

Kunst und Zeit

Von Hans Maier

I

Kunst und Zeit – das sei zunächst einmal verstanden als (Gegenwarts)kunst und Gegenwart, mithin als Frage nach den besonderen Bedingungen, unter denen Kunst in unserer Zeit sich realisiert.

Welcher Art sind diese Bedingungen? Eine pauschale Antwort fällt schwer. Denn die Tatbestände, die zu untersuchen wären, sind verhäkelt und widersprüchlich: einerseits ein Überfluß an Muße und Zeit für Kunstproduktion und Kunstgenuß (wenigstens in der westlichen, weißen, reichen Welt), andererseits ein Manko an einsam-hervorstechenden Höchstleistungen; einerseits ein Massenangebot an Reproduktion des Vorbildlichen für Paläste und Hütten, durchaus nicht nur mit Benjaminschem bösem Blick zu messen, andererseits freilich auch die Tendenz zur Nivellierung. Zeitgewinn wird vielfach wieder durch Lebenstempo aufgezehrt. Originalität bis zum Skurrilen wird erst gefeiert und prämiert und hinterher unter das Gesetz der Serie gestellt, so daß nur noch die ganz Großen sich blaue und rosa Perioden leisten dürfen. Institutionelle Mäzenate, mehr und mehr dem Anonymen zustrebend, treten an die Stelle persönlicher Förderer, Liebhaber, Auftraggeber; rascher Umlauf und breite Beachtung der Kunstszene in den Zeitungsspalten und auf den Bildschirmen erzwingt eine dem Modegeschehen sich annähernde Rotation von Bilderlook und Musicshop. So wird man, bei aller Vorsicht vor Verallgemeinerungen, zunächst generell eine Beschleunigung bei Entstehung, Umlauf und Konsum des Kunstwerks registrieren müssen – damit einhergehend freilich auch eine höhere Quote ästhetischer Hinfälligkeit und Mortalität. Wie altmodisch-gemessen wirkt das Paris des neunzehnten und noch des frühen zwanzigsten Jahrhunderts mit seinen Akademismen und Sezessionen, seinen Kunstperioden und Künstlergruppen, wie solide-handwerklich geben sich Brücke, Blauer Reiter und Bauhaus, verglichen mit der hektischen Betriebsamkeit von New York in den sechziger und siebziger Jahren unseres Jahrhunderts und mit den progressiven Kunstmärkten Europas in der gleichen Zeit!

Normen und Richtungen, ja traditionelle Begriffe von Kunst und Musik selbst gehen unter in einer überhitzten Folge von Künsten, von denen eine die andere zu übertrumpfen sucht. Pop-Art, Op-Art, Land-Art, Konzept-Kunst, Prozeß-Kunst, Aktionskunst, Spurensicherung; Pop, Jazz und Tele-Musik wetteifern um Zuschauer, Mitspieler, Prozeßteilnehmer und Spektak-

kel-Partner. Plakativ-provozierend taucht die Kunst ins Orgiastische, Obszöne, Totemistische hinab. Kunstdarbietungen werden zu Haruspex-Zeremonien und Eingeweideschauen. Schwarze Messen persiflieren rationalistisch ausgedörrte Liturgien; Schlachtungen, Opferrituale, vorläufig auf Tiere beschränkt, suchen archaische Dimensionen der Kunst zurückzugewinnen – so wie im Stampfrhythmus von Jazz und Pop, in Tontrauben und unartikulierten Schreien die Musik dem Klassisch-Gestalthaften zugunsten des Urtümlich-Dämonischen entsagt.

Sehen wir genauer hin, so ist es aber nicht nur Tempo, Rotation, Beschleunigung, was diese Kunst- und Musikübungen von ihren älteren Vorläufern unterscheidet. In der selbstverzehrenden Sequenz immer neuer Erscheinungen und Erfindungen ändert Kunst selbst ihre Form. Sie bleibt im fließenden Aggregatzustand des Prozeßhaften, Werdend-Vergehenden – ob bewußt oder aus außerkünstlerischen Notwendigkeiten, ist hier nicht zu untersuchen –; sie weigert sich also, in einem Werk, einem Organon, einem Objekt zu gerinnen. Sie thematisiert nicht nur den Schaffensprozeß, der zu einer geprägten Form hinführt, das wäre nicht neu (Romane über Romane, Künstlertagebücher, Kunstwerke als Konfession und »Ausdruckswelt« hat es immer gegeben); sie erhebt den Prozeß ausdrücklich über das Werk (das im Notfall fehlen und durch Prozesse audiovisueller Kommunikation ersetzt werden kann). Und im Verlust der Objektivierung zerrinnt auch die Norm: Kunst ist Leben, Leben ist Kunst, daher »können alle Kunst machen«, und sei es nur durch Spurensicherung in Fotoalben. Wie die Kunst der sechziger Jahre damit begann, Attribute des modernen Lebens, Zahnbürste, Rasierapparat und Taucherbrille, in die Bildwelt einzuholen – eine notwendige Eingemeindung! –, so endet die Kunst der siebziger Jahre damit, Realität für Kunst zu erklären. So wird die »Straße zum Massenmedium« (Peter Weiß), der menschliche Körper wird zur übermalten lebenden Skulptur, Botschaften des Herzens werden in gußeiserne Gullys eingesprochen, das Frankfurter experimenta-Theater spielt Goethes Iphigenie als »Aktion« im Beisein eines Schimmels auf der Bühne; und der Raumkünstler Rinke leitet einen Fluß durch ein Museum: Anklang an den Mythos vom Augiasstall – die Kunstobjekte müssen dem Leben weichen.

Spott wäre allzu einfach. Wie immer empfiehlt es sich, ein weiteres Mal genauer hinzusehen. Denn die (fast) anonymisierte Rotation der Kunst-Konzepte ist nicht nur die Reaktion auf den Auseinanderfall der Trias Auftraggeber–Künstler–Öffentlichkeit, nicht nur die fast unvermeidliche Antwort auf die nivellierende Wirkung eines Weltmarkts der Kunst und Kommunikation, der das Individuelle standardisiert und die Normbildung dem Einzelgeschmack abnimmt; sie ist auch der konsequente Schlußpunkt einer Entwicklung, in der das Kunstwerk, als ein in Raum und Zeit Festgestelltes oder in festgelegter Form Ablaufendes, negiert und allenfalls zum Flucht-

punkt zufälliger und nur partiell berechenbarer Prozeßverläufe gemacht wird. In moderner Kunst, Musik und Dichtung regiert das Aleatorische. Der augenfälligste Beweis ist die Entwicklung – oder soll man sagen Rückentwicklung? – der modernen Notenschrift. Man sehe etwa ein Werk wie Karlheinz Stockhausens »Stimmung« für sechs Vokalistinnen im »Formschema« an: hier ist die traditionelle Notation nahezu überflüssig, obwohl die Notenlinien noch dastehen; ausdrücklich vermerkt der Komponist zu den Notensystemen ohne Tonhöhe: »für Stimmen, die aus den übrigen Tonhöhen, die während des betreffenden Abschnitts zu hören sind, auswählen dürfen; gesungen werden darf dabei nur gelegentlich (viele Zwischenpausen) mit kleinen Abweichungen (melodisch: Glissandi, Schwebungen; rhythmisch; dynamisch; in der Vokal-Färbung).« Naturgemäß »kann man das konkrete Klangbild nicht in einer Partituranalyse ermitteln, sondern nur in der Höranalyse einer bestimmten Aufführung oder Aufnahme« (Rudolf Frisius) – auch hier also die Emanzipation vom festgelegten Ablauf und damit von der künstlerisch eindeutigen Gestalt.

Fazit: dem beschleunigten Tempo der Kunstproduktion und des Kunstkonsums entspricht der rasche Wechsel der Objekte; wo dieser zum Dauerzustand wird, gerät die Gestalt ins Schweben, sie wird beliebig. Das Gegenüber von Kunstobjekt und Betrachter löst sich auf; Kunst »tritt ins Leben über«, wird dadurch freilich ununterscheidbar von anderem Konsumgut. Endlich werden die Objekte ersetzt durch den Prozeß ihrer Herstellung oder die Weise ihrer Vermittlung in Kommunikationsvorgängen. Das existierende Ding, um einen Satz von Goethe umzukehren, »hat sein Dasein (nicht mehr) in sich, und so auch (nicht mehr) die Übereinstimmung, nach der es existiert«.

Noch einmal: es wäre leichtfertig, auf diese Vorgänge mit kulturkritischen Beschwörungen zu antworten. Zumindest wäre diese Antwort für sich allein zu wenig. Denn kann man, so muß der Betrachter moderner Kunst sich fragen, von Kunst eine emphatische Distanz zu den Lebensvorgängen der Epoche fordern? Ist nicht der Zusammenhang von Kunst und Zeit, Kunst und Gegenwart legitimerweise so eng, daß es vergebliche Liebesmüh wäre, von den Produkten einer motorischen Periode meditationsfördernde Gestaltqualitäten zu erwarten? Gehen wir nicht alle heute durch viele Häuser, Arbeitsplätze, Einrichtungen, Wohn-, Eß- und Schlafgelegenheiten ebenso selbstverständlich hindurch, wie umgekehrt sich unsere Vorfahren von diesen Dingen – Gefügen dunkler Dauer – überholen ließen? Früher menschliches Hand-Werk, das die kurze Lebensspanne einer Generation durch Dauer und Qualität in Schatten stellte – heute das Leben selbst, das sich gegenüber den wechselnden Schauplätzen, Geräten, Umwelten des Menschen als das Dauernde erweist. Man sehe nur einmal das fast magische Ritual, die besonnene Umständlichkeit, die noch in Stifters »Mappe« einen Hausbau umgibt,

und vergleiche damit die technischen Vorgänge und das Tempo bei der Entstehung eines Hauses in Systembauweise heute. Kaum vermag Kunst in solchen Zeit- und Produktionsbedingungen mehr zu sein als ein flüchtig aufleuchtendes und verlöschendes Lichtsignal.

Freilich, das Bild wäre nicht vollständig, würde man nicht auch die Gegenströmungen verzeichnen. Ermüdung greift in jüngster Zeit um sich angesichts der pausenlosen Rotation, der zum System gewordenen Selbstüberholung der Künste. Die Fieberkrisen der Erfindung hinterlassen Erschlaffung. Der abklingenden Stimmung des Dauerexperiments folgt die Sehnsucht nach dem Festen, Fixierbaren auf dem Fuß. Allenthalben Rückgriffe auf alte Substanz: Klassiker werden wieder entdeckt, Museen erleben erstaunliche Steigerung der Besucherzahlen, Verlage, gestern noch »progressiv«, geben sich plötzlich pfleglich-traditionalistisch, Verfechter eines zur »sprachlichen Kommunikation« geschrumpften Deutschunterrichts finden zur neuesten Novität: der klassischen Literatur. Kurzum, es wird wieder nach Maßstäben gesucht und gefragt. Gleichzeitig blättern die künstlich aufgezümmten ästhetischen Ersatznormen – des »politischen Engagements«, der »Emanzipation« – lautlos ab. Es mag offenbleiben, ob sich hier eine Tendenzwende ankündigt oder ob es sich nur um eine der neuen Verpuppungen des Zeitgeistes handelt; in jedem Fall scheint der Futurismus einer planlos entwerfenden Kunstproduktion heilsam relativiert durch Rückbezüge zur Vergangenheit – womit die Gegenwartskunst sich erneut konfrontiert sieht mit dem verdrängten Problem der Gestalt.

Es wäre wohl nicht möglich gewesen, den Fragen der Altstadtterhaltung und -sanierung, des Denkmalschutzes und der Denkmalpflege soviel öffentlichen Diskussionsraum zu verschaffen wie gegenwärtig, hätte nicht die Kunst der sechziger und siebziger Jahre die Analogien zur Produktions- und Konsumform der »Wegwerfgesellschaft« bis zum Zerreißen angespannt – damit aber zugleich ihre eigene ästhetische Grenze sichtbar gemacht. So kommen heute Dinge wieder in den Blick, die lange nur noch in Residuen gegenwärtig waren: Überlieferungen einer arbeitsintensiven, auf Dauer angelegten und in langer Zeit angereicherten Kunstwelt. Sie stellen die andere Facette unseres Themas »Kunst und Zeit« dar. Ihr wenden wir uns jetzt zu.

II

Ein Gedankenexperiment vorweg: Erwachte ein moderner Mönch von Heisterbach in einer unserer heutigen Städte, er hätte Schwierigkeiten, sich seiner Umwelt zu versichern, so wie dies noch bis zum Ersten Weltkrieg leichthin möglich war. Denn überall, ob in Tokyo oder Rangoon, San Francisco oder Frankfurt, stieße er auf einen Minimalstil geschichtsfreier Zweck-

mäßigkeit: Banken und Bars, (moderne) Kirchen und Verwaltungsgebäude oder Theater sähen fast gleich aus diesseits und jenseits politisch-geographischer Grenzen. Und nicht nur der Mönch wäre verwirrt, auch der junge Mensch ist es, der heute zwischen einem in der Tendenz geschichtsfreien Heute und einer (scheinbar) nicht mehr heutigen Geschichte aufwächst: es kann ihm nicht entgehen, daß alte Kirchen, alte Häuser in einer Spannung zur modernen Arbeits- und Verkehrswelt stehen, daß ihre Existenz im gleichen Maß unverständlich und museal zu werden droht, in dem die Mobilität, Austauschbarkeit und Uniformität im täglichen Vollzug des Lebens zunimmt. Ein modernes Bank- oder Bürohaus verweist nur auf den ihm eigenen Funktionszusammenhang – ich bedarf vielleicht, um es zu verstehen, volkswirtschaftlicher oder verwaltungstechnischer Grundkenntnisse, aber das Ganze erschließt sich ohne Einlassung in seine Vergangenheit. Anders, wenn ich in eine Kirche eintrete; denn was hier getan und gefeiert wird, bleibt unverständlich ohne den Bezug auf die ursprüngliche Einsetzung und Stiftung, es sei denn, ich halte mich im Vorfeld eines rein ästhetischen Verständnisses, das freilich in der Verknappung und Verkargung moderner Gottesdienstformen der Phantasie erst recht nur wenig Weide gibt.

Der Europarat hat das Jahr 1975 zum Europäischen Denkmalschutzjahr ausgerufen. Die Initiative geht auf den Engländer Lord Duncan-Sandys zurück. Mit Recht hat man von Anfang an ein nur defensorisches Programm vermieden. »Revitalisierung« heißt die Devise. Der Vergangenheit soll eine Zukunft gesichert werden. Mit Recht, denn die bloße Erhaltung der übriggebliebenen Zeugnisse der Baukultur Europas genügt nicht. Man kann nicht erwarten, daß die Allgemeinheit mit der Vergangenheit leben will, wenn diese nichts ist als ein Museum oder ein Friedhof von ungeheuren Dimensionen. Die Bürger selbst müssen das Leben mit der Vergangenheit akzeptieren. Doch gerade hier beginnen die Schwierigkeiten. Denn das Interesse an der Erhaltung der Baudenkmäler steht häufig in Widerspruch mit Forderungen des Verkehrs und der Wirtschaft, mit Wünschen nach bequemem und zeitgerechtem Wohnen, mit der Phantasielosigkeit manches Architekten und der Bequemlichkeit mancher Verwaltungsstelle, mit Vorstellungen über eine optimale Ausnutzung von Grundstücken und mit der Gleichgültigkeit eines erheblichen Teils der Bevölkerung – um das ganze Spektrum der Ursachen so breit aufzuführen, daß ich überall Anstoß erregen muß.

Die Probleme, die bei der Restauration einzelner Gebäude entstehen, können heute im allgemeinen als gelöst betrachtet werden. Es gibt jedoch keinerlei Rezepte, wie man brachliegende oder unterwertig oder falsch genutzte Bausubstanz sinnvoll in das gegenwärtige und zukünftige Leben einer Stadt integrieren kann. Manche Entwicklungen, die der Erhaltung der Denkmäler schaden, sind kaum zu beeinflussen. Wie etwa die Mannigfaltigkeit und Kleinmaßstäblichkeit unserer Altstädte durch eine Zeit gerettet werden soll,

in der das handwerkliche Bauen von industriellen Bauweisen fast völlig verdrängt wurde und in der immer mehr kleine Geschäfts- und Handwerksbetriebe verschwinden, um großstrukturierten Geschäftszentren und Gewerbebetrieben Platz zu machen – das wird niemand schnell und sicher angeben können.

Unter diesen ungünstigen Vorzeichen müssen wir uns darüber im klaren sein, daß eine vollkommen unveränderte Erhaltung historischer Gebäude in der Regel nur da einen Sinn haben kann, wo Baudenkmäler noch etwa so genutzt werden wie im Zeitpunkt ihrer Errichtung – oder wo die ursprüngliche durch eine rein museale Nutzung ersetzt wurde. Es geht aber nicht an, daß über unsere Altstädte und Dorfkerne, deren Lebendigkeit noch vor wenigen Jahren so selbstverständlich war, daß niemand darüber ein Wort verlor, die Käseglocke des Musealen gestülpt wird, daß sie wie Ausstellungsstücke in einer Vitrine zur Schau gestellt werden. Wenn es gelingen soll, die ungeheure Masse schutzwürdiger Gebäude und Ensembles in Europa in unser Leben einzubeziehen, dann sollten und können wir nicht kleinlich bis zum letzten Stein alles so erhalten, wie es einmal war. Niemand kann heute unter den Bedingungen des achtzehnten oder neunzehnten Jahrhunderts wohnen und arbeiten. Aber daß ein Ortskern oder ein Stadtviertel aus dieser Zeit überhaupt von der Bevölkerung als Wohnquartier angenommen wird, daß es dort überhaupt Arbeitsplätze gibt, das muß uns das Opfer mancher lieb gewordenen Einzelheiten wert sein. Denn die mögliche Alternative steht drohend vor uns: völlige Beseitigung des Alten bis auf einige Traditionsinseln – und Ersatz durch neue Gebäude und Stadtviertel, denen nach allen bisher gemachten Erfahrungen das individuelle Gesicht und die menschlichen Züge oft fehlen. Damit soll einem Manipulieren mit der historischen Substanz nicht das Wort geredet werden. Es soll auch keine leichte Ausrede für diejenigen sein, die altes Gemäuer ohnehin nur als eine Last ansehen. Aber ohne Nutzung ist ein Baudenkmal verloren. Das ist auch einer der Grundgedanken der heutigen Denkmalschutz-Gesetzgebung. Wenn trotz aller Bemühungen ein Haus leersteht, solange man es nicht den Bedürfnissen der Gegenwart anpassen darf, dann kann man gegen eine Modernisierung eines solchen Hauses in der Regel nichts einwenden. Und auch eine Verbindung von neuer und alter Architektur ist von Haus aus nicht völlig ausgeschlossen, so gering die Zahl der guten Beispiele sein mag.

Zweifellos hat die Bereitschaft, mit Vergangenen zu leben, in den letzten Jahren in West- und Mitteleuropa zugenommen – vor allem im Zeichen von Umweltschutz und Denkmalpflege. Überraschend finden sich jahrelang ins Abseits des Folkloristischen gedrängte Berufe – des Heimatpflegers, Naturschützers, Denkmalpflegers, ja auch des Land- und Forstwirts – plötzlich an der Problemfront des Umweltschutzes in neuer avantgardistischer Rolle wieder, so wie in der Politik die klassischen Schutz- und Erhaltungsfunktio-

nen (Innere Sicherheit, Landschaftserhaltung, Sozialstaat) gegenüber den dynamischen Funktionen (Wirtschaft, Verkehr, Bildungswesen, Wissenschaft) neue Bedeutung zurückgewonnen haben. Ältestes tritt freundlich als das zeitgebundene Neue in Erscheinung, und im Kampf um die gemütliche Eckkneipe gegen fensterstarrende Hochhäuser finden sich Altkonservative und Jungsozialisten an einem Strang zusammen – heimliches Wahlbündnis von Konservatismus und Sozialismus gegen industrielle Modernität und Prosperität. Hat man nicht eben noch nach mehr Studienplätzen gerufen? Heute warnt man – so eine große Tageszeitung – vor »krebsartigen Wucherungen der Universitäten im Stadtgebiet«. Haben nicht eben noch Architekten sich in der funktionellen Perfektion beim Entwurf von Schulen und Verwaltungsgebäuden überboten? Heute, nach entsprechender »Bewußtseinsveränderung«, führen sie Bürgeraktionen gegen entsprechende Baupläne an.

Man sollte, solches beobachtend und überdenkend, gleichwohl Verallgemeinerungen scheuen. Weder steht uns neuerlich, novalistisch, eine abendländische Erneuerung ins zeitgenössische Haus, auch nicht, trotz Solschenizyn, Maximow und Brodskij, in russischer Variante – noch ist die Uhr der Zweiten Aufklärung schon abgelaufen. Noch immer ist die Durchschnittshaltung des Durchschnittsbürgers gegenüber dem im Vergangenen herausfordernd versteckten *kalón* bestenfalls positive Verlegenheit oder mitleidiger Respekt. Wie könnte es anders sein? Daß die Gegenwart dort, wo sie Kunst erzeugt, zu zeitüberdauernden Objektivierungen selten vordringt, andererseits aber eine Vergangenheit, die von gestalteter Schönheit überfließt, in Pflege nehmen muß, ohne daß diese maßstäblich werden oder sich in neue Normen umsetzen kann – das gehört zum Verwirrenden der augenblicklichen Kunstsituation. Es kann auch durch die Forderung nach außerästhetischer Normativität nicht überbrückt werden. »Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden«, sagt Hegel, »... es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.« Und wenn wirkliche religiöse Kunst nur einen verschwindenden Ausschnitt aus der brodelnden Kunstszene der Gegenwart darstellt, so wird man die Lücke sicher nicht mit Derivaten von Kunst-Ansicht, Kunst-Religion füllen können.

Lichtenberg gedenkt gelegentlich mit Melancholie der Zeit, »da die große Kunst, schlecht zu schreiben, noch nicht erfunden war, und bloß schreiben hieß gut schreiben«, während es heute in Deutschland, so sagt er, mehr Schriftsteller gebe, »als alle vier Weltteile überhaupt zu ihrer Wohlfahrt nötig haben«. In gewissem Sinn ist das die Lage der modernen Kunst. Sie hat die Unschuld der Deckung von Kunst und Können, Kunst und Handwerk verloren. Ursache ist, nicht allein, doch ausschlaggebend, die Multiplizierung der Produkte und der Produzierenden. Lichtenberg hatte aber auch schon einen Trost bereit: »Die schlechten Schriftsteller ahmen der Natur nach, sie folgen ihrem Triebe so gut wie die großen; und ich möchte nur wissen, was irgendein

organisches Wesen mehr tun könne als seinem Triebe folgen? Ich sage: Sehet die Bäume an, wieviel werden von ihren Früchten reif? Nicht der fünfzigste Teil; die andern fallen unreif ab. Wenn nun die Bäume Makulatur drucken, wer will es den Menschen wehren, die doch besser sind als die Bäume?»

Von hier aus wäre weiterzufragen, wie überlieferte und gegenwärtige Kunst in einem gemeinsamen Begriff zusammenkommen können, wie die Kluft zu überbrücken wäre zwischen dem maßstablos Lebendigen, in Empörung Ausbrechenden der Gegenwart und dem (für viele) Nur-mehr-Ästhetischen, Leblos-Maßstäblichen der Vergangenheit. Dazu ist nötig, daß wir unser Thema »Kunst und Zeit« noch einmal systematischer aufnehmen – nunmehr im Hinblick auf die Frage der Gestalt.

III

Alle Kunst verwirklicht sich im Medium der Zeit. Nicht nur den Zeitkünsten im engeren Sinn – Musik, Theater, Tanz –, auch den Raumkünsten Architektur, Plastik, Malerei und Zeichnung eignet ein »zeitversammelnder« Charakter (H. Urs von Balthasar). In ihrem Ursprung sind sie Epiphanie, Erscheinung des Göttlichen. Sie fassen Zeit zusammen, verdichten Einzelercheinungen, sind »kontrakte« Form des Absoluten (Nicolaus von Cues), ohne doch die Bedingung ihrer Existenz, die Zeitlichkeit, aufzuheben. Sie vergegenwärtigen etwas, das mehr ist als Gegenwart. Sie erinnern an Gewesenes und eröffnen Zukunft. In diesem Sinn ist das Kunstwerk nicht nur bestimmt durch Umwelt und Gegenwart. Es greift darüber hinaus. Es erschöpft sich nicht in momentaner Wirkung, es verlöscht nicht mit der Aktualität, vielmehr ist es unendlich wiederkehrender Aktualisierung fähig – oft über Jahrhunderte hinweg.

Dies gilt in einem elementaren materiellen Sinn, an den zu erinnern heute besonderer Anlaß besteht. Kunstwerke sind Wertgegenstände. Ihr Wert wächst meist mit den Jahren. Das ist nicht selbstverständlich. Es setzt jenes simultane Welt-Kunstverständnis voraus, jene Einheit von Antike, Mittelalter und Gegenwart *sub specie artis*, wie es Winkelmann und die Romantik begründet und bis heute fortgepflanzt haben. Hier lebt ein älterer, der industriellen Arbeitswelt entgegengesetzter Wertkanon fort: das Ältere wird, wie in Mittelalter und Altertum, höher geachtet als das Neue. Die Gegenwart, die nicht nur eine Flucht in die Sachwerte, sondern speziell auch eine Flucht in die Kunstwerke kennt, erweist die Gültigkeit dieser Maxime täglich neu.

Simultaneität, zeitübergreifender Anspruch des Kunstwerks zeigt sich aber vor allem in der Tatsache immer neuer, nie abzuschließender und zu erschöpfender Interpretierbarkeit – in einer Bedeutungsfülle also, die verschiedenen Zeiten verschiedene Ansichten bietet, bei grundlegender Konstanz der Ge-

stalt. Gewiß sind diese Kriterien formal, sie rühren nicht ans Innere des Kunstwerks, seinen »Sinn«, gleichwohl darf an sie erinnert werden; denn nur wenn der Käfig des »Zeit- und Gesellschaftsbezugs«, der politischen und moralischen Motivation entriegelt wird, tritt jenes freie »Dasein in sich« (Goethe) hervor, das wir Kunst nennen.

Daß Kunst in Austausch tritt mit entfernten Zeitaltern und Gesellschaften als eine »Sprache für alle Nationen« (J. Burckhardt), und dies meist leichter und schneller als die von Sprach- und Gedankenbarrieren eingegrenzte Dichtung und Philosophie, verdankt sie ihrer *Gestalt*. Nur durch sie wird sie identifizierbar. Dabei ist Gestalthaftigkeit nicht Starre, nicht sterile Gleichförmigkeit. Wir sehen ein antikes Porträt anders als die Menschen des zweiten Jahrhunderts oder als Menschen des Spätmittelalters oder der Aufklärung. Wir hören griechische Musik, jüdische Tempelgesänge, die ältesten rekonstruierbaren Formen des gregorianischen Chorals mit anderen Ohren, bezogen auf andere Klangfelder und innere Notationen, als die Zeitgenossen. Selbstverständlich auch, daß die Wiedererweckung eines mittelalterlichen Tanzes oder eines Theaterstücks dem Aleatorischen, der Improvisation größeren Spielraum läßt als die Rekonstruktion eines dorischen Giebelfeldes. Aber selbst bei der ganz an Zeitabläufe gebundenen Musik bleibt bei aller agogischen und dynamischen Freiheit die Gestalthaftigkeit als Gesetz bestehen, wenigstens solange, als die klangliche Realisierung an ein differenziertes, zur Wiedergabe jeder Nuance fähiges Notensystem und an annähernd gleiche Klanginstrumente gebunden bleibt. Mit der Entgrenzung des festgelegten Ablaufs, der Entschränkung der Form werden auch die Instrumente ihrem Zweck entfremdet und der Beliebigkeit von Einfällen unterworfen; sie müssen sich Mißhandlungen mit Nägeln, Bürsten, Peitschen und Klammern gefallen lassen; mit der zerstörten Formkonstanz der Musik fällt auch die abgeleitete der Instrumente dahin.

Von hier aus wird begreiflich, weshalb die jüngste Moderne Not hat, sich über Kunst zu verständigen, weshalb die Kunstbegriffe sich bis zum Satyrhaften jagen. Wo Kunst nicht mehr nach einem Telos in festgelegter Ordnung sich entfaltet, büßt sie notwendig Identität ein – und damit Überlieferungsfähigkeit. Sie wird undialogisch, monomanisch, barbarisch (im Sinn der Sprach-Unverständlichkeit). Man mag heute ein Fragezeichen machen hinter die Begeisterung, mit der das klassisch-romantische Zeitalter von Winckelmann bis Burckhardt in der Kunst die allgültigen, allverständlichen Bilder und eine zweite Schöpfung gesucht hat. Die Tatsache bleibt bestehen, daß ohne solchen Anspruch Kunst nur aktualistischer Zufall wäre. Die Flucht ins Gestaltlose und Unanschauliche mag eine Parallele sein zu ähnlichen Vorgängen im wissenschaftlichen Feld, doch kann die Kunst der Unanschaulichkeit moderner Naturwissenschaft und Technik nur um den Preis der Selbstverneinung folgen.

Ohne eine noch so formale ästhetische Normativität, ohne einen Hauch von »Regeln« kann auch moderne Kunst nicht überleben. Mag sie, fernab klassischen Schönheitsidealen (falls es sie je gab) dem Grotesken, Häßlichen, Übersinnlichen und Überdimensionalen nachspüren; mag sie Leid, Enttäuschung, Entäußerung lieber spiegeln als bürgerliche oder proletarische Wohligkeit; mag sie sich pathetisch in Distanz setzen zu Überlieferungen des Schönen: ohne ein Minimum an Kohärenz, ohne ein Minimum an Autarkie gegenüber erklärender Nachhilfe oder moralisch-sozialer Motivation von außen kommt sie nicht aus. Wieder stoßen wir auf das Problem der Gestalt: wird sie nur von außen hergestellt, nachträglich, durch intellektualisierende Überformung, so trägt sie nicht weiter; das »Kunststück« bleibt vereinzelter Dressurakt, es wird nicht Kontinuum – nicht Kunst. Kunst, gehalten allein durch Interpretation, fällt mit dem Interpretament zusammen. Alle moralischen Herrlichkeiten intendierter Bewußtseinsänderung und Selbstbefreiung ändern daran nichts. Kierkegaards Don-Juan-Essai fügt Mozarts Musiktheater nichts Neues hinzu (außer eben der Kirkegaardschen Sicht auf Mozarts Bühne); und es versteht sich, daß Interpretationen, die geringeren Erfindungen zu Hilfe kommen wollen, erst recht nicht fähig sind, elementare Geburtsfehler im Künstlerischen zu kompensieren.

Am mißlichsten wirkt Gestaltlosigkeit dort, wo handwerkliche Regeln schlecht entbehrlich sind: in der Kunstpädagogik und im Kunststudium. Kein Wunder, daß sich dort die Ideologen mit ihren Standpunktprothesen besonders gerne tummeln – ein keineswegs harmloseres Völkchen als die fleißig skandierenden Schulmeister von ehemals, deren Produkten man anhörte, »daß der Verfasser lateinisch kann und schnupft«. Leicht werden handwerkliche Defizite mit verbalem Raisonement, das als Arbeit gilt, gestopft. Wo der traditionelle *Gradus ad Parnassum* entfällt, weil man emanzipierten Schülern Figuren- und Aktzeichnen nicht mehr zumuten kann, wo in Prüfungsarbeiten serienweise Spezialitäten und Skurrilitäten der Arrivierten kopiert werden, so daß ganze Prüfungsklassen Streifen, Karos oder Schlangenlinien malen, Leinwände mit Schnürsenkeln durchziehen oder als Verpackungskünstler exzellieren, da fällt es wackeren Prüfungskommissionen schwer, solches Tun in die Logik einer Notenskala (selbst einer zeitgerecht »verbalisierten«) einzufangen. Gewiß sind Etüden keine Alternativen zur Kunst; aber sie durch Gesinnung und Nachahmung zu ersetzen, ist erst recht kein Weg. Wie oft fragt man sich bei der Überreichung von Förderpreisen, ob der Ausgezeichnete wirklich der Kunst eine neue Seite abgewonnen oder nur listig eine freie Verkaufsnische in einem Trick-Universum besetzt habe. Ich lasse solches *jus praediae* samt geldwertem Umsatz gern gelten, solange es sich nicht mit emanzipatorischem Schellengeläute schmückt: doch wenigstens die Kombination künstlerischer Armut mit pseudointellektuellem Befreiungsanspruch sollte von der Kritik entlarvt werden!

Damit wären wir zu guter Letzt beim schwierigen Zusammenhang von Kunstgestalt und politischer Ordnung; schwierig deswegen, weil die modernen Demokratien nicht ohne weiteres in die geschichtsträchtige Rolle mäzenatischer Förderer der Kunst eintreten können und wollen. Zwar hat Kennedy in den sechziger Jahren gesagt, er sei stolz auf die zeitgenössischen amerikanischen Künstler; doch diese Äußerung blieb Episode – mit gutem Grund. Im allgemeinen zieht sich der moderne Staat in die Rolle dessen zurück, der *par distance* anregt, ermutigt, materiell fördert, vorhandene schöpferische Impulse entbindet – bis hin zur Anerkennung von Räumen, in denen sich diese Antriebe uneingeschränkter Freiheit von jeder Reglementierung erfreuen dürfen. Eine Koppelung zwischen Förderung und politischem Wohlverhalten lehnt er zu Recht ab. Das bedeutet freilich nicht, daß es keine Grenze gäbe, jenseits derer staatliche Förderung nicht mehr zu verantworten wäre – es gibt sie durchaus. Denn nur die Freiheit, nicht aber eine totale Förderung aller kulturellen Produktionen ist garantiert.

Ethisch-politische und ästhetische Ordnung in der abendländischen Geschichte waren lange eng verwoben – Alois Dempf hat in seinem Buch »Die unsichtbare Bilderwelt« darauf aufmerksam gemacht. Gottesbilder, Menschenbilder, Herrschaftssymbole, Ikonologien und Institutionen – sie stehen in einem unlöslichen Zusammenhang miteinander bis an die Schwelle der modernen Revolutionen, ja darüber hinaus. Erst der liberale Staat gibt die Kunst frei, ohne ihr noch Aufgaben zu stellen; er trennt finanzielles Mäzenat und künstlerische Direktive. Das bedeutet Freisetzung der Kunst in noch höherem Sinn als an den Fürstenhöfen Europas vom fünfzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert; es bedeutet freilich auch, daß der Staat, über die Freigabe hinaus, ein Verhältnis zum Freigegebenen nicht mehr eingeht. Eröffnet sich dadurch eine unbeschränkte Autonomie der Kunst, so droht andererseits auch, wie bei allen liberalen Freiheiten, die Gefahr von Gruppenmacht und Fremdbestimmung. Noch ist kein Zeitpunkt erkennbar, in der der Staat, wie heute bei manchen Freiheitsrechten, seinerseits als Protektor des kunst-erzeugenden Individuums gegen gesellschaftliche Kräfte auftreten muß. Doch könnte dieser Zeitpunkt dann herankommen, wenn die Pluralität künstlerischer Richtungen unter den Druck ideologischer Uniformierungsbewegungen gerät. Ansätze hierzu gibt es genug.

Anders als der Staat kann die Kirche freier als Mäzen und Auftraggeber in Erscheinung treten; verkörpert sie doch bis heute – zumindest im katholischen Bereich – jene Einheit von Sinn und Form, der sich der Staat seit der Säkularisation bewußt entäußert hat. Kirche bewahrt in sich die Gestalt-haftigkeit der Offenbarung, sie lebt in der Liturgie das Opfer Christi nach, und den Gang dieser Theodramatik durch die Geschichte säumen Kirchenbauten, Bilder und Mysterienspiele. Unverdächtig einer Ästhetisierung des Christusgeheimnisses, hält sie in der Sichtbarkeit ihrer Erscheinung am Bund

zwischen theologischer und metaphysischer Ästhetik und damit an der Einheit des Wahren und des Schönen fest: »kein Wahr und kein Gut ohne den Gnadenglanz des Umsonstgeschenken« (H. Urs von Balthasar).

Die Kirche sollte diese Überlieferung ebenso mutig wie unbefangen weitertragen – auch wenn innerkirchlich der Trend zum Gestaltlosen wächst und mancher Theologe, mißverstehend, Schönheit nur im Licht einer falschen Weltverklärung sehen mag. Der Christ weiß, daß »die Gestalt dieser Welt vergeht«. Schönheit ist für ihn nichts, was diesen Satz verstellt. Aber Gottes größere Herrlichkeit bricht aus der Endlichkeit der Welt hervor. Ihr dient das Schöne der Kunst, indem es offen ist zum unendlichen Grund des Schönen, jenseits von Kunst und Zeit.