

## Von den Regeln der Kunst

Ich darf vorwegnehmen, daß zur Beurteilung eines Kunstwerkes eine Prädestination vorausgesetzt werden muß, die in der Zuverlässigkeit selbständigen Urteilens liegt. Es waren, um ein Beispiel zu geben, die großen französischen oder deutschen Impressionisten, Leute wie Max Liebermann oder Gustav Courbet, welche die Werke von Frans Hals als exemplarisch für ihre eigene Kunst wieder entdeckten. Werke, die zwei Jahrhunderte hindurch in einer Bodenkammer in Haarlem verstaubten. Dies geschah, als in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts Salonmaler wie Hans Markart und Ähnliche Triumphe feierten. Markart, dem man zu Lebzeiten Denkmäler setzte. Anstelle solcher Prädestination, die in der eigenen künstlerischen Fähigkeit gründet, in der Fähigkeit, unbefangen zu sehen und ebenso unbefangen zu gestalten, haben wir es heute mit der Präpotenz von Glücksrittern zu tun. Mit Menschen, denen es weder möglich ist, das einfachste Ding zu objektivieren noch eine Definition für einen Unsinn zu finden, der außerhalb jeder Anschauung in ihren Köpfen schwirrt. Wenn man heute von der Erweiterung der Begriffe spricht oder, wie es wörtlich heißt, von der „Begriffserweiterung“, so liegt es nahe anzunehmen, daß man sich nunmehr darüber klar zu werden beginnt, in welcher Weise die Kenntnisaufnahme von Begriffen eine freie Auffassung und ein freies Urteil eingeschränkt hatten. Dies liegt bei einem Kunstwerk um so näher, da ein Urteil auf Anschauung gründet.

Sieht man die Sache grundsätzlich, so wird zunächst klar, daß eine Erweiterung nur dort notwendig erscheinen kann, wo eine Begrenzung erkannt wird. Hält man eine Erweiterung der Begriffe für notwendig, die ein freies schöpferisches Denken und Urteilen begünstigen sollen, so wird ebenso deutlich, daß die Erfinder solcher Begriffe nunmehr selbst in die Enge geraten sind. Die von ihnen deklarierten Gesetze, nach denen ein Produkt nur dann als Kunstwerk gelten kann, wenn es den von ihnen erfundenen Begriffen entspricht, sind durchschaubar, sind fadenscheinig geworden. Ihre völlige Ratlosigkeit wird darin offenbar, daß man nicht erkennt, daß eine schöpferische Kraft nicht durch die Erweiterung von Begriffen frei werden kann, sondern allein durch eine von jedem Begriff unabhängige Anschauung. Eine derartige Korrektur an den für die Kunst geltenden Gesetzen trägt bereits den Charakter der Tautologie. Entweder die Hose, die der Schneider genäht hat, ist zu groß für den Hintern – oder der Hintern zu klein für die Hose. Die Gesetzgeber der Kunst unserer Tage haben mit der Erstellung ihrer Programme gezeigt, daß das groß angelegte Terrain zu künstlerischem Wirken sich mehr und mehr verengt hat. Ihre Prophezeiung künstlerischer Freiheit verliert sich dort ins Schrankenlose, wo gesetzliche Voraussetzungen unzulänglich werden.

Das einzige Gesetz, das den Künstler in seinem Wirken bestimmt, soll es fruchtbar sein, gründet in ihm selbst. So wird einsichtig, was Schiller sagt: „Wer Großes will, muß sich zusammenraffen, in der Beschränkung erst zeigt sich der Meister“. Ein begabter Mensch wird sich solcher, in seinem eigenen Bewußtsein ruhenden Gesetzmäßigkeit im Augenblick seines Wirkens im wahrsten Sinne des Wortes „bewußt“. Sicher wüßte er keine Antwort auf die Frage, in welcher Beziehung sein eben begonnenes Bild oder seine Skulptur zu derzeitig geltenden Begriffen stünde. Allein die Mittelmäßigkeit folgt allgemein geltenden Regeln. Jener, der leidlich Klavierspielen gelernt hat oder naß-in-naß Aquarelle malte und nun ein Goethe-Institut leitet, wird Regeln und Begriffe als Weisung für seine Dispositionen nehmen müssen, wenn es sich um die Beurteilung von Kunstprodukten handelt. Der Gefangene lebt in

dem traurigen Bewußtsein, stets nach der Zulässigkeit seines Handelns fragen zu müssen. Das gleiche gilt bei näherem Hinsehen für den Künstler unserer Tage. Die ihm einst von der Natur mit der Begabung zugleich verliehene Freiheit der Realisation seiner Vorstellungen wird als ein Relikt der Vergangenheit für unzulässig erklärt.

Ich erinnere mich hier an Wagners Meistersinger im zweiten Akt, nachdem Walther von Stolzing im Kreise der Meister sein Probelied vorgetragen hat „am stillen Herd, zur Winterszeit...“ mit dem Schluß „Herr Walter von der Vogelweide, der ist mein Meister gewesen,“ kommentiert dies Hans Sachs mit seinem Rezitativ „ein guter Meister“, worauf Beckmesser aus dem Gernerk unwillig erwidert „doch lang schon tot, wer lehrte den wohl der Regeln Gebot...“ Der völlig unmusikalische Beckmesser ist es, der den Text des Preisliedes von Sachsens Tisch gestohlen hat. Sachs hat es bemerkt und ihm großzügig überlassen. Es ist derselbe Text, mit dem von Stolzing wie Beckmesser um Evas Hand werben. Beckmesser, der sich in seinem Vortrag stringent an die Regeln der Tabulatur zu halten versucht, „versingt“ und muß die Mandoline unter dem Arm, geschlagen vom Gelächter der ganzen Festwiese das Podium verlassen. Stolzing wirbt siegreich. „Niemand wie du“, singt Eva, „so hold zu werben weiß“. Es ist bei einem solchen Zitat bemerkenswert, daß Richard Wagner es war, der selbst alle Regeln der Kunst von Monteverdi, Händel, Bach oder Beethoven, man denke an seine unglaubliche Beherrschung der Fugensätze, so in sich trug, daß sein Werk die ganze nach ihm kommende Generation beherrschte. Die Regeln in seinem Werk kamen aus dem Genie.

Im Maß eigener künstlerischer Veranlagung gebraucht oder verwirft der Künstler die Regeln, die aus eigener Intuition dem Unbegreiflichen vorausgesetzt sind. Insofern erscheint es uneinsichtig, die Regeln der Kunst zum Begriff machen zu wollen. Allgemein geltende Begriffe sind dem Definierbaren unterworfen und stehen somit denen, die dem wirklichen Kunstwerk innewohnen, entgegen. Das Merkwürdige ist, daß man sich heute mit der Definierbarkeit eines solchen Begriffes abfindet, sofern man es im Produkt zu erkennen glaubt, und daß man ganz ruhig vergessen darf, daß das Kunstwerk selbst undefinierbar bleibt. Es genügt zu wissen, wo man das, was man sieht, einzuordnen hat. Hieraus erklärt sich ein eigentümlicher Gemeinschaftssinn, ein Wunsch, sich der Kunst gegenüber untereinander verständlich zu zeigen, um zu sagen, „ja, wir haben es begriffen!“.

Das absurdeste Zeug, ein mit Bindfaden zusammengehaltenes Paket alter Zeitungen wird als Objektkunst begriffen, entgeht dem Müllhaufen und wird schließlich in der Kunsthalle als ein zeitgenössisches Werk vorgestellt. Die Autoren wären denen zu vergleichen, die ohne zu wissen warum, in einem großen Gefängnis zu Zellengenossen geworden sind. Aber sie sind sich ihrer Entmündigung nicht bewußt, eben weil sie nie mündig gewesen sind. Und es sind ihrer so viele, daß sie diese ihre Gefangenschaft kaum noch anders als selbstverständlich empfinden. Gewährte man ihnen Freigang und begegneten sie einem der wenigen, der diese Freiheit in der Tat genießt, so hielten sie ihm mit Sicherheit vor, daß jener sich überhaupt vom Vorzug ihrer Gefangenschaft keine Vorstellung machen kann. „Sie sehen die Natur“ würden die Gefangenen sagen. „Aber was ist der Himmel, was ist die Vegetation, was sind Mensch und Tier? Kommen sie zu uns, werden sie ein Gefangener und lernen sie bei uns was zulässig und was unzulässig ist. Der Aufseher wird sie belehren. Er wird ihnen einhämmern, zu welcher Gruppe sie gehören.“ „Wir finden“, würden sie sagen, „uns hinter unseren Gittern eher zurecht, als sie hier draußen in dieser alle verwirrenden Natur. Im Gefängnis lernt man, was zeitgemäß ist!“ Es ist bemerkenswert, daß es namentlich die große Zahl von Freizeitkünstlern ist, denen die Produkte der Gefangenen zum Vorbild dienen. Man kann sagen, daß zwischen einer freien, unbefangenen Anschauung jenes Gitterwerk aus Begriffen steht, mit denen man sich auseinanderzusetzen hat. Aber der Grund oder der Ursprung, aus dem wahrhaftige Kunstwerke entstehen, entzieht sich jeder noch so ausgeklügelten Art der Erklärung, da sie weder aus Erfahrung abgeleitet, noch gefunden werden kann.

Das Entstehen eines Kunstwerks, die Idee aus der es hervorgeht, läßt sich nicht in die Kategorien der Begriffe ordnen. Kunstwerke entstehen nicht am Schreibtisch. Man hat bei der Erfindung und der Deklaration von Begriffen vergessen, daß alles Lebendige fortwährendem Wandel und Veränderungen unterworfen bleibt. Allein so, als unmittelbarer Eindruck, kann das sich stetig Wandelnde intuitiv in einer entsprechenden künstlerischen Veranlagung wirksam und im lebendigen Kunstwerk manifest werden. In Artefakten, die an Regeln und Gesetze gebunden sind, an einem zeitlich begrenzt geltenden Begriff wird das Unlebendige vorgeführt: Das Spiegelbild des Toten. Ja, es wird an den Tod selbst erinnert, der die letzte unabdingbare Veränderung herbeiführt, für die es keinen Begriff gibt. Niemand hätte ihn so zu fürchten als jene, die sich im Kollektiv als Unbetroffen sehen. Die Spaß- und Spielgesellschaft ist es, die den Tod ausklammert, auf dessen Abbild sie in der Kunst fixiert wird. Anstelle des Lebendigen, das als Leitfaden künstlerischen Produzierens gegolten hatte, ist das Leblose getreten, anstelle der Beobachtung der Begriff. Und hier scheint es mir notwendig, darauf aufmerksam zu machen, daß der Tod aus der Sicht des Begreiflichen mit dem Vergänglichen gleichgesetzt wird. Das Begreifliche zu definieren, setzt aber das Unbegreifliche als Alternative voraus, ebenso wie das Vergängliche das Unvergängliche. Wenn das Kunstwerk durch Begriffe, die ständig erweitert werden unter das Vorzeichen des Begreiflichen gestellt wird, kann es nicht anders, als in seiner Vergänglichkeit gesehen werden. Wir sehen es in einer betriebsamen Welt, wie alles andere, lediglich als Objekt. Vom Küchengerät bis zum Auto haben wir es auch im Artefakt mit Objekten zu tun. Woraus sich dann auch der Begriff „Objektkunst“ erklärt, dessen Zeugnisse nun in den Museen als das Vergängliche gezeigt werden, die also die Zeit ihres Entstehens nicht überdauern.

Wenn von einem Museum der Moderne in diesem Sinne die Rede ist, so ist dies eine *contradictio in adjecto*. Man kann ebenso gut einen Küchenschrank als Museum bezeichnen, da auch darin nichts weiter als Objekte aufbewahrt werden. Allein die völlig konträre Verbindung von Objekt und Kunst in einem solchen Begriff, der doch im Grunde nur von der Gedankenlosigkeit zeugt, ist es, der den Bürger verblüfft. Das Etikett auf der Weinflasche soll für die Qualität ihres Inhalts garantieren. Der Betrüger verläßt sich auf die Geschmacklosigkeit dessen, der den Stoff trinken soll umso mehr als jener sich für einen Weinkenner hält. Die Vernunft leitet uns an, ein Ding als dieses oder jenes Objekt im Bewußtsein zu sehen und zu ordnen. Ein solches, vom Menschen als das Seiende erkannte Objekt, wird durch malerische Sehweise dem Seienden entrissen, um auf eine höhere Stufe transponiert zu werden und zwar auf die Ebene des Seins. Es bedarf einer künstlerischen Vorstellung, in welcher das Objekt seiner Gegenständlichkeit enthoben und zum Bild wird. Nun hat es sich jedoch gezeigt, daß die Bestrebungen der 50er und 60er Jahre unter Begriffen wie „Happening“, „Fluxus“ oder „Performance“ etc. nicht einer dem Wesen der Kunst eigenen Vertiefung entsprangen, sondern einer im Kunstbetrieb wurzelnden Kritik. Lassen Sie mich einige Begriffserklärungen zitieren, die für jene Kunstszene charakteristisch waren und wie man sie heute im Lexikon nachlesen kann:

„Performance - richtet sich gegen Vorstellungen von Kunst als dauerhaftes, werthaltiges, verschiebbares Objekt und betont dagegen das Situationsbetonte, Handlungsbetonte, Vergängliche des Künstlerischen...“

Performance – hat sich parallel zum Happening aus einer kritischen Haltung gegenüber dem Kunstbetrieb in den 1960er Jahren heraus entwickelt.“

Die Ursache zum Protest kam nicht aus einer kritischen Einstellung zu Kunstwerken aus näher oder entfernt liegenden Epochen, sondern aus der Begegnung mit einer Gesellschaft, die unkünstlerisch und kritiklos im Grunde immer die gleiche geblieben ist. Leute, die sich in nichts von denen unterschieden hatten, denen es gleich war, ob sie gestern mit

kulturpolitischen Parolen agierten und mit hysterischem Beifall an Bücherverbrennungen teilnahmen oder heute blindlings ihren wirtschaftlichen Einfluß bei der Realisierung der uneinsichtigsten Vorhaben geltend machen. Die Dickfelligkeit der Repräsentanten einer solchen Gesellschaft konnte kaum eindeutiger werden als darin, daß sie selbst gegenüber dem Unästhetischen ihre völlige Gleichgültigkeit an den Tag legten.

Der Kunstbegriff Fluxus, mit dem der Mediziner die fließende Darmentleerung bezeichnet, war zum Schlagwort geworden und gehörte zum gesellschaftlichen Alltag. Wer ihn im Zusammenhang mit dem Kunstwerk anwendete, durfte versichert sein, nicht für einen Spießbürger gehalten zu werden. Die Fähigkeit einen noch so absurden Begriff zu deuten, machte ihn von einem zum anderen Tag zum gebildeten Menschen. Er war ein künstlerischer, gebildeter Mann geworden, sofern er in der Lage war, einen Begriff wörtlich auszulegen. Etwa so, wie er von Hans Arp als einem dadaistischen Anti-Künstler verstanden werden wollte.

Ich zitiere Hans Arp wörtlich: „Die Anti-Kunst sei als... (es folgen drei Punkte) unmittelbar den Gedärmen entsprungen oder anderen Organen des Dichters... (es folgen wiederum drei Punkte)“. Claes Oldenburg wurde unter dem Begriff „Environments“ mit der Nachbildung überdimensionaler Esswaren populär. Daß dies nicht einmal etwas Neues war, zeigte bereits Marcel Duchamp im Jahre 1915, der in New York ein Pissoir zum Kunstwerk erhob. Das Kunstwerk sollte der politischen Manifestation dienen. Aber der Schlag ging ins Leere. Denn ein begabter Mensch, ein Künstler, der kritisch genug und der eigenen Anschauung folgend solchen Erscheinungen keine Bedeutung zugemessen hatte, zeigte sich als weder betroffen noch verunsichert. Es war die Kultur- oder die Kunstgesellschaft, die sich als äußerst willig und verständig erwies. Denn in ihrer Furcht, rückständig zu erscheinen, glich sie im Kollektiv einem Kind, dem man Schläge androht, damit es folgsam werde. Sie zeigte sich umso verständiger, je härter man sie herausforderte.

Hätten dieselben, die nun den Anti-Künstler priesen, in einem Lokal gesessen, wo sie der Anti-Kellner bediente, der ihnen die Teller nicht auf den Tisch gestellt, sondern an den Kopf geworfen hätte, so wäre dies Anlaß für einen Skandal gewesen. Nun aber war man bereit, viel Geld aufzuwenden, um die Provokation zu finanzieren. Ich erinnere an ein Beispiel, das die Städtische Galerie in München gab. Es waren Millionen Deutsche Mark, die man für einen fahrbaren Leichentisch ausgegeben hatte, der unbrauchbar geworden im Keller eines Krankenhauses stand. Man gab viel Geld aus, ganz im Kontrast zu dem unter Performance deklarierten Programm, das das Kunstwerk als dauerhaftes, werthaltiges Objekt verworfen hatte. In seinem Eifer hatte man bereits vergessen, was im Begriff impliziert war. Die Revolution begann schnell zu überaltern und nichts wird langweiliger als eine über Jahre sich hinausziehende Revolution. Die Emotionen sind erloschen, die Bannerträger sind tot. Die Gesellschaft indessen hat sich nicht verändert. Unter welchem Gesichtspunkt wird sie von nun an ein Kunstwerk als ein Produkt des Geistes sehen dürfen? Welcher Begriff wird es sein, der ausreicht, nun ihr Urteil zu legitimieren?

Als die Bauern zur Zeit der Reformation zu den Waffen griffen und den Bildersturm entfachten, hatte man es mit einem regellosen Willkürakt zu tun. In der französischen Revolution war es der Mob, der Pöbel, der sengend und mordend durch die Straßen zog, in Kirchen und Schlösser einbrach und Kunstwerke zerstörte. Der Bildersturm unserer Tage, die Verungeistigung, in welche künstlerisches Produzieren zu geraten hat, steht unter dem Vorzeichen stringent einzuhaltender Ordnung. An großen, mit Leder bezogenen Hufeisentischen versammeln sich die Veranstalter. Man verliert die Tagesordnung. Man hat darüber zu befinden, in welchen staatlichen oder kommunalen Galerien eine solche Schau gezeigt wird und schließlich werden die Kosten veranschlagt, wobei es nicht selten um Millionen geht. Aber man erweist sich als großzügig, sowohl bei der Vergabe öffentlicher als auch privater Mittel. Die bekannte Ausstellung in Kassel gehört zu denen, die hierin einen Vorrang in Anspruch nehmen und die, kaum daß sie eröffnet war, die Veranstalter dadurch in

Verlegenheit brachte, daß die Leute von der städtischen Müllabfuhr die Exponate auf ihre Wagen luden. Man kann sie, ohne daß sich einer von ihnen dessen bewußt ist, für Bilderstürmer halten. Vielmehr aber sind es jene Veranstalter, die sich von den Bilderstürmern im Mittelalter nur in ihrem Habitus unterscheiden. Vor allem darin, daß es für sie, im Unterschied zu den Bauern des ausgehenden 16. Jahrhunderts, keinen Anlaß gibt, zu revolutionieren. Traten jene wüst und verwildert auf, zornig und verbissen, so sehen wir die Bilderstürmer unserer Zeit wohlanständig, gesellschaftlich gekleidet und stets eloquent gestimmt. Waren es damals Fackeln, Sensen und Sicheln, so sind es heute Worte. Aber Worte sind nicht ungefährlich. Georg Christoph Lichtenberg hatte schon zu seiner Zeit gesagt, daß das Blei die gefährlichste Erfindung des Menschen sei. Jedoch nicht das Blei, das durch die Gewehrläufe geschossen wird, sondern das Blei, das man in den Setzkästen zu Worten zusammenfügt. Es wäre also nötig, sich einmal Gedanken darüber zu machen, in welcher Weise Worte zu Begriffen werden. Begriffe, die man in die Welt hinaus schleudert und die man gebraucht ohne zu fragen, was denn durch sie gesagt werden soll.

Das Aufbegehren aufständischer Bauern im Spätmittelalter erklärt sich aus einer bis an die Grenzen des Tragbaren reichenden Lebenssituation. Aus ihrer Sicht, aus der Sicht bedrohten Daseins, hatte ein Heiligenbild oder ein goldener Leuchter genügt, um die Enttäuschten zu provozieren. Jene aber, die in unseren Tagen zu Finanziers, Verfechtern oder Wortführern solcher Veranstaltungen werden, von denen hier die Rede ist, handeln aus einem Inferioritätskomplex. Es ist der Ungeist, der ihre Opposition zum Geistigen und zum Unvergänglichen auf den Plan ruft. Die Lebensfülle in allen ihren Facetten ruft überdies das Bewußtsein der Vergänglichkeit in ihnen selbst wach. Sehe ich einen Baum, so kann ich im weiteren die verschiedensten Arten des Baumes aus dem Begriff Baum ableiten, Birke, Eiche, Linde usw. Denn ohne Zu-Hilfe-Nahme der Kategorien, die der Begriff einschließt, wäre es nicht möglich, den Begriff Baum auf irgendeine Weise auf das Sein des Baumes zu beziehen. Ohne eine solche, dem Künstler angeborene unreflektierte Wesensschau, durch die im Seienden das Sein durchscheinend wird, gäbe es gar kein Kunstwerk. Indessen aber stellen die Erfinder von den zuvor erwähnten Begriffen die künstlerische Gestaltung eines Baumes infrage, ohne einen einzigen Hinweis darauf zu geben, was denn aus einem Begriff wie „Performance“ im weiteren Sinne zu folgern wäre. Es war eine offensichtliche Verlegenheit, die sie nötigte, ihre Darbietungen mit einem physiologischen Begriff in Verbindung zu bringen, mit der Verdauung. Begriffe also, die nicht das Geringste miteinander zu tun haben. Es hätte ebenso gut ein alter Trambahnzug sein können oder ein Dachziegel. Um das Vergängliche zu dokumentieren sucht man jedoch den Ausweg in den Fäkalien. Der engagierte Geldgeber, dem das Reflektieren über derartige Zusammenhänge fremd ist, wird verblüfft. Er fühlt sich befreit von Konventionen, so als hätte ihm jemand, den er nun für einen Künstler halten darf, das Du angeboten. Er sieht sich aus der Enklave seiner Geschäftswelt herausgerissen. Es mag jedoch sein, daß er bisweilen verunsichert wird. Sein Instinkt gibt ihm ein, daß eine von der Vergänglichkeit zeugende Kunst mit allem, was er sich nun von ihr angeeignet hat, auf irgendeine Weise erneuert werden muß. Denn die Katastrophe wäre für ihn perfekt, da von dieser von ihm mitbetriebenen Kunstszene in absehbarer Zeit nichts bleibt. Er wird an die Darmentleerung erinnert. Es ist der Begriff, der ihn beunruhigt. Seine Investitionen dürften sich kaum in einem kommerziellen Sinne lohnen, denn die lebhaft arrangierten Environments, für die er bezahlt hat, lassen sich nicht wiederholen. Auch Fluxus, der jetzt auf ihm lastende Begriff, beinhaltet das, was sich kaum auszahlen wird. Denn wäre dies der Fall, so wäre alles, wofür er sich eingesetzt hatte, gegenstandslos. Er muß sich eingestehen, daß er aus dem, was er zu fördern sich bereit erklärt hatte, nicht mehr resümieren kann als das, was ihn sein eigenes Dasein lehrt, die Vergänglichkeit. Dennoch gehört er selbst zu den Revolutionären. Er glaubt am Wandel einer neuen Welt mitzuwirken. Er ist ein zufriedener Revolutionär.

Es liegt nun einmal in der Natur der Sache, daß das Neue von der Warte einheitlichen Erkennens immer das Alte sein wird. Denn im Konstatieren, daß etwas neu sei, ist notwendig sein Altwerden involviert. So stellt sich eine Demonstration, die das Vergängliche symbolisiert unter einen Begriff, der nichts weiter aussagt als etwas, das schnell vergessen werden wird. Man könnte sich also fragen, was dieser ganze Aufwand zu bedeuten hat. Ein Geklingel, das sehr viel Geld kostet. Hört man jemand sagen, daß man etwas nicht kennt, das zu einem Begriff geworden ist, so könnte sich das auf einen Kaffee beziehen, den es sich zu probieren lohnt. Der Kaffee ist die Substanz des Begriffes. Worin aber läßt sich die Vergänglichkeit, ein Zeitbegriff, substantivieren? „In Nichts“, lautet die Antwort.

Worin die Vergänglichkeit involviert werden könnte, ist beliebig, da es in der Welt nichts gibt, das nicht vergänglich wäre. Es sind Binsenwahrheiten, denen jeder Hohlkopf mit heruntergezogenen Mundwinkeln zustimmt, da er einsehen muß, daß ihm in dieser Welt nichts bleibt. Wie man indessen sieht, sind aber die Veranstalter solcher Spektakel und die, welche derartige Begriffe in den Raum stellen, dieselben, die von dem, was die Welt bietet, am meisten zu partizipieren hoffen, ehe es zu spät ist. Um das eigene Programm nicht zu gefährden, wird mit unverhohlener Verbitterung alles abgelehnt, was als das Unvergängliche aus großen Kunstwerken spricht. Wo die Vergangenheit in den Werken späterer Zeit lebendig geblieben ist, ist sie mit Theorien unvereinbar. Mir fällt hier ein großer Musiker ein, der Amerikaner Benny Goodman, der aus angeborener Genialität ebenso vollendet auf den Rhythmen seiner Band den Chorus improvisiert wie er Mozarts A-dur-Konzert auf der Klarinette bläst. Wenn das durch eine ihm von der Natur verliehene Begabung möglich ist, erreicht er das Gültige ohne das 18. Jahrhundert vom 20. unterscheiden zu müssen. Er ist Musiker, der mit jedem Takt, den er spielt, im Unvergänglichen, im Endlosen zu Hause ist, so wie der Mond in Schuberts Lied, dessen Heimat der Himmel ist.

Immerhin tragen die Zeugnisse solchen Hin- und Hergeworfenseins zwischen Begriff und Anschauung nicht selten die Züge des Grotesken, wo sie in kleinbürgerlichen Kreisen Einzug halten. Sie bieten Stoff zum Lachen. Man sieht bei einem biederem Vergolder das zaghaft mit Rötelkreide abgemalte Bild einer Frau an eine große Pappe gelehnt, die ebenso exakt eingerahmt nur einen weißen senkrechten Pinselstrich zeigt. Was eigentlich schockieren sollte ist nunmehr volkstümlich geworden. Vielleicht ist es einem Rest von Zivilisation zu danken, daß die Veranschaulichung dessen, was unter Fluxus zu verstehen ist, bis jetzt bei wohlherzogenen Bürgern zu vermeiden war. Die jüngere Geschichte bietet genügend Beispiele dafür, daß die Urheber von Begriffen eigentlich nie an einem schöpferischen Vermögen orientiert waren, sondern vielmehr an allgemeinen sozialen Verhältnissen. Die Masse, das Allgemeine, das amorphe Gestaltlose hat sich stets als unkritisch und dirigierbar erwiesen. Wohingegen der individuelle und schöpferische Charakter sich zu selbständigem, auf Anschauung gründendem Urteil erzogen hat. Selten findet man ihn an dem beteiligt, dem alle jene folgen, die von augenblicklich geltenden Meinungen und Regeln beherrscht werden. Aus einem unbefangenen, dem Geschehen folgenden Urteil und dem ungetrübten Anschauen dessen, was vor ihm erscheint, gewinnt der Mensch und nicht nur der Künstler das, was man Freiheit nennt. Wer sein Vorhaben und die Art es zu realisieren erläutern muß, läßt das Unlautere durchscheinen, das im Wort „lauter“ enthalten ist. Ein bescheidenes, einfach gesehenes Thema als einfach gestaltetes Bild kann zu den Kunstwerken zählen, sofern die Identität mit seinem Autor erkennbar wird. Denn was er sagt, sagt er durch sich. Er ist es, der sein Erlebnis auf seine Weise kundtut. Seine Interpretation bedarf also nicht noch weiterer Interpretieren. Es wäre beispielhaft für die Begriffserweiterung, daß eine Mutter zu ihrem Sohn, der ein Bild gemalt hat, sagt, „das hast du gut gemacht, lieber Junge!“. Und im Fall, wo ein mutwilliger Bengel einen Eimer Farbe auf dem Teppich ausschüttet, von einem Genie spricht und die Sache zu interpretieren sucht.

Es bedarf weder eines Konzepts noch einer daraus folgenden künstlerischen Gestaltung, wenn das Artefakt auf irgendeine Weise zu den einstweilen geltenden Begriffen paßt. Ist dies nicht der Fall, wird sein Werk zum Störfaktor. Mißtrauisch begegnet man einem Kunstwerk, das noch immer eine freie und unbefangene Anschauung erkennen läßt und hinter dem ein Autor vermutet werden kann, der sich nicht an geltende Regulative hält. Kulturreferenten und die von der Industrie oder Banken eingesetzten sogenannten ‚Leiter der Kunstabteilung‘ werden verunsichert. Mit dem „wir“, das sie aussprechen, wird bereits der Wunsch hörbar, auf jeden Fall anonym zu bleiben. Man sucht sich der Verantwortung zu entziehen und im Allgemeinen zu verbergen. Man könnte sich vor das gleiche Problem gestellt sehen, vor dem jene standen, die vor 70 Jahren ernste Kunstwerke verworfen hatten, um den größten Kitsch zu befürworten. Die meisten von denen, die für kompetent gehalten werden, haben auf jeden Fall Kunstgeschichte studiert. Daß jedoch Gegenwart, die bereits historischen Anspruch erhebt, noch keine Geschichte ist, hat man außer Acht gelassen. Vor allem aber hat man die Wirkung dessen, was die Geschichte lehrt und gezeitigt hat, als überwunden erklärt. Die Uniform, in die man sich kleidet, ist eng geworden, mürbe und fadenscheinig. Mit der Erweiterung der Begriffe sucht man sie zu flicken, aber die Löcher sind bereits zu groß, um die Nacktheit zu verbergen. Daß hieraus die totale Verunsicherung des Rezipienten folgt, stand zu erwarten. Man ist vorsichtig geworden. Die Euphorie klingt ab.

Ein Rückblick auf älteste Perioden in der Geschichte der Kunst, vor allem auf solche, in denen der Künstler ikonologisch gebunden war, zeigt, daß es der Künstler gewesen ist, der den Intentionen des Auftraggebers zu folgen hatte. Das hat sich geändert. Heute ist es der Auftraggeber, der den Vorstellungen des Künstlers zu folgen hat. Hätte ein bedeutender Maler wie etwa Adrian van de Velde oder Paul Potter im 17. Jahrhundert in Holland im Auftrag eine Kuh am Wasser zu malen eine Kommode gemalt, die auf einer Wiese steht, so hätte der Kunde es abgelehnt, dafür zu bezahlen. Auf welche Weise ein bescheidener Bildgedanke zu einem Kunstwerk geworden war, das sich über den Wandel der Zeit als gültig erwiesen hat, wird weder im Anspruch des Auftraggebers noch in dem des Malers gelegen haben. Mit Sicherheit aber wäre keiner von beiden auf die Idee gekommen, aus ihrem Handel eine Epoche zu machen. Am Wasser stand eine Kuh, wohl aber keine barocke Kuh. Was sich in dem zeigt, was aus entfernter Sicht, aus der Sicht unserer Tage die Zeit kennzeichnet, die in einem solchen Bild lebendig geblieben ist, läßt sich nur schwer definieren. Nennen wir es barock, so bleibt der Begriff ein Lebensgefühl schuldig, das sich nicht mehr beschreiben läßt. Es genügt, daß wir sagen, daß das Vergängliche in einem solchen Bild manifest geworden ist. Daß der Vergleich einer Kuh mit einer Kommode von den Kunstpropheten der Gegenwart für durchaus legitim gehalten wird, ist mir selbst erinnerlich. Man führt die Gleichheit darauf zurück, daß die Kuh wie die Kommode vier Füße hat. In wieweit die Ähnlichkeit von Objekten verschiedenster Art zusammenfallen und eindeutig werden kann, zeigte Pablo Picasso mit seiner absolut überzeugenden Darstellung einer Ziege, die er aus einem Fahrradlenker und einem Fahrradsattel fertigte. Daß es gelang, war schlicht darauf zurück zu führen, daß Picassos ausgeprägtes Formgefühl die Linie eines Fahrradlenkers als den Hörnern der Ziege und das Skelett des Schädels im Sattel wieder fand. Der Unterschied zu den Plattheiten seiner Epigonen lag darin, daß sich seine sichere Vorstellung von der Ziege augenblicklich mit der Konstruktion des Fahrrades deckte. Es war die Vorstellung von der Ziege, welche seine Idee leitete. Es zeigt sich umso deutlicher, daß tausendfältige Formen und Gestalten ebenso tausendfältige Gestalten im Künstler wachrufen, dessen Formgefühl vom Sichtbaren beherrscht wird. Den Begriff „Fuß“ wenden wir auf alles an was Füße hat, von einem Stuhl bis zum Pferd etc. Es ist also nicht gleichgültig von welchem Fuß die Rede ist, ob vom Pferd oder vom Tisch. Oder ob wir es mit den Flügeln eines Spatzen oder eines Adlers zu tun haben. Was wir aus Begriffen erfahren, bleibt vorläufig und kann nicht anders als von

den aus einem Grundbegriff abzuleitenden Kategorien gesichert werden. Was aber läßt sich aus den oben genannten Begriffen ableiten?

Obwohl nun aus Begriffen, die für Kunst gelten sollen, weder etwas abgeleitet noch sie auf etwas angewendet werden können, machen sich die Phraseologen daran, neue Begriffe zu erfinden. Ein Begriff, der nicht enthält, was er aussagt und also keine Erweiterung in sich selber birgt, ist unzulässig. Er ist so wenig annehmbar wie ein ungedeckter Scheck. Alles, behaupten sie, sei Kunst. Wäre es ihnen mit ihrem Vorhaben ernst, so wäre es an der Zeit sich von allem, wodurch sie sich zu einer solchen Begriffserweiterung veranlaßt sehen, sehr rasch zu distanzieren, oder aber sich der für sie nicht geringen Strapaze zu unterziehen, welche man Denken nennt. Bei allem ist es erstaunlich, wie weithin und wie lange ein derartiger Unsinn Köpfe beschäftigt, die sich im Leben eigentlich als kritisch erweisen. Oft sind es Leute, die weitsichtig jede geschäftliche Vereinbarung nicht ohne Sicherheit eingehen. Wo es nun um Zusammenhänge geistiger Art geht, zeigen sie sich verunsichert. Aber ist es denn in der Tat ein Risiko, nicht in den Kreis derer zu gehören, die sich als kulturell verantwortlich fühlen? Allein das letzte Jahrhundert hat den wahrhaft kultivierten, den kritischen wie den schöpferischen Menschen selten anders als einen Außenseiter gesehen. Die Mäzenaten sind auf dem besten Wege sich lächerlich zu machen. Im Verzicht auf die Anschauung, die Schopenhauer als „sichersten Besitz und feste Grundlage zu urteilen“ nennt, hat man sich den Phraseologen angeschlossen. Das Ganze erinnert an eine Geburtstagsfeier, in welcher der hundertjährige Laureat, der nach jedem Stuhl greift, von Glückwünschen begleitet wird, die einem Zwanzigjährigen gelten könnten.

Kaum eine Kunstepoche ist so alt geworden wie die Moderne. Vom ersten großen und ernsten Beginnen bis zu dem was heute gutwillig gesehen höchstens noch parodistische Züge trägt. Die phänomenale Wirkung der Renaissance, die nicht sehr lange angedauert hatte, erklärt sich aus der Machtfülle Leonardos und Michelangelos, auf deren Schultern sie ruhte. Von ihnen kamen die Impulse, die ohne jede Deklaration oder Programme auf die natürlichste und unerklärlichste Weise fortwirkten. Von Caravaggio, Rubens, Poussin, Delacroix bis hin zu Cézanne. Bald aber sollten es gesellschaftliche Ansprüche oder politische Inszenierungen werden, die der Antizipation künstlerischer Vorstellungen vorausgesetzt wurden. Der Künstler versteht sich als Agent, das Artefakt soll als Provokation gelten. Die verschiedensten künstlerischen Auffassungen, die zuvor Künstler zueinander in Kontrast gebracht hatten, stehen nicht mehr in Rede. Es gibt kaum noch einen, der den anderen von seiner Wesensschau überzeugen möchte. Lasse jeden machen was er will! Es ist allein die Gesellschaft, die es zu torpedieren oder zu entflammen gilt. Bilder dienen zur Visualisierung von Parolen. Man erinnere sich daran, daß man auf die ersten impressionistischen Bilder, die in Paris ausgestellt wurden, mit Spazierstöcken ausholte. Das ist es, was man erhofft. Aber der Erfolg bleibt aus. Mit Sektkgläsern in der Hand und angemessenem Habitus folgt man heutzutage den Ausführungen des Ausstellungsleiters in Kassel, der über die Bedeutung eines morbiden Gartenschlauches aus der Intension und der Sicht des Künstlers referiert. Er expliziert den Begriff „Gartenschlauch“ und die Tatsache, daß alles Funktionelle als unzuverlässig genommen werden muß. Eine Binsenwahrheit. Immerhin, er schließt dann damit, daß der Schlauch das Ewig-Fließende wohl nicht mehr lange durch sich hindurchlassen wird. Dann folgt der Applaus. Man erkennt die Gleichgültigkeit der Anwesenden, die im Moment mit größter Aufmerksamkeit an dem interessiert sind, das ihnen sonst unwesentlich scheint. Was also eine solche Revolution angefacht hatte, waren Überdruß und Langeweile. Man ist also nicht einmal zu einem Protest fähig. Die Frage wäre endlich, ob man statt über eine Begriffserweiterung nachzudenken, über die Begriffsentleerung nachdenken müßte.

„Alles geht“, heißt es. Das bedeutet, daß alles so lange geht, wie niemand opponiert. Aber mit diesem Niemand hat man kaum zu rechnen, nachdem sicher ist, daß die Gesellschaft unserer



Tage in ihrem Desinteresse und vorteilsbezogenem Denken gefügig geworden ist. Auf die man sich stets verlassen konnte, sind und waren vom immer gleichen Gepräge und gleichem Charakter. Es waren talentlose Künstler, Agenten, Spekulanten, Prinzen und eine Heerschar von Kolporteuren. Zuletzt waren es die Opportunisten, die, wie die Zeit gelehrt hat, im Rückblick sofort anderer Meinung gewesen sein wollten. Auf welche Begriffe sie sich nun stützen werden, ist ungewiß. Man mache also von seinen Augen gebrauch.

Der bescheidene Matthias Claudius schreibt im Brief an seinen Sohn Johannes: „Was du sehen kannst, das siehe und über das Unbekannte und das Unsichtbare halte dich an Gottes Wort.“ Löst man den Inhalt des Briefes von seiner letzten Aussage, von Gott ab, so bleibt die Frage nach der Einheit in einer materialistisch orientierten Welt unbeantwortet. Sie ist allein aus dem Glauben zu verstehen. Diese Einheit aber, worin sie immer erkannt werde, bleibt sowohl dem Antizipieren wie dem Realisieren einer künstlerischen Idee vorausgesetzt. Was ist es nun, worin das Prinzip der Einheit als Inhalt und als Ausdruck einer künstlerischen Idee erkannt werden soll? Einheit als sein wesentlichstes Kriterium. Die Frage ist nicht zu beantworten, da jede höhere Einsicht in jenem unteilbaren Kern verankert ist, den wir jedes Mal aussprechen, wenn wir „ich“ sagen. Befrage man also, um zu urteilen, dieses – Ich – ehe man sich auf hohle und leere allgemein geltende Begriffe beruft.

Lassen Sie mich am Ende noch einen Satz aus demselben Brief, den Matthias Claudius an seinen Sohn Johannes schreibt, hinzufügen:

„Und was du sinnest und vorhast, schlage zuvor an deine Stirn, in uns wohnt der Richter, der nicht trügt und an dessen Stimme uns mehr gelegen ist, als am Beifall der ganzen Welt und der Weisheit der Griechen und Ägypter.“

Hansjörg Wagner