Autor: Hentig, Hartmut von.
Titel: »... rastlos von Veränderung zu Veränderung« Oder: Was ist Kunst?
Quelle: Ulrich Ott (Hrsg.): Marbacher Schillerreden. Marbach am Neckar 1999.
Verlag: Deutsche Schillergesellschaft.
Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors und der Deutschen Schillergesellschaft.

Hartmut von Hentig

»... rastlos von Veränderung zu Veränderung« Oder: Was ist Kunst?

I. Das Problem eines Heutigen

Was ist Kunst? Darf ein gebildeter, sich selbst achtender Mensch eine solche Frage noch stellen - eine Frage, auf die er entweder nur eine weitere Antwort unter abertausend angestrengten, vergeblichen, gleichgültigen geben kann oder auf die er eine Antwort geben muß, die zu dem guten Dutzend der großen noch etwas Ebenbürtiges oder Grundlegendes hinzufügt? Er möchte die Frage vielleicht gar nicht stellen, kann sie jedoch - gerade, wenn er gebildet ist und sich selbst achtet - gar nicht vermeiden.

Da ist er kürzlich in eine sogenannte Expertenrunde berufen worden, die die im Interessenstreit festgefahrene Entscheidung über die Bestimmung, die Gestalt und den Standort eines in Berlin zu errichtenden Mahnmals für die ermordeten Juden in Europa wieder freireden sollte. Unter den Kontroversen war diejenige, die über die Zuständigkeit der Kunst geführt wurde, die heftigste. Die einen waren der Meinung, sie gebe nur den sichtbaren Anlaß für einen komplexen Vorgang her, der sich in den Menschen abspielen müsse; was auch immer das Mahnmal ausdrücken solle - ob Trauer oder Scham, ob Gelöbnis oder Warnung -, es müsse ihm vorgegeben sein, der Betrachter habe es mitzubringen, es werde nicht durch das zu bauende Objekt ausgelöst. Die anderen waren sicher, daß überhaupt erst die Kunst die hier geforderte Antwort geben könne: Sie werde

etwas hervorbringen, was alle - so schwer in Worte zu fassenden - Maßgaben und Forderungen als unangemessen, kleinlich, ja banal hinter sich lassen werde. Das war noch vor aller Auseinandersetzung über die Erweiterung des Mahnmals um eine Stätte der Belehrung und auch vor dem Streit, ob es vornehmlich über das Wort oder über ein Symbol wirken solle: »Du sollst nicht töten« oder ein Stelenfeld. Wer da nicht wenigstens seine eigene Antwort auf die Frage hatte, was Kunst sei, konnte hier nur schweigen oder schwätzen.

Die Frage stellt sich den Menschen mit Bildung und Selbstachtung auch sonst auf Schritt und Tritt: Wenn die Verletzung von Schamgefühlen oder Persönlichkeitsrechten in unserer Kultur geächtet und geahndet wird, wieso kann dies durch Kunst außer Kraft gesetzt werden? Warum darf es Filme wie >Pulp fiction< und >Natural born killers<, >Trainspotting< und >La Bete< (von Walerian Borowczyk) auf unseren -jedem Kind zugänglichen - Bildschirmen geben? Nach welcher Ratio subventioniert die öffentliche Hand Theater, die buchstäbliche Bestialitäten wie >Messer in Hennen< von David Harrower oder >Raststätte< von Elfriede Jelinek oder >Shoppen und Ficken< von Mark Ravenhill aufführen? Was rechtfertigt, daß staatliche Museen für teures Geld Hammelfettmassen, Bahnschwellen und alte Autobatterien als Kunst erwerben? Und wenn in einer Stadt Bildwerke aller Art wohlbewacht, wohlklimatisiert und hochversichert teils ausgestellt, teils magaziniert werden in prächtigen Gebäuden, die ausreichten, um die zehntausend Obdachlosen unterzubringen, die in der gleichen Stadt leben, schließt dann nicht die heikle Frage nach der Kunst gleich die nach dem Menschen ein? Was läßt die Kunst den gebildeten und sich selbst achtenden Zeitgenossen so wichtig erscheinen, daß sie - alle geistigen, technischen und politischen Revolutionen überdauernd - neben Religion und weltlicher Macht, neben Wissenschaft und Wirtschaft gleichsam den fünften Kontinent der Menschheit bildet?

Gleich beide Probleme - das Verhältnis von Kunst und Geld und das Verhältnis von Kunst und Mensch - hat der gedachte Frager, wenn er im Theater das Stück >Kunst< von Jasmina Reza gesehen hat: Darf eine weiße Leinwand von 1,20 m mal 1,80 m mit nur geahnten ebenfalls weißen Streifen 300 000 Francs kosten und die Freundschaft obendrein, weil der eine Freund nicht erträgt, daß der andere sich mit seiner Vernarrtheit

in das Bild so weit von der gemeinsamen Vernunft entfernt, und beide nicht aushalten, daß dem Dritten dies gleichgültig ist?

Vollends muß einer die vertrackte Frage nach der Kunst stellen, der selber zu malen oder zu modellieren oder zu dichten versucht hat und sich über seine Schwierigkeiten, ja sein Scheitern Rechenschaft gibt (derjenige, dem das gelingt, macht sich da weniger Gedanken); oder einer, der als Pädagoge zu entscheiden hat, was alle Schüler lernen sollen: neben Erkennen und Wissen, neben Handeln und Entscheiden nicht auch Wahrnehmen und Gestalten? Und wenn ja: Welche Künste wären dann seinen Schülern aus welchem Grund und mit welchem Ziel nahezubringen?

Man wird sagen: Die wesentlichen Unterscheidungen sind in dieser Sache getroffen; die Sprache trägt sie aus - nicht sehr genau, aber doch einigermaßen sicher, so, daß wer von Kunst spricht, es nicht mit »Reproduktionsraten«, »Nettoeinkommen«, »Revisionsverfahren«, »Varianzanalysen« und »Rechtfertigungsdogmen« zu tun hat; Kunst ist nicht Natur, Kunst erfüllt keine Zwecke, Kunst ist nicht einklagbar, ist weder Alltag noch Ernstfall, Kunst gehört zu den Spielformen des Lebens. Man muß nicht alle Fragen ab ovo neu aufnehmen - nicht ohne besonderen Grund.

(1) Ein persönlicher Grund

Nun, vielleicht habe ich den. Ich meine nicht die Aufforderung der Deutschen Schillergesellschaft, einen Vortrag über Schillers Ästhetik zu halten, wohl aber den damit gegebenen Anlaß, meine eigenen Äußerungen (Theorien wage ich sie nicht zu nennen) noch einmal zu überprüfen: an den sorgfältig gemeißelten Gedankenfiguren, die der philosophierende Künstler gebildet und sprachlich wunderbar eingekleidet hat. Schiller bewegt mein Denken. Nehme ich ihn wieder zur Hand, um mich eines mir einst wichtigen Arguments zu versichern, stürzt er mich in ein Dutzend neue. Ich komme nie unverändert aus der Lektüre heraus.

Damit bin ich nicht unzufrieden. Ich vermute vielmehr, daß es zu seinem Gegenstand gehört - sei es zur Kunst, sei es zur Schönheit, sei es zur Freiheit. Das Nachdenken über diese ist wie das über Gott - über Ursprung und Ziel, über Maß und Sinn dieser Welt; es ist endlos, unabschließbar, in sich notwendig.

Vor dreiunddreißig Jahren habe ich noch ohne Schiller zu meinem heutigen Thema gesagt: (I) Nicht das Schöne hat Wirkungen, sondern es ist eine Wirkung, deren Grundmaß uns in der Erfahrung vom schönen Menschen gegeben ist. (2) Das Schöne ereignet sich in einem Gefälle von einem Zustand in einen anderen, z. B. aus Ruhe in Bewegung, aus Ordnung in Unordnung und umgekehrt; dieses Gefälle hieß bei den Griechen Eros. (3) Wir treiben Kunst, um in diesem Akt zu verstehen, was das Schöne ist oder sein kann, und also darüber zu verfügen. (4) Die Erziehung des Menschen kann auf dieses geniale Verfahren nicht verzichten; um es richtig anzuwenden, muß sie umlernen: wie man an der Kunst erzieht und nicht für die Kunst. (Die Wirkungen des Schönen, in: Ergötzen, Belehren, Befreien, S.63f.)

Im Jahr darauf las ich Schillers Briefe >Über die ästhetische Erziehung des Menschen< und konnte von da an auf keinen der eben zitierten Sätze mehr zurückgreifen. Schiller hatte mein Thema in ein politisches verwandelt. Die Überschrift des ersten Abschnittes - >Die Kunst im politischen Zeitalter< - ließ mich unser Zeitalter darin wiedererkennen. Daß Kunst gesellschaftliche Wirkungen tut, war dem politischen Pädagogen wichtig; daß die zeitgenössische Kunst zu Schillers Gedankengang nicht paßte - sie war nicht als »rein ästhetische Wirkung« verständlich und schon gar nicht durch den »Gebrauch schöner Formen« zu erklären -, störte mich hingegen nicht; Kunst war und blieb für mich ein normativer Begriff, orientierte sich also nicht an den Erscheinungen. Sollte nun die aisthesis gestärkt und geschärft werden, mußte man sie von einer »Schönheit« trennen, deren »unausbleiblicher Effekt« die »Freiheit von Leidenschaft« ist (Schiller. S. 640). Ich habe den Vorgang damals »Entzauberung der Ästhetik« genannt - eine im Jahre 1967 naheliegende Übung. Man streift Ästhetisierung und Ästhetizismus von der Ästhetik ab, am einfachsten, indem man das Wort ins Griechische zurückübersetzt.

Aisthesis heißt schlicht »Wahrnehmung«. Das wiederum erlaubte mir, aus Kunst die »Erkundung des Möglichen« zu machen und so ihre Funktion derjenigen der Wissenschaft, nämlich der »Feststellung des Wirklichen«, und derjenigen der Politik, nämlich der »Herstellung des Gewollten«, zuzuordnen.

Schon wenige Jahre später führte diese Devise die im neuen Sinn »ästhetische« Erziehung in die Irre; man klammerte die Kunst aus oder pflügte sie unter:

»Ästhetische Erziehung ist eine Lernorganisation zur Aneignung und Weiterentwicklung soziokultureller Aktivitäten. Ziel der ÄE als pädagogischer Zurichtung von Lernmilieus in soziokulturellen Feldern ist aktives Wahrnehmungsverhalten und interessenorientierte selbstbestimmte Kommunikation in tendenziell autonomen Teilöffentlichkeiten mit Wirklichkeitscharakter. ÄE organisiert Produktionsbereiche für authentische Erfahrung und ästhetisches Lernen in emanzipatorischerTendenz und mit der Teilfunktion der Ausbildung gesellschaftlich wirkungsvoller Ausdrucksund Artikulationstechniken.« (Hans Mayrhofer / Wolfgang Zacharias: Ästhetische Erziehung. Lernorte für aktive Wahrnehmung und soziale Kreativität. Reinbek 1976 [rororo-Sachbuch], S. 287.)

Dieser Vorstellung von ästhetischer Erziehung und damit auch von Kunst habe ich mich verweigert: »Wo sich Kunst in Politik verwandelt, verliert sie ihre politische Kraft. Der Antagonismus von Kunst und politischer Pädagogik ist notwendig und bekommt beidem. Ich werde seiner Auflösung meine Hand nicht leihen.« (Ergötzen, Belehren, Befreien, S. 106)

Ich sprach also der Kunst eine im Wortsinne maß-gebende Rolle in der Ästhetischen Erziehung zu und verpflichtete mich damit eigentlich schon damals zu meinem heutigen Unternehmen: Ich mußte und muß nun erneut prüfen, was die in der Kunst liegenden Maßstäbe sind, an denen sich Kunstwerke messen und verstehen lassen und an denen ihre pädagogische Funktion festzumachen ist. Die These, daß diese Maßstäblichkeit an den Wirkungen der Kunstwerke faßbar sei - eher als an allgemeinen Postulaten -, habe ich nicht aufgeben müssen. Sie hat - beunruhigend und antreibend - meine erneute Lektüre von Schillers ästhetischen Schriften begleitet.

Die Frage »Was ist Kunst?« war eine für die Exposition nützliche Abkürzung. In der Form »Was ist die Kunst?« schließt sie weitere und weitergehende Fragen ein: Warum gibt es sie? Wie notwendig ist sie (oder ist sie unser ursprünglichster Luxus)? Was bewirkt sie (oder verdirbt diese Frage schon ihre eigentliche Wirkung)? Welche Rolle kann sie, welche Rolle soll sie in der Bildung des Menschen spielen (oder spottet sie schon ihrem Begriff nach solcher »Verwendung«)? Nicht zuletzt möchte man fragen: Was ist sie (gewiß) nicht?

(2) Erklärungen

Allein um die letzte Frage zu beantworten, müßte man wenigstens das »gute Dutzend« Kardinal-Antworten prüfen, die ich eingangs die »großen« genannt und mit denen ich mir möglicherweise den Verdacht zugezogen habe, ich hielte sie alle für bedeutend. Nein, sie

sind in erster Linie Ausdruck von bestimmten Grundpositionen, die einander zwar an den Rändern überschneiden, aber in ihrem Kern, in ihrer »reinen Form« ausschließen.Wenn es sie nicht gäbe, könnte man sie »logisch« erfinden. Ich zähle auf:

Kunst sei

- ein menschlicher Urtrieb, ein anthropologisches Datum;
- ein Zauber, der ursprünglich der Bannung von Geistern, seither der Bannung irrationaler oder nicht rationalisierbarer Störungen dient;
- eine (tiefenpsychologische) Entlastung, eine Sublimierungstechnik;
- eine möglicherweise aus den vorgenannten hervorgegangene, sich dann aber verselbständigende, sich verfeinernde, in sich lustvolle Fertigkeit; - eine getarnte Ausflucht vor dem Ernstfall des Lebens, der Arbeit, der Politik, der Schuld, der Liebe;
- ein Überbauphänomen zur wirtschaftlichen und politischen Geschichte, gleichsam deren nicht festlegbarer Begleitschatten;
- Ausdruck des jeweiligen Befindens einer Gesellschaft - ihrer Einstellung zu und Vorstellung von der Welt, bevor diese in Theorie gefaßt werden;
- umgekehrt: eine Spiegelung der Welt in der Person;
- ein Spiegel, in dem Menschen sich zu erkennen suchen;
- eine besondere Form der Selbstverwirklichung, der »Identitätsfindung«;
- eine Übung des Geistes in den herrschenden Kulturidealen;
- eine Befreiung von diesen;
- ein Verständigungsmittel innerhalb bestimmter Personengruppen;
- eine spezifische Form von Erkenntnis: die Erkundung des Möglichen;
- ein Mittel, das nicht Sichtbare sichtbar zu machen;
- ein Spiel: die mutwillige Aufhebung der Zweckmäßigkeit und Notwendigkeit des Lebens in einem Teil desselben.

Ich werde die Prüfung dieser Antworten hier nicht vornehmen und treffe doch eine Entscheidung, die ich zunächst auch unbegründet hinzunehmen bitte: Nicht diese oder jene Behauptung hat recht und die anderen folglich nicht, sondern sie sind alle berechtigt, weil und sofern sie die Kunst zum Ausgang eines Nachdenkens über den Menschen nehmen. Ein solcher Umgang mit der Frage liegt nahe bei einem, der nicht als Kunstwissenschaftler oder gar Kunsttheoretiker an dem Thema interessiert ist, sondern

als Pädagoge, Philosoph und Menschenforscher. Der weiß ex officio, daß man, was der Mensch ist, was er sein kann und was er sein soll, immer auch an seinen zwecklosen, dem rationalen Willen entzogenen Hervorbringungen zu erkennen gesucht hat - an seinen Mythen und seinen Kunstwerken, seinen Spielen und seinen Marotten, seinen Krankheiten und seinem Scheitern. Ein solcher Menschenkundler ist freilich auch verführt, ja geradezu genötigt zu fragen: Was sagt die heutige Kunst über uns aus, wenn man sie in diesen Dienst nimmt?

Eine brauchbare Antwort hierauf setzt eine verständliche und gemeinsame Vorstellung von Kunst voraus, ein Maß für das damit Bezeichnete, und also mehr als nur eine Angabe des Objekts, beispielsweise »das, was Künstler machen«. Dieser Vorstellung gilt meine heutige Anstrengung, nicht der Deutung der zeitgenössischen Kunst. Das wäre im übrigen ein vieljähriges Forschungsvorhaben. Die Kunst der Gegenwart muß ich freilich vor Augen haben. Es hat keinen Sinn, sich einen normativen Begriff zu machen, der die empirischen Befunde gar nicht berührt, um die es einem geht.

Bei der Suche nach einem Begriff von Kunst, der mir erlaubt zu sagen: »Dies ist Kunst« und der zugleich einen Maßstab für die Bewertung des einzelnen Werkes enthält, mir also erlaubt zu sagen: »Es tut die gemeinte Wirkung tatsächlich (oder nicht)«, bin ich wieder bei Schiller eingekehrt. Seine Ästhetik war erstens historisch außerordentlich wirksam; sie ist sodann umfassend, stellt gleichsam eine vollständige Lehre vom Menschsein dar; und sie ist schließlich noch auslegbar, nicht in jeder Hinsicht ausgezirkelt, terminologisch verschränkt und verfugt wie etwa die Kant'sche.

Kenner und Freunde werden längst unruhig geworden sein. Ist der Hentig von allen guten Geistern verlassen? Wenn er schon die hoffnungslose Frage stellt, was Kunst zur Kunst mache, ihr also Maßstäblichkeit verleihe (eine von Anbeginn strittige Annahme), sollte er - um Gottes willen! - die heutige Kunst beiseite lassen.Welche Aussicht hat er, der Moderne und also den Modernen und Postmodernen ausgerechnet mit dem Instrumentarium des deutschen Idealismus beizukommen, sie mithilfe Schillers besser zu verstehen als mithilfe von Walter Benjamin oder von Theodor W Adorno oder von Erwin Panofsky? Die Neuen haben sich doch bewußt von aller Maßstäblichkeit losgesagt - von einer Tradition, in der »höchste« Vollkommenheit, vollendeter Ausdruck, eine letzte Steigerung und Zusammenfassung gesucht wurde. Sie haben den Kunstbegriff erweitert, politisiert,

privatisiert, individualisiert und die Kunstwerke - unbekümmert um Anmut und Würde, Schönheit und höhere, gar bleibende Bedeutung - banalisiert, brutalisiert, minimalisiert, radikalisiert. Sie haben alle Menschen zu Künstlern erklärt und die Anarchie in der Kunst ausgerufen. Sie bejahen die Vergänglichkeit, machen sie - den Rost, den Zerfall, die Beschädigung durch Gebrauch - zu einem Teil des Kunstwerks, was nicht hindert, daß ein solches mit der Aufschrift »ephemer in situ« in einem Museum aufbewahrt wird. Sie lösen das Werk in Aktion auf (»performance«); sie verwischen danach alle Spuren - die Abnutzung der immer schrilleren Effekte vorwegnehmend. Sie haben mit einer uralten Vorstellung, einem Dogma aufgeräumt: der Künstler müsse etwas erschaffen und hinterlassen, und mit einer seit der Renaissance geltenden Erwartung: der Künstler müsse etwas wenn nicht Geniales, so doch Eigenes hervorbringen. Statt dessen zitieren, repetieren, arrangieren, collagieren, inszenieren, installieren, konstruieren, dekonstruieren, destruieren sie. Sie gehen bewußt »den Weg in die Häßlichkeit« (Wolf Jobst Siedler). Und allesamt sind sie froh, wenn sie auffallen, verblüffen, provozieren.

Wie kann das, fragen die besorgten Kenner und Freunde, mit einer Denkweise zusammenpassen, in der es um Schönheit, Spiel, Freiheit, die unermüdliche Dualität von Sinnlichkeit und Vernunft, Materie und Form, Erscheinung und Wahrheit, Organismus und Maschine, »vom Menschen gemacht« und »von Natur« - und um deren wundersame Versöhnung im Kunstwerk geht? Welche Werke der bildenden Kunst hatte Schiller vor Augen? Hat er, wenn er von ihnen »Anmut und Würde« erwartete, auch an William Hogarth oder Pieter Brueghel den jüngeren oder Hieronymus Bosch gedacht? Waren ihm die Bilder Goyas, seines Zeitgenossen, bekannt? Wer über Schiller redet, sollte so etwas wissen - er selber erwähnt in seinen ästhetischen Schriften keinen einzigen Künstler und nur ein einziges Kunstwerk: die Juno Ludovisi.

Diesem Bedenken kann ich nur entkommen, indem ich ihm stattgebe - zunächst. In der Tat sieht die Kunst in allen Gattungen heute nicht nur anders aus als in Schillers Zeit, sie ist etwas anderes als das, was er im Sinne hatte, wenn er von der Kunst schlechthin sprach, sie »die schöne Kunst« nannte, sie an die Schönheit band wie die Wissenschaft an die Wahrheit.

(3) Phänomene

Im weiteren beschränke ich mich auf den Teil der Kunst, den wir die bildende nennen. Ich lasse Dichtung, Theater (darstellende Kunst) und Musik beiseite, nicht weil es da anders aussieht, sondern weil sie einen anderen Beschreibungsmodus verlangen. Ich lasse auch die Anfänge und damit die eigenwilligsten und kraftvollsten Manifestationen der Moderne weg: Impressionismus und Expressionismus, die Formalisten, die Abstrakten, die Dadaisten und Experimentalisten, weil sie alle noch in unmittelbarer Auseinandersetzung mit der Tradition stehen; in der Abstoßung berühren, finden und definieren sie sich.

Schauen wir uns in der »Gegenwart« um, die hier, bitte, vierzig Jahre zurückreichen möge.Wir sehen

- »Achrome«, Farbloses, das nichts sagt, nichts zu sein beansprucht, nichts erklärt, von Piero Manzoni: in durchsichtigen Kunststoff »eingefrorene« weißliche Klöße (1961);
- Filzplastiken von Robert Morris: die Schnittabfälle aus einer Filzfabrik dramatisch gehäuft und fixiert (1962), und >Threadwastes< vom gleichen Künstler: auf dem Boden unregelmäßig ausgebreitete Reißwolle in großer Menge (1968);
- >Coyote< von Joseph Beuys: im Mai 1974 hat sich Joseph Beuys in einer New Yorker Galerie mit einem Koyoten in einen Raum sperren lassen und mit ihm eine Woche lang zusammen gelebt - »einen Dialog geführt«. Die Instrumente der Aktion: zwei graue Filzbahnen, in die sich der Künstler zeitweise einwickelte und die er mit dem Tier teilte, sein Spazierstock als Energieleiter, Handschuhe, die er als Teil seiner Selbst dem Tier hinwarf, eine Taschenlampe, ein geheimnisvoller Triangel, ein Stapel mit dem Wall Street Journal, in dem er die »Totenstarre« der verwalteten, von der Ökonomie beherrschten Welt sah;
- >Konstruktivistisches Gemälde< von Michael Heizer: ein breitrandiger einfarbiger Kreis mit keilförmigen Einschnitten links und rechts (1974);
- >Fluxus-Zug< von Wolfgang Vostell: ein Eisenbahnwagen mit Kohlesäcken ausgeschlagen und mit fünfundzwanzig weißen Telefonen ausgestattet und sonst nichts (1981);
- >Surrounded Islands< von Christo Javacheff: mehrere Inseln in der Biscaye Bay (Florida) werden im Mai 1983 mit breiten Planen aus Polypropylen gesäumt - nur vom Flugzeug aus in ihrer ganzen Schönheit zu sehen oder im Fotokatalog;
- >No Exit< von Louise Bourgeois: eine achtstufige Treppe umgeben von halbrunder spanischer Wand im Nichts endend (1984);
- >Warengestell mit Vasen< von Katharina Fritsch: eine Pyramide aus neun mal neun ganz gleichen Vasen im Geviert und neun mal übereinander (1987);

- >Jetzt gehe ich in den Birkenwald, denn meine Pillen wirken bald<, eine Installation von Martin Kippenberger: blattlose Birkenstämme vom Fußboden bis zur Decke - zwischen ihnen ausgestreut weiße Pillen in Kochtopfgröße (1990);
- >Anarchy< von Damien Hirst: ein Arzneimittelschrank von I m mal 1,37m;
- >Mauer der aufsteigenden Engel< von Jan Fabre: eine aus Tausenden von Juwelenkäfern gebildete Kleiderpuppe (1993);
- >Sleeping mind< von Yuji Takeoka: ein weißes Kopfkissen tel quel (1993);
- >Eklipse< von Lothar Baumgarten: in einem großen leeren Saal sind die weißen Wände in einander überschneidenden Kreisbahnen mit Wörtern beschrieben: »Trottelblume / Profilzwang / Aaronsstab / Diskretionszone / Augentrost / Feuerwanze / Erschöpfungslust / Sofortgeld / Rittersporn /Westauto / Viertelmensch / Schachtelhalm ... « (1993);
- >Ensemble< von Nam June Paik: auf einem Berg von Computermüll wachsende »Bäume« aus Bildschirmen mit laufenden Programmen (1994);
- >Turm der Namenlosen< von Rebecca Horn: aus einem unter der Decke hängenden Trichter tropft eine schwarze Flüssigkeit in ein rundes Bassin; daneben, in einem Gestell aus Leitern hängen oder hocken Geigen; hiermit »gedenkt« die Künstlerin der Kriegsflüchtlinge, die aus Jugoslawien »sprachlos« und »elend« nach Wien kamen (1994);
- >Sprung aus dem Wasser< von Thomas Bernstein: fünf kaulquappenförmige menschengroße Plastikgebilde auf zwei Meter hohen Stahlrohrschleifen montiert (1996);
- einhundertundein Mann aus Eisen im Abstand von einhunderteins Metern im Wattenmeer bei Cuxhaven, aufgestellt von Antony Gormley (1997);
- >Installation< von Gabriel Orozcos: leere Bierdosen aller Marken auf dem Boden eines Raumes von 8 mal 3 Metern (ohne Jahr);
- >Skihütte< von Carsten Höller: ein nierenförmiger Wohnwagen aus Eierkartons - auf Skiern statt auf Rädern (1996);
- >One minute sculptures< von Erwin Worms: ein Loch in einer nackten Wand; es erlaubt etwas durchzustecken und dieses von seinem Ursprung zu isolieren: einen Arm, eine Schildkröte, eine Fahrradlampe - wie der »Betätiger« will (ohne Jahr);
- >Big Baby 3< von Ron Mueck: ein übergroßes realistisches Kleinkind aus Kunststoff - krabbelnd (1999);
- >Geburtsszene< von Rauf Mamedow: mit Mongoloiden nachgestellte und fotografierte Heilige Nacht (1998);
- Fotoportraits auf einer kilometerlangen Schallschutzwand entlang der Autobahn von H. A. Schult (1999).

Ich breche ab. Es gibt auch anderes, aber es findet keine öffentliche Beachtung.

Die vorgeführten Objekte bezeugen die völlige Preisgabe von Maßstab, übergreifender Theorie, gemeinsamem Kunstprinzip und damit auch gemeinsamem Kunstpublikum. Jeder ersetzt es durch das Seine. Zusammengehalten werden die Erscheinungen durch den antiquierten Namen Kunst und den (darum noch) »Kunst«-Markt, den Kunst-Betrieb mit den Kunst-Vermittlern, Kunst-Sammlern, Kunst-Kritikern. Das letzte verbliebene Maß ist der Preis, der für die Objekte gezahlt wird. Der Arzneischrank von Damien Hirst brachte dem New Yorker Galeristen 275 000 Dollar. Das 70 mal 90 cm große Portrait der Muriel Belcher von Francis Bacon, ein bis zur Unkenntlichkeit zermalmtes Gesicht, erzielte unlängst auf einer Auktion 1,163 Millionen Mark. Wenn einmal soviel gezahlt worden ist, behält das Werk seinen Wert.

Gemeinsame Merkmale gibt es gleichwohl - und sie könnten die Hintertür für eine den Absichten, ja dem Bewußtsein entzogene gemeinsame Theorie sein. Da ist erstens die Angewiesenheit des Kunstobjekts oder Kunstvorgangs auf eine sprachliche Aussage (zwei von Christiane Möbius 1998 »installierte« auf dem Rücken liegende, ausgestopfte, freundlich aussehende Eisbären, die beide einen Kegel auf ihren Füßen balancieren, werden erst durch den Titel »tödlich« zu dem, was sie sein sollen: ein Anstoß, über Verharmlosung oder trügerischen Schein oder Selbsttäuschung nachzudenken); oder die Angewiesenheit auf ein bestimmtes Wissen (Marcus Harveys Portrait von Myra Hindley von 1997 sagt für sich nur: ein junger Mensch mit Rucksack, wenn man nicht weiß, daß es sich um eine vierfache Kindsmörderin handelt, die vor dreißig Jahren England in Aufruhr versetzte; man wird kaum erkennen und also auch nicht verstehen, was es »bedeutet«, daß das vergrößerte Polizeifoto mithilfe der Schablone einer Kinderhand manipuliert worden ist). Da ist zweitens das damit wohl zusammenhängende Spiel, besser ein Spielen, zwischen Gestalt und Bedeutung und eine daraus entstehende Vieldeutigkeit (Daniel Libeskinds berühmter Grundriß des Jüdischen Museums in Berlin kann und darf als zerbrochener Davidstern, als deformiertes Hakenkreuz, als Blitz oder als entgleister Zug verstanden werden), ja ein offen eingestandener irritierender Verzicht auf Bedeutung (»Achrome« s.o.). Da gibt es, drittens, eine meist heftige Bezugnahme auf die Realität, an der Anstoß genommen wird oder genommen werden soll. Viertens findet sich ein kalkuliertes Moment der Beliebigkeit - der zugelassene oder herbeigeführte Zufall

hat weder mit »Experiment« noch mit »Autonomie« zu tun, von der Eduard Beaucamp sagt, sie sei heute eine überflüssige, eine »fast schon lächerliche Unschuldsbehauptung« (FAZ, 5.3.1994). Fünftens sind die meisten Werke völlig unabhängig von irgendeiner Verwendbarkeit im privaten, räumlich beschränkten heutigen Leben - Kunst wird für Ausstellungen gemacht. Sechstens schafft sie damit eine eigene Öffentlichkeit - Kunst unterhält sich mit Kunst; ja, das Werk beschäftigt den Künstler und seinesgleichen unverhältnismäßig mehr als das allgemeine Publikum; dieses ist durch Fernsehen und Film und die unendliche Fülle wechselnder anspruchsvoller, anregender, anstößiger Gebrauchsgrafik verwöhnt; seine Schaulust wird ständig stimuliert und ständig gesättigt; es ist für den Künstler schwer geworden, Ärgernis zu erregen oder Tabus zu brechen - die sind schon alle gebrochen; wehe, er kommt mit Pathos daher; Tiefsinn darf nur der Kritiker verbreiten; am besten, man begnügt sich damit, »kurios« zu erscheinen - das langweilt wenigstens nicht.Wo die Kunsttätigkeit aber, siebentens, auf Effekte spekuliert, weil sie ihrer eigenen Aussagekraft, ihrer Gültigkeit nicht vertraut, ist sie in Gefahr, »rastlos von Veränderung zu Veränderung« zu stürzen (Schiller, S.664); sie ist am Ende ihrer Entwicklung in der gleichen Schwierigkeit, in der sie am Anfang war, als sie »aus der Notwendigkeit« (der Selbsterhaltung, der Arbeit, dem Kampf des Menschen) »in die Freiheit« trat, wie Schiller gesagt hätte. Sie hat nichts, woran sie sich messen und bestätigen könnte.

Wollte man die aufgeführten Merkmale zu einer Wirksamkeit zusammenfassen, dann könnte sie »Spannung« heißen - eine Spannung im einzelnen Werk wie unter den Werken insgesamt, und dies ist eine Folge der Preisgabe von Maßstäblichkeit, der Abwehr eines Auftrags, des Verzichts auf eine gemeinsame Sprache. Außer dem Artikel 5,3 GG schützt die Werke nichts; sie sind der Welt ausgeliefert; sie sind auf sich selbst angewiesen. -Wenn ich Schiller richtig lese, könnte aus dieser ihrer Not ihre Tugend im politischen Zeitalter werden.

II. Die Antwort Schillers

Friedrich Schillers ästhetische Schriften wären den heutigen Künstlern eine Hilfe - und dem ihnen verbliebenen Publikum auch. Die einen könnten sich aus dem Katarakt, aus

dem »Sturz in den Sturz« lösen; den anderen könnte sich daran die Unverständlichkeit der Kunstwerke aufhellen, sie könnte wenigstens erträglich werden.

Schiller hilft in dreifacher Weise - erstens durch seinen Anspruch: er beschreibt ein Zeitalter, das seine, in dem die Kunst eine rettende Funktion hat; zweitens durch sein Vorgehen: er »weiß« die Antworten nicht, er denkt sie, ja, er denkt sie sich zurecht durch ständige Ordnung, Einteilung, Abgrenzung, so daß wir willig und kritisch zugleich folgen; drittens durch sein Ergebnis: es erleuchtet und übertrifft unsere Vorstellung von Freiheit und Schönheit, von Kunst und Spiel gerade da, wo wir schiller'sche zu denken meinten; bei der Lektüre werden aus den erwarteten Marmorsäulen Träger aus Stahl. Meine hier folgende Raffung von Schillers Gedanken grenzt - ich weiß es - an Schändung.

(1) Der Anspruch - Kunst im politischen Zeitalter

Schiller denkt »über das Schöne und die Kunst« nicht »außer der Zeit« nach. Er sieht sich durch die Zeitumstände »nachdrücklich aufgefordert«, sich »mit dem vollkommensten aller Kunstwerke, dem Bau einer wahren politischen Freiheit zu beschäftigen«. (S. 571 f.) Er nimmt die Ästhetik nicht nur in den Dienst der Erziehung des Menschen und d. h. der Entwicklung der Menschheit, sondern in den Dienst der Politik. Das begründet er damit, daß »es die Schönheit ist, durch welche man zur Freiheit wandert«. (5.573) Die elegante Begründung bedarf freilich ihrerseits der Begründung: Der Nutzen sei das Idol der Zeit; selbst der philosophische Untersuchungsgeist und gar die Wissenschaft engten die Einbildungskraft ein, die der Verwirklichung von Freiheit immer vorausgehe. Machen wir uns klar: Schillers Überlegungen zu diesem Thema begannen am Ende des Jahres 1792; die 27 Briefe >Über die Ästhetische Erziehung des Menschen< beendete erAnfang des Jahres 1794. Dazwischen hatte die von Schiller begrüßte Französische Revolution den Höhepunkt der Verwirrung und des Schreckens erreicht. DerAusgang des Menschheitsereignisses war unentschieden. Es hatte in den Schriften der Philosophen über natürliche und gesellschaftliche, über geschichtliche und vernünftige Ordnung seinen Ausgang genommen und ließ nun die Zeitgenossen alle Fragen neu stellen.Wie schafft man »das Werk der Not in ein Werk der freien Wahl« um? fragt Schiller - weit zurücktretend. Der Mensch »kommt zu sich aus seinem sinnlichen Schlummer, erkennt sich als Mensch, blickt um sich her und findet sich - in dem Staat. Der Zwang der

Bedürfnisse warf ihn hinein, ehe er in seiner Freiheit diesen Stand wählen konnte.« (S. 574) Das ist Bestätigung von und zugleich Kritik an Jean Jacques Rousseau mit den Mitteln des Jean Jacques Rousseau. Der Staat dürfe nicht nur den idealen (»reinen«) Menschen, sondern müsse auch den empirischen achten. Es müsse die »physische Möglichkeit« geben, drei Dinge zu vereinen: das Gesetz auf den Thron zu setzen, den Menschen endlich als Selbstzweck zu ehren und wahre Freiheit zur Grundlage der politischen Verbindung zu machen. (S. 580) Das Gemeinwesen habe sich diese Möglichkeiten nicht erfüllt, es mache das Amt zum Maßstab des Mannes, es bevorzuge das Memorieren, es belohne den tabellarischen Verstand, es ehre die mechanischen Fertigkeiten, es sei gleichgültig gegen den Charakter und sehe nur auf Kenntnisse. (S.584) »Die mannigfaltigen Anlagen im Menschen zu entwickeln« gelinge jedoch nur, wenn man sie einander entgegensetze. »Dieser Antagonismus der Kräfte ist das große Instrument der Kultur.« (S. 586 f.)

Weil der Staat sich der Übung der Einseitigkeit, der durchgehenden Rationalität der Zwecke und Mittel (dem reinen Verstand) verschrieben habe, spricht Schiller ihm das Vermögen zu dieser Erziehung des Menschen ab. »Kann aber wohl der Mensch dazu bestimmt sein, über irgendeinen Weg sich selbst zu versäumen?« (S.588) Für Schiller beantwortet sich die rhetorische Frage selbst. Daß etwas falsch ist, die Ausbildung der einzelnen Kräfte das »Opfer ihrer Totalität notwendig macht« (S. 588), bestätigt ihm leider auch die große Revolution; sie hat auf das falsche Prinzip gebaut.

»Das Zeitalter ist aufgeklärt ... Woran liegt es, daß wir noch immer Barbaren sind?« (5.591) Alle Aufklärung des Verstandes werde vergebens sein, wenn nicht Charakter und Wille, Einbildungskraft und Empfindungsvermögen der Einsicht zu Hilfe kämen, ja ihrerseits zu besserer Einsicht anregten. Welches Werkzeug, das der Staat nicht hergebe, könne »diese Quellen eröffnen«? -Jetzt, nach 22 von 100 Seiten, »bin ich an dem Punkt angelangt, zu welchem alle meine Betrachtungen hingestrebt haben. Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst.« (S.593) - Schiller definiert hier nicht die Kunst, sondern die Politik: Diese erfüllt ihre höchste Funktion in der Kunsttätigkeit, die sie ermöglicht.

Was bei Schiller hier folgt, werde ich unter (2) »Vorgehen« und (3) »Ergebnis« der Schillerschen Untersuchung behandeln, hat doch auch der erste Abschnitt »Anspruch« schon viel von den letzteren beiden enthalten. Allen, die in der außerordentlichen Freiheit

unseres heutigen Staatswesens leben und Kunst schaffen, mag daran aufgegangen sein, daß die Anforderung des Gemeinwesens, ja der menschlichen Zivilisation, die Freiheit der Kunst nicht nur nicht beschädigt oder einengt, wenn denn die Anforderung von jener großen Art ist und nicht Nützlichkeit oder Zweckmäßigkeit oder Gesetzmäßigkeit meint. Es kann vielmehr sein, daß die Kunst, wenn sie auch von allgemeiner Erwartung und Funktion »frei« ist, davon nur jene Beliebigkeit übrig behält, in der allein der Effekt, das laute Geräusch, das grelle Licht, die schnelle Veränderung gelten.

(2) Das Vorgehen

Auf den ersten Blick sieht es nach Deduktion aus; beim zweiten Blick erweist es sich als Unterscheidungskunst. Die jeweils vorgenommene Unterscheidung zieht weitere nach sich, so daß das Ganze sich vom Ende her wie ein Stammbaum ausnimmt. Ableitung findet gleichwohl nicht statt. Ich würde sie bei unserem Thema auch nicht empfehlen wollen. Aber daß wir beim Denken und Reden über Kunst so sorgfältig Rechenschaft über das Gemeinte geben wie Schiller, das wäre in der Tat ein Gewinn und könnte schon im Verfolg des weiteren Arguments eintreten - vorausgesetzt, ich stelle dieses gut dar. Die Künstler, Kunstvermittler und Kunstkritiker freilich sollten Schiller selbst lesen, bevor sie so ungeschützt behaupten, »alle Menschen sind Künstler« (Joseph Beuys), oder ihre eigenen Bilder seien »ein System von Haltungsbezügen« (A. R. Penck), oder sie stöberten »das Erhabene in der Gegenwart auf« (Klaus Siepmann), oder ihresgleichen auffordern »Seien Sie gemein, dann sind Sie wahr« (Michel Houllebecq) - wenn sie damit nicht gründlich mißverstanden werden wollen.

Daß der Mensch sich von seiner Bestimmung auf entgegengesetzte Weise entfernen könne und daß gleich beides in Schillers Zeitalter geschehe und geheilt werden müsse - die »Rohigkeit« und die Überspitzung, die Verwilderung und die Verabsolutierung der abstrakten Vernunft -, war der bisherige Befund. Die Remedur hieß »Kunst«. Beides, die zwiespältige menschliche Natur und die mit so hohem Anspruch versehene Kunst, wollen erklärt sein. Der Mensch sei einerseits bleibend - das sei seine Person; andererseits befinde er sich in unaufhörlicher Veränderung - das sei sein Zustand. Das Bleibende ist sich selber Grund; das Wechselnde hat einen Grund; was in sich selber gründet, ist frei, ja es ist; was einen Grund braucht, ist abhängig, es erfolgt in der Zeit.

Zur Verwirklichung des ganzen Menschen in der Zeit wird er durch zwei entgegengesetzte Kräfte gedrängt - durch den sinnlichen Trieb: er bringt das hervor, was in der Zeit abläuft, die Empfindungen, die Ereignisse, das Subjektive; und durch den Formtrieb: er sorgt für die Gesetzmäßigkeit, die Dauer, die Beherrschbarkeit der Dinge, das Objektive. (S.604) Die Idee unserer Menschlichkeit erfüllen wir in deren Wechselverhältnis. »Der sinnliche Trieb will, daß Veränderung sei, daß die Zeit einen Inhalt habe, der Formtrieb will, daß die Zeit aufgehoben, daß keine Veränderung sei.« (S. 613) Der erste ist physisch notwendig, der zweite ist moralisch notwendig. Wirken beide zusammen, entsteht ein dritter Trieb, der Spieltrieb (wie Schiller ihn »einstweilen« nennen möchte; S. 612). Er macht die beiden anderen zufällig, aber indem er den Zufall herstellt, hebt er ihn auch auf. (S.613) In ihm werden Veränderung und Identität vereinbar.

Schönheit ist für Schiller das gemeinschaftliche Objekt des sinnlichen und des geistigen Triebes, mithin des Spieltriebes, den er eben konstruiert hat. Das Schöne ist nicht bloßes Leben und nicht bloße Gestalt, sondern lebendige Gestalt. Unser Verhältnis zur Schönheit ist durch das Verbum »spielen« bezeichnet; das Wort »spielen« erhält umgekehrt seinen spezifischen Sinn durch die Schönheit, mit der uns weder Nützlichkeit noch Notwendigkeit noch Unterordnung noch Verfügungsgewalt noch Gesetzmäßigkeit noch Beliebigkeit verbindet.

An dieser Stelle nun folgt der ad nauseam zitierte Satz: »Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist« - weshalb Schiller diesen langen, weniger anthropologischen als philosophischen Anlauf genommen hat - »und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.« (S.618) Mit Cricket, Charade, Mensch-ärgere-Dich-nicht und Ringelreihen hat das nur sehr indirekt zu tun. Es geht vielmehr darum, mit dem Wort Spiel alle Spuren des Zwangs und des Gesetzes, des Willens und der Neigung zu tilgen. »Es ist weder Anmut, noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist.« (Ebenda) - Das freilich gehört schon zu dem, was ich als »Ergebnis« hinstellen möchte.

Das hilfreiche »Vorgehen« - Unterscheidung und Abgrenzung, während der Gedanke entwickelt wird - ist auch an der Hinführung zum zweiten Fragstück zu beobachten: zur Kunst.

Kunst ist die Herstellung lustvoller Wahrnehmung. Die dazugehörende Lehre heißt Ästhetik. »Alle Eigenschaften der Dinge, wodurch sie ästhetisch werden können, lassen sich unter viererlei Klassen bringen: das Angenehme, das Gute, das Erhabene und das Schöne.« (S.543) Das Angenehme und das Gute »sind nicht der Kunst eigen«: Das Angenehme vergnügt bloß die Sinne, das Gute gefällt der bloßen Vernunft. Das Schöne und das Erhabene hingegen haben mit beiden zu tun - das Schöne gefällt zwar durch das Medium der Sinne, aber es gefällt auch der Vernunft durch seine Form; das Erhabene vergnügt uns durch das Bewußtsein von unserer moralischen Unangefochtenheit, unserer Überlegenheit, unserer Freiheit angesichts sinnlich erfahrenen Schreckens. Dessen Beschreibung fällt mir so schwer wie Schiller, der mehrere Anläufe nimmt und ohne weitere Unterscheidungen nicht auskommt (neben dem Erhabenen gibt es noch das Pathetische und das Pathetischerhabene). Ich tue um meines Zweckes willen gut daran, diese Komplikationen hier wegzulassen, also zu vereinfachen:

Erhabenheit ist, was wir empfinden, wenn wir Furcht überwinden. Furcht empfinden wir vor allem Außerordentlichen: vor plötzlicher großer Stille und vor plötzlichem großen Lärm, vor Dunkelheit und Leere, vor Hilflosigkeit und Einsamkeit, vor Unverständlichem und Undurchdringlichem, vor Unbestimmtem und uns nicht Achtendem. (S.505-508) Die Erzeugung von Erhabenen ist die andere, die zweite Leistung der Kunst - neben der Erzeugung von Schönem. War dieses durch das Fehlen von Leidenschaft gekennzeichnet, so ist das Erhabene durch deren Bewältigung gekennzeichnet. Aber eben dazu müssen die Leidenschaften erst geweckt werden. Je größer das Grauen, die Empörung, der Ekel, das Mitleid sind, um so größer die Lust, wenn sie uns abgenommen werden. In der Wirklichkeit verfügen wir nicht oder selten darüber; in der Kunst gelingt beides: die Erregung und die Beruhigung. Es kann gelingen, weil Kunst »Schein« ist. Im Kallias-Brief zitiert Schiller Kant: »Das Schöne der Natur ist ein schönes Ding; das Schöne in der Kunst ist eine schöneVorstellung von einem Ding.« (S.426) Vorstellung ist Vor-Stellung: etwas wird vor die Wahrnehmung gestellt - ein gewollter, durch Kunst hervorgebrachter, einnehmender und bedeutender Schein; von ihm befreit man sich nun selbst - durch die Kunst darin nur noch mäßig unterstützt. »Der Schein der Dinge ist des Menschen Werk, und ein Gemüt, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich schon nicht mehr an dem, was es empfängt, sondern an dem, was es tut.« (S. 656)

Es hat lange Zeit gebraucht, bis ich dies verstanden, aus Schillers fülligem, um nicht zu sagen langatmigem Traktat herausgelesen habe. Ich nenne es hier das hilfreiche und das heißt für meinen Anlaß brauchbare »Ergebnis«; ich fasse es zu einem solchen zusammen und gebe ihm die Segnung durch das eine oder andere Zitat aus Schillers Abhandlungen.

(3) Das Ergebnis

Es beginnt mit Sätzen wie diesem: »So lange der Mensch ... die Sinnenwelt bloß leidend in sich aufnimmt.... ist er auch noch völlig eins mit derselben ... Erst wenn er ... sie außer sich stellt oder betrachtet, erscheint ihm eine Welt ... Die Betrachtung ... ist das erste liberale Verhältnis des Menschen zum Weltall, das ihn umgibt.« (S.651) Dieser eher hegelsche Gedanke führt weiter zu einem teils platonischen teils unplatonischen: Der Verstand neige dazu, die sinnliche Wahrnehmung als bloßen Schein zu verachten, und er verrechnet sich damit gründlich. Dies ist der platonische Teil, denn keiner hat die Sinne - ihre Macht über uns - so ernst genommen wie Platon. Der unplatonische, ja antiplatonische Teil ist: »Die Natur selbst ist es, die den Menschen von der Realität zum Schein emporhebt, indem sie ihn mit zwei Sinnen ausrüstete, die ihn bloß durch den Schein zur Erkenntnis des Wirklichen führen.« (S.657) Auge und Ohr-anders als Berührung, Geschmack und Geruch - erzeugen in uns eine Vorstellung von ihrem Objekt; mit ihnen nehmen wir dieses nicht selber in uns auf. Der Augengenuß ist der erste Schritt zur ästhetischen Freiheit.

Nirgend ist der Gedanke von der indirekten Leistung der Kunst für mich so greifbar wie an dieser Beobachtung. In dem Film >Gottes vergessene Kinder< von Randa Haines (1986) führt der hörende Lehrer James seiner gehörlosen Schülerin und Geliebten Sarah mit seinen Händen und dem Ausdruck seines Gesichts vor, was er hört, nein, was in ihm vor sich geht, wenn Bachs Konzert für zwei Violinen erklingt. Seine Bewegungen vermitteln Sarah keine Töne - so etwas existiert für sie nicht -, sie vermitteln ihr eine wunderbare Entsprechung. Kunst erzeugt solchen Schein - und der kann ganz anders »aussehen« als das, wovon er der Schein ist.

Die sinnliche Wahrnehmung ist meßbar; Geräte können sie genau auf oder nachzeichnen. Die innere, ich scheue mich angesichts des Beispiels nicht zu sagen: die

geistige Wahrnehmung bleibt für sie unzugänglich, eben weil sie anderer Art ist. Musik ist nichts Akustisches, Malerei nichts Optisches. Beide sind auch nicht »Bedeutung«, die sich in Worten wiedergeben, für Sarah zum Beispiel aufschreiben ließe. Und beide tun eine schwächere Wirkung in dem Maß, indem sie etwas mitteilen wollen, was man mit Worten sagen kann.

Schillers Schönheit und das Erhabene meinen die Wirkung, die vom Wirkungsträger unabhängig ist - frei von Vorbildern (Nachahmung), frei von Zwecken (Belehrung, Orientierung, Illustration, Werbung), frei von »Ordnung, Proportion,Vollkommenheit - Eigenschaften, in denen man die Schönheit so lange gefunden zu haben meinte« (S.419) und die sie nur der Schulmeisterei unterwerfen. »Eine grobe Verletzung der Proportion ist häßlich, aber nicht, weil Beobachtung der Proportion Schönheit ist ..., sondern weil sie eine Verletzung der Natur ist.« (Ebenda) Sie ärgert, weil sie die Wahrhaftigkeit verletzt.Willkür verdirbt die Freiheit. Gebäude, denen man Säulen aufgeklebt hat, die nichts tragen, und Giebel, zu denen kein Dach gehört, Gebäude zumal, die die Gesetze und Zwecke eines solchen nicht bekennen (die Statik, das Baumaterial, die Geschlossenheit), sondern wie ein gläserner Brei oder ein verknautschter Stoff aussehen, können sich auf die Kunst des Schönen und damit der Befreiung nicht berufen, sondern nur auf die Kunst der Verblüffung und damit der Fesselung. Das Berliner Gör, das im Angesicht einer Statue von Lorenzo Bernini ausruft: »Wie se nur die Steine so biejen können!« ist ihr eigentlicher Adressat.

»Eine Form scheint ... frei, sobald wir den Grund derselben weder außer ihr finden, noch außer ihr zu suchen veranlaßt werden.« (S.402) Das ist Schillers Übertragung von Kants Kritik der praktischen Vernunft auf die Welt der Ästhetik: Freiheit ist Autonomie, ja Heautonomie, und das Schöne ist deren Inbegriff - »eine Form, die keine Erklärung fordert« oder auch »die sich ohne Begriff erklärt«. (S.403) Schönheit ist damit auch frei von Zufall, worauf man erst kommt, wenn man den ersten Teil der Lektion - die Freiheit von den Gesetzmäßigkeiten und Beschränkungen - verstanden hat. Ganz frei ist darum nur - wir nehmen es mit Beschämung wahr -, was sich im »Schein« ereignet oder - mit Schillers immer zuversichtlicher gebrauchtem Wort - was »spielt«.

Anmut und Würde waren Schillers Paradebeispiele hierfür. Die eigentliche Herausforderung, die eigentliche Probe auf seine Ansicht von Schönheit, Schein und

Spiel als Manifestationen der Freiheit ist das Erhabene, das wir vorhin in dem Abschnitt über Schillers »Vorgehen« durch Unterscheidung zu sehen gelernt und unausgeführt zurückgelassen haben. Ich möchte ihm hier meine Deutung geben:Was Schiller mit dem Erhabenen beschreibt, ist keine Eigenschaft, sondern eine Wirkung. Ich nenne sie »Spannung« (s.o. S. 13), besser noch »Anspannung«, und beglaubige dies mit Schillers eigener Darstellung des Vorgangs, durch den Erhabenheit erzeugt wird:

»Nichts ist reizender als eine schöne Landschaft in der Abendröte ... Auf einmal erhebt sich ein Sturm, der den Himmel und die ganze Landschaft verfinstert ... Pechschwarze Wolken umziehen den Horizont, betäubende Donnerschläge hallen nieder, Blitz folgt auf Blitz ... Wir sehen wie (der Blitz) einschlägt ...« Schiller ergeht sich in dieser eindringlichen Schilderung in der Absicht, uns an die berechtigte Furcht zu erinnern, die wir in solchen Lagen empfunden haben, uns dann aber auf eine Ambivalenz aufmerksam zu machen: »Wir werden von diesem furchtbaren Schauspiel ... (einerseits) mit Macht angezogen und verweilen uns (andererseits) bei demselben mit einem Gefühl, das man zwar nicht eigentlich Lust nennen kann, aber der Lust oft weit vorzieht.« (S. 546f.) Die Anspannung, die sich hier einstellt - man kennt sie aus den Greueln der Tragödie, die ebenfalls »Lust« bereiten, oder vom Haupt der Meduse, deren Häßlichkeit die Menschen hinzusehen zwingt, oder vom gereizten, außer sich geratenen und nun hochgefährlichen Stier in der Arena - die Anspannung, sage ich, ist der eigentliche Motor der Kunstwirkung. Sie rührt aus der Begegnung mit etwas, das größer ist als wir, das uns bedroht, das uns und unser Fassungsvermögen überschreitet und das, wenn wir ihm nicht erliegen, uns über es erhebt. Das Erhabene ist das Erhebende. Der Gegenbegriff ist das Gemeine, Niedrige. Es widert uns an, stößt uns ab, zieht Verachtung auf sich. Ein Dieb geht einer gemeinen Beschäftigung nach - er ist kein ästhetisch brauchbarer Gegenstand. Ist er jedoch sehr geschickt (und muß es gar sein, weil das Objekt seines Stehlens sehr kostbar und von Wachen dicht umstellt ist), steigert sich seine ästhetischeVerwendbarkeit. Ein Mord gar holt ihn in die Gegenstände der Kunst zurück. Das Beispiel stammt von Schiller selbst. (S.540) Mit anderen Worten: Das Gemeine muß ins Furchtbare übergehen, wenn es eine Kunst-Wirkung tun soll, es muß Kraft haben und möglichst auf die Folgen aufmerksam machen. (S. 541) >Odysseus in Lumpen< wäre ein trefflicherTitel für diesen Gedanken-Gang an Schillers Hand: Die »Spannung« zwischen der erniedrigten Erscheinung jetzt

und der zu erfüllenden großen Tat dann lassen uns den Ekel leicht ertragen, den die schmutzige, heruntergekommene Gestalt auslöst.

Die meisten heutigen Kunstwerke tragen »Lumpen«. Sie tragen sie zur Schau. Sie tragen das Niedrige und Gemeine dick auf. Aber sie erzeugen damit keine Spannung wie das große Gedicht vom elenden Hiob, wie die Dramen von Philoktet oder Woyzek, wie Picassos Guernica. Ihre Lumpen sind Lumpen und nicht der Schein von Lumpen. Sie schockieren nicht, sofern sie nur dies wollen. Sie haben ihre Wirkung verbraucht, weil sie die Einbildungskraft nicht angesprochen haben. Ihre Lumpen stinken nur. Auch das läßt sich zwar steigern, aber doch nicht beliebig. Und darum muß anderes her. So eilen sie »rastlos von Veränderung zu Veränderung«, sie »ergreifen das Neue und Überraschende, das Bunte, Abenteuerliche und Bizarre, das Heftige und Wilde« und fliehen »vor nichts zu sehr als vor der Einfalt und Ruhe.« Sie bilden »groteske Gestalt«, sie lieben »rasche Übergänge, üppige Formen, grelle Kontraste, schreiende Lichter, einen pathetischen Gesang. Schön heißt (den Menschen) in dieser Epoche ..., was (sie) aufregt.« (S. 664f.) Sie halten dies für Freiheit. Sie irren sich - und könnten dies einsehen, wenn sie Schiller verstünden. Sie könnten die Freiheit, das Entsetzen und seine Überwindung, die radikale Selbstbestimmung (Heautonomie), die sie beanspruchen, ohne Verlust erzeugen, wenn sie sich nur zugäben, daß dies gerade nicht »beliebig« geschehen kann.

Kürzlich bin ich in einem Interview zu meinem Buch >Ach, die Werte!< gefragt worden, welches mein höchster Wert sei. Der Frager hatte mein Buch entweder nicht gelesen oder es nicht verstanden. Ich mache darin die alte Erkenntnis erneut deutlich, daß die großen Werte miteinander in Konflikt stehen, daß es keine konstante Hierarchie unter ihnen gibt, daß die jeweilige Gefährdung entscheidet, wofür ich mich jetzt vor allem einsetzen muß. Hätte der Gesprächspartner gefragt: Welcher Wert scheint Ihnen am meisten gefährdet? - ich hätte ohne Zögern geantwortet: die Freiheit. Man gewährt uns so viele Freiheiten, daß wir darüber versäumen, sie zu prüfen. Die Freiheit kann nicht gewährt werden; wir müssen sie ständig selber herstellen - als Befreiung auch von den Gewohnheiten der Freiheit. Ihre größte Gefahr erwächst ihr in unserem Inneren - aus der Willfährigkeit und dem Übereifer. Gegen Zwang von außen stehen wir früher oder später auf. Ein gefütterter Sklave ist ein armseliger Mensch, heißt es in der >Islandglocke< von Halldör Laxness, aber ein geprügelter Sklave ist groß - in ihm lebt die Freiheit. Die Befürchtung, daß die

»innere Freiheit« unpolitisch bleibe, ist berechtigt. Nicht freilich bei Schiller - man lese im Kallias-Brief die Geschichte von dem Menschen, »der unter die Räuber« gefallen ist, und man wird Schiller zustimmen, daß derjenige am sichersten richtig handelt, der dies »von innen heraus bestimmt« wie von einem »Instinkt« geleitet tut (S. 409 und 407).

Freiheit bedarf eines hohen Begriffs und der ständigen Übung. Kein Denker und kein Dichter haben mich so streng zu beidem angehalten wie Schiller mit seiner Abhandlung über die Schönheit und über eine Kunst, die uns in der Vorstellung erfahren läßt, was wir in der Wirklichkeit versäumen - in der Wirklichkeit, in der wir dem Notwendigen, dem Mangel, den natürlichen und den selbstgemachten Leidenschaften und Gesetzmäßigkeiten erliegen. Der Wirklichkeit entrinnen wir nicht; wir leben in ihr. Aber wir leben anders in ihr, wenn wir es mit dem Anspruch tun, den das Schöne, der Schein und das Spiel uns lehren.

Textangabe

Friedrich Schiller, Sämtliche Werke hg. von Gerhardt Fricke und Herbert G. Göpfert, München: Carl Hanser 1959, Band 5

Darin:

Kallias oder Über die Schönheit/Briefe an Gottfried Körner - 1793, S. 394-433
Über Anmut und Würde - 1793, S. 433-489
Vom Erhabenen (Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen) - 1796, S. 489-512
Über das Pathetische - 1793, S. 512-537
Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst - 1793, S. 537-543
Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände - 1792/1793, S. 543-569
Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen - 1793/ 1794, S. 570-669
Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen - 1795, S. 670-693

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.