

Problemdarstellung

Sollen wir die Augen behalten,
die die Natur uns gegeben hat,
oder uns andere verschaffen?

Diderot

Ständig und überall sind wir mit Kunst konfrontiert. Zum einen weicht Natur zurück, immer mehr wird "künstlich". Aber auch in einem engeren Sinn sind wir in unserem Alltag von Kunst umgeben. Von der Bau-Kunst, die für das Aussehen der Städte verantwortlich ist, bis hin zur Kochkunst, die uns leibliche Genüsse verschafft und deren Resultate uns am Leben erhalten, gibt es unzählige Künste im Sinne von Fertigkeiten und Produktionen, bei denen uns oft nur mehr die Sprache daran erinnert, daß sie etwas mit Kunst zu tun haben.

Ob wir in ein Auto einsteigen, das ein Designer(team) gestylt hat (einmal abgesehen von der Kunst des Motorenbaus), uns in einen Sessel setzen, auf einem Tisch unser Buch liegen haben, oder gar erst, wenn wir den Fernseher aufdrehen, überall stoßen wir nicht nur auf Künstliches, sondern sind direkt mit künstlerischen Aktivitäten konfrontiert, auch wenn dabei gar nicht von Kunst die Rede ist. Auf Plakatwänden und in Werbespots, mit der Verpackung von Lebensmitteln, dem Design von Haushaltsmaschinen und Heimelektronik und natürlich in der Mode wird an unseren Schönheitssinn appelliert, wird die Einheit von Wahrem, Gutem und Schöнем beschworen.

Aber dann gibt es noch einen eigenen, davon getrennten "Kunst" genannten Bereich, angefüllt mit sogenannten Kulturgütern (Vgl. Adorno): Wir denken da an griechische Tempel und römische Ruinen, an gotische Kathedralen, Barockschlösser und Renaissancepaläste, an Museen mit berühmten Plastiken und Gemälden, an Denkmäler auf Plätzen und in Parks oder kunstvoll angelegten Gärten, an Opern und Konzerte in berühmten Häusern, welche selbst Kunstwerke sind, an traditionsreiche Bühnen wie das Wiener Burgtheater und an modernes bis avantgardistisches Theater, an klassisches Ballett und andere Tanzdarbietungen, an Festivals, an Galerien, Ausstellungen, Auktionen, Wettbewerbe, Literaturgesellschaften, Autorenlesungen, Bestseller, Preisverleihungen.

Dennoch, oder vielleicht gerade deswegen, weil da so viele verschiedene Aktivitäten, Gattungen und Formen zusammengefaßt sind, weiß eigentlich niemand mehr so recht, was Kunst eigentlich ist.

Stillschweigend gilt weiterhin, und vor allem für den Umgang mit Kunst in der Schule ein Bildungsideal, wie es vor fast 600 Jahren am Beginn des 15. Jahrhunderts, im damals berühmtesten Traktat über Erziehung formuliert worden ist:

"Wohlgebildete Menschen sollten über die Schönheit und Anmut von Gegenständen, sowohl natürlichen als auch durch menschlichen Geist geschaffenen miteinander diskutieren und sie würdigen können."

(Pier Paolo Vergerio: Über vornehmes Betragen, 1404)

Diese Forderung klingt sogar erstaunlich modern, kaum ein Diskurstheoretiker von heute hätte besser formulieren können, worauf es bei der Auseinandersetzung mit Kunst, beim "Kommunizieren mit Kunstwerken" ankommt. Dabei wird aber stillschweigend eine weitgehende Übereinstimmung über den Gegenstand des Gesprächs, über die Frage, was Kunst eigentlich sei, vorausgesetzt; eine Übereinstimmung, die es nicht mehr gibt. (Vgl. Malraux).

Alles an und in der Kunst ist inzwischen frag- würdig geworden:

Gibt es die Kunst überhaupt noch, als "Art und Weise, das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen", wie Hegel noch formulieren konnte, der im gleichen Zusammenhang allerdings auch seine berühmt gewordene These vom "Ende der Kunst" formuliert hat. (Vgl. Hegel)

Auf der einen Seite ist der Bereich der Kunst enorm ausgeweitet worden: Statt bei Sumerern und Ägyptern beginnt die Kunstgeschichte heute mit den erst in unserem Jahrhundert aufgefundenen Eiszeitmalereien, sind unzählige außereuropäische Kulturen entweder erst entdeckt oder in ihren Kunstschöpfungen ernstgenommen worden, wurde die Volkskunst, die Kunst der Kinder und der Geisteskranken als vollgültige schöpferische Leistung gewürdigt und anerkannt. Gleichzeitig damit haben sich aber Kriterien und Grenzen des Kunstbegriffs ständig verschoben. In mehreren, aufeinander folgenden Wellen wurden alle bis dahin gültigen Gesetze der Darstellung, der Seh- und Hörweisen umgewälzt, neue Maßstäbe, sei es für den Begriff der Schönheit, der Harmonie, der Technik entwickelt, jahrhundert- wenn nicht jahrtausendlang gültige Normen außer Kraft gesetzt.

So können wir die Frage: Was ist Kunst? nun genauer präzisieren: Hat das, was heute mit dem Namen Kunst (Literatur, Drama, Musik, Tanz, Malerei, Plastik, Architektur bis hin zu Film und Video) bezeichnet wird, noch etwas mit dem zu tun, was in der Antike, im Mittelalter, in der Renaissance oder vom Barock bis ins 19. Jahrhundert Kunst genannt wurde? Oder haben wir es mit etwas völlig anderem zu tun, dem nur aus Trägheit oder Gewohnheit der alte Namen belassen wurde? Oder unterliegen wir vielleicht umgekehrt einer perspektivischen Täuschung und die für uns gravierenden Einschnitte und Umwertungen verflachen mit der historischen Distanz zu "gewöhnlichen" Epochendifferenzen, ähnlich den oben aufgezählten?

Jedenfalls ist die Verwirrung, und nicht nur für den Laien, das Publikum von der Straße, groß. Werke zeitgenössischer, moderner oder gar postmoderner Kunst lassen sich nicht so einfach

genießen. Sie irritieren, schließen sich gegen das Verständnis ab, oder stoßen gar bewußt ab, indem sie Ekelschwellen berühren oder überschreiten: Abstrakte Bilder, atonale dissonante Musik, unverständliches Gestammel oder Geschreibsel, obszöne Happenings, bluttriefende Aktionen: "Und das soll Kunst sein?" "Ist das normal?" "Ja derfens denn des"? (Vgl. Benjamin).

Wer ist überhaupt ein "Künstler"? Sind das alles Scharlatane? Gilt nur das Prinzip: Frechheit siegt? Oder auf gut wienerisch: Man muß sich trauen, dann kriegt ma's zahlt? Kann jeder heute Künstler sein? Kommt Kunst von Können? Oder worauf kommt es eigentlich an? Gibt es das schöpferische Genie, wie die klassische Ästhetik und vor allem die Romantiker angenommen haben und was unterscheidet das Genie vom Talent oder vom Stümper? Vor allem: Wie erkennt man die Unterschiede? Für wen wird Kunst eigentlich gemacht? Für alle, für ein paar Kenner oder womöglich nur für die Künstlerkollegen? Wer kann Kunstwerke beurteilen und wer tut es? Er bestimmt die Preise? Welche Rolle spielen Mäzene (private oder öffentliche Förderer), Kritiker, Agenten, Vermittler? Soll die Kunst der Gesellschaft, dem Staat oder der Gemeinschaft dienen? Wenn Förderung, dann welche und wie? Gehört die Organisation von Ruhm zur Kunst dazu? Gibt es heute noch "verkannte Genies"? Van Gogh wurde sein Leben lang von seinem Bruder erhalten, er verkaufte zu Lebzeiten ein einziges Bild. Heute gilt eines seiner Gemälde als das teuerste der Welt. Woher kommt das? Um bei van Gogh als Beispiel zu bleiben: Ist er nicht "verkannt" geblieben? Er hat seine Arbeit, eine unmenschliche Schufferei - 800 Bilder in wenig mehr als zwei Jahren - mit der Arbeit des pflügenden Bauern verglichen, wollte eine Kunst für die Armen, Leidenden, die einfachen Menschen machen, er träumte von einer Malerkommune im Süden. Was ist daraus geworden? Erreicht Kunst jemals die richtigen Adressaten? Für wen wird denn Kunst eigentlich gemacht? Für den Kunstbetrieb, die Institution Kunst, von der wir oben gesprochen haben, oder für "das Volk", "die Menschheit"?

Beschreibt Kunst die Realität, oder erschafft sie erst das, was wir dann erst, und ohne zu wissen, daß wir dies den Künstlern verdanken - Wirklichkeit nennen? Lange Zeit galt die Nachahmung, sei es der Natur oder handelnder Personen als fundamentalste Aufgabe aller Künste. Was ist heute an die Stelle dessen getreten? (Vgl. Brecht)

Ein Orakelspruch Adornos lautet: Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, wahr zu sein. Was hat Kunst mit Wahrheit zu tun? Von jeher steckte das Kunstmachen voller Täuschungen, Illusionen, "Vorspiegelung falscher Tatsachen". Definitionsgemäß handelte es sich um "schönen Schein" (das "als ober der Bühne, die Augentäuschungen der griechischen Maler, der scheinbar ins Kino rasende Zug der Brüder Lumiere). Der Satz von Adorno ist wie alle Orakel dunkel und doppelsinnig. War Kunst nicht der Ausgang aus Magie, bedeutete sie nicht Befreiung von mythischen, von Schicksalsmächten? Stand sie nicht am Beginn eines langen Selbstbewußtwerdungsprozesses (ein monströses Wort wie die Sache, die es bezeichnet bis hin zu den Spätfolgen Auschwitz und Hiroshima), gerade wegen ihres Wahrheitsanspruchs? Und nun soll sie nicht wahr sein? Das ist eben das Dilemma oder vielleicht das Glück der Kunst: Ihre Wahrheit ist keine handgreifliche Wahrheit, kein faktisches Resultat. Kunst, sagt Adorno, ist derselbe (faule) Zauber wie Magie, aber gerade daß wir an den faulen Zauber nicht mehr glauben müssen, befreit sie von der Lüge, macht sie erst wahrheitsfähig. Nicht ausgesprochen, nur mitgedacht ist der Umkehrschluß: Dort, wo wir glauben, die Wahrheit naturwissenschaftlich exakt und für alle Zeiten fixiert zu haben, bleiben wir der Lüge der Magie verfallen, verfehlen wir die Wahrheit immer von neuem.

Unversehens (das heißt wir haben uns nicht genügend vorgesehen, nicht genug aufgepaßt) ist aus der Aufstellung eines Katalogs von Fragen an die Kunst, der längst noch nicht vollständig

ist, ein Stück Philosophieren über Kunst geworden. Aber verrennen wir uns nicht. Wir haben nur an einem der vielen, mit Bedacht lose hängen gelassenen Fäden gezogen und die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Realität, Wahrheit und Lüge in der Kunst ein bißchen angetippt. Nehmen wir noch einen anderen, schon herunterhängenden Faden auf, der immerhin als Gegenpol in etwa, mit Nachahmung und ihren Folgen zu tun hat. Wir haben en passant (im Vorübergehen) bereits vom "schöpferischen Genie" und von der "Erfindung von Wirklichkeit" durch die Kunst und den Künstler gesprochen. Steht das nun in diametralem Gegensatz zu Nachahmung von Natur oder Realität? Ist das eine geheimnisvolle Gabe oder kann man das lernen? Genie ist 99% Schweiß, soll schon Goethe, gesagt haben. Aber was ist das letzte Prozent, insistieren wir? Welche Rolle spielt die Phantasie des Künstlers? Wieviel Erfindung ist notwendig und wieviel Rückgriff auf Vorhandenes, auf Tradition? Von der Notwendigkeit des Scheins fürs Kunstmachen war schon die Rede (im Kunstschönen kommt die Wahrheit zum Scheinen, hat Hegel den gleichen Sachverhalt formuliert, den Adornos Satz dann variierte), aber was ist mit dem, was hier zum Vorschein kommt, dem Vor-Schein selber, dem was vorausscheint, dem Utopischen?

Dante hat das Paradies beschrieben (wenn auch wie alle Kenner übereinstimmen, längst nicht so eindrucksvoll wie Inferno und Purgatorium), alte Meister haben es gemalt, Komponisten in Töne gesetzt. Warum will das heute nicht mehr gelingen? Warum mißlingen auch regelmäßige Versuche der Beschwörung von irdischem Glück im kleinen und geraten zu Kitsch? Ja, was ist Kitsch überhaupt? Wo liegen die Grenzen zwischen Kunst und Kitsch? Gibt es da "objektive" Kriterien?

Oder müssen wir uns da ganz auf den jeweiligen persönlichen Geschmack verlassen? Läßt sich über Geschmack wirklich nicht streiten, wie es das banausische Vorurteil will? (Vgl. Kant). Hängt vielleicht die Zukunft demokratisch verfaßter Gesellschaften oder letztlich die Zukunft der ganzen Gattung Mensch davon ab, ob wir vielleicht ganz neu lernen über Geschmack zu streiten? Nicht um ein noch sichereres Urteil über Kunstwerke zu gewinnen, sondern um zu überleben.

Schalten wir die Gangart ein wenig zurück. Der Zusammenhang zwischen der Existenz von Kitsch und dem Fortbestand der Menschheit ist vielleicht nicht ganz klar geworden: Aber das Thema war nicht der Kitsch, vielmehr die Utopie, das utopische Potential von Kunst. Noch bevor Nietzsche durch den Mund Zarathustras erschauernd die schaurige Nachricht vom Tod Gottes verkündigte, hatte er bereits die daraus sich ergebende Konsequenz formuliert:

Nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein gerechtfertigt! lautet das Credo seiner Erstlingsschrift "Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik". Nun nachdem sich allmählich der blinde Glaube an den Fortschritt, gründlich blamiert hat, liest sich der zunächst so verantwortungslose-unernte Satz plötzlich anders. Vielleicht ist das Dasein als ästhetisches Phänomen zu begreifen, unsere letzte Chance? (Vgl. Schindel).

Oder, um Kleist in seinem Aufsatz über das Marionettentheater zu variieren: Seitdem wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, ist das Paradies verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo offen ist ...

Müßten wir wieder vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

Allerdings ... das ist das letzte Kapitel in der Geschichte der Welt.

Designvorschläge

Grundsätzlich sollten Möglichkeiten interdisziplinärer Unterrichtsgestaltung genutzt werden. Zusammenarbeit mit Kunsterziehern, Musikerziehern, Deutsch- und Fremdsprachenlehrern sollte gesucht und ausprobiert werden, sei es für Exkursionen oder gemeinsame Projekte des theoretischen und praktischen Umgangs mit Kunst.

1. Kunst im Alltag

Zur Einstimmung bieten sich folgende Diskussionsfragen an:

- was alles am Schulweg hat mit Kunst zu tun?
- wo begegnen wir Kunstwerken?
- welche Kunstwerke habe ich zuhause?

Sammeln und erstes Zuordnen. Fotos, Bilder, Prospekte, Postkarten, etc. können dabei unterstützend sein: Historische Bauten, Denkmäler, Kirchen, Verzierungen, Museen, Galerien, Theater, Oper, Buchhandlungen, Schallplattengeschäft, Plakate, Werbung allgemein, Dekoration, Schaufenster, Postkarte, Gärten, Parks etc.

- woran erkennt man ein Kunstwerk?
- welche Gegenstände Gebäude sind als Kunstwerke ausgewiesen? (z.B. Kennzeichnung für Touristen, "geschütztes Ensemble")

Gespräch über Bedeutung von Kunst im Alltag, über Kunstformen und Gattungen:

Beispiele bildender Kunst, Architektur, Baukunst, Plastik - auch als Stuckdekoration oder Schmiedeeisen, Denkmäler, Malerei oder von ihr herkommende Gebrauchsgrafik:
Plakatkunst, Dekoration

Was ist mit den anderen Künsten im Alltag?

Musik: Geräuschkulisse im Warenhaus, Lokal, öffentliche Verkehrsmittel, Walkman-Kultur.

Theater, Tanz, Ballett: Das alltägliche Theater;

Rollenspiel: Käufer und Verkäufer, der Marktschreier, der Polizist, der Schaffner, Straßentheater, Subkultur, Brauchtum: echt oder fremdenverkehrsfördernd, "revitalisiert", Faschingstreiben, Umzüge, Feste, Bälle etc.

Daran könnte sich ein Gespräch um folgende Schwerpunkte anschließen:

- was von all dem gilt als Kunst und für wen?
- wer konsumiert Kunst?
- wer braucht Kunst?
- kann es Kunst für alle geben?

2. Kunst-Tempel

Opernhäuser, Theater, Museen, Galerien, Bibliotheken, Akademien etc.

Gemeinsamer Besuch eines Theaters: Bei einer Probe, hinter der Bühne, in den Werkstätten. Gespräche mit dem Intendanten, Sängern, Schauspielern, Bühnenarbeitern etc.

eines Konzerts, einer Konzertprobe:

- wie funktioniert ein Orchester?
- was macht der Dirigent?
- welche Strukturen werden sichtbar?

zweier Museen oder Galerien für alte Kunst:

- was sind die Gemeinsamkeiten, die Unterschiede bei den Kunstwerken, im Verhalten der Besucher?
- Beobachtungen notieren
- Führungen, Gespräche beobachten
- was wird gezeigt, was erläutert?

3. Kunst-Markt

a) Bericht und Diskussion über Kunstauktionen mit Sensationspreisen: Das teuerste Bild der Welt.

- was sind Kunstwerke wert?
- was kommt in den Handel?
- welche Rolle spielen Auktionshäuser und Galerien?
- was verdienen Schriftsteller, Maler, Komponisten?
- sagt der Preis etwas über den Wert des Kunstwerkes?

- welche Rolle spielen Agenten, öffentliche Institutionen wie Rundfunk, Fernsehen?
- welchen Sinn hat Kunstförderung von Bund, Ländern und Gemeinden?

b) Gespräche mit Künstlern und Vertretern des Kunstmarktes zu Fragen der "Vermarktung" von Kunst.

4. Schönheit

Diskussion über Schönheit, was ist schön?

- ist Schönheit objektivierbar?
- gibt es Kriterien für Schönheit?
- was ist ein schöner Mensch, eine schöne Landschaft, ein schönes Bild, schöne Musik?
- ist der Schönheitssinn angeboren oder ist er erlernbar?
- ist Schönheit eine Frage des Geschmacks?
- was ist guter - schlechter Geschmack?
- kann man über Geschmack streiten?

Texte

André Malraux, Psychologie der Kunst I: Das imaginäre Museum, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1957, Seite 9 - 10

Unsere Beziehung zur Kunst ist seit mehr als hundert Jahren immer intellektueller geworden. Das Museum zwingt zu einer Auseinandersetzung mit allen Ausdrucksmöglichkeiten der Welt, die es in sich vereint; sie müssen hier auf ihr Gemeinsames befragt werden. Durch die Folge und den offenbaren Gegensatz der verschiedenen Schulen erweckt das Museum über die bloße "Augenlust" hinaus noch die innere Verpflichtung zu einem heroischen Unterfangen: angesichts der Schöpfung die Welt noch einmal neu zu erschaffen. Damit wird das Museum eine der Stätten, die den höchsten Begriff vom Menschen vermitteln. Zwar hat es die Werke von ihrem Ursprungsort getrennt und ihrem alten Rahmen entrissen, aber es hat sie damit nicht aus den geschichtlichen Zusammenhängen gelöst. Unser Wissen umfaßt mehr als unsere Museen, der Besucher des Louvre weiß, daß er Goya dort ebensowenig in seiner vollen Bedeutung vertreten findet wie die großen Engländer, Michelangelo und Piero della Francesca. Zu einer Zeit, da die künstlerische Eroberung der Welt immer weitere Fortschritte

macht, ruft eine Stätte, an der das Kunstwerk nur noch als solches gilt, ruft eine Vereinigung so vieler Meisterwerke, in der doch wiederum so viele Meisterwerke fehlen, alle Meisterwerke vor das geistige Auge des Betrachters. Wie sollte diese verstümmelte Möglichkeit nicht Gedanken an das mögliche Ganze wecken? Was muß dem Museum unvermeidlich fehlen? Alles, was an eine Gesamtheit gebunden ist (Glasfenster, Fresken), was sich nicht transportieren oder nur schwer ausbreiten läßt (etwa eine Folge von Wandteppichen), vor allem aber das, was es nicht erwerben kann. Selbst bei außergewöhnlicher Anstrengung und Hartnäckigkeit bleibt ein Museum doch immer nur das Ergebnis vieler glücklicher Zufälle. All seine Siege gestatteten es Napoleon nicht, etwa die Sixtina dem Louvre einzuverleiben, und kein Mäzen wird das Königsportal von Chartres oder die Fresken von Arezzo je ins Metropolitan-Museum bringen können. Was beweglich war, hat man vom 18. bis ins 20. Jahrhundert bewegt, aber während dieser Zeit wanderten doch mehr Bilder von Rembrandt als Fresken von Giotto zum Verkauf. So wurde das Museum, das zu einer Zeit entstand, da das Staffeleibild die einzige noch lebendige Form der Malerei war, wohl eine Gemäldegalerie, aber kein Museum der Farbe.

Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Band 20, Schriften zur Politik und Gesellschaft, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1967, Seite 154

Was ist schön?

Schön ist es, wenn man die Schwierigkeiten löst.

Schön ist also ein Tun. Wenn wir sagen wollen, warum eine Musik schön ist, dann müssen wir fragen, welches Tun hier schön ist. Wir sprechen also dann vom Musizieren. Schönes Musizieren ist ein Musizieren, in dem Schwierigkeiten gelöst werden. Die Musik, welche auf diese Weise entsteht, ist unter Umständen noch längere Zeit schön, weil immer wieder die Empfindungen auftreten, welche die Lösung der Schwierigkeiten bewirkt haben.

Solch ein Schönheitsbegriff ist vergänglich und hat Grade. Es gibt Schwierigkeiten tiefer und weniger tiefer Art, lang und kurz dauernde, Schwierigkeiten großer und kleiner oder wichtiger und unwichtiger Gruppen. Sie zu lösen, ist ganz verschieden schön und nicht ewig schön.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik II, Theorie Werkausgabe, Band 14, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1970, Seite 234 - 236

Die Auflösung der romantischen Kunstform

Bei der Stellung dagegen, welche wir der Kunst im Verlaufe ihrer Entwicklung haben anweisen müssen, hat sich das ganze Verhältnis durchaus verändert. Dies müssen wir jedoch als kein bloßes zufälliges Unglück ansehen, von welchem die Kunst von außen her durch die

Not der Zeit, den prosaischen Sinn, den Mangel an Interesse usf. betroffen wurde, sondern es ist die Wirkung und der Fortgang der Kunst selber, welche, indem sie den ihr selbst innewohnenden Stoff zur gegenständlichen Anschauung bringt, auf diesem Wege selbst durch jeden Fortschritt einen Beitrag liefert, sich selber von dem dargestellten Inhalt zu befreien. Was wir als Gegenstand durch die Kunst oder das Denken so vollständig vor unserem sinnlichen oder geistigen Auge haben, daß der Gehalt erschöpft, daß alles heraus ist und nichts Dunkles und Innerliches mehr übrigbleibt, daran verschwindet das absolute Interesse. Denn Interesse findet nur bei frischer Tätigkeit statt. Der Geist arbeitet sich nur so lange in den Gegenständen herum, solange noch ein Geheimes, Nichtoffenbares darin ist. Dies ist der Fall, solange der Stoff noch identisch mit uns ist. Hat nun aber die Kunst die wesentlichen Weltanschauungen, die in ihrem Begriffe liegen, sowie den Kreis des Inhalts, welcher diesen Weltanschauungen angehört, nach allen Seiten hin offenbar gemacht, so ist sie diesen jedesmal für ein besonderes Volk, eine besondere Zeit bestimmten Gehalt losgeworden, und das wahrhafte Bedürfnis, ihn wieder aufzunehmen, erwacht nur mit dem Bedürfnis, sich gegen den bisher allein gültigen Gehalt zu kehren; wie in Griechenland Aristophanes z.B. sich gegen seine Gegenwart und Lukian sich gegen die gesamte griechische Vergangenheit erhob und in Italien und Spanien, beim scheidenden Mittelalter, Ariosto und Cervantes sich gegen das Rittertum zu wenden anfangen.

Gegenüber der Zeit nun, in welcher der Künstler durch seine Nationalität und Zeit, seiner Substanz nach, innerhalb einer bestimmten Weltanschauung und deren Gehalt und Darstellungsformen steht, finden wir einen schlechthin entgegengesetzten Standpunkt, welcher in seiner vollständigen Ausbildung erst in der neuesten Zeit von Wichtigkeit ist. In unseren Tagen hat sich fast bei allen Völkern die Bildung der Reflexion, die Kritik und bei uns Deutschen die Freiheit des Gedankens auch der Künstler bemächtigt und sie in betreff auf den Stoff und die Gestalt ihrer Produktion, nachdem auch die notwendigen besonderen Stadien der romantischen Kunstform durchlaufen sind, sozusagen zu einer tabula rasa gemacht. Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann. Der Künstler steht damit über den bestimmten konsekrierten Formen und Gestaltungen und bewegt sich frei für sich, unabhängig von dem Gehalt und der Anschauungsweise, in welcher sonst dem Bewußtsein das Heilige und Ewige vor Augen war. Kein Inhalt, keine Form ist mehr unmittelbar mit der Innigkeit, mit der Natur, dem bewußtlosen substantiellen Wesen des Künstlers identisch; jeder Stoff darf ihm gleichgültig sein, wenn er nur dem formellen Gesetz, überhaupt schön und einer künstlerischen Behandlung fähig zu sein, nicht widerspricht. Es gibt heutigentags keinen Stoff, der an und für sich über dieser Relativität stände, und wenn er auch darüber erhaben ist, so ist doch wenigstens kein absolutes Bedürfnis vorhanden, daß er von der Kunst zur Darstellung gebracht werde. Deshalb verhält sich der Künstler zu seinem Inhalt im ganzen gleichsam als Dramatiker, der andere, fremde Personen aufstellt und exponiert. Er legt zwar auch jetzt noch sein Genie hinein, er webt von seinem eigenen Stoffe hindurch, aber nur das Allgemeine oder das ganz Zufällige; die nähere Individualisierung hingegen ist nicht die seinige, sondern er gebraucht in dieser Rücksicht seinen Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen, früheren Kunstformen, die ihm, für sich genommen, gleichgültig sind und nur wichtig werden, wenn sie ihm gerade für diesen oder jenen Stoff als die passendsten erscheinen. In den meisten Künsten, besonders in den bildenden, kommt außerdem der Gegenstand dem Künstler von außen her; er arbeitet auf Bestellung und hat nun bei den heiligen oder profanen Geschichten, Szenen, Porträts, Kirchenbauten usf. nur darauf zu sehen, was daraus zu machen ist. Denn wie sehr er auch sein Gemüt in den gegebenen Inhalt hineinbildet, so bleibt ihm derselbe doch immer ein Stoff, der

nicht für ihn selbst unmittelbar das Substantielle seines Bewußtseins ist. Es hilft da weiter nichts, sich vergangene Weltanschauungen wieder, sozusagen substantiell, aneignen, d.i. sich in eine dieser Anschauungsweisen fest hineinmachen zu wollen, als z.B. katholisch zu werden, wie es in neueren Zeiten der Kunst wegen viele getan, um ihr Gemüt zu fixieren und die bestimmte Begrenzung ihrer Darstellung für sich selbst zu etwas Anundfürsichseiendem werden zu lassen. Der Künstler darf nicht erst nötig haben, mit seinem Gemüt ins reine zu kommen und für sein eigenes Seelenheil sorgen zu müssen; seine große, freie Seele muß von Hause aus, ehe er ans Produzieren geht, wissen und haben, woran sie ist, und ihrer sicher und in sich zuversichtlich sein; und besonders bedarf der heutige große Künstler der freien Ausbildung des Geistes, in welcher aller Aberglauben und Glauben, der auf bestimmte Formen der Anschauung und Darstellung beschränkt bleibt, zu bloßen Seiten und Momenten herabgesetzt ist, über welche der freie Geist sich zum Meister gemacht hat, indem er in ihnen keine an und für sich geheiligten Bedingungen seiner Exposition und Gestaltungsweise sieht, sondern ihnen nur Wert durch den höheren Gehalt zuschreibt, den er wiederschaffend als ihnen gemäß in sie hineinlegt.

In dieser Weise steht dem Künstler, dessen Talent und Genie für sich von der früheren Beschränkung auf eine bestimmte Kunstform befreit ist, jetzt jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und zu Gebot.

Theodor W. Adorno, Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1964,

Seite 298 - 299

In nuce. - Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen.

Künstlerische Produktivität ist das Vermögen der Willkür im Unwillkürlichen.

Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.

Da die Kunstwerke nun einmal von den Fetischen abstammen - sind die Künstler zu tadeln, wenn sie zu ihren Produkten ein wenig fetischistisch sich verhalten?

Die Kunstform, welche von altersher als Darstellung der Idee den höchsten Anspruch auf Vergeistigung erhebt, das Drama, ist zugleich seinen innersten Voraussetzungen nach unabdingbar auf ein Publikum verwiesen.

(...)

Der von den Ästhetikern verbreitete Glaube, das Kunstwerk wäre, als Gegenstand unmittelbarer Anschauung, rein aus sich heraus zu verstehen, ist nicht stichhaltig. Er hat seine Grenze keineswegs bloß an den kulturellen Voraussetzungen eines Gebildes, seiner "Sprache", der nur der Eingeweihte folgen kann. Sondern selbst wo keine Schwierigkeiten solcher Art im Wege sind, verlangt das Kunstwerk mehr, als daß man ihm sich überläßt. Wer die Fledermaus schön finden will, der muß wissen, daß es die Fledermaus ist: ihm muß die

Mutter erklärt haben, daß es nicht um das geflügelte Tier, sondern um ein Maskenkostüm sich handelt; er muß daran sich erinnern, daß ihm gesagt ward: morgen darfst du in die Fledermaus. In der Tradition stehen hieß: das Kunstwerk als ein bestätigtes, geltendes erfahren; in ihm teilhaben an den Reaktionen all derer, die zuvor es sahen. Fällt das einmal fort, so liegt das Werk in seiner Blöße und Fehlbarkeit zutage. Die Handlung wird aus einem Ritual zur Idiotie, die Musik aus einem Kanon sinnvoller Wendungen schal und abgestanden. Es ist wirklich nicht mehr so schön. Daraus zieht die Massenkultur ihr Recht zur Adaption. Die Schwäche aller traditioneller Kultur außerhalb ihrer Tradition liefert den Vorwand, sie zu verbessern und damit barbarisch zu verschandeln.

Walter Benjamin, Einbahnstraße, in: Gesammelte Schriften, Band IV / 1, Frankfurt/Main (Suhrkamp), 1980, Seite 131 - 132

DIESE FLÄCHEN SIND ZU VERMIETEN

Narren, die den Verfall der Kritik beklagen. Denn deren Stunde ist längst abgelaufen. Kritik ist eine Sache des rechten Abstands. Sie ist in einer Welt zu Hause, wo es auf Perspektiven und Prospekte ankommt und einen Standpunkt einzunehmen noch möglich war. Die Dinge sind indessen viel zu brennend der menschlichen Gesellschaft auf den Leib gerückt. Die "Unbefangenheit", der "freie Blick" sind Lüge, wenn nicht der ganz naive Ausdruck planer Unzuständigkeit geworden. Der heute wesenhafteste, der merkantile Blick ins Herz der Dinge heißt Reklame. Sie reißt den freien Spielraum der Betrachtung nieder und rückt die Dinge so gefährlich nah uns vor die Stirn, wie aus dem Kinorahmen ein Auto, riesig anwachsend, auf uns zu zittert. Und wie das Kino Möbel und Fassaden nicht in vollendeten Figuren einer kritischen Betrachtung vorführt, sondern allein ihre sture, sprunghafte Nähe sensationell ist, so kurbelt echte Reklame die Dinge heran und hat ein Tempo, das dem guten Film entspricht. Damit ist denn "Sachlichkeit" endlich verabschiedet, und vor den Riesenbildern an den Häuserwänden, wo "Chlorodont" und "Sleipnir" für Giganten handlich liegen, wird die gesündete Sentimentalität amerikanisch frei, wie Menschen, welche nichts mehr rührt und anrührt, im Kino wieder das Weinen lernen. Für den Mann von der Straße aber ist es das Geld, das dergestalt die Dinge ihm nahe rückt, den schlüssigen Kontakt mit ihnen herstellt. Und der bezahlte Rezensent, der im Kunstsalon des Händlers mit Bildern manipuliert, weiß, wenn nicht Besseres so Wichtigeres von ihnen, als der Kunstfreund, der sie im Schaufenster sieht. Die Wärme des Sujets entbindet sich ihm und stimmt ihn gefühlvoll. - Was macht zuletzt Reklame der Kritik so überlegen? Nicht was die rote elektrische Laufschrift sagt - die Feuerlache, die auf dem Asphalt sie spiegelt.

Immanuel Kant, Vorlesungen über Logik (Logik Philippi 1772), in: Gesammelte Schriften, Akademieausgabe, Band 14,1, Berlin (de Gruyter) 1966,

Seite 354 - 355

In der Einsamkeit ist der Mensch sehr gleichgültig für das Schöne. Da sehen sie nur auf ihr Wohlbefinden, nur auf den Reiz. Was seine Empfindung angenehm rührt, macht er zur Hauptabsicht.

Wenn ich allein bin, so gefällt es mir besser im Walde: in Gesellschaft aber besser im Garten. Die schöne Form scheint bloß zu sein für Gesellschaft. Woher kommt es aber, daß in der Einsamkeit der Geschmack schwindet? In der Einsamkeit sehen wir nur auf unser Privatgefallen. Dieses muß an Beurteilung nach Gesetzen des Geschmacks nicht geschehen. Da müssen wir uns nach dem allgemeinen Gefallen richten, es mag uns so wenig reizend und gefällig sein als es wolle.

Wenn wir allein sind, so attendieren wir nie auf das Schöne. Auf dem Lande wird wenig aufs Schöne gesehen. Die darauf bedacht sind, sind entweder die, welche noch einen Eindruck von dem Stadtleben haben, welcher jedoch auch mit der Zeit verlischt, oder die, welche öfteren Umgang mit angesehenen Leuten haben. Ein Mensch auf einer wüsten Insel würde das geringste des Gefühls allem Geschmack vorziehen und ihn zuletzt ganz verlieren. Schwerlich würde er, wenn er ein Stück Tuch zum Rock hätte, sich daraus eine französische Taille schneiden. Gemächlichkeit würde seine Hauptabsicht sein.

Der Geschmack ist ein Vorbote der Geselligkeit; und Geselligkeit die Nahrung des Geschmacks. Es gibt eine gewisse Zartheit des Geschmacks, und in derselben kommt es nicht so sehr an auf die Beurteilung als auf die Empfindung oder das Wohlbefinden. Diese Zartheit des Geschmacks ist eine Frucht zur Geselligkeit.

Geselligkeit ist die Ursache und Bewegungsgrund des Geschmacks. Gesellige Menschen bekommen ein so verfeinertes Gefühl, daß sie ein weit größeres Vergnügen empfinden, wenn etwas andern gefällt, als wenn sie sich selbst was zugut tun. Sie sind mehr bedacht auf das Wohlbefinden anderer als auf ihr eigenes. Die sogenannte Eitelkeit ist vom Geschmack unzertrennlich; und diesen Namen pflegt man gemeiniglich mit hämischen Spott der Aufführung geselliger Menschen zu geben. Aber ist der denn hassenswürdig, der sich andern gefällig zu machen sucht und ein Vergnügen empfindet, wenn er andern einen Wohlgefallen erzeugen kann? Es ist vielmehr die Eitelkeit, wenn sie in den Schranken bleibt, die ihr die Tugend setzt, lobenswürdig.

Der Angenehme trifft das Wohlbefinden einer Privatperson; das Schöne betrifft die Erscheinung der Sache und ist der eigentliche Gegenstand des Geschmacks. Doch bedient man sich oft auch des Geschmacks bei dem, was gefällt im Genuß und in der Empfindung; das muß man aber empirisch beurteilen. Man hat also einen Geschmack nicht nur der Beurteilung sondern auch des Gefühls, wenn man aus seinem Gefühl dasjenige treffen kann, was allgemein oder doch vielen in der Empfindung gefällt. Mancher weiß z.E. gut, was für ein Gericht vielen schmeckt.

Das ist dann eine Marke eines feinen Geschmacks, wenn man durchs Gefühl sogar unterscheiden kann, was allgemein gefällt. Der Gesellige, der teilnehmende Leidenschaften hat, der hat einen solchen feinen Geschmack.

Wenn man will gefällig sein, so muß man das wählen, was andern gefällt.

Robert Schindel, Ohneland. Gedichte, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1986,

Seite 48 - 49

Brocken über Schöne Literatur

Die schöne Literatur, seht

Da häng ich drin, gehöre ich

Der schönen Literatur an?

Als Teil eines Magazins?

Angehöriger einer Sorte Leute

Die mit Schreien umgeht?

Ich nichtich, Freunde. Just

Mach ich Literatur und angehöre

Noch nicht mir selbst.

1

Schreib, was ich zusammenklamüser. An Hostien

Bin ich Hungriger

Nicht interessiert.

2

Laß mich raus, Freund, Zuhörer, Zuleser, laß mich draußen.

Ich mag die Leute die Zeit den Widerspruch wickle

Ich in meinen eignen Bernstein. Wirklich fast

Bin ich ein Aufschreiber.

Zuwenig ist schon genug im Getriebe Vertriebe

Hieniede & Beliebe

3

Soll ich mich tummeln und mich blöd reifen

Für ein furchtbares Lesebuch?

4

Laß mich meinen Eisenzahnstocher schwingen

Zuhörer, Freund, Zuleser, laß mich

In Worten reisen

In deine Länderei.

5

Laß mich skizzieren

Den Angelus novus

Im Lappen deiner Empfindung

6

Auch trauer mit mir und empör dich über

Die Mauern, auf die wir bloß

Einen Schattenriß werfen.

7

Laß mich mit Worten

Marschieren in deine

Ländereien, Angela nova.

Literaturhinweise

Theodor W. Adorno, Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1969

Auf die knappe Form von Aphorismen gebracht, enthält der Band in nuce die viel spätere (postum erschienene) "Ästhetische Theorie" Adornos, verwoben mit den anderen Haupt-Motiven seiner "kritischen Theorie der Gesellschaft".

Walter Benjamin, Einbahnstraße. Aphorismen, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1955

Ästhetische Theorie als Kunstwerk. Traumarbeit, Erinnerung, Prinzip der Montage und des Schocks nicht theoretisch abgeleitet, sondern sinnenfällig demonstriert.

Bertolt Brecht, Arbeitsjournal 1938 - 1955, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1973

Eine Produktions-Ästhetik von innen - als Aktionsforschung. (Fast) ohne den erhobenen Zeigefinger des Didaktikers, kommentiert der Stückeschreiber, Lyriker und Theoretiker des epischen Theaters die Zeitgeschichte und in ihr die Schwierigkeiten des Machens von Kunst.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik, 2 Bände, Stuttgart (Reclam) 1971

Höhepunkt systematischer Kunstphilosophie, ist die Ästhetik Hegels nicht nur monumentale Ruine, vielmehr Fundgrube, Steinbruch, Bauplatz kurz ein Lesebuch zum Schmökern, sie enthält Entdeckungen, fast überall wo man hineintaucht.

Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Stuttgart (Reclam) 1963

Wie Hegels Ästhetik trotz ihres systematischen Aufbaues von epischer Struktur. Man kann sie (wie einen Regenwurm) in Stücke teilen, und sie bewegt (sich) doch. Ein unendliches Buch.

Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik, München (Goldmann) o.J.

Nietzsches Erstlingswerk - mit dem er sich in seiner Zunft - der Philologie - "unmöglich" machte. Ästhetische Theorie als überschwenglicher Hymnus aufs Dionysische.

Hans Blumenberg, Matthäuspassion, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1988 Ein Buch über Musik und Religion, über Bach und die Bibel - und über Kunst und Zeit - oder die verspäteten Wirkungen von Kunst.

Arbeitstexte für den Unterricht, Ästhetik herausg. von Thomas H. Macho, Manfred Moser und Christof Subik, Stuttgart (Reclam) 1986

Textsammlung quer zur Chronologie, d.h. zu traditionellen Kunstlehren und Ästhetiken mit besonderem Nachdruck auf Künstler-selbstzeugnissen, Alltagsästhetik und Unterhaltung, unterteilt in die Bereiche Ästhetische Produktion, Ästhetische Ordnung der Dinge und Ästhetische Rezeption und Erfahrung.