

Georg Hans Neuweg

„Feldherren in der Position des einfachen Fußsoldaten“ –
Notizen zur Frage, wie Künstler und andere Menschen handeln

Rede anlässlich der Präsentation des Buches *Wissen, Können und literarisches Schreiben* am 3. Dezember 2009 in Wien

Sehr geehrte Frau Kollegin Dürr, lieber Tasos,
meine sehr verehrten Damen und Herren,

zunächst möchte ich die Autoren des Buches, dessen Erscheinen wir heute würdigen, herzlich beglückwünschen.

Wer um die Untiefen des so genannten *tacit knowing view* weiß, wer sich selbst als Leser von den Ergebnissen dessen faszinieren lässt, was die Autoren in seiner Prozesshaftigkeit studiert haben – von Texten also und vom Schreiben –, und wer schließlich die forschungsmethodischen Mühen der Ebene kennt, der kann ahnen, dass das Buchprojekt eine schwere Geburt gewesen sein muss.

Natürlich: In der Einleitung erfahren wir, die Autoren hätten neun Monate lang literarische Schreibprozesse studiert. Von der Dauer her also eine durchaus normale Schwangerschaft. Aber alles andere scheint nicht ohne Mühe gewesen zu sein. Zum Beispiel weiß man nicht genau um den Vater und die übrigen Ahnen. Martin Heidegger wird verdächtigt und Ludwig Wittgenstein, Gilbert Ryle und Michael Polanyi, Maurice Merleau-Ponty und Thomas Kuhn, und es macht mich stolz, dass der Verdacht in der Einleitung auch auf mich gefallen ist. Auch war die Schwangerschaft ungewöhnlich kompliziert, musste das Kind doch von mehreren ausgetragen werden, den Forschern und den Beforschten, und wahrscheinlich mussten – wie bei vielen Buchgeburten – die Wehen am Ende künstlich eingeleitet werden. Jetzt schließlich, wo das Kind da ist, sind die einen erschöpft, und die anderen denken wahrscheinlich schon an eine Vergrößerung der Familie.

Ich freue mich jedenfalls sehr, das freudige Ereignis mitfeiern zu können, und es ist mir eine Ehre, einige Worte beisteuern zu dürfen.

„Wissen, Können und literarisches Schreiben“, meine sehr verehrten Damen und Herren, ist ein wichtiges Buch – nicht nur, weil es, wie der Untertitel verheißt, die Konturen einer „Epistemologie der *künstlerischen Praxis*“ umreißt. Es ist ein wichtiges Buch, weil es ein Handeln thematisiert, das nicht nur seinem Inhalt, sondern vor allem auch seiner Form nach künstlerisch ist – eine Form, die wir überall dort finden, wo Menschen handeln, nicht bloß dort, wo sie das in künstlerischer Rolle oder in künstlerischer Absicht tun. Das ist es, worüber ich gerne sprechen möchte.

Die handlungstheoretische Perspektive, die ich in den letzten zehn Jahren entwickelt habe¹, – ich nenne sie den *tacit knowing view* –, tritt an gegen eine einseitig intellektualistische Sichtweise menschlichen Handelns, in der das Künstlerische, das Kreative, das Intuitiv-Improvisierende, letztlich nur als Anomalie vorkommt, als theoretischer Störfall sozusagen.

Was diesen Intellektualismus antreibt, ist die Suche nach dem Ort der Intelligenz im Handeln. Wieder und wieder grenzen psychologische Handlungstheorien das vermeintlich „echte“ Handeln gegen das bloße Verhalten ab. Was bei ersterem, so sagt man uns, geschieht, ist: Der Mensch denkt. Er orientiert sich, er bildet Ziele, er erinnert Wissen, er schmiedet Pläne, er reflektiert, er evaluiert – und Handeln und Leben, ach ja, das tut er auch noch. Aber dieses Leben, dieses Handeln, ist ein Anwenden dessen, was im Kopf schon vorgehandelt, vorgelebt ist, ein Anhängsel des Gedankens, der sich von seiner eigenen Umsetzung nicht mehr wirklich überraschen lassen kann. Der intelligente Handelnde wird uns vorgeführt als einer, der zwei Dinge tut: Intelligentele und Handeln. Er spaltet sich auf in einen, der innere Befehle gibt, und einen anderen, der diese Befehle ausführt. Er ist erst ein bisschen Feldherr und dann ein bisschen Fußsoldat. Michaela Falkner, Thomas Klupp, Verena Roßbacher – das sind also eigentlich nicht drei, sondern sechs.

Ich glaube das nicht. Ich vermute, dass Frau Falkner, Herr Klupp und Frau Roßbacher ihre Gedanken bei der Sache hatte, als sie schrieben, aber dass sie oft dachten, *indem* sie schrieben, dass sie nicht immer schrieben, was sie dachten, und dass sie oft erst wussten, was sie dachten, nachdem sie schrieben. Sie hatten sozusagen keine Ahnung, was genau sie schreiben wollen und letztlich schreiben werden, haben ihren nicht vorhandenen Plan mutig umgesetzt, und als sie dann endlich fertig waren, erfahren, worin er eigentlich bestand. Claudia Dürr und Tasos Zembylas haben das einer Stelle ihres Buches wunderbar destilliert: Die Autoren, so schreiben sie, waren „Feldherren in der Position des einfachen Fußsoldaten!“²

Während beim planregulierten Handeln die Ausführung im Grunde nichts Neues bringen kann, das gedanklich nicht schon vorliegt, setzt das künstlerische Handeln gerade am Unvorhergesehenen und Unvorhersehbaren an. Es ist, wie Michael Brater schreibt³, ein „Handeln, das nicht von klar vorgegebenen Plänen und Zielen ausgeht, sondern sich unbefangen auf unbestimmte Situationen einlassen, diese erkunden und die in ihnen wirksamen Bedingungen und Prinzipien originär herausarbeiten und zum Ausgangs- und Orientierungspunkt neuer darauf bezogener Handlungen machen kann.“

Künstlerisches Handeln unterscheidet sich also von zweckrationalem Handeln. Wo beim zweckrationalen Handeln der Handelnde zur Situation spricht und sie ihm folgt, da

¹ Vgl. ausführlich v. a. Neuweg, Georg Hans: Könnerschaft und implizites Wissen. 2. Aufl. Münster: Waxmann.

² Zembylas, Tasos/Dürr, Claudia: Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis. Wien: Passagenverlag, 2009, S. 92.

³ Brater, Michael: Künstlerische Übungen in der Berufsausbildung. In: Handlungslernen in der beruflichen Bildung. Hrsg. von der Projektgruppe Handlungslernen. Wetzlar: Werner-v.-Siemens-Schule, Projekt Druck, 1984, S. 71.

tritt er beim künstlerischen Handeln mit ihr in einen Dialog – und was sie sagen wird, ist nicht gänzlich vorab berechenbar, auch wenn sie ihm in gewisser Weise antwortet.

Sten Nadolny hat einmal gemeint, das Erzählen sei eine Art Fortbewegung und das Fahrrad ein brauchbares Bild: „Fortbewegung“, schreibt er, „braucht Steuerung, Steuerung braucht Gleichgewicht, Balance wiederum Fortbewegung. Womit ein Radfahrer steht und fällt, ist, dass er fährt und lenkt. Selbst lenkt. Erzählen mit bestelltem Ausgang, das ist wie ein Schienenfahrrad: ein Unding.“⁴

Deshalb glaube ich, dass das Buch von Tasos Zembylas und Claudia Dürr nicht einfach nur ein Buch über künstlerisches Handeln ist. Es ist ein Buch über das Leben. Denn auch Leben mit bestelltem Ausgang ist ein Unding. Daher kann Michael Brater das künstlerische Gestalten und das Gestalten des eigenen Lebenslaufes in Analogie setzen, wenn er schreibt:⁵

„Am schwierigsten ist der Beginn, wenn sich noch nichts oder erst wenig von dem zeigt, ‚was dieses Leben werden will‘. Dieser Anfang – etwa bei der Berufswahl – ist immer ein Sprung ins kalte Wasser; er kann von Vorstellungen ausgehen, aber diese müssen hoch flexibel bleiben und im Lauf der weiteren Gestaltung modifiziert und aufgegeben werden können. Nichts aber bewahrt vor dem Abenteuer, mehr oder weniger ins Blaue hinein anzufangen, irgendwo auch ohne vollkommene Absicherung mit ersten Setzungen zu beginnen – auf das Risiko hin, diese ersten Setzungen später wieder überwinden zu müssen. [...] Dieses künstlerische Abenteuer der Gestaltung des eigenen Lebens hat ein offenes Ende: Niemand weiß wohin die Reise gehen wird, aber *darin, diesen Verlauf in seiner Gesamtgestalt herauszuarbeiten, liegt gerade die Aufgabe.*“

Ich will zum Abschluss noch auf ein Letztes eingehen. Zu den seltsamen Folgeerscheinungen der Auffassung, echtes Handeln sei essentiell ein Doppeldecker aus Denken und Tun, gehört die Idee, dass der Mensch in möglichst vielen Situationen über das, was er tut, nachdenken soll. Aber der Tausendfüßer hält seine Beine nur deshalb unter Kontrolle, weil ihn noch nie jemand gefragt hat, wie er das eigentlich macht. Und selbst die verkopftesten Handlungstheoretiker holen sich dann und wann während der Arbeit ihre Tasse Kaffee und wissen, dass man beim Gehen mit voller Tasse umso mehr davon verschüttet, je ängstlich-konzentrierter man das zu vermeiden versucht. Solche Beobachtungen geben Hinweise auf das rechte Verständnis dessen, was Konzentration beim Handeln allgemein, beim künstlerischen Handeln im Besonderen, bedeuten kann. Es geht immer um eine gewisse Selbstsicherheit, um Gemütsruhe und Zuversicht, und dies angesichts der notwendigen Überraschungen – es geht, wie Walter Volpert schreibt⁶, um „ein Loslassen von Dingen, die ich anspannend festhalte; eine vertrauensvoll-gelöste Befindlichkeit im Strom des Geschehens; ein Abgerücktsein von der Starrheit vor-

⁴ Nadolny, Sten: Das Erzählen und die guten Absichten. Münchener Poetik-Vorlesungen. München: Piper 2001, S. 128.

⁵ Brater, Michael/Bücheler, Ute/Fucke, Erhard/Herz, Gerhard: Künstlerisch handeln. Die Förderung beruflicher Handlungsfähigkeit durch künstlerische Prozesse. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1989, S. 166 f.

⁶ Volpert, Walter: Wider die Maschinenmodelle des Handelns. Lengerich: Pabst, 1994, S. 119.

hergehenden Planens [...] Man lässt die Dinge sich ereignen, ohne sie zwingen oder bewältigen zu wollen.“

Ein guter Autor wird uns deshalb auf die Frage, ob er gestern wieder geschrieben habe, oft antworten: Nein, gestern *hat* es mich geschrieben.

Das ergibt übrigens eine eigenartige Paradoxie: Wer bei der Sache sein will, darf nicht außer sich sein. Festhalten geschieht durch Loslassen – wie übrigens jedermann weiß, der schon einmal intensiv versucht hat einzuschlafen. Künstlerisches Können darf schon deshalb nicht als Anhängsel des Planens und Wissens konzipiert werden, weil schon die bloße Haltung des Planen- und Anwendenwollens in vielen Fällen destruktiv wirkt. Heinrich von Kleist schildert einen solchen Fall in seinen Betrachtungen „Über das Marionettentheater“. Ein badender Jüngling, nackt, erkennt beim Blick in den Spiegel zufällig, wie anmutig er dasitzt. Und ihm fallen Ähnlichkeiten auf zwischen sich und einer Statue, die er kurz zuvor gesehen hat. Also reflektiert er, was da im Spiegel reflektiert wird. Beim darauf folgenden Versuch, die Anmut seiner Haltung bewusst zu reproduzieren, muss er dann feststellen, dass er seine Anmut verloren hat. Nicht obwohl, gerade weil er reflexiv befestigt, was ohne Reflexion gelungen ist, begibt er sich seines Könnens.

Das Künstlerische, so scheint es, verliert sich rasch, wenn es zu sehr gewollt wird. Häufig, so hat Viktor Frankl geschrieben⁷, „wird die forcierte Selbstbeobachtung, der Wille zum bewussten ‚Machen‘ dessen, was sich wie von selbst in unbewusster Tiefe vollziehen müsste, zu einem Handikap des schaffenden Künstlers“. Manche Dinge – vielleicht alle wirklich wichtigen Dinge – verschwinden, wenn man die Hand ein bisschen zu direkt nach ihnen ausstreckt. Deshalb schließt schon die bloße Absicht, natürlich und spontan zu sein, ihre eigene Umsetzung aus. Deshalb kommen uns Leute, die Bücher über Humor lesen, oft irgendwie humorlos vor, und deshalb auch werden die Leute immer unerotischer, je länger sie Bücher über Erotik lesen. In dem Ausmaß, in dem etwas wesentlich Nebenprodukt ist, kann derjenige mehr, der in einem gewissen Sinne nicht weiß, was er weiß – und vielleicht sollten deshalb möglichst viele Menschen dieses schöne Buch von Tasos Zembylas und Claudia Dürr über die Schriftstellerei lesen – möglichst viele, nur nicht die Schriftsteller selbst.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

⁷ Frankl, Viktor: Theorie und Therapie der Neurosen. Wien: Urban & Schwarzenberg, 1956, S. 101.