt ersetzt und daher entfremdet wird. Es wird heute ebenso von reinen Kulturen gesprochen, die den Begriff der Rasse ersetzen sollen. In Anschluss an Da Vinci und seinen künstlerischen Habitus ver-

trete ich meine künstlerische Haltung, die sich an Weiterentwicklungen der geistigen Fähigkeiten des Subjekts und einer in der Kunst zu übenden Metakognition bzw. künstlerischen Denkweise orientiert.

1 Einleitung

Ein uraltes vertrauliches Verhältnis ist zwischen dem Reinen und Eigenen zu identifizieren, welches bis heute selten befragt wird. Das Eigene wird öfter mit der Reinheit verknüpft und sollte sich von dem Anderen bzw. Fremden unterscheiden und eingrenzen. Es kann beispielsweise von reinen Identitäten (Rassen), reinen Kulturen und reinen Artefakten gesprochen werden. Erworbene reine Eigenheiten unterschiedlicher Sujets schwanken jedoch im Laufe der Geschichte zwischen Bejahen und Negieren, Vertrauen und Verdacht. Während bestimmte Ideen in der Vergangenheit vertraulich waren, sind sie als übertragene religiöse Vorstellungen oder Denkfehler bzw. Ideologien agnosziert worden. Ein solches reines Charakteristikum ist bereits lange in der Kunstgeschichte nachzuweisen. Traditionen haben anhand ihrer Errungenschaften bereits die Reinheit für bestimmte Dimensionen und Ausdrucksweisen delegiert. Solche reinen Darstellungsweisen wurden als ein Streben angesehen, in späterer Zeit sind sie jedoch zum Laster geworden, (z. B. ornamentale Symbolik des 20. Jahrhunderts, die wiedergekehrte christliche Symbolik in der Barockzeit, ideologische bzw. re-idealisierte Kunst des Faschismus und des dritten Reichs usw.). Beschränken wir uns auf die geometrische reine Ästhetik, sollten ornamentale Artefakte als „rein“ betrachtet werden, da sie auf die existenzielle Dimension des Daseins verzichtet haben. Anfang des 20. Jahrhunderts sind sie aufgrund ihres reinen symbolischen Duktus und des traditionellen und antierzählerischen Charakters als leer beurteilt und sogar als eine Art von Mutationen geklärt und „entkünstet“ worden. Die islamische Ornamentik gilt daher als ein umstrittenes Beispielthema, das nach der Ansicht des Verfassers mit Platons „Anamnesis“ und seinen reinen Vorstellungen von einer übersinnlichen Ideenwelt zu verbinden ist. Die These kann erst nachvollzogen werden, wenn die Frage gestellt wird, warum die Ornamentik geometrisch bzw. zweidimensional dargestellt werden sollte. Obwohl sich die Philosophie bis heute im religiösen Kontext des islamischen Kulturraums negieren lässt, dekoriert die Ornamentik die Moscheen und verschweigt ihre platonischen Einflüsse. Nach den Übersetzungen der griechischen philosophischen Schriften haben die islamische Wissenschaft und parallel dazu die ornamentale Ästhetik eine Weiterentwicklung erlebt. Eine Skepsis gegen Kunst und Philosophie kam später wellenartig auf, sodass ihre ornamentale Symbolik und ihre metaphysische philosophische Symbolik durch ihre dekorative Funktion verschwunden sind. Bis heute soll die Ornamentik dem Effekt reiner mystischer Einigung dienen und das Subjekt vor den Ablenkungen der Realität bewahren. Den schlechtesten Ruf hat die Ornamentik im 19. Jahrhundert erhalten, indem die metaphysische Dimension

durch den Darwinismus, Nietzscheismus, Freudismus und Marxismus verbannt und in die Welt der Zauberei herabgewürdigt wurde. Diese Zweifel an reinen metaphysischen Vorstellungen und Glauben haben viel früher bei den Künstlern der Renaissance begonnen, die sich einer individuellen Naturbezogenheit gewidmet und dadurch das Problem der Reinheit überwunden haben. Da Vinci ist ein Entdecker der Natur und derjenige, der übermittelte reine Vorstellungen vermieden hat, obwohl bei ihm der heilige Schein und Anthropomorphismen auftauchen sollten. Davon ausgehend werde ich auf meine künstlerische Forschung eingehen, die zu einer Denkweise der Kunst hinsteuert und gegen homogene Denkweisen, Dogmen, Normen und Ismen plädiert. Diesen Wert der Befreiung hat Da Vinci durch seine Aufmerksamkeit gegenüber Naturprozessen und seine humanistische Gesinnung eine Zeitlang avisiert. Im Anschluss an Da Vincis künstlerisches Verhalten und in Bezug auf meine interkulturelle Erfahrung sowie meine transkulturelle Kunst möchte ich meine Haltung gegen das gesellschaftliche, politische und moralische Problem der „Reinheit“ bestimmen. Wenn ich meine eigene Biographie und Erfahrungen in den Fokus meiner kunstpädagogischen Forschung stelle, versuche ich, bestimmte emotionale Signale bzw. Antipathien, reine Vorstellungen und moralische Urteile gegenüber dem Anderen zu befragen, nachdem ich mich mit meinem künstlerischen Schaffen beschäftigt habe. Ich habe meine Kindheit und Jugend dort verbracht, wo alle Menschen Sunniten sind. Es kann in allen Gesellschaften der Fall sein, die für eine bestimmte Religion, existenzielle Dimension, Ideologie usw. stehen, das Andere auszublenden und von ihren eigenen Überzeugungen abhängig bleiben zu wollen. Vergleichbare Homogenitäten werden in den heutigen digitalen Medien optimiert und propagiert. Ich traue mich, die folgende Frage zu stellen: Warum haben sich solche Denkfehler und falschen moralischen Urteile bei mir geändert, nachdem ich mich mit der Natur auseinandergesetzt bzw. nachdem ich mich auf die Natur künstlerisch und methodisch bezogen habe? Eine Transformation meines Selbst kann in Verbindung zu dem Zeitpunkt meiner interkulturellen Erfahrung sowie mit dem künstlerischen Gestaltungsprozess gesetzt werden. Von den Ich-Perspektiven gehe ich auf die Konzeptionen meiner künstlerischen Verhaltensweise und Gestaltungsprozesse aus. Damit soll gesagt werden, es dreht sich um eine Untersuchung, die nach neuen Wegen und transkulturellen Forschungsmöglichkeiten sucht. Im Hinblick darauf sind künstlerische Verhaltensweisen von alten Meistern wie Leonardo Da Vinci, Wassily Kandinsky und Joseph Beuys, deren künstlerische bzw. transkulturelle Bildungsprozesse sehr bedeutsam sind, paradigmatisch zu aktualisieren.

Transkulturalität ist einem terminologischen Gegenmodell zu vergangenen Dominanzen, Konflikthaftigkeiten und kritischem gegenseitigem ostwestlichen Habitus zuzuordnen, (z. B. Orientalismus, Okzidentalismus). Im Weiteren ist eine transkulturelle Bildung als eine konzipierte moralische Handlungsweise zu bezeichnen. Das Thema ist aktuell, indem heutige Kulturen ihre Mischungen aufgrund politischer Ursache ignoriert und verschleiert haben. Dadurch sind sie davon überzeugt worden, dass sie rein sind und sich von anderen Kulturen eingrenzen müssen, um ihre Werte schützen zu können. Solche homogenen Gesellschaften klammern sich an ihren eigenen Vorurteilen, Prioritäten und getäuschten reinen Vorstellungen fest. In diesem vorliegenden Text möchte ich die Achse auf die Zeit der Renaissance zurückwerfen bzw. mich auf Leonardo Da Vinci beziehen, da ein Künstler wie Da Vinci die Ich-Perspektive variiert und die Natur anders betrachtet hat. Leonardo da Vincis Herangehensweise und Naturbezogenheit ist für mich sehr relevant, weil sie Impulse für eine Erweiterung des heutigen Kunstbegriffs weitergeben kann, indem eine Bildung einer gleichberechtigenden gesellschaftlichen Handlungsweise von der Neugier gegenüber dem Naturschönen zu entwickeln ist, obwohl sich das naturwissenschaftliche Weltbild drastisch differenziert hat. In Da Vincis Naturstreben lässt sich im Effekt eine moralische Bildung rezipieren, die den unvollendeten dialektischen künstlerischen Prozessen und Methodiken innewohnt.

In der heutigen Zeit hat der Künstler eine andere gesellschaftliche und politische Herausforderung und Verantwortung als das, was den Kunstkonsum und den Kunstmarkt optimiert. Des Weiteren will ich mich mit der Dialektik zwischen Kunst und Pädagogik sowie mit der Krise des heutigen Subjekts sowohl im Osten als auch im Westen beschäftigen, wo eine Selbstreflexion und eine Selbstbefragung verpasst werden. Ferner handelt es sich in diesem Text um eine Haltung gegen die Trennung zwischen Ethik und Ästhetik, wovon schon Schiller und Adorno gewarnt haben (*Schiller 1795/1991; Adorno, 1970*). Dies wird auf die transkulturellen Dimensionen meiner transkulturellen Plastiken beschränkt und für den Begriff der Reinheit im Zusammenhang der heutigen kritischen Phänomene und Ideologien postmoderner Kulturen und Gesellschaften behandelt und untersucht. In der weiteren Folge lassen sich solche politischen und wirtschaftsorientierten Ideologien in diesem Text als Neoideologien bezeichnen, die auf die Anregung des Subjekts und seines Impetus ausgerichtet sind, die das Subjekt als einen Empfänger ansehen, ihm entsprechend begegnen und profitieren wollen. Ein gemeinsames Interesse solcher Neoideologien ist die Idee der Reinheit, wo Ressentiments emotional übertragen und ausgerichtet werden. Bestimmte emotionale und

rationale Urteile werden hervorgehoben, das Andere wird hingegen verneint. Anders ausgedrückt, geistige Fähigkeiten des postmodernen Subjekts werden zugunsten von Neoideologien instrumentalisiert. Als Rezept hebe ich die Synthese zwischen Kunst und Pädagogik hervor, in der das Gute und das Schöne in Beziehung gebracht werden. Nach meiner Erfahrung in Jordanien und in Deutschland wird die Kunstpädagogik mit den anderen Kunstfächern nicht gleichberechtigt. Kunstpädagogische Institutionen verlieren in Jordanien, beispielsweise im Gegensatz zu Kunstakademien, an Stellenwert und Bedeutsamkeit. Dies lässt sich dadurch begründen, dass die Kunstkompetenzen übersehen werden.

2 Moderne Kunst und Bildung

2.1 Das Problem des arabischen modernen Kunstbegriffs

Die Thesen dieses vorliegenden Textes lassen sich auf meine unterschiedlichen Ausbildungen in Jordanien und in Deutschland beziehen. Das heißt, im Fokus meiner transkulturellen künstlerischen Forschung stehen meine unterschiedlichen Ausbildungen zwischen Ost und West, aus denen ich versuche, meine eigene kunstpädagogische Haltung zu bestimmen und zu konzipieren. In der arabischen Welt hat der moderne Kunstbegriff ein anderes Szenario als im Westen. Die plötzliche Anwesenheit der modernen Kunst verändert die gesamte Situation sehr heikel, da moderne Kunst in dieser Zeit ohne die gesamten Zusammenhänge und Kontexte, welche einen Einfluss auf die Weiterentwicklung des westlichen spätmodernen Kunstbegriffs ausgeübt haben, erfahren wird. Manche arabische Kritiker haben die Relation zwischen den arabischen und westlichen Kunstbezügen als eine Art des Importierens (*Aljazeera, 2001*) angesehen, andere bedeuteten diese als einen kolonialen Empfang. Es gab beispielsweise in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts in Jordanien westliche moderne Künstler während des britischen Mandatsregimes, welche die jordanischen Kunstinteressierten angezogen haben (*Bashayreh/Jattl, 2019*). Mitte des 20. Jahrhunderts zeigten sich in den arabischen Ländern Phänomene, welche ganz eindeutig auf die koloniale Zeit verweisen (*Ilahi, 2011*). Die Zeit der arabischen Moderne wird daher als westliche Delegierungen verstanden, die mehr mit den Zwängen des westlichen Kolonialismus zu tun haben als mit kultureller Offenheit, Weiterentwicklungen und Interferenzen. In diesem Sinne kann gesagt werden, dass es, wenn von der Kunst in der arabischen Welt gesprochen wird, um die Mimesis des modernen westlichen Kunstbegriffs überhaupt geht. Es lässt sich nachweisen, dass eine modernisierte Kunstsprache von der arabischen Bourgeoisie aufgenommen wurde. Besser ausgedrückt, die Spektakel von Ausstellungvernissagen wurden als Prestige und von fremder Atmosphäre solcher aristokratischen Schichten „High-Class“ importiert

und nicht aufgrund ihrer Bedeutsamkeit und der Notwendigkeit der modernen Kunst bzw. der Freiheit des Subjekts. Menschen, die sich für moderne Kunst interessierten, hatten einen anderen gesellschaftlichen Level als andere. Die westlichen modernen Künstler haben demgegenüber existenzielle und politische Krisen erlebt und wollten durch die moderne Kunst sehr radikal alte traditionelle Normen, Ismen und Sitten abbrechen und gegen politische und ideologische Unterdrückungen revolutionieren. Anders gesagt, der arabische moderne Kunstbegriff ist ohne die westliche Tradition der spätmodernen Kunst undenkbar (*Khsef, 2016*). Wiederholbarkeit und Ähnlichkeit von Duktus und Kunstschulen überschreiten die Grenze von Beeinflussungen und transkulturellen Verhaltensweisen und landen im Bereich der Nachahmung. Das kann historisch so begründet werden, dass der arabische Kulturraum keine Aufklärung beigetragen hat, wo das Subjekt seine Mündigkeit anhand der Kunst ausdrücken konnte. Das heißt, dass die „kleine Erzählung“ ästhetischer Produktionen nicht mit der Notwendigkeit des Subjekts bzw. des Objekts zu tun hat (*Siehe: Lyotard, 2009; hierzu auch Kubsch, 2004, S. 5*), sondern, nach meiner Ansicht, mit einer gewissen Annäherung an die westliche Moderne und einer ästhetischen Nachahmung bzw. „Mimesis der Mimesis“. Moderne Kunst und das Produzieren moderner Kunstwerke kann als eine Entdeckung der westlichen Moderne betrachtet werden. Solche ästhetischen Bezüge und Vereinnahmungen wurden orientalisiert, wobei widersprüchlich erscheint, dass es vollkommen unbekannt war, dass viele westliche Künstler (z. B. Wassily Kandinsky, Paul Klee, Pablo Picasso) sich von der islamischen Ornamentik beeinflussen ließen (*Al-Azzam, 2020a, S. 6ff*). Nach der Meinung des Verfassers ging es in dieser Beziehung nicht um transkulturelle künstlerische Verhaltensweisen, sondern um Übernahme der westlichen spätmodernen Kunst ohne deren Kontexte und notwendigen künstlerischen Verhaltensweisen (z. B. Re-Orientalismus und Okzidentalismus). Denn die Künstler der klassischen Moderne waren auf der Suche nach neuer Spiritualität und primitiven Reinheiten in neuem Bezug auf die Natur (*Ebd.*). Solche Darstellungsweisen haben begonnen, in den arabischen Kulturraum emittiert zu werden, obwohl solche mimetischen Praktiken sich für politische, spirituelle und existenzielle Dimensionen nicht interessierten. Die Anfänge der modernen Kunst sind ohne eine vergleichbare Geschichte mit der westlichen Kunst aufgetaucht. Dieses in dem arabischen Kulturraum plötzliche Hervortreten der modernen Kunst ist bis heute sehr fraglich. Es lässt sich auch sagen, dass der Preis solcher expliziten Vereinnahmungen sehr hoch ist. Ein Fehlen von Künstler-Wissenschaftlern, die im Sinne von Bazon Brock als die einzige Möglichkeit gelten, etwas Neues zu erreichen, kann in der

arabischen Kunst der Gegenwart festgestellt werden. Künstler-Wissenschaftler sind in der Lage, die Kultur, Normen, Ismen, Gesetze, Nationalitäten usw. zu befreien und ihr Gedankengut in die Gesellschaft schöpferisch hineinzutragen. Sie sind diejenigen, die die Gegnerschaften methodisch anerkennen (*Brock, 2012*). Die Motivation eines arabischen Künstlers war die Aura der westlichen Kunstgeschichte und ihre Vorbildlichkeit für moderne Künstler. Dies geschieht durch abwesende kunstkritische Auseinandersetzungen, die die Bejahungen der Künstler, Haltungen und Agitationen befragen sollen. Das hat seine Relevanz für eine Trennung zwischen Kunst und Pädagogik und eine Abwesenheit von kunstpädagogischen Haltungen sowie für eine Minderwertigkeit des kunstpädagogischen Faches.

2.2 Künstlerische Bildung und Transkulturalität

Durch diese Einführung kann im Vorfeld der nächsten Fragestellung geklärt werden, dass eine künstlerische Bildung bzw. transkulturelle Bildung sowohl im arabischen als auch im westlichen Kulturraum sehr wesentlich ist. Dies kann durch die geistigen Fähigkeiten und die schöpferischen Kräfte des Subjekts weiterentwickelt werden, welche schlechthin an neue aufklärerische Anfänge appellieren können. Kunst wird von ihren pädagogischen Potenzialen operiert und zu anderen Interessen verführt. Dieses Problem findet sich auch in Deutschland, obwohl seit der Mitte des letzten Jahrhunderts kunstpädagogische Haltungen gefunden werden. Heute gewinnt eine künstlerische Bildung immer mehr Aufmerksamkeit und Anerkennung, die bereits von Schiller, Nietzsche und Beuys philosophiert und begründet wurde. Der deutsche kunstpädagogische Streit und die Vielfalt sind nirgendwo in der Welt zu finden, obwohl die Künstler sich vom Pädagogischen trennen wollen, wobei die PISA-Studien und ihre tendierten Kompetenzen des internationalen Bildungssystems herausragen. Die Frage ist, wenn die Kunstkompetenzen bzw. die pädagogischen Potenziale der Kunst völlig unbekannt und vernachlässigt werden, woran orientieren sich die Künstler beider Welten?

Letzthin bin ich mit dem ehemaligen Vorsitzenden des jordanischen Verbands der bildenden Künste Ghazi Naiem aufgrund seines Artikels auf die Diskussion gekommen, den er bereits im Thauat-Magazin und später beim Facebook veröffentlicht hat. Der Artikel heißt „Die Wirksamkeit der arabischen Kunst, der Kunstpädagogik und der ästhetischen Erziehung auf eine Auflösung des Radikalismus“. Der Graphikdesigner und Kunstkritiker zeigt in seinem Text ein Werk vom Street-art-Künstler Banksy und bei Facebook andere Bilder, die politische Themen von

arabischen Künstlern ausdrücken. Ein Gemälde zeigt beispielsweise revolutionierte Figuren, die von Picassos Guernica stark beeinflusst, aber mit expressionistischer Art und Weise durchgeführt worden sind. In seinem Text spricht er über die pädagogische Rolle der Kunst gegenüber Gesellschaften, ohne einen konkreten Bezug auf die Bilder und deren mögliche ethische Prinzipien zu nehmen. In einem Satz warnt der Autor vor „einer Verwechslung zwischen Künstler und Kunstpädagogen“ (Naiem, 2019). Nachdem ich nach diesem Satz fragte, hat er gemeint, dass ein Kunstpädagoge kein Künstler sein muss und der Künstler als ein Kunstpädagoge nicht geeignet sein könne, wobei ich den Eindruck gehabt habe, dass er Künstler vor den Kunstpädagogen eingestuft hat. Denn er meinte, dass es die Aufgabe des Künstlers als Bildhauer, Maler, Graphiker usw. sei, nur Kunst zu produzieren und keine Kunst bzw. Kunstpädagogik zu vermitteln, obwohl die meisten Absolventen der Uni-Akademien in Jordanien nur als Lehrer arbeiten und von ihrer Kunst nicht leben können. Ich habe weitere Fragen zu den ethischen und politischen Perspektiven der gezeigten Bilder gestellt. Seine Antwort war widersprüchlich und ohne jenen Bezug auf die von ihm gezeigten Bilder arabischer Künstler.

Im Hinblick dieses Zusammenhangs wird nach einer transkulturellen Bildung der Kunst gefragt, die von kulturtheoretischen, kunstgeschichtlichen und künstlerischen Zusammenhängen bestimmt werden kann, und ich möchte mich insbesondere mit dem Begriff bzw. dem Problem der Reinheit kritisch befassen. Es stellt sich also die Frage: Kann Kunst moralisch bilden?

3 Zum Problem der Reinheit

3.1 Terminus und Bedeutung

Reinheit ist ein Begriff, der eine lange Zeit als positiv sowohl in der Philosophie als auch in der Religion verwendet und angestrebt wurde (Stünkel, 2011). Der Begriff blieb ungefragt, bis Johann Georg Hamann die Moral der Aufklärung kritisiert hat, denn sie steuert im Sinne Hamann die Reinheit an, z. B. reines Denken, reine Begriffe, reine Seele, und negiert das Andere, indem Kant durch seine Theorie das Fremde der Vernunft reinigen wollte. Hamanns Metakritik gleicht Kants Kritik der reinen Vernunft als eine tendierte Reinheit mit einer religiösen Moral aus und findet hingegen in Leib und Materie bzw. im Unreinen (Vermischten) eine mystische Dimension (Gründer, 1966, S. 573-577). Michael Strausberg setzt sich kritisch damit auseinander, indem er Reinheit als „Instrument der Grenzziehung“ ansieht und sagt: „In differenzierten religiösen Systemen bzw. Kulturen stellen die Kategorien rein und unrein eine klassifikatorisch-kommunikative Leitdifferenz dar. Diese regelt Grenzen nach Innen [...], sowie nach außen“

(*Stausberg, 2004, S. 239*). Im Hinblick darauf möchte ich mich mit dem Problem der Reinheit anschließen, das als eine Strategie der heutigen politischen Propaganda zu betrachten ist. Reine Ideen sind vertraut, starr, begrenzt, idealisiert und werden anhand von neuen Formgefühlen suggeriert und vermittelt. Sie werden beim Subjekt emotional übertragen und indoktriniert sowie mit einer existenziellen Sicherheit gleichgestellt. Sie wurden bereits von ethischen Normen und Dogmen übernommen und heute von wirtschaftsorientierten Neoideologien ideologisiert und für ihre Zwecke genutzt. Das heißt, Reinheit wird eindimensional tangiert und kann vernünftig oder emotional nicht überschrieben werden. Sie ist uralt, indem sie von philosophischen, theologischen, religiösen (*Ego, 2007*) und ideologischen Ideenvorstellungen umgeschrieben worden ist. Beispielsweise haben Menschen, die die gleiche Religion oder die gleiche nationalistische Partei haben, ein gemeinsames emotionales Urteil gegenüber den Anderen, die sich aus den gleichen Zwecken motivieren lassen, von dem gleichen Rausch und den gleichen Effekten fasziniert werden. Emotionale Urteile sind schneller als das Bewusstsein und können ohne Vorwarnung und ungewollt hervorgerufen sowie unbewusst privilegiert werden. Der amerikanische Moralphilosoph Jonathan Haidt vergleicht die Emotionen mit einem Elefanten, auf dem wir reiten und der unsere vernünftigen moralischen Entscheidungen wild ignoriert und überstimmt (*Hübl, S. 304*). Emotionen lassen sich in dem Rausch von Menschenmassen auslösen und züchten (*Le Bon, 1895/1911*), die durch das Kollektive eine gemeinsame reine Idee bewahren wollen, (z. B. Religionen, Ideologien, Fußballmannschaften usw.). Solche Ideen werden emotional geschützt, indem Emotionen als eine Schutzmechanik solcher vorgestellten Ideen angeregt werden, welche sich vom Anderen (Fremden), das ihre Reinheit bedrohen könnte, abtrennen wollen. Irgendein Gefühl, das mit einem „Abscheu-Gefühl“ zu vergleichen bzw. zu täuschen ist, lässt sich aktivieren. Früher war Reinheit eine Idee religiöser Vorstellungen, dann ist sie zu der Idee der Rasse und des Unvermischten und danach zu einem von den religiösen Ideen profitierenden Instrument von Ideologien geworden. Heute werden Reinheiten als virtualisierte Realitäten und von den Mediatisierungen übertragene Gefühle übernommen, welche kritische vergangene Anwendungen zugunsten der heutigen Konsumkonflikte wieder aufrufen und das heutige Alltagsleben kapitalisieren. Anders formuliert, latent fortlebende vergangene reine Ideen und metaphysische Symbole werden hinter solchen Tarnungen immaterieller Erscheinungen überliefert und in Gebrauch genommen. Solche Ästhetisierungen können gezielt sein und bestimmen unsere Emotionen und unser Impetus. Dies bedeutet, dass Emotionen politisiert, ideologisiert und zugunsten ihrer

Zwecke und Reinheitsvorstellungen benutzt werden. Sie steuern das Subjekt an, indem sie vernünftig nicht kontrolliert und ergänzt werden. Solche unbeschreiblichen Emotionen sollen befragt und kritisch reflektiert werden.

3.2 Antifremde emotionale Urteile

Das Problem der Reinheit wird im Laufe der Jahrhunderte mitgebracht und erscheint mit Hilfe einer Krypsis als vertraut, aber ihr verschleierter Zweck wäre, das Subjekt zu täuschen. Die Reinheit hat mit Menschenstämmen, ihre Zuneigungen und Interessen zu tun. Sie soll im Gegensatz zu Bedrohungsgefühlen von Fremdheiten als vertraut empfunden werden. Von heutigen Reinheitssuchenden und Hybriden-Versagern werden Fragen und Sehnsüchte nach Reinheit verdachtslos und legitim inspiziert. Solche unmoralischen Tarnungen, unmoralischen zweckorientierten Oberflächen und nicht unschuldigen Schönheiten werden von kapitalistischen Trieben delegiert. Was es aber über sie zu wissen gilt, wäre, dass sie die eigentlichen internen und externen Grenzen zwischen Gesellschaftsstrukturen und dem Täuschen unserer Emotionen verursachen. Da die Kunst sich für die geistigen Fähigkeiten des Subjekts interessieren soll, wird in dieser Beschäftigung eine moralische Bildung befragt.

Mit einer ganz aktuellen Situation möchte ich beginnen, nämlich mit der Coronapandemie. Aktivisten in den sozialen Netzwerken werfen Flüchtlingen vor, Träger des Virus zu sein. Das lässt sich von der Stimmung der Straße nicht unterscheiden, indem Menschen mehr Angstgefühl vor fremden Menschen offensichtlich gezeigt haben. Dieses Problem ist nicht neu, dass das Fremde mit einer Unreinlichkeit verbunden wird. Bereits in der Antike wurde das Fremde als Mischwesen degradiert, an dem das Tierische, das das Bösertige symbolisierte, teilhatte. Eine Mischrasse war in der griechischen Antike als ein Verdacht angesehen, unter den Feldherren und freie Menschen gerieten. Kämpfende Heroen gegen Minotauren, Zentauren, Harpyien können nicht anders als die heutigen Bedrohungsgefühle vor fremden Menschen im Sinne von „Barbaren“ betrachtet werden. Solche in der Kunst der Antike dargestellten Personifikationen von Mischwesen sollten in der damaligen Zeit im Gegensatz zu den gesunden starken Heroen und Göttern ebenso Bedrohung, Wildheit und Ekel auslösen. Heraklit hat gemeint, dass es einem Barbaren an einer geistigen Schulung fehle. Sie seien ungebildet, roh, abergläubisch, ungeschickt, unverständlich und dumm (*Jüthner, 1923, S. 8*). Heute wird oft die Frage gestellt: „Woher kommen Sie eigentlich?“ Fragen werden von bestimmten Beunruhigungen und fraglichen Emotionen gesteuert. Anders gesagt, Emotionen können sich durch falsche Signale äußern und daher getäuscht und instrumentalisiert werden.

3.3 Überlegungen zu den Moralgefühlen

Die Vielschichtigkeit und die Komplexität des menschlichen Gehirns beschäftigt bis heute die Neurowissenschaftler und Gehirnforscher. Es wird immer noch von unzähligen Nervenzellen dieses Denkkorgans und von dessen Bahnen gesprochen, die den gesamten Organismus dirigieren (*Rodulf-Müller, 2017*). Richard D. Precht sagt: „Das Gehirn denkt, und es erzeugt mein Ich, das denkt, dass es denkt“ (*Precht, 2007, S. 61*). Prechts Aussage verweist auf Vielschichtigkeit des menschlichen Denkens und zugleich hebt die Komplexität die Rätselhaftigkeit des menschlichen Gehirns und seiner Strukturen hervor. Der Philosoph versucht auch, die Strukturen des menschlichen Denkens zu beschreiben, und er geht mit Descartes These „Ich denke, also bin ich“ kritisch um, indem Descartes das Gefühl ignoriere. Precht konstatiert, dass Gefühl und Verstand nicht zu trennen seien, indem er sagt: „Aber ohne das Gefühl hat der Verstand ein Problem“ (*Ebd., S. 76*). Prechts These ist nicht neu, indem Schiller bereits vor dem Optimismus der Aufklärung gewarnt hat (*Schiller, 1795/1991*). Schiller sah den Optimismus der Aufklärung als einen Denkfehler, indem sie sich auf die Vernunft fokussiert hat und das menschliche Gefühl vernachlässigte. Der bevorzugte menschliche Verstand, der bei Kant festzustellen ist, hat nach Schiller die menschliche Moral beschränkt. Der Moralphilosoph Philipp Hübl hat sein letztes Buch in Bezug auf psychologische Studien geschrieben und erklärt, wie menschliche Moral funktioniert. Zugleich können wir sehen, ob Schiller diesbezüglich recht gehabt hätte. Hübl hat nach solchen Studien festgestellt, dass unsere Moral sowie ihre Entscheidungen emotional, biologisch polarisiert seien (*Hübl, 2019, S. 12/13*). Mit anderen Worten, unsere Emotionen prägen unsere Moral, die in vielen Fällen vernünftig überstimmt werden soll. Gefühle können unsere Moral bewerten, aber sie können dadurch geirrt werden, indem der Mensch laut Hübl nicht nur Kulturwesen ist, sondern auch Naturwesen. Aus diesem Grund unterscheiden sich die Menschen und ihre moralischen Urteile und Bestimmungen. Das lässt sich durch den Ekel und die Angst beispielsweise erklären. Unsere Vorfahren haben sich geekelt, da sie in den Mechanismen emotional gefühlt haben, dass Keime unserem Körper schädlich sind. Der Mensch hat sich im Laufe der Zeit entwickelt und viele seiner Emotionen und Moral als ein kulturelles und gebildetes Wesen entschieden. Z. B. Schimmelkäse kann gegessen werden. Weitere Beispiele sind Bedrohungsgefühle und Abneigungen (Idiosynkrasie) vor fremden Menschen. Hübl stellt noch das Problem der Reinheit in den Fokus seiner Untersuchung und stellt sie als ein politisches Problem vor.

Im Laufe der Geschichte und in Bezug auf die Kunstgeschichte sind Reinheiten Ausdrucksmittel von Wahrheiten. Entfremdung und Attraktivität von Symbolik,

Darstellungen und Elementen wurden als Ausdruck reiner Ideen aufgrund beispielsweise von religiösen Überzeugungen und metaphysischen Krisen verstanden. Der heilige Schein sowie die islamische Ornamentik und deren glückseliges Wirken, die im Sinne James Dickies als eine „Vorahnung des Paradieses“ zu interpretieren sind (*Zit. n. Villanueva, 2009, S. 33*), sollten in den nachmittelalterlichen Zeiten rein abstrahiert in Erscheinung treten. Diese reinen Ausdruckskräfte werden bis heute von den virtuellen Welten digitaler Medialisierungen aufgenommen bzw. übernommen und instrumentalisiert, um mittelbare und unmittelbare Überzeugungen zu erreichen. Eine wesentliche Zeit, die bis heute die Kunst und Künstler beeinflusst, ist die Zeit der Renaissance. Ein Künstler wie Da Vinci hat sich an der Natur orientiert und versucht, von der Natur auf die Kunst einzugehen. Bei manchen Werken von Da Vinci kann angenommen werden, dass er die Parallelität zwischen Kunst und Natur entdeckt hat, indem er beispielsweise Haare seiner Figuren wie die Bewegung des Wassers dargestellt hat und nicht wie die Haare eines Models. In diesem Text hat mich einer der Aufträge, die Da Vinci von der Kirche erhalten hat bzw. wiederholen sollte, interessiert. Als ein vergleichbares abstraktes symbolisches Beispiel habe ich die islamische Ornamentik ausgewählt. Die Ornamentik zeigt eine geometrische Ästhetik, die mit den reinen Vorstellungen der Auftraggeber der Renaissance und deren Sehnsüchten zu vergleichen ist. Die „großen Erzählungen“ sollten in einer gewissen Qualität, die neben einer Wirklichkeitsqualität überheblich erscheinen sollte, hervorgebracht werden (*Lyotard, 2009*). Das werden wir im Folgenden durch eine zweite Fassung von Da Vincis Bildern sehen.

4 Beispiel Da Vinci

In der Kunstgeschichte sind bestimmte ästhetische Ausdrucksweisen und Nimbuse von den damaligen Traditionen bzw. Religionen bevorzugt, begrüßt und gesucht worden. Dies lässt sich sowohl in den östlichen als auch in den westlichen Traditionen nachweisen, obwohl beide traditionellen Kunstgeschichten für unterschiedliche Darstellungsweisen und unterschiedliche griechische Bezüge standen. Um Allgemeinheiten und heikle Zusammenhänge zu vermeiden, möchte ich mich auf die islamische mittelalterliche Kunst und auf die westliche Renaissance beschränken. Obwohl sich die islamische Kunst von der platonischen Skepsis und von Platons Hochverehrung der Geometrie beeinflussen ließ und sich die westliche Kunst von der Wirklichkeit nicht ganz trennte, haben sie die Kunst durch bestimmte Vorstellungen von reinen Ideen dominiert. Was die Auftraggeber interessiert hat, war nicht die Individualität des Künstlers selbst, sondern die

Annäherung der Vorstellung der biblischen Erzählung und der metaphysischen Idee, die im Koran angedeutet wird.



(Abb. 1) Leonardo da Vinci: Die Felsgrottenmadonna (Maria mit dem Christuskind, dem Johannesknaben und einem Engel), 1483-1484/85. Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 197,3 x 120 cm. Paris, Musée du Louvre. Foto: (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado.



(Abb. 2) Leonardo da Vinci: Die Felsgrottenmadonna (Maria mit dem Christuskind, dem Johannesknaben und einem Engel), 1495-1499 und 1506 und 1508. Öl auf Pappelholz (parkettiert), 189,5 x 120 cm. Foto: © The National Gallery, London.



(Abb. 3) Ausschnitt (Abb. 2).

Da Vincis Bilder (Abb. 1 und 2) zeigen eine Komposition von vier Figuren: die Madonna und das Jesuskind mit dem Säugling Johannes dem Täufer und einem Engel in einer felsigen Landschaft. Die Spitze der dreieckigen Komposition wird von Maria eingenommen, die in der ersten Abbildung (Abb. 1) eine Hand nach Johannes steckt und die andere über den Kopf des Christuskindes hebt. Der kniende Johannes fügt seine Hände in einer Gebetshaltung zusammen und richtet sich zu dem Christuskind. Der Engel schaut auf Jesus und zeigt durch seine rechte hebende Hand auf Johannes. Die En-

gelsgestik verweist auf das Zeichen der Segnung gegenüber dem Johannes. Beide Bilder wurden von der Mailänder Franziskanerkirche San Francesco Grande für ein Altarbild der „Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis“ beauftragt (Clark, 1969, S. 47ff). Der dreiflügelige Altar sollte mit einer Mariendarstellung durchgeführt werden. Die erste Fassung wurde von Da Vinci gemalt und ist von den Auftraggebern abgelehnt worden. Das Bild wurde als provokant angesehen, obwohl Da Vinci viele Überarbeitungen vornahm. In der Version der National Gallery of London (Abb. 2), die zum Altar der Kirche gehörte, ist die gleiche Komposition zu sehen, aber ohne den ausgestreckten Zeigefinger des Engels, dessen Blick auf Johannes umgelenkt werden musste. Ein weiterer Unterschied ist die abstrakte farbige Behandlung, welche der biblischen Erzählung und ihrer reinen metaphysischen ästhetischen Qualität entsprechen sollte. Das heißt, dass die Symbolik und eine reine Vorstellung der religiösen Erzählung durch genaue organische bzw. biologische Naturbezüge nicht dominiert werden sollte. Diese Eigenschaften können auf dem zweiten Bild erkannt und empfunden werden, in dem Da Vinci auf die Details der Natur, auf die Natürlichkeit der Konturen und der Oberfläche verzichten sollte und stattdessen Symbole, transparente Motive (Marias durchsichtiger Schal (Abb. 3) und glänzende Effekte (heilige Scheine, leuchtende Falten, Widerspiegelungen und Reflexionen des blauen Wassers) sowie ein monochromatisch „abstrahierter“ Farbauftrag auftauchen. Die Symbolik und eine abstrahierte Eigenart des Symbolischen können als das sinnlich unmittelbar ausgedrückte Übersinnliche beschrieben werden (Scheer, 2002, S. 17). Des Weiteren sind im Vordergrund Gänseblümchen zu sehen, die als Marienattribut und für

Reinheit, ewiges Leben und die Erlösung stehen sowie die Mütterlichkeit, Demut und Unschuld symbolisieren (*Beuchert, 2004, S. 105; hierzu auch Heilmeyer, 2013, S. 56*). So auch sollten die Blumen, deren Duft und Schönheit das versprochene Paradies darstellen (*Heilmeyer, 2013, S. 12; hierzu auch Widauer, 2009*). Anders ausgedrückt, während die Farbe auf dem ersten Bild den Strukturen der Natur und deren biologischen Eigenschaften nahekommt und dadurch eine Balance zwischen dem Konkreten und Gedachten erreicht worden ist, spielt die Verbindung zwischen Farbe und Wirklichkeit auf dem zweiten Bild eine sekundäre Rolle, indem sie im Dienste des Vorgestellten bzw. der metaphysischen Idee steht (*Abb. 3*).¹ Bei dem ersten Auftrag ist eine Haltung des Künstlers durch die Naturverbundenheit zu erkennen, z. B. sein Interesse gegenüber den Felsformationen (*Clark, S. 141*), hingegen herrscht in dem zweiten Bild eine traditionelle Darstellungsweise durch religiöse Attribute, Symbolik und Nimbus. Denn der Auftraggeber hat einen anderen Farbauftrag verlangt. Da Vincis Relation zur Natur war auf seinem ersten Bild nicht nur physisch, sondern auch technisch und biologisch. Er hat mimetisch und rational, wie die Natur, schichtweise seine Motive herausgearbeitet. Diese Leidenschaft der Mimesis ist vom zweiten Bild verfehlt, welches Da Vincis Aufmerksamkeit und Phantasie genommen hat. Eine vermiedene Reinheit bzw. orientierte gemischte Naturtransformationen lassen sich nachvollziehen, als in einer von Da Vincis Beschreibungen steht: „[...] der Fuß der Berge soll zum



(Abb. 4) Islamische Ornamentik. Wandpartie. Meknes-Marokko, 14. Jahrhundert.

Teil mit den Resten von Büschen bedeckt sein, die mit Schlamm herabgestoßen sind, und Erde und Steinen vermischt sind. [...]“ (*Ebd., S. 160*)

4.1 Im Vergleich zur islamischen Ornamentik

Manche von Da Vincis Studien zeigen ornamentale geometrische Ranken, die sich mit Naturgegenständen und expressiven Ausdrucksweisen kombinieren lassen (*Ebd.*). Hier ist außerdem der Gedanke aufzugreifen, dass zwischen der christlichen Symbolik des Mittelalters, die Auftraggeber in der zweiten Fassung angestrebt haben, und der islamischen Ornamentik eine Vergleichbarkeit besteht. Im Hinblick dieses Zusammenhangs lohnt es sich, das zweite Bild mit einem Beispiel islamischer Ornamentik (*Abb. 4*) zu vergleichen,

¹ Metaphysik ist ein sehr umstrittener Terminus, der sowohl in den metaphysischen als auch den pragmatischen Philosophien mit ganz unterschiedlichen Hintersinnen auftaucht. Als die Welt des Jenseits ist der Begriff in den theologischen Zusammenhängen zu verstehen.

denn religiöse Darstellungen beider Kunsttraditionen haben auf eine gewisse ähnliche Vorstellung tendiert, nämlich die Reinheit als ein entsprechender Ausdruck des Metaphysischen. Trotz der großen Unterschiede durch perspektive und perspektivlose, erzählerische und antierzählerische Charakteristika der christlichen und islamischen Darstellungsweisen gibt es doch Ähnlichkeiten. Die Abbildung aus Marokko zeigt geometrische Motive, die der Betrachter mit Blumen, Sonnenschein und Sternen assoziiert. Dieser ornamentale zweidimensionale Kosmos beinhaltet aber mehrere Bedeutungszusammenhänge. Das Herauswachsen, die permanente Bewegung, Widerspiegelungen und geometrische Ästhetik treten nicht aus Zufall hervor. Die islamische Ornamentik hat die Geometrie und geometrieähnliche Kalligraphie nicht nur aus mystischen Gründen verwendet, sondern auch, um eine zeitlose reine Welt zu symbolisieren. Diese Welt ist in den islamischen heiligen Schriften zu finden. Materie galt in den beiden mittelalterlichen Traditionen als vergänglich und vom Vergehen bedroht. Wie Belting geschildert hat, dass die Rolle islamischer perspektivloser Ornamentik das Subjekt von den Bildern der Wirklichkeit reinigt (*Belting, 2008*). In der islamischen Ornamentik werden paradiesische Jenseitswelten hervorgebracht, die mit einem Ausdruck von Freude und Wohlgefallen begleitet sind. Das kann als eine Entfremdung des Jenseits und die „paradiesische Vorahnung“ betrachtet werden. Klarheit, Reinheit und Ewigkeit sind ihre Eigenheiten. Ähnlich orientierten sich die Auftraggeber des zweiten Bildes, auf dem der heilige Schein die Eigenschaften von göttlichem Glanz trägt. Dieser Glanz erscheint als Symbol und zugleich als ein abstrakter Ausdruck, dessen Ästhetik auf die mystische Dimension der Reinheit und Frömmigkeit verweist. Gleichermassen sind die abstrahierten Oberflächen und Konturen der Naturgegenstände, die die dargestellten Figuren umgeben, zu betrachten. Das Gute bildet mit dem Ästhetischen den Ausdruck, der sich an dem Gemüt des Subjekts orientiert. Meines Erachtens ist es hinsichtlich dieser Sache legitim, von frühen Abstraktionen zu sprechen. Denn dieses Prinzip hatte nicht mit dem Können, sondern mit dem Sollen zu tun, indem der Auftraggeber Da Vincis naturbezogene Besonderheit und künstlerisches Verfahren abgelehnt hat. Die Wahrnehmung des Betrachters sollte vom Rausch des Effekts und von der Botschaft großer Erzählung gebunden werden. Ähnlich sollten die islamischen ornamentalen Künste funktionieren, obwohl sie sich vom Anfang und Ende der Erzählung befreien (*Lyotard, 2009*). Trotzdem handelt es sich im ornamentalen Kosmos um ein Wirken göttlicher Kräfte und göttlicher Eigenschaften. Das Metaphysische steht im Vordergrund der Wahrnehmung und es geht nicht um eine existenzielle Erzäh-

lung, die dem Dasein eine Relevanz gibt. Das entspricht Hegels Verständnis gegenüber Kunst: „Die Kunst ist die sinnliche Vorstellung des Absoluten“ (*Hegel, 1835-1838*). Die traditionelle Kunst tendierte auf Gemüt, um bestimmte Ideen, Vorstellungen, religiöse Kontexte auszudrücken. Solche idealen Ausdruckweisen sollten von jedem ähnlich wahrgenommen und empfunden werden. Das gilt auch für die erzielten Attraktionen ästhetischer Reinheit, welche beim Subjekt immaterielle und zeitlose ideale Vorstellungen und Wünsche bilden wollen. Das geschieht, wenn die Idee der Reinheit in den Menschen emotional adaptiert wird. Solche reinheitsorientierten materiellen Vermummungen, Tarnungen, Illusionen und Täuschungen verzichten auf Korrespondenzen der Natur, stattdessen streben sie die schönen Effekte metaphysischer Symbole und Botschaften an. Das heißt, zwischen dem Mittelalter und der heutigen spätkapitalistischen Welt treten bezüglich der Freiheit des Subjekts Ähnlichkeiten auf. Heute, ebenso wie im Mittelalter, wird sich für das Subjekt entschieden. Die heutige zügellose Freiheit ist keine Eigenschaft individueller Selbstbestimmung, sondern eine Gewohnheit, die den Willen des Subjekts und dessen ethische Urteile auslassen will, indem die Mündigkeit und vernünftige moralische Überstimmungen des Subjekts deaktiviert werden. Bereits waren im Mittelalter das Ichhafte und die Mündigkeit des Subjekts tabuisiert. Dies erfahren wir anhand eines Beispiels von Da Vinci, in dem der Auftragsgeber aufgrund einer Sehnsucht nach mittelalterlicher Zeit das Individuum des Künstlers verneint hat. Heute wird das Kunstwerk mittelbar und unmittelbar vom Kunstmarkt angewiesen. Der Geschmack des Kunstmarktes bestimmt das Kunstwerk und nicht der Künstler selbst. Der Künstler braucht seine Botschaften, wie die damaligen Künstler der Renaissance, nicht zu verheimlichen, da es sich nicht um Inhalte und gesellschaftliche, kulturelle Verantwortung handelt. Der Erfolg des Kunstwerkes ist an seinen Verkauf gebunden. Glück und Kunst werden wirtschaftlich orientiert und dominiert.

Zu diesem Punkt vertrete ich in diesem Text die These, dass in Bezug auf die Abstraktionen moderner westlicher Tradition, die sich auf das Naturschöne beziehen, eine ganzheitliche Denkweise aktiviert, jede geistige Dominanz vermieden sowie sich an einer Bildung des postmodernen Subjekts orientiert werden kann. Als „Abstraktionen gegen Abstraktionen“ vertritt der Text seine Haltung. Warum?

4.2 Das mimetisch-rationale Prinzip bei Da Vinci

Es gibt weitere Studien von Da Vinci, die seine individuelle Relation zur Natur deutlich machen können. Bei Da Vinci und seinem Zeitgenossen Albrecht Dürer sind das mimetisch-rationale Prinzip und eine Nachahmungslehre nachzuweisen. Eine intuitive Verhaltensweise ist bei Da Vinci sehr fragwürdig, die in diesem Text anhand von weiteren Studien erklärt wird, in denen er mit den Naturnachahmungen spontan umgegangen ist. Anders ausgedrückt, wie die Natur, deren Technik und Kräfte hat er seine Studien und die Landschaften seiner Bilder schichtweise dargestellt. Diese Spontaneität und die Mimesis können auf seinen Studien nach-



(Abb. 5) Leonardo da Vinci: Wasserstudien. 1510. Windsor, Royal Library.

vollzogen werden, indem Da Vinci von dem kräftigen Charakter des Wassers auf seine Studien von Haaren ausgegangen ist. Leonardo da Vincis künstlerisches Verhalten war auf der Suche nach einer Parallelität von Naturkräften. Wie oben beschrieben wurde, hat Da Vinci die Haare nicht nachgeahmt, sondern vom Wasser gelernt, wie er Haare intuitiv zeichnen und malen kann, um einen gewissen naturähnlichen individuellen Charakterzug zu erreichen. Die Zusammenhänge zwischen den Natureigenschaften, Kräften, Ereignissen und Zuständen haben ihn interessiert und nicht nur die Formen und die Materialität der Natur. Auf seiner Studie (Abb. 6) sind unterschiedliche Motive zu sehen, die meines Erachtens miteinander zu tun haben. Der „Sinnende Greis und Wasserstudien“ erinnern zugleich an Haarzöpfe. „Imitation natura“ ist bei Kandinsky anders zu verstehen, mit der Nachahmung des Rätselhaften der Natur als ein Prinzip. Die Natur ist bei ihm so zu verstehen, dass ihre Rätselhaftigkeit in der Mischung von Materie und Geist liegt. Davon lässt sich eine künstlerische Haltung und Lehre weiterentwickeln, die experimentell zu erreichen ist. Die Materie, die im Mittelalter vergänglich ist, ist von Da Vinci mit Respekt wahrgenommen und bewundert worden. Der sinnende Greis ist eine Figur, die an die Darstellungen von antiken Philosophen erinnert. Sie kann auf eine Selbstdarstellung Da Vincis trotz des differenzierten Aussehens bezogen werden.



(Abb. 6) Leonardo da Vinci: Sinnender Greis und Wasserstudien. Um 1513. Windsor, Royal Library.



(Abb. 7) Leonardo da Vinci: Die erstarrte Sinflut. Um 1514. Windsor, Royal Library.



(Abb. 8) Leonardo da Vinci: Erdschichtung. Um 1508. Windsor, Royal Library.

Seine Haltung bzw. die Position seiner überschlagenen Beine und seine durch den herabgezogenen Mund bezweifelte Mimik sind beispielsweise nicht als eine melancholische Haltung wahrzunehmen, sondern als eine nachdenkliche Haltung gegenüber den Geheimnissen der Natur bzw. der Materie und ihren Kräften. Der „Homo-Mensura-Satz“, der ein berühmtes Diktum und eine Lehraussage der Renaissance und für deren Prinzip geworden ist, stammt von dem griechischen Philosophen Protagoras und sollte heißen, dass jeder einzelne Mensch das Maß aller Dinge sei. Dessen Bedeutung ist sehr umstritten. In Bezug auf die humanistischen Werte der Renaissance lässt sich indessen der Satz so interpretieren, dass die Geheimnisse der Dinge durch die Vernunft und Subjektivität des Individuums in ihren Maßen beurteilt und bestimmt werden können. Dieses Maß ist aber relativ, indem die Wahrheit veränderlich und nicht allgemeingültig ist. Das heißt, die Dinge, die als wahr beurteilt werden, sind viel-

leicht morgen nicht wahr. Zwischen dem Subjektivismus und Relativismus positioniert sich der Satz und hat mit der Eigenheit einzelner Menschen bzw. der Grenze ihres Bewusstseins zu tun. Der einzelne Mensch befindet sich in permanenter Veränderung und Weiterentwicklung (Günther, 1995). Im christlichen und islamischen Mittelalter können hingegen die Abstraktionen metaphysischer Symbolik und der hierarchische Charakter in Bezug auf religiöse Schriften als Evidenzen gefunden werden. Da Vinci hat eine Verwandtschaft zwischen Mensch und Natur bzw. dem Organischen und Anorganischen sowie eine geistige und materielle Bezogenheit verstanden (Abb. 5-8). An der Materie und den geheimnisvollen Mischungen und materiellen und geistigen Beziehungen hat sich Da Vinci künstlerisch orientiert und daraus fragwürdige Handlungsweisen erreicht. Nachweislich hat Da Vinci diese Verhaltensweise für seine Schüler rezipiert, indem er sagte, „wie ein Sturm zu malen sei“ (Clark, 1969, S. 160). Nicht nur rational, sondern die Naturkräfte und Ereignisse intuitiv nachahmend bzw. sich wie sie blind verhaltend. Daraus ergibt sich, dass die Studien seine künstlerische Autorität und Neugier zeigen, die wissenschaftlich bewusst war. Kehren wir zu seinem Bild (Abb. 1) zurück, lässt sich annehmen, dass die Landschaft nicht nur als Dekor zu verstehen ist, sondern als durch Naturtechnik transformierte Landschaft. Das Mimetische ist im Ausdruck der Naturkräfte und ihrer phantasihaften Vermischungen zu empfinden und das Rationale ist in der erfundenen naturähnlichen Technik und im wissenschaftlichen Bewusstsein zu reflektieren. Empfindung, Wissen und Fantasie bilden sein Formgefühl, das er durch das Vermischte und den korrespondierenden Charakter seiner Motive ausdrückt (Ebd., S. 141, 157, 162). Als ein „Vieles im Augenblick“ können Da Vincis enigmatische dialektische Erzählungen beschrieben werden. Aus den schöpferischen Naturprozessen hat er seine Formgefühle (z. B. Wasserbewegungen) einfühlungsmäßig und fantasiehaft objektiviert, deren expressiver Charakter den Betrachter zu einer balancierten Wahrnehmung zwischen Gefühl und Nachdenken führt. Durch dieses dialektische veränderliche Denken lässt sich wiederum die Cleverness des Kunstwerkes bewahrheiten. Das heißt, Wahrheiten, Normen und Weltanschauungen werden durch die Korrespondenzen des Kunstwerkes als unwahr bezweifelt, zerlegt und verwandlungs- bzw. entwicklungsfähig. Das „Unterlassen als Handeln“ (Brock, 2014) war der Habitus eines Erkenntnisgewinns von Da Vinci. Allgemeingültige Wahrheiten sollten im Sinne Da Vincis bezweifelt und durch ein anderes Handeln unterlassen werden.

Davon ausgehend und anschließend möchte ich auf meine Plastiken bzw. auf meine transkulturellen Experimente eingehen und mich anhand dieser Experimente mit dem Problem der Reinheit im heutigen digitalen Zeitalter befassen. In Anschluss an Da Vinci sehe ich, dass sich ein naturähnlicher Habitus moralisch bzw. transkulturell bilden kann, sowohl während der künstlerischen Tätigkeit als auch während der Betrachtung, indem ein ganzheitliches Denken hervorgerufen werden kann.

5 Plastik zwischen Mimesis und Konstruktion: Beispiel Transformation I

Die über 200 cm lange, liegende farbige Skulptur ist im 2012 entstanden. Sie gilt als die entwickelte Gattung, die nach der malerischen Phase und reliefartigen Bildern entstanden ist bzw. sich ergeben hat. Die Herangehensweise hat sich von Schicht zu Schicht weiterentwickelt. Eine grobe Form besteht aus Holz, Styropor, Hasendraht. Die Haut der Skulptur wurde Schichtweise aus Pappmaché und Spachtelmasse aufgezogen sowie mit Öl, Acrylfarbe und Harzlack malerisch behandelt. Der Farbauftrag lässt sich als Mischstil beschreiben. Pastose, lasierende und feine Malerei können erkannt werden. Daher können unterschiedliche Stile, die einem gemeinsamen Sinnzusammenhang dienen, entziffert werden. Expressionsistische, impressionistische, abstrakte und realistische farbige Behandlungen, die auf eine abstrakt-gegenständliche Relation und verschiedene bzw. korrespondierende Attributiva verweisen. Felsen, Wurzeln, Wasser, Erde, Knochen, Lebewesen, Metalle usw. sowie Pinselstriche spielen eine erzählerische Rolle, die sich von vergangener Symbolik und den gesamten Erzählungen verabschiedet. Die Farblogik orientiert sich an der Form, welche ihren eigenen Sinn hat und zugleich im Raum etwas anbietet bzw. widerspricht. Sie besteht aus den Kontrasten der Farben und der Oberflächen und zeigt sich als ein Raum-Kontrast. Deren offene dialektische Bewegung kann als Resultat solcher offenen Synthesen und Kontraste angesehen werden. Anders gesagt, es geht nicht um eine Vollendung, sondern um eine eigenständige Nachahmung, die von Adorno als die die Nachahmung „des Schönen an sich“ beschrieben wird (*Adorno, 1970, S. 113*). Das kann anhand einer Verhaltensweise erreicht werden, welche mimetisch-konstruktiv geschehen kann. Mimesis sei das Andere der Vernunft, nichtbegrifflich, empfindungshaft und zugleich von der Rationalität bzw. Konstruktion im Gestaltungsprozess abhängig (*Adorno, 1970, S. 169f*). Wenn der Künstler auf seine Absichten verzichtet und sich intuitiv vom Werk führen lässt und zugleich kritisch mit solchen ungeplanten symptomatischen Spuren beurteilt und ergänzt, wird das Kunstwerk dem Naturschönen angenähert. Das, was nach einem intuitiven Verhalten

bleibt, ist das Dionysische, das eine klare konkrete Form braucht. Sie ist als das Einmischen des Geistigen im sinnlichen Geschehen des Kunstwerkes zu bezeichnen. Das wäre erst möglich, wenn die Ratio des Künstlers deaktiviert ist. Das Zähmen solchen rauschhaften mimetischen Chaos durch Findung einer Formgebung kann erst durch eine kritische Beurteilung gegenüber der materiellen Qualität des Objekts erreicht werden. Das kann als gegenseitige Konflikthaftigkeit und zugleich Korrespondenzen, die sich wechselseitig inspirieren können, beschrieben werden. Die Gattung, die eine vergleichbare Qualität mit der sich durch ein mimetisch-konstruktives Verhalten ergebenen Rätselhaftigkeit hat, ist die Musik. Denn das Kunstschöne lässt sich nach Adorno als musikähnlich betrachten. E. T. A. Hoffmann hat zur romantischen Musik gemeint, dass die Musik die romantischste aller Künste sei. Hoffmann: „Eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht“ (*Kleßmann, 1979, S. 177*). Das hat er zu Beethovens 5. Symphonie geschrieben (*Ebd.*). Diese romantische Sehnsucht lässt sich in der Rätselhaftigkeit von >Transformation I< durch eine transzendente Dimension empfinden. Die Ideologie der Entfremdung der heutigen unaufhaltsamen Macht der Industrie bzw. der Technologie und der konsumistischen und wirtschaftsorientierten Medien wird auf Kosten der Natur optimiert. Natur ist im Gegensatz zur Kultur als das Vom-Menschen-Nicht-Gemachte zu erinnern. Es gibt eine verlorene fremde existenzielle Dimension, die die Gedankenwelt von Individuen anstrengen und bereichern kann. Mit anderen Worten, die abstrakten kleinen Erzählungen der Skulptur (*Abb. 9-11*) haben unterschiedliche Dimensionen inne, (z. B. physische und metaphysische, materielle und geistige, konkrete und gedachte, organische und anorganische usw.). Es lässt sich von unterschiedlichen existenziellen Dimensionen sprechen, welche an der Formgebung der Plastik partizipieren bzw. sich in den Kontrasten und wechselseitigen Relationen der Kunst reflektieren und empfinden lassen. Solche Relationen sind schon von Kulturen verlassen worden. Stattdessen suchen die Kulturen Täuschungen und Illusionen reiner und homogener Vorstellungen, z. B. reine Rassen, unvermischte Kulturen, reine Ideologien usw. Die Kontraste meiner Plastiken sind die potenzielle Kraft, die eine dialektische Bewegung und daher die Fruchtbarkeit eines ganzheitlichen Denkens garantieren, welches für transkulturelle Weiterentwicklungen nötig ist (*Al-Azzam, 2020b, S. 280ff*).



(Abb. 9) Transformation (I): Plastik, Pappmaché, Draht, Holz, Öl/Acryl, Harzlack, Spachtelmasse. 220 x 100 cm, 2012. © Hashim Al-Azzam.



(Abb. 10) Zweite Seite (Transformation I). © Hashim Al-Azzam.



(Abb. 11) Aus einem anderen Blickwinkel (Transformation I). © Hashim Al-Azzam.

An der Plastik kommen die historischen Zusammenhänge der Dimensionen in Frage. Die Zweidimensionalität und die Dreidimensionalität, die sich durch die Abstraktionen und die gegenständlichen Bezüge in Beziehung setzen. Sie wollen sich vielleicht gegenseitig ergänzen oder wechselseitig inspirieren. Das Abstrakte, das sich schon in der islamischen Ornamentik über die materielle existenzielle Dimension hebt, trifft sich mit dem Gegenständlichen und lässt sich von ihm anerkennen, indem es auf das Symbolische und Geometrische verzichtet. Zusammen drücken solche Dimensionen das Konkrete-Sinnliche und das Gedachte-Transzendente aus, welche auf unterschiedliche kulturelle Eigenheiten verweisen. Eine kulturelle Synthese hat bereits Beuys durch seine „Eurasianstab“-Aktion demonstriert. Beuys hat erblickt, dass nur durch solche dialektische Bewegung großer Zusammenhänge Weiterentwicklungen von Gesellschaften geschehen können. Eine Relevanz und eine Unbedingtheit kultureller Mischungen bzw. ost-westlicher Synthesen ist das unausweichliche Rezept, das nicht zu verleugnen ist und durch die Kunst gebildet werden kann. Zwischen Osten und Westen hat sich der Stab in Bewegung gesetzt. Diese Bewegung sollte für Geistigkeiten stehen, die mit der Zeit zwischen Ost und West getrennt sind. Der Osten, der für die Meditationen und Religionen noch steht, und der Westen, der als die Kultur der Wissenschaften anzusehen ist. Beuys hat auf die religiöse Symbolik und traditionelle

Autoritäten verzichtet. Stattdessen hat er sich an den existenziellen Dimensionen der Kunst und ihren rational-intuitiven Wechselbeziehungen und Konfrontationen orientiert. Dadurch werden transkulturelle Bildungsprozesse möglich, indem die Fähigkeiten des Subjekts sich weiterentwickeln und eine Dauerhaftigkeit des transkulturellen Kunstobjekts zugebilligt werden kann (*Buschkühle, 1997*).

An dieser Stelle ist zu fragen: Was kann die Kunst gegen die Idee der Reinheit, die mit dem Vertrauten und idealen Vorstellungen gleichgestellt wird, steuern? Die Frage ist gleichwohl: Wie lassen sich die eigenen geistigen Fähigkeiten in dieser Weise weiterentwickeln, sodass der Mensch sich selbst aus einem anderen Blickwinkel betrachten und reflektieren kann? Wie lassen sich diese automatischen emotionalen Urteile aus einem anderen Blickwinkel betrachten und dazu Fragen stellen? Anders formuliert: Wie lassen sich eigene Emotionen wahrnehmen und eigene moralische Urteile treffen bzw. eine selbstkritische Reflexion erreichen?

5.1 Aspekte des mimetisch-konstruktiven Prinzips

Das mimetisch-rationale Prinzip ist auch bei Kandinsky zu belegen. Kandinsky ist einer der Begründer der modernen Kunst, der von einer Bildung der Kunst in Bezug auf Schiller, Nietzsche und Steiner geschrieben hat. Apollon ist der Gott der Reinheit und Klarheit und soll nach Nietzsche mit Dionysos gepaart werden (*Dorn, 2020*). Das Apollinische und Dionysische Nietzsches sind nicht anders zu verstehen als die Intuition und Konstruktion bei Kandinsky. Kandinsky hat zumindest seit den 1920er Jahren von einer reinen Kunst gesprochen, deren „innere Notwendigkeit“ eine andere Wahrnehmung veranlassen und daher dem Subjekt eine meditative Kraft geben kann (*Kandinsky, 1912/1970*). Dies kann nach Kandinsky anhand einer intuitiv-konstruktiven Handlungsweise erreicht werden. Die in Korrespondenz stehenden Farben und Formen verlangen vom Subjekt unterschiedliche geistige Aktivitäten und können in einer Weise montiert werden, sodass sie beim Subjekt eine gewisse Synästhesie schaffen könnten. Das Kunstwerk sollte sich im Sinne Kandinskys parallel zur Natur positionieren bzw. entstehen. Diese Parallelität fand Kandinsky als einen musikähnlichen Charakter, die eine resonanzartige Qualität hervorbringen könnte. Nichtsdestotrotz ist bei Kandinsky seine Beschränkung auf das Geometrische und Geometrieähnliche in der Suche nach dem Reinen und Ursprünglichen als fraglich zu reflektieren. Er hat seine Dekompositionen als reine Kunst gesehen, die eine direkte Relation zum Göttlichen garantiere, wo er auf das Gegenständliche verzichtet hat. Einerseits lässt sich annehmen, dass das Individuelle, das bei Da Vinci durch seine befreiende individuelle Haltung festzustellen ist, bei Kandinsky nachzuweisen ist, aber mit anderen

Mitteln. Andererseits prävaliert durch das „Ein-Prinzip“ der abstrakten Kunst der avantgardistischen Künstler das Religiöse, welches ins Extreme gehen kann, indem sich kaum Formen und Farben von den Erfahrungen in der Natur trennen lassen. Lässt sich von einer neuen Forschung der abstrakten Kunst noch sprechen, wo Ergebnisse für den politischen, gesellschaftlichen bzw. kulturellen Kontext relevant sein könnten?

Die abstrakte Kunst kann sich in eine weitere Relation mit der Natur setzen, die als eine Sinnsuche und eine Auseinandersetzung gegenüber einem chaotischen Weltbild zu beschreiben ist. Eine neue Sinnzusammensetzung chaotischer Konstruktion von Wissen, Ideen, Erfahrungen und Erinnerungen kann sich auf die Dialektik der Natur mimetisch beziehen. Treffend ist die Aussage von Deleuze und Guattari, wenn sie schreiben:

„Nichts ist schmerzvoller, furchteinflößender als ein sich selbst entgleitendes Denken, als fliehende Gedanken, die, kaum in Ansätzen entworfen, schon wieder verschwinden, bereits angenagt vom Vergessen oder in andere hineingestürzt, die wir ebenso wenig beherrschen. Dies sind unendliche Variabilitäten, deren Verschwinden und Erscheinen zusammenfallen. Dies sind unendliche Geschwindigkeiten, die mit der Bewegungslosigkeit des farblosen und stummen Nichts verschwimmen, das sie durch queren, ohne Natur oder Denken“ (*Deleuze/Guattari, 1996, S. 238*).

Das ist eine Aussage zu dem Nicht-Sein, die in diesem Chaos verschleiert bleibt. Nach den Philosophen können Wissenschaft, Kunst und Philosophie solche Unsichtbarkeiten und Wesen objektivieren. Beschränken wir uns auf die Kunst, beschreibt Deleuze das Kunstwerk als einen „Empfindungsblock“, das aus zusammengesetzten Perzepten und Affekten besteht (*Ebd. S. 191*). Diese „Blöcke“ sollen an sich und für sich existieren (*Ebd. S. 192*). Was könnte mit dem An-sichsein des Kunstwerkes erreicht werden?

Adorno hat diese Autonomie des Kunstwerkes bezeichnet, die mit Hilfe einer mimetisch-konstruktiven Verhaltensweise zu erreichen ist. Desgleichen kann das bei Kandinsky durch die Balance zwischen Form, Farbe und Kompositionen erklärt werden, die im Sinne von Kandinsky unterschiedliche Temperaturen haben sollten (*Kandinsky, 1926*). Intuitiv-rational sind seine geometrischen und geometrieähnlichen Elemente auf der Grundfläche seiner Bilder verteilt worden. Intuitiv heißt, dass die Formen nach dem Gefühl bzw. durch ein blindes Verhalten objektiviert werden und danach rational beurteilt und ergänzt werden sollten. Die Ratio des Künstler-Subjekts soll deaktiviert werden, obwohl diese geistige Tätigkeit

von den anderen rationalen nicht trennbar ist. Dies sind Momente, in denen das Innere die Gelegenheit hat, von den Bestimmungen des Subjekts zu ruhen und befreit zu werden, wo sich vielleicht die Absichten des Geistes veranlassen können. Das Mimetische kann im Zufall materieller Objektivierungen einfließen. In dieser Weise kann Empfindung materieller Gestik und ebenso kann Materie eine Qualität der Empfindung haben, indem sie sich der Berausung der Musik annähern, indem musikalische Töne ein resonantes Charakteristikum haben. Sie hängen nach meinem Empfinden zwischen zwei Welten, der Welt der sinnlichen Erfahrung und der unerfahrenen metaphysischen Welt. Erinnerungen, Ereignisse, Gerüche usw. werden während der Musik hervorgerufen, aber sie lassen sich wieder verlieren, bevor sie in Klarheiten bestimmter Erfahrungen gefangen werden. Die Musik, die schon von Nietzsche und Schopenhauer als Zugang der Metaphysik beschrieben wurde (*Asmuth, 1999, S. 111ff*). Abstraktes Spüren und Rhythmen können mit Hilfe eines intuitiv-rationalen Umgangs auf Sinngebung und Sachverhalte verweisen, welchen vom Subjekt aufgrund seiner Offenheit und Neugier bzw. Respekt gefolgt wird und die beispielsweise farbig einfühlungsmäßig versinnbildlicht, zusammengesetzt und zur Erscheinung gebracht werden. Diese innere rätselhafte Sprache des Kunstwerkes benennt Adorno als „der Geist des Kunstwerkes“ (*Adorno, 1973*). Die „Transformation I“ zeigt solche Zusammensetzungen von Farbpigmenten, Farborganismus, Farbduktus und kleinen Erzählungen. Durch ihren abstrakten Charakter versuchen viele unterschiedliche Relationen, auf sich zu beziehen. Sie zeigen sich als unruhig, indem sie die Eigenschaften gegensätzlicher Dimensionen zeigen, nämlich die geistige und materielle, abstrakte und gegenständliche. Der abstrakte Pinselduktus sehnt sich nach einer Vermischung mit gegenständlichen Elementen und sie versuchen, sich für einen Zustand des Werdens zu vereinigen. Diese angestrebten Synthesen und die Vollkommenheit werden von der Plastik nicht bejaht, die stattdessen die Konfrontationen ihrer Pole als ein Wesensmerkmal behalten will. In dieser Hinsicht beschreibt Deleuze die Abstraktionen als „Umklammerung der Kräfte als Perzepte und der Werdensprozesse als Affekte“ (*Deleuze/Guattari, 1996, S. 2017*). Die Formgebung meiner Plastik gibt einerseits eine gewisse Ahnung einer Ordnung und andererseits bewahrt sie ihren offenen dialektischen Charakter und die Desintegration der Kontraste. Vom Chaos, oder wie Nietzsche meint, vom „Pathos der Distanz“ haben solche Elemente einen Sinnzusammenhang oder nach Deleuze und Guattari ein „Intensitätszentrum“ (*Böhringer, 2007, S. 153*) gefunden, das vom Subjekt (Betrachter und Künstler) multiperspektivische und multidimensio-

nale Zusammenhänge verlangt. Denn solche Korrespondenzen und Prozesse veranlassen eine musikähnliche Denkweise in einer digitalen Ära, in der das Denken und die Moral instrumentalisiert werden und die Mündigkeit des Subjekts vergeblich geworden ist.

6 Reinheit als eine beliebige Ästhetik der Postmoderne

In der Postmoderne lässt sich sogar von einer „kapitalistischen Moral“ sprechen (*Brock, 2019, S. 89ff*), welche sündenhafte Taten aufgrund einer Waffenindustrie rationalisieren und rechtfertigen will. Beschränken wir uns auf die ästhetische Seite heutiger Produkte, finden wir, dass es um eine Manipulation des Geschmacks und der Wünsche sowie um eine Verschleierung des Bestrebens geht. Die Emphase der Produkte verschleiert ihre eigentlichen Wahrheiten. Produkte wie Gummibärchen, digitale Formgefühle, Flugzeuge delegieren die Eigenschaft der Reinheit, welche in der Natur schon existiert, und verwendet sie als Täuschung, Tarnung oder als Anziehungsinstrument, (z. B. durchsichtige Fische, glänzende Vögel, reines Wasser). Die Transparenz schützt manche Fische vor Raubfischen, glänzende Vögel haben ihre höchste Schönheit in der Paarungszeit, reines Wasser stellt sich für Menschen als vertraulich und genießbar dar. Gummibärchen zeigen sich im Vergleich dazu als rein, obwohl sie nicht gesund sind. An einem Kampfflugzeug wird das Interessante bzw. sein Ästhetik-Design und legendärer Auftritt und nicht seine Gefahr gegen Menschen und Natur erkannt. Die kapitalistische Gier nach Macht ist als der Hauptverdächtige solcher Lügen festzustellen, aber das Problem ist nach Precht, dass der Kapitalismus „keinen Briefkasten“ habe, so Precht, „man kann sich dabei nicht beschweren“ (*Precht, 2007*). Auf der anderen Seite wird ein „Überwachungskapitalismus“ von Shoshana Zuboff erkannt, indem unsere Daten, Verhaltensweisen, Wünsche und Abhängigkeiten als Konsumenten überwacht und instrumentalisiert werden (*Zuboff, 2018*). Waren und Produkte wollen uns manipulieren, indem die heutigen Neoideologien von der wirtschaftlichen Macht in der spätkapitalistischen Zeit chauffiert werden. Eine Reinheitsstrategie kann die farblose Macht solcher Neoideologien identifizieren, indem Transparenz und durchsichtige Oberfläche von den heutigen sichtbaren ästhetischen Kulturerscheinungen übernommen, instrumentalisiert werden und unsere sensibilisierten Wahrnehmungen täuschen wollen. Die Materie sehnt sich nach dem Unsichtbaren bzw. nach dem Verzicht auf ihre materielle sinnliche Eigenheit. In der Zeit des Spätkapitalismus sind materielle Erscheinungen auf ein Kryptonum gerichtet. Transparente Produkte, animierte Leuchtwerbungen, die graphischen Oberflächen von Betriebssystemen und die Ästhetisierungen massenhafter Werbefotos und Animationen, die alle ihre Farbigkeit mit einer extrem

hohen Lichtqualität zeigen und Flüchtigkeit ausdrücken. Das hat Jameson als „frei flottierende Intensitäten“ diagnostiziert, indem sie kurzzeitige Emotionen anregen (*Buschkühle, 2007 I, S. 55*). Früher war dieses Licht in den Kirchen und Moscheen anhand von Glasmalerei und Kronleuchtern von dem Tageslicht gefiltert, um eine mystische reine Stimmung für die Betenden zu ermöglichen. In dem heutigen digitalisierten Zeitalter wandern alte Ideologien in neuen Reinkarnationen und werden hinter Erzählungen und Ästhetisierungen der heutigen digitalen Medien getarnt. Anders gesagt, das Subjekt wird durch die alltäglichen Beschleunigungen, ekstatische ästhetische Überwältigungen, instrumentalisierte Schönheiten und Marketing-Zwecke ins Chaotische hineingebracht und der Konsument wird emotional verführt und dressiert. Es gibt eine psychologische Marktforschung, die sich an der Wirkung von Werbemitteln orientiert. Die Technologie transportiert Suggestionen und Simulationen, die sich als Abstraktionen, Synästhesien, Glanz, Reinheiten und Transparenz zeigen, welche Träger kapitalistischer Emotionen und an einer unfreien Freiheit des postmodernen Subjekts orientiert sind. Denn das Subjekt muss von den Produkten- und der Warenauswahl abhängig sein, wodurch seine Sucht mittelbar instrumentalisiert werden kann. Es wird versucht, das Subjekt durch eine künstliche Attraktivität zu beeinflussen, die aber aufgrund einer Wiederholbarkeit trivial wird, den Anspruch auf eine individuelle tiefe Wahrnehmung verliert. Daher können solche abstrahierten Effekte die Aura nicht imitieren. An die Aura, die durch die mimetische Relation der modernen Kunst zur Natur erreicht wird (*Benjamin, 1980*), kann von solchen augenblicklichen flüchtigen Erscheinungen und getarnten transparenten Oberflächen nicht herangekommen werden. Viel mehr sind sie als Illusionen zu betrachten, indem deren Materialität mit ihrem Aussehen nicht identisch ist (*Barthes, 2010*). Solche Lügen und Täuschungen führen zu einer Beschränkung der geistigen Fähigkeiten des Subjekts und ihrer wechselseitigen und gegenseitigen Ergänzungen. Diese Strategie ist politisch und wirtschaftsorientiert, indem die Emotionen und die moralischen Urteile des Subjekts als Konsument und Warenanhänger politisiert werden. Anders gesagt, durch die Ästhetik werden meines Erachtens begeisterte Antriebe von Konsumenten befruchtet und anwachsen, wodurch sie im Bereich des Unmoralischen landen können. In der heutigen Zeit, wo das Gehirn und seine Überstimungen gefährdet und ein rationales, praktisches Bildungssystem optimiert sind, kann von einer Krise des menschlichen Gehirns gesprochen werden. Diese lässt sich in facto als die Krise des Ichhaften bezeichnen.

6.1 Die Krise des postmodernen Subjekts

Das Bild der Medien lässt sich meines Erachtens mit Geheimtheorien verknüpfen, indem sich die Wirkung daran orientiert, wie sie das Subjekt manipulieren soll. Eine Diskussion darüber, wie ein Produkt die Kunden emotional katalysieren soll, lässt sich heute als eine spezialisierte Richtung nennen, das „Marketing“. Heute wird von Online-Marketing gesprochen, das in der Nach-Corona-Zeit die angesehene Vitrine für das Produkt geworden sein wird. Millionen von Produkten zeigen sich mit ästhetischen und synästhetischen Qualitäten, die durch Lichtschwingungen überbetont werden und auf die Emotionen des Subjekts abzielen. Besser gesagt, wir befinden uns in neuen virtualisierten Realitäten und virtuellen Ersatzwelten, die voll mit unnötigen Emotionen sind und sich an unschuldigen Zielen orientieren. Wir befinden uns nicht nur auf einer Bodenlosigkeit, sondern werden von dem Chaos der Natur auf ein virtuelles Chaos verbracht, das das Subjekt durch vergebliches Glück und Phantasmen täuscht, während es im wahrsten Sinne des Wortes fragmentiert wird. Seine geistigen Fähigkeiten werden ohne Gnade und ohne jene Gelegenheit einer vernünftigen Überstimmung von einer Anziehungskraft des Äußeren solcher Produkte überfordert. Buschkühle betont:

„Die Bilder, Zeichen und Töne der Medien sind künstlicher Art, ihnen fehlt die sinnliche Komplexität materieller Begegnung, was mit perfektionierten visuellen und auditiven Inszenierungen überstrahlt wird. Bilder gerinnen in der variierten Abfolge des Immergleichen der Unterhaltungs- und Werbeindustrie zu Klischees, ebenso Logos, Zeichen und Produkte, die signalhaft immer dasselbe suggerieren und in der Wiederholung, gleichsam in einem Reiz-Reaktionsmechanismus, zu Klischees gezüchtete Assoziationen abrufen“ (*Buschkühle, 2018, S. 278*).

Solche Produkte bilden den und dienen dem Geschmack der Zeit. Solche hochoptimierte nicht-befragte emotionale hochsensibilisierte postmoderne Symbolik und Oberfläche wird mittelbar und unmittelbar auch auf Menschen bzw. gegen das soziale Verhalten des Menschen tendiert. Nach dem langen Überleben des Rassismus wird das „Abscheu-Gefühl“ durch die Corona-Pandemie legitimiert und mit neuen Vorurteilen und Ressentiments bestimmt. Solche Denkfehler und falsche emotionale Urteile werden nicht nur propagandistisch und medial, sondern auch mittelbar digital befruchtet und multifunktional bedient. Einerseits wurde entdeckt, dass die „Entfremdung“ der Natur eine Lüge ist (*Siehe: Precht, 2020*), und andererseits wird nach Isolationsmöglichkeiten und nach einem Ersatz des Organischen der Natur gesucht.

Aufklärerische Werte befinden sich heutzutage auch in Gefahr. Ein Hervorheben der Ich-Perspektive wird heute mit dem Egoismus verbunden, wissenschaftlich als subjektiv verdächtig und auf bestimmten gesellschaftlichen sozialen Ebenen als unmoralisch beurteilt. Das Ichhafte stört beispielsweise die wissenschaftliche Stimmung, wenn der Autor über die Ich-Perspektive und deren Fähigkeiten spricht. Das zeigt meines Erachtens in der Tat die postmoderne Krise des Subjekts, indem es durch die überwältigende virtuelle Welt des Digitalen von seinen existenziellen Sorgen und von einer angestrebten existenziellen Kreativität abgelenkt wird. Daher soll das Subjekt seine eigenen Fähigkeiten übersehen bzw. eine Selbstreflexion und eine Selbstdiagnose verlieren. Von den unendlichen virtuellen Welten des Digitalen verliert das Subjekt seine Relation zur Realität und zu materiellen Wirklichkeiten. Gleichermäßen verlieren seine Geistigkeiten ihre gegenseitigen Dialoge und wechselseitigen Ergänzungen. Das Gehirn bzw. die geistigen Fähigkeiten des Subjekts sollen von flüchtigen Beliebigkeiten abhängig bleiben und die Querleistungen nicht anwenden. Das Gehirn kann sich von Selbstverständlichkeiten, Normalitäten nicht befreien. Das Gewissen wird emotional und gefühlsmäßig gelenkt und fragmentiert.

Aus diesem Grund braucht das Subjekt seine eigene Bildung und Klugheit, die von der Klugheit des Kunstwerkes zu lernen ist, indem in der modernen Kunst das Schöne und das Gute in eine neue Beziehung gebracht werden können.

7 Neurobiologische Forschung und die künstlerische Denkweise

Deaktivierte Gehirnzellen und das Fehlener einer Balance zwischen Hirnhemisphären haben einen negativen Einfluss auf menschliche Fähigkeiten, auf sein soziales und moralisches Verhalten und auf seine Kreativität. Jede Gehirnhälfte ist für bestimmte Fähigkeiten zuständig. Die linke Gehirnhälfte ist zuständig für das kalte Denken, (z. B. Logik, Rationalität, Zahlen usw.) und die rechte für das warme Denken (z. B. Intuition, Emotionalität, Bilder usw.) (*LdP, 2000*). Eine gleichzeitige Aktivierung beider Hemisphären kann ein fruchtbares schöpferisches Denken weiterentwickeln. Nicht zufällig hat Nietzsche von dem Prinzip des Dionysischen und Apollinischen gesprochen, die diese wechselseitige Beeinflussung unterschiedlicher Gehirnhemisphären beinhalten sollten. Dionysos ist Gott des Rausches, der Ekstase, der Freude und des Wahnsinns und Apollon ist hingegen Gott der Klarheit, des Scheins und der Schönheit. Diese zwei Eigenschaften griechischer Gottheiten lassen sich als die Intuition und Rationalität interpretieren, die später bei Kandinsky, Beuys und Adorno aufgetaucht sind. All diese Philosophen, Künstler und Kunstphilosophen haben diese rezipierte Denkweise in der Kunst erkannt. Wie kann das passieren? Kunst und vor allem der Begriff der

modernen Kunst ist ein umfassender Begriff und Künstler haben unterschiedliche Positionen. Denker wie Schiller und Nietzsche haben von anderen Kunstbegriffen gesprochen, wobei Nietzsche die moderne und postmoderne Kunst erahnt hat. In der westlichen Tradition der modernen Kunst bzw. postmodernen Kunst verfallen die Normen der Kunst und wird alles erlaubt. Diese nie vorher gewesenen künstlerischen Akzeptanzen, Entgrenzungen und Vermischungen öffnen für den Künstler jedoch neue Chancen, Gelegenheiten und Perspektiven. Die Grenze zwischen Kunst und Philosophie lässt sich seit der Begründung der modernen abstrakten Kunst als verschwindend ansehen. Kandinsky konstatiert: „Das <<Gefühle>> ist es, welches das <<Hirn>> korrigiert“ (*Kandinsky, E.K.K.: 1955, S. 223*) sowie: „Die normalen Werke der abstrakten Malerei entspringen der gemeinsamen Quelle aller Künste: der Intuition“ (*Ebd. S. 138*). Kunst erhebt den Anspruch, eine neue empfindsame Gehirnaktivierung zu erreichen. Das ist als eine ganzheitliche Denkweise zu beschreiben, die für Konnexionen offen ist.

Als Künstler und Migrant sehe ich, dass im künstlerischen Handeln an transkulturelle Bildungsprozesse appelliert werden kann. Meine künstlerischen Experimente sind aus meinen unterschiedlichen Erfahrungen (Erinnerungen und unterschiedliche Geschichten des Eigenen), Wissenserwerb sowie Träumen und Sehnsüchten mit Hilfe einer künstlerischen Verhaltensweise entstanden. In meiner künstlerischen Forschung versuche ich, einen Dialog zwischen meinen unterschiedlichen interkulturellen Erfahrungen und meiner Kunst zu schaffen, die wiederum für mich und für den Betrachter eine andere Wahrnehmung anbietet und eine transkulturelle Bildung herausfordern kann. Es handelt sich um eine Renaissance der Renaissance, wo die Ich-Perspektive und die Gestaltung des Selbst eine Bedeutung gewonnen haben. Abstraktionen und Gegenständlichkeit nehmen unterschiedliche künstlerische Techniken auf und hegen den Anspruch auf das Neue, Rätselhafte. Konzipiert sind Plastiken, welche eine Bildung plastischen dialektischen Denkens ermöglichen können. Anders formuliert, ein plastisches Gestalten des Ichs ist ein Ziel und Notwendigkeit geworden. Bereits haben davon Friedrich Nietzsche und Joseph Beuys gesprochen und anhand der Kunst rezipiert. Heute spricht Schmid von einer Selbstfreundschaft (*Schmid, 2017*), die nicht anders als eine künstlerische Bildung des postmodernen Subjekts zu verstehen ist. In dieser Hinsicht möchte ich das potenzialisierte künstlerische Denken anhand meiner künstlerischen Experimente erklären und davon ausgehend auf die Transkulturalität als eine geistige Fähigkeit eingehen (*Welsch, 1992*).

8 Metakognition als eine Selbstdiagnose und ein Weg zu transkulturellen Bildungsprozessen

Gedanken und Ideen, die sich aus dem Chaos gestalten und in dem Nichts verschleiert bleiben, werden verpasst. Deleuze und Guattari schreiben in dieser Beziehung: „Wir wollen doch nichts anders als ein wenig Ordnung, um uns vor dem Chaos zu schützen“ (*Deleuze/Guattari, 1996, S. 238*). Bereits hat Beuys seine plastische Theorie angekündigt. Chaos-Bewegung-Form ist ein Prozess, durch den das Subjekt mit dem Chaos umgehen soll. Es kann seine geistigen Fähigkeiten dadurch sogar schulen, bilden und weiterentwickeln (*Buschkühle, 1997*). Desgleichen hat Deleuze in seinem Text dieses Prinzip bestätigt, indem der Künstler vom Chaos eine bestimmte autonome und selbstbestimmte Form gestalten kann, die eine offene Beziehung zwischen Wissenschaft und Philosophie garantiert. In dieser Gestalt kann sich meines Erachtens eine bildhafte Philosophie bzw. eine philosophische Reflexion über die Form ergeben, die das Subjekt moralisch bilden kann. Die Form kann durch dieses Prinzip, das mimetisch-konstruktiv erreichen werden kann, eine offene Dialektik zeigen, die sich von Normen, Ismen, Symbolik und Ideologien befreit. Eine dialektische Bewegung, die eine metakognitive Wahrnehmung hervorrufen kann. Auf einer anderen Ebene und von einer anderen Perspektive des eigenen Denkens, eigene Wahrnehmungen, Empfindungen, Erinnerungen zu reflektieren, sollte eine Metakognition verstanden werden. Das lässt sich anhand des Gestaltungsprozesses bzw. anhand des Kunstwerkes erreichen. Dergestalt kann ich mein inneres „Ich“ bzw. mein Wissen, meine Gefühle und mein Denken mit Hilfe des Kunstwerkes kontrollieren. Was das Thema >Bildung< anbelangt, so hat das Subjekt die Gelegenheit, über sein Denken zu denken, seine Wahrnehmungen wahrzunehmen, seine Gefühle zu befragen, meditativ die Absichten seiner seelischen-geistigen Einmischungen während des mimetischen Verhaltens zu betrachten sowie über seine ungewollten Emotionen und emotionalen Urteile nachzudenken und diese zu begründen. Das Kunstwerk braucht meine Bestimmungen und zugleich strengt es mich an, seinen individuellen Charakter bzw. seine Rätselhaftigkeit zu verstehen. Bazon Brock hat von der „ästhetischen Differenz“ gesprochen. Einen Abstand gegenüber dem eigenen Kunstwerk halten und dieses reflektieren, entdecken, befragen und verstehen (*Buschkühle, 2007 II, S. 56*). Meines Erachtens gibt die Kunst der Gegenwart uns Künstlern die Möglichkeit, uns gegen das Chaos durchzusetzen, uns aus dem Chaos zu bedienen bzw. zu retten, ohne von der Entscheidung des Auftragsgebers oder des gesellschaftlichen Geschmacks abhängig zu bleiben. Das ist als die wichtigste Verantwortung des Subjekts gegen verantwortungslose Beliebigkeiten und

zügellose Freiheit postmoderner Zeit zu betrachten. Heute wird das Subjekt ins Chaos geworfen ohne seine Fähigkeiten und Selbstbestimmungen. Lässt sich heute immer noch von künstlerischer Methodik sprechen und sie pädagogisch rezipieren?

Kandinsky hat längst formuliert:

„In erster Linie soll dann der Künstler die Lage zu ändern versuchen, dadurch, daß er seine Pflicht der Kunst und also auch sich gegenüber anerkennt und sich nicht als Herr der Lage betrachtet, sondern als Diener höherer Zwecke, dessen Pflichten präzise, groß und heilig sind. Er muss sich erziehen und vertiefen in die eigene Seele, diese eigene Seele vorerst pflegen und entwickeln, damit sein äußeres Talent etwas zu bekleiden hat und nicht, wie der verlorene Handschuh von einer unbekanntenen Hand, ein leerer zweckloser Schein einer Hand ist“ (*Kandinsky, Ü.G.K.: 1970, S. 135*).

Kandinsky hat durch seine Aussage erahnt, dass das Kunstwerk seinen Autor bilden kann, indem der Künstler auf seine Hierarchie gegenüber dem Kunstwerk verzichtet und anhand des Kunstwerkes seine eigenen geistigen Fähigkeiten entwickelt. Das heißt, dass das Subjekt während der künstlerischen Tätigkeit und der Beobachtung des Kunstwerkes sein eigenes Selbst gestaltet. Die Verwendung der Eigengeschichte bzw. der Biographie des Künstlers und seiner Erfahrungen und Erinnerungen ist als sein würdigstes Gestaltungsprinzip anzusehen. Die künstlerische Bewegung kann als eine Sinnsuche anhand des Kunstwerkes verortet und vergeistigt werden. Eine Bodenlosigkeit des heutigen postmodernen Subjekts bedingt seine eigene ethische Verantwortung. Ich meine, dass meine Kunst und meine Biographie, meine Erfahrungen zwischen West und Ost im Fokus meiner transkulturellen Forschung stehen und dadurch den Anspruch auf eine transkulturelle Bildung hegen.

Zurückkehrend lässt sich beispielsweise bei den griechischen Sophisten finden, dass menschliche Moral und ein transkulturelles Streben schon längst mit der Natur verbunden waren. Antiphon, ein erster transkultureller Moralist, schrieb hierzu:

„Gerechtigkeit besteht darin, die gesetzlichen Vorschriften des Staates, in dem man Bürger ist, nicht zu übertreten. Es wird also ein Mensch für sich am meisten Nutzen bei der Anwendung der Gerechtigkeit haben, wenn er vor Zeugen die Gesetze hochhält, allein und ohne Zeugen dagegen die Gebote der Natur; denn die Gesetze sind willkürlich, die Natur dagegen notwendig; und die

Gesetze sind vereinbart, nicht gewachsen, die Natur dagegen gewachsen, nicht vereinbart“ (*Böhme, 1992, S. 11/12*).

Antiphon erweiterte: „Denn von Natur sind wir alle in allen Beziehungen gleichgeschaffen, Barbaren und Hellenen“ (*Ebd.*). Der griechische Philosoph hat sich mit den damaligen politisierten reinen Ideen auseinandergesetzt. Reine Ideen können politisch übertragen werden und gesamte Völker durch Jahrhunderte täuschen und sie ausnutzen. Davon ausgehende reine bzw. starre kulturelle Richtungen und Ideologien sind als ein Verzicht auf die Weisheit der Natur wahrzunehmen. Antiphons moralisch revolutionäre Aussage ist bis heute gültig und für meine künstlerische Forschung sehr relevant, indem der griechische Philosoph auf ethische Normen verzichtete und in Bezug auf die Natur seine gleichberechtigende Haltung gegenüber dem Fremden gefunden hat. Warum und woher ich dieses ungewollte Gefühl gegenüber mir selbst, gegenüber den Anderen und gegenüber der Natur habe, wird mithilfe des Kunstwerkes deutlich. Hier wird vom Sinn und moralischer Dimension künstlerischer Prozedere, Habitus und Duktus gesprochen.

9 Fazit

Ungewollte Emotionen gegenüber dem Fremden können und sollen befragt und kritisiert werden. Diese Selbstkritik kann zur Bildung einer eigenen emotionalen Moral führen. Andernfalls erstrecken sich auf eine Selbstkritik und eine Befragung entstandene und instrumentalisierte Emotionen, die unsere moralischen Entscheidungen beeinflussen. Das Rätselhafte ist die musikähnliche Sprache, die das Gehirn und die Emotionen anstrengt, sich gegenseitig zu ergänzen. Das Rätselhafte wird nicht beabsichtigt, sondern kann sich durch die mimetisch-konstruktive Verhaltensweise ergeben. Sie schult beim Subjekt ein ganzheitliches Denken, das zwischen Rationalität und Intuition balancieren kann und sich daher an der Nichtidentität von Menschen und Dingen orientiert. Kehren wir auf die „Transformation I“ zurück, finden wir zahlreiche wechselseitige Beziehungen und ein Equilibrium, die irgendeine Denkweise veranlassen, wo das Gefühl und das Denken sich gegenseitig und wechselseitig konfrontieren bzw. inspirieren. Eine Selbstbestimmung eigener Werte kann durch die Vernunft und ein veränderliches dialektisches Denken und nicht durch Dogmen und Normen erreicht werden. Transkulturelle gesellschaftliche Entwicklungen brauchen die Fähigkeit eines ganzheitlichen Denkens. Durch diese schöpferische Denkweise können Besonderheiten von Menschen und Dingen respektiert werden. Das kann empfindsam, reflexiv und imaginativ erreicht werden.

Literaturliste

Adorno, W. Theodor: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main, 1970

Al-Azzam, Hashim: Die verleugnete Linie. Islamische Kalligraphie als eine verschleierte transkulturelle Dimension in der Kunst der klassischen Moderne [30.07.2020] in: Art-Dok, Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaft, (zitiert als Al-Azzam, 2020a), <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/6913> (abgerufen am 30.10.2020)

Al-Azzam, Hashim: Sculpture as Transcultural Education, in: Buschkühle, Carl-Peter, Atkinson, Dennis and Vella, Raphael (eds): Art – Ethics – Education, (zitiert als Al-Azzam, 2020b), Leiden 2020, S. 274 – 286

Aljeezani, Sami: Der arabische moderne Kunstbegriff und das Problem der Fremdheit: eine zusammenfassende Untersuchung für die Rolle der Kunst in der zeitgenössischen arabischen Gesellschaft [24.11.2011] in: elaph.com, <https://elaph.com/Web/Culture/2011/11/697776.html> (abgerufen am 30.10.2020)

Asmuth, Christoph: Musik als Metaphysik. Platonische Idee, Kunst und Musik bei Arthur Schopenhauer, in: Asmuth, Christoph/Scholtz, Gunter/Stammkötter, Franz-Bernhard (Hrsg.): Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie, Frankfurt am Main 1999, S. 111 – 125

Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 2010

Bashayreh, Dana/Jattl Rima: Die bildende Kunst [15.01.2019] in: arknowledge.net, unter, <http://arknowledge.net/articles/949> (abgerufen am 30.10.2020)

Brock, Bazon: Die Zukunft des Kapitalismus. Corinne-Michaela Flick (Hrsg.), Göttingen 2019, <https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=3821> (abgerufen am 30.10.2020)

Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, 1. Aufl., München 2008

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1980

Beuchert, Marianne: Symbolik der Pflanzen, Frankfurt am Main 2004

Böhme, Gernot: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1992

Böhringer, Hannes: Deleuze und die Künste, Peter Gente (Hrsg.), Frankfurt am Main, 2007

Brock, Bazon: Vortrag/Rede Symposium „Kunst fördert Wissenschaft“: Non-Lineares Denken als innovative Verunsicherung für Wissenschaft. TU Dortmund und DASA Dortmund [19.11.2012] in: Bazonbrock.de, <https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=2720§id=2399> (abgerufen am 30.10.2020)

Brock, Bazon: Vortrag/ Internationale Konferenz “Farbe als Experiment“ Elfenbeinschwarz, Ochsenblutrot, Sonnenblumengelb. Farbnamen als erste Universalien durch Substantivierung von Eigenschaftswörtern? [25.09.2014] in: Colour.Education, unter, <http://www.colour.education/elfenbeinschwarz-ochsenblutrot-sonnenblumengelb-farbnamen-als-erste-universalien-durch-substantivierung-von-eigenschaftswortern/> (abgerufen am 30.10.2020)

Buschkühle, Carl-Peter: Wärmezeit. Zur Kunst als Kunstpädagogik bei Joseph Beuys, Frankfurt am Main 1997

Buschkühle, Carl-Peter: Die Welt als Spiel I., Oberhausen 2007

Buschkühle, Carl-Peter: Die Welt als Spiel II., Oberhausen 2007

Buschkühle, Carl-Peter: Künstlerische Bildung. Theorie und Praxis einer künstlerischen Kunstpädagogik, Oberhausen 2017

Clark, Kenneth: Leonardo Da Vinci in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1969

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Was ist Philosophie?, übers. v. Schwibs, Bernd /Vogl, Joseph, Frankfurt am Main 1996

Dorn, Nico: Das Apollinische und das Dionysische. Nietzsches Gegensatzpaar im antiken Mythos [11. 8. 2020, entst. 2003, veröff. 2003, überar. 2006] in: textturen.de/apollon-dionysos-nietzsche/, <http://www.textturen.de/apollon-dionysos-nietzsche/> (abgerufen am 30.10.2020)

Ego, Beate: Reinheit / Unreinheit / Reinigung (AT), in: WiBiLex (Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet), Stuttgart 2007, https://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/buh_bibelmodul/media/wibi/pdf/Reinheit_Unreinheit_Reinigung_AT___2018-09-20_06_20.pdf (abgerufen am 30.10.2020)

Gründer, Karlfried: Hamann, Johann Georg (1730-1788), (1966), <https://www.deutsche-biographie.de/sfz69995.html#ndbcontent> (abgerufen am 30.10.2020)

Günther, Christian: Die Fragmente des Protagoras. Der Homo-Mensura-Satz [19.11.1995] in: laokoon.in-berlin.de, <http://laokoon.in-berlin.de/aphrodite/hausarbeiten/protagoras/node5.html> (abgerufen am 30.10.2020)

Hegel, Georg-Wilhelm-Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik (Ästhetik, Kunst, Religion) [1835-1838, zuletzt aktualisiert 24.10.2006] in: textlog.de, <https://www.textlog.de/hegel-5.html> (abgerufen am 30.10.2020)

Heilmeyer, Marina: Die Sprache der Blumen. Pflanzen und ihre symbolische Bedeutung, München 2013

Hübl, Philipp: Die aufgeregte Gesellschaft. Wie Emotionen unsere Moral prägen und die Polarisierung verstärken, München 2019

Ilahi, Alamjad ben Ahmed: Die Schwäche der Künste und die Abwesenheit der Kunstkritik [2011] in: elsada.net, <http://elsada.net/79348/> (abgerufen am 30.10.2020)

Jüthner, Julius: Hellenen und Barbaren. Aus der Geschichte des Nationalbewusstseins, Leipzig 1923

Kandinsky, Wassily: Punkt, Linie zu Fläche, (zitiert als P.L.F.: 1955a), Bern 1955

Kandinsky, Wassily: Essays über Kunst und Künstler, Max Bill (Hrsg.), (zitiert als E.K.K: 1955b), Teufen 1955

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, (zitiert als Ü.G.K.: 1970), Bern 1970

Khsef, Mohammed: Das Problem der künstlerische Moderne in dem arabischen Kulturraum [2016] in: elsada.net, <http://elsada.net/59864/> (abgerufen am 30.10.2020)

Kleßmann, Eckart: Die deutsche Romantik, 3. Aufl., Köln 1979

Kubsch, Ron: Vom Ende der großen Erzählungen. Jean François Lyotard und das „Das postmoderne Wissen“, Thomas Schirmacher (Hrsg.), in: MBS-Texte 3., 1 Jahrg., Pforzheim 2004, https://www.bucer.de/fileadmin/_migrated/tx_org/mbstexte003.pdf (abgerufen am 30.10.2020)

Le Bon, Gustav: Psychologie der Massen, übers. v. Peter Hofstätter, Stuttgart 1911

Lexikon der Psychologie: Hemisphärenmodell, in: spektrum.de., Heidelberg 2000 (zitiert als LdP), <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/hemisphaerenmodell/6454> (abgerufen am 30.10.2020)

Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Engelmann, Peter (Hrsg.), übers. v. Pfersmann, Otto, Wien 2009

Menzel, Merlino: Leonardo da Vinci – Mona Lisa – Die Weltmutter. Das geheime Vermächtnis, Wich, Franz (Hrsg.), Bd. 1, Norderstedt 2015

Naiem, Gazi: „Die Wirksamkeit der arabischen Kunst, der Kunstpädagogik und der ästhetischen Erziehung auf eine Auflösung des Radikalismus“, Mominoun bela Hodud (Hrsg.) [16.10.2019] in: thauat, Band 57, <https://www.mominoun.com/auteur/1443> (abgerufen am 30.10.2020)

Niehues, Moritz: Leonardo da Vinci als Grenzgänger zwischen Kunst und Wissenschaft [13.11.2017] in: WK-Zwischen Wissenschaft und Kunst, <https://www3.hhu.de/wuk/wp-content/uploads/kalins-pdf/singles/leonardo-da-vinci-als-grenzgaenger-zwischen-kunst-und-wissenschaft.pdf> (abgerufen am 30.10.2020)

Precht, Richard-David: Wer bin ich und wenn ja wie viele? Eine philosophische Reise, München 2007

Precht, Richard-David: Künstliche Intelligenz und der Sinn des Lebens, München 2020

Rodulf-Müller, Eva: Hippocampus [15.05.2017] in: Deutsche-Biographie, <https://www.netdokter.de/anatomie/gehirn/hippocampus/> (abgerufen am 30.10.2020)

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Stuttgart 1991/1795

Scheer, Brigitte: Das Symbol aus der Perspektive einer anthropologisch-philosophischen Ästhetik, in: Lichtenstern, Christina (Hrsg.), Symbole in der Kunst, Röhrig 2002, S. 15 – 36

Schmid, Wilhelm: Die Wiederentdeckung der philosophischen Lebenskunst [24.04.2002] in: lptw.de, <https://www.lptw.de/archiv/vortrag/2002/schmid-wilhelm-wiederentdeckung-der-philosophischen-lebenskunst-lindauer-psychotherapie-wochen2002.pdf> (abgerufen am 30.10.2020)

Schmid, Wilhelm: Selbstfreundschaft. Wie das Leben leichter wird, Frankfurt am Main 2018

Stausberg, Michael: Rein und unrein, in: Betz, Hans Dieter u. a. (Hrsg.): Religion in Geschichte und Gegenwart, Tübingen 2004, S. 239 – 240

Stünkel, Knut-Martin: Als Spermologe gegen Baubo. Hamanns Metakritik der philosophischen Reinheit [11.03.2011] in: Neue Zeitschrift für Systematische

Theologie und Religionsphilosophie, Band 53: Heft 1, <https://www.degruyter.com/view/journals/nzst/53/1/article-p16.xml> (abgerufen am 30.10.2020)

Villanuera, Liliana: Islamisch geprägte städtische Plätze. Der Raum im Islam, (Dissert.) Tu-Darmstadt 2009, <http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/1964/> (abgerufen am 30.10.2020)

Welsch, Wilhelm: Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen, München 1992

Widauer, Simone: Marienpflanzen. Der geheimnisvolle Garten Marias in Symbolik. Heilkunde und Kunst, Baden 2009

Zuboff, Shoshana: Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus, übers. v. Schmid, Bernhard, Frankfurt am Main 2018

Abbildungsnachweis

(Abb. 1) Leonardo da Vinci: Die Felsgrottenmadonna (Maria mit dem Christuskind, dem Johannesknaben und einem Engel), 1483-1484/85. Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 197,3 x 120 cm. Paris, Musée du Louvre. Foto: (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

(Abb. 2) Leonardo da Vinci: Die Felsgrottenmadonna (Maria mit dem Christuskind, dem Johannesknaben und einem Engel), 1495-1499 und 1506 und 1508. Öl auf Pappelholz (parkettiert), 189,5 x 120 cm. Foto: *The Virgin of the Rocks. About 1491/2-9 and 1506-8.* © The National Gallery, London

(Abb. 3) Leonardo da Vinci (Ein Ausschnitt): Die Felsgrottenmadonna (Maria mit dem Christuskind, dem Johannesknaben und einem Engel), 1495-1499 und 1506 und 1508. Öl auf Pappelholz (parkettiert), 189,5 x 120 cm

(Abb. 4) Islamische Ornamentik: Wandpartie, 14. Jahrhundert, Meknes-Marokko: Foto: Abouseif, D-B., Schönheit in der arabischen Kultur, (ein Ausschn.), München 1998

(Abb. 5) Leonardo da Vinci: Wasserstudien, 1510. Windsor, Royal Library. Foto: Clark, Kenneth, Leonardo da Vinci in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1969

(Abb. 6) Leonardo da Vinci: Sinnender Greis und Wasserstudien, um 1513. Windsor, Royal Library. Foto: Clark, Kenneth, Leonardo da Vinci in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1969

(Abb. 7) Leonardo da Vinci: Die erstarrte Sinflut, um 1514. Windsor, Royal Library. Foto: Clark, Kenneth, Leonardo da Vinci in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1969

(Abb. 8) Leonardo da Vinci: Erdschichtung, um 1508. Windsor, Royal Library. Foto: Clark, Kenneth, Leonardo da Vinci in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1969

(Abb. 9) Hashim AL-Azzam, Transformation I: Plastik, Pappmaché, Draht, Holz, Öl/Acryl, Harzlack, Spachtelmasse. 220 x 100 cm, 2012. Fotos: © Hashim Al-Azzam

(Abb. 10) Hashim AL-Azzam, Transformation I (zweite Seite): Plastik, Pappmaché, Draht, Holz, Öl/Acryl, Harzlack, Spachtelmasse. 220 x 100 cm, 2012. Fotos: © Hashim Al-Azzam

(Abb. 11) Hashim AL-Azzam, Transformation I (Aus einem anderen Blickwinkel): Plastik, Pappmaché, Draht, Holz, Öl/Acryl, Harzlack, Spachtelmasse. 220 x 100 cm, 2012. Fotos: © Hashim Al-Azzam