

HELMUT HARTWIG

KUNST UND GLÜCK

Vor-Halt

Es gibt in der Philosophiegeschichte einen berühmten Ort fürs Unglück: Hegels Unglückliches Bewußtsein. Womit ist das Unglücklichsein da verbunden?

Zuerst einmal: Es geht nicht um Unglück, das man hat, das einem zustößt so wie ein Unfall, akzidentiell: hinzugefügt zum Leben, das ansonsten seinen guten Gang gegangen wäre. Das Unglücklichsein ist in den Bezügen des Bewußtseins. Im Selbstbewußtsein ist etwas falsch geschaltet. Eine Art Kurzschluß, in dem das Bewußtsein sich verdoppelt, aber in der unaufgelösten Form des bloßer Widerspruchs steckenbleibt. Alles Unglück kommt aus dem Fehlen des Schlußsteins, der bekanntlich bei Hegel Geist heißt.

Was aber ist das dann für eine Erfahrung?

Das Unglück ist der Effekt eines »geistlosen« Zustands. Das Selbst erlebt sich als »Grab seines Lebens«, aus dem die Widergänger des unabschließbaren Selbstbewußtseins steigen.

Das unglückliche Bewußtsein verhält sich »zu seinem Gegenstande nicht denkend«, sondern geht sozusagen »nur an das Denken hin, und ist Andacht. Sein Denken als solches bleibt das gestaltlose Sausen des Glockengeläutes oder eine warme Nebelerfüllung, ein musikalisches Denken, das nicht zum Begriffe, der die einzige immanente gegenständliche Weise wäre, kommt. Es wird diesem unendlichen reinen innern Fühlen wohl sein Gegenstand, aber so eintretend, daß er nicht als begriffner, und darum als ein Fremdes eintritt. Es ist hiedurch die innerliche Bewegung des reinen Gemüts vorhanden, welches sich selbst, aber als die Entzweiung schmerzhaft fühlt; die Bewegung einer unendlichen Sehnsucht, welche die Gewißheit hat, daß ihr Wesen ein solches reines Gemüt ist, reines Denken, welches sich als Einzelheit denkt«. (G. W. F. Hegel. Phänomenologie des Geistes)

In Hegels Darstellung vibriert eine Empfänglichkeit für die Verführung, die vom Erfahrungsmodus des unglücklichen Bewußtseins ausgeht: dem musikalischen Denken, dem Glockengeläut, der warmen Nebelerfüllung, dem mit den Sinnen An-Denken, der besonderen Art und Weise, wie das unglückliche Bewußtsein die Einzelheit, das Für-sich-Sein des Bewußtseins berührt. Unglücklich aber ist und bleibt es seinem Begriffe nach, weil es sich nicht bis zur »Kunst der Entzweiung« voranbringt und weil es sich als Produktionsweise nicht in der gegenständlich und sinnlich handelnden Form von Arbeit und Genuß bestätigt. Es ist nicht zu überlesen: Das unglückliche Bewußtsein ist seinem Wesen nach eine besondere Art ästhetischer Erfahrung.

Im Anschluß an eine solche kleine Hegellektüre könnte man sichs erst mal leicht machen mit dem Glück und der Kunst und sich sagen: Letztlich ist Glück von Kunst nicht zu erwarten. In der Kunst bleibt das Selbstbewußtsein im Zustand eines Mangels, auf dem Weg, gebrochene Gewißheit seiner selbst, der Mensch, der Künstler, der Leser unglücklich, und er bringt seine Formung höchstens bis in den Zustand der »schönen Seele«.

Aber man kann auch anders fragen. Nämlich: Wie könnte sich das unglückliche Bewußtsein von dem Mangel befreien, der es in sich hält? Oder schärfer hegelisch: Will die Geschichte diese Befreiung überhaupt?

Die Antwort lautet: Hegel will es, aber die Geschichte hat die Befreiung nicht gewollt. Die Kunst der Moderne schrieb vielmehr weiter am Schauerroman des Selbstbewußtseins, das nur im Übergang zu Geist und Tat die Chancen der Befreiung hätte oder indem es - als ästhetisches Verhalten - sich permanent im Übergang hält.

»Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild. Was später Subjektivität heißt, sich befreiend von der blinden Angst des Schauers, ist zugleich dessen eigene Entfaltung; nichts ist Leben am Subjekt, als daß es schauert. Reaktion auf den toten Bann, der ihn transzendiert. Bewußtsein ohne Schauer ist das verdinglichte ...« (Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*)

Aber: Was sich am Ende sieht, ist immer auch Fortsetzung und Anfang.

Figuren, Texte und ein Wortfeld

Auf der Suche nach dem Glück bin ich alten Begriffen begegnet: Liebe, Schönheit, Sehnsucht, Begehren - aber auch Katharsis, Mimesis, Ekstase, Sublimation. Auf der Suche nach dem Glück bin ich dem Vicomte de Valmont und der Marquise de Merteuil, Diderot und Rousseau, Adorno und Foucault, aber auch Ernst Jandl und Hans im Glück begegnet.

Hans im Glück tauscht alles, was er hat, für das, was er gerade begehrt: Gold für ein Pferd, das Pferd für die Kuh, die Kuh für das Schwein, das Schwein für die Gans und die Gans gegen zwei Schleifsteine: und er verliert zum Schluß, was er nicht braucht, beim Genuß eines Schlucks Wasser. Ganz anders Monsieur Baliveau, über dessen gutes Leben Diderot sich erregt: »Welch gewaltiger Unterschied, rufe ich aus, besteht doch zwischen Genie und gesundem Menschenverstand, zwischen dem gelassenen Menschen und dem leidenschaftlichen Menschen! Glücklich, hundertfach glücklich - so rufe ich wieder aus - ist Monsieur Baliveau, Schöffe zu Toulouse! Herr Baliveau trinkt gut, ißt gut, verdaut gut, schläft gut ... Monsieur Baliveau lebt im Verborgenen; er ist für das Glück geschaffen, das Horaz vergeblich ersehnt hat: das Glück, unbekannt zu sterben. Er ist ein Mensch, der für das eigene Glück und für das Unglück seiner Mitmenschen geschaffen ist. Sein Neffe, Monsieur de l'Empiriée, ist genau das Gegenteil. Man möchte mit zwanzig Jahren Monsieur de l'Empiriée und mit fünfzig Monsieur Baliveau sein. Genau so alt bin ich jetzt.« (Denis Diderot, *Salon von 1767*) Aber nein - rufe ich aus. Nicht diese Töne! Wenn Sie wollen, daß man Ihren Gedanken folgt, müssen Sie Ihre Affekte zähmen, denn wer wollte beiden folgen, so wie sie von Ihnen ins Joch gespannt werden?

Doch Diderot beruhigt sich nicht. Er setzt darauf, daß wir in der Erregung über Geschichten besser denken. Er argumentiert mit Beispielen aus dem Leben und spielt uns etwas vor. Denn: Wer ist dieser Baliveau? Hat er ihn gekannt, ist er ihm begegnet? Hat der ihm was angetan?

Die Herausgeber von Diderots Schriften klären uns auf: Monsieur Baliveau ist Literatur. Monsieur Baliveau und Monsieur de l'Empiriée sind Figuren aus einem Theaterstück. Mit ihrer Hilfe zieht Diderot uns in ein Gespräch über Nutzen und Gefahren des gesunden Menschenverstands: »Ja, lieber Freund, ich befürchte sehr, daß der Mensch des Alltags auf dem Wege, der den Nachahmer der Natur zum Erhabenen führt, stracks ins Unglück geraten könnte. Sich in Extreme stürzen: Das ist die Regel für den Dichter. In allen Dingen die rechte Mitte halten: Das ist die Regel für das Glück ... Inseheim lob(t)e ich also die Mittelmäßigkeit, die uns vor Tadel und Neid schützt, und frag(t)e mich, warum trotzdem niemand seine Empfindsamkeit verlieren will«.

Mit allen rhetorischen und theatralischen Mitteln versucht Diderot uns zu erschrecken und durch diesen Schrecken für ein weitreichendes Projekt zu interessieren: Wir sollen die Sorge um das eigene Glück an das Glück der anderen binden und miterfahren, daß und wie das Glück der Künstler dabei ins Zwielflicht gerät. Vor unseren Augen und Ohren spaltet sich der Redner in zwei Wunschfiguren. Der Genießer muß das Genie verlassen.

Was das Glück ist - wir erfahren es durch die Art und Weise, wie von ihm geredet wird. In seiner Rede stellt Diderot das Glück unter den Schutz der Aufklärung und führt uns in Verwirrung durch Geschichten über die Chancen und Gefahren eines gemischten Lebens.

Ganz anders redet Ernst Jandl.

Redet er überhaupt?

aus der dichtung großem glück
langsam zieh ich mich zurück
oder tue einen schritt
der mein Dichtersein zertritt
nur den lesern bleibe ich
noch ein weilchen dichterisch (Idyllen)

Soll ich dieses traurige Gedicht wirklich kommentieren? Dieses herzerbarmende Endspiel ... die Künstlichkeit, mit der es daherkommt. Und wie der Text den Dichter und den Leser für alle Zeiten spaltet? Nein. Ich werde es nicht kommentieren, sondern rette mich in den Diskurs von Adorno. Vorerst mit dem - oft zitierten - Satz. »Um des Glücks willen wird dem Glück abgesagt. So überlebt Begehren in der Kunst.« Ein Satz wie ein Epitaph. Gemeißelt. Vollendet. Wie zum Zitieren gefertigt. Enigmatisch. Ein Rätselsatz deshalb? Nein. Gegenüber dem Gedicht von Jandl ohne Gefühlswert. Eher ein Satz zum Erproben von Gedanken. Ein Spiralsatz. Er beginnt mit einem Befehl. Imperatives Präsens. Dann ein deiktisches »so«. Verweist auf etwas, das es nur als vagen Ort, als Modus, als ein Unbestimmtes, Noch-zu-Bestimmendes gibt.

Vielleicht ist es eine Überraschung: Adorno hat viel über Kunst und Glück nachgedacht. Oder genauer: Der Glücksbegriff hat sich immer wieder in seine Ästhetik hineingedrängt, fast gegen die Bewegung seines Denkens, und zwar ins Wortfeld des ästhetischen Gelingens.

In einem Aufsatz von 1984 mit dem Zitatitel »Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick« hat Wolfhardt Henckmann aus der Lektüre von Adornos »Ästhetischer Theorie« das metaphorische Feld zusammengestellt. Feuerwerk, Explosion, Flüchtigkeit, Lebendigkeit, Verbrennen, Augen aufschlagen, apparition, Erscheinung, Blitz, Ausdruck - sind die wichtigsten Wörter in diesem Feld. Im Kernbereich also: Lichtmetaphern. Nukleare Ontologie und die Ästhetik des Erhabenen. Die Rede von der Kunst wird durchblitzt von der Flash-Art der Autonomie. Das Kunstwerk strahlt - vor Glück. Ein Gesicht erscheint, von einem mystischen Licht erleuchtet. Für den Augenblick eines Satzes entsteht eine gemeinsame Zone für Kunst und Glück.

Henckmann weist aber auch darauf hin, mit welcher Anstrengung Adorno die ästhetische Erfahrung von der »Hedone« fernhält: also vom »ästhetischen Wohlgefallen, vom Glück, vom Genuß. Kunst rein als theoretisches Rätsel wäre gleichgültig. Dennoch wagt Adorno nicht, das hedonistische Moment als wesentlich und unabdingbar zu bezeichnen, denn zu groß erscheint ihm die Gefahr, daß es mit dem verhaßten Kulinarischen, emotionaler Schwelgerei oder dem feinsinnig Geschmäckerlichen gleichgesetzt wird«. Der Genießer also muß draußen bleiben. Wo aber und wie darf er weiterleben? Mit seiner Sehnsucht nach Glück im Alltag, im gemeinen Leben, seinem Wunsch nach Kommunikation, seiner Lust aufs Kulinarische, seinem Vergnügen am Erotischen und Sexuellen?

Offenkundig sind Spaltungen, Brüche, Trennungen unumgänglich.

Kunst ist für einen Augenblick alles, aber sie kann nicht jenseits des gelungenen Augenblicks alles sein. Und wehe, wenn der Augenblick seine Aura verliert.

Deshalb kann über Kunst auch nur sinnvoll geredet werden in Beziehung auf Nicht-Kunst. Nur, wenn der Kunstdiskurs sich zu anderen Diskursen hin öffnet - auch auf die Gefahr hin, daß immer wieder der Faden reißt.

Unversöhnliche Arten des Glücks

Kunst und Glück ist kein seriöses Thema für ausdifferenzierte Kunsttheorie. Hält sich höchstens an deren Rand, dort wo Kunst vom Leben unter Druck gesetzt wird. So bei Adolf Muschg in seinem Buch: »Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare«. Da stößt einer mit ungeheurer Energie von der Kunst her aufs persönliche Glück und rennt mit dem Wunsch nach dem Heilsamen auf die Kunst zu. Muschg sagt: Ich spreche über den Wunsch nach persönlichem Glück, weil ich gelitten habe und leide, und teile als Künstler das Ergebnis meiner Leidensgeschichte mit. Die hat mich vielleicht zur Schreib-Kunst geführt, aber nicht mit dem Ergebnis, daß aus der Kunst heraus das Leiden zum Verschwinden gebracht werden könnte und worden wäre. Das Ergebnis meines Schreiben ist vielmehr, daß »Kunst und Glück streng und unausweichlich getrennt sind«. Aber: Mit seinem Essay gibt Muschg zugleich dem Thema Kunst und Glück etwas von seiner Würde zurück, indem er den Diskurs erweitert und uns zur Kenntnisnahme riskanter Verknüpfungen zwingt: den Verknüpfungen mit dem Therapiediskurs und der Frage nach dem Beitrag der Kunst zum guten Leben.

Ich habe nicht genau gezählt, aber auf eine für den Gedankengang wesentliche Weise, also dringend und als Anlaß fürs Weiterdenken, kommt das Stichwort Glück bei Muschg zwischen zwanzig- und dreißigmal vor. Immer wieder spielt es sich in ein Wortfeld ein, in dem sich »gelebtes Leben«, »Handwerk des Lebens«, »Krankheit«, »Leiden« auf eine Weise zu einer Oppositionsfigur zur Kunst zusammenschließen, die für eben diese andere Seite zugleich die Rolle eines Geburtshelfers spielt. Ohne das, was als das »persönliche Glück« bezeichnet wird, gäbe es das »Gelingen« in der Kunst nicht, sagt Muschg. Als das andere von etwas, das mit dem Leben zu tun hat, jenem Leben, in dem Körper, Geist, Seele, Sprache und was in den alten Unterscheidungen alles noch benannt werden mag, auf eine zureichende Weise zusammen agieren. Man kann dann auch Sätze zitieren wie diese: »Kunst ist weder Hilfe noch Lebensrettung für ihre Urheber. Die Kategorie des persönlichen Glücks ersetzt sie durch das des Gelingens. Aber was gelingt, ist auch ein Glück, denn es erhebt die an ihm Beteiligten zur Gefühlsmöglichkeit. Ja, erhebt: auch im Schrecken, der durch das Hinreichende seiner Darstellung etwas anderes wird: ›Viele versuchen umsonst das Freudigste freudig zu sagen / Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.‹ Daß Gefühlsausdruck für solche, die von Trauer nichts wissen wollen, kein Glück ist, bedarf keiner Ausführung. Manche bringen ja ihr Leben damit zu, sich erfolgreich gegen Konflikte zu sperren. Aber diese Leute sind kein Glück, weder für andere noch für sich selbst.«

Kunst als eine streng vom Leben geschiedene Bedingung fürs Glück, »lebenswichtig, aber nicht sozial« - wie Muschg konstatiert -, also in ähnlicher Bedeutung, wie Martin Seel das für die Naturerfahrung bestimmt. Heißt das: Glück in der Kunst - Unglück im Leben? Was sagen die Künstler zur Restexistenz Leben? Zu den Kosten der Abspaltung, die ihnen vom Kunstsystem abverlangt werden?

Künstlerrede. Bekundung von Unglück

Jeder aufmerksame Leser und Zuhörer kennt Bekundungen von Unglück aus dem Mund der Künstler. Aus dem Mund: das meint bei bildenden Künstlern, daß sie nicht mit dem Pinsel geäußert werden. Die Zuhörerschaft für Künstleräußerungen ist ein gemischtes Publikum. Sie reicht von bildungsbeflissenen Laien und Kunstliebhabern über verschämt neugierige Leser von Künstlerinterviews bis zu den Theoretikern der Kunst, die sich um den Wahrheits- und Erkenntnisstatus von Künstleräußerungen bemühen.

Worin könnte die Verbindung zwischen dem, was Künstler machen, und dem, was sie sagen, bestehen? Sollte man dem nachgehen oder es als eine ebenso nichtige wie bedeutsame Beziehung auf sich beruhen lassen?

Oder dem Druck der Kunstkundschaft nachgeben und die Künstler selbst in den Kopfhörern der akustischen Museumsführer ihre Werke erklären lassen, wie das inzwischen in amerikanischen Museen praktiziert wird. Ich denke, es geht um eine Art Teilhabe am Kunstganzen. Die Stimme des Malers/Meisters, eine Art Signatur, an der man beteiligt werden will während ihrer Herstellung. Die Authentizität der Selbstbiographie. Wo anders wäre sie relevant, als wo es um Kunst und Glück geht?

Ich suche mir einen Künstlersatz heraus und nehme ihn als Existential. Als eine Aussage über das persönliche Sein, die nicht hintergangen werden kann. Hintergangen im doppelten Sinne des Wortes: hinter die man nicht zurückgehen und die nicht fehlinterpretiert werden kann.

Zum Beispiel: In einem kulturellen Brandenburgführer wird über den Südwestfriedhof Stahnsdorf und dort über die Grabstätte Block Trinitatis, Feld 8, Erbbegräbnis 47 informiert. Es handelt sich um die Begräbnisstätte der Familie Corinth. Der Autor des Führers hat im überaus reichen autobiographischen Material der Familie etwas Einschlägiges gefunden. Den Satz Lovis Corinths nämlich: »Und doch bin ich im Leben stets unglücklich gewesen«. Und zur Ergänzung: »Es ist kein Tag vergangen, an welchem ich es nicht besser fand, aus diesem Leben zu verscheiden ... Deshalb vermied ich jeden Besitz von Waffen, Revolver, Dolch. Auch Rasiermesser habe ich nie besessen, aus dem einzigen Grunde, ich wollte mich niemals hinreißen lassen, etwas in der ersten Aufwallung zu tun«. Diese Zitate bilden im Zusammenhang mit der Malerei Corinths eine Art Kolportagekontext. Sie werden attraktiv als zusammengesetzte Figur, an der sich die Affekte und die Reflexion, wenn sie denn in Gang kommt, abarbeiten können. Malerei und Künstlertexte als Kolportagetexte lesen könnte die Anstrengungen der Reflexion mildern. Entscheidend ist, daß sie zusammengelesen werden, auf einer Ebene belassen und nicht hierarchisch angeordnet: das eine als Subtext zum anderen.

Nehmen wir einen Künstler von heute, der auf Glück und Unglück zu sprechen kommt. Mitten in einem ausgedehnten Interviewvideo sagt Gerhard Richter plötzlich: »Ich kann doch malen nur und sonst gar nichts.« Natürlich sagt er das ein bißchen anders. In einem Videogespräch - mit allem, was dazugehört: Gestik, Sound, Frage der Journalistin. Man kann die Sätze schlecht in einen Theorietext transferieren. Transkribiert lautet die Passage etwa so:

Frage: Wenn Sie bei Ihrer Retrospektive mitmachen, besteht da nicht die Gefahr, daß Sie sich auf Ihren Lorbeeren ausruhen?

Richter: Das tät ich ja gern, aber: Was soll ich dann machen? Ich bin unfähig, was anderes zu tun, als zu malen. Entweder ich male, oder ich bin unglücklich (Pause). Ich müßte ja sonst was anderes anfangen: Golf oder Immobilien oder ich weiß nicht was ... geht nicht ... versaut.

Frage: Sie können nicht leben, ohne zu arbeiten?

Richter: Das klingt immer so pathetisch, ist aber ganz banal und gar nicht besonders schön ... Ein Haus auf dem Land, ein paar Tiere, so Traumvorstellungen gibt's ja ... Aber es geht nicht ... Schade.

Bei Richter, im Video, kann man sehen, wie er das sagt. Was der Autor des Brandenburgführers macht, muß man nicht sehen. Es reicht, wenn man es liest. Durch seinen vergleichenden Verweis auf das unglückliche Leben und dann auf das Werk straft er die Behauptung von Unglück Lügen, denn eine Malerei »von so sinnlicher Lebensfülle«, wie er sagt, eine mit so farbenprächtiger Palette auf die Leinwand hingezauberte hymnische Schönheit und lodernde Leidenschaft -, kann sie mit einem unglücklichen Leben zusammengehen?

Nein, sagt man, weil sinnliche Fülle nach gängigen Begriffen zu den Indizien von Glück gehört. Auf diese Weise gibt der Autor der hilflosen Öffentlichkeit diese Leinwände zusammen mit einem mißlungenen Leben auf den Weg zum Künstlergrab und beschafft so die Stimmung, in der man auf angemessene Weise dem tragischen Künstlerleben begegnet.

Die Frage nach dem Glück oder Unglück in der Kunst tritt also auf als eine Erweiterung des Kontextes, in dem über Kunst geredet und nachgedacht wird. Es findet eine Art Koppelung des Kunstdiskurses mit sozialen, existentiellen und psychologischen Diskursen und Praktiken statt, in denen dann die ganze Skala der Mängel und Ergänzungen des Kunstdiskurses durchgespielt werden kann.

Wer als Maler glücklich ist, wird in dem Augenblick unglücklich, wo er nicht mehr nur Maler ist. Das lautet im Klartext: Gott oder wer auch immer (der Diskurs) bewahre mich vor diesem Unglück, dem Schritt über die Grenze zur Normalität, aus dem Sein ins Nichtsein. Zur Reflexion steht also die Grenze, die oft zur ontologischen Differenz gemachte Grenze zwischen Kunst und sozialer Alltätigkeit.

Bei Ad Reinhart klingt ähnliches ganz anders, cooler. Auch er läßt sich auf eine Bezeichnung des Übertritts ein, aber in einer kalten Formulierung. Er sagt: »Man ist nur während der Arbeit Künstler. Zu anderen Zeiten ist man kein Künstler.« Basta.

Was aber machen die Künstler mit der abgetrennten Zeit? Sie können sie verleugnen, ausstreichen, bezeichnen oder ihre Charakterisierung selbst in die Hand nehmen.

Nehmen wir einen so wirkungsmächtigen Künstlerredner wie Lüpertz: Er überläßt im Umgang mit seiner Kunst nichts dem Zufall, sondern nimmt ihn und den Umgang mit der Kunst überhaupt offensiv in eigene Regie. Auf diese Weise schafft er eine Art Selbstkontext. In pompösen Medienauftritten überzieht er seine Arbeiten - und die Kunst als Ganzes - mit dem Schutzfilm einer altertümlichen Rhetorik, der seine Werke, die Kunst und die Künstler vor jeder Art Kritik schützen soll. Insofern fügt er aber - und das wird oft übersehen - der Kunst praktisch gerade jenen sozialen Akt als Anerkennungsbedingung hinzu, dessen Überflüssigkeit er inhaltlich predigt, und wird auf diese Weise zum unerkannten, um Reichtum und begründungsloses Ansehen bemühten Stiefbruder der Kontextkünstler. Stiefbruder insofern, als er die Zugehörigkeit zur Familie leugnet. Während nämlich die Handlungen der Kontextkünstler darauf aus sind, das geschlossene Funktionssystem Kunst operativ zu öffnen, praktiziert der Stiefbruder die anstrengende, aber wohl auch beglückende Praxis permanenter Medienpräsenz mit dem Ziel, das System verschlossen zu halten und jeden Angriff auf die Unvergleichbarkeit von Kunst und Künstler mit etwas anderem als Kunst und Künstlerschaft abzuwehren. Mit dieser Operation erzielt er aber nur solange den gewünschten Erfolg, wie seine Performance als Kommentar zur Kunst und nicht als auf seine Kunst draufgesetztes Begehren nach Anerkennung wahrgenommen wird.

Offene Kontexte und das Glück der Anerkennung

In einem früheren Abschnitt habe ich die Aufmerksamkeit ins Innere von Kunst gelenkt: in das Metaphernfeld des Gelingens. Dort strahlte für Kunst und Glück ein gemeinsames Licht. Das aber

verblaßt, sobald man sich aus dem Kernbereich zum Rand begibt. Hier, in der Dämmerzone, zeigen sich kunstbedrohliche Wunschformen des Glücks: für das Kunstdenken Adornos zum Beispiel der Wunsch nach Kommunikation.

Was aber Glück ist, erscheint für uns in den Begriffen, die es bestimmen. Daran beteiligen sich unterschiedliche Diskurse. So kann man Glück in verschiedenen Verkleidungen entdecken. Zum Beispiel im Straßenanzug der Anerkennung. Hegel hat - bevor die Soziologie (auch) mit Hilfe seiner Begriffe ihre Wissenschaft gebaut hat - in der »Phänomenologie« der gegenseitigen Anerkennung einen bedeutsamen Ort zugewiesen: im Zentrum des Selbstbewußtseins, und vielleicht könnte man sagen: im Weichbild von Glück. Aber Glück gibt es bei ihm nicht als Begriff mit Geltung. Glück weicht dem Begriff aus oder versteckt sich. In alltagspraktischen und trivialen Figuren und in psychologischen oder soziologischen Theorien: zum Beispiel bei Luhmann. In seiner Summa »Die Kunst der Gesellschaft« sagt er, was die Kunst war, ist und zu sein hat. Danach gibt es in modernen Gesellschaften mehrere Funktionssysteme, die sich im Laufe der (europäischen) Geschichte ausdifferenziert und zu eigenständigen Sphären ausgebildet haben: das Funktionssystem des Rechts, das Funktionssystem der Politik, das Funktionssystem des Sozialen, das Funktionssystem des Ökonomischen und eben auch das Funktionssystem der Kunst. In ihm ist festgelegt, was es mit der Kunst auf sich hat, welche Aufgaben sie übernimmt und welche sie historisch abgestoßen hat. Zur Ausdifferenzierung gehört, daß die Systeme sich zunehmend »operativ schließen«. Alles, was in und mit der Kunst geschieht, muß also im System Kunst passieren und in seiner Logik begründet werden: Die Produktion von Kunst, die Sinnggebung, die Reflexion und auch die Verteilungsformen von Anerkennung müssen in kunstadäquaten Begriffen beschreibbar sein und beschrieben werden. Im Hinblick auf Anerkennung hat aber das System Kunst - wie jedes andere auch - nur begrenzte Ressourcen. Sie werden nach immanenten Gesichtspunkten an die Teilnehmer von Kunst verteilt. Diese Gesichtspunkte werden als Theorie, Kritik, Reflexion im System und vom System Kunst selbst produziert. Damit wird aber, wäre hinzuzufügen, vom besonderen Charakter des Funktionssystems Kunst her ein Dilemma produziert.

Während sich Anerkennung normalerweise - als wesentliches Moment der persönlichen Identität - für die meisten Menschen aus Zuwendungen verschiedener Systeme zusammensetzt: Liebe, Freundschaft, Berufserfolg, Geld, soll zum Künstler-sein-Wollen die Irrelevanz jeder Art Anerkennung aus anderen Bereichen gehören. Während die meisten Menschen bei Niederlagen, Krisen, Unglücken flexibel von einem Feld der Anerkennung in ein anderes wechseln können - und genau das zu ihrer Überlebensstrategie oder wenigstens ihrer Strategie der Konfliktbewältigung gehört -, ist dem modernen Künstler (eingebunden in den Prozeß der Ausdifferenzierung und operativen Schließung des Kunstsystems) die identitätssichernde Partizipation am System Politik oder Ökonomie oder Gesellschaft nur als Zusatz erlaubt. Das Unglück der Künstler im ausdifferenzierten Kunstsystem der Moderne ist also, daß dieses nichts, keine Maßstäbe, keine Kriterien, keine Gesichtspunkte der Anerkennung neben sich duldet und damit vom Künstler vollständige Unterwerfung verlangt, wenn er als Künstler anerkannt werden will.

Das gilt besonders für Künstlerinnen. Sie werden unter besonders harte Bedingungen der Anerkennung gezwungen. Auf dem Weg ins Kunstfeld geraten sie unter den Druck, sich erst einmal von ihrer Geschlechtszugehörigkeit distanzieren und die auf sie zukommenden Weiblichkeitszuschreibungen abwehren zu müssen, bevor sie dann in der Kunst (auch) das ausgegrenzte weibliche Selbst wiedergewinnen können. Auf welche Weise auch immer.

Gegen diese Einschnürungen des ausdifferenzierten Kunstbegriffs und seiner Folgen im Kunstsystem hilft nur eine Strategie: Es muß gebohrt werden. Gebohrt werden muß am und im Kunstsystem, und zwar mit den Mitteln der Kunst und ihrer Begriffe. Und es wird gebohrt. Mit den Mitteln der Künste und expandierender Diskurse wurde und wird die Geschlossenheit der System attackiert.

Mit dem Diskurs über Kunst als Ware in den siebziger Jahren; mit dem Diskurs des Feminismus; mit dem Diskurs über den erweiterten Kultur- und Kunstbegriff; mit dem Diskurs der Dekonstruktion; mit den Diskursen über die Herrschaft alteuropäischer Paradigmen und mit den aktuellen Diskursen über das Verhältnis von Kunstpraxis und Theorie und über Kunst und Vermittlung. Gefragt wird: »Dürfen die das?« (Eva Sturm). Machen sie nicht die Kunst kaputt? Geantwortet wird: Ja! Sie müssen das, um der Kunst willen. Es ist die Vielheit und Lebendigkeit der Kunst und der Diskurse, die das Weiterleben der Kunst sichern, die potentielle Öffnung auf das gesamte Feld der unterschiedlichen Funktionssysteme. Nicht weitere Schließung der Kunstgrenzen, sondern Kampf für ein ästhetisches Zuwanderungsgesetz, das aus der Kunstsphäre eine flexible, offene, un abgeschlossene und unabschließbare Zone macht, in der die Beziehungen zu den verschiedenen Systemen selbst zum operativen Feld der Kunst werden. Das ist die Bedingung. Und es geschieht heute auf breiter Basis. Die jüngere Generation macht praktisch und theoretisch mit der Dekonstruktion des Kunstbegriffs ernst, und durch vielfältige Praktiken und Bezeichnungen werden die Grenzen des Systems geöffnet: Kontext-Art, Appropriation-Art, new public art, relational art, site specific art usw. Es schieben sich Aktivitäten in den Kunstbegriff hinein, durch deren Eigentümlichkeiten sich die Qualität des Kunstfeldes verändert: Es erscheint als zusammengesetzt und zusammensetzbar und generiert dabei neue Formen der Anerkennung. Die Felder möglicher Wirkung werden uminterpretiert. Die Künstler nehmen »Nicht-lokale Orte und lokale Nicht-Orte« (Christian Höller) in eigene Regie. Nicht das für sich genügsame Werk, sondern Ort, Publikum und gemeinsame Praxis als Werkäquivalent werden zum künstlerischen Arbeitsinhalt.

Unter der Überschrift »Argument Kommunikation - zur Konjunktur eines Begriffs« schrieb Christian Kravagna bereits 1995 in der »springerin« - neben »Texte zur Kunst« und »Kunstforum« die wichtigste Kunsttheorie-Zeitschrift: »Unter den Begriffen des gegenwärtigen Kunstdiskurses, die als Ausdruck einer Besinnung auf die Strategien der siebziger Jahre zu verstehen sind, gewinnt jener der Kommunikation zunehmend an Bedeutung. In verschiedenen Handlungsfeldern gleichzeitig, dient er zur Legitimation bestimmter Modelle künstlerischer Arbeit und kuratorischer Praktiken sowie der Etablierung von institutionellen und institutionsähnlichen Strukturen. Das neue Paradigma besetzt frei gewordene Positionen wie Werk oder Inhalt, hinterläßt dabei aber neue Leerstellen.« Frei gewordene Positionen wie Werk oder Inhalt ... Leerstellen ? Natürlich sind die Positionen, die das neue Paradigma besetzen will, nicht frei, sondern immer noch besetzt: vom Werk, von der Forderung nach Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit, von der Utopie des gelungenen Augenblicks, dem Anspruch auf Autonomie, der Verweigerung von Kommunikation, dem Begehren nach dem Schauer und dem Angerührt-Werden vom anderen. Es geht um die Charakteristik von Kampfzonen. Durch die Rehabilitierung von Kommunikation und Partizipation werden die Nicht-Orte des erfüllten Augenblicks bedroht. Das Glück des Gelingens wird historisiert und aus der utopisch verdichteten Zeit in die Räume und Prozesse der Kommunikation, der Vermittlung, der Kooperation und der Partizipation verlegt. Dabei wird der Kunstbegriff auseinandergenommen und neu zusammengesetzt. Das kann bedeuten: den Ausverkauf von Begriffen, die Rücknahme von Differenzierungen, die Aufgabe von Reflexionskategorien - aber auch: die Erweiterung der Kunstzone, die Propagierung von neuen Mischformen kommunikativer Prozesse und dinglicher Produkte, die Entmystifizierung von Mythen und das Zurückholen von Begriffen, die im Prozeß der Selbstkonstitution des Kunstsystems aus diesem vertrieben wurden.

Das System (id est) Niklas Luhmann reagiert auf diese Veränderungen dann zum Beispiel mit einem Statement wie dem folgenden: »Das Verständnis des damit gemeinten Sachverhalts ist vor allem durch den Begriff ›Kultur‹ verhindert worden – einen der schlimmsten Begriffe, die je gebildet worden sind.«

Noch einmal: Monsieur Baliveau und der gesunde Menschenverstand

Wie das so geht, bleiben im Durchgang der Gedanken einige Wörter und Sätze oder Textfragmente beharrlich hängen. Sie tauchen ungerufen auf und oft so, als sei man um sie herumgegangen wie um einen Stein, der auf dem Weg liegt. Das geht mir so mit der Stelle aus dem Brief Diderots, wo er sein Urteil über Monsieur Baliveau mit dem Satz beendet: »Er ist ein Mensch, der für sein eigenes Glück und für das Unglück seiner Mitmenschen geschaffen ist.«

Eine merkwürdige Conclusio. Eine erschreckende und überraschende Wendung. Da wird uns ein Genießer vorgestellt auf eine Weise, daß wir nichts Böses von ihm denken - und plötzlich, hinterücks dieser Satz. Ein Satz, der uns das Fürchten lehrt. Die Furcht vor diesem Menschen, der gelassen genießend seinen gesunden Menschenverstand zum Glücklichsein gebraucht.

Was schiebt sich da hinein?

Im gesunden Menschenverstand soll etwas Widerlich-Unappetitliches versteckt sein. Zwar wird nicht direkt behauptet, daß das Glück von Monsieur, über dessen Quellen wir einiges wissen, die Ursache für das Unglück seiner Mitmenschen ist, sondern er wird bloß mit seinen Mitmenschen in ein gemeinsames Feld versetzt, das wir jetzt so mit Vorstellungen und Gedanken füllen müssen, daß der benannte Zusammenhang denkbar wird.

Ich bebaue das Feld also mit Sätzen und sage: Der gesunde Menschenverstand schafft eine Welt, die nicht vollständig ist, der Wesentliches fehlt. Um Monsieur herum, der aus gesundem Menschenverstand genießt, ist nichts, eine Wüste, in der nur die Kellner agieren. Wenn das Glück, das aus dem gesunden Menschenverstand kommt, wenn dieses selbst die Kontrolle der Umgebung anstrebt, dann wird der Mensch, für den der gesunde Menschenverstand alles ist, zu einer Gefahr für die anderen. Nicht daß einer auf die beschriebene Weise genießt und seinen gesunden Menschenverstand gebraucht, um ein glückliches Leben zu haben, macht ihn zu einer Gefahr für andere, sondern daß der gesunde Menschenverstand die Tendenz hat, nichts anderes neben sich zu dulden. Der gesunde Menschenverstand und sein Streben nach alltäglichen Genüssen und Gesundheit und Wiederholung und Gewohnheit ist nicht selbst das Böse, aber er wird zur Quelle des Unglücks, wo er das Denken des anderen und das Anderssein attackiert.

Und das betrifft auch das Thema Kunst und Demokratie. Denn es läßt sich theoretisch nicht verleugnen: Demokratie ist auf das Denken des Ähnlichen und des Gleichen genauso angewiesen wie auf das Denken des anderen. Ohne die Anerkennung einer prinzipiellen Vergleichbarkeit der Menschen ist die Idee der Demokratie ebensowenig zu denken wie ohne die Anerkennung der Differenz. Doch es handelt sich um eine gespannte Beziehung. Der Schutz der Differenz ist die Bedingung dafür, daß aus dem Glück der Gleichheit kein Terror der Mittelmäßigkeit wird. Insofern ist die Demokratie häßlich, wie Walter Grasskamp feststellt. So häßlich wie der Common sense. Demokratie kann sich nicht auf den Schutz der Ungleichheit und die Augenblicke der Kunst konzentrieren, sondern muß auch an Gleichheit und Vermittlung arbeiten: mithin für die häßliche Mitte. Dazwischen, im Zwiespalt, agiert die Kunst, und dort berühren sich Kunst und Glück - in der gemeinsamen Zeitform, dem Futur II des Noch-Nicht und Nicht-Mehr.

»Oh, dies ist ein glücklicher Tag, dies wird wieder ein glücklicher Tag gewesen sein. (Pause) Trotz allem. (Pause) Bislang.« (Samuel Beckett, Glückliche Tage)