

**PHILOSOPHIE DER KUNST
ODER DIE SOGENANNTA ÄSTHETIK**

IV. Teil

**III. Zur Geschichte der Kunstphilosophie
C. Die Kunstphilosophie der Neuzeit**

Lehrmaterial aus dem Institut für Philosophie
ehemals Philosophisches Institut
der HHU Düsseldorf

Lutz Geldsetzer

©L. Geldsetzer Düsseldorf 2010
Kopien zum persönlichen Gebrauch erlaubt

INHALTSVERZEICHNIS

C. Die Kunstphilosophie der Neuzeit

§ 19 Die Lage der Künste.....	82
1. Die Spezialisierung der Künste und die neuen	82
Formen des Gesamtkunstwerks.....	84
2. Die Konkurrenz von Kunst, Technik und Handwerk..	84
3. Die Artifizierung der Umwelt.....	85
a. Die Architektur.....	85
b. Die bildende Kunst.....	94
c. Die Musik	100
d. Die literarischen Künste.....	112

Wird fortgesetzt

C. Die Kunstphilosophie der Neuzeit

§ 19. Die Lage der Künste

Ein Überblick über die Lage der Künste in der Neuzeit hat ihre Verflochtenheit in das Gesamt der modernen Kultur ins Auge zu fassen. Die arbeitsteilige Entfaltung der Kultur selber, die Fülle der Traditionen, der Reichtum der Kunstproduktionen nicht nur der abendländischen, sondern der Weltkulturen, die mehr und mehr ins Blickfeld rücken, lassen diese Aufgabe, je mehr man sich der eigenen Gegenwart nähert, als unendlich erscheinen. Dennoch soll ein Versuch der Diagnose gewagt werden. Sie muß philosophisch sein in dem Sinne, daß sie sich nicht in die Einzelheiten, die in der Tat unendlich sind, versenkt, sondern aufs Allgemeine und die Konstanten achtet. Sie hat vor allem die große Illusion geisteswissenschaftlicher Optik zu vermeiden, die darin besteht, das zeitlich Entfernte für einfach und übersichtlich, das Nahe für kompliziert und unübersichtlich zu halten. Gerade der historisch geschulte Blick, um den wir uns hier bemühen, muß das Gegenteil bewähren.

Wir meinen, folgende Züge im Bild der neuzeitlichen Kunst ausmachen zu können:

1. Die Spezialisierung der Künste und die neuen Formen des Gesamtkunstwerkes

Mit der Spezialisierung nimmt die Kunst an einer Tendenz der gesamten Moderne teil. Sie läuft an den Bruchstellen der klassischen Einteilung in Wortkünste, bildende Künste und Musik zu mannigfaltigen Gestaltungen auseinander, die gleichwohl ihren Ursprung in jenen nicht verleugnen. Dabei geht sie ebenso mannigfaltige Verbindungen mit den übrigen Zweigen spezialistisch betriebener Kultur- und Zivilisationsentfaltung ein: vor allem mit Wissenschaft, Technik und Handwerk.

Die Entfaltung des wissenschaftlichen Weltbildes in Natur- und Geisteswissenschaften bestimmt den Kosmos der Sinngebilde, die in die Kunstwerke eingehen und aus ihnen herausinterpretiert werden. Zugleich bestimmt sie die Grenze, über die hinaus moderne Kunst ins Un- und Übersinnliche, d. h. in freie Horizonte vorstoßen möchte.

Die moderne Technik, selber als legitimes Kind pythagoräisch-platonischer Techne entstanden, liefert überall wissenschaftlich-praktische Unterlagen auch künstlerischer „Techniken“ des Umgangs mit dem Material und des Einsatzes von Instrumenten und Geräten. Der menschliche Körper selbst wird in Spiel, Sport und Kunst zum Experimentierfeld technischer Höchstleistungen. Die Handwerke bleiben ein großes Reservoir kunstfähiger Leistungen und Übungen, von denen diejenigen, die „gehobenen Bedarf“ befriedigen, in die Reihe der Künste aufsteigen oder doch den Anspruch danach erheben.

Dabei gehört es zur auffälligsten Signatur jedenfalls abendländischer Kultur und Zivilisation, daß die Kunst in ihren je zeitgenössischen Ausprägungen in Moden und Stilen immer auch auf Techniken und Handwerk zurückschlägt, sie mit durchdringt und allen ihren Produkten ihren Stempel aufdrückt. Im Rückblick lassen sich so örtliche Regionen und zeitliche Epochen als eine Art Gesamtkunstwerk erkennen, in denen relativ einheitliche Motive und Ideen gleichsam durch alle Artefakte hindurchgehen.

Darüber hinaus pflegt die Moderne auch explizit ihr Gesamtkunstwerk, indem sie alle Zweige künstlerischer, technischer und handwerklicher Betätigung zusammenführt. War es in der Antike die griechische Choreia, im Mittelalter der Gottesdienst, so treten in der Neuzeit staatliche und gesellschaftliche Repräsentation und individuelle Lebensstilisierung an ihre Stelle.

Bei den Festen und Feiern staatlicher Repräsentation ragen die Krönungen und Proklamationen, die Einzüge und Umzüge, die Turniere und Ritterspiele, selbst in der Neuzeit schon Reminiszenzen mittelalterlicher Vorbilder, heraus (vgl. dazu H. Biehn, Feste und Feiern im alten Europa, München o. J.). Im Mittelpunkt gesellschaftlicher Selbstdarstellung steht die Oper, das paradigmatische Gesamtkunstwerk schlechthin, das unmittelbar an die Choreia anknüpft, indem es die Architektur, Malerei, Musik und mimische Kunst mit der literarischen Verschlüsselung der gesellschaftlichen Ideen und Symbole vereinigt.

Aber man wird nicht verkennen, wie sehr die Gewohnheit, sich in derartigen Formen von Großveranstaltungen zu bewegen, auch auf ernstere Dinge durchschlägt. Die Kriegführung hat sicher bis in die jüngsten sog. Weltkriege einen durchaus gesamtkunstwerkhaften Zug, und man spricht nicht von ungefähr in Kunst-kategorien, wenn man das Schlachtfeld den „Schauplatz“ und die taktischen und strategischen Manöver eine „Dramaturgie“ nennt. Der Begriff „Manöver“ (franz.: manoeuvre, Handwerk) selbst verdankt sich der Kunstspäre. Bis zum napoleonischen Volkskrieg wurde so in Reihe und Haltung, glänzenden Uniformen und mit eigens komponierter Musik gekämpft und gestorben. Die Waffen selber waren Kunstwerke von Rang, die „Bataillen“ gaben wiederum Anlaß zu literarischer und malerischer Verklärung, und noch heute sind sie beliebte Filmsujets.

Das gilt vor allem auch von der Seekriegführung, in welcher die immer größer werdenden Schiffe geradezu Baukunstwerke von höchstem Rang bei höchsten Ansprüchen an gediegenste handwerkliche Ausführung darstellten. Man hat bis ins 19. Jahrhundert ihre Formen eher nach ästhetischen Prinzipien als nach wissenschaftlich-technischen Erfahrungen und Ansprüchen gebaut.

Auch die „ritterlichen“ Umgangsformen zwischen den höheren Militärs aus den feindlichen Lagern waren das Produkt künstlerischer Stilisierung. Bis in den zweiten Weltkrieg residierten die Stäbe in den Schlössern und pflegten in den Schlachtpausen „adliges Landleben“ mit Jagd, Geselligkeit und Festivitäten. Man weiß, wie die alliierte Offensive 1944 den deutschen Generalstab der Westfront überraschte, der sich gerade auf der Jagd befand.

Nicht minder ernst als das tödliche Kriegsspiel nimmt die Neuzeit den Karneval, auch er eine prominente Form des Gesamtkunstwerks. Erstaunlich, wie sich hier die professionellen Künstler Chancen zur Mitwirkung entgehen lassen! Ohne die lange Geschichte der Choreia, der dionysischen Umzüge, der „Saturnalien“ und Fruchtbarkeitsriten, des fürstlichen Selbstdarstellungspomps, der Militärparaden und des Schauspiels überhaupt könnte man kaum für möglich halten, daß ganze Völkerschaften in solcher Weise periodisch „verrückt spielen“. Wie wahr auch hierzu noch die gorgianische Feststellung, daß durch Verstellung, Verkleidung und Maskerade noch am ehesten das wahre Sein oder „Selbst“ zur Darstellung kommt.

Von hier ist es kein weiter Schritt, auf die Transformationen des Gesamtkunstwerkes in der individuellen Lebensstilisierung zu achten. Was für den kleinen Mann die karnevalistische Ausnahme ist: dies Hineinschlüpfen in für vorbildlich gehaltene oder ersehnte Existenzformen, wird zur gewöhnlichen Existenzform der Kultureliten: die ästhetische Stilisierung des ganzen Lebenszusammenhanges. Das erstreckt sich vom Rahmen der Behausung und des Innendekors über die Konsumgewohnheiten bis zur Selbstdarstellung in den wechselnden Kostümierungen allerletzter Mode, und – insofern die Künstler selbst zu den Eliten zählen – zur Fixierung und Entäußerung der eigentlichsten Persönlichkeit im Werk, das mehr und mehr als Annex der Lebensformen gilt.

2. Die Konkurrenz von Kunst, Technik und Handwerk

Unter dem großen Dach der antiken und mittelalterlichen Artes siedelten Wissenschaften, Künste und Handwerke gleichermaßen. Die Ambitionen aller Bestandteile gingen auf Verwissenschaftlichung. Man suchte sie in Richtung rhetorisch-geisteswissenschaftlicher Integration der schönen Literatur und mathematisch-naturwissenschaftlicher Integration der Handwerke und handwerklichen Künste. Aus dem ersteren entstand der „poeta doctus“, man könnte auch sagen, der „doctor poeticus“ der modernen Literaturwissenschaften. Aus dem letzteren entstand die Technik. Sie hat den griechischen Namen (téchne = Kunst, Wissenschaft, Handwerk) für sich reklamiert und die lateinische Bezeichnung ars den Künsten und Künstlern (artisten) überlassen.

Diese Herkunft und der Siegeszug der modernen Technik hat große und zu wenig beachtete Rückwirkungen auf die Kunst der Neuzeit. Indem sie das pythagoräisch-platonische Kunstideal der mathematischen Planung und Durchgestaltung von Produktionen in immer umgreifenderer Weise realisiert, ist sie selber eine epochale Gestalt der Kunst. Indem sie sich gegenüber nicht-mathematischer Kunst abgrenzt und verselbständigt, wird sie als Neuigkeit angesehen und somit in ihrem Wesen verkannt. Die Tatsache, daß sie vorwiegend „Nützlich“, ja Lebensnotwendiges erstellt, läßt sie als Modernisierung und Perfektionierung des Handwerks erscheinen. Aber die ebenso klare Tatsache, daß sich die auffälligsten technischen Errungenschaften der Moderne autonomer schöpferischer Exhaustion der Technik um der Technik willen – einem technischen „art pour l’art“ – verdanken, das alle Kategorien des Nützlichen, Notwendigen oder oft auch schon des Wünschbaren hinter sich gelassen hat, läßt sie eher als legitime Nachfolgerin von Kunst verstehen.

Das bringt die gesamte neuzeitliche Kunst in Bedrängnis. Sie wird zu einem luxurierenden Restphänomen verglichen mit dem, was sie in der Antike und im Mittelalter war.

Dieser Rest ist auf Auffüllung durch die handwerklichen Praktiken angewiesen, die ihrerseits vor den Möglichkeiten zur Technisierung oder zur „Artifizierung“ stehen. Die entwickelten Formen haben wir in der industriellen Produktion einstmals handwerklicher Produktionsweise sowie im Kunsthandwerk bzw. in einer handwerklichen Kunst vor uns.

Die Signaturen der Kunst und des Künstlerischen sind in der abendländischen Technik noch bis in die jüngste Zeit erkennbar. Maschinen zierten sich mit griechischen Säulchen, zu den ersten Eisenbahnen gehörten Wagen, deren Abteile die alten Kutschen nachahmten, Fabrikgebäude sahen aus wie antike Paläste, mittelalterliche Schlösser oder orientalische Moscheen (wie etwa Friedrichs d. Gr. Wasserpumpwerk am Park von Sans Souçi). Ihre Relikte werden daher zunehmend museal gehütet und geschätzt. Gehen diese überkommenen Spuren auch neuerdings mehr und mehr verloren, so tritt an ihre Stelle überall das „Design“, das sich als modernste Form des

Künstlerischen an vieles technisch Produzierte heftet. Als „disegno“ (Zeichnung) verleugnet es nicht seine Abstammung aus der Sphäre der Malerei, als „funktionelle Formierung“ technischer Produkte wird es der Technik zugerechnet.

Das deutet eine endgültige Emanzipation der Technik von der Kunst an. Ein Schlüsselphänomen dürfte die neuere sog. „Kunst am Bau“ sein (2% der Bausumme für künstlerische Zutaten!), eine Erfindung, die die grundsätzliche Andersheit von Kunst und Architektur (als rein ingenieur-technischer Angelegenheit) zugrunde legt, während vordem wenigstens in den besten architektonischen Schöpfungen die vollkommene Identität von Kunst und Technik vorausgesetzt wurde. Ähnliches bahnt sich für Landschaftsgestaltung, Straßenbau, Umweltplanung, Produktion der Verkehrsmittel, der Möbel und Geräte an. Überall scheint sich gegenwärtig der reine Technizismus durchzusetzen, nämlich als mathematisch-quantifizierende Planung und Durchführung von Projekten und Produktionen. Aber auch diese enthält in sich die Erinnerung an die höchsten neuplatonischen Kunstkriterien.

Man wende nicht ein, der Technizismus sei die Folge billigster ökonomischer Produktionsweisen, mithin des kapitalistischen Wirtschaftssystems. Die technische Umwelt sieht in nicht-kapitalistischen Systemen nicht anders aus. Vielmehr unterliegt der technische Produktionsprozeß selber den Bedingungen des Technizismus, d. h. der Abkoppelung der Technik von der Kunst. Es gibt ja genug Beispiele, die zeigen, daß „ästhetische“ Lösungen technischer Probleme (wie man heute den Versuch zur Integration von Kunst und Technik gerne nennt) nicht nur machbar, sondern auch konkurrenzfähig, ja vielleicht auch billiger, aber sicher menschlicher sind.

3. Die Artifizierung der Umwelt

War in der Antike und im Mittelalter alles Künstlerische die Ausnahme gegenüber der Natur, so greift künstlerische Gestaltung in der Neuzeit immer weiter in die Natur hinein und verwandelt sie dem Menschen an. Dieser neuzeitliche Prozeß setzt natürlich sehr alte Bestrebungen fort: ägyptische Totalplanung der Umwelt und der Lebensformen, die selber in vielen Renaissancen aufgenommen wird, römische Kunstindustrie, Stadtplanung, Palast- und Gartenarchitektur usw. Aber die Neuzeit potenziert durch Technik die künstlerischen Wirkungsmöglichkeiten.

a. Die Architektur

Die Architektur wird grundsätzlich Umweltgestaltung des Lebensraumes. Vom Palast, der Kirche, dem Haus greift sie aus auf die Gärten, die Parks, die Landschaft. Festungsbau, Fabriken und Werkstätten, Straßen und Brücken unterliegen ihren Regeln, die Stadt wird als Einheit begriffen. Auch die „bewegliche Architektur“ der Schiffe, Kutschen, Luftschiffe und Flugzeuge, auch noch der Bahnen und Kraftwagen in ihren frühen Formen, ist architektonisch abgestimmt auf die ästhetischen Gestaltungs- und Rezeptionsgesichtspunkte ihrer Epochen.

Was heute gern als „unberührte Natur“ gesucht, geschützt und verklärt erscheint, ist in der Neuzeit längst nicht mehr vorhanden. Die deutschen Wälder, das typische Aussehen der italienischen Toskana und der französischen Provence, die kahlen Weiden Englands usw. sind das Resultat ästhetischer Landschaftsgestaltung,

und zwar durch und hinter ökonomischer Ausbeutung und „nachhaltiger“ Regeneration der Naturressourcen. Und wo gewollte architektonische Gestaltung nicht Platz gegriffen hat, da hat bäuerliches Handwerk jeden Stein und jede Scholle hundertmal gewendet oder an seinem Platz gelassen, dem Busch und der Hecke, dem Bachlauf und dem See seinen Platz angewiesen, dem Wild einen Lebensraum zugeteilt.

Was wir also als „schöne Natur“ bewundern und aufsuchen, ist in der Neuzeit – sagen wir vorsichtig – zum allergrößten Teil Produkt einer künstlerisch durchdrungenen Technik. Daher hat moderner Naturschutz und Umweltschutz alle Züge musealer Konservierung historisch überkommener Naturgestaltung.

Aber auch hier macht sich die Abkoppelung der Technik von der Kunst bemerkbar. Dies erst läßt die Neigung, die Kühnheit und zuletzt die Hybris aufkommen, das bloß technisch Machbare auch zu realisieren. Verhängnisvolle Dialektik des Ursprungs von Kunst und Technik: Während man den Künstler darauf beschränkt, „am Bau“, an dieser Wand, in diesem Rahmen, zu dieser Stunde seine schöpferischen Kräfte ins Werk zu bringen, gestattet man dem Techniker und zumal dem Architekten, die ganze Umwelt auf unabsehbare Zeiten zu verwerken. Und als autonomem Techniker stehen ihm weitgehend nicht mehr die ästhetischen Rücksichten auf das Umfeld, die Einbindung in einen Kontext, die Rückwirkungen des Werkes auf diese und vieles andere mehr hindernd im Wege.

So in erster Linie dort, wo die pure Not den Einsatz der Technik zur Lebenssicherung erzwingt: Der Wohnungsbau der Massenquartiere, die nur noch funktionelle Infra- und Extrastruktur der Vorstädte, die dürftigen Werkhallen und Farbrüchungskonglomerate, die Einebnung der Landschaft zur großindustriellen Ausbeutung geben reichlich Zeugnis davon. Andererseits scheinen auch die Spitzenprojekte technischer Neuentwicklungen zunächst einen reinen Funktionalismus und technischen Autonomismus zu erzwingen. Wo keine technischen Alternativen zur Verfügung stehen, da triumphiert naturgemäß der funktionale technische Zweck.

Sobald aber technisch-funktionale Alternativen zur Verfügung stehen, gewinnen die gefundenen Lösungen einen ästhetischen Status eigenen Rechts. Ästhetische Gesichtspunkte werden unter ihnen zum Auswahlkriterium selbst dort, wo sie sich als „ökonomische“ Lösung rechtfertigen müssen. Da technische Problemlösungen in der Moderne exemplarische Sinngebilde darstellen, werden sie gewissermaßen als Sinnkomponenten in die ästhetische Gesamtkonzeption des Architektonischen einbezogen. Hervorstechende Beispiele sind die Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts im Hallen- und Brückenbau, im 20. Jahrhundert die Sichtbetonkonstruktionen. Zu ihnen treten dann vielerlei Experimente mit dem Sichtbarlassen funktionaler Elemente des technischen Zweckes oder Mittels hinzu: offenliegende Produktionsanlagen, Versorgungsleitungen usw. Derartiges eignet sich dann dazu, auch dort, wo es nicht mehr funktionell geboten ist, als ästhetischer Zierrat zu dienen. Das Centre Pompidou in Paris, die Schornsteine auch noch moderner Passagierschiffe, die „Kühler“ auch noch moderner Kraftwagen besonders der Nobelklassen und etwa die Auspuffanlagen amerikanischer Lastwagen mögen als Beispiele genügen.

Es ist jedoch zu konstatieren, daß die Ästhetisierung der Technik in der Architektur der Immobilien und der mobilen Großanlagen insgesamt nur halbherzig betrieben worden ist, möglicherweise als Folge der Arbeitsteilung zwischen Bautechnik und Kunst am Bau bzw. zwischen Technik und Design. Denn gleichursprünglich mit der modernen technischen Entwicklung zeigt sich auch eine Tendenz, alles Technisch-Funktionale gleichsam wie schmutzige Wäsche der modernen Zivilisation zu verbergen und zu verstecken.

Davon zeugen in den industriellen Gründerjahren die zahlreichen Pseudoschlösser, -festungen, -karawansereien des Fabrikbaus, die zunächst die erforderlichen gewaltigen Raumvolumen in die architektonischen Gewänder gewohnter historischer Großbauten kleideten. Im übrigen Bauwesen verschwinden die technischen

Ausrüstungen hinter Stuck und Gips in den Wänden, profane Schornsteine werden gelegentlich zu Türmchen (vgl. etwa Blenheim Castle). Mit der Entwicklung moderner Kunststoffe hat diese Tendenz nochmals erheblichen Auftrieb erhalten. Plastikverschalungen, Glasoberflächen sind zur Signatur der modernen Technik überhaupt geworden und dokumentieren allenthalben den Riß zwischen technischer Konstruktion und aufgesetztem Design.

Da aber die künstlichen Stoffe selber zu den technischen Errungenschaften der Moderne gehören, gehen von ihnen auch neue Sinnimpulse aus, die sich ästhetisch verwenden lassen. Davon zeugen etwa die Zeltkonstruktionen der Münchener Olympia-Sportanlagen, mancherlei Experimente mit Ganz-Plastikhäusern, nicht zuletzt der moderne Schiff- und Karosseriebau. Da die Geschwindigkeit zum Selbstverständnis der Moderne schlechthin gehört, soll man allen Fahrzeugen ansehen, daß ihr Hauptzweck die möglichst geschwinde Bewegung ist. Auch die lahmste „Ente“ und der langsamste Wohnwagen müssen „stromlinienförmig“ aussehen.

Das ist umso merkwürdiger, als die Fahrzeuge dem zunehmenden Verkehrsaufkommen (und gesetzlichen Beschränkungen gemäß) immer langsamer fahren und zu allermeist geparkt herumstehen. Hätte man ihren gegenwärtigen Hauptzweck, nämlich den der „Zweitwohnung“ im öffentlichen Raum, eher vorausgesehen, so hätte man ihnen gewiß alle Formen der von den Schrebergärten bekannten Gartenhäuser – natürlich in modernem Design – gegeben. Und dann wäre es konsequent gewesen, die Autodächer mit kleinen Grünanlagen zu bestücken, damit wenigstens die ihnen zuliebe abgeholzten Bäume in den zu eng gewordenen Straßen durch neue Park-Alleen hätten ersetzt werden können.

Wenn es in der Architektur – ebenso wie in den Künsten – um die Versinnlichung der Natur und um die Naturalisierung von Sinn geht, so muß die technische Erzeugung künstlicher Baustoffe für die einschlägige Ästhetik einen epochalen Stellenwert einnehmen. Sie bedeutet nicht weniger als die Eröffnung einer Neuorientierung vom materialgerechten Bauen hin zum sinngerechten Material in der Baukunst. Aber hier zeichnen sich erst die ersten Anfänge ab.

Die Großentwicklung der neuzeitlichen Architektonik ist dagegen durch einen außerordentlich konservativen Grundzug bestimmt. Grosso modo kann man wohl sagen: die Baukunst ist über den Stand der griechisch-römischen Antike nicht hinausgelangt. Genauer gesagt, sie ist seit der Renaissance wieder dahin zurückgegangen.

Die mittelalterliche Gotik hatte die schweren Massen des Steines durchbrochen und auf die notwendigsten Träger- und Schutzfunktionen beschränkt. Die Vergeistigung der Materie fand ihren sichtbar-unsichtbaren Ausdruck im Anteil der Höhlungen und Durchbrüche in der Materie selbst – wie es Nikolaus von Kues im Globusspiel demonstrierte. Diaphaner Marmor und buntes Glas schlossen den Raum nach außen ab als Grenzflächen der Vermittlung von lichthaft-symbolischem Geist und verschwindender Materialität. Das Sonnenlicht im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten erzeugte in den Fenstern die Epiphanie des Heiligen und Göttlichen selbst. Und in ebensolchem regelmäßigen Wechsel wurde der Innenraum vergeistigt als Ort der absoluten Stille gegenüber der Betriebsamkeit der Außenwelt (die man sich im Mittelalter erheblich geräuschvoller vorstellen muß, als es heute der Fall ist) und der Klangfülle des Gesanges und der Orgel. Und nicht zu vergessen: Kapitalien und Arbeit ganzer Landstriche und Jahrhunderte wurden in die Bauwerke des Gottesdienstes investiert, so daß neben ihnen alles andere Bauen auf die sparsamste Erfüllung der notwendigsten Bedürfnisse beschränkt blieb.

Die dritte Wende zum Subjekt in der Renaissance hat den Menschen an die Stelle des Gottes gesetzt und ihn von den göttlichen Attributen der scholastischen Theologie her verstanden. Der Neuplatonismus wird offener Pantheismus, und neben ihm breitet sich aristotelischer Realismus und demokriteisch-epikureischer

Materialismus aus, die dann mehr und mehr die „Großwetterlage“ der neuzeitlichen Ideologie bestimmen. Das bedeutet, daß nunmehr die Materie, die Natur, das Stoffliche immer schon geheiligt sind. Die Materie tritt nicht mehr in Gegensatz zu Geist und Sinn, sie braucht nicht mehr gehöhlt, durchbrochen, geradezu vernichtet zu werden, sondern sie wird jetzt „Material“, *materia designata* für den Formwillen des göttlich-menschlichen Konstrukteurs und Bauingenieurs. An die Stelle des Anti-Geistigen, des zu Bewältigenden, des Zu-Versinnlichenden tritt die pure Bauaufgabe, die Herausforderung des Problems. Die Probleme und Aufgaben aber sind nun – da jede Transzendenz über den Menschen hinaus entfällt – die perennen Probleme des Menschen selbst: die Repräsentation seiner eigenen Größe und Vergöttlichung, die funktionale Befriedigung der Elementarbedürfnisse des Schutzes, der Produktionen, des Verkehrs, der Vergnügungen.

So entspricht der dritten Wende zum Subjekt die Wende von der mittelalterlichen Dominanz des Sakralbaus zur Dominanz des fürstlichen Palastbaus. Dafür lagen Modelle und Muster in den Ruinen, auch in manchen unversehrten Bauwerken der Antike vor Augen. Sie werden um- und eingebaut, restauriert, nachgeahmt, vergrößert und verkleinert.

Dabei sind die überkommene antike Literatur über das Bauwesen und die Schilderungen des sich darin abspielenden Lebensstils der „Großen“ dogmatischer Leitfaden für die nunmehr gesetzten Aufgaben und Probleme. Zentraler Kuppelbau und Säulenportikus zur Schauseite (als antikes Muster ist das Pantheon in Rom erhalten geblieben; vgl. W. L. McDonald, *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*, 1981.) bleiben fürs erste und lange die Signatur dieser Wiederaufnahme. Die Friese über dem Säulenportikus füllen sich mit den Insignien geistlicher und weltlicher Herrscher.

Der Gestaltungswille greift ins Umfeld aus: Gegliederte Plätze und Parkanlagen schaffen Raum für dem Betrachter und Besucher aufgezwungene Perspektiven und nötigen zum „Respekt“ vor dem Bewohner. Der unmittelbare Sinn, der sich so darstellt, ist die pure Macht vergöttlichter Menschen über den Menschen und über die Natur selber. Und wie man weiß und noch sieht, drückt sich Macht nicht nur so aus, sondern sie wirkt selbst dadurch.

Regierungsgebäude in aller Welt haben sie beibehalten, der neuzeitliche Sakralbau selbst übernimmt sie – nicht mehr zur Darstellung der Allmacht des Gottes, sondern als konkurrierendes Symbol der Macht der Kirche – , Banken und Konzerne bedienen sich ihrer bis auf den heutigen Tag. Als palladianisch-georgianisches „Biedermeier“ ist sie in aller Welt eine der beliebtesten bürgerlichen Bauformen geworden. Noch immer zeugen Vorgarten, Treppe, säulenumgebener Eingang und Familieninsignien oder Baujahresangabe im Fries darüber von der mehr oder weniger patinierten finanziellen Potenz ihrer Bewohner. Aber natürlich zollt man in diesen Formen auch der geistigen Macht der neuzeitlichen Kulturheroen Respekt: Universitäten, Akademien, Museen, Bibliotheken, Schauspiel- und Opernhäuser werden so gebaut, wo sie nicht sogleich in die sich leerenden Paläste der Fürsten einziehen und sich deren imperialen Pomp zur öffentlichen Wirkung zunutze machen.

Der mächtigen Wucht der Baukörper entspricht das Interieur. Der Eingangsbereich hinter dem Portikus, meist direkt unter der Kuppel gelegen, ist auf Überwältigung des Eintretenden angelegt. Kolossale Treppen entwickeln sich zu einem der Schwerpunkte architektonischer Bemühungen. Ein tribünenartiger Treppenabsatz meist im Zentrum der Kuppelhalle dient als Treffpunkt zwischen dem zum Aufsteigen genötigten Besucher und dem „herablassend“ entgegenkommenden Hausherrn, oft ist er geradezu als Bühne für den „großen Auftritt“ angelegt. In den Opern- und Theaterhäusern dient es dem Auftritt einer selbstbewußten Bürgerschaft. In den Gerichts-, Verwaltungs- und Parlamentsgebäuden tritt die Macht selber auf und streitet um ihren jeweiligen Vorrang.

Vom zentralen Kuppel- und Treppenraum aus erstrecken sich nach den Seiten die Funktionsräume. Zunächst die Säle, die allein durch ihr bloßes Volumen die Macht des Bewohners und die Bedeutung hoheitlicher Tätigkeiten signalisieren. Die Größe der Diensträume entspricht überall dem Rang der Chefs und, abnehmend, der Bediensteten. Durch Fenster und Portieren schweift der Blick über die ebenso architektonisch gestaltete Natur des Parks womöglich bis zum Horizont, und zu ihm reichen auch die strahlenförmig vom Palast ausgehenden Wege als symbolische Befehls- und Informationsstränge. Alles übrige, was menschlichen Bedürfnissen und dem geräuschlosen Exekutieren der Macht dient, wird zwischen, über und unter den Sälen ggf. im "Entresol" oder in Seitengebäuden versteckt. So wurde Versailles gebaut, und so ahmten es so viele kleinere Höfe in Europa nach.

Machtausübung stellt sich dar in der Herrschaft über die Natur und den Menschen. Natur, das sind im Abendland die vier Elemente der sog. toten Natur, nämlich Erde, Wasser, Luft und Feuer, dazu die lebendige pflanzliche und tierische Natur. Macht, die sich über die Bewältigung der unmittelbaren Lebensbedürfnisse des Menschen erhoben hat, drückt sich unmittelbar in den Formen aus, in denen sie diese „Naturen“ be- und überwältigt, d. h. zugleich vereinnahmt und benutzt.

Man mag ja den Ruf nach Begrünung, Durchlüftung, Besonnung für eine menschenfreundliche Errungenschaft moderner Architekten halten. In der Tat ist es nur eine mühsam wiedererlangte Erinnerung an die alte Einsicht, daß menschliches Leben seiner Natur nach in die Elemente eingebunden ist. Die Verfügung jedes einzelnen über ein Stückchen Erde (der „natürlich“ zu nennende Hang zum Gärtchen wandelt sich gegenwärtig zum Menschenrecht auf den Parkplatz), reines Wasser aus dem Hahn, gute Luft und Sonnenlicht ist, wie andere Privilegien von Herrschaft, in demokratischen Zeiten nur verallgemeinert worden. Armut und Machtlosigkeit aber haben sich in der Geschichte immer als Leben unter der Entbehrung des einen oder anderen oder sämtlicher dieser Faktoren dargestellt und zeigen sich auch jetzt noch so.

Daß es gerade der industriell entwickelten modernen Gesellschaft nicht gelingt, Erde, Wasser, Luft und Sonnenlicht rein zu halten, sondern im Gegenteil immer noch mehr zu ihrer Verunreinigung zu wirken, zeigt im Gegensatz zu allen Selbsteinschätzungen der modernen Welt eine epochale Verarmung an. Diese wird ersichtlich auch gespürt, und man sucht ihr zu entfliehen. Die Fluchtweisen aber halten sich ihrerseits in den Bahnen überkommener herrschaftlicher Machtausübung: Es sind die Ferien auf dem Lande und der Tourismus zu exotischen Gestaden. Wer hier zuerst kam, hatte noch die Chance des Genusses der reinen Elemente. Wer später kommt, trifft nur noch auf die industrielle Pauperisierung von Umwelten und Einheimischen, die alsbald mit neugewonnenem „Reichtum“ dieselbe Flucht antreten.

Nun war und ist es nicht Sache der architektonischen Kunst, die natürlichen Elemente und lebendige Natur den menschlichen Gehäusen zuzuführen, noch sie reinzuhalten. Darauf bezieht sich die handwerkliche und technische Seite des Bauens und der allgemeinen Daseinsfürsorge. Wohl aber haben die ästhetischen Anschauungen sehr viel damit zu tun, welche Handwerke und Techniken eingesetzt und wie sie verwendet werden. Es sind ästhetische Begriffe, aus denen sich ergibt, was als schmutzig und häßlich gilt und was demgegenüber als das Schöne, Saubere, Angenehme absticht.

Moral und Ästhetik zusammen wirken dahin, das Schmutzige und Häßliche zu verstecken, unsichtbar zu machen, so als ob es dadurch getilgt werden könnte, und dem Schönen und Angenehmen sichtbare und auffällige Präsenz zu verschaffen, so als ob alles schön und angenehm sein könnte. Die Grenze von beidem aber geht bekanntlich mitten durch das Nützliche und Notwendige, von dem dann das eine durch Kunst offengelegt und

offenbart, das andere technisch versteckt und dissimuliert wird. Und diese Grenze liegt beim Bauen genau zwischen Zuführung und Abführung der Elemente, zwischen Versorgung und Entsorgung.

Wenn wir dies zusammen mit dem Grundzug des neuzeitlichen Menschenbildes, des Bildes vom kleinen Gott als schöpferischer Macht, beachten, finden wir den Schlüssel zum Verständnis der neuzeitlichen Architektur. Und natürlich ist dabei auch in Rechnung zu stellen, daß Ausgang und Leitlinie dabei die Renaissance der antiken Welt und ihrer Leistungen gewesen ist und blieb. Diese Ideen bilden den symbolischen Sinngehalt, der in die Natur hineingearbeitet und in ihr gespiegelt wird. Erde, Wasser, Luft und Feuer bzw. Licht, dazu die lebendige Natur sollen symbolisch als der Macht des Menschen unterworfen und zu ihrem Material geworden dargestellt, verwendet und ausgezeichnet werden.

Die primitivste Symbolisierung von Macht im Abendland war immer die schiere Größe: Große Ländereien, gewaltige Erdbewegungen, verschwenderischer Umgang mit Wasser, riesige umbaute Räume für Luft und Licht und nicht zuletzt die Bannung des Feuers im „Foyer“ und in den gewaltigen Kaminen der Säle sind daher die konstanten Parameter der Machtsymbolik.

Was die Erde betrifft, so hat die Verfügbarkeit über den Boden an den staatlichen, politischen und ökonomischen Wandlungen des Eigentumsprinzips teilgenommen und wird durch diese modifiziert. Feudale Herrschaft, wie sie in Europa aus dem Mittelalter überkommen ist, ist grundsätzlich Herrschaftsmacht über Ländereien mit allem, was darauf und darunter existiert. Ihre Verfügbarkeit unterliegt dem Erbrecht und dem Erfolg von kriegerischen Auseinandersetzungen, die sich in der Regel als Streitigkeiten über legitime oder illegitime Erbfolgen rechtfertigen. Und vergessen wir nicht das sich Überbieten in die Höhe. Die ägyptischen Pyramiden und der Turmbau zu Babel haben es vorgemacht, die Kirchtürme, Burgtürme, Geschlechertürme italienischer Städte, die Wolkenkratzer haben es nachgemacht, und jetzt liegen die Erdölstaaten im edlen Wettstreit um das „höchste Gebäude der Welt“. Nicht nur das alte Babylon ging über seinen Turmbau fast pleite, auch der Burj Dubai hat den Ölstaat an den Rand des Bankrotts gebracht.

Dieses System hat Europa seine Begriffe von Landesplanung (*aménagement du territoire*) verschafft, die sich ihrerseits an griechischen und römischen Kolonialplanungen orientieren. Absolute Herrschermacht reserviert dabei die besten und begünstigsten Lagen für die Selbstdarstellung: Man schafft Platz mitten in den überkommenen städtischen Agglomerationen, man grenzt die lieblichsten Täler ab, man „krönt“ die luftigsten Aussichtspunkte mit Palästen. Das meiste, was wir hierbei heute für natürliche Gegebenheiten halten, verdankt sich eigentlich dem Belassen oder Gestalten feudaler Landesarchitektonik. Was wären europäische Großstädte ohne die Restbestände ehemaliger fürstlicher Gärten und Parkanlagen und ihre dominierenden Bauwerke (wie man im Vergleich mit den fürstenlosen Städten der Schweiz und erst recht Amerikas sieht)? Und mit dem Anwachsen der technischen Mittel greift die Landesplanung und –gestaltung immer weiter in die ungünstigen Reserveflächen aus: St. Petersburg und Versailles werden im Sumpfgelände errichtet. Für neuere Gesamtplanungen schüttet man künstliche Inseln im Meer auf.

Auch absolute Herrschaft in Europa war absolut immer nur nach innen. Sie wurde nach außen durch die Herrschaft anderer absoluter Fürsten begrenzt. Daher hat Machtentfaltung und Machtsymbolisierung ihrer Natur nach mit dem Problem der Grenzgestaltung zu tun, und diese hat ihre technische und ästhetische Seite.

Von der Seite der Natur waren es Flüsse und Gebirgszüge, die zu „naturwüchsigen“ Grenzen dienten, nicht zu vergessen auch die Insel- oder Halbinsellage mit ihrer Küstengestaltung. Sie gaben das natürliche Muster auch für die künstlichen Grenzbefestigungen, deren Ideal die Verbindung von Wassergraben und hochaufragenden Festungsgebirgen blieb. Die meisten mittelalterlichen Burgen zeugen davon.

Aber man täuscht sich gewöhnlich über die Symbolik von Grenzbefestigungen, wenn man sie nur als Schutz und Abwehr nach außen deutet. Gerade die besonders befestigten Grenzpunkte sind immer auch Öffnungen zum Herrschaftsbereich gewesen: Häfen an den Küsten und Tore an meist uralten Straßen und Wegen. Sie dienen der Kontrolle sowohl des Zu- wie des Abganges. Und auch die Mauern haben grundsätzlich eine Doppelfunktion: Sie markieren den Herrschaftsbereich nach außen, aber auch nach innen, und dies auch da, wo es des Schutzes nicht bedarf.

Dies kann man besonders an der berühmten chinesischen Mauer erkennen. Sie ist, wie es das Mauerbauen um jeden Besitz in China zeigt, in erster Linie Markierung des Herrschaftsanspruchs und Herrschaftsbereiches des Reiches der Mitte. Ihre Führung über Berg und Tal, die Steilheit (oft mit Treppen), die Enge der Turmdurchlässe auf der Mauerkrone, machen sie denkbar ungeeignet für die Verteidigung gegen punktuelle Angriffe, das Herbeiführen von Mannschaften oder gar Pferden und militärischem Gerät zur Abwehr.

In Europa hält es zunächst der Adel mit demselben Prinzip. Kein Schloßpark oder Jagdrevier (vor allem in Frankreich), das nicht durch hohe Mauern umschlossen wäre. Bürgertum und kleine Leute übernahmen auch dies und halten daran fest: kein Hausgrundstück oder Kleingarten, das nicht durch Mauer oder zumindest Zaun abgegrenzt würde. Stehen die Häuser direkt an der Straßenfront, so verdankt sich dies noch den Vorbildern der antiken Städte, in denen das enge Aneinanderrücken der Häuser Schutz vor der sengenden Sonne bot. Aber sobald Reichtum ins Spiel kommt, gilt der Vorgarten zur Straße hin als Ausweis von Luxus und ökonomischer Potenz der Bewohner. Die ästhetischen Statussymbole der Eliten von gestern und vorgestern erhalten sich überall als ästhetische Ideale des guten und schönen Lebens. Und wo der Unterschied von Reichtum und Armut schärfer ausgeprägt ist, findet die chinesische Mauer in aller Welt Nachfolge bei der Abgrenzung ganzer Luxuswohnbezirke gegenüber einer gewalttätigen und schutzlosen Umwelt.

Was die Innenausstattung der Wohngebäude betrifft, so konkurrieren überall die ästhetischen mit den historisch überkommenen religiösen Menschenbildern, die in die politischen Großprogramme eingegangen sind. Der Calvinismus hat in Kontinentaleuropa und in den angelsächsischen Ländern das Schöne, Gesunde und Reiche als Abglanz göttlicher Gnadenwahl propagiert und das Häßliche, Ungesunde und Ärmliche aus dem öffentlichen Raum verbannt. Zugleich aber hat er auch den Menschen in seinen Ansprüchen auf Bescheidenheit eingestellt. Dem verdankt man die gediegenen kleinen Häuser und Wohnungen, wie sie sich noch immer in vielen „idyllischen“ Dörfern und Stadtteilen Hollands, Englands und der Neu-Englandstaaten US-Amerikas darbieten.

Dieser Calvinismus ist auch in die „linke“ Sozialbauarchitektur der Arbeitersiedlungen und darüber hinaus ganz allgemein in die Bauideologie der Moderne eingegangen. Hier hat er die kuriosesten Verschmelzungen mit „rechten“ (feudalen und großbürgerlichen) Ansichten und Anforderungen hervorgerufen. Das kann man z. B. an den für „menschliches Maß“ aufgestellten und z. T. gesetzlich verankerten Richtlinien für Raumgrößen und Deckenhöhen beobachten. Wer die Wolkenkratzer New Yorks und Chicagos und manchen nach ihren Vorbildern anderwärts errichteten Hochbauten betritt, bewundert einerseits die „mächtigen“ mehrstöckigen Eingangshallen und wundert sich über die Winzigkeit der Räume und die geringen Geschoßhöhen der darüber liegenden Büro- und Wohnräume, im Vergleich mit welchen ehemalige Klosterzellen als groß erscheinen.

Im wiederaufzubauenden Nachkriegsdeutschland mag man die entsprechende Bauweise ja als notgeboren und „sparsam“ (vor allem für die Beheizung) ausgeben. Aber dies wird durch die gleichzeitig entstandenen „bürgerlichen“ und öffentlichen Bauten der Nachkriegszeit (nicht zuletzt auch durch die Vorschriften für Garagen- und Kinderzimmer-Mindestausmaße) Lügen gestraft. Kein Wunder, daß der bürgerlich-katholische

Kanzler Adenauer im Palais Schaumburg residieren wollte, während sein protestantischer Nachfolger Ehrhard im neuen „Kanzlerbungalow“ mit Händen fast an die Zimmerdecke reichen konnte.

Und so lebt der großbürgerliche Stil in der Restauration oder auch in der Verschonung der übrig gebliebenen Altbauten des 19. Jahrhunderts mit ihren Zimmerfluchten und hohen Geschossen fort. Wie man sieht, lebt da nicht mehr nur eine alt- oder neureiche Bourgeoisie, sondern ebenso eine mit dem linken „Modul des Menschlichen“ Le Corbusiers unzufriedene linke Boheme. Und sie hat inzwischen auch die aufgelassenen Fabriken zu fashionablen weiträumigen Lofts umgewandelt, in denen sich integrierte Formen des Arbeitens und guten Lebens ausprobieren lassen.

Was die moderne Architektur aber noch mit der Bauästhetik zu tun hat, konnte man jüngst einem Beitrag der FAZ entnehmen. Danach wurde ein „minimalistischer“ Neubau in einem als „Weltkulturerbe“ ausgezeichneten Industriegelände der Stadt Essen mit dem „Nike-Preis des Bundes Deutscher Architekten“ als „beste städtebauliche Symbolik“ ausgezeichnet. Die japanischen Architekten Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa, die vordem gerade den Pritzker-Preis (d. h. den inoffiziellen „Nobelpreis“ der Architektur) erhalten hatten, werden für ihr Bauwerk, „in dessen Fassade 134 quadratische Fenster in unterschiedlicher Größe und scheinbar zufälliger Anordnung geschnitten“ eingelassen sind, dafür gelobt, „in einer äußerst heterogenen, neu zu codierenden städtebaulichen Situation ein zeitgemäßes und gleichzeitig zeitlos poetisches Zeichen zu setzen, das diesen Ort neu generiert und mit ruhiger Ausstrahlung in einen zukünftigen Transformationsprozeß begleitet“.

Dem Bericht kann man weiter entnehmen, daß das Gebäude 2006 für die „Zollverein School of Management and Design“ errichtet wurde, sich laut Auskunft ihres Direktors aber als unbrauchbar erwiesen habe (u. a. wegen des nicht funktionierenden Energiekonzepts der Wärmerückgewinnung aus Grubenwasser). Es ist seit Anfang 2010 von der Folkwang-Universität „für Repräsentationszwecke“ übernommen worden. Zwischenzeitlich wurde es jedoch für gelegentliche Veranstaltungen und Ausstellungen genutzt. Fanden diese im 2. Stockwerk statt, dann nur mit Sondergenehmigung der Feuerwehr, da die Fluchtwege nicht für mehr als 200 Personen ausreichten. Und wegen einer Ausstellung großformatiger Fotos mußten des zu engen Treppenhauses wegen Fenster ausgebaut werden. (Vgl. FAZ vom 10. Mai 2010, S. 27).

Offenbar rächt sich hier die in der traditionellen Architekturausbildung übliche Entwurfsweise anhand von Modellen. Auch die großen Baumeister haben seit der Renaissance solche Modelle gebastelt, und viele davon kann man in besonderen Museen bewundern. Vor allem war diese Modellbauweise auch bei den Schiffsbauameistern üblich, und ihre Modelle wurden wieder Muster für eine zahlreiche Hobby-Schiffbauer.

Von außen und besonders in der Vogelperspektive machen sich die geometrischen Puppenstubenmodelle meist sehr hübsch, besonders wenn sie mit einigen Details ausgearbeitet in eine nur konturenhaft angedeutete bauliche Umgebungen (etwa eines Stadtviertels) hineingesetzt werden. Dann hebt sich natürlich jedes geplante Bauwerk als Solitär heraus. Aber daß die griechischen Tempelbauer die schönen geometrischen Proportionen ihrer Modelle bei der Realisierung in den Bauwerken veränderten und an die menschliche Sicht aus Augenhöhe anpaßten, das haben die modernen Architekten vergessen. Und daß die schönen Modelle der Renaissance-Ingenieure von Maschinen, Kanonen, Panzerfahrzeugen und dergleichen bei der maßstäblichen Vergrößerung fast immer versagten, das wurde als Warnung nicht ernst genommen.

So auch bei den Schiffsmodellen, die man bei den Admiralitäten vor jedem geplanten Schiffsbau anfertigen ließ. Sie sahen immer bewundernswert schön aus, aber nicht selten sind sie nach dem Bau bei der ersten Belastungsprobe gekentert und versunken, wie die berühmte schwedische „Wasa“ bei ihrer Jungfernfahrt im

Jahre 1628. (Vgl. dazu Guy R. Williams, Das große Buch der Schiffsmodelle- international, dt. von H. D. Heck, Frankfurt a.M. 1973, S. 57 – 84).

Auch vielgelobte und als Leuchttürme geltende Bauwerke regen zum Verwundern an. Man sollte erwarten, daß wenigstens der Zweck als Sinngehalt der Bauten sich noch irgendwie in der Form zum Ausdruck bringe. Aber man kann von außen kaum erkennen, welchem Zweck die Gebäude dienen. Das jüngst eröffnete Folkwang-Museum in Essen, das sich selbst (bzw. seinen Vorgängerbau) als „schönstes Museum der Welt“ preist, ist kaum von einer modernen Chipfabrik zu unterscheiden. Und so kann man allenfalls vermuten, daß nicht der Zweck, sondern der industrielle Bauherr (die Krupp-Stiftung) als Wirkursache und die Form als Symbol des Charakteristikums Essens als industrielles Zentrum des Ruhrgebietes zur Darstellung gebracht wurde.

Die Pyramide ist seit den ägyptischen Pyramiden eine „schöne“ geometrische Form. Der Pariser Louvre, der einst seine Besucher mit herrlichen Portalen empfing, ist jetzt im zentralen Innenhof mit der berühmten Glaspypamide I. M. Peis gekrönt. Sie zwingt jedoch als alleiniger Eingangsbereich die Besucher dazu, wie Ameisen durch enge Schlupflöcher im Untergrund des Bauwerks zu verschwinden. Das mag zweckdienlich für Kontrollen sein, trägt aber nichts zur Versinnlichung des Museumscharakters bei. Es symbolisiert eher den Unterwerfungsanspruch einer selbstherrlichen Architektur gegenüber den im Museum ausgestellten Kunstwerken und ist eigentlich menschenunwürdig.

Wir gingen bei unserer Betrachtung von den Renaissance-Beispielen der Machtrepräsentation durch Architektur aus. Was ist daraus geworden? Man sollte erwarten, das neue Berliner Bundeskanzleramt müßte wenigstens noch Spuren davon zum Ausdruck bringen. Offensichtlich verdankt es seine Durchsetzung ebenfalls zu großen Teilen den Puppenstubenmodellen des Arrangements des Berliner Spreebogens. Wie es schließlich von Axel Schulte und Charlotte Frank geplant und ausgeführt wurde, bietet es sich dem Betrachter als betoniertes Kartenhaus dar, das bei jedem (politischen) Sturm in sich zusammen zu fallen droht. Wahlweise läßt sich auch ein ins Monumentale vergrößerter Lautsprecher assoziieren, der dem gegenüberliegenden Parlament Gesetzgebungsinitiativen zudröhnt. Und das wäre wenigstens eine symbolische Spur von Machtausübung. Vielleicht hätte man besser daran getan, an seiner Statt der aufgelösten Sowjetunion ihre Botschaft unter den Linden abzukaufen: eine garantiert wertbeständige Art-Deco-Antiquität.

Besonders aufschlußreich hinsichtlich ihrer Symbolik sind auch diejenigen modernen Museumsbauten, deren architektonischer Anspruch sich selbst so sehr in den Vordergrund drängt, daß sie zu Museen ihrer selbst werden. Wie etwa das Berliner jüdische Museum von Libeskind oder erst recht das neue Maxxi-Museum für Gegenwartskunst von Zaha Hadid in Rom, das kaum Flächen für die Darbietung von Bildern bieten dürfte. Und auch dies rechtfertigt sich wiederum mit den modernen mathematischen Strukturidealen. „Das Wichtigste ist die Bewegung, der Fluß der Dinge, eine nicht-euklidische Geometrie, in der sich nichts wiederholt, eine Neuordnung des Raumes“, sagte Zaha Hadid (im „Ausstellungsrückblick Architektur, 14. Mai 2003 bis 17. August 2003“ im Museum für angewandte Kunst in Wien).

Am 26. und 27. Juni 2010 feierte Deutschland einen „Tag der Architektur“. Was dabei an Selbstlob der Baukünstler herauskommt, bleibt noch abzuwarten. Einstweilen aber kündigt sich auch Protest gegen die Selbstherrlichkeit der Architekten an, wie etwa von dem Schriftsteller Martin Mosebach:

„Was ist es nur gewesen, das uns die Wertlosigkeit als höchsten Wert, die Formlosigkeit als höchste Form, die Unbrauchbarkeit als höchste Funktionstüchtigkeit, die Lumpigkeit als Kostbarkeit verkauft hat. Wie konnte die europäische Menschheit eine ihrer hervorstechendsten

Begabungen verlieren: das Städte- und Häuserbauen?“ (M. Mosebach, „Und wir nennen diesen Schrott auch noch schön“ in FAZ vom 26. Juni 2010, S. 40).

b. Die bildenden Künste

Auch sie fügen sich in der Neuzeit in die dritte Wende zum Subjekt ein. In den Mittelpunkt tritt der Mensch und seine künstlerische Darstellung.

Die Renaissance in Italien hatte die antiken Vorbilder, die sich massenhaft erhalten haben, vor Augen. Sie wurden nachgeahmt oder als Spolien auf und in die neuen Gebäude eingebaut. Was man heute in den archäologischen Museen versammelt hat, das stand zu einem gewissen Teil noch in der Umwelt, auf den Gesimsen und in den Gärten der alten Paläste und auf manchen öffentlichen Plätzen vor Augen. An ihnen schulten dann Generationen von bildenden Künstlern ihren Blick und ihr Auge. Wer möchte ermessen, wie viele antike Standbilder von Göttern, Göttinnen und Machthabern nun den neuen Potentaten oder den christlichen Heiligen zugeordnet, auf neue Sockel gestellt wurden.

So wurde Italien zur Schule der modernen „klassischen“ Auffassung der bildenden Kunst. Im Vordergrund standen die materiell dauerhaften Stein- und Bronzestandwerke, denn von der antiken Malerei war kaum etwas erhalten, es sei denn ihr Abglanz in Mosaiken und auf Vasen. Allenfalls kann man auch recht schlichte Ausmalungen in den Katakomben finden, wie die jüngst unter einem Wohnhaus in Rom entdeckten „ältesten Aposteldarstellungen“ (vgl. FAZ vom 24. 6. 2010 S. 33).

Aber aus den Schriften der antiken Berichterstatter wußte man, daß es auch Malerei gab und daß sie der plastischen Kunst nicht nachstand. Aus ihnen konnte man erfahren, daß die Attaliden in Pergamon, die Ptolemäer in Alexandria und die römischen Imperatoren ihre Paläste mit Kunstwerken, darunter auch mit Bildern ausgeschmückt hatten. Ebenso, daß die Kriege der alten Welt meistens zugleich Beutezüge waren, die den Kunstschätzen der Besiegten galten. Auch, daß die leichter als steinerne Standbilder zu transportierenden Bilder eine teure und gewinnbringende Handelsware war. Kaiser Tiberius hat das Bild eines Priesters, das von Parrhasius aus Ephesus im 5. Jahrhundert v. Chr. gemalt worden war, für sechs Millionen Sesterzen (heute wohl 400 000 Euro) erworben. Und der König von Pergamon bot dem römischen General Mummius, der 146 v. Chr. Korinth erobert hatte und die Kunstwerke als Beute nach Rom schaffte, für ein Dionysos-Bild des Malers Aristeides vergebens hundert Talente (heute etwa eine Viertelmillion Euro). Da ließen die großen italienischen Fürstenthümer ihre Paläste ebenso bebilden und zogen die Maler in ihre Dienste, die sie dann auch ebenso honorierten. (Vgl. Das große Buch der Malerei, hg. v. B. Bilzer u. a., Braunschweig 1960, S. 7.).

So gehört der Bilderkommerz seit der Renaissance zum Schicksal der bildenden Kunst. Der an der Antike und ihren Werken geschulte Kunstgeschmack der jeweils herrschen Kreise bestimmt in der ganzen Neuzeit die menschlichen Gestaltungsaktivitäten staatlicher und gesellschaftlicher Institutionen. Das heißt, er reicht weit über die Künstlerkreise hinaus und setzt auch für Handwerk und Technik ästhetische Maßstäbe. Die Landschaften werden wo immer möglich so gestaltet, daß sie antiken Ansichten nahe kommen. Was in wildwüchsigen Städten geändert wird, fügt sich antiker geometrischer Stadtplanung. Die Parks und Straßen, vor

allem die öffentlichen Plätze, nicht zuletzt aber auch die Friedhöfe, füllen sich mit Standbildern der „Großen“ und „Berühmten“.

Desgleichen blühte die Malerei in der Ausmalung von Kirchen und Palästen, für welche Raffael und Michelangelo im Vatikan und da Vinci in Mailand glänzende Vorbilder für ganz Europa gaben. Das hat sich bis heute bei vielen öffentlichen Gebäuden so erhalten. Auch die Glasmalerei bei den Kirchenfenstern, die schon das Mittelalter begleitet hatte, wurde fortgesetzt und ist in unseren Tagen mit M. Chagall (St. Stephanus in Mainz) und M. Lüperts (ebenfalls in Köln) nicht zum Abschluß gelangt. Wie sehr Handwerk und Kunst hier noch zusammenstimmen, sieht man an G. Richters neuem „aleatorisch“ kariertem Glasfenster des Kölner Doms. Man kann es auch jetzt noch als Auslegeware in Teppichfachgeschäften zum Quadratmeterpreis von 62,90 Euro kaufen, denn für diesen Zweck hat es Richter 1988 für die Herstellerfirma Vorwerk entworfen. Doch wurde ein ausgeschnittenes Stück davon in einer Londoner Auktion für „Contemporary Art“ als „Printed Nylon“ zum Schätzpreis von 5000 – 7000 £ angeboten (vgl. FAZ vom 26. Juni 2010, S. 43).

Die mittelalterliche Gewohnheit, Tafel- und Andachtsbilder gemäß den kirchlichen Gedenkzeiten der Heilsgeschichte zur Schau zu stellen und wieder abzunehmen oder sie als Altarbilder-Flügel wie in Schränken einzuschließen, ebenso aber auch das Mitführen von Andachtsbildern auf Reisen, hat sicherlich dazu beigetragen, unterschiedliche Bewertungen von Wand- und Fenstermalereien einerseits und beweglicher Gemälde in eigens dafür hergestellten Rahmen üblich zu machen. Die Rahmenherstellung wurde seither zu einem recht einträglichen handwerklichen Gewerbe. Aber es hatte auch bedeutende Folgen. Nicht zuletzt die, daß auch noch modernste Bilder entweder von den Künstlern selbst oder auch von Museumsleuten in kostbarste antike Rahmen gesetzt werden (womit manches dürftige Bild „aufgemöbelt“ worden ist).

Der Rahmen aber bot dann auch die Möglichkeit, Besitzer und Thema des jeweiligen Gemäldes aufzubringen. Das wurde einerseits für die Feststellung einer Provenienz des Werkes, dann aber auch für die Lenkung der Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Sinn des Bildes von immer zunehmender Bedeutung.

Dadurch konnte sich auch die Einstellung des Betrachters grundsätzlich umkehren. Der im Sinne der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert humanistisch gebildete Betrachter konnte diesen Sinn aus der Kenntnis der alten Mythologie und der sakralen und weltlichen Geschichte aus dem Gemälde wiedererkennen. Aber je mehr diese Bildung in der Moderne abhanden kam und die Gemälde „abstrakt“ wurden, erwies sich die Bildunterschrift mehr und mehr als einziges Mittel, überhaupt einen Sinn der Darstellung zu suggerieren. Mancher heute unangefochtene Meister und noch mehr viele Kleinmeister verdanken ihren Erfolg beim Publikum eher einer geschickten Bildbetitelung als dem, was das Bild selbst zum Ausdruck bringt. Wobei das „ohne Titel“ unter manchem Bild vielleicht Protest gegen diese Voreinnahme des Publikums, zuweilen aber auch eine besonders raffinierte Weise der Gängelung durch Verweigerung darstellt. Es ist eine Art von Koketterie, wenn jetzt von vielen Künstlern suggeriert oder verlangt wird, der Betrachter solle sich „aktiv“ einen Sinn ihrer Bilder ausdenken. Jedenfalls fällt jedem Museumsbesucher auf, daß das Publikum nicht zuerst ein Bild betrachtet und dann die Betitelung (die ja jetzt fast immer neben das Bild geklebt wird) ansieht, sondern umgekehrt sich im Katalog, dem Audiogerät oder am Bildtitel informiert, was das Bild bedeuten solle, ehe das Bild zur Bestätigung des so vermittelten Vorurteils betrachtet wird.

Waren die Museen ehemals Schätzhäuser des Erbes vom Besten und Wertvollsten früherer Zeitalter, so hat sich dies in der Moderne grundsätzlich gewandelt. Was heute in den Museen zur Schau gestellt wird, ist abhängig vom Urteil einer fachlich immer mehr spezialisierten Kunstgeschichtsschreibung und Kritikerschaft. Die Museen

folgen damit dem Trend der Anordnung der einstigen Schatzkammern der Potentaten von Naturalien- und Gewerbekabinetten, nämlich von der Klassifikation der Genres zu ihrer historischen Entwicklungsgeschichte.

Die darauf angewendeten Kategorien sind dieselben wie in anderen Kulturbereichen: Antike (wenn sie nicht in archeologische Museen übergegangen ist), Mittelalter, Renaissance, Klassik, Barock, Rokoko, Biedermeier und Empire, Fin de siècle (des 19. Jahrhunderts), Jugendstil und „Art deco“ übergehend in die „Moderne“ des 20. Jahrhunderts mit dem Impressionismus, Expressionismus, Kubismus, Primitivismus, Symbolismus, ja auch bis zum Nullpunkt „Zero“. Innerhalb dieser Leitlinie spezifiziert man Unterabteilungen von Renaissancen von Renaissancen, Neo-Reprisen von Reprisen, Durchbrüche zum Neuen und Überholungen des Neuen durch das Allerneueste. Die von der Architekturtheorie übernommene Bezeichnung „Postmoderne“ des letzten Fin de siècle steht einstweilen noch als Pendant des wissenschaftstheoretischen „Anything goes“ Feyerabends.

Die Unterabteilungen gliedern sich in Schulen und Filiationen, an deren Spitze die maßgeblichen Großmeister stehen. Alle diese Ordnungsmuster findet man ebenso in der Wissenschafts-, Philosophie- und Technikgeschichte. Man kann wohl ganz allgemein feststellen, daß diese epochen- und schulmäßigen Zuordnungen sich als die eigentlichen Qualifikationsmerkmale im Bereich der bildenden Künste etabliert haben.

Da die Präsentationsräume in den Museen beschränkt sind, gibt es je nach Zeitinteresse, Mode und Stand der Kunstwissenschaft einen ständigen Umschlag des Dargebotenen von den Magazinen in die Schauräume und zurück. Was ja ebenfalls in den wissenschaftlichen Zeitinteressen und Modeströmungen eine Parallele hat, wo immer wieder „verkannte Genies“ aus der Versenkung geholt und andere überschätzte Repräsentanten in den Hintergrund gedrängt werden. Als beliebter Tummelplatz für solche Umschläge haben sich die „Entdeckungen“ erwiesen, daß etwa ein Bild aus der Schule vom Meister selbst stammt, oder umgekehrt, daß das berühmte Meisterwerk nur von den Lehrlingen stammt, wie vor einiger Zeit drastisch an Rembrands „Mann mit dem Goldhelm“ vorgeführt wurde. Und doch weiß der Kenner, daß die alten Meister fast immer mit Lehrlingen und Gehilfen gearbeitet haben, denn das gehörte zur „handwerklichen“ Ausbildung des Nachwuchses. Die Aufregung über den gesunkenen Wert des Rembrandbildes betraf daher eher die Investoren als das kunstsinnige Publikum.

Anders als in der Wissenschaftsgeschichte aber hat sich in der bildenden Kunst das Interesse und die Aufmerksamkeit des Publikums von der unübersichtlichen Vielfalt der Kunstproduktionen auf deren Schöpfer und die Autoren verlagert. Das aber hat sie mit der musikalischen und literarischen Produktion gemeinsam. Kein Museumskatalog, keine Literaturkritik und keine Musikansage im Radio ohne mehr oder weniger ausführliche Erörterung des Lebensganges der jeweiligen Schöpfer.

Naturgemäß ist das die einfachste Gestalt der Kausalforschung, die ja in allem gelehrten Erklären dominant geworden ist. Hier wimmelt es geradezu von Krankheits- und Elendsbulletins, von Wahnsinn und Perversionen, die angeblich das Genie hervorbringen. Man kann auch sagen: die das platonische Muster von der „göttlichen Inspiration“ des Künstlers abgelöst haben. Gelten diese (gewöhnlich psychoanalytisch dingfest gemachten) Eigenschaften aber per se schon als Kausalfaktoren der Genialität, so entscheiden mehr und mehr die politischen Zuordnungen als Kausalfaktoren der Größe oder Winzigkeit künstlerischer Potenz. Nichts scheint gegenwärtig wenigstens in Deutschland mehr zu interessieren als noch so unauffällige Indices für „Verstrickungen“ eines älteren Künstlers ins Nazi-System, oder andererseits in die Avantgarden der linken Weltverbesserer.

Übereinstimmungen in der künstlerischen Bewertung gibt es aber in der bildenden Kunst nicht durch Nobelpreise. Sie hat dies aber auch nicht nötig, denn an ihrer Stelle hat sich seit langem die finanzielle Bewertung durch die Weltmarktpreise auf den internationalen Auktionen durchgesetzt. Damit aber ist nur erst

der Standard des antiken römisch-griechischen Kunstmarktes wieder erreicht. Beim antiken Kunstmarkt – so zeigen schon die vorn erwähnten Beispiele – handelte man mit Kunstantiquitäten, die oftmals hunderte von Jahren alt und deren Provenienz einigermaßen gesichert war. Das hat sich bei der Antiquitätenspekulation erhalten, die jetzt gleichrangig neben den „Wetten“ auf moderne Kunst stehen. Als Kehrseite des Geschäfts boomen dann natürlich auch die Fälschungen und die Kunsträuberei. Das Neue allerdings gegenüber der antiken und traditionellen Antiquitätenspekulation liegt darin, daß die moderne Kunstproduktion in unvergleichlich kürzeren Zeiten in den Zustand und Rang von Antiquitäten übergeht.

Neu ist dabei auch, und es ist ja kein Geheimnis: Banken, Großfirmen und reiche „Anleger“ investieren in alles, was überhaupt für den Kunstmarkt produziert wird. Da wiegen einige wenige Volltreffer alle kleinen Verluste mit Eintagsfliegen auf. Aber die Rede von „Wetten“ oder dem „richtigen Riecher für Qualität“ verdeckt, wie es eigentlich zugeht. Gleichgültig, worin man investiert ist, wenn sich genügend Material angesammelt hat, findet man die richtigen Gutachter und stiftet die Sammlungen (meist als Abgeltung von Erbschaftssteuern) möglichst zugleich mit einem eigenen Museumsbau oder entsprechenden Auflagen für Ausstellungsplatz in den etablierten Museen. Und zur Vorbereitung „pusht“ man seine Hauskünstler bei Galeristen und beim Gutachterpersonal, bis sie das erwartete Renommee erworben haben, das sich dann in Investitionsrenditen niederschlägt.

Daß die Kunstproduktion auf diese Interessen mehr und mehr zugeschnitten wird, läßt sich schon an den Formaten erkennen. Die Formate tendieren zum Übermaß. Sie passen nur noch in die Eingangshallen von Großkonzernen, kaum aber noch in die Privaträume des immer noch interessierten Durchschnittsbürgers. Geraten sie in die Museen, so verdrängen sie die kleineren (und meist älteren) Formate in die Nebenräume, wie man jahrelang im ehemaligen Kölner Wallraff-Richards-Museum beobachten konnte. Mancher An- und Ausbau alter Museen verdankt sich jetzt nur dem Platzanspruch der großen Formate und Environments, die in die alten Räume nicht mehr passen.

Auf den Sinngehalt der Produktionen, jedenfalls soweit er Bildungskennnisse betrifft, kommt es dabei kaum noch an. Als dominierender Sinn tritt – ineins mit dem Fortschrittsbewußtsein der Wissenschaften und der Technik – das Neuartige gegenüber allem bisher Dagewesenen in den Mittelpunkt der Bewertung und der Kunstkritik. Die « Querelle des Anciens et des Modernes » des 18. Jahrhunderts setzt sich verschärft in den Maßstäben von „modern“ und „postmodern“ fort. Es fehlt natürlich nicht an Aussagen und Behauptungen der bildenden Künstler über das, was das jeweils Neue an der Moderne sei. Man findet viel Einleuchtendes aber auch manches Verworrene darüber in dem Buch von Walter Hess „Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei“ (Hamburg 1956). Darüber ist in einem späteren Kapitel genauer zu verhandeln. Da es aber – wie auch in der Wissenschaft - äußerst schwierig ist, etwas Neues und Original-Originelles gegenüber dem Überkommenen zu identifizieren und abzugrenzen, geraten auch die allertraditionellsten Motiv-, Themen- und Manierübernahmen in Plagiatsverdacht.

Bei dem gerade erwähnten Interesse an den Künstlerviten wird das Neue auch immer weniger in den Kunstproduktionen als vielmehr am Lebensstil der Künstler festgemacht. Und auch darin bildet sich das in der Wissenschaftstheorie ausgerufene Prinzip des „Anything goes“ (Feyerabend) oder des „Erlaubt ist, was gefällt“ ab. Daß dabei die Devise „alle Menschen sind Künstler“ propagiert und weithin angenommen wird, ergibt sich zwangsläufig. Denn es eröffnet sich dadurch eine weite Palette von Verhaltensweisen vom Kindlich-Kindischen und Spaßmachen bis zur seherischen Geste des inspirierten Genies oder Propheten, und vom Obdachlosen bis zum Jet-set-Weltbürger, die alle in mannigfaltigen Verquickungen Modelle der Selbststilisierungen ergeben.

Selten aber dringt etwas darüber aus den Künstlerkreisen an die Öffentlichkeit, wie so mancher sich selbst sieht, denn jeder kennt die Berufsmaxime der Maler: „Maler, male, rede nicht!“ Pablo Picasso, einer der unbestritten größten Maler der Moderne, soll in einem Vortrag am 2. 5.1952 in Madrid über sich selbst folgendes verlautet haben, was, wenn es nicht authentisch ist, dann jedoch passend erfunden ist:

„Seit die Kunst nicht mehr die Nahrung der Besten ist, kann der Künstler sein Talent für alle Wandlungen und Launen seiner Phantasie verwenden. Das Volk findet in der Kunst weder Trost noch Erhebung. Aber die Raffinierten, die Reichen, die Nichtstuer und Effekthascher suchen in ihr Neuheit, Seltenheit, Verstiegenheit und Anstößigkeit. Seit dem Kubismus, ja schon früher, habe ich selbst alle diese Kritiker mit den zahllosen Scherzen zufriedengestellt, die mir einfielen, und die sie umso mehr bewunderten, je weniger sie ihnen verständlich waren. Durch diese Spiele, diese Rätsel und Arabesken habe ich mich schnell berühmt gemacht. Und der Ruhm bedeutet für den Künstler Verkauf, Vermögen, Reichtum. Ich bin heute nicht nur berühmt, sondern auch reich. Wenn ich aber allein mit mir bin, kann ich mich nicht als Künstler betrachten, im großen Sinne des Wortes. Große Künstler waren Giotto, Rembrandt und Goya. Ich bin nur ein Spaßmacher, der seine Zeit verstanden hat und alles, was er konnte, herausgeholt hat aus der Dummheit, der Lüsternheit und Eitelkeit seiner Zeitgenossen“ (nach einem freundlichen Hinweis von Frau J. Bellstedt. Siehe auch R. Kuhler, Was ist Kunst? Eine Betrachtung mit Zitaten, Internet).

Und so wird auch ein von meiner Enkelin im zarten Alter von zwei Jahren mit dem Finger fabriziertes Bildchen in meinem Haus ebenso als „modern oder gar schon postmodern“ bestaunt wie die in Dosen eingemachte Kacke eines prominenten Mitgliedes der Zero-Gruppe im Museum. Und stand nicht jüngst ein leibhaftiger Künstler einen ganzen Tag lang als Kunstwerk auf dem sonst leeren Sockel des Londoner Trafalgar Square? Und saß nicht eine Künstlerin tagelang selbst als Kunstwerk inmitten ihrer Werke im MoMa in New York?

Ausgebildet werden die bildenden Künstler auf ihren traditionellen Kunstakademien und in den zahlreichen Neugründungen von „Universities of Art“. Als Hochschulen oder „Universitäten“ haben sie inzwischen allenthalben Handwerkliches und Technisches, was früher in der bildenden Kunst als Hilfsmittel diente, zu neuen Kunstgattungen erklärt und in ihre Lehre einbezogen. Dazu gehört in erster Linie die Photographie, die seit ihrer Erfindung die alte Methode des perspektivischen Zeichnens durch ein Gitternetz ersetzt hatte. Schon im 19. Jahrhundert sah man es den Portraits nicht mehr an, ob sie „ex vivo“ oder nach einer photographischen Vorlage oder einer Projektion gemalt wurden. Umso mehr ließen sich die Portraitmaler damals gerne mit ihrem Modell photographieren. Informel und Pop-Art verwendete die Photographie direkt als Vorlage für den Rasterdruck, für Kolorierungen, für Umrißzeichnungen oder auch neuerdings für Übermalungen. Und so vorbereitet wurde es allenthalben hingenommen, daß sich die Photographie als neue Kunstgattung auch in den Museen etablierte. Auch sie unterliegt naturgemäß dem Streit der Meinungen darüber, was und welche Photographien künstlerischen Wert oder auch nur den ökonomischen Wert geschickter Sammlungen zur Technikgeschichte der Photographie besitzen. Daß dann auch die Videoaufnahmen der Photographen als „Videokunst“ museumsreif wurden, versteht sich von selbst.

In der Regel sind die Kunsthochschulen - im Gegensatz zu allen übrigen Hochschulen - ausgestattet mit dem elitären Privileg, sich ihre Studierenden selbst aussuchen zu können. Das kann nur heißen, daß ihre Lehrer voll verantwortlich zeichnen für das, was dabei herauskommt. Und diese Lehrer sind wohl in ihrer Mehrzahl selbst prominente Künstler, die ihre „Berufung“ auf die Professuren ihrem Rufe verdanken.

Gewiß kann man bei den mancherorts üblichen Begehungen der Ausbildungsstätten immer wieder überraschende Begegnungen mit den Meistern, mit vielversprechenden Talenten und hervorragenden Leistungen aus ihrem Schülerkreis erleben. Und das war ebenso gewiß schon immer so. Aber die Stimmen mehren sich, daß das allgemeine Niveau doch merklich gesunken oder gedrückt worden ist, was viele Beobachter ja allgemein beim Hochschulwesen diagnostizieren. Zitieren wir dazu eine Insider-Stimme:

„Die Frage nach dem Bildungsniveau an den deutschen Kunsthochschulen und Kunstakademien kann ich mit dem einfachen Satz beantworten: Die deutschen Kunsthochschulen und –akademien sind keine sinnproduzierenden Lehranstalten mehr. Der Zerfall der Allgemeinbildung, die Auflösung des verbindlichen Fächerkanons, die Relativierung der ästhetischen Maßstäbe und die unbegrenzte Ausweitung des Kunstbegriffes haben an diesen Bildungsinstitutionen ein Niveau entstehen lassen, das selbst durch weitere Subreformen, unverbindliche Empfehlungen und kümmerliche Willenserklärungen nicht mehr zu verschlechtern ist.

Das Bildungsangebot unserer Kunstakademien reicht gerade noch aus, eine bestimmte Gruppe sonst arbeitsloser Menschen oberflächlich und inhaltslos zu beschäftigen. Zynische Kritiker sprechen von den Akademien nur noch als einer Form beschützender Werkstätten für BAFÖG-Frührentner.

Es ist üblich geworden, die Schuld für den Substanzverlust unserer Hochschulen im wesentlichen den Studenten zu geben. Von der Schule für das Studium schlecht vorbereitet, kommen sie in die Akademie in der Hoffnung, einen Ausweg aus der faden Dressur zu finden, die sie bisher gängelte. Es fehlt diesen Studenten jede Allgemeinbildung. Es mangelt ihnen an Tatkraft, an Ausdauer, Zielstrebigkeit, Motivation, Interesse. Allesamt scheinen sie auf Mittelmäßigkeit eingeschworen, glauben sich frei, wenn sie auf Konventionen herumtrampeln, sind spracharm und nicht bereit, wirklich zu sehen oder zu hören. Sie haben über alles eine Meinung, aber für nichts Verständnis. Sie wollen durch Kunst die Welt verändern, aber kennen die grundlegenden Probleme der Malerei, der Skulptur, der Zeichenkunst nicht. Sie wollen sich verwirklichen, aber mit phrasenhaften Gedanken und kraftlosen Händen. Vergafft in alle Dernier cris, stellen sie sich die Kunst nur noch als eine Art edler Restverwertung vor.

Lassen wir uns von jenen Hochschullehrern nicht blenden, die es noch immer verstehen, aus den trivialsten Ideen und Gegenständen Wirkungen und Erfolg zu machen, um uns im tollsten Reklamelärm künstlerische Lebendigkeit und geistige Anspannung vorzutäuschen, so erkennen wir, daß der Niedergang der deutschen Akademien im wesentlichen von den Hochschullehrern betrieben wird.

Wagen wir zwei kurze Blicke hinter die schlecht getünchte, kunstakademische, potemkinsche Fassade. Das Wort ‚Kunst‘ gehört zu den Worten, von denen jeder zu wissen glaubt, was sie meinen. Vernünftig erklären aber kann es keiner. Also führen die meisten bei dem Versuch, das Wort ‚Kunst‘ zu definieren, schon nach kurzem tautologische Affentänze auf. Dennoch muß uns verwundern, wenn ein Hochschullehrer in einer Vorlesung erklärt: ‚Kunst ist das, was Künstler tun‘. Basta! ... Der zweite Blick gilt dem parzellierten Ödland Vorlesungsverzeichis der Gesamthochschule Kassel, Sommersemester 1981. Da steht auf Seite 350 unter 035 als Themengabe und ohne jede weitere Erläuterung zu lesen das Wort ‚Überleben‘, unter 036 ebenso lapidar das Wort ‚Weltmeister‘. Was regen wir uns also auf, daß die Studenten unter vielem anderen

auch ihre Muttersprache nicht mehr beherrschen? Wie sollen sie das, wo ihnen die Hochschullehrer das Stammeln vorexerzieren?“

Und das wird, so fährt der Autor fort, bei den Auswahl- und Zulassungsgesprächen „nur noch von dem verworrenen Denken der beisitzenden Hochschullehrer überboten. Weil sie den eigenen Erfahrungsbereich nicht beherrschen und häufig den Gegenstand, über den sie entscheiden sollen, nie Sache einer eigenen Praxis gewesen ist, da viele von ihnen nie ein Bild gemalt, nie modelliert, nie gezeichnet haben und sie nicht einmal die Folgerichtigkeit von Fragen beherrschen, überwiegen bei ihnen der Aufwand an Gesinnung, ideologische Rechtschaffenheit und soziales Erbarmen. So kommen jährlich Hunderte von Studenten an unsere Akademien, deren Begabung auf ganz anderen Gebieten als dem der Kunst liegt“ (E. Fiebig: Die Herrschaft der Phantasielosen. Vom Elend der Kunsthochschulen / Ein zorniger Erfahrungsbericht, in: FAZ vom 12. Juni 1981, S. 25).

Was hier recht drastisch gesagt ist, liegt nun schon eine Weile zurück. Man kann inzwischen hoffen, daß sich dies alles mit den Bologna-Reformen grundsätzlich ändert. Denn in allen Hochschulen liegt ja die Verantwortung für das, was herauskommt, und für das, was man herauskommen lassen möchte, gänzlich bei den ernannten Rektor-Präsidenten, der Ministerialbürokratie und den privaten Akkreditierungsgesellschaften, die die neuen Bachelor- und Masterstudiengänge genehmigen.

Der noch unter dem alten gesetzlichen Zustand zum Rektor der Düsseldorfer Kunstakademie gewählte Markus Lüperts vertraute freilich nicht darauf. Nach seiner Verabschiedung vom Rektorat gab er in einem Interview seine Absicht zu erkennen, eine von solchem staatlichen Ausbildungswesen ganz unabhängige private Akademie für Malerei und Bildhauerei zu gründen. Sie solle „wie in der Antike“ auch die Dichter in ihr zu Wort kommen lassen. Sie sollte vor allem eine „Ausrichtung auf die avantgardistische Bedeutung von Bildhauerei und Materie“ besitzen – und zugleich auf handwerkliche Ausbildung in den Bildhauer- Malerwerkstätten zurückkommen. Seine Diagnose und Hoffnung lautet:

„Ich glaube, daß in Zukunft Malerei und Bildhauerei, so wie ich sie verstehe, an allen öffentlichen Anstalten nicht mehr gelehrt wird. Schuld daran ist die Erschlaffung des akademischen Gedankens, der sich der Moderne anbiedert. Meine Idee einer Akademie orientiert sich eher an bestimmte Vorstellung(en) des 19. Jahrhunderts, nämlich, daß der Nachwuchs direkt in die Künstlerateliers geht und das Studium an der Basis stattfindet“ (Interview mit Michael Kohler vom 18. Dezember 2008, im Internet).

c. Die Musik

Sie hat in der Neuzeit ihren Status als Kunstgattung gegenüber den anderen Künsten ziemlich unangefochten bewahrt. Was sie jenen gegenüber immer auszeichnete, war und blieb die von den Pythagoräern entdeckte und

von Platon hochgeschätzte Eigenschaft, im wörtlichen Sinne „unanschaulich“ zu sein und doch ein sinnliches Zeugnis bzw. eine Symbolik der höchsten metaphysischen und wissenschaftlichen Strukturen der Welt darstellen zu können.

Sie gehörte, wie in der griechischen Choreia, zum mittelalterlichen Gesamtkunstwerk des Gottesdienstes und wurde zugleich im universitären quadrivialen Kurikulum hinsichtlich ihrer mathematischen Konstruktionsprinzipien theoretisch gelehrt.

Dabei war und ist sie wie in allen Kulturen unmittelbar ins tägliche Leben verwoben. Man hat jederzeit und überall gesungen und mit klangerzeugenden Instrumenten musiziert. Vor allem Kirchenglocken haben in der christlichen Ära den Himmelsraum über allen Gemeinden mit ihrem Klang erfüllt, die Zeit gegliedert und die Feste, familiären Ereignisse wie die Hochzeiten und Begräbnisse begleitet und die Katastrophen angezeigt.

Die Herstellung der Glocken war stets ein besonderes Handwerk und ist es geblieben. Besonders die Abstimmung von Kirchenglocken verschiedener Größen an den großen Kirchen folgte dem Muster der Harmonik auf der Basis eines Grundtons der jeweils größten Glocke, und erst recht die Abstimmungen der Glocken verschiedener Kirchen in den größeren Städten war eine besondere Herausforderung. Übrigens besonders seit der Renaissance in den gemischt konfessionellen freien Reichsstädten, wo sie wenigstens auf musikalischem Gebiet eine allzu wenig beachtete Ökumene herstellte. Man hätte ja erwarten können, daß sich die heftigen Konfessionsstreitigkeiten – bis zum 30-jährigen Krieg – auch in disharmonischen Geläute-Kriegen hätte fortführen lassen.

Wie die anderen Künste nimmt die Musik aber auch an der neuzeitlichen Wende zum Subjekt, also der Hochschätzung ihrer Schöpfer – sowohl als Komponisten wie als ausübende Sänger oder instrumentale Virtuosen – teil. Und ebenso unterwirft sie sich dem neuzeitlichen Selbstverständnis als eines Zeitalters sich überbietender Fortschritte auf allen Gebieten.

Am auffälligsten hat sich ihr Verhältnis zum Handwerk und zur Technik gewandelt. Die frühe Neuzeit beginnt vor allem durch die Reformation das antike und mittelalterliche Vorurteil abzulegen, ihre persönliche Ausübung sei etwas „Banausisches“, das man den Handwerkern überlassen sollte, um sich nur an ihr zu erfreuen oder zu unterhalten. Und doch dauerte es bis in die Zeit Mozarts, um die komponierenden und ausführenden Musiker anders denn als Dienstboten und Handwerker zu behandeln.

Die berufliche Lage der Musiker war und blieb ebenso wie die der bildenden Künstler bis in die Gegenwart prekär. Aus der mittelalterlichen Musikpraxis gab es für die kirchlichen Musiker sichere Stellungen. Es gab mehr oder weniger ausgebildete Chöre von Priestern, Mönchen und Nonnen und erst recht ausgebildetes Personal für die Orgeln und begleitende Instrumente, nicht zuletzt auch für die Glockenschläger, die vor allem in England bis heute in manchen Gemeinden edle musikalische Wettstreite mit ihren Glockenspielen abhalten. Berühmt waren und blieben bis heute die „Nachtigallen“ der venezianischen Nonnenklöster bzw. Hospize, die – oft als Findelkinder aufgenommen und speziell für den Gesang ausgebildet – wundervolle Darbietungen für die Öffentlichkeit gaben und ihre Leiter – wie den seinerzeit und immer noch berühmten Antonio Vivaldi (1675 – 1741) zu ebenso bewunderten Kompositionen inspirierten. Nicht minder berühmt war das päpstliche Musikpersonal der Knabenchöre und der Capella Sistina mit ihren Komponisten, unter denen Giovanni Pierluigi Palestrina (1525 – 1594) bis heute Weltruf behalten hat.

Diese liturgische Rolle der Musik wurde durch die Reformation übernommen und weiter ausgebaut. Die kirchliche Musik aber wurde dadurch geadelt, daß sie eine feste Stellung in der Liturgie behielt und stets die Mysterien der christlichen Lehre als tönende Botschaft an die Gläubigen vermittelte. Bei den Katholiken blieben

die großen Messen und Oratorien die Hauptmuster, auch wenn sie von protestantischen Tonmeistern komponiert waren. Bei den Protestanten trat das gesungene Kirchenlied an ihre Seite. Es knüpfte an die Volkslieder an. Vor allem Martin Luther sorgte dafür, daß das Singen und später überhaupt das instrumentale Musizieren in den Schulkurrikula eine feste Stelle erhielt.

Die durch den Handel reich gewordenen Städte leisteten sich eigene Kapellen, wie ein Bild Albrecht Dürers von den „Nürnberger Stadtpfeifern“ dokumentiert. Und neben ihnen gab es nicht nur in Nürnberg „Meistersinger“, d. h. nebenberufliche Chöre, in denen sich zunfangehörige freie Bürger zu ihrem Vergnügen und als Ausweis ihrer „Gelehrsamkeit“ zusammentaten. Nicht zu vergessen auch der Gebrauch des Kurrendesingens in vielen Gemeinden, bei dem Knabengruppen (wie noch heute beim Dreikönigssingen üblich) den Bürgern gegen kleine Gaben musikalische Ständchen darboten. Auch Martin Luther hat sich so sein erstes Brot verdient und dabei seine bekanntlich kräftige Tenorstimme ausgebildet.

Schwerer hatten es die überall in den Ländern herumziehenden Bänkelsänger und Musikanten, die vor allem auf den Märkten und Festivitäten auftraten. Sie betrieben dies als ihren Beruf. Und sie sorgten dafür, daß ein hergebrachtes Volksliedgut sich überall gleichermaßen verbreitete und durch ihre Einfälle erweitert wurde. In ihrem Berufsstand fand sich so ein vorbereitetes Personal, das für feste Anstellungen im bürgerlichen und vor allem auch adeligen Haushalt bereitstand.

Festere Berufsaussichten ergaben sich neben kirchlichem und privatem Dienst in den stehenden Heeren, die ja seit der Antike nicht ohne ihre besondere Militär- und Marschmusik auskamen. Auch von der Marschmusik blieben einige Muster fester Besitz der modernen Welt. So die Marschmusik des Marseiller Revolutionsheeres mit dem Text von Rouget de L'Isle, das zur französischen Staatshymne wurde. Aber auch die Marschmusik der „Pomps and Circumstances“ von Edgar Elgar, das zur inoffiziellen Staatshymne der Engländer geworden ist.

Vergessen wir auch nicht, daß die französische Armee und Marine nach 1817 eine Zeitlang damit experimentierte, eine von dem Musiklehrer Jean François Sudre (1787 – 1862) erfundene „Musiksprache“ für die Übermittlung von Befehlen durch Hörnersignale zu benutzen. Sudre schrieb für diese „musikalische Universalsprache“ ein Großes Dictionnaire sowie sechs kleinere spezielle Lexika mit musikalischer Notierung kurzer Musikweisen und ihre Bedeutungen in verschiedenen Sprachen. Die zuerst von Sudre dafür vorgeschlagene Bezeichnung „Phonographie“ wurde allerdings seit der Erfindung des Tonaufzeichnungsgeräts durch Th. A. Edison (1877) für diese neue Technik reklamiert, so daß der Vorgänger in Vergessenheit geriet. (Vgl. dazu Art. „Musiksprache“ in: Rheinisches Conversationslexikon, Band 8, 4. Aufl. Köln 1841, S. 1158 – 59). Heute wird nach den neuesten Errungenschaften der Geräuschtechnik die Beschallung im nichthörbaren wie auch im hörbaren Bereich als Polizei- und Militärtaktik eingesetzt (vgl. dazu Steve Goodman, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, Mass. 2010).

Den bedeutendsten Anstoß für die neuzeitliche Musikentwicklung aber gaben zunächst die fürstlichen Haushalte, die sich in allen Ländern eigene Hauskapellen und bestellte „Kompositeure“ für immer neue Musikweisen zulegten. Und da die meisten untereinander verwandt waren, übertrumpften sie sich – ebenso wie bei der Ausstattung ihrer Paläste mit Bildwerken – mit der gegenseitigen Abwerbung berühmt gewordener Musiker.

Daß bei soviel Anregungen in den fürstlichen Familien selbst musiziert wurde, zeigt sich schon in den zahlreichen Bildern, auf denen die vornehmen Damen und Herren mit ihren Musikinstrumenten dargestellt wurden. Vor allem boten die sommerlichen Vergnügungen auf ihren Landschlössern Gelegenheit für diese Unterhaltung. Das berühmteste von allen dürfte wohl das riesig ausgebaute Landschloß des Fürsten Nikolaus

Joseph Esterhazy in der Nähe von Eisenstadt im österreichischen Burgenland gewesen sein, dessen musikalischer Ruf durch die jahrelange Arbeit von Joseph Haydn (1732 – 1809) als Kapellmeister und Komponist begründet wurde. Aber daß ein König höchstpersönlich musizierte und sich sogar als Komponist versuchte, wie Friedrich d. Gr., blieb doch eher die Ausnahme.

Wie überhaupt die adeligen Vergnügungen Vorbild für das wurden, was das Bürgertum nachahmte und übernahm, so auch im Falle der Hausmusik. Vor allem waren es die weiblichen Familienmitglieder, die hier die Musikpraxis ausübten. Und dies schuf dann einen großen Bedarf an Lehrern, die diese Funktion als neue Berufspraxis wahrnahmen. Bis heute haben wohl die meisten praktizierenden Musiker in dieser Funktion begonnen, und ebenso blieb es für die meisten bis heute ein dürftiges Brot, sich mangels anderer beruflicher Stellung damit über Wasser zu halten. Diejenigen aber, die es wenigstens zur Anstellung oder zur freien Mitarbeit bei einem Radiosender brachten, bilden ständig – ebenso wie die Museumspädagogen – ein geduldiges Publikum durch ihre Kommentare zu den (meist nur bruchstückhaft) eingespielten Musikstücken zu Kennern heran.

Der Schlachtruf der Renaissance „ad fontes“ (zurück zu den Quellen) führte auch die Musiker auf das Studium der antiken griechischen Quellen zurück. Eine erste umfassende Quellensammlung brachte Markus Meibom mit seinen „Antiquae musicae auctores“, in 7 Bänden zu Amsterdam 1652 heraus. Daß die bedeutendste Quelle dafür dasjenige war, was man über die griechische Tragödie und Komödie mit der sie begleitenden ernsten und heiteren Musik wußte, lenkte die Aufmerksamkeit der „Tonsetzer“ alsbald auf die Wiederaufnahme und Weiterentwicklung der hier bekannt gewordenen Muster.

Das Gesamtkunstwerk der Choreia wurde Vorbild für die Entwicklung des neuzeitlichen Gesamtkunstwerkes der Oper. Die Bezeichnung selbst dokumentiert es noch: „opera musica“ hieß bei der in der Renaissance führenden Musiknation der Italiener „musikalisches Werk“ schlechthin. Und die dann zu Hunderten komponierten neuen Opern teilten sich nach den literarischen Vorlagen der Tragödie und Komödie sogleich in die italienische Opera seria und die Opera buffa, die dann auch in allen europäischen Ländern als ernste und komische Opern unterschieden wurde. Ein Nachhall davon dürfte die in die Moderne übernommene Einteilung der Musikproduktion in „ernste Musik“ und „Unterhaltungsmusik“ sein. Bemerken wir zusätzlich, daß das, was sich später als „Symphonie“ gegenüber der Oper verselbständigte, zuerst nur eine obligatorische „Ouvertüre“ zur Oper gewesen ist.

Der Ausgangspunkt der Antikenaneignung war, wie in so vielen anderen Verhältnissen, der Hof der Medici in Florenz. Hier versammelte der kunstliebende Giovanni Bardi, Graf von Vernio, einen Kreis von Literatur- und Musikliebhabern um sich. Unter ihnen ragte der Vater Galileo Galileis, nämlich Vincenzo Galilei als Wissenschaftler, Komponist und Lautenspieler hervor, der gleichsam als Manifest ihrer Bestrebungen einen „Dialogo della musica antica e moderna“ (Florenz 1602) verfaßte (sein Sohn verfaßte 1632 bekanntlich eine analoge Schrift über „Die beiden Weltsysteme“, nämlich das „antike“ aristotelisch-ptolemäisch geozentrische und das „moderne“ kopernikanisch-heliozentrische).

Zunächst hatte in diesem Künstlerkreis der Komponist Jacopo Peri (1561 – 1633) mit einer zur Vermählung der Maria von Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich im Jahre 1600 aufgeführten Oper „Euridice“ größten Erfolg. In ihr sang der Komponist selber die Partie des Orpheus, die übrigen Partien wurden von Damen und Herren der Aristokratie von Florenz dargeboten. Nachdem die Opern in Venedig auch der weiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, wuchs das Prestige der Opern ständig. Zwischen 1637 und 1730 brachte man allein in Venedig 650 Opern von hundert verschiedenen Komponisten zur Aufführung.

Claudio Monteverdi (1557 – 1643) führte diese Neuerung als herzoglicher Hofkapellmeister in Mantua ein und feierte dort 1607 mit seiner Oper „Orfeo“ Triumphe (vgl. dazu: E. Naumann, Allgemeine Musikgeschichte, neu bearb. und bis in die Gegenwart fortgeführt von A. Loeven, Berlin 1927, S. 296, S. 300 u. S. 309). Bis heute blieb es ein Anliegen bedeutender Komponisten, die antiken Vorlagen als dem humanistisch gebildeten Kenner bekannten Sinngehalt in neuen Opern zu verarbeiten. Als Beispiel sei etwa auf des „Neutöners“ Richard Strauss’ Oper „Elektra“ (auf der Grundlage der Tragödie des Sophokles und des Textes von Hugo von Hofmannsthal) hingewiesen.

Im „romantischen“ 19. Jahrhundert trat neben den Sinn-Vorlagen der antiken Mythologie die germanische und mittelalterlichen Mythologie in den Vordergrund. Bekanntlich verdankt Richard Wagner (1813 – 1883) seinen Ruhm hauptsächlich diesbezüglichen Opern.

Daß die Oper geradezu das Sanctissimum der neuzeitlichen Musik wurde, sieht man in allen Perioden und bis heute an dem vergleichsweise enormen Aufwand, der dazu getrieben wurde und noch betrieben wird. Er reicht ja von den immer prächtiger ausgestatteten Opernhäuser über die immer größer werdenden Orchester und Zahl der Schauspieler bis zur Technik, und dies ließ sich nur noch als staatliche Kulturpflege in den überall etablierten „Staatsoper“ verwirklichen.

Den größten Aufwand trieb neben den Neapolitanern der Dresdner Hof mit „Symphonikern“, die J. J. Rousseau in seinem Dictionnaire-Artikel „Orchestre“ im Jahre 1754 rühmt: « Le premier Orchestre de L’Europe pour le nombre et l’intelligence des Symphonistes est celui de Naples: mais celui qui est le mieux distribué et forme l’ensemble le plus parfait, est l’Orchestre de l’Opera du Roi de Pologne à Dresde, dirigé par l’illustre Hasse ». Ebenso äußerte sich der Engländer Charles Burney zu seinem Besuch in Dresden: „The instrumental performers were of the first class, and more numerous than those of any other court in Europe“ (Naumann S. 417). Den Gipfel an Aufwand und Verschwendung erreichte man dort wohl mit Johann Adolf Hasses Oper „Ezio“. Naumann schildert sie als eine solche,

„in der die Dekorationen (das Kapitol, Rom bei Mondschein und römische Parks mit natürlichen Springbrunnen und Wasserfällen) eine Beleuchtung von mehr als 8000 Lampen, und die darin gebrauchten Maschinen allein 250 dirigierende oder beaufsichtigende Personen erforderten. Im Triumphzug dieser Oper, dessen szenische Entfaltung eine halbe Stunde Zeit in Anspruch nahm, zogen nicht weniger als 102 Pferde, 8 Kamele, 8 Maultiere, 10 Prachtwagen und fast 500 in die seltensten Kostüme gekleidete Männer und Frauen vorüber. Die Masse der hierzu nötigen Personen, Tiere, Fahrzeuge, sowie der Statisten, die römische Feldzeichen und andere Requisiten trugen, war so groß, daß sie, um nur überhaupt nach und nach auf die Bühne gelangen zu können, in dem hinter dem Hoftheater gelegenen Zwinger Garten aufgestellt werden mußten.“ (Naumann S. 420).

In einer vorausgegangenen Hasse-Oper „Solimano“ im Jahre 1753 waren nicht minder verschwenderisch

„nicht nur das türkische Lager bei nächtlicher Beleuchtung, Prachtansichten Babylons, sowie der Strom Tigris zu sehen, auf dem sich Schiffe bewegten, sondern es erschienen auch lebendige Elefanten, Kamele und viele Pferde auf der Bühne, und die Menge der Soliman folgenden Wesire, Imams, Edelknaben, Janitscharen, reitenden Spahis, Leibwachen, Bogenschützen, Gefangenen beiderlei Geschlechts, Sklaven und Mohren war unglaublich groß“ (Naumann S. 420).

Dresden ist sich aber in dieser Hinsicht recht treu geblieben. Denn aus der Presse kann man entnehmen, daß die einstige DDR in den Jahren 1982 bis 1984 ihren teuersten Film (bzw. die Fernsehserie) „Sachsens Glanz und Preußens Gloria“ in Dresden (sowie Babelsberg und in einigen anderen osteuropäischen Städten) mit einem Aufwand von ca. 20 Millionen Ost-Mark herstellen ließ. Und auch dazu wird berichtet: „Sämtliche Kostüme, Vorhänge, Bezüge und Perücken waren handgefertigt“, und allein die Kostüme für den Darsteller des Grafen Brühl kosteten 50 000 Ost-Mark.

Der Status als Leuchttürme der Gesamtkunstwerke hat sich zweifellos auch in den nachfeudalen bürgerlichen und demokratischen Zeiten nicht gemindert. Das erkennt man schon daran, daß noch immer Opernhäuser in aller Welt gebaut und unterhalten werden. So in Oslo, das ein Großreeder der Stadt schenkte. So auch im Stadtstaat Hamburg, wo man sich gegenwärtig ein neues Opernhaus an der Elbe leistet, das man sich eigentlich gar nicht mehr leisten kann (vgl. den Bericht zum Richtfest in der FAZ vom 31. 5. 2010). Meist sind sie „Staatsoper“ in den Hauptstädten der einzelnen Länder. Und so auch in den deutschen Bundesländern. Freilich mit Ausnahme von Nordrhein-Westfalen, wo bekanntlich jede größere Stadt eine eigene städtische Oper unterhält, was zwar weltweit die größte regionale Operndichte hervorgebracht hat, jetzt aber die kommunalen Etats in Bedrängnis bringt.

Auch sozialistische Länder haben zu ihrer Zeit ihre feudalen Institute unter großen Entbehrungen erhalten (wie die Semperoper in Dresden) oder neu errichtet. Und auch die privat-mäzenatisch gegründeten oder lange erhaltenen Opern (wie Bayreuth oder die Opern in den USA) halten durch, wenn sie auch meist zum größeren Teil ihrer Budgets von staatlicher Alimentierung abhängig geworden sind. Und dies trotz der Konkurrenz, die ihnen allenthalben durch die aus den fürstlichen Kapellen entstandenen Konzerthäuser mit ihren reinen Musikdarbietungen entstanden ist, die gewöhnlich ebenso opulent ausgestattet wurden.

Aber ebenso wie diese Musikveranstaltungen seit der Renaissance die Messen und Oratorien zu den großen Kirchenfesten in den großen Kirchengebäuden abgelöst haben, so entstand ihnen in den seit Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland und dann auch in anderen europäischen Ländern von den Vereinigungen von Musikliebhabern veranstalteten Musikfesten eine beachtliche Konkurrenz. Sie erfreuen sich bis heute großer Beliebtheit. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schließen sich die nicht so elitären Festivals mit ihrer vor allem die jungen Generationen ansprechenden Musik an. Der hier merkliche neue Ton aber dürfte hauptsächlich von den neuen Möglichkeiten der Tontechnik und des Instrumentenbaus abhängen.

Das führt unsere Betrachtung auf das Problem des Verhältnisses der Musik als Kunst zum Handwerk und zur Wissenschaft und wissenschaftlichen Technik zurück.

Die Hochschätzung der Musik im kulturellen adeligen und bürgerlichen Leben der Neuzeit brachte zunächst einen großen Aufschwung für alle Handwerke, die irgendwie mit dem Instrumentenbau zusammenhängen. Darin wiederholt sich mit einem gewissen Abstand der Verhältnis der literarischen Kultur im Verhältnis zum Buchdruck. Darüber berichtet Michael Prätorius in seinem Werk „Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia Michaelis Praetorii. Darinnen Eigentliche Abriß und Abconterfeyung fast aller derer Musicalischen Instrumenten, so jetziger Zeit in Welschland, Engeland, Teutschland und anderen Oertern üblich und vorhanden seyn: Wie dann auch etlicher Alten und Indianischen Instrumenten recht und just nach dem Maßstabe abgerissen und abgetheilet“, Wolfenbüttel 1620.

Schon lange hatte man mit den Streichinstrumenten experimentiert und vielerlei Typen derselben für den bequemen Gebrauch verwendet. Norditalien mit Tirol hatten sich als Zentren der Herstellung von Streichinstrumenten verschiedener Größen hervorgetan. Man nannte die größeren Rota und Rebecchino, die kleineren

Violino, und von letzteren gab es die Viola d'amore, die Viola da braccio, die im Arm gehalten wurde und noch immer Bratsche heißt, die Viola da Gamba, eigentlich „Kniegeige“, jetzt Violoncello genannt. Die Viola da gamba bastarda wurde als vergrößerte Violine der Vorgänger unserer Kontrabässe.

Es sind aber nur drei Geigenbauerfamilien, die sich in Oberitalien mit ihren Instrumenten so hervortaten, daß diese noch heute als das absolute Maß in diesem Handwerk gelten. Nämlich Andrea Amati (ca. 1530 – 1611), Antonio Amati (1555 – 1538) und Nicola Amati (1596 – 1611); dann die Familie Guarneri, in welcher Giuseppe Antonio Guarneri (geb. 1687) hervorragt. Schließlich die Familie Stradivari, in welcher Antonio Stradivari (1644 – 1736), der bei Nicola Amati in die Lehre gegangen war, mit seinen beiden Söhnen Francesco (1671 – 1743) und Omobono (1679 – 1742) bisher nicht überbotene Instrumente herstellte (vgl. Naumann, S. 304). Sie hüteten ihre Herstellungsmethoden wie in den Handwerken üblich als Familiengeheimnis, und man kann feststellen, daß es wohl bis heute nicht gelungen ist, diese Geheimnisse wirklich zu entschlüsseln.

Erst diese so früh vollendeten Streichinstrumente waren dann auch eine Bedingung dafür, daß sich das Solovirtuoswesen alsbald ausbreitete. Die alten Kapellen bzw. Orchester wurden dann oftmals nur noch als Hintergrundbegleitung für die hervorragenden Soloinstrumentalisten eingesetzt. Viele berühmte Komponisten des 17. und 18. und sogar des 19. Jahrhunderts verdanken ihren Ruhm nicht zuletzt ihrem ausgezeichneten Solospiel auf bestimmten Instrumenten.

Was die Blasinstrumente betrifft, so waren sie ebenfalls seit der Antike im Gebrauch. Aber die Flöten waren als Einzelinstrumente an die Atemkapazität des Spielers gebunden und daher in ihrer Größe und der entsprechenden Tonlage begrenzt. Mehrere Flöten wurden daher im Dudelsack vereinigt, was umfassendere und kontinuierliche Luftzufuhr ermöglichte. Der Dudelsack war ein Blasebalg, wie man ihn auch sonst in den Handwerken, besonders bei den Schmieden, verwendete. Im Mittelalter sind die Flöten in den kirchlichen Orgeln wie schon bei den antiken Pan-Flöten zu noch umfangreicheren Instrumenten zusammengefügt worden, und dies erwies sich als eine große Herausforderung für ihre Erbauer. Als Instrument aber behielten auch die Orgel bis heute ihren Status als Soloinstrument, was einigermaßen erstaunlich ist. Denn als Soloinstrument konnte sie lange nicht die klangliche und melodische Vielfalt entwickeln, die man erst durch Verbesserung ihrer Bedienungsmöglichkeit seit der Renaissance erreichte.

Im Mittelalter konnte der Organist immer nur einen einzigen Ton mit der Faust oder gar mit dem Ellebogen „anschlagen“ (daher nennt man das Orgelspielen bis jetzt noch „Orgel schlagen“). Von Polyphonie konnte dabei noch keine Rede sein. Daher war es ein großer Fortschritt, daß Bernhard, genannt „der Deutsche“, etwa um 1470 in Venedig die Pedale für das Anschlagen mit den Füßen und vielleicht auch schon eine engere Tastatur für die Hände, die man Claves nannte, einführte. Die Luftzufuhr geschah mittels Blasebälgen oder Windkasten, die von mehreren Personen „getreten“ werden mußten. In der großen Orgel in Winchester, die um 951 gebaut wurde, sollen es 70 Männer gewesen sein. Der Dom zu Halberstadt brauchte in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts immer noch zehn Männer für den Betrieb seiner Orgel.

Auch der Orgelbau war die Sache bestimmter handwerklicher Familienbetriebe. Unter ihnen ragten in Deutschland die Silbermanns hervor, deren Orgeln auch jetzt noch in vielen großen und kleinen Kirchen stehen. Sie wurden besonders wegen ihrer relativ leichten Spielbarkeit, ihrem „silbernen“ Klang und vor allem ihrer Dauerhaftigkeit berühmt. Gottfried Silbermann (1683 – 1753) stattete in Dresden die Hofkirche, die Sophienkirche und die Frauenkirche mit seinen Orgeln aus, und man hat sich auch nach dem Wiederaufbau der im Krieg zerstörten Frauenkirche bei der Auslegung der neuen Orgel an die Auslegung des Silbermannschen Vorbildes gehalten.

Die Fortschritte im Orgelbau gingen mit der Entwicklung des Klavierbaus ineins, insbesondere des sog. Hammerklaviers, denn dies lieferte die gemeinsame manuelle „Klaviatur“ für ihre Bespielung. Und Silbermann stattete auch das von ihm erfundene Cembalo d'amore damit aus, das im 18. Jahrhundert wegen seines zierlichen Klanges außerordentlich beliebt war. Übrigens bekam es in der Mozartzeit in der Glasharmonika eine gewisse Konkurrenz, seit Benjamin Franklin einen mechanischen Antrieb für die mit nassen Fingern anzustreichenden Glasschalen, die übereinander auf einer Achse angebracht waren, entwickelt hatte. Für ihre „himmlischen“ Töne schrieben Mozart und andere spezielle Musikstücke, von denen einige gelegentlich auch noch jetzt in den Konzerten aufgeführt werden. Daß sie aber im 19. Jahrhundert wieder aus der Mode kamen, dürfte vor allem daran liegen, daß sie für die zunehmende Geschwindigkeit der Tonwechsel und damit für ein Virtuosenstum nicht geeignet waren.

Während der Orgelbau bis heutzutage ein handwerkliches Unternehmen geblieben ist, wurde der Klavier- und Flügelbau mehr und mehr zur industriellen Technik. Die Verbindung zur wissenschaftlichen Technik zeigt sich im Wirken von Christoph Gottlieb Schröter (1699 - 1782). Er hielt aufsehenerregende Vorlesungen über die „Tonkunst“ an der Universität Jena, und es gelang ihm (wie gleichzeitig einigen anderen in Frankreich und Italien) „die Ausdrucksfähigkeit und Technik eines der wichtigsten Tonwerkzeuge in solchem Grade zu erhöhen und zu steigern, daß nunmehr erst das geeignete Organ gefunden worden war, die Offenbarungen, die wir Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven in der Klavierkomposition verdanken sollten, würdig zu interpretieren“ (Naumann S. 419).

Daß das moderne Klavier und der an Tonumfang reichere Flügel die technische Grundlage für eine Hochblüte der musikalischen Kultur war, liegt auf der Hand. Der Komponist hatte dadurch gleichsam ein ganzes Orchester unter seinen beiden Händen und konnte ständig seine Entwürfe für umfassende Klangkörper ausprobieren und überprüfen. Und überdies standen diese Instrumente alsbald in jedem bürgerlichen Haushalt, wo sie ebenso der Hausmusik Darbietungen mittels der „Auszüge“ aus den Orchesterfassungen erlaubten. Neben ihnen standen die ebenso industriell gefertigten Spieluhren und bald auch die mechanischen Klaviere und Heimorgeln, mit denen die „Gassenhauer“ aus den Opern, Operetten und Konzerten überall verbreitet wurden.

Für die wissenschaftlich-technische Seite ihrer Konstruktion wurden seit dem 19. Jahrhundert die Fortschritte der physikalischen Akustik, der Theorie der Schallausbreitung und der geräuscherzeugenden Medien, bedeutsam. Daneben entwickelte sich eine besondere Ton-Psychologie, auf die große Hoffnungen für die Rezeptionsästhetik gesetzt wurden. Welch große Hoffnungen dabei auf die Verwissenschaftlichung der Tonkunst gesetzt wurden, kann man aus folgendem Lexikoneintrag von 1841 ersehen:

„Ein Musikstück oder eine Composition wirkt nur durch den zweckmäßigen Zusammenhang und durch die hiermit zusammenhängende nothwendige Aufeinanderfolge der Accorde; gleichviel ob sie als vermeintlich einfache Töne hervorgebracht werden, oder als wirkliche Accorde vernommen werden; denn es gibt ein Gesetz für Harmonie und für Melodie. Das in Bewegung gesetzte Gemüth muß geschickt in Abwechslung von Bewegung und Ruhe erhalten und zuletzt in vollständige Ruhe gebracht werden. Dies ist das Gesetz, das Geheimniß und die Wirkart der Musik. Es ist zu wünschen, daß die Natur einen Mann hervorbrächte, der mit Talent zu geistreicher Composition, die Fähigkeit, sich als Physiker und Psychologe auszubilden, verbände, und diese, freilich schwer zu vereinigenden Eigenschaften, der Theorie der Musik widmete. Keiner der schönen Künste fehlt es so sehr an Methode und an Theorie als der Musik, und dennoch ist sie, ihrem Wesen nach, eine so treffliche Kunst, die ihre Wirkung weit bestimmter berechnen kann als

jede andere; fast könnte man sagen, daß sie ihre Wirkungen mit mathematischer Sicherheit zu berechnen im Stande wäre“ (Art. „Musik“ in: Rheinisches Conversations-Lexicon, Band 8, 4. Aufl. Köln 1841, S. 1149 – 1150).

Daß die „gebildeten Stände“ auch damals schon unter einem gewissen Konsumzwang für die zeitgenössische Musik stand, wird aber ebenfalls schon registriert, denn es heißt weiter:

„Die Fähigkeit, durch Musik gerührt und getroffen zu werden, hängt weit mehr mit einer besonderen physischen Organisation zusammen, als es bei der Fähigkeit, von anderen Kunstwerken ergriffen zu werden, der Fall ist. Bei sehr vielen Menschen scheint die hierzu gehörende Modification des Organismus entweder gar nicht, oder nur in sehr unbedeutendem Grade vorhanden zu sein. Man würde diesen Satz, der sich auf scharfe Beobachtungen gründet, allgemeiner als Wahrheit erkennen, wenn die große Anzahl der Personen, von denen man mit Grund annehmen kann, daß ihnen jene Fähigkeit abgehe, oder doch nur in geringem Grade beschieden sei, nicht durch ein falsches Schamgefühl abgehalten würden, zu gestehen, was sie bei sich selbst wahr finden. Wir nennen dieses Schamgefühl falsch, weil der Mangel jener Fähigkeit nicht auf Rechnung vernachlässigter Bildung, sondern auf Rechnung einer Natureinrichtung gesetzt werden müßte, für welches kein Menschenindividuum verantwortlich ist“ (ibid. S. 1150).

Die Diagnose ist schon deswegen bemerkenswert, weil sich seither die neuere Musik und die musikalische Ausbildung noch immer darauf beruft, das Musikverständnis und der Musikgenuß sei ausschließlich Sache der Bildung und Ausbildung und letzten Ende der Gewöhnung an das, was man als „neue Musik“ über die „Studios der neuen Musik“ der Radiostationen in den Äther sendet und immer wieder in die Konzertprogramme einschleust.

Was dabei allerdings als neu erscheint, verdankt sich offensichtlich mehr dem Bemühen sowohl der Komponisten wie auch der ausübenden Musiker und Virtuosen, mit den Fortschritten auf so vielen anderen Gebieten der modernen Kultur und Zivilisation Schritt zu halten.

Robert Schumann (1810 - 1856) und vielleicht auch Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 – 1847) werden gewöhnlich für die Letzten gehalten, die noch in allen Genres der Musikgeschichte komponiert und damit Anerkennung gefunden haben. Seither wurde auch in der Musiktheorie und –praxis die Spezialisierung zum Gebot der Stunde, die ja auf allen anderen Gebieten Höchstleistungen hervorbrachte.

Die Ausbildung der Instrumentalisten und Komponisten war noch bis ins 20. Jahrhundert darauf abgestellt, die historisch überkommenen Musikalien kennen zulernen und zu beherrschen. Das mindeste war dabei schon das Erlernen des Spiels eines oder mehrerer Soloinstrumente und das ständige Üben anhand des vorhandenen Notenmaterials unter individueller Anleitung der Meister. Sodann aber auch nach den Mustern und Stilen der Klassiker wenigstens paraphrasierend musizierend zu können, ggf. aber auch zu komponieren. Das hat das Arsenal der vorhandenen Musikalien seither immens bereichert, und die Vermehrung hält auch jetzt noch an. Was dabei vor allem als Fortschritt gilt, ist die „Interpretation“ der Notenbestände sei es durch Solisten oder durch die Dirigenten. Man kennt das ungeheure Aufheben, das man mit den Stars und Diven bei jeder Neu-Edition desselben klassischen Repertoires macht. Und jede Radiosendung und das Feuilleton erklärt jede neue Darbietung durch ausführliche Kommentare und Kritiken.

Ein recht äußerliches Kennzeichen für interpretatorische Fortschritte ist bei alledem das „immer höher“ der Stimmung des sog. Kammertons, d. h. der für die ehemals adeligen „Kammern“ und ihre Kammer-Musik übliche Einstellung des a-Tons der Instrumente. Da die Kirchenorgeln in der Regel einen Ganzton höher gestimmt waren als die übrigen Instrumente, waren die begleitenden Instrumentalisten früher gezwungen, beim gemeinsamen Spiel entsprechend zu transponieren. Ein Fortschritt ergab sich also schon bei der allgemeinen Einstellung auf den höheren „Chorton“ der Orgeln. Im Jahre 1885 wurde dieser Kammerton auf 435 Hertz (Schwingungen pro Sekunde) festgelegt, seither aber immer mehr erhöht. 1939 soll er auf 440 Hz gestanden haben. Heutige Orchester spielen jedoch schon auf der Basis eines Kammertons über 460 Hz.

Die andere ebenso äußerliche Dimension der Musikpraxis sind offensichtlich die Tempi, die ebenfalls mit dem Fortschritt „erhöht“ wurden. Was in der biedermeierlichen Postkutschenzeit noch so „gemütlich“ daherkam, das wird von modernen Orchestern gleichsam mit Autobahngeschwindigkeit durchgejagt. Und überall wird dem staunenden Publikum zugemutet, seine Hörgewohnheiten dieser Geschwindigkeit anzupassen. Inzwischen signalisieren aber die bekannten Berufskrankheiten der professionellen Musiker und die verbreitete Abwendung des Publikums von solchen Geschwindigkeitsrekorden überall Überforderungen. Aber die fast olympischen Nachwuchswettbewerbe der Solisten, die über Erfolg oder Scheitern der Berufskarrieren entscheiden, dürften ebenso wie die olympischen Wettspiele längst ausgereizt haben, was hierbei an Leistungsfähigkeiten noch möglich ist. Allerdings hat sich gegen diese Arte von Fortschritten inzwischen eine von N. Harnoncourt inaugurierte Gegenbewegung zur Aufführungspraxis mit „alten Instrumenten“, von denen die meisten für solche Geschwindigkeiten nicht ausgelegt sind, zur Geltung gebracht.

Aber der Fortschritt, wenigstens im Selbstverständnis der Tonkünstler, knüpft sich jetzt vor allem an die „Neue Musik“ seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie hat sich selbst als Avantgarde des Modernismus in der Musik verstanden und stand in enger Verbindung mit den Avantgarden und Modernismen nicht nur der Architektur und bildenden Kunst, sondern auch der Wissenschaften.

Gewiß gab die Relativitätstheorie Einsteins ein Vorbild, wie durch eine neue Theorie ein großer Teil der Grundbegriffe der klassisch-newtonischen Physik in Frage gestellt, verändert, neu interpretiert werden konnte. Und nicht minder kamen Anstöße von der Quantenmechanik, die vergleichbare Veränderungen in der Mikrophysik hervorbrachten. Freud galt für viele als revolutionärer Erneuerer der Psychologie. Und der Marxismus breitete sich als revolutionäre Gesellschaftswissenschaft in weitesten Kreisen der internationalen Intelligentsia aus. Da lag es nahe, auch alle hergebrachten Grundbegriffe der Musik in Frage zu stellen, zu verändern und neu zu interpretieren. Und so versäumte auch Th. W. Adorno, der vielleicht wichtigste Apologet der neuen Musik nicht, auf diesen Gleichklang hinzuweisen: „Was dem Physiker recht ist, der über Kraft, Materie, Kausalität nachdenkt, muß mittlerweile auch dem Musiker billig sein.“ (Kritik der neuen Musik, in: Th. W. Adorno, Nervenpunkte der Neuen Musik, Reinbeck 1969, S. 87).

Zunächst stellte Arnold Schönberg (1874 – 1951), der Begründer der „Schule der Neuen Musik“, zu welchem engeren Kreis Alban Berg (1885 – 1935) und Anton von Webern (1883 – 1945) gehörten, die traditionelle Tonalität in Frage und behandelte alle chromatischen Halbtöne, wie sie in weiß und schwarz auf der Klaviertastatur registriert sind, gleichrangig. Immerhin behielt Schönberg bei, aus diesem Tonmaterial immer noch gewisse Themen und Motive zu konstruieren, die seinen Kompositionen eine gewisse Wiedererkennbarkeit von Leitmotiven verliehen. Dann aber wurden auch Takt und Rhythmus in Frage gestellt und die Tonfolgen nach dem Zufallsprinzip (aleatorisch) gewonnen. Komponieren wurde zum mathematischen Kalkül, die Partituren näherten sich einem Algorithmus zur Tonerzeugung an. Und die dadurch evozierbaren Strukturen, so versichern

die avanciertesten Komponisten, eignen sich durchaus dazu, den Sinngehalt der Darwinschen Evolutionstheorie oder gar der „Weltformel“ in Operngestalt sinnlich wahrnehmbar zu machen.

Gewiß entsprach dies dem alten pythagoräisch-platonischen Ideal, das Wesen der Musik an mathematische Gesetzmäßigkeiten zu binden. Damit man aber nicht auf den Gedanken käme, es handle sich dabei gar nicht mehr um Musik, sondern um die avantgardistische Speerspitze des musikalischen Fortschritts, die alle Traditionen der klassischen und romantischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts konsequent fortsetze, haben die „Zwölftöner“ ihre revolutionären Kompositionen meist nur in ausgewählten Liebhaberkreisen vorgeführt. In der Hauptsache aber bewiesen sie als Dirigenten traditioneller Orchestermusik, wie vor allem Gustav Mahler (1860 – 1911), ihren musikalischen Rang. Auch lieferten sie immer wieder Proben von Kompositionen im „alten Stil“. Und so auch Adorno selber.

Daß die Neue Musik beim zeitgenössischen Publikum so schlecht ankam und auch heute noch darunter leidet, führt Adorno selbst ganz wesentlich auf das mangelhafte Verständnis der Interpreten und daneben auf fehlende Probezeit der Orchester zurück.

„Die musikalische Aufführungspraxis, welche die Spannung von Publikum und Werk fruchtbar austragen müßte, vertieft stattdessen den beziehungslosen Bruch zwischen beiden. Der Bruch wird kaum auch nur mehr wahrgenommen, sondern ist bereits zur Ideologie erstarrt. Man läßt sich die Unverständlichkeit gern von unverständigen Aufführungen bestätigen, während der Fachmann, auf den man die Zuständigkeit abschiebt, den Unsinn, den er zu hören bekommt, in Wahrheit genausowenig verstehen könnte wie der entrüstete alte Abonnent“ (Neue Musik, Interpretation, Publikum, in: Th. W. Adorno, Nervenpunkte der Neuen Musik, Reinbeck 1969, S. 12).

Bei der Lektüre von Adornos Elogen auf die Neue Musik sollte man daher darauf achten, daß er eher über die Noten-Partituren spricht als über die Aufführungen. Denn die musikalische Notation – ähnlich wie bei den Skizzen und Modellen der Architekten – hat sich gegenüber der Realisierung von Musik längst verselbständigt, und sie hat zuweilen mit dieser kaum noch etwas zu tun.

Indessen wird alle solche „seriöse Musik“ durch die Musikproduktion der verschiedenen Sub-, Rand, Jugend- und Welt-Kulturen weit überboten. Ihr Hauptmerkmal ist ihr Unterhaltungswert, für den es bekanntlich keine festen Regeln gibt. Bei ihnen wiederholt sich das mittelalterliche Bänkelsänger- und Musizierwesen unter den modernen ökonomisch-technischen Bedingungen der Vermarktung. Da hofft jede Kneipenband auf den großen Hit, und mancher Band-leader oder Solist hat inzwischen Weltruf errungen, ohne jemals Noten zu lesen oder zu schreiben gelernt geschweige denn eine reguläre musikalische Ausbildung erhalten zu haben. Wie auch „unsere Lena“, die mit ihrem Liebesliedchen nicht nur die Deutschen, sondern ganz Europa bezauberte.

Allerdings zeigt sich hier ein Phänomen, das Platon (und übrigens auch Konfuzius in China), als er vor der „Verführung der Jugend durch zuchtlose Musik“ warnte, nicht beachtet hat. In unserer so vielfach als disziplinos, chaotisch und individualistisch beschriebenen Jugendkultur ist diese Jugendmusik wohl ein einzigartiges Phänomen jugendlicher Disziplin, Ordnung und Gemeinschaftsbildung. Wer – wie schlecht auch immer – singt, muß sich zwangsläufig an einen Rhythmus halten. Und wer in einer „band“ auftritt, muß sich mit Gleichgesinnten abstimmen. Nicht mehr das Militär zeigt jetzt disziplinierteste Auftritte, sondern die „Choreographie“ der Jugend-Festivals. Michael Jackson verdankt seinen sagenhaften Ruf sicher zu einem großen Teil seinen exakten Exerzierübungen auf der Bühne. Und auch die öffentlichen Schulen, die nach neuen Ideen für die Integration so vieler „bildungsferner“ Jugendlichen suchen, haben inzwischen die musikalische

Ausbildung als vielversprechendes Integrationsmittel entdeckt. Denn Musizieren und der Umgang mit allem, was an instrumentellem und technischem Gerät dazu gehört, motiviert ohne Zwang zu kontinuierlicher Übung, weckt Interesse, integriert Gemeinschaften und belohnt durch gelungenen Gleichklang der Herzen und Gemüter.

Für alle diese Musiken blieben jedoch die wesentlichen Modernisierungsanstöße an die Fortentwicklung der Technik auf den Gebieten der Tonaufzeichnung und der Musikverbreitung gebunden.

Die Erfindung und Ausbreitung des Rundfunks seit den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts hat ersichtlich einen ungeheuren Sog erzeugt, die Programme aller Länder und Nationen neben sprachlichen Sendungen fast ausschließlich mit Musik zu füllen. Da mußte fast jedes Geräusch willkommen sein, auch als Musik verkauft und aufgedrungen zu werden. Ein neuer Berufsstand kam auf, der sich zwar „Ton-Ingenieure“ nennt, in der Tat aber besser „Geräusch-Ingenieure“ genannt zu werden verdiente.

Und so eröffnete sich eine gänzlich neue Musikdimension, die immer neue und überraschende Geräusch- und Schallquellen dem bis dahin gewohnten Instrumentenpark hinzufügte. Auch Gustav Mahler hat durch seine berühmten „Hammerschläge“ auf ein Holzbrett in seiner 6. Symphonie dieser Tendenz Vorschub geleistet. Und so kennt der Laie inzwischen so manche Konzerte für Waschbrett, Schreibmaschine und mit dem Stimmengewirr aus aufgezeichnetem Straßenlärm. Vielleicht hat er auch für eine gewisse Zeit den Orgeltönen von J. Cage gelauscht, die dieser als ewige Dauertöne in den Äther zu schicken wünschte. Oder es ist ihm dessen Symphonie in drei Pausen von 3,333 Minuten in lebhafter Erinnerung, bei der das reine Nichts zu hören und zu genießen war.

Es gilt als Beweis dafür, daß einige der modernen Ton- bzw. Geräuschingenieure Komponisten geblieben sind, wenn auch sie gelegentlich irgend eine „Komposition im alten Stil“ verfassen oder das klassische Repertoire dirigieren, um damit ihre Glaubwürdigkeit als echte Musiker zu demonstrieren. Jedoch wird man feststellen können, daß diese Art „moderner Musik“, selbst wenn sie auf dafür mehr oder weniger geeigneten traditionellen Instrumenten erzeugt wird, nur einen kleinen Kreis der „avantgardistischen“ Liebhaber erreicht. Daß die öffentlichen Rundfunkanstalten ihnen in Spezialprogrammen Sendezeiten zur Verfügung stellen müssen, ergibt sich schon aus ihrem Informations- und Bildungsauftrag. Die übrigen Sendezeiten bieten teils ein Programm klassischer und in historischen Quellen aufgefundenen (und auch eifrig gesuchtes) Musikmaterial, zunehmend aber auch die obengenannten Musikgenres anderer Kulturen oder Subkulturen.

Wie aber in früheren Zeiten die Kirchenglocken immer wieder periodisch den Himmelsraum über den Gemeinden erfüllte, so werden in der neuen technischen Zivilisation die Innenräume permanent mit Musik beschallt. Kein Auto ohne Radio und Disc-Display, kein Handy ohne herunter ladbares Musikprogramm, kaum noch Jugendliche ohne „Stöpsel im Ohr“, und kein Kaufhaus ohne „dezenste“ Hintergrundmusik, die das Personal zum Wahnsinn und die Kundschaft aus dem Geschäft treibt. Und da die Zwangskrankenkassen für die hörgeschädigten Patienten keine Rechnungen ausstellen, kümmert es niemand, was der moderne Musikkonsum dabei an Schäden und Kosten verursacht.

Und so kann über das Florieren und die Präsenz sowie über die Bedeutung von Musik in der Moderne kein Zweifel bestehen.

d. Die literarischen Künste

In der Antike war die Schriftkultur eine handwerkliche Produktion. Man hatte Schreiber, denen ein Text diktiert wurde. Der Schreiber war gewöhnlich ein Sklave, zu dem ein besonderes Vertrauensverhältnis bestand. Er mußte das Diktierte „diskret“ behandeln. Daraus entstand das Institut des Sekretärs. Das hat sich als Ausweis der Produktionsherrschaft über das Geschriebene bis auf die Gewohnheit heutiger „Chefs“ gehalten, über ein Sekretariat bzw. eine „Sekretärin“ zu verfügen und diese „zum Diktat“ zu bestellen.

Im Mittelalter wurde das Schreiben „trivial“, d. h. es gehörte zur wissenschaftlichen Bildung des Triviums der Philosophischen Fakultät, und der Gelehrte schrieb meist selber. Aber das Geschriebene wurde je nach Stellung und Ausstattung des Schreibenden durch Sekretäre oder ausgebildete „Kleriker“ (daher noch engl. „clerk“ als Büroangestellter) „ins Reine“ geschrieben und vielleicht noch öfter abgeschrieben und so vervielfältigt. Vervielfältigung zur Weitergabe an Freunde, Bekannte, Amtstellen oder an beliebige Interessenten machten das Geschriebene „öffentlich“. Im Rückblick nennt man es „Publikation“. Das Veröffentlichte reihte sich ein in die „Publikationen“ von Gesetzen und Erlassen, die sich von vornherein an alle oder speziell Betroffene richteten.

So erging es in der Scholastik allen Schriftwerken („scripturae“) der Gelehrten. Die aus der Antike überkommenen Schriftwerke, die auf Schriftrollen („volumen“) aufgezeichnet waren, wurden in „Büchern“ gefaltet und ggf. auf „Seiten“ beschnitten. Neues wurde ggf. auf einzelne Blätter geschrieben und in Büchern zusammengebunden. In manchen Klöstern wie etwa der Reichenau am Bodensee und auf dem Mont Saint Michel in der Normandie wurden Texte in Schreibwerkstätten vervielfältigt. Die „Vorlesung“ im scholastischen Lehrbetrieb diente neben der Belehrung auch dazu, Texte durch Diktat zu vermehren. (Vgl. dazu Albert Kapr, *Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben*, 3. Aufl. München-New York 1981).

Die Schätzung des Inhalts schlug sich in der Kostbarkeit des verwendeten Materials für die Bücher nieder. Es gab neben dem noch spärlich aus arabischen Ländern importierten Papier sehr teures Pergament und stabile Holzdeckel, die ihrerseits mit Leder oder Stoff überzogen und oft an den Ecken mit Metallkappen geschützt wurden. Auch dafür entwickelten sich spezielle Handwerke, die es bis heute geblieben sind. Ebenso wurden die Texte selbst sorgfältig und „schön“ abgeschrieben und vor allem bei den Abschnitts- und Kapitelanfängen („Initialien“), gelegentlich auch an geeigneten Textstellen mit Bildern verziert. Auch die Bildverzierung, manchmal auch ganze Seiten als Dekor umfassend, wurde zu einem angesehenen Handwerk, das aber im nachhinein als Bildkunst gewertet wird. (Vgl. P. D’Ancona und E. Maeschlimann, *Die Kunst der Buchmalerei. Eine Anthologie illuminierten Handschriften vom 6. bis zum 16. Jahrhundert*, Köln 1969).

Die Neuzeit, die wir mit der Renaissance beginnen lassen, beruht ganz wesentlich auf einem veränderten Umgang mit den Büchern. Zunächst machte man Jagd auf alte Codices in den Bibliotheken der Klöster und fürstlichen Sammler. Die „Handschriften“ (Codices) wurden ebenso wohl wegen ihres Inhaltes als auch wegen ihres „bibliophilen“ Wertes geschätzt und gehandelt. So hat sich mancher Gelehrter eine beträchtliche Privat-

bibliothek zusammengekauft, wie man sie jetzt noch – als einziger erhaltener Privatbibliothek der Renaissance – in der Stiftung des Nikolaus von Kues in Kues an der Mosel besichtigen kann, daneben diejenige des Beatus Rhenanus in der öffentlichen Bibliothek von Schlettstadt im Elsaß. Kaiserliche, königliche und fürstliche Büchersammlungen, die ebenso durch Agenten in aller Welt zusammengekauft, manchmal auch in Kriegszügen zusammengeraubt wurden, wurden nachmals Grundausstattungen von National-, Landes- und Universitätsbibliotheken.

Die vordem schon bedeutende Sammlung der „Bibliotheca Palatina“ des Pfalzgrafen Ludwig III (1352 – 1410), in die auch die Büchersammlungen des Ulrich Fugger von Augsburg eingegangen war, bildete den Grundstock der Heidelberger Universitätsbibliothek, bis sie nach dem 30jährigen Krieg als Kriegsbeute in die Vatikanische Bibliothek nach Rom überging. Immerhin konnte man Teile daraus in einer glänzenden Ausstellung an ihrem einstigen Standort, der Heiliggeistkirche in Heidelberg, besichtigen (Vgl. den Katalog „Bibliotheca Palatina, hgg. v. E. Mittler, 2 Bände, 2. Aufl. Heidelberg 1986). Noch immer berühmt und für entsprechende Forschungen genutzt ist die Sammlung des Herzogs August zu Braunschweig-Wolfenbüttel (1579- 1666) in Wolfenbüttel, die er zu seinen Lebzeiten schon auf 180 000 Bände brachte, und zu der er eigenhändig einen Katalog schrieb.

Auf diesen Grundlagen begann eine industrielle Weise des Veröffentlichungswesens. Eine Voraussetzung dazu war die Ablösung des teuren Pergaments, für dessen Gewinnung einzelne Klöster sogar königliche Jagdrechte erhalten hatten, durch das Papier. Im Mittelalter kannte man es von den Arabern und bezog es auch von ihnen, wobei sich der alte Name für die ägyptischen „Papyri“ erhielt. So gab es in Damaskus im 10. Jahrhundert eine Papierfabrik, die fast nur für den europäischen Markt Papier produzierte, welches als „Charta damascena“ (neben den berühmten „Damaszener Klingen“) bekannt wurde. Die arabische Fabrikationsart gelangte über die iberische Halbinsel auch in die übrigen europäischen Länder, wo sie sich seit dem Ende des 12. Jahrhunderts ausbreitete. Seit der Renaissance entstanden an fast jedem geeigneten Wasserlauf in der Nähe größerer Städte Papiermühlen neben den Getreidemühlen, und ihr Ausstoß überflutet seither die Welt.

Zuerst auf Pergament, dann immer mehr auf Papier hatte man schon im Mittelalter vereinzelt Bilder „konterfeit“, d. h. in Umrißlinien auf Holzplatten übertragen und diese „abgedruckt“. Viele von ihnen sind von Hand auch farbig ausgemalt worden. Besonders verbreiteten sich Heiligenbilder, aber auch Spielkarten, bei denen es ja darauf ankommt, daß sie gleich ausfielen. Ebenso wurden kurze Texte auf einzelnen Druckblättern in Umlauf gebracht. Zur Herstellung solcher Holzmatrizen entstand das neue Handwerk und Gewerbe der Schnitzer. (Übrigens gab es dies schon seit Jahrhunderten in China, wo ja auch das „Schöpfen“ von Papier aus aufgeweichten Pflanzenfasern und Lumpen erfunden wurde). Und so waren auch längere Texte gelegentlich in Holzplattendruck vervielfältigt worden.

Industriell aber wurde das Druckverfahren durch Johannes Gutenbergs (ca. 1394 – 1468) Erfindung der beweglichen Lettern, zunächst hölzernen, dann aus Blei und Zinn gegossenen. Denn die einzelnen Buchstaben als Matrizen konnten nach einem Druck wieder neu verwendet werden, und man sparte dadurch beträchtlich an Raum für die vorher übliche Stapelung von hölzernen Druckstöcken für ganze Seiten, mit denen auch Gutenberg zunächst experimentierte.

Die Effizienz des neuen Verfahrens zeigt sich in den Preisen für solche Arbeiten. Eine handgeschriebene Bibel kostete damals vierhundert bis fünfhundert Goldgulden. Gutenbergs ehemaliger Gehilfe und Teilhaber Johann Fust (ca. 1400 – 1466) vollendete auf Gutenbergs Druckstöcken den 42-zeiligen Bibeldruck und brachte viele Exemplare davon nach Paris, wo er sie zunächst für 60, dann für 30 Goldgulden verkaufte. Die neue

Preisunterbietung verursachte sofort einen „Aufstand“ der Berufsabschreiber in Paris, so daß Fust fluchtartig nach Mainz entwich. (In Paris verbreitete sich dann das Gerücht, der Teufel habe diesen „Dr. Faust“ geholt. Er starb tatsächlich 1466 bei einem zweiten Parisbesuch an der Pest). Das neue Druckverfahren fand sehr schnell Nachahmung. Um 1500 soll es in Europa schon etwa zweihundert Druckereien („Offizine“) gegeben haben.

Was auf die neue Weise in einzelnen Lettern gesetzt und gedruckt wurde, teilte sich in mehrere handwerkliche Gewerke auf. Es bildete sich das besondere Handwerk der „Buchstabenschneider“, die die Lettern und Hilfszeichen zuerst schnitzen, dann aber in Formen und Typen gossen und manche Buchstabenverbindungen als Kürzeltypen, wie sie in den Handschriften üblich waren, herstellten. Noch jetzt sind die Formen der alten Letterntypen etwa des Aldus Manutius (als Garamond und Times New Roman), ebenso diejenigen Bodonis aus Parma und des Ambrosius Didot in Paris im Gebrauch. Einer der letzten, der auf diesen Grundlagen auch neue Schrifttypen entwirft und über zweihundert Alphabete für Bleisatz, Photosatz und erst recht für die neuen digitalen Systeme entworfen hat, ist der Typograph Hermann Zapf, der im Jahre 2008 seinen 90. Geburtstag feiern konnte (vgl. H. Schmidt-Glintzer, Der Typograph Hermann Zapf. Zum 90. Geburtstag, in: Wolfenbütteler Bibliotheks-Informationen 32/33, Wolfenbüttel 2007/08, S. 1 – 3).

Das Schriftsetzen, heute im Aussterben begriffen, blieb ein ganz besonderes Handwerk, da es zwar sehr mechanisch betrieben wird, aber doch Ansprüche auf Belesenheit macht, falls sich der Setzer überhaupt für den Inhalt interessierte. Auf diese Weise gelangten so manche Schriftsetzer zu einer wissenschaftlichen Bildung, was ihnen zu einem Elitestatus unter den Handwerkerberufen verhalf. Sie nannten ihr Handwerk dann auch „Buchdruckerkunst“ (vgl. Täubel, Wörterbuch der Buchdruckerkunst, 2 Bde, Wien 1805, sowie F. H. Meyers „Journal für die Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer, Berlin 1834 ff.).

Verwandte Gewerbe waren darin schon vorangegangen. So etwa Joh. Gottfried Zeidler mit seiner „Buchbinder-Philosophie oder Einleitung in die Buchbinder-Kunst, darinnen dieselbe aus dem Buch der Natur und eigener Erfahrung philosophisch abgehandelt wird“, Halle 1708, ND. Hannover 1978. In Frankreich trat dieses Buchbinderhandwerk in den Vordergrund, wie man etwa in Sebastian Lenormands „Nouveau Manuel Complet du Relieur en tous genres, contenant les arts du l'Assembleur, du Satineur, Du Brocheur, du Rogneur, du Catinnier, du Marbreur sur tranches et du Doreur sur tranches et sur cuir“, neue Ausgabe in den « Manuels-Roret », Paris 1900, nachlesen kann. Die französischen Buchverlage liefern bekanntlich bis heute gerne vorwiegend broschiierte Bücher aus, die sich Leser und Sammler dann für ihre Bibliotheken nach eigenem Gusto besonders einbinden lassen. Daher die gewöhnlich sehr einheitlich und oft kostbar gebundenen Bestände französischer öffentlicher und Privatbibliotheken

Das Schwärzen der Druckplatten, Drucken in der Presse und evtl. das Sortieren waren weitere handwerkliche Betätigungen von Hilfskräften. Zuweilen kam noch das Prüfen und Korrigieren des Gedruckten hinzu. Es hat sich auch jetzt noch in einigen Verlagen – leider viel zu wenigen - als „Lektorat“ erhalten.

Das Buchdrucken und das Veröffentlichungswesen wurde so zu einem Schlüsselphänomen der neuzeitlichen Kultur. Die Buchdrucker druckten alsbald auch auf Vorrat und „verlegten“ die Druckwerke zum Verkauf. Aber auch dies spaltete sich dann in verschiedene Gewerke auf: die Drucker und die Verleger, welche letztere Drucke nur in Auftrag gaben. Die Verleger aber waren dann zugleich „Buchhändler“. Aber auch daraus entstand der spezielle Beruf der Buchhändler, die den Verlegern ihre Werke abnahmen und weiterverkauften, wie es bis heute geblieben ist.

Wer dies Geschäft des Druckers und/oder Verlegers übernahm, mußte über eine solide Bildung in den alten und neueren Sprachen und ihren Schriftwerken verfügen und abschätzen können, was die Gelehrten und die

weitere Öffentlichkeit zu lesen wünschten. Die Gründer der ersten Verlage sind deswegen noch jetzt berühmt und ihre Druckwerke werden als „Wiegendrucke“ (Inkunabeln) des ausgehenden 15. Jahrhunderts als kostbare Antiquitäten geschätzt. So auch diejenigen des Johannes Gutenberg und seines schon erwähnten Mitarbeiters Fust und dessen Teilhabers Peter Schöffer.

Einige Drucker waren zugleich Gelehrte, die die Förderung der Wissenschaften stets im Auge behielten. So etwa Aldus Manutius (der Ältere, 1450 – 1515), der in Venedig eine Druckerei für lateinische und griechische Klassikerausgaben betrieb (ca. 130 Bände, für die er seine berühmte Kursivschrift erfand, und die unter der Bezeichnung „Aldinen“ mit zu den schönsten Druckerzeugnisse dieser Gründerzeit zählen). Er ließ sich für die Auswahl und für die Emendation der Druckvorhaben durch eine von ihm 1494 gegründete „Akademie“ von Gelehrten beraten. Er selbst verfaßte und druckte u. a. ein griechisches Wörterbuch und eine griechische Grammatik. Sein Sohn Paulus (1512 – 1574) führte seine Werkstatt mit ca. 635 Editionen weiter und übernahm auch die Leitung einer Druckerei in Rom für die Edition von Kirchenväterschriften. Unter dessen Sohn Aldus dem Jüngeren (1547 – 1597) verfiel zwar die Venezianer Druckerei, er selbst aber wurde zum Leiter der Vatikanischen Druckerei ernannt.

Zu den gelehrten Druckern gehörten dann die Froben in Basel. Hier gründete Johannes Froben aus Hammelburg in Franken (1460 – 1527) im Jahre 1491 seine Druckerei, in der zuerst eine lateinische Bibel, dann eine Reihe von Patristikerausgaben unter Mitwirkung des Desiderius Erasmus und dessen eigene Werke sowie das dann als kanonisch geltende griechische Neue Testament (1496) erschienen.

Berühmt wegen ihrer Gelehrtheit und zugleich für die Qualität ihrer Druckerzeugnisse war und ist die Familie der Estienne (Stephanus). Heinrich Stephanus (1460 – 1520) gründete seine Offizin 1501 in Paris. Sein Sohn Robert (1503 – 1559) übernahm sie und gründete 1526 eine eigene. König François I ernannte ihn zum „Typographus Regius“ für hebräische, griechische und lateinische Druckwerke, darunter auch der Bibel. Letzteres brachte ihn aber mit den Pariser Theologen in Konflikt, so daß er 1551 nach Genf übersiedelte und zum reformierten Bekenntnis übergang. Dort druckte er viele Klassiker und Schulbücher, deren Qualität und Schönheit allgemein bestach. Er und seine Mitarbeiter sprachen übrigens untereinander stets Latein. Auch verfaßte er (mit Jean Thierry de Beauvais) einen „Thesaurus linguae latinae“ (2 Bde, Paris 1531, auch 4 Bde, Basel 1740, die Grundlage des auch jetzt noch fortgesetzten gleichnamigen Forschungsprojekts der Bayerischen Akademie der Wissenschaften). Roberts Sohn Henri II (1528 – 1598) gründete 1554 neben der väterlichen und mit finanzieller Unterstützung der Fugger von Augsburg eine eigene Offizin in Genf. Er verausgabte den größten Teil seines Vermögens mit dem Druck des schon von seinem Vater in Angriff genommenen „Thesaurus linguae graecae“ (5 Bde, Genf 1572, zuletzt in 9 Bdn, Paris 1831 – 65). Ihm verdankt man außerdem Drucke fast der gesamten griechischen Literatur der Antike, auf denen dann fast alle späteren Editionen dieser Klassikerwerke beruhen. Vor allem wurden seine Gesamtausgaben Platons und Aristoteles' berühmt, und man druckt bis heute seine Textenteilung in den Randtiteln der einzelnen Abschnitte ab. Von seinen beiden Söhnen druckte noch Antoine (1592 – 1674) in Paris als „Buchdrucker des Königs“ besonders für den Oratorianerorden, er verarmte aber und starb erblindet im Armenasyl.

Erwähnen wir noch die nicht minder berühmte Offizin des Christoph Plantin (1520 – 1589), die er zunächst 1549 als Buchbinderei, dann 1555 als Druckerei in Antwerpen gründete. Er druckte sehr elegant in vielen Sprachen, vor allem eine achtbändige „Biblia polyglotta“ (Antwerpen 1569 – 73) und erhielt von der damaligen spanischen Regierung den Titel eines königlichen Prototypographen. Sein Schwiegersohn Egydius Beys (Le Bé) übernahm sein Filialgeschäft in Paris, während sein anderer Schwiegersohn Jan Moerentorf (Moretus) die

Antwerpener Offizin mit großem Erfolg weiterführte. Diese originale Druckwerkstatt in den einstigen Geschäftsgebäuden ist jetzt noch als Museum der Familie Plantin-Moretus (seit 1877 im Besitz der Stadt Antwerpen) zu besichtigen.

Nach England brachte William Caxton (1421 – 1491) die Buchdruckerei. Er weilte zuerst als Kaufmann in den Niederlanden, lernte dann das Druckerhandwerk in Köln und gründete 1476 seine Druckerei in der Nähe der Westminsterabtei. Ihm werden große Verdienste um die englische Schriftsprache zugesprochen, in der er zahlreiche eigene Übersetzungen aus dem Lateinischen, Französischen und Flämischen veröffentlichte.

Vergessen wir aber auch nicht Dirk de Bry (1528 –1598) und seinen Sohn Johann Theodor de Bry (1561 – 1623), beide in Lüttich geboren. Ersterer war gelernter Goldschmied und Kupferstecher und gründete 1570 in Frankfurt a. M. seine Druckerei mit Verlag, in dem er vor allem seine eigenen Kupferstiche herausbrachte. So u. a. eine Sammlung von Ansichten aus einer Indienreise (*Collectiones peregrinationum in Indiam orientalem et occidentem*, 25 Teile, Frankfurt 1590 –1634; deutsche Ausgabe 1590 – 1630; nur die ersten 7 Bde wurden von ihm selbst besorgt). Letzterer führte zusammen mit seinem Bruder Jan Israel und Matthias Merian d. Ä. das Geschäft fort. Hier erschienen seit 1640 Merians bis heute berühmten und oftmals nachgedruckten Topographien verschiedener europäischer Länder mit ihren etwa 2000 Stadtansichten. Viele seiner deutschen Stadtansichten sind nach dem 30jährigen Krieg als Baupläne für den Wiederaufbau verwüsteter Städte benutzt worden, und auch gegenwärtige „Rekonstruktionen“ historischer Stadtkerne orientieren sich noch an ihnen. Von seinem Sohn Matthäus d. J. (1621 – 1687) stammen die ebenso geschätzten Kupferstiche der berühmtesten Gelehrten seiner Zeit. Von seiner Schwester Maria Sybilla Merian, verh. Graff (1647 – 1717), die selbst Malerin und Kupferstecherin sowie auch Schriftstellerin war, stammen der Reisebericht und die prachtvollen kolorierten Kupferstiche der Pflanzen und Insekten, die sie auf ihrer Reise nach Surinam im Jahre 1699 gezeichnet hatte, was ihr später die Mitgliedschaft an der St. Petersburger Kunstakademie einbrachte. In diesen Druckerzeugnissen sieht man die fruchtbare Zusammenarbeit der Schrift- und Bilderdrucker, die einen seither kaum überbotenen Standard dieser Kunst setzten.

Betrachtet man diese Entwicklung des Veröffentlichens bis zum jetzigen Stand, sieht man leicht, daß sich in den verschiedenen Staaten dieses Geschäft zunächst stets auf wenige Großverleger verteilt hat, die darin zusammen ein wirtschaftliches Oligopol besaßen. In unseren Tagen dürfte es durch einige nationale Monopole der digitalen Superkonzerne abgelöst werden. Tendenziell zielt ihre Geschäftspolitik darauf ab, alles literarische Gut aller Nationalbibliotheken und vieler spezieller Bibliotheken auf den individuellen Computern jedes Lesers verfügbar zu machen.

Veröffentlichen, Herausgeben, „Edition“ ist seit der Renaissance zum Schlüsselphänomen der modernen Literatur geworden. Ihm verdankt man zunächst einmal das, was man seither überhaupt „Literatur“ nennt.

Alles das also, was die Schwelle des Öffentlichmachens überwindet, und die war früher keineswegs niedrig, wird dadurch vom schriftlichen Material der privaten und institutionellen Archive abgegrenzt. Und es bleibt der Sachverhalt, daß in diesen unveröffentlichten Materialien ein schier unerschöpfliches und sich immer vermehrendes Reservoir für künftige Veröffentlichungen und also für Literatur liegt.

In der Renaissance handelte es sich zuerst ausschließlich um die Scripta bzw. Handschriften der Antike und des Mittelalters. Zu ihnen kamen dann die abgeschrieben Druckvorlagen, Briefwechsel und neues gelehrtes Schrifttum wie etwa Vorlesungsnachschriften der Universitäten hinzu. Neben dem gelehrten Schrifttum blühte alsbald das Schrifttum der Manuskripte für neue Bücher und Aufsätze, und erst recht das private Schrifttum weitester gebildeter Kreise. Nicht zu vergessen alle die Akten und Geschäftsunterlagen der politischen und

kommerziellen Institutionen, die nicht von vornherein zur Veröffentlichung vorgesehen waren, wohl aber in deren Kanzleien, Archiven und Registraturen aufbewahrt und manchmal als „geheim“, manchmal auch für Interessenten zugänglich „verwaltet“ wurden und werden.

Und nochmals wurde der Vorrat an Skriptenmaterial mit der Alphabetisierung in Europa durch Volks- und höhere Schule enorm gesteigert. Nun schrieb fast jedermann irgend etwas: vom Briefwechsel, Freundschafts- und Poesiealbum über das Tagebuch bis zur „Schriftstellerei“, was zwar nicht immer zur Veröffentlichung gedacht war, wohl aber für allfällige Veröffentlichungen bereitstand, falls aus welchen Gründen auch immer Interesse dafür aufkam. Auch hier hat erst die digitale Technik dafür gesorgt, daß es nur noch vom Belieben irgend eines Schreibers abhängt, ob ein Text in einem „Blog“ oder auf einer „home-page“ im öffentlichen Internet steht.

Von „Veröffentlichung“ zu reden heißt zugleich, auf die „Zensur“ zu achten, die als wesentliches Steuerungsinstrument für das, was öffentlich gemacht werden sollte, entstand.

Eine behördliche Zensur und Lizenzierung des Abschreibens und Verbreitens von Texten hat in allen Buchkulturen seit jeher in mehr oder weniger strikten Formen bestanden. Aber die damit verbundenen Probleme verschärften sich seit dem Buchdruck erheblich.

Seit der Renaissance wurde dies auch eine zusätzliche Aufgabe der in der katholischen Kirche schon seit Jahrhunderten betriebenen Ketzerbekämpfung. Während des Trienter Konzils wurde eine eigene Zensurbehörde als „Indexkongregation des Heiligen Offiziums“ gegründet, ohne deren Placet („Imprimatur“) keine Veröffentlichung möglich sein sollte. Sie stellte 1559 einen immer erweiterten „Index der verbotenen Bücher“ auf, in welchem zuerst sämtliche Reformatoren, dann auch alle Philosophen und Gelehrten standen, die dem katholischen Glauben schädliche Meinungen vertraten. Der Einleitung des von A. Sleumer herausgegebenen „Index Romanus“ („Verzeichnis sämtlicher auf dem römischen Index stehenden deutschen Bücher, desgleichen aller wichtigen fremdsprachlichen Bücher seit dem Jahre 1750“, Osnabrück 1934. Letzte amtliche Ausgabe 1948 mit Nachträgen bis 1962) kann man übrigens einen informativen Überblick über die schon vor dem römischen Index und bis dahin in aller Welt bestehenden Zensurmaßnahmen entnehmen. Es versteht sich allerdings von selbst, daß gerade ein Verbotskatalog, wie ihn die katholische Kirche periodisch veröffentlichte, die beste Propaganda für diese verbotenen Schriften darstellte, da sie die Öffentlichkeit ja geradezu auf sie aufmerksam machte. Der „Römische Index“ wurde übrigens 1965/65 nach dem zweiten Vatikanischen Konzil eingestellt, aber die katholische Laienverbindung Opus Dei führt seither einen inoffiziellen Index verbotener Bücher weiter.

Diesem Zensur-Beispiel folgten alsbald alle Regierungen in ihrem Herrschaftsbereich. Sie vergaben Druck-erlaubnisse („Privilegien der Verbreitung“) oder verboten Veröffentlichungen durch den Druck. Da die Schriftsteller ggf. auch individuell belangt wurden, entwickelte sich alsbald ein ausgebreitetes „anonymes“ Schrifttum“. Effektiver aber wurden die Drucker bzw. Verleger belangt, deren Geschäftsrisko im gleichen Maße wuchs. Kamen sie „offiziellen“ Warnungen oder auch nur Hinweisen von Zensurbehörden nicht nach, so stand ihr ganzes Geschäft auf dem Spiel. Als Reaktion darauf entwickelten sie die „innere Zensur“, d. h. sie druckten weithin nur das, von dem sie annehmen konnte, daß es keiner Zensur zum Opfer fallen würde. Freilich ergaben sich die ersten Freiheitsräume durch die in einzelnen Ländern recht verschiedenen Zensurinteressen der Machthaber. Was man im eigenen Land nicht drucken und veröffentlichen durfte, konnte man evtl. in einem anderen Land und in einer dahin verlagerten Verlagsfiliale oder einem befreundeten Verlagshaus herausbringen. Ein berühmtes Beispiel ist die „Encyclopédie“ von Diderot und d’Alembert, die seit 1759 auf dem römischen Index

stand und deren Veröffentlichung mehrmals in Frankreich verboten, dafür aber im damals deutschen Elsaß und anderen europäischen Ländern gedruckt wurde.

Bekanntlich war die Abschaffung der Zensur eine der bedeutendsten Freiheitsbetreibungen der Aufklärung. Dafür ist seither auch viel erreicht worden. Aber die Zensur hat sich auch im 20. Jahrhundert nicht nur in den Diktaturen erhalten. Sie wird auch gegenwärtig noch überall, wenn auch meist auf recht subtile Weise durch staatliche Organe oder durch die „innere Zensur“ von Verlegern und ihren Beratern gehandhabt. Ganz neue Probleme ergeben sich durch die technischen Fortschritte der Internet-Veröffentlichungen, bei denen bekanntlich um völlige Freigabe oder gesetzliche Beschränkungen heftig gerungen wird.

Literatur umfaßt also schlechthin das Veröffentlichte. Wie dargestellt wurde, wurde und wird das Veröffentlichungswesen in den meisten Staaten durch die Wissenschaften und das private Verlagswesen betrieben und gesteuert. Nur in China wurde unter Kaiser Qian Long (Regierungszeit 1736 – 1795) die gesamte Nationalliteratur, die bis zu dieser Zeit vorhanden war, in einer Gesamtausgabe von 79339 Einzelschriften in 3460 Bänden unter dem Titel „Si Ku Quan Shu“ (Vier Bibliotheken aller Bücher) gedruckt und allen Bibliotheken im Lande zur Verfügung gestellt. Dieser Gesamtdruck ging weit über die „schöne Literatur“ hinaus. Die Anordnung der Materialien blieb seither auch für die spätere Nationalbibliographie Chinas verbindlich. Sie umfaßt dreizehn Abteilungen wie folgt: 1. Konfuzianisches Schrifttum, 2. Militärschrifttum, 3. Rechts- und Gesetzeschrifttum, 4. Landwirtschaftsschrifttum, 5. Medizinisches und Pharmazeutisches Schrifttum, 6. Naturwissenschaftliches Schrifttum, 7. Mathematisches und methodologisches Schrifttum, 8. Schrifttum zur bildenden Kunst und besonders Kalligraphie, 9. Schrifttum zur Musik, 10. Eklektisches Schrifttum, 11. Sammel- und Gesamtausgaben verschiedener Gattungen, 12. Buddhistisches Schrifttum, 13. Daoistisches Schrifttum.

Da die chinesische Kultur in der Aufklärungszeit große Aufmerksamkeit auch in den westlichen Ländern auf sich zog, dürfte diese kulturelle Großtat auch überall bekannt und als musterhaft angesehen worden sein. Übrigens wurde das Unternehmen auch im 20. Jahrhundert durch Auswahlausgaben und Ergänzungen weitergeführt. So brachte der Zhong Hua-Verlag im Jahre 1936 eine Auswahlausgabe von 11305 Einzelschriften in 351 Bänden unter dem Titel „Si Bu Bei Yao“ (Zurverfügungstellung des Wichtigsten aus der Vierteiligen Bibliothek, engl.: *Essentials of the Four Libraries*) heraus, die auch jetzt noch (im Nachdruck) den Handapparat jedes zünftigen Gelehrten Chinas darstellt. Für die Sinologen anderer Länder ist sie eine unentbehrliche Grundlage des Studiums geworden. Erschlossen wird das Material in einem 1986 vom Shanghai-Verlag für Alte Ausgaben herausgegebenen „Gesamtkatalog der Chinesischen Gesamteditionen“ (*Zhong Guo Cong Shu Zong Lu*), der aber im Westen kaum bekannt geworden ist. Seine Übersetzung durch ein kompetentes Sinologenteam wäre gewiß eine bedeutende interkulturelle Forschungsaufgabe. (Vgl. dazu L. Geldsetzer und Han-ding Hong, *Chinesische Philosophie. Eine Einführung*, 2. Aufl. Stuttgart 2008, S. 237 – 239).

Die Literatur der anderen Länder bzw. Nationen läßt sich nach vielerlei Kategorien und Interessen gliedern. Dafür haben die „Buchwissenschaftler“, Bibliographen und Buchhandels-Grossisten seit langem gesorgt. Im Vordergrund stehen schon seit der Renaissance die Einteilungen nach der jeweiligen Sprache, wo ja alles Griechische und Lateinische die Grundlage für die Übersetzungen in die neueren europäischen Sprachen und dadurch Anlaß für die damals entstehenden „Nationalliteraturen“ einzelner Sprachgemeinschaften und ihre bibliographische Erfassung gaben.

Es waren dann vor allem die Übersetzungen aus weiteren nah- und fernöstlichen Sprachen, die Anlaß für den Begriff „Weltliteratur“ (Goethe) gaben. Denn ersichtlich nahm dadurch jede Kulturnation durch die Übersetzungen in ihre eigene Sprache an dieser Weltliteratur teil und registrierte sie in ihren nationalen Biblio-

graphien. Von daher hat sich auch das bis heute unausrottbare Vorurteil gebildet, „fremde Literatur“ werde erst durch Übersetzungen zum genuinen Besitz einer gebildeten Leserschaft. So, wie man die „toten Sprachen“ der Antike zu lesen lernte ohne sie zu sprechen, so vielfach auch moderne Sprachen und insbesondere das Chinesische, die man nicht unbedingt mündlich beherrschen muß, obwohl man sie perfekt lesen und verstehen kann. Man unterschätzt deswegen gerne die Tatsache, daß zur allgemeinen Bildung wenigstens in Europa auch die Beherrschung von Fremdsprachen gehört. Polyglotte Weltbürger aber, die nicht auf Übersetzungen warten mußten, um sich Kenntnis und Urteil über die Weltliteratur zu verschaffen, gab und gibt es zu allen Zeiten.

Erst auf der Grundlage dieses weiten Literaturbegriffs stellt sich die Frage, was davon Gegenstand einer künstlerischen Produktion sein kann und damit „ästhetischen“ Kriterien unterliegt.

Dafür übernahm das neuzeitliche Europa zunächst strikt alle die Kriterien, die es im klassischen Erbe der Antike aufgefunden hatte. Vor allem Aristoteles' Kriterien für die „Poiesis“, also Tragödie und Komödie, herrschten allgemein. Das Kriterium der „Nachahmung“ (imitatio) der Natur erhielt neben seinem antiken Inhalt den neuen Sinn der Nachahmung der antiken Vorbilder. Und wie diese in der griechischen Choreia im Verbund mit Tanz und Musik verwirklicht wurden, so im neueren Europa in der Oper und auf der Schaubühne der Theater.

Der Produzent als schreibender Künstler wurde so zum „Poeten“ bzw. „Dichter“. Worauf es dabei wesentlich ankam, blieb zunächst die gebundene sprachliche Artikulation, vor allem durch Rhythmus und Reim in den antiken Vermaßen.. Aber auch die Prosa wurde gemäß den antiken Vorbildern in den neueren Sprachen nachgeahmt.

In Frankreich wurden diese Nachahmungen in gebundener Sprache ihrer klassischen Dichter „belles lettres“ genannt. In Deutschland übernahm man dies, wie so manches Französische, als „schöne Literatur“ und „Belletristik“. Doch es wurde durch die Bezeichnung „Dichtung“ verdrängt, und „Belletristik“ wurde danach zu einer leicht anrühigen Gattung französisierender Unterhaltungsliteratur. Auch die Dichtung unterteilte man nach antiken Vorbildern wiederum in die in Versmaß und Reim gebundene Poesie oder Lyrik im engeren Sinne und in die schöne Prosaliteratur, in Deutschland in Gedichte und Prosa-Dichtungen. In Frankreich haben sich die Bezeichnungen „poète“ und „proseur“ gehalten.

Bei allen diesen Übersetzungsübungen stellte in allen europäischen Ländern die Zersplitterung der Nachfolgesprachen des Lateins in der Romania und der germanischen Dialekte in den einzelnen deutschen Ländern das Problem, für wen und in welchen „Dialekt“ übersetzt werden sollte. Die gemeinsame Gelehrtensprache war noch lange das Latein, und in ihr wurde auch Neues geschrieben und diskutiert. Wollte man aber auch für das nicht gelehrte Publikum schreiben und fand dafür einen Verleger, so konnte es nur in einer der vielen „Mundarten“ sein.

Die Italiener, deren Volkssprache noch dem Latein einigermaßen nahe stand, hatten es am leichtesten, ihre Sprache so zu konsolidieren, daß sie als Zielsprache für Übersetzungen und neue literarische Analogie der Vorbilder dienen konnte. Das hatten schon einige spätmittelalterliche gelehrte Dichter wie Dante und Petrarca besorgt, und viele andere, besonders florentinische, „Humanisten“ taten es ihnen nach. Ihnen fiel es leicht, sogar gemischte Texte im Italienischen und mit lateinischen Fachbegriffen durchsetzt zu schreiben. Um ein reines neues Italienisch bemühte sich dann die eigens dafür 1582 in Florenz gegründete Accademia della Crusca („Kleien-Akademie, die die Kleie vom reinen Mehl des Italienischen abscheiden sollte). Sie wurde Vorbild für die entsprechende Gründung der französischen Akademie und der Weimarer „Fruchtbringende Gesellschaft“.

Unter den deutschen Humanisten gab es viele Gelehrte, die sich sowohl in einem klassischen Latein wie auch in ihrer Ober-, Nieder- oder anderen deutschen Mundarten ausdrücken konnten und so ihren Dialekt im Druck literaturfähig machten. Schließlich gab es schon in allen Landesteilen sowohl geistliche als auch weltliche mittelalterliche Handschriften wie die Ritterromane, Legenden und Liedgut, die ihrerseits schon in Übersetzungen und Nachahmungen unter den neuuropäischen Ländern zirkulierten.

Ein neuer Ton kam aber unter diesen Humanisten auf, als einige von ihnen explizit gegen die Dominanz der lateinischen Gelehrtensprache protestierten, unter anderem auch deshalb, weil sie diese gar nicht oder nur rudimentär beherrschten. Davon zeugen die berühmt gewordenen „Dunkelmännerbriefe“ (*Epistolae obscurorum virorum*), die 1515 – 1517 zu Köln anonym herauskamen. (Vgl. dazu auch E. Reicke, *Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit*, Köln 1924 (ND), S. 59 – 97).

Unter diesen Humanisten aber tat sich auch der Reformator Martin Luther (1483 – 1546) durch seine deutsche Bibelübersetzung und seine deutschen geistlichen und polemischen Schriften auf der Grundlage des „sächsischen Kanzleistils“ hervor, die durch ihre Verbreitung in ganz Deutschland seine Sprache zum ersten gemeinsamen Vorbild dessen machte, was nachmals das Hochdeutsche wurde. Joh. Clajus verfaßte schon 1578 eine „Grammatica“, die eine Schulgrammatik des „Lutherischen Deutsch“ nicht nur in den protestantischen, sondern auch in den katholischen Ländern wurde. Richtungweisend wurden dann J. G. Schottels „Ausführliche Arbeit von der Teutschen Hauptsprache“, Braunschweig 1663, dem auch ein Verzeichnis der „Stammwörter der Teutschen Sprache“ beigelegt war, und nicht zuletzt Gottscheds „Deutsche Sprachkunst“ von 1748. Große Verdienste um diese Festlegungen erwarb sich dann J. Chr. Adelung mit seinem „Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, 5 Bde, Leipzig 1774 – 1786, 2. Aufl. 4 Bde, 1793 – 1802, dem er einige kürzere Ausgaben folgen ließ. Ihr erster Geschichtsschreiber war dann H. Rückert mit seiner „Geschichte der neuhochdeutschen Schriftsprache, 2 Bde, Leipzig 1875.

Frankreich unter Ludwig XIV verfügte schon lange über eine am Hofe von Paris kultivierte französische Hochsprache. Die Gründung der Académie Française durch Richelieu 1637 hatte zur Hauptaufgabe die Kontrolle und den Ausbau dieses Hoch-Französisch, wie es auch bis heute geblieben ist. (Vgl. das *Dictionnaire de l'Académie*, 1. Ausgabe Paris 1694, das bis heute ständig neu überarbeitet wird). Sie zeichnete jährlich durch Preise bedeutende hochfranzösische Veröffentlichungen aus und schuf so einen sich stets weiter anreichernden Kanon ausgezeichneter Literatur. Wer in dieser französischen Hochsprache Bedeutendes schrieb, konnte so in den erlauchten Kreis der „vierzig Unsterblichen“, d. h. der Akademiemitglieder von diesen zugewählt und später im „Pantheon“ beigelegt werden.

In Deutschland vertraten dieses Anliegen, eine eigenständige deutsche Dichtung zu entwickeln, einige wenige, freilich an ihren Regionaldialekt gebundene Schriftsteller. So etwa Georg Rudolf Weckherlin (1584 – 1653), der sich in Frankreich und vor allem in englischen beruflichen Stellungen mit deren Sprachen vertraut gemacht hatte. Er bemühte sich, „unserer sprach (deren die außländer ihre nothurt und rawheit zwar ohn ursach fürwerfen) reichthumb und schönheit khünlich zu vermehren“ (vgl. seine „Oden und Gesänge“, Stuttgart 1618- 19), dazu Art. „Weckherlin“ von V. Meid, in: *Literatur Lexikon*, hg. v. W. Killy, Band 12, Gütersloh 1992, S.170 – 172).

Andere am selben Ziel orientierte Schriftsteller bildeten nach und nach an verschiedenen Orten „Sprachgesellschaften“, unter denen die schon erwähnte 1617 in Weimar gegründete „Fruchtbringende Gesellschaft“ (Palmenorden) hervorragte. Sie war unter der Patronage (und später unter Leitung) der Weimarer Herzöge gegründet worden, um „unsere edle Muttersprache, welche durch fremdes Wortgepränge wässerig und versalzen

worden, hinwieder in ihre uralte gewöhnliche und angeborene deutsche Reinigkeit, Zierde und Aufnahme einzuführen, einträchtig fortzusetzen und von dem fremd drückenden Sprachenjoch zu befreien“. Obwohl sie durch übertriebenen „Purismus“ allmählich der Lächerlichkeit verfiel und 1680 wieder erlosch, wurde sie doch eine der Grundlagen für die Dominanz der Weimarer alsbald „klassisch“ genannten literarischen Produktionen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts.

Daneben gab es in Nürnberg seit 1644 den Pegnitzorden, in Straßburg seit 1633 in der Nachfolge Weckherlins die Tannengesellschaft, seit 1643 in Hamburg eine Teutschgesinnte Gesellschaft. Von daher drang diese Bewegung bald auch in die Universitäten ein, so etwa in Leipzig, wo sich unter Führung Johann Christoph Gottscheds (1700 – 1766), der dort schon eine Professur für Poesie und Beredsamkeit innehatte, eine Leipziger Gesellschaft für die Sprachpflege konstituierte. Gottsched wurde bekanntlich für einige Jahrzehnte eine Art deutscher „Geschmacksdiktator“, vor allem durch sein Werk „Kritische Dichtkunst“ und einige von ihm herausgegebene literaturkritische Zeitschriften.

Gottsched und seine zahlreichen Anhänger gerieten übrigens in heftigen Streit mit den beiden Züricher Gelehrten Joh. Jakob Bodmer (1698 – 1783) und J. J. Breitinger (1701 - 1776), die ihn mit Breitingers „Kritische Dichtkunst“ von 1740 nicht nur inhaltlich bekämpften, sondern sein „Deutsch“ als bloßen sächsischen Dialekt verhöhnten und diesem ihr „Schweizerdeutsch“ als ebenbürtiges Deutsch entgegenstellten. Freilich behielt dann doch das sächsische Kanzleideutsch der lutherschen Bibelübersetzung und der Weimarer und Leipziger Literatur die Oberhand bei der Festlegung dessen, was dann als Hochdeutsch gelten sollte.

Man sollte aber bemerken, daß der Begriff „Hochdeutsch“ in jener Zeit oft noch als Mundart der südlichen deutschen Länder verstanden wurde, und dies im Gegensatz zum „Niederdeutsch“ der nördlichen deutschen Länder. Was dann als literarisches „Hochdeutsch“ galt, haben erst die „germanistischen Philologen“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts festgelegt. So zuerst Jakob Grimm mit seiner „Deutschen Grammatik“ von 1819, in 4 Bände, Göttingen 1819 – 1837 sowie derselbe und sein Bruder Wilhelm in dem von ihnen begründeten „Deutschen Wörterbuch“, das seit 1852 erschien.

Im 19. Jahrhundert befanden sich alle Universitäten in einem fröhlichen Wettstreit um die Bestandsaufnahmen dessen, was zur „schönen Literatur“ ihrer jeweiligen Länder bzw. Staaten gehören sollte. Daneben freilich auch für das, was sie als „ausländische Literatur“ in ausländischen Universitäten schon gesammelt und für das Fremdsprachenstudium geeignet fanden. Grammatik und Rhetorik aus dem trivialen Teil der „Philosophischen Fakultät“ verselbständigte sich in den Fachrichtungen der „Germanistik“, „Romanistik“ und „Anglistik“, später kam die Slavistik hinzu. Neben ihnen bildeten die „klassischen Altertumswissenschaften“ mit ihrer langen Empirie und ihren Schätzen an schon registrierter und edierter griechischer und lateinischer Literatur stets das große Vorbild und zugleich ein vereinigendes Band der philologischen Methodologie. Alles Sprachstudium setzte wie schon seit langem ein gründliches Studium dieser klassischen alten Sprachen voraus.

Die preußische Universitätsreform W. v. Humboldts hat diese Tradition geradezu für alle Universitätsstudien festgeschrieben, keineswegs aber neu eingeführt. Und alle diese philologischen Studien wurden durch das neue Fach der „indogermanischen Sprachwissenschaft“ mit einem Schwerpunkt in der Erforschung und Lehre des Sanskrit als „Muttersprache“ aller indo-germanischen Sprachen überwölbt. Nur an wenigen Standorten wurden daneben auch das Studium der nah- und fernöstlichen Sprachen und Altertümer etabliert.

Die Abgrenzung des Objektbereiches dieser neueren Philologien ergab zwangsläufig ein negatives Kriterium zur Unterscheidung von „schöner“ und anderer Literatur. Zur anderen Literatur gehörte alles Textmaterial der zivilisatorischen Institutionen und der Einzelwissenschaften, die ihrerseits dazu übergingen, die „Geschichten“

ihrer Wissenschaften eigenständig zu bearbeiten. Das brachte es auch mit sich, daß so manches hochrangige literarische Kunstwerk aus diesen anderen Bereichen der Aufmerksamkeit der literarischen Kunstkritiker entging. Am ehesten entzogen sich diesem negativen Verdikt einige historische Glanzleistungen der „Geschichtserzählungen“ auf der Schwelle zwischen genuiner „Historiographie“ und historischem Roman, und das ist bis heute so geblieben.

Positive Kriterien für künstlerische literarische Qualität blieben seither in den Philologien und Literaturwissenschaften umstritten. An ihrer Stelle stand und blieb stets – wie in anderen Künsten – die selbstverständliche Hochschätzung alles Alten bzw. Antiquarischen als exemplarischen Vorbildern für das Neue. Und daran anschließend ordnete die Literaturwissenschaft – wie die meisten anderen Wissenschaften – seit dem 19. Jahrhundert den Überblick in historischer Perspektive.

Man hätte dies nach Jahrhunderten oder auch nach Halbjahrhunderten tun können, und manche spezielle Übersicht hat das getan und geht auch noch durch Jahrzehnteinteilungen von Literaturperioden darunter. Aber die Einteilung nach der Selbsteinschätzung der Schriftsteller im Anschluß an gewisse Moden in einzelnen Zeitabschnitten behielt die Oberhand. Jeder Student lernt und kennt die Einteilung nach den Perioden Mittelalter, Renaissance, Barock, Sturm und Drang, Klassik, Romantik, Realismus (der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts), an die sich mehr oder weniger willkürliche weitere Perioden der Moderne der Vor- und Nachkriegszeit des 1. und 2. Weltkrieges anschließen.

Die Anfangsreihe wurde dann auch für die übrigen Künste vorbildlich. Für die späteren Perioden übernahm die Literaturgeschichte vielfach die Periodisierungen, die die Geschichte der bildenden Kunst entwickelt hatte: Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus, Strukturalismus u. ä. Gemeinsam blieb allen Künsten, daß diese Periodenbegriffe zugleich Bewertungskriterien für Stilrichtungen oder Verfallserscheinungen hinsichtlich einer längst darüber „fortgeschrittenen“ Kunst abgaben. Wohin sie fortschreiten, blieb dabei letztlich offen. Erst mußte alles „modern“ oder „modernistisch“ sein, zuletzt bekamen wir nach dem Beispiel der Architekten die „Postmoderne“, literaturwissenschaftlich als „Post- und Dekonstruktivismus“ gefaßt, welche alle diese Unterscheidungskriterien aufzuheben verspricht.

Wie sehr aber die alten Vorbilder noch nachwirken, konnte man jüngst in einem Prospekt des Düsseldorfer Schauspielhauses für die Bühnenfassung von Thomas Manns „Joseph und seine Brüder“ lesen, wo Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ sowie Thomas Manns „Doktor Faustus“ und sein „Joseph und seine Brüder“ zu den „Weltgedichten“ der Literatur gezählt werden. Sicher hätte man auch deutlicher sagen können, daß die Bibel und die altgermanische Mythologie noch immer als absolutes Maß des literarisch Bedeutsamsten gelten können.

Schon aus der griechischen Choreiatradition blieben und bleiben die „Dramen“ als Tragödie, Komödie, Schauspiel und Tragikomödie, sehr erweitert durch die Drehbücher oder Libretti für Theateraufführungen, Filme und Fernsehstücke, eine eigene Literaturklasse. Dafür hat sich innerhalb der neueren Philologie die „Theaterwissenschaft“ gebildet und z. T. verselbständigt.

Im übrigen wurden von der Literaturwissenschaft die Unterscheidungen zwischen den literarischen Gattungen ausgebaut. Literatur bietet sich dar als Kinder-, Jugend- und „Backfisch“-Literatur; als Frauenliteratur, als Memoirenliteratur, die weitgehend als „Männerliteratur“ verstanden wird, als Erbauungs- und Unterhaltungsliteratur-, als Horror- und Kriminalliteratur, als utopische „fiktionale“ Zukunftsliteratur und als ihr Gegenstück historischer Roman, nicht zuletzt als Befreiungs-, Emanzipations- und Selbstfindungsliteratur.

Sie alle werden noch immer weiter klassifiziert nach alten gelungenen Vorbildern unter der Rubrik „Epik“. Und erst innerhalb dieser Rubrik stellt sich die Frage nach ihrem Kunstrang. Nennen wir unter ihren Arten: Sage,

Erzählung, Novelle, Kurzgeschichte, Märchen, Fabel, Schwank, Parabel, Anekdote, Epos, Roman und Legende (vgl. Wikipedia, Art. Literatur). Was die „Poesie“ angeht, so hielt und hält auch diese sich unter der Rubrik „Lyrik“, nämlich als Ballade, Elegie, Haiku, Hymne, Lautgedicht, Lied, Ode, Prosagedicht, Sonett und visuelle Poesie (ebenda).

Nun ist es naturgemäß die Aufgabe der philologischen Wissenschaften, den Bestand von handschriftlicher und gedruckter Literatur in allen diesen Gattungen, Rubriken und Arten zu erfassen, zu registrieren und zu erschließen. Dazu dienten zuerst die „Literaturgeschichte“ und die Lexika der Nationalliteraturen und der Weltliteratur. Dann eine immer zunehmende Editionstätigkeit bezüglich der „Gesamtausgaben“ der Werke der bedeutenden Schriftsteller. Bei manchen von ihnen überholt bis heute immer wieder eine neueste „kritische Ausgabe“ alle vorher schon verbreiteten. Und kein Notizzettel, den ein durch eine Gesamtausgabe schon herausgehobener Schriftsteller beschrieben hat, entgeht dabei der Umwandlung vom „Nachlaß“ in die gedruckte und ausführlich interpretierte „Veröffentlichung“. Heute leisten dies zahlreiche Literaturdatenbanken.

Ebenso gehörte es aber zu den Aufgaben der Philologien, aus diesen Ressourcen dasjenige herauszustellen, was sich für die „allgemeine Bildung“ eignen konnte, mithin in einen Kanon für die Befassung mit der je einheimischen und ausländischen Literatur im Schulunterricht und im Universitätsstudium (also der Lehrerausbildung) eingehen konnte. Dazu dienten zunächst „nationale“ Kriterien, die alles das in den Vordergrund hoben, was historisch zur Erstellung des Selbstbildes einer Sprachgemeinschaft beigetragen hatte, und dann auch dessen, was dieses Bewußtsein weiterhin stabilisiert.

Ersichtlich übernahmen die einzelstaatlichen Philologien für ihre Sprachausbildung von anderen Nationen grosso modo diejenigen Literaturdokumente, die diese selber für ihre gleichgerichteten Zwecke schon in ihren Kanon aufgenommen hatten. Dies waren freilich Kriterien der „Weltliteratur“ für Friedenszeiten zwischen den Nationen und Sprachgemeinschaften. In den bekannten Kriegs- und Zwischenkriegsperioden, die Europa und die Welt erlebt hat, wandelten sich die Kriterien der eigenen und fremdsprachlichen Literaturauswahlen fast allgemein in „nationalistische“ um. Und dies stellte dann alle etablierten Kanons für die Bestimmung des Besten, was die jeweiligen Nationalliteraturen aufzubieten hatte, in Frage.

An ihre Stelle traten überall die von den einzelnen Staaten und ihrer Kulturpolitik geförderten wissenschaftlichen Veröffentlichung, ein immer noch zunehmendes Preisverleihungs- und Stipendienwesen für etablierte und noch nicht etablierte Schriftsteller, die immer schon einer bestimmten Klientel von Schriftstellern verbundenen Verlage sowie die Literaturkritik der Feuilletons, die alle untereinander in mannigfaltigen Verbindungen stehen. Die Anzahl der Veröffentlichungen nimmt von Jahr zu Jahr zu, wie man bei den nationalen und internationalen Buchmessen beobachten kann. Schon längst ist der Umfang dieser Literatur so enorm, daß wohl niemand mehr in Anspruch nehmen kann, auch nur einen ungefähren Überblick, und sei es auch nur in einer der vorn genannten Gattungen, zu erwerben.

Gehen wir von unserem eingangs vorgeschlagenen Prinzip aus, daß die Kunst die kulturellen Sinngebilde materialisiert und umgekehrt eine ihr entsprechende Materie versinnlicht, so muß dies auch für die „literarische Kunst“ gelten.

Ihre Materie bilden die veröffentlichten Texte, die mittels der vorn genannten handwerklichen und technischen Zubereitungen erstellt werden. Als Sinngebilde aber stehen dieser Kunst nun alle Ideen und Gedanken zur Verfügung, die in den Weltkulturen im Umlauf sind. Das bringt es mit sich, daß der Schriftsteller auch auf alle theoretischen Ergebnisse der Wissenschaften Zugriff hat. Aber in den Lücken zwischen diesen

eröffnet sich für jedermann, der etwas schreiben will, die Welten der Phantasie, der Träume und der individuellen Erlebnisse.

Gewiß ist das Vorurteil, diese Welten seien immer wieder neu und unausschöpfbar, gänzlich unbegründet. Denn was hier immer wieder zu Texte gebracht wird, handelt sich ebenso offensichtlich an den immer wieder an jedem geographischen Ort und in jedem beliebigen Lebenslauf zu machenden Erfahrungen entlang. Die Stichwörter der Literaturlexika listen zu jedem dieser Themen mehr oder weniger das darüber schon Veröffentlichte auf.

Was die Literaturproduktion und die sie begleitende „ästhetische“ Kritik dabei leistet, ist in erster Linie, das interessierte Publikum auf jeweils bestimmte Erfahrungen, Gedanken, Interessen, Ideen, Hoffnungen, Phantasmatata – und es sind die immergleichen – aufmerksam zu machen und dadurch eine Gemeinsamkeit von Denk- und Auffassungsweisen von Wirklichkeit und Möglichkeiten herzustellen.

Aber die wissenschaftliche Begleitung der Literatur durch die Sprachwissenschaften hat – nicht anders als bei der Ingenieur-Technik im Verhältnis zur Architektur, der photographischen und Videotechnik bei der bildenden Kunst und der Mathematik und Klangtechnik bei der Musik – in den letzten Dezennien dazu geführt, das elementare Sprachmaterial der Schrift und schriftlichen Ausdrucksgestaltung „wissenschaftlich und technisch“ zu verbessern, d. h. neuen fortgeschrittenen Einsichten anzupassen.

China, das schon immer die Sprachpflege als staatliche Normierung der Schriftzeichen aufgefaßt hatte, gab der Welt wiederum das Beispiel. Die „Schriftreform“ unter Mao Ze-dong in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts war ein revolutionärer Eingriff in den kulturellen Überbau, der den Zusammenhang mit dem traditionellen Überbau unterbrach und eine neue Epoche markierte. Technisch ging man so vor, daß die sogenannte Grasschrift (ein Pendant zu westlicher Stenographie), zur neuen und allgemeinen Schriftzeichennorm gemacht wurde. In dieser vereinfachten Schnellschrift hatten die Gelehrten seit jeher komplizierte „Langzeichen“ (die aus maximal sechs Radikalzeichen zusammengesetzt sein konnten), durch einen oder einige wenige gleichlautende Radikale zu „Kurzzeichen“ vereinfacht. Die Übernahme dieses Verfahrens hatte den Effekt, daß der gebildete Leser sehr wohl die neuen Kurzzeichen verstand und auch die in diesen Kurzzeichen gedruckte alte Literatur lesen und verstehen konnte. Aber den unter dem neuen Zeichenregime ausgebildeten Generationen wurde der Zugang zur alten Literatur in Langzeichen abgeschnitten. Sie lernen nur die Kurzzeichen und können ihre eigenen Klassiker im Langzeichendruck nicht mehr lesen und verstehen. Das entspricht etwa dem Sachverhalt, daß der nicht mehr „humanistisch“ Gebildete in westlichen Ländern zwar noch lateinische Inschriften „buchstabieren“, aber nicht verstehen kann. Und darauf hatten es sowohl chinesische Revolutionäre als auch europäische Modernisierer abgesehen.

Deutschland - das „Land der Mitte Europas“ – eiferte dem chinesischen Land der Mitte insofern nach, als es nunmehr die in sogenannten deutschsprachigen Ländern (Österreich, Schweiz) verbreiteten unterschiedlichen Mundarten zu einer einheitlichen lexikalischen und grammatischen Drucksprache zwingen wollte. Während entsprechende Bestrebung seit etwa 1900 einem wissenschaftlich wohlberatenen privaten Verlagshaus (Duden) überlassen waren, war das neue Durchsetzungsmittel die staatliche Gesetzgebung.

Was in China die klassische Grasschrift für die Zeichenregulierung leistete, das wurde im deutschen Schriftbereich ein angeblich überall verbreiteter Sprachgebrauch des Volkes. Grob gesagt, man sollte schreiben und sich ausdrücken können, „wie einem der Schnabel gewachsen war“. Etymologische Wortwurzeln (aus dem Griechischen und Lateinischen) als „Fossile“ gebildeter Schreibweisen fielen der Demokratisierung als erste zum Opfer. Großschreibung von Substantiven stand als „anti-europäisch“ auf der Abschlußliste, wenn es auch

nicht zur Abschaffung kam. Umso entschiedener wurde die Geschlechtergerechtigkeit“ gesetzlich fixiert. Zu jeder „männlich“ klingenden Berufs- und Statusbezeichnung wurde ein neues weibliches Pendant erfunden und muß in allen „öffentlichen“ Dokumenten neben der männlichen eigens genannt werden. Deutsche Gesetze, Verordnungen, Erlasse bis hinunter zu internen Anordnungen von Behörden werden dadurch aufgeschwemmt und machen den deutschen Regulierungswahn inzwischen zum Gespött aller Nachbarländer. Wie man aus zuständigen Justizministerien erfährt, sind die für die korrekte Formulierung von Gesetzen verantwortlichen Sachbearbeiter mehr damit beschäftigt, geschlechtsneutrale Wörter (wie z. B. „Studierende“ statt „Studenten / Studentinnen“) zu suchen, als die Verfassungskonformität dieser Gesetze zu prüfen. (vgl. dazu meinen etwas weitergehenden Vorschlag zur Sprachreform in polyglotter europäischer Perspektive: „Bemerkung zu Grammatiknormen und neuerlichen Sprachreformen“, in: Internet der HHU Duesseldorf 2003).

Was in Frankreich des Ancien régime die für den Thronfolger („ad usum delphni“) purgierte Klassikerausgabe war, das wurde dadurch in Deutschland die „ad usum modernorum“ purgierte Schulbuch- und Klassikerausgabe aller älteren Literatur. Natürlich waren und bleiben die Neudrucke ein großes Geschäft für alle Verlage. Aber alle mit dem alten deutschen Wortschatz und der alten Grammatik ausgebildeten und vertrauten Ausländer, die sich weigern, diese Neuerungen zur Kenntnis zu nehmen, bleiben einstweilen noch die zuverlässigsten Depositäre eines „klassischen Deutsch“ – ebenso, wie die Auslandschinesen in Taiwan und Amerika für die klassischen chinesischen Langzeichen.

Bei allen solchen „wissenschaftlichen“ Modernisierungen aber tritt immer entschiedener die schon von Platon und Aristoteles aufgeworfene Frage nach der „Wahrheit und Lüge“ der literarischen Schöpfungen in den Vordergrund aller Beurteilungen. Wie die alten kirchlichen Andachtsbilder als „Bibel des illiteralen Volkes“ galten, so gilt die Kunst-Literatur heute als großes Lehrbuch alles dessen, was entweder in den Wissenschaften schon ausgemacht wurde, oder dessen, was in ihnen gerade nicht thematisch ist. Die einen betonen mit Platon den „fiktiven“ (oder lügenhaften) Charakter dieser Literatur, die neben die wirkliche Welt eine eigene phantastische Welt des nur Gedachten stelle. Die anderen betonen mit Aristoteles und in der Nachfolge Schellings die „Wahrheit der Dichtung“, die in den Formen des Mythos oder des Allgemeinen und Verbindlichen aller wissenschaftlichen Welterkenntnis immer schon voraus sei und sogar der Wissenschaft selber die Wege in stets offene Horizonte des Menschseins in der Welt eröffne.

Und da die Literatur stets auch von einer in der Regel literaturwissenschaftlich ausgebildeten Kritikerschaft begleitet wird, legt sich über alle Sinngehalte ein dichter Schleier von wiederum veröffentlichten Interpretationen. Alles Textliche hat dann entweder seinen „planen Sinn“ (den philonischen Literalsinn), gilt daher als „platt“ und wird in die Unbeachtlichkeit verwiesen. Das reizvoll und interessant Erscheinende aber wird bis zum Überdruß wie schon bei Philon von Alexandrien auf einen „mystischen Hintersinn“ (einen ideologischen Über- oder Unterbau), eine „moralische Lebensanweisung“ und/oder eine gesellschaftskritische und ein besseres Leben für den Einzelnen oder für alle verheißende „Anagogie“ ausgelegt. Alle diese Interpretationen aber werden gegebenenfalls wiederum Gegenstand anderer Interpretationen, die sich im wissenschaftlichen Diskurs überlagern, bestreiten oder verdrängen und als Hintergrundgeräusch das ständige Neuaufschlagengeschäft begleiten.

Der geeignete Leser und Literaturkonsument wird dadurch weitgehend im Stich gelassen und entmündigt. Er wollte und will sich durch eine Dichtung unterhalten, erfreuen, anregen, belehren lassen. Was er von den Literaturkritikern im Feuilleton oder in literarischen Talkshows zu lesen, zu hören und zu sehen bekommt, ist offensichtlich so geblieben, wie es schon im 19. Jahrhundert war:

„Unsere jetzige periodische Kritik, unsere unzähligen Journale kann man am besten mit Jahrmarktsbuden vergleichen, wo Jeder seine eigene Waare oder gegen eine billige Belohnung die Waare seiner Freunde schreiend anpreist und ihr Käufer zu schaffen sucht, dabei aber echt kaufmännisch die Fabricate seiner ihm nicht befreundeten Zunftgenossen so tief als möglich herabzusetzen sucht. Wer möchte von solchen Instituten Belehrung und Geschmacksbildung der Lesewelt erwarten“ (Art. „Deutsche Literatur, Ästhetik“ in: *Rheinisches Conversations-Lexicon*, hg.von einer Gesellschaft rheinländischer Gelehrten, 4. Auflage 3. Band, Köln 1838, S. 1030).

Mancher liest auch noch. Aber jetzt braucht er nicht mehr selbst zu lesen, nicht einmal im reformierten Druckbild. Er hört sich die „Hörbuchausgabe“ an und erfreut sich an der sympathischen Stimme des Vorlesers oder der Vorleserin. Oder er schaut sich die Verfilmung im Kino oder Fernsehen und die neuerdings an allen Theatern sich ausbreitende „Dramatisierung“ von Romanvorlagen an und erfreut sich an der schauspielerischen Verkürzung der Vorlage auf die 2stündige Vor- und Ausführungszeit.

So wendet sich das Publikum – wie bei den anderen Künsten und z. T. auch bei den Wissenschaften – von den literarischen Inhalten ab und den Schöpfern und Produzenten zu. Der Geniekult der Renaissance wuchert fort und überzieht alle literarische Produktion und die sie begleitende Interpretationsliteratur mit einem säkularen Kultus der begnadeten Autor-Persönlichkeit. Der (nicht von Alfred Nobel gestiftete) Literatur-Nobelpreis einer schwedischen Akademie gilt als Krönungsereignis der „Größten“ der Weltliteratur, von denen die meisten längst wieder vergessen sind. Viele Stiftungspreisauszeichnungen, mit denen sich die Stifter auch bei den üblichen (und wie wir meinen, schändlichen) Minimaldotierungen selbst ehren,- z. B. „Literaturpreis des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft“ 20000 Euro (!) - küren die Größen der zweiten und unterer Ebene. Aus den in allen Preisverleihungsurkunden mehr oder weniger identischen Laudationes kann man aber wohl entnehmen, daß es keine verbindlichen Maßstäbe mehr für die genaue Beurteilung der künstlerischen Qualität der literarischen Kunst gibt.

