

Kunst, Europa 1991.

Für AdKV-Katalog

Wer ehrlich sein will, muss gestehen: wir stehen der gegenwärtigen Explosion an Kreativität in Europa fassungslos gegenüber. Die Erklärung dafür ist einfach: die Kategorien, die uns die europäische Tradition zur Verfügung stellt, greifen angesichts dieser Explosion daneben. Auf den ersten Blick scheint dies eine Aufforderung an uns zu sein, neue und adäquatere Kategorien herzustellen. Wenn der Begriff "Kunst", "Technik", "Wissenschaft" oder "Werbung" nichts mehr zum Begreifen der Szene beiträgt, dann müssen wir eben andere Begriffe verwenden. Es stellt sich aber heraus, dass unsere Fassungslosigkeit tiefere Wurzeln hat als auf diesen ersten Blick ersichtlich wurde. Das Problem ist nämlich nicht, dass unsere traditionellen Begriffe überholt sind, sondern dass sie zu scharf sind. Einst war man nämlich bemüht, Begriffe zu definieren, also zum Beispiel "Kunst" von "Technik" klar und deutlich zu unterscheiden. Und jetzt stellt sich heraus, dass diese Bemühung verfehlt war. Aus zwei komplementären Gründen: erstens haben die zu begreifenden Phänomene die Tendenz, zwischen den definierten Begriffen zu entziehen; und zweitens sind jene Phänomene die interessantesten, in denen sich die Bedeutungen mehrerer Begriffe schneiden. Wir stehen fassungslos vor der gegenwärtigen Explosion an Kreativität, weil wir noch nicht gelernt haben, die Szene als einen Kontext von Begriffsüberschneidungen, als ineinandergreifende graue Zonen zu sehen. Und die Szene ist gerade deshalb so explosiv schöpferisch, weil sich die an ihr Beteiligten an keine Kompetenzgrenzen mehr halten.

Der vorliegende Aufsatz wird als Beitrag zu einem Katalog einer Kunstausstellung geschrieben. Demnach haben sich die Veranstalter der Ausstellung entschieden, das dort Ausgestellte als Kunst zu betrachten. Was die gegenwärtige Situation kennzeichnet ist die Tatsache, dass nach anderen Kriterien die gleichen Phänomene als technische Erzeugnisse, als wissenschaftliche Propositionen oder auch anders angesehen werden könnten. Das bedeutet nicht nur, dass es gegenwärtig das Medium ist, (die Ausstellung, die Publikation, der "Kanal"), welches die Kulturerzeugnisse klassifiziert, und nicht mehr ihr Erzeuger. Sondern es bedeutet auch, dass der Erzeuger sich nicht darum scheren muss, unter welcher Etikette sein Erzeugnis verteilt wird, und dass er sich daher erlauben kann, aus allen ihm verfügbaren Informationsquellen zu schöpfen. Darüber hat der vorliegende Aufsatz die Absicht, ein wenig nachzudenken.

In der europäischen Geschichte gibt es einen für dieses Thema entscheidenden Einschnitt, nämlich jene bürgerliche Revolution, die unter dem Namen "Renaissance" fälschlich bekannt ist. Es ging damals darum, die Erzeugnisse der Handwerker auf einem freien Markt verkaufen zu können, und sie nicht mehr der kirchlichen Autorität, also dem Diktat eines "gerechten Preises" (*praeium iustum*) zu unterwerfen. Die kirchliche Kunstkritik beruhte auf der Voraussetzung, dass der Bischof durch das Werk hindurch die Idee theoretisch ansehen konnte, nach welcher das Werk hergestellt worden war, und daher den Grad der Vollkommenheit feststellen konnte. Zum Beispiel konnte er in einem Topf die theoretische Topfidee ansehen, und daher auch, wie weit der Töpfer diese Idee im Ton verwirklichen konnte. Die

revolutionären Handwerker leugnet die Autorität des Bischofs, weil sie von ihrer Praxis her nicht glaubten, vorgegebene Ideen in ihren Werken zu verwirklichen, sondern diese Ideen selbst zu erfinden und fortschreitend verbessern zu können. Dadurch veränderte sich die Praxis der Erzeugung: es ging nicht mehr darum, Ideale zu imitieren, sondern darum, immer neue Modelle herzustellen. Und noch entscheidender: die Theorie, die vorher passive Kontemplation unveränderlicher Ideen war, wurde zu einem fortschreitenden Manipulieren von Ideen, und die Ideen, "Modelle", wurden dem Test der Beobachtung und des Experiments unterworfen. Kurz: Der Aufstand der Handwerker gegen die kirchliche Autorität führte zum Begriff des Originalwerks, und noch entscheidender zu einem Theoriebegriff, der die Grundlage der neuzeitlichen Wissenschaft wurde.

Die Folge davon war die schicksalsträchtige Spaltung der europäischen Zivilisation in zwei auseinanderstrebende Zweige: den "harten" Zweig der theoretischen und angewandten Wissenschaft, und den "weichen" der Künste. Das ursprüngliche Kriterium zur Unterscheidung dieser beiden Kulturen war das Fehlen einer wissenschaftlichen Theorie bei der Ausarbeitung der künstlerischen Modelle: die Künste blieben empirisch, während alle übrige europäische Praxis fortan theoretisch (wissenschaftlich) unterbaut war. Anders gesagt: an den Künsten blieb etwas vom mittelalterlichen, vorrevolutionären Handwerk haften. Diese Rückständigkeit der Kunst im Vergleich zur wissenschaftlich fundierten Technik wurde ideologisch verbrämt, und es wurde zum Beispiel behauptet, dass die Erzeugnisse der Technik dem Bedürfnis nach Schönheit nicht entsprachen, gerade weil sie der angeblich lebensfremden, abstrakten wissenschaftlichen Theorie entstammten, und dass daher gerade das Empirische an den Kunstwerken (das der sogenannten "Inspiration" entstammende), die ästhetische Qualität hervorruft. Unsere Kunst-, Wissenschafts- und Technikbegriffe kommen von diesem Kontext her.

Die Spaltung der europäischen Zivilisation ist jedoch daran, aus verschiedenen Gründen überwunden zu werden. Zwei dieser Gründe sollen angeführt werden. Zu Beginn der Neuzeit meinte man, die wissenschaftlichen Modelle seien zwar manipulierbar, aber im Grunde dennoch aus den Phänomenen entnommen. Zum Beispiel meinte man, dass die Formel des freien Falls zwar eine menschliche Erfindung sei (ein Algorithmus), dass aber die Formel nur deshalb richtig sei, weil sich die schweren Körper so und nicht anders verhalten. Gegenwärtig ist man eher der Meinung, dass derartige Modelle hinter die Erscheinungen von uns hinausprojiziert werden, damit wir uns in der Welt orientieren können. Also nicht mehr: 'Steine fallen laut dem Gesetz des freien Falls', sondern jetzt eher: 'das Gesetz des freien Falls ist eine Methode, sich unter den kollernden Steinen zu orientieren'. Das bedeutet: dass die Wissenschaft nicht mehr glaubt, hinter die Erscheinungen und zu irgend einer Wirklichkeit zu kommen, sondern jetzt eher, die Erscheinungen nach vorgefassten Modellen zu ordnen. Das aber ist, was wir laut unseren traditionellen Kategorien "Kunst" nennen würden. Gegenwärtig gewinnt die Wissenschaft einen projektiven, fiktiven Charakter, das wissenschaftliche Weltbild gewinnt den Charakter eines Kunstwerks, und es hat immer weniger Sinn, zwischen Wissenschaft und Kunst unterscheiden zu wollen.

Der zweite Grund für die Überwindung der Spaltung unserer Zivilisation in eine wissenschaftlich-technische und eine künstlerische Kultur reicht womöglich noch tiefer. Zu Beginn der Neuzeit glaubte man, (im Widerspruch zu allen übrigen Kulturen und zu unserer eigenen Vergangenheit), zwischen zwei Typen von Kulturgütern unterscheiden zu müssen. Der eine Typ war nützlich, der andere ergötzlich. Heute würden wir dies etwas anders formulieren: Ein Kulturgut wie etwa ein Messer enthält ein Verhaltensmodell (so wird geschnitten), und ein Kulturgut wie ein Gemälde enthält ein Erlebnismodell (so erlebt man die Morgenröte). Diese Unterscheidung wurde getroffen, weil hinter dem Messer eine Theorie, und hinter dem Gemälde keine Theorie stand. Und diese Unterscheidung schlug auf die Praxis zurück: Messerschmiede bemühten sich tatsächlich um Nützlichkeit, und Maler um Schönheit. Die Folge war die Hässlichkeit der Industriestädte (die nichts als nützlich waren), und die Nutzlosigkeit der modernen Kunst (die nichts als schön zu sein suchte).

Es begann sich nun im Verlauf des letzten Jahrhunderts herauszustellen, dass diese Trennung von "gut" und "schön" (also von Verhaltensmodell und Erlebnismodell) völlig abstrakt ist. In dem Mass, in dem die Technik immer tiefer ins tägliche Leben drang, erwiesen sich ihre Produkte nicht nur als Verhaltensmodelle, sondern als gewaltige Erlebnismodelle. Eine Lokomotive ist nicht nur ein Modell für das Fahren, sondern mindestens ebenso ein Modell für das Erleben der gebändigten Kraft des Dampfes. Falls ein Kunstwerk ein Erlebnismodell enthält, dann sind seit mindestens zweihundert Jahren die grössten Kunstwerke Europas seine technischen Produkte. Das erklärt die Marginalisation der Kunst im traditionellen Sinn im Leben der Gesellschaft der beiden letzten Jahrhunderte: kein Kunstwerk im engeren Sinn kann es an ästhetischem Impact mit technischen Phänomenen aufnehmen wie etwa einer Kernexplosion oder einer Raumsonde. Kurz: wenn ein Kunstwerk die Funktion hat, seinem Empfänger Erlebnisse zu übermitteln, dann hat die europäische Zivilisation dank ihrer Technik die bisher bedeutendsten aller Kunstwerke geschaffen.

Die langsam sich vertiefende Erkenntnis, dass die moderne Wissenschaft nicht die Künste verdrängt, sondern selbst eine Art von Kunst ist, und dass die moderne Technik gewaltige ästhetische Parameter hat, schlug auf das Bewusstsein jener zurück, die an der Kunst im traditionellen Sinn engagiert sind. Sie sahen die Mauern, die sie von Wissenschaft und Technik bisher trennten, nicht nur stürzen, sondern sie sahen auch, wie sich Wissenschaftler und Techniker für ihre künstlerische Praxis zu interessieren begannen. Wenn nämlich die Wissenschaft beginnt, sich als eine Kunstform zu erkennen, dann wird es plausibel, in der Praxis der bisherigen Kunst nach den wissenschaftlichen vergleichbare Erkenntnismodelle zu suchen. Und wenn sich die Technik ihrer ästhetischen Funktion bewusst wird, dann wird es plausibel, bei den traditionellen Künsten nach ästhetischen Modellen zu suchen. Somit beginnen die Künstler im traditionellen Sinn, nicht etwa von Wissenschaft und Technik aufgesogen zu werden, sondern im Gegenteil für die wissenschaftliche Forschung und die technische Produktion immer unerlässlicher zu werden. Die beiden Zweige der europäischen (westlichen) Zivilisation beginnen, zu einander zu finden.

Dies wird vor allem in der Veränderung des Selbstverständnisses der sich gegenwärtig noch immer als Künstler bezeichnenden Produzenten deutlich.

Viele von ihnen beginnen, den mittelalterlichen Begriff "Autor" aufzugeben, (wie dies in der Technik schon längst getan wurde), und dies erlaubt ihnen, diszipliniert und methodisch zu produzieren. Wie in der Wissenschaft und der Technik, so wird nunmehr auch in der Kunst dank Vernetzung von Kompetenzen gearbeitet, und viele Kunstwerke sind gegenwärtig bereits Produkte dialogischer Zusammenarbeit. Die gewaltige und ständig lawinenartig anwachsende Menge von verfügbaren Informationen werden bei der Kunstproduktion, genau wie in Wissenschaft und Technik, in künstliche Gedächtnisse gelagert und von Spezialisten prozessiert, um zu neuen Informationen gestaltet zu werden. Dadurch, und auch dank Rückgriff auf sogenannte 'intelligente Werkzeuge' lernen die Künstler, den kreativen Prozess theoretisch zu analysieren und diese theoretische Einsicht in ihrer Praxis umzusetzen. Kurz: die künstlerische Kreativität beginnt, ebenso geplant und formalisiert zu werden wie die technische, und es ist von ihr nunmehr die gleiche sich geometrisch beschleunigende Einfallsmenge zu erwarten.

Damit ist jedoch das Überdecken zwischen Wissenschaft, Technik und Kunst noch nicht völlig gewürdigt. Es geht nicht nur darum, dass alle drei Disziplinen nunmehr ähnliche Methoden und Apparate benützen, und dass sich die von ihnen ausgearbeiteten Informationen gegenseitig befruchten. Sondern es geht vor allem darum, dass wir einer Kultur entgegentreten scheinen, deren Kulturreiche (Kulturgüter) von allen drei Disziplinen zugleich informiert sind. Einer Kultur, in welcher jeder Gegenstand zugleich ein Erkenntnis-, ein Verhaltens- und ein Erlebensmodell ist, das heißt: jeder Gegenstand richtig ist, nur wenn er gut und schön ist. An dieser Perspektive ist nichts utopisches, denn so ist es bei allen Kulturen aus der neuzeitlichen europäischen immer gewesen. Ein Steinzeitpfeil war gut zum Töten von Wild, nur wenn er richtig gebaut war und deshalb war er schön, und so wird es wieder werden. Und wenn es so wird, dann wird es keine Kunst mehr geben, denn alles in der Kultur wird Kunst sein.

Vorläufig sind wir noch lange nicht so weit, und unsere Wissenschaftler, Techniker und Künstler beginnen erst, von einander zu lernen und zu einander zu finden. Und was uns selbst betrifft, die wir der Szene gegenüberstehen, so haben wir angesichts solcher allererst sich vorantastenden Begegnungen die Orientierung verloren. Hoffentlich wird die Ausstellung, in deren Katalog dieser Aufsatz erscheinen soll, der Begegnung der Künstler mit den übrigen kulturellen Disziplinen dienen, und uns einen Überblick über die gegenwärtige europäische Kulturszene ein wenig erleichtern.