

Künstler und Gesellschaft

— MICHAEL KRÜGER

Meine Damen und Herren,

wie Sie wissen, komme ich aus einem reichen Land. Auch wenn dieses Land gerade dabei ist, aus Angst vor Armut in einem Tal des Selbstmitleids zu versinken, bleibt es doch immer noch ein reiches Land. In diesem Land gibt es rund fünfhundert Theater, von denen die meisten hohe staatliche Zuschüsse erhalten; es gibt rund fünfhundert Museen, die ohne hohe Subventionen gar nicht leben könnten; es gibt eine jährliche literarische Buchproduktion von mehr als achttausend Titeln, und es gibt rund fünfhundert literarische Preise, Stipendien, Werkbeiträge und Stadtschreiber-Wohnungen, die auch Autoren, die mit ihren Werken wenig verdienen, mit Freude Unterkunft bieten; es gibt rund zweitausend private Kunstgalerien und rund zweihundert städtische Kunstvereine, und es gibt sogar ein Gesetz, daß bei Neubauten ein bestimmter Prozentsatz der Bau- summe für Kunst ausgegeben wird, Kunst am Bau, wie der Terminus heißt. Es gibt in jedem Bundesland die verschiedensten Orchester und die dazugehörigen Musikhochschulen, es gibt eine funktionierende Oper, die auch an junge Komponisten Aufträge vergibt, es gibt kulturelle Akademien mit vergleichsweise hohen Etats, in denen die Künstler sich treffen und über ihr Verhältnis zur Gesellschaft diskutieren, es gibt die Akademien der politischen Parteien, in denen das gesellschaftliche Verhältnis zu den Künstlern diskutiert wird, es gibt große internationale Kongresse, auf denen die

Veränderungen besprochen werden, die das Selbstverständnis von Künstlern und Gesellschaft betreffen, es gibt in allen großen Städten Literaturhäuser, die mit einem internationalen Programm aufwarten, und es gibt eine Fülle von ehrgeizigen privaten Institutionen, die ihrerseits nichts anderes im Sinn haben, als den Künstler mit der Gesellschaft in Kontakt zu bringen oder gar zu versöhnen.

Ich könnte die Aufzählung dieser segensreichen kulturellen Institutionen noch lange fortführen, um Ihnen einerseits den Mund wässrig zu machen und um andererseits zu demonstrieren, daß die Herstellung, Verwaltung, Diskussion und Vermarktung von Kunst in unserer Gesellschaft altehrwürdige traditionelle Wirtschaftsbereiche, wie etwa die Kohle oder die Stahlindustrie, weit hinter sich gelassen hat. Daß ich hier stehe und reden darf, verdankt sich einer bilateralen Absprache zweier kultureller Institutionen, einer litauischen und einer deutschen, die der guten Meinung waren, ausgerechnet mich zum Redner des heutigen Tages zu machen. Und ich kann Ihnen die gute Nachricht überbringen, daß ein litauischer Dichter, Eugenijus Ališanka, vom Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes eingeladen wurde, ein Jahr in Berlin zu verbringen. Es gehört mit anderen Worten inzwischen zur Selbstverständlichkeit in Deutschland, daß die kulturellen Institutionen nicht nur die einheimischen Künstler im Lande fördern, sondern sich darum kümmern, daß die deutschen Künstler ins Ausland gehen und die ausländischen Künstler nach Deutschland kommen. Um all das zu organisieren, braucht es eine funktionierende Infrastruktur. Um das Heer der Künstler, die jeden Tag in Oper und Operette und Musical und Theater und Konzerthallen auftreten, die in deutschen Kunstvereinen ausstellen und in deutschen Bibliotheken oder in einer der Rundfunkanstalten aus ihren Werken vorlesen, um diese Masse von Menschen überhaupt dazu zu bewegen, sich zu bewegen, um sie mit Fahrscheinen, Verträgen und Proviant zu versorgen, braucht es allein in Deutschland eine Zahl von Menschen, die so unvorstellbar groß ist, daß man sie sofort wieder vergißt. Man reibt sich die Augen: Heute arbeiten im deutschen Kulturwesen mehr Menschen als in der Stahlindustrie. Und diese

Menschen machen mehr Umsatz als die Stahlindustrie. Man muß sich diesen Tatbestand vor Augen halten, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie sich das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft geändert hat. In der Regel fällt uns bei unserem Thema nur ein bedrückendes Bild ein: Der arme Poet in der Dachkammer, der ganz und gar vergeblich seine Gedichte auf den Rand von Zeitungen kritzelt, weil ihm kein gutes Papier zur Verfügung steht; der verkannte Komponist, der erst zwei Generationen nach seinem Tod in seiner Bedeutung erkannt wird; der *peintre maudit*, dessen Bilder erst nach seinem Tod in der Garage gefunden werden und plötzlich den Kunstmarkt in einen Rausch versetzen. All diese Bilder begleiten unsere Vorstellung vom Künstler, der von der Gesellschaft nicht anerkannt wird und elend zugrunde geht. Die Moderne ist voll von diesen exemplarischen Menschen: von Baudelaire, dessen Bücher verboten wurden, bis zu Kafka, der Zeit seines Lebens nicht mehr als dreitausend Exemplare von all seinen Büchern zusammen verkauft hat. Gottfried Benn, ein Arzt für Geschlechtskrankheiten und Dichter, hat in seinem berühmten Aufsatz *Summa summarum* ausgerechnet, was ihm die inzwischen weltberühmte Schreibung eingebracht hat. Er kam auf einen Stundenlohn von acht Pfennigen, also vier Cent in der neuen europäischen Einheitswährung. Aber neben dem Bild des von der Gesellschaft verkannten Künstlers und seinem Gegenbild, das den Malerfürsten und Nationaldichter zeigt, die beide wie Lenbach oder Liebermann oder Thomas Mann in großen Villen residieren und mit ihren Bildern oder Büchern Millionen verdienen, hält sich hartnäckig ein weiteres Bild, das den Künstler als das Gewissen der Nation abbildet. Und da das Gewissen der Nationen im 20. Jahrhundert, also in dem Zeitraum, den wir die Moderne nennen, von der Gesellschaft oder doch großen Teilen der Gesellschaft mit Füßen getreten wurde, so bleibt dieses Bild am eindrucklichsten in unserer Erinnerung haften. Es zeigt zum Beispiel das erschrockene Gesicht des Dichters Ossip Mandelstam, der in irgendeinem sowjetischen Lager umgekommen ist. Es zeigt die deutsch-jüdischen Schriftsteller, die entweder im Lande erschlagen wurden oder das Land verlassen konnten, aber nicht das Glück hatten, wie Thomas Mann

einfach weiterschreiben zu können. Es zeigt den französischen Dichter René Char, der in Südfrankreich gegen die deutschen Besatzungstruppen kämpfte. Es zeigt das ironisch-trotzige Gesicht von Joseph Brodsky, den man außer Landes verbrachte und nicht einmal erlaubte, zur Beerdigung seiner Eltern zurückzukommen. Das europäische Kulturgedächtnis ist voller solcher Bilder der Ausgrenzung, des Schweigens, der höhnischen Zurückweisung, und die Kunst des 20. Jahrhunderts wird immer an diesem Stigma zu erkennen sein. Ja, noch mehr: Kunst, die dieses Stigma nicht zeigte, mußte mit dem Vorwurf leben, falsches Bewußtsein zu produzieren. Der Philosoph Theodor W. Adorno hat mit seinem oft mißverstandenen Diktum, Poesie sei nach Auschwitz nicht mehr möglich, eine langanhaltende Debatte ausgelöst, deren Kern lautete: Nur eine von den ideologischen Krebsgeschwüren infizierte Kunst sei überhaupt als solche zu identifizieren. Je tiefer die Wunde, desto wichtiger die Kunst. Meines Erachtens ist die Geschichte, die prekäre und blutige Geschichte des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft im 20. Jahrhundert noch nicht geschrieben worden. Sie müßte zeigen, ob dieses Verhältnis nur ein reaktives war, daß also die Künstler auf die Zumutungen des Staates und der gesellschaftlichen Institutionen nur reagiert haben, oder ob sie auch die Bedingung war für die unerhörte Produktivität künstlerischer Ausdrucksformen im 20. Jahrhundert, die gegen den jeweils herrschenden Staat sich richteten. Denn wenn es stimmt, daß die Kunst diesen Widerstand brauchte, dann wäre zu erklären, warum im 21. Jahrhundert der Kunst ein so großer Platz im Zentrum der Gesellschaft eingerichtet wurde. Denn trotz aller heute noch auftauchenden Beschwerden über die mangelhafte Wahrnehmung von Kunst in unserer Gesellschaft muß konstatiert werden, daß sie aus diesem Zentrum nicht mehr wegzudenken ist. Wir werden später noch einmal darauf zurückkommen, da durch die europäische Union und den dadurch entstehenden größeren Radius der Aufmerksamkeit neue Probleme entstanden sind, die wir in ihrer Bedeutung für die nationalen Kulturen noch gar nicht ermessen können.

Doch noch einmal zurück: Da die Anzahl der mit Kunst beschäftigten Menschen so groß ist, brauchen wir nicht nur funktionierende,

effektiv handelnde kulturelle Institutionen, die mit so genannten öffentlichen Geldern, also Steuergeldern, also auch mit meinem und mit Ihrem Geld, umgehen können, sondern sie brauchen auch Interessenvertretungen, Gewerkschaften und andere Verbände, um ihre Ansprüche vortragen und durchsetzen zu können: also gibt es den Übersetzerverband und den Präsidenten des Übersetzerverbandes, den Schriftstellerverband innerhalb der Gewerkschaft *ver.di* und viele freie Schriftstellerverbände, die Theatergenossenschaft und die Berufsgenossenschaft bildender Künstler und viele andere mehr, die als Lobbyisten dafür sorgen, daß der einzelne nicht übers Ohr gehauen wird. Diese Institutionen geben juristischen Beistand, pochen auf die Ausbildung und sind überhaupt damit beschäftigt, den Beruf des Künstlers in der Öffentlichkeit ins rechte Licht zu rücken. Künstler zu sein ist heute zuallererst ein Beruf, dann erst verdankt er sich einer Berufung. Durch diese vielfältigen und öffentlich anerkannten Abstützung hat sich mittlerweile das öffentliche Berufsbild des Künstlers so weit von dem Klischee des Bildes vom einsamen Künstler entfernt, daß nur noch starke, gut ausgebildete Interessenvertretungen in der Lage sind, die im Zusammenhang des Wirtschaftsfaktors Kunst erwirtschafteten Finanzen gerecht zu verteilen. Also gibt es an den Hochschulen und Universitäten neuerdings Ausbildungsgänge, mit denen man sich zum diplomierten Kulturwirt ausbilden lassen kann. Früher hieß es herablassend, der Künstler habe acht Jahre Gastwirtschaft studiert, heute kann er vier Jahre Kulturwirtschaft studieren, eine Mischung aus Betriebswirtschaft, Organisationstraining und angewandter Vermittlungsstrategie. Die rasante Beschleunigung, die nicht nur die ästhetischen, inhaltlichen und gesellschaftlichen Fragestellungen der Kunst erfaßt hat, sondern auch die durch diese Beschleunigung aufgetauchten neuen Fragestellungen, haben ein Kunstmanagement entstehen lassen, das nur bei äußerster Mobilität und höchster Effizienz in der Lage ist, die sich täglich vervielfachenden Rechte seiner Klientel, der Künstler, einigermaßen zu wahren.

Es wird einem schwindlig, wenn man an die elektronische Vertausendfachung von Musik denkt. Die alte Vorstellung jeden-

falls, daß immer dann, wenn Musik erklingt, ein gültiger Vertrag mit dem Komponisten und den Musikern existiert, gehört heute der grauen Vorzeit an. Mit jedem halbwegs ordentlichen Computer kann heute jede alte Aufnahme von Furtwängler so manipuliert werden, daß sie nicht mehr von Furtwängler und den Berliner Philharmonikern ist. Und wenn sich jemand die Aufnahme von Furtwängler auf seinen Taschencomputer lädt und im Schwimmbad anhört, dann braucht er weder Furtwänglers Rache zu fürchten noch Honorar zu bezahlen. Diese „neue“ Freiheit der Kunst wirft aber nicht nur rechtliche Probleme auf, sondern vor allem künstlerische. Denn unsere alte Vorstellung vom genuinen Kunstwerk ist damit passé: das Kunstwerk selber ist Gegenstand seiner beliebigen Manipulation geworden.

Was in der Musikindustrie heute schon gang und gäbe ist und den Markt mehr oder weniger zerstört hat, greift auch auf andere Gebiete über. Die alte Idee des Copyrights, die während der Aufklärung von so illustren Geistern wie Kant und Fichte entwickelt wurde, ist unterhöhlt. Die Idee des geschützten Kunstwerks, eine europäische Erfindung, die sich auf der ganzen Welt durchgesetzt hat, ging davon aus, daß zu Lebzeiten eines Urhebers und sogar fünfzig Jahre über seinen Tod hinaus ein Werk nicht angetastet und schon gar nicht verändert werden durfte. Ihren Grund hatte diese Auffassung in der aufklärerischen Anthropologie, nach der das emanzipierte Individuum, das unabhängige Ich, seine persönlichen Rechte wahrnimmt. Der freie Schriftsteller, der seine Rechte selbst verwaltet und sie nicht im Namen des Königs oder der Kirche produziert, ist also erst zweihundertfünfzig Jahre alt. Wir sind gerade dabei, diese Konzeption von Identität zu verlieren. Das ist gewiß ein schleichender Prozeß, an dessen Anfang wir stehen. Es ist aber sehr fraglich, ob wir bei der technischen Beschleunigung, in der wir leben, in fünfzig Jahren noch von einer fest umrissenen Identität des Künstlers sprechen können. Die Enteignung des Selbst schreitet voran.

Ich will damit sagen, daß das Bild des Künstlers sich in unserer elektronisch vernetzten Welt so vollständig geändert hat, daß es mit allen vorherigen Künstlerbildern nicht mehr zu vergleichen ist.

Deshalb ist es auch schwer, etwas über die Zukunft des Berufs des Künstlers in zukünftigen Gesellschaften zu sagen. Denn eine Berufsgruppe, die den Lyriker und den Autor von Kriminalromanen umfaßt, den Verfasser von Scherzen fürs Fernsehen und den Menschen, der viele Jahre an einem ernsthaften Roman arbeitet, folgt keinem übergeordneten Begriff mehr. Die hehre Vorstellung jedenfalls, daß Literatur Kunst und ausschließlich Kunst sei, gehört der Vergangenheit an. Und es gibt keine Ästhetik, die diesen Verlust ausgleichen könnte. Alle normativen Ästhetiken des 20. Jahrhunderts, von Lukács bis Adorno, haben ihre Verbindlichkeit eingebüßt. Und die Zeit der Schulen und Richtungen, die am Beginn der Moderne standen, ist schon längst abgelaufen. Kein Mensch, der etwas auf sich hält, würde sich heute auf Dada oder den Surrealismus berufen. Ein Schriftsteller ist heute jemand, der schreibt. Der lange heroische Kampf der Moderne um eine neue Ästhetik, um soziale Modelle und einen der unmittelbaren Macht entzogenen Raum der Kunst – dieser lange Kampf ist an sein Ende gekommen. Die Aura des Kunstwerks, die Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ im Laufe der rasanten technischen Entwicklung der Vervielfältigungsmedien als verschwunden gemeldet hatte, läßt sich vielleicht noch gelegentlich im Museum erhaschen, wenn einem ein Bild auf ungewohnte Weise anblickt, oder wenn wir unvorbereitet auf ein Gedicht stoßen, das sich uns verschließt. Aber der Rest der immensen Kunstproduktion, in Europa und in der Welt, ist bereits erschlossen, zugerichtet, verfügbar gemacht worden, wenn er uns erreicht. Er hat seine Aura des Originals und der Originalität für immer verloren.

Friedrich Nietzsche, der große deutsche Übertreiber, konnte noch den pathetischen Seufzer in den italienischen Himmel schicken: Wir brauchen die Kunst, um nicht an der Wahrheit zu Grunde zu gehen! Aber wer würde heute noch so reden? Oder so denken? Das dionysische Gefühl, wie soll es sich am Fernsehschirm einstellen oder in der Galerie der Moderne oder im neuen Theater? Für Hegel war mit der Wiederentdeckung der Antike bereits der Höhepunkt des Kunstmöglichen erreicht. Die Kunst war zu sich selber gekom-

men in der griechischen Plastik und der griechischen Tragödie. Alles, was danach kam, war eine Auseinandersetzung mit dieser Höchstleistung. Seine Überlegungen zum Ende der Kunst konnten für die bürgerliche und die nachbürgerliche Gesellschaft natürlich nicht verbindlich werden, da jede Gesellschaft mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln weitermachen muß. Wir sind zur Wiederholung verdammt. Aber der Bogen von Hegel zu Adorno ist dennoch nachvollziehbar: Wo Hegel mit der Antike an ein Ende gekommen war, war Adorno mit der Zerstörung der Kultur durch den Faschismus an ein Ende gekommen, und auch die mit Recht von ihm so genannte Kulturindustrie der massenhaften Vervielfältigung konnte an diesem Befund nichts ändern. Was folgte, war Interpretation oder Abstieg, Imitation oder Vulgarisierung, Mimesis oder Hanswurstiade. Oder eben, im Sinne Freuds, Sublimation: Verarbeitung noch einmal des eigenen Mangels und die Projektion des Mangels auf die Gesellschaft, auf den Zustand der Welt. Wenn man, was man besser bleiben lassen sollte, Freud zu Ende denkt, dann gäbe es in einer befreiten, nicht mehr verdrängenden Gesellschaft keine Kunst mehr. Da wir von diesem paradiesischen Zustand weit entfernt sind, müssen wir weitermachen. Denn Freuds These, daß Kunst sublimiert werden muß, beschreibt ja ziemlich genau das bürgerliche Projekt, das das Bürgertum Nietzsche aus den Händen genommen hatte: Die Kunst ist nicht mehr nur für Auftraggeber da – für den König, die Kirche, den reichen Bürger –, sondern für alle, die sich von den irdischen Fesseln und Mängeln der Existenz für einen Moment befreien wollen. Und damit sind wir an dem Punkt angelangt, um den es Streit gibt: Kunst will genossen werden, sie dient ausschließlich der Unterhaltung, nicht mehr der erzieherischen Katharsis. Aber genau diesen Genuß wollten uns die großen Theoretiker, von Brecht bis Adorno, ausreden. So entstand auf der einen Seite das Museum, die Philharmonie, das Stadttheater, die bürgerlichen Einrichtungen zur Wahrung und Pflege der hergebrachten Kunst, und auf der anderen Seite das Neue, die Avantgarde, der Nicht-Ort, die Utopie. Wer nicht mit ansehen wollte, daß mit dem Hammerklavier gespielt wird, hörte sich Mozart an

und genoß in vollen Zügen; und wer sich partout nicht mit *Finnegan's Wake* beschäftigen wollte, las die Klassiker; und wer den Blütenstaub in der Ecke nicht ansehen mochte, ging ins Museum zu Tizian. So entstand das offene, nicht abgeschlossene, keiner normativen Ästhetik verpflichtete Kunstwerk, das nicht genossen werden konnte. Diese Bifokation beherrscht bis heute unsere Vorstellungen. Während der Konservative immer noch im Museum, im Theater und in der Philharmonie die Wahrheit sucht, sucht die Avantgarde die Wahrheit jenseits der Wahrheit: Dem Künstler kommt es nicht mehr auf die Wahrheit an, sondern darauf, neue Sehgewohnheiten zu provozieren; der Musiker geht nicht von der Wahrheit aus, sondern davon, daß jeder Klang Musik sei, und seine Übersetzung von Hammer-Klavier sei ganz wörtlich zu verstehen; der Schriftsteller, dessen Buch man nicht lesen kann, geht davon aus, daß jeder Text einen oder mehrere Subtexte produziere, die dem alten Begriff von Wahrheit widersprechen; und dem Hamlet-Spezialisten geht es nicht um Shakespeare, sondern darum, die libidinösen Energien, die zwischen dem dänischen Prinzen und den anderen spürbar werden, in einer Art Körpertheater zu versinnlichen. Und was die Wahrheit selber betrifft, so belehrt uns die Avantgarde: Es gibt sie gar nicht, sie hat sich auf viele Diskurse verteilt: auf den Diskurs der Macht und der Sexualität, des Körpers und der Geschichte. Und keiner ist mehr da, der aus den Spuren ein festes Haus zimmern könnte. Es gibt zwischen Hegel und heute zweiundachtzig verschiedene Ästhetiken und keine kann auch nur in Ansätzen für sich beanspruchen, mit der Wahrheit im Bunde zu sein. Wer etwas über Wahrheit wissen will, der muß die analytische Philosophie befragen oder die Theologie, und in mancher Hinsicht sogar die Biologie, aber nie und nimmermehr die Künste: Die Künste wollen mit der Wahrheit nichts zu tun haben.

Jahrhundertlang war europäische Kunst eine vom Christentum geprägte Auseinandersetzung des Menschen (später dann vertreten durch Kaiser, Päpste, Könige, Fürsten und so weiter) mit dem Absoluten. Durch die Fixierung auf das Göttliche ordnete sich das Bildgeschehen, es war für die der Zentralperspektive verpflichteten

Malerei der Mittelpunkt, von dem alles andere abstrahlte. Noch in allen antichristlichen Attitüden des 19. Jahrhunderts blieb man dem Grundschema verhaftet: Ein weltlicher Herrscher hatte sich zwar auf den Thron gesetzt, aber der hierarchische Aufbau war der alte geblieben. Es war ein Sieg der Mimesis. Man folgte einem alten Schema, weil es jeder verstand. Das Neue, Revolutionäre hatte nur geringe Chancen sich durchzusetzen. Neu war lediglich, daß nicht mehr Gott, sondern ein Mensch die Mitte beherrschte; also mußte er Gott wenigstens ikonographisch repräsentieren.

Solange einer auf dem Thron saß, war dem christlichen Schema noch Genüge getan. Als nun aber das gesamte Bürgertum auf den Thron klettern wollte, war plötzlich kein Platz mehr. Die Malerei suchte sich neue Sujets, der Künstler nahm bürgerliche Aufträge entgegen: denn das Bürgertum wollte nicht nur sich selbst sehen, was zu dem unerhörten Aufstieg der Portraitmalerei führte; es wollte auch zeigen, was es besaß, was schließlich zu einer Verfeinerung der malerischen Mittel führte; und es mußten neue Hierarchien bildlich dargestellt werden, um die Rangunterschiede zu verdeutlichen: Plötzlich ging es um Herkunft, Geld, Ansehen, Bildung: die in immer kleinere Teilbereiche voranschreitende Ausdifferenzierung der künstlerischen Programme begann, eine Bilderflut schwappte über Europa, die nur von der Einführung der elektronischen Medien übertroffen wurde: das Kriegsbild und die Idylle, das Liebesbild und die Jagdbilder, die Allegorie und das realistische Portrait, die Blumenbilder und der Exotismus. Alles, was Gott geschaffen hatte, mußte ins Bild – nur er selber, der Stifter dieser unerhörten Malereibewegung, die ganz Europa erfaßt hatte, blieb eigentümlich im Hintergrund: blaß, akzidentiell, ohne Ehrgeiz, ein deus absconditus. Weder für den Auftraggeber noch für den Künstler war er, der abwesende Gott, noch eine wirkliche Herausforderung, es sei denn, der Auftraggeber war die Kirche selber, die neue Fenster für den Dom brauchte oder eine Christus-Plastik. Aber die intensiven Impulse, die die moderne Kunst inspirierten und zu ihrem seltsamen Triumphzug durch die Museen antreten ließ, sie kamen nicht mehr aus dem Glauben.

Das schrecklichste Beispiel in diesem Zusammenhang ist die deutsche Kirchenarchitektur der Nachkriegszeit. Hätte es nicht gelegentlich einen Kirchturm gegeben, an dem eine Glocke befestigt war, man hätte die Gotteshäuser auch für Schraubenfabriken oder für Ausnüchterungshallen für Alkoholiker halten können. Gewiß, es gab und gibt auch die Ausnahmen. Gerade dort, wo sich zum Beispiel die Malerei allen Dekors entledigt und allen Auftragsinhalten entsagt hat, wie in der Malerei eines Mark Rothko, kommt es zu einer spirituellen Annäherung an die christlichen Grundlagen, wie die Rothko Chapel in Texas auf bewunderungswürdige Weise zeigt.

Weiß die moderne Gesellschaft, was sie in ihren seltsamen Ansprüchen an die moderne Kunst losgetreten hat? Denn was – sagen wir: seit Cézanne – in Bildern über Europa hereingebrochen ist und sich nach hundert Jahren Moderne mit dem elektronischen Bild noch einmal vertausendfacht hat, ist und bleibt eines der großen Rätsel der westlichen Zivilisation, die sich auf das Christentum be ruht. Keine andere Kultur, das muß man unseren europäischen Köpfen immer wieder eintrichtern, hat so etwas hervorgebracht. Am Anfang stand: Du sollst dir kein Bild machen. Am Ende steht: Wer nicht über bestimmte Bilder verfügt, hat in dieser Gesellschaft nichts zu sagen. Der Bilderlose ist die ausgegrenzte Person. Die „mimetische Rivalität“, die René Girard für die Entwicklung der Religionen konstatierte und die wir heute als Grunderfahrung der Globalisierung erkennen, können wir an der Entwicklung der Kunst ablesen: Der mimetische Furor hat die Kunst, seit sie aus der Gottesnähe entlassen war, dazu gebracht, sich alles anzueignen, was die Welt war. Alles wurde angezogen, verarbeitet und malerisch wieder ausgespien. Eine einzige malmende, produzierende Bewegung, so könnte man die sich rasch ablösenden Schulen und Bewegungen auch interpretieren. Nämlich als eine auf Hochtouren arbeitende Kulturindustrie, die Produkte herstellt, die nicht mehr satt machen. Kunst kann, das ist eines der Ergebnisse ihrer hundertjährigen Selbsterfindung in der Moderne, die radikale Gleichgültigkeit, die die Welt durchfegt, wie Baudrillard einmal gesagt hat, nicht mehr herausfordern.

Max Weber, der große Soziologe, hat zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts in der Ausdifferenzierung der Wertsphären das eigentliche Charakteristikum der Moderne gesehen. Wissenschaft, Wirtschaft, Religion oder eben auch die Künste entwickeln in einer post-metaphysischen, nachchristlichen Gesellschaft ihre eigenen, untereinander nicht mehr vernetzten Wertsphären. Das heißt, etwas platt ausgedrückt, der Wirtschaftsboß interessiert sich nur noch für Wirtschaft, und sieht die Welt nur unter ökonomischen Vorzeichen; der Künstler kennt nur sein künstlerisches System, das er gesellschaftlich nicht weiter vermitteln muß. Und wenn der Kundschaft gefällt, was er macht, dann wird er reich und berühmt, oder er fällt durch, dann kommt er in die Abstellkammer. Den Geschmack kann der neue Künstler selber nicht mehr beeinflussen. Er bringt sich gewissermaßen selbst hervor, und folgt dabei Diskursen, die nur unvollständig aus der Gegenwart erklärt werden können. Glaubt man den Zahlen, die in diesem Jahr bei den großen amerikanischen und auch europäischen Auktionen für moderne Kunst ausgegeben wurden, dann müßten wir in einer der kunstliebendsten Periode leben: Zwanzig Millionen Dollar für einen Cézanne sind keine Seltenheit, zwanzig werden auch für Mondrian oder Rothko bezahlt, aber auch ein Maler wie Gerhard Richter fällt selten unter die Millionengrenze zurück. Da durch die rasche Globalisierung jedes Jahr vierzig bis fünfzig neue Milliarden die Welt bevölkern, die Bilder für ihre neuen Häuser brauchen, jubelt der Kunstmarkt. Doch keiner von uns wird ernsthaft behaupten, daß durch diese Wertmaximierung auch eine Wertschätzung der Kunst gefördert wird. Nein, in dem Maße, in dem das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft nur noch über den Markt läuft, in dem Maße verliert die Kunst ihren gesellschaftlichen Wert. In dem selben Maße, in dem der Kunstmarkt globalisiert wird, verliert die Kunst ihren Inhalt. Am Ende ist es wirklich gleichgültig, was der Künstler zur Kunst erklärt: ein paar Reisigbündel, die er in die Ecke lehnt, weil er die *arte povera* bevorzugt; einen Osterhasen aus glasierter Bronze, weil er das Kapitalistische an den christlichen Festen zeigen will; einen Christus aus Kaugummi, um die Amerikanisierung zu demonstrieren; oder eben einen leeren

Rahmen, in dem ich, der Bildbetrachter, alles hineinlegen oder sehen darf, was mir gerade durch den Kopf geht. Der neueste Schrei des Kunstkapitalismus ist die Wiederentdeckung des Kitsch- und Sehnsuchtsbildes, der gefühligen Atmosphäre in Pastellfarben: ein Caspar David Friedrich für die durch Seifenoperen weichgekochten Gehirne einer Fernsehgeneration, die tatsächlich Dante nicht mehr von Donald Duck unterscheiden kann.

Die Sache ist so lustig nicht, wie sie klingt. Denn tatsächlich ist für unsere europäische Kulturpolitik Kunst immer noch der zentrale Aspekt der gesellschaftlichen Integration. Kunst hat, wie wir gesagt haben, die Stelle besetzt, die die Religion geräumt hat – oder räumen mußte: In der neuen Verfassung der europäischen Union fehlt der Hinweis auf das christliche Element. Damit wird die Basis, auf der wir uns nach wie vor verständigen, unterschlagen. Während in jeder arabischen Verfassung gleich im ersten Paragraphen die Berufung auf den Islam festgeschrieben wird, glauben wir ganz bewußt auf diese Basis verzichten zu können. Indem das Christentum gestrichen wird, kappen wir die Wurzeln, die europäische Kultur überhaupt erst hervorgebracht hat.

Aber kann man sich auf etwas als integrierende Instanz mit europäischer Bedeutung berufen, dessen Herkunft ungewiß ist? Wir behaupten immer, daß Kunst die einzige gesellschaftliche Gestaltungskraft sei, die über die engen Grenzen des Nationalstaats hinausgehen. Wissen wir auch, im Lichte der EU-Verfassung, was wir da sagen?

Um dem Dilemma, erklären zu müssen, was Kunst und Kultur in modernen postnationalen Gesellschaften bedeuten, zu entgehen, haben wir den „erweiterten Kunst- und Kulturbegriff“ eingeführt. Darunter müssen Sie sich einen Schwamm vorstellen, der alles aufsaugt und alles löschen kann. Er saugt alles auf, was zum Erbteil unserer kulturellen Gemeinschaft gehört. Das antike Erbe – die Wissenschaft und die Polis-Kultur Athens sowie deren philosophische Begründung, als auch das römische Erbe des Argumentierens, die Idee des Staats und die Grundlagen des Rechts. Das sittliche Gesetz des Christentums. Die humanistische Bildung inklusive des

Humboldtschen Konzepts der Universität. Die Lösung der sozialen Fragen. Schließlich gehört in dieses Konzept einer autonom denkenden und sozial handelnden und politisch auf Ausgleich bedachten Persönlichkeit auch eine gute Portion Kreativität, die nun wiederum, wenn sie mit einer künstlerischen Veranlagung zusammentrifft, das schafft, was wir in Ermangelung eines genaueren Begriffs immer noch Kunst nennen: Dieses Potential muß tendenziell in jedem Menschen verborgen liegen, sonst bliebe der Begriff „Kunst“, der ja allgemein verbindlich benutzt wird, illusionär. Also muß man diese diffuse, nicht genau bestimmbare Tendenz zur „Kreativität“ fördern, nicht zuletzt deshalb, weil sie sich sonst andere Ventile der Abfuhr erfindet. Resultat dieser Bemühungen ist das unerhört reiche künstlerische Programm an Schulen und allgemeinbildenden Fortbildungsprogrammen, das sich letztlich der Einsicht verdankt, daß der Mensch durch eine kulturelle Erziehung anders – und im besten Fall: besser wird. Denn daran, daß er nur anders wird, hat der Staat kein Interesse. Er soll besser werden: effektiver, dynamischer, menschlicher im vollen Umfang. Um es auf eine Formel zu bringen: Der Mensch, der vor uns steht, ist keineswegs nur das, was er ist, sondern im Grunde steckt in ihm ein ganz anderer, den wir nur hervorlocken müssen.

Diese positive, an den Menschen glaubende Theorie ist das Fundament aller fortschrittlichen Kulturpolitik. Denn natürlich wollen wir nicht glauben, daß der ganz andere, der in uns steckt, ein Zerstörer, ein Nihilist, ein Verbrecher ist. Aber genau mit dieser Tatsache ist die moderne Kunst bestens vertraut. Gerade die Künstler und moralisch argumentierenden Philosophen und all die anderen großen Kreativen haben ohne jeden Skrupel auch die Option der Zerstörung gewählt, wenn es ihren Interessen genützt hat. Man denke in diesem Zusammenhang nur an die *Ansichten eines Unpolitischen* von Thomas Mann, der die Zerstörungen in Kauf nahm, um das Neue zu schaffen. Dieses moralische Desaster der Kunst im 20. Jahrhundert sollte uns ein für alle Mal die Augen geöffnet haben: Kaum einer, der nicht aus rassistischen oder anderen ideologischen Gründen verfolgt und gedemütigt wurde, hat sich aus

moralischen Gründen auf die Seite der Unterdrückten geschlagen. Nein, die Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts ist alles andere als eine behagliche Geschichte der Solidarität für sensible Geister. Es ist auch eine permanente Geschichte des Verrats, der Demütigung, der Ausgrenzung, der Zurückweisung. Wenn am Anfang einer Künstlerkarriere die allgemeine Idee der Kreativität gestanden hat, die Verbreitung der humanistischen Ideen, der sozialen Balance und des Fortschritts, stand am Ende der geistige Kampf, der nicht selten in Mord und Totschlag gemündet ist. Mit andern Worten, wir mußten den erweiterten Kulturbegriff erfinden, weil wir nicht mehr an die auratische Kunst glaubten, aber auch dieser erweiterte Kulturbegriff hat uns nicht viel weitergebracht. Der Schwamm, sagte ich vorher, saugt nicht nur alles auf, er löscht auch alles. Diese Erfahrung macht zuallererst der Künstler selber. Fordert er die Gesellschaft heraus, bleibt sie gelassen. Er kann sich noch so sehr anstrengen, sie zeigt ein ironisch-süffisantes Gesicht. Möchte er so sein wie sie, paßt er sich also an, zeigt sie ihm die kalte Schulter, weil sie sein Programm bereits auswendig kennt.

Was soll er also tun, wenn ihm sowohl die Ablehnung der Gesellschaft wie auch die Anpassung an sie mißlingt?

Meine Damen und Herren, wir nähern uns einem schwierigen Punkt, den wir vielleicht in der Diskussion etwas genauer klären können. Bis ins 19. Jahrhundert hinein war die Kunst, die Kunst allein, die Malerei und die Literatur und die Architektur, das hauptsächlichste Auskunftsmittel über den Stand der *conditio humana*. Wer sich über den Fortschritt einer Gesellschaft informieren wollte, mußte sich mit der Kunst beschäftigen. Und wenn auch der Fortschritt, wie es bei Nestroy heißt, größer aussieht als er wirklich ist, so waren seine kleinen Schritte an den Programmen der Kunst und der Literatur abzulesen.

Schon im 19., aber vor allem im 20. Jahrhundert hat sich die Kunst, bedrängt durch Soziologie, Psychologie und vor allen Dingen durch die Naturwissenschaften, aus der Lebenswelt zurückgezogen. Und alle sozialdemokratischen, kulturkonservativen oder revolutionären Versuche, sie ins Leben zurückzuholen, sind mehr

oder weniger gescheitert. Eine ästhetische Existenz als Gegenstück der bürgerlichen Welt ist undenkbar geworden. Denken Sie nur an den russischen oder den italienischen Futurismus mit den hochfliegenden Plänen einer neuen sozialkünstlerischen Ordnung – und daran, wie diese Bewegungen in den katastrophalen Tragödien des 20. Jahrhunderts untergegangen sind. Wie wir miteinander umgehen, wie wir uns davor bewahren, uns die Köpfe einzuschlagen, daran hat die Kunst den geringsten Anteil. Unsere moralischen Überzeugungen leiten sich nicht von der Kunst her, sondern von unseren sozialen Verfassungen. Und heute behaupten sogar die Biowissenschaften, daß unser gesamtes Selbstbild auf einem fundamentalen Irrtum beruht, weil unser Gehirn, als deterministisches System, für uns denkt. Müssen wir unsere Fähigkeit, verantwortlich und frei zu denken und zu handeln, als eine humanistische Illusion auffassen?

Es wäre sicher grundfalsch, nun in einen Alarmismus zu verfallen und das Kind mit dem Bade auszuschütten. Im Gegenteil: Vielleicht ist die Kunst tatsächlich das einzige Instrument, uns vor dem Primat des ausschließlich Ökonomischen zu schützen. Péter Nádas hat einmal gesagt, nur Kunst ist von Wichtigkeit, alles andere sei Dreck. Nur Kunst kann die Linien des Leids überschreiten und damit den Ausdruck des Glücks formulieren.

Wenn wir uns auf diese Minimalformel beschränken, dann gibt es eine Zukunft für die Kunst, für den Künstler und hoffentlich auch die Gesellschaft.

Gehalten am 16. Juli 2005

Michael Krüger, geboren 1943 in Wittgendorf, Sachsen-Anhalt, lebt in München. Er ist Verlagsleiter des Carl Hanser Literaturverlags und Herausgeber der Akzente und der Edition Akzente. Weiter ist er Mitglied verschiedener Akademien und Autor mehrerer Gedichtbände, Geschichten, Novellen und Romane.