

KLEINER STIMMUNGS-ATLAS
IN EINZELBÄNDEN



HOLGER SCHULZE

»GESPÜR«

GESPÜR

HOLGER SCHULZE

GESPÜR

Textem Verlag

INHALT

Ich hatte mich im Ton vergriffen

7

I.
IM UNAUSGEGORENEN

9

II.
BEKLOMMEN UND FAHRIG

21

III.
DER INNENGRUND

33

IV.
BACK TO MINE

41

V.
DER GESPÜRTE SINN

51

VI.
TACTUS ET APTUM
59

VII.
SITUATIONSDEMUT
69

VIII.
JUMP THEY SAY
77

IX.
GENERATIVITÄT
89

Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden
Hg. Jan-Frederik Bandel, Nora Sdun
Gestaltung: Christoph Steinegger/Interkool
Zeichnungen: Guðný Guðmundsdóttir, *Machine á sens*
Bleistift auf Papier, offene Serie seit 2005

Bd. 9 – G: Gespür, Holger Schulze

© Textem Verlag, Hamburg 2014
Druck: Druckhaus Köthen
ISBN: 978-3-941613-89-8
www.textem-verlag.de

Im Idealfall

99

QUELLEN

103

Schon auf dem Weg zur U-Bahn überfiel mich ein Unwohlsein, ich fühlte mich aus der Zeit gefallen, etwas wackelig auf den Beinen; und als ich im Waggon saß, musste ich die Stirn runzeln, den Mund verziehen – und flüsterte kleinlaut: »Scheiße.«

Es dauerte einige Zeit, einige Wochen, ehe ich mich wieder traute, überhaupt dieser Person nur zu gedenken. Begegnungen waren auf Monate, ja Jahre nicht mehr möglich. Traute ich mich nicht, diesen Vorfall anzusprechen? War ich hypochondrisch, was solche zwischenmenschlichen Verfehlungen anging? Oder lag ich genau richtig mit meiner Gewissheit, hier einen Fehler begangen zu haben? Ich erinnerte mich, wie ich schon vor dem Gespräch ziemlich angespannt gewesen war und wie meine Unsicherheit sich nur scheinbar verloren hatte; ich hatte mich auf noch weitaus unsichereres Gebiet gewagt in meinem Reden und Sprechen und Mich-Darstellen.

Auf jedem Fall bemerkte ich, dass es offenbar auch für solch kleine, winzige Gelegenheiten, Momente des Handelns und Reagierens ein *Gespür* gab: Ich konnte richtig und angemessen handeln – oder eben falsch und unangemessen. Ich konnte handeln auf eine Weise, die ganz offenbar von meinem Gegenüber und auch mir verstanden und angenommen wurde als genau passend oder als schief, befremdlich, irritierend. Es gab ein solches *Gespür* – doch offensichtlich konnte ich auch falsch liegen, mich vergreifen, verstoßern und ohne *Gespür* handeln. Konnte ich mich dann aber auch darin schulen? Konnte ich mein *Gespür* verbessern? Und wenn ja: Was konnte ich tun, um dieses *Gespür*, meinen Sinn für solche Situationen zu verfeinern? Wo und in welchen Situationen erlernen wir solches *Gespür*? Und vor allem: Leben Menschen ohne *Gespür* dann umgekehrt automatisch schlechter, sind sie gescheiterte Existenzen?

I.
IM UNAUSGEGORENEN

Gibt es so etwas wie Gespür? Ist der Begriff nicht eine Erfindung, eine kulturelle Konvention, gar eine zivilisatorische Disziplinierungsmaßnahme, mit der eher missliebige Teilnehmer einer sozialen Situation oder einer institutionellen Korporation sich leicht, wie nebenhin abkanzeln und abstrafen lassen? Ist es nicht eine mystifizierende und verwässernde Rede von Innerlichkeiten, die am Ende wenig Konkretes benennen kann und sich womöglich lieber auf einen selbstgefälligen Topos des Unausprechlichen zurückzieht? *Das kann man nicht erklären – das müssen Sie spüren!* Leiden wir nicht unaufhörlich unter den öffentlich sich spreizenden Strategien der Gefühlsdarstellung, den karrieristischen Scholastikern eines zunächst kumpelhaft daherkommenden, dann aber umso erbarmungsloser zuschlagenden Emotionalisierungszwangs? Wird nicht der Missbrauch von abgeschmacktester Gefühlsartikulation auf allen Bildschirmchen, auf Kongresspodien und Musikbühnen vorgelebt? Eine zum Würgen reizende Manieriertheit der Gefühlsdarstellung?

Das Gespür, von dem ich hier spreche, ist genau das Gegenteil eines solchen strategischen Gefühlsgebrauchs und der öffentlichen Darstellung von Gefühlen zum Zwecke politischer oder imagepflegerischer Selbstdarstellung. Der Begriff des Gespürs hat allerdings gegenwärtig keine Hochzeit. Er gilt – vermutlich ob seines vagen Bedeutungshofes zwischen *unausgegoren*, *vage*, *ahnend*, *dräuend*, *unklar*, *wirr*, *gefühlig* und *betulich* – als ziemlich überflüssig. Brauchen wir dieses Wort für einen so unklaren und wenig präzisen Zustand etwelcher Empfindsamkeit oder verblasener Innerlichkeit? Ist solch psychologisierende Introspektionssucht nicht reichlich überkommen? Was also meint dieser Begriff? Schaffen wir es, das Unausgegorene, von dem er offenbar handelt, zumindest

hinreichend ausgegoren zu benennen? Ich möchte es versuchen, zunächst einmal.

Ein Gespür zu haben meint offenbar, eine Fähigkeit zu besitzen. Diese Fähigkeit ist aber kein nach außen gerichtetes Handwerk, sondern eher eine situativ ausgerichtete Befähigung: *Jemand ist fähig, in bestimmten Situationen mit dem richtigen Gespür zu handeln.* Diese Befähigung ist aber nicht nur situativ, sie ist auch auf die handelnde Person selbst bezogen. Wer ein gutes Gespür hat, der erscheint sogleich als eine profiliertere, vollere und ernst zu nehmende Person, als jemand, dem ein Mangel an Gespür nachgesagt wird. Gespür zu haben ist offenbar eine Auszeichnung, die uns zu Menschen im Wortsinne macht: Jemanden ohne Gespür kann man nicht lange ertragen. Fliehen wir nicht solche Personen oder verdrehen die Augen, schmunzeln uns amüsiert oder genervt zu? Behandeln wir nicht Menschen ohne Gespür wie etwas linkisch gebliebene Kinder? *Mit dir kann man auch nirgends hingehen!* Offensichtlich scheint es einer gesellschaftlichen Konvention zu entsprechen, ein bestimmtes Gespür zu zeigen; wenigstens scheint es notwendig, solches Gespür zu zeigen, wenn jemand gesellschaftlichen Aufstieg und Erfolg anstrebt. Gespür wäre also nur eine gesellschaftliche Kategorie?

Nein, Gespür scheint vielmehr eine Kategorie leiblichen Empfindens zu sein: etwas, das wir an uns selbst wahrnehmen und auch an anderen. Was wir aber wahrnehmen, ist nur sehr selten etwas positiv Dokumentierbares und nur sehr selten als einzelne, bestimmbare, Handlung konkret konturierbar; vielmehr scheint es ein Zustand eine Haltung ein Verhältnis der fraglichen Person zu sich selbst und zu anderen zu sein, das hier besonders ist. Dieses Verhältnis aber ist auch ein körperliches.

Unser Gespür ist etwas, das zwischen Körper und Handeln liegt, zwischen Sprache und Empfindung. Es befähigt uns offenbar, eine Entscheidung zum Handeln zu fällen, die jenseits vermeintlicher Dichotomien des Rationalen oder des Emotionalen liegt. Es ist eine Entscheidung aus der Summe all dessen.

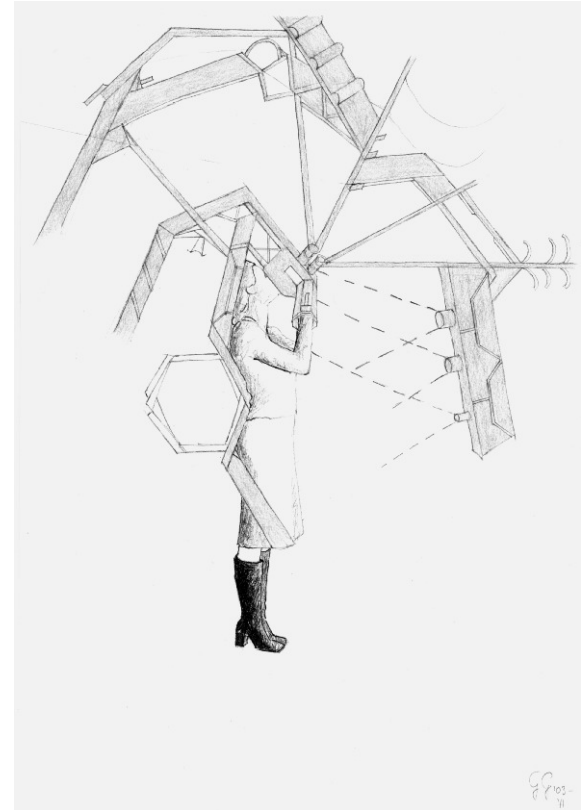
Wir handeln also, so sagen wir, *mit einem guten Gespür.* Diese Auszeichnung bedeutet etwas: Wir können oder wir könnten auch ohne ein Gespür, oder mit sehr wenig Gespür, handeln. Die Reflexion solch richtigen oder falschen Handelns ist natürlich keine exklusive Errungenschaft neuzeitlicher Individuen. Doch eingehend und in vielen Einzelheiten wird sie überliefert, seit Subjekte eben solche Reflexion ausführlich überliefern, sei's in philosophischen oder ästhetischen Betrachtungen, in Essays und Traktaten oder im Genre des intimen Tagebuchs. Das historisch früheste Beispiel eines solchen Tagebuchs aus dem 17. Jahrhundert wurde bezeichnenderweise von einem Flottenlogistiker der britischen Marine verfasst. Die Tagebucheinträge des Samuel Pepys lesen sich meistens wie logistische Aufzählungen des täglichen, äußeren Kommerzes im London jener Jahre. Doch je länger er schreibt und sein Leben protokolliert, desto mehr gerät er in Bahnen der Selbstreflexion. Die Frage, wie ein richtiges oder falsches Handeln mit ausreichend oder zu wenig Gespür für das Angemessene aussehen könnte, ist für ihn dann auch das Hauptthema – meist am Beispiel eigenen Versagens oder eigener Idiosynkrasien, schuldhaft gebeichtet: »She and I singing, and, God forgive me! I do still see that my nature is not to be quite conquered, but will esteem pleasure above all things, though yet in the middle of it, it has reluctances after my business, which is neglected by my following my pleasure. However musique and women I cannot but give way to, whatever my business is.«¹ Der Maßstab christlicher Religion in solcher Reflexion über das richtige Handeln und Leben mit Gespür ist nicht zu übersehen. Die vermeintliche Störung des wohlstandigen Berufs- und Christenlebens durch die – ach so unnötig zwischenschiebenden – Bedürfnisse und Neigungen zu feiern, zu fressen

1) Samuel Pepys, Diaries, March 9th 1665/66. (dt.: »Gott sei es geklagt, aber ich kann nun einmal meine Natur nicht verleugnen, denn ich schätze den Genuß über alles, selbst wenn noch so sehr die Arbeit ruft, der Musik und den Frauen kann ich nicht widerstehen.« Pepys 2010, S. 86)

und zu ficken wird von Pepys durchgängig in seiner zehn Jahre umfassenden Lebensmitschrift beklagt; doch obwohl jeder seiner Klagen dann im Vierteljahresabstand ein Keuschheits- und Strebsamkeitsgelöbnis folgt, wird dieses – wiederum wird’s dann Gott geklagt – kurz darauf gebrochen durch Wollust, Völlerei und Unzucht, die er wiederum ausführlich erzählt und ebenso ausgedehnt genießt: bester Beleg für die Behauptung, neuzeitliche Selbstreflexion wäre kaum mehr als die Fortsetzung christlicher Beichte und Buße mit den Mitteln der Schriftkultur.

Die spezifischere Frage nach dem richtigen Handeln wird in späteren historischen Epochen in Philosophie und Pädagogik akademisch geordnet und dabei weitgehend ethisch und moralisch verankert werden. Alltagspraktisch wird die Reflexion des richtigen Handelns jedoch ganz nüchtern und nicht minder engagiert weitergeführt anhand der Frage *künstlerischen Handelns*. Reflexionen zu Handwerk und Kunstfertigkeit in den Künsten und der Literatur sind bis heute die Felder, auf denen am schlüssigsten und intensivsten die Frage des Gespürs mit großem Gestus und in skrupulöser Selbstbefragung und -kritik erkundet wird.² Während in vormodernen Zeiten diese Reflexion tatsächlich eher zünftisch und fachlich diskutiert wurde, wandelt sich mit der beginnenden Entstehung einer Kulturindustrie im 19. Jahrhundert der Status dieser Reflexion: Sie findet allgemeines Interesse (bis in der Gegenwart die kursierenden Kreativitäts- und Produktivitätsratgeber oft schwer zu unterscheiden sind in ihren Trainingsmodellen, Softwarepaketen und Wochenendseminaren). Historisch wanderte die skrupulöse Reflexion eigenen Gespürs somit von der Lebensführung auf die Kunstproduktion über; ein Vorgang, den der manische Lohnschreiber und chronisch grotesk verschuldete Honoré de Balzac wohl am deutlichsten in seinen Romanen erzählte, zwischen nostalgischem Beklagen der Verarmung der aristokratischen Klasse und galliger Verachtung für alle karrieristischen Lohn-

2) Lehnerer 1994, Sennett 2008



Guðný Guðmundsdóttir
Machine á sens

Bleistift auf Papier, offene Serie seit 2005

künstler und gesellschaftlichen Aufsteiger; ein offensichtlicher Selbsthass, denn beides lebte er selbst.

Entsprechend führt er in *Illusions perdues* (1837–1843) an der Figur des Apothekersohns Lucien Chardon den Aufstieg und Fall eines von naiven Poetenhoffnungen getriebenen Kleinbürgers vor; den er auf über 700 Seiten in drei Romanen und einem sadomasochistisch angelegten Kreuzweg genüsslich sukzessive zerstört und dessen Hoffnungen und schließlich auch dessen Existenz er faktisch vernichtet. Dagegen erzählt er in der knappen, 40-seitigen Erzählung *Le Chef-d'œuvre inconnu* aus dem Jahr 1831 (die nicht grundlos 1991 von Jacques Rivette zur großartigen vierstündigen südfranzösischen Film-Epopöe *La Belle Noiseuse* entfaltet wurde), welche Rolle das Gespür im Ringen um absolute Perfektion in künstlerischer Tätigkeit spielt; im Monolog des jungen Malers Frenhofer, dem der noch jüngere Nicolas Poussin bewundernd begegnet: »Gestern gegen den Abend«, sagte er, »glaubte ich es vollendet zu haben. Die Augen schienen mir feucht, das Fleisch schien zu beben. Die Spitzen ihres Haars bewegten sich. Sie atmete! Obgleich ich das Mittel gefunden habe, Relief und Rundheit der Natur auf einer flachen Leinwand wiederzugeben, erkannte ich heute morgen, im vollen Tageslicht, meinen Irrtum. [...] Wenn man sehr nahe steht, scheint diese Arbeit dunkel und scheint der Klarheit zu ermangeln; aber wenn man zwei Schritte zurücktritt, rafft sich alles, hält an und steht entwickelt da; der Körper scheint drehbar, die Formen scheinen sich im Sprung zu bewegen, man fühlt die Luft um alles streichen. Dennoch bin ich noch nicht zufrieden, ich fühle noch Zweifel. Vielleicht sollte man überhaupt nicht einen einzelnen Zug wiedergeben, vielleicht wäre es besser, eine Figur in der Mitte zu attackieren, indem man sich zuerst an die am meisten belichteten, vorn liegenden Stellen macht und dann erst zu schwärzeren Teilen übergeht. Geht schließlich nicht so die Sonne selber vor, unser göttlicher Maler im Weltall? O Natur, Natur, wer hat dich je eingeholt auf deiner Flucht! ... da habt Ihr's – zuviel Wissenschaft stürzt – ganz ebenso wie

die Ignoranz – in die Verneinung hinein. Ich zweifle an meinem Werk.«³ *Je doute de mon œuvre!*,⁴ dieser Satz, der Ausdruck eitler Koketterie sein kann, verkörpert das Bewusstsein, dass es ein richtiges Gespür für künstlerisches Handeln, etwa in der Malerei, tatsächlich gibt, gerade weil der Sprecher artikuliert, es doch so schmähhlich vermessen zu lassen. Bleibt die Frage: Inwiefern repräsentieren solche Reflexionen eine faktisch nachvollziehbare Selbstbefragung im Verlauf künstlerischer Arbeit – oder dienen sie doch lediglich zur Erhöhung eigener Imposanz durch ex post ausgestellte Zweifel? Pauschal lässt sich eine solche Frage nicht beantworten, nur fallweise, in individueller Annäherung, die dann womöglich verallgemeinert werden kann. Eine derartige Verallgemeinerung individueller Reflexion in den Künsten hat der Bildhauer und Philosoph Thomas Lehnerer unternommen. Ausgehend von einer zeitgenössischen, in analytischer Philosophie und Wissenschaftstheorie geschulten Reflexion über das Bild, die Ästhetik und die Kunst nähert er sich in seiner Studie *Methode der Kunst* (1994) einer Künstlertheorie der Kunst an, die ganz am tatsächlichen Arbeitsprozess an einer Zeichnung, einem Entwurf oder einer Konzeption orientiert ist. Lehnerer erzählt darum sein künstlerisches Arbeiten als eine Suchbewegung, geleitet von einem bestimmten Gespür: »Ich habe ein kleines leeres (oder auch bereits bearbeitetes) Blatt Papier, ein Stück Leinwand oder einen Klumpen Wachs oder Ton vor mir, ich sitze davor oder gehe mit dem Material umher. Mein Kopf ist gesammelt zunächst auf nur »eine« Frage, die Frage des Anfangs, die bildnerische Prinzipienfrage: »Wie kommt es überhaupt zu einem Bild?« – so warte ich, was kommt, manchmal eine Sekunde, manchmal eine Minute, vielleicht eine Stunde oder länger. Was dann kommt? – Alles mögliche: Entweder weiterhin nichts, und wieder nichts. Oder es passiert etwas, eine zufällige Handbewegung, ein Fahrer auf dem Papier. Ich verschütte den Kaffee beim Trinken – und: Das Bild hat, ohne

3) Balzac 1998, S. 112–114

4) Balzac 1831, S. 296

dass ich es wollte, seine ersten Konturen. Oder: Meine kleine Tochter kommt zur Tür herein, hätte gerne, dass ich ihr zeige, wie man einen Menschen zeichnet. So kann eine Zeichnung anfangen. Aber meist sind es nicht äußere Umstände, meist kommt es von innen, sind es Einfälle, Gedanken, Assoziationen, die den Anfang machen. Und noch häufiger sind es Gefühle, unbestimmte Ahnungen, Niedergeschlagenheit, Sehnsüchte, unbewusste Vorgänge, die vielleicht schon vorher da waren.«⁵

Eine Erzählung von Gespür und Suche, vom Nicht-Über-eilen, vom Nicht-Druckmachen, sondern Warten. Lehnerer betont, wie wichtig es ist, diesen Zustand des Unausgeordneten, Vagen, Wirren und Unbestimmten aushalten und ertragen zu können: »Aus der Unbestimmtheit der Anfangssituation können daher sowohl ganz zufällige, unberechenbare, augenblickshafte als auch höchst rationale und über längere Zeiträume hinweg kalkulierte Bildanfänge hervorgehen.«⁶ Oder, wie der Philosoph Wolfgang Hogebe es in seiner kleinen Studie *Ahnung und Erkenntnis* (1996) formuliert: »Ahnungen ›tunneln‹ Propositionen.«⁷ Philosophiegeschichtlich und erkenntnistheoretisch tut er damit etwas Außerordentliches: Er betont die Situations- und Ahnungsabhängigkeit jedweder menschlichen Erkenntnis. »Eine Erkenntnistheorie der natürlichen Erkenntnis möchte ich hier eine solche nennen, die unseren szenischen Umgang mit Informationen und unser Stehen-in-Informationen studiert, bevor wir schon zu Experten dieses Umgangs in den Wissenschaften werden.«⁸ Unsere »situationsabhängige epistemische Verfassung«⁹ hält Hogebe damit für bedeutsamer für jeden Erkenntnisprozess als die mutmaßlich objektiv (also situationsunabhängig) gültigen logischen Gesetze und gesetzmäßigen Annahmen über die Welt. Im Kern negiert er

5) Lehnerer 1994, S. 149

6) Ebd., S. 150

7) Ebd., S. 26

8) Ebd., S. 8

9) Ebd.

damit, ohne dies allerdings derart provozierend herauszustellen, die Prädominanz objektiv logischer Erkenntnis: Jede Erkenntnis ist ihm historisch und situativ. Das Gespür, der Sinn für die richtige Entscheidung in einer jeweiligen Situation geht der logischen Reflexion darüber und ihrer Legitimation stets voraus. Hogebe leitet dieses Argument darum vor allem aus poetologischen Ansätzen von Hölderlin und Schleiermacher her: aus Erkenntnistheorien des deutschen Idealismus. Die Sinne und die Sprache sind darin in einem nicht atomistisch-analytischen, sondern in einem eng verflochtenen, emergenten und rekursiven Verhältnis zueinander gedacht: als poetische Ganzheit. Hogebe beruft sich auf diese Literatur und diese Literaturwissenschaft nahezu als auf eine umfassendere und komplexere Form der Hirnforschung – ganz gemäß der Maxime Lindners: »menschen bauen sich gebilde aus sprache & bewohnen sie dann. (des-halb ist gute literatur(wissenschaft) die wahre #hirnforschung.)«¹⁰

Können wir im 21. Jahrhundert daran anschließen? Bis heute gibt es meines Wissens keine Theorie, die sich ausdrücklich und grundlegend mit dem Gegenstand des Gespürs auseinandergesetzt hat – jenseits des *tacit knowledge*¹¹ oder (etwas verfälschend übersetzt) *impliziten Wissens*, über das Michael Polanyi (als gebürtiger Ungar richtiger: Polányi Mihály – auch eine Frage des Taks) schon Anfang der 1960er Jahre geforscht hat; wie Hogebe ebenfalls ausgehend von wissenschaftstheoretischen Fragestellungen. In meinem kleinen Versuch über das Gespür möchte ich etwas betreiben, das man mit dem italienischen Philosophen Mario Perniola¹² als *Sensologiekritik* bezeichnen könnte. Analog zur Kritik der *Ideologie*, die Perniola dem 19. Jahrhundert und seinen großen Erzählungen und Philosophien zuordnet, fordert er für das ausgehende 20. und beginnende 21. Jahrhundert eine Kritik der Sensologien: Aus seiner Sicht gibt es gegenwärtig kaum

10) Lindner 2012

11) Polanyi 1966

12) Perniola 2005, 2009