

Georg Petz

„Mensch – Macht – Kultur“

Der Weg des Regresses

„Mensch-Macht-Kultur“, einander in dieser Tripolarität gegenüber gestellt, sind in aller Verzweigtheit ihrer Begrifflichkeiten wohl zu groß, um sie vollständig oder auch nur teilweise zufriedenstellend zu beleuchten. Die Krone ihres Bedeutungsdickichts auszulichten, sich auf die wenigen Triebe zu konzentrieren, die auch fruchtbar sein könnten, muss darum als die einschränkende Prämisse dieses Essays gelten, will er etwas sagen und will er überhaupt etwas sagen können.

Wo der „Mensch“ an sich nicht in Frage gestellt werden kann, bleibt das Verhältnis von „Macht“ und „Kultur“ als das interessantere Begriffspaar diskutabel, wobei ich den Begriff der „Kultur“ in den nachfolgenden Überlegungen synonym zur „Kunst“ gebrauchen möchte, in seiner engeren und durchaus engsten Bedeutung.

Das geschieht aus gutem Grund: Kultur im Sinne aller geistigen und materiellen Werte oder Güter einer Zeit, in einem Spektrum gesehen, das von unseren Ernährungs- und Hygienegewohnheiten über die Politik, die Wirtschaft und eben auch die Kunst etc. bis in alle Lebensbereich hineinreicht, ist vom Leben an sich nicht mehr zu trennen und erfüllt folglich auch keine andere Funktion als dieses selbst; sie *ist* demnach das Leben und sie ist folglich auch die Macht, der sich niemand entziehen und die konsequenterweise auch keiner in Frage stellen kann, die noch nicht

Georg Petz

einmal betrachtet und von irgendeiner anderen Begrifflichkeit losgelöst werden könnte, um sie darin zu spiegeln.

Zudem meinen wir im Eigentlichen die „Kunst“, wenn wir vom „kulturellen Angebot“ einer Stadt, eines Landes sprechen, und wir meinen „Kunstschatze“, wenn wir von Kulturgütern sprechen, sowie auch die Politik unter kulturellen Angelegenheiten ganz generell die Kunstförderung versteht – oder verstehen sollte – und nicht etwa die Förderung einer „Alltagskultur“ irgendwo zwischen Fernsehwerbung, Schuhmode, Geschirrdessins oder populären Sexualpraktiken. All das darf stattfinden, keine Frage, aber es kann kaum Gegenstand einer Abhandlung über die Frage nach der Macht der Kultur sein, nach dem Verhältnis von Macht und Kultur zueinander; eine so weit und zugleich nichtssagend definierte „Kultur“ wäre allgegenwärtig und unwesentlich zugleich in unserer Wahrnehmung, wie das Magnetfeld der Erde.

Was also ist die „Kunst“, um die es hier geht, und deren Relationen zur „Macht“ einzufärben sind? Um mit Ernst Gombrich zu sprechen, es gibt nicht „die Kunst“, nirgends und zu keiner Zeit, wie es auch keine Geschichte der Kunst geben kann, sondern immer nur gibt es einzelne Künstler mit ihren Talenten, ihren individuellen psychologischen Dispositionen, ihren spezifischen ästhetischen Intentionen und nicht zuletzt mit ihrem persönlichen Stil, der wiederum in ein größeres, ebenso historisches wie regionales Stilgebäude eingebettet ist, das er weiter und höher fortbauen oder auch sich davon lösen kann; gleich wie, wird jedes künstlerische Schaffen immer auf einer bereits bestehenden ästhetischen

Georg Petz

Vorgabe erfolgen müssen, und sei diese auch nur jene rudimentäre Ästhetik, die der Psychologie unserer Wahrnehmung zwangsläufig zu eigen ist.

Ob der jeweilige Stil, die jeweilige Ästhetik ihre Berechtigung haben, darf dabei niemals in Zweifel zu ziehen sein; ob sie Qualität haben hingegen schon. Um diese zu erkennen, ist jedoch die Frage nach dem Maßstab unumgänglich. Wo uns ein solcher Maßstab in anderen Bereichen unseres Leben als objektiv (und auch als objektivierbar) gegeben scheint, scheint die Kunst – vielleicht gerade aufgrund ihrer Vielschichtigkeit und ihrer Begabung zur Selbstreflexion im Vergleich zu jenen anderen Lebensbereichen – den Maßstab zu scheuen; er birgt die Gefahr der Normierung in sich, die Gefahr der elitären Selektion und der Delegitimation alles Andersartigen, Entarteten. So gerechtfertigt diese Scheu in ihrem Kern ist, wird dabei im blinden Fleck hinter den Scheuklappen jedoch gerne übersehen, dass der Maßstab zugleich das einzige Vehikel unserer Erkenntnis darstellt: Nicht ist ohne das andere, nichts ist definierbar wenn nicht in Relation zu einem anderen, in jenem bedenklichen Zirkelschwung all unserer Definitionsgebäude.

Im Sport ist die Zeit der Maßstab, in der Wirtschaft oder in den Naturwissenschaften sind es womöglich Zahlen und Diagramme, die über den Umweg über eine andere Sprache – nämlich über die scheinbar simplifizierte und damit eindeutige Beredsamkeit von Bildern und Ziffern – einen vielschichtigen Prozess messbar machen; in der Kunst ist das nicht so, und soll auch nicht so sein, da das Wesen der Kunst die Komplexität, die strukturelle Überorganisiertheit darstellt und nicht die Simplität, die für

Georg Petz

uns so oft so überzeugend vorgibt, dass in der Reduktion auf **eine** Ordnung auch die Lösung der dargestellten Komplexität gefunden werden könnte. Die Simplifizierung der Wahrnehmung eines Phänomens simplifiziert aber nicht automatisch auch das Phänomen selbst.

Naturwissenschaftliche Unterschiede etwa bemisst man nach der Entfernung der verglichenen Elemente voneinander auf dem graphischen Tableau imaginärer, aber konventionalisierter und darum – trotz aller daraus resultierender logischer Paradoxa – lesbar gemachter Zugehörigkeiten: 1 ist Element der natürlichen Zahlen, 2 ebenso, 1.4 nicht, die 2 steht der eins darum näher als die 1.4, selbst wenn ihr Zahlenwert weiter von der 1 entfernt ist. Ein Schifahrer wiederum bewältigt dieselbe Strecke schneller als ein anderer; die Maßstäbe desselben Raumes und derselben Zeit geben hier eine unumstößliche Realität vor, die der multifaktorielle Maßstab der Kunst in dieser Klarheit nicht vorzuspiegeln vermag. Dennoch bleibt unumstritten, dass zugleich mit der Bemessung eine Bewertung zu erfolgen hat; Hermann Maier etwa ist der bessere Schifahrer als der Autor dieser Zeilen, und niemand würde sein Können dem meinem gleichstellen wollen; ebenso würde niemand die Live-Übertragung einer ganzen Schipiste über mehrere Stunden hinweg weiter bemerkenswert finden, obwohl der Sport, obwohl die Tätigkeit die gleiche ist wie die des genannten Rennfahrers. Stattdessen konzentriert sich die ökonomisch zu verwaltende Aufmerksamkeit des Betrachters ganz natürlich auf die Spitzenleistung; nur dieser kommt der Wert zu, die oberste Grenze des Maßstabs oder zumindest des Maßstabs der Möglichkeiten darzustellen und als ebendiese Grenze, als

Georg Petz

die Grenzlinie selbst ist sie damit zugleich das einzige Element, das den Maßstab selbst überschreitet – sie ist transzendent in dem Sinne, dass sie über das Mögliche hinausgeht und damit zugleich die Grenze des Realen weiter in den unendlichen Raum der Möglichkeiten hinein verschiebt, oder dass sie diesen zumindest sichtbar macht, und die Unendlichkeit der Möglichkeiten, des Nicht-Realen ahnen lässt.

Ähnlich ist es in der Kunst; auch hier sind es alleine die herausragenden Leistungen oder Talente, die diese Fähigkeit zur Transzendenz in sich tragen, doch ist der Maßstab, der diese Exzellenz sichtbar macht, hier weniger simpel konstruiert als das stabile Gefüge von zeitlichen und räumlichen Distanzen wie in den naturwissenschaftlichen Tableaus oder im Sport; er setzt sich zumindest aus der Handvoll oben genannter Faktoren des künstlerischen Schaffens zusammen, und gerade deshalb erscheint es häufig so, als dürfe an die Kunst überhaupt kein Maßstab angelegt werden. Aber: Er liegt ihr an, und er schränkt die Fähigkeit der Kunst, über Grenzen hinauszugehen deswegen noch lange nicht ein, er ermöglicht aber ihre Erkenntnis und nicht zuletzt dadurch auch ihre Bewertung und relative Evaluation.

Aufgrund der vielgliedrigen Anatomie dieses Maßstabs erscheint es allerdings schwierig, diese Erkenntnis auch zu machen, insbesondere als nicht nur wenige herausragende Talente am weiten Feld der Kultur in Erscheinung treten: Inmitten des dichten Gewühls auf der Schipiste fiele es uns auch schwer, noch den herausragendsten Schifahrer zu erkennen, weshalb man im Sport z.B. auch zum Mittel der (räumlichen) Trennung

Georg Petz

greift, im Wettbewerb wie im Training. Und: Niemand würde etwa im Sport diese Selektion nach Talent und Leistung hinterfragen, oder ihre Sinnhaftigkeit, anders als z.B. in der Kunst oder in der Bildung. Selbst wenn die Tätigkeit, selbst wenn das Ergebnis einander in ihrer äußeren Erscheinung gleichen, sind sie mit dem richtigen Maßstab gemessen doch nicht das Gleiche. Ebenso ist die Kunst nicht allen gegeben, sondern sie bleibt das Privileg einiger weniger und sogar diese müssen noch durch harte Arbeit an sich selbst, an ihrer Arbeit selbst an die Grenzen ihres Potentials gehen. Was wir am Beispiel des Schifahrens oder generell im Sport relativ widerspruchslos zu akzeptieren lernen – nicht zuletzt, da uns die eigene Physis unsere Grenzen relativ rasch und unmissverständlich, so scheint es, aufzeigt, wenigstens in der Maßnahme am Tableau von Räumlichkeit und Zeitlichkeit –, fällt uns in der Kunst schwer, hinzunehmen: eben nicht über dasselbe Potential zu verfügen wie einige wenige andere.

Je weiter wir den – ohnehin schon schwer zu erkennenden – Maßstab, der diese Erkenntnis sichtbar machen könnte, unkenntlich zu machen oder in Abrede zu stellen versuchen, um so mehr hoffen wir, dass unsere eigenen holprigen Schwünge nicht länger von jenen anderen zu unterscheiden sind; die Ähnlichkeit des einen mit dem anderen regt dabei zum Vergleich an, und der vermag mitunter überzeugend erscheinen. Die so erhoffte Egalität, eine Gleichheit zwischen beidem, wird daraus aber dennoch nie erwachsen.

Die Frage des Maßstabs soll an einer anderen Stelle wieder aufgegriffen werden, als sie nicht unbedeutend für die Überlegungen zur „Macht“ der

Georg Petz

Kunst, der Kultur ist. Welche „Macht“ hat aber nun die Kunst an sich, an sich selbst gespiegelt?

Überhaupt keine.

Die Kunst ist untrennbar mit dem Menschen verbunden, der sie schafft, mit jenem seltenen und herausragenden Künstler, der sein Werk in Hinblick auf seinen individuellen Stil, ästhetische Überlegungen, persönlichen Ausdruck, technische Fertigkeit, Komplexität der Organisation etc. bis an die Grenze seines Potentials, bis hin zur Transzendenz zu führen versucht, wobei der Begriff des Potentials hier noch einmal besonders hervorgehoben werden soll, ebenfalls in Hinblick auf später noch anzustellende Betrachtungen.

Die Kunst gibt dem Künstler keinerlei Macht, weder über den Rezipienten noch über seine eigenen Fertigkeiten – in der Regel sieht der Künstler selbst seine herausragendsten Werke immer noch als unvollkommen an im Vergleich zu dem, was ihm eigentlich, in der Vorstellung, in die Vorstellung gekommen ist. Auch über den gesamten historischen Verlauf der Kunst hat der Künstler, selbstredend, keine Macht, nicht zuletzt, als es diese „gesamte“ abstrakte Kunst überhaupt nicht gibt und sie damit auch keinen einheitlichen, oder einheitlich erfassbaren, keinen geschlossenen Lauf nehmen kann. Eher noch, so scheint es, macht die Kunst den Künstler ohnmächtig, hält ihm vor Augen, dass seine Realitäten niemals an das heranreichen können, was ihm als Potential eingegeben ist.

Die Kunst kann folglich niemals nach irgendeiner Form der Macht oder der Bemächtigung streben und ebenso sinnlos ist es, ihr diese zuschreiben zu wollen. Der Eindruck alleine, den der eine oder andere Rezipient durchaus

Georg Petz

haben mag, dass ein bestimmtes Kunstwerk ihn zu beeinflussen im Stande ist, oder ihn zu bewegen, ist nicht auf irgendeine unheimliche „Macht“ des Kunstwerks über seinen Betrachter/Leser/Hörer etc. zurückzuführen; dieser ist stattdessen lediglich die ferne Ahnung jenes unendlichen Schwindels, der nur dem Künstler selbst vorbehalten ist, die Ahnung von jener Grenze, jener Transzendenz, jenes Potentials als dem eigentlichen Terrain des Künstlers wie der Kunst, das sich der Betrachter selbst niemals im gleichen Maß wird eröffnen können und auch nicht mehr als ein paar Schritte in seine Abrundtiefe hinein setzen. Es ist die Drohung und zugleich die Faszination jenes verschlossenen Terrains, es ist der Schauer, der uns überkommt, wenn wir unsere Wirklichkeit plötzlich im Scherbenbild ihrer Möglichkeiten gebrochen sehen, weil wir mit einem Mal, in der Inversion der künstlerischen Rezeption, eine Ahnung von jenem Möglichen, jenem *Potential* bekommen. Niemals jedoch stehen wir wie der Künstler selbst *vor* den Möglichkeiten, auch eigenhändig daraus zu schöpfen.

Jeder, der von der „Macht der Bilder“ spricht, jeder, der mit seiner Kunst Einfluss auf die Welt- oder auch nur die Kunstgeschichte nehmen möchte und nicht zuletzt jeder kleine, im weitläufigen „Kulturbetrieb“ beschäftigte Angestellte, der sich darum bemüht, „Kulturbudgets“ oder „Kunstförderung“ oder was auch immer mit einer „Bedeutung“ der Kunst „für die Gesellschaft“, mit der Anrufung ihrer „Macht“ oder irgendeinem Wahrheits- oder Erkenntnisversprechen oder gar mit der Moral zu legitimieren, hat nichts vom Wesen der Kunst verstanden. Kunst verändert nichts, sie macht nichts lesbar, sie ist kein historisches Dokument, sie ist

Georg Petz

kein Sozialbefund, sie ist keine Anklage und keine Konformitätserklärung – all das sind Zuschreibungen anderer System aus anderen Bereichen unseres Lebens – jenes weitesten „Kulturbegriffes“ – an die Kunst, die sich dieser wiederum zum eigenen Zweck und zur eigenen Legitimation bedienen; die Kunst selbst jedoch ist autonom.

Sie ist *potentia*, nicht *potestas* des individuellen Künstlers und gerade aufgrund ihrer Autonomie entspricht ihr nichts anderes in der Realität; sie entspricht sich selbst, ohne eine Handhabe, ohne den Wunsch auf Handhabe über die Realität und bleibt darum zwangsläufig ohnmächtig. Kein Bild, keine Statue vermag den zu rühren, der nicht von sich aus über die entsprechende Empfindsamkeit verfügt, um sie in das Kunstwerk zu projizieren; keine Architektur der Welt vermag dem Respekt zu gebieten, der nichts respektiert und kein Lied, kein Gedicht, keine Geschichte der Welt vermag Laura lieben machen, wenn sie stumpf ist in ihrem Herzen.

Offensichtlich strebt die Kunst selbst weniger in all die anderen Bereiche „unserer Gesellschaft“ hinein, als es ihr gerne zugeschrieben wird, als dass vielmehr alle diese Bereiche die Kunst selbst belagern, sich in sie hineinprojizieren, sich über sie zu legitimieren versuchen und eben alle ihre eigenen, systemimmanenten Maßstäbe auch an sie anlegen, sie auch in ihr göltig sehen wollen, wo sich die Kunst ähnlich der Musik ähnlich der Poesie (der poetischen Funktion unserer Sprache, wenn man so möchte) doch selbst genügen könnte.

Das liegt zum einen gerade an der Vielschichtigkeit, die wiederum dem „System Kunst“ wesenseigen ist und die sie in alle Richtungen durchlässig

Georg Petz

macht und offenherzig, zum anderen an der spezifischen Kommunikationssituation, die die Kunst erzeugt, die nun einmal die Rezeption durch ein Publikum gestattet und darum apriorisch ein gewisses Inversionspotential in sich trägt. Dabei sei vorerst dahingestellt sei, ob die Kunst zu ihrem Bestehen dieses Publikum auch *benötigt* – tatsächlich fristet ein Großteil der herausragendsten Kunstwerke eine Existenz ohne Publikum, im toten Winkel von Bibliotheken, Bild- und Tonarchiven oder der Ignoranz ebendieses Publikums.

Erstaunlicherweise ernährt die Kunst so eine ganze Industrie – und rein wirtschaftlich gesehen mitunter sogar besser als sich selbst –, die nur von diesen obengenannten sekundären Zu- und Einschreibungen lebt und die keine Scheu zeigt, das scheue System der Kunst als Projektionsfläche zur eigenen Legitimation zu instrumentalisieren: das ganze Heer der Kulturvermittler, Moderatoren, Kulturjournalisten und anderer Sekundärverwerter, die zwar die Sehnsucht nach jener schwindelnden Unruhe in sich spüren, die das verschlossene Terrain des Künstlers ist, die aber selbst keinen Zugang dazu haben; die sich als die eigene Form das fremde Hemd überstreifen in der Hoffnung, selbst darin irgendeine Gestalt annehmen zu können; Hintennachvögler, die mit ihrem unfruchtbaren Samen das zu begatten versuchen, was ihnen doch die Hingabe versagt.

Die Wissenschaften – und das ehrt sie – sind dabei wenigstens in der Terminologie aufrichtig, wenn sie die ihrem eigenen System entwachsenen Produkte präzise – und ohne Scheu vor der Nachordnung – als *Sekundärliteratur* bezeichnen; auch ein gewisses Verwaltungsbeamtentum

Georg Petz

ist hier noch erträglich, wenn es die bürokratischen Dinge der öffentlichen „Kulturagenden“ mit dem Ethos seines eigenen beamtischen Systems erledigt und sich auch eben daraus legitimiert und nicht über die Kultur bzw. Kunst, der es – Ministeriale – dient.

Unerträglich ist hingegen jener Teil der „Gesellschaft“, der sich anmaßt, nicht zwischen der Kunst und den Systemen unterscheiden zu müssen, denen man jeweils entstammt: Kritiker, deren Habitat vielleicht der Journalismus ist, aber niemals die Kunst, ebenso diverse Kulturwissenschaftler und -erklärer oder diese Art Moderatoren, die ihre eigene Sekundärtätigkeit nur allzu gerne auch als Kunst bezeichnet, weil sie das Licht der Sonne, deren Nähe sie sucht, auf der eigenen Haut auch für das eigene Strahlen hält, ohne jemals selbst zu brennen; Organisatoren und Projektmanager, die nichts anderes schaffen, als eine Bühne für die Kunst bereitzustellen – oft weit unter dem Niveau der dargebotenen Kunstwerke selbst – eine Rahmung für die Kunst, und die meinen, die strukturbedingte Metaposition der Rahmung müsste ihnen zugleich auch eine Metaposition in Bezug auf die darin präsentierten Künstler zuteilen, in der Hierarchie „der Kunst“ – Zwerge, die auf den Schultern von Riesen stehen, und immer noch in ihrem Schatten, und die das als ihre eigene Überlegenheit zu interpretieren vermögen.

Ihre Tätigkeit besteht darin, das Interesse „der Gesellschaft“, die Sehnsucht nach jenem verschlossenen Terrain und der ungewissen Ahnung, die es trägt, zusammenzubringen; diesem berechtigten Wunsch entspringt ihr Gewinn und ihre Legitimation. Diese – *istae personae* – operieren

Georg Petz

gewissermaßen, wie vorhin schon angesprochen, als Rahmung für die Rezeption des Kunstwerks, was ja durchaus sinnvoll ist, was allerdings dann problematisch wird, wenn die Rahmung selbst sich als das Kunstwerk deklariert. Die systemimmanenten Entwicklungen in der Kunst der letzten 150 Jahre haben diese Tendenz dabei begünstigt, wenn auch aus anderen, eben dem System der Kunst entsprungenen Überlegungen heraus – so etwa die „Erfindung der Rahmung“ (in Kabinetten und Museen etc.) im 18. Jahrhundert oder die Vorliebe des 19. Jahrhunderts zur Multiplikation von Rahmungen aller Art (z.B. baulicher Natur), oder das irritierende Spiel des 20. Jahrhunderts mit ebendiesen Rahmungen als Spiel mit den fiktionalen (!) Wirklichkeiten, als mögliche Wirklichkeiten, des Kunstwerks.

Dennoch hat sich jene Avant-Garde der Organisatoren, Werbeagenturen, Projektmanager und Formatleiter mittlerweile, so scheint es, in seiner Position an der Grenze zum ihm verschlossenen Terrain der Kunst vom Zaungast zum Türsteher zwischen dem Künstler und seinem Publikum gewandelt und nutzt nun seine Möglichkeiten, den Austausch und die Kommunikation in beide Richtungen zu steuern zum eigenen Vorteil aus – nicht immer, selbstredend, aber doch immer unverschämter, wie es scheint, wenn z.B. Millionenbeträge für ein Kulturfestival aus der öffentlichen Kulturförderung (also: *Kunstförderung*) dazu beitragen, den Organisatoren auf zwei Jahre oder mehr den Lebensunterhalt zu sichern, während den Produzenten, dem Künstler selbst, kaum mehr als das Taschengeld für einen Monat zukommt. Das ist auch in der sonderbar unbescheidenen Unart zu bemerken, dass sich Moderation und Organisation zunehmend in denselben

Georg Petz

Lettern wie ihre Künstler von den Plakaten und Programmen proklamieren lassen, als wären sie jemals Teil des künstlerischen Prozesses gewesen, oder überall dort, wo eben jene Organisatoren, Moderatoren oder Vermittler bisweilen sogar als „Experten“ darüber entscheiden, wie der Wert eines Kunstwerkes oder eines Künstlers anzusetzen sei.

Damit werden jene selbst sowohl zum Maßstab der Selektion als auch zur selektierenden Instanz, in einem. Was daraus folgt ist die Simplifizierung der Kunst auf den Maßstab eben jener einfältigen „Instanzen“, in einer sonderbaren Gleichschaltung von legislativer Potenz, wenn man so möchte (als *Selektionsmaßstab*) und Exekutive (als *selektierende* Instanz) in der Person einiger weniger – welcher Begabung? Und welcher *künstlerischen* Legitimation?

Die Maßstäbe aber, als die jene sich selbst setzen, dienen ihnen zugleich zur Rechtfertigung dafür, die Kunst entsprechend zum eigenen Gewinn zu missbrauchen, und nicht zuletzt das erklärt die Vielzahl der Maßstäbe, die heute im Mund geführt werden, wenn von der Kunst die Rede ist – sowie nicht zuletzt, dass überhaupt von „Macht“ die Rede sein kann, berechtigtermaßen, wenn doch die „Kunst“ in der Diskussion steht.

Tatsächlich kommen Macht und Kunst hier zusammen, aber nicht primär in Person des einzelnen Künstlers, sondern in der Gestalt derer, die vorgeben, den Kommunikationsakt der Kunst erst artifiziell herstellen zu müssen, oder ihn steuern zu müssen. Die Macht dieser Lenkung, die Maßstäbe dieser Rahmung betreffen dabei die Kunst wie ihr Publikum gleichermaßen, indem sie Erwartungshaltungen erzeugen oder Erwartungen steuern und eben

Georg Petz

dadurch die Rezeption entscheidend beeinflussen; die Art der Rezeption wiederum kann im Fall mancher Kunstwerke sogar, wo sie als Teil des Kunstwerks in ihrer ganz bestimmten Form konzipiert ist, rückwirkend auf das Werk selbst Einfluss nehmen – einmal abgesehen davon, dass die ganz konkrete Lebensrealität des Künstlers nicht unwesentlich davon abhängt, wie er rezipiert wird.

Wie die Impressarios führen jene ihre jeweiligen Künstler vor, wobei es bisweilen nur noch um das Vorführen und nicht mehr um das Vorgeführte selbst und seine Qualitäten geht, und sie legen sich das Kleid der Kunst an wie ein zweite, wie ihre eigene Haut, maßen sich all das an, was in uns Sehnsucht nach der Transzendenz der Kunst ist und kennen doch die Ehrfurcht und den Zweifel nicht, der nur denen vertraut ist, die auch auf dem schwindelnden Terrain der Kunst geboren sind.

Die wohl augenfälligsten solchen Maßstäbe – neben den Eitelkeiten der persönlichen Profilierung – von allgemeiner Bedeutung sind die der Politik oder der Soziologie, die sich zumeist in Begriffen wie der „sozialen Relevanz“ eines Werkes entblößen, sowie der Wirtschaft, deren Terminologie die der „Bestsellerlisten“, der „Besucherzahlen“, der „Popularität“ oder des „Potentials“ ist; letzterer Begriff ist dabei besonders irreführend, da es tatsächlich jenes künstlerische Potential gibt, jenes Reich der Möglichkeiten, das nur dem Künstler selbst offensteht. Wovon im Miniaturmaßstab jener zumeist die Rede ist, ist allerdings das wirtschaftliche Potential, oder das Vermarktungspotential, über das der jeweilige Künstler wie eine Wertanlage gehandelt werden kann.

Georg Petz

Dieser Potentialbegriff hat dabei in keiner Weise mit den individuellen künstlerischen Fähigkeiten zu tun; er bemisst sich hauptsächlich nach dem „Einstiegspreis“ in die Aktie Kunst, der möglichen Kursentwicklung, die vor allem eine Frage der Laufzeit ist, und dem möglichen Gewinn: Billig muss der Künstler sein, noch weitgehend unbekannt aber doch so bekannt, dass eine Nachfrage nach ihm bestehen bzw. ausgebaut werden könnte; jung muss der Künstler sein, um über eine risikofrei lange Laufzeit hinweg so sicher wie möglich Gewinn zu erzielen; der Gewinn selbst ist wiederum entweder unmittelbar finanzieller Gewinn durch frühen (billigen) Werkkauf, oder es sind ein paar Sonnenstunden in der Nähe, in der Bekanntheit des Künstlers, wie man sich neben einem Zirkusaffen fotografieren lässt oder vor dem Eiffelturm.

Nicht zuletzt bewegt uns aber auch die Hoffnung, die Sehnsucht auf ein wenig spirituelles Erschauern dazu, die Nähe der Kunst zu suchen, und nirgends ist sie greifbarer, in keinem Punkt ist sie materieller versammelt als in der Person des Künstlers selbst – nicht zuletzt, als dieser im Gegensatz zu seinem Werk auch nur zeitlich begrenzt verfügbar ist, und unwiderruflich.

Überhaupt bleibt die Zeit einer der mächtigsten Maßstäbe, der auf die Kunst einwirkt und der ihr mehr und mehr seine eigene Anatomie aufzwingt – wo der Maßstab der Zeit im Sport durchaus Aussagekraft hat, ist er in dieser Bedeutung der Kunst im Prinzip allerdings wesensfremd. Das Wesen der Kunst ist die Ewigkeit, oder zumindest das Streben danach, wie sie auch in jenem Schwindel spürbar ist, der das Terrain der Künstler ist und die nicht

Georg Petz

zuletzt das Sehnsuchtsland jener Transzendenz ist, die uns an der Kunst so fesselt: die Ewigkeit bleibt der *ultimus limes* der Kunst, die Unsterblichkeit, und wiewohl wir in der Kunst die Hand daran legen können, können wir sie doch niemals selbst in Händen halten; es ist die Ahnung von der Unsterblichkeit, die aus den großen Werken zu uns spricht, von den Höhlenzeichnungen und den Mastabas des antiken Ägyptens über das *Book of Kells* bis hin zur Musik, bis hin zur Literatur; das ist es, was wir, ohne es festmachen zu können, immer noch als den Unterschied spüren zwischen *McBeth*, *Ulysses* oder der Vermessung der Welt und ähnlichen Feuchtgebieten des Literaturbetriebs.

Die Argumentation hier scheint doppelzünftig: die Zeit bleibt zwar Maßstab der Kunst, doch wird die Zeit im Zusammenhang mit der Kunst allzu gerne und allzu oft mit dem *Zeitbefund* verwechselt, sei es diachronisch in der historischen Wahrnehmung, in unseren Kulturgeschichten, oder synchronisch im Vaudevillejournalismus aktueller Ausprägung, oder in der „kulturwissenschaftlich“ argumentierenden Kritik jüngerer Prägung (auch der Begriff der Kulturwissenschaften ist leider zunehmend von den Zudringlichkeiten und Zuschreibungen fremder Systeme und ihrer Maßstäbe und Selbstrechtfertigungssucht bedeutungslos gemacht).

Sowohl die historische als auch die „aktuelle“ Kulturkritik haben einen grundsätzlich anderen Zeitbegriff als die Kunst selbst – um es klar auszusprechen, beide sind sinnvoll und haben ihre volle Berechtigung, es geht lediglich darum, an dieser Stelle aufzutrennen, was fälschlich ineinander gegangen ist, es wieder aufzulösen wie einen durchaus

Georg Petz

liebgewonnen Haushalt nach der Trennung von der Liebe, und all den Dreck wieder zu entfernen und den Müll, der sich darin in einer unehrlichen Beziehung zueinander angesammelt haben mag.

Sowohl in der diachronischen als auch in der synchronischen Kritik fungiert der Zeitbegriff als die primäre Selektionsinstanz; die historische Kulturkritik selektiert dabei immer das, was sich als folgenreich in Hinblick auf den Status der Kunst in der Gegenwart erwiesen hat; sie versucht primär, die Gegenwart zu legitimieren. Da die Kunst selbst immer auf eine historische Stilvorgabe aufbauen muss, ähnelt die Darstellung der Geschichte der Kunst dabei dem systemimmanenten Prozess der künstlerischen Entwicklung über die Epochen hinweg. Diese Analogie ist verführerisch, uns zu überzeugen – was dabei allerdings gerne vergessen wird, ist eben die Tatsache, dass beide Systeme einander nur deshalb zu ähneln scheinen, da jenes Fenster, das uns die „Kunstgeschichte“ auf Gegenwart und Vergangenheit eröffnet eine *Selektion* darstellt, mit einer ganz konkreten Selektions*intention*, die im Hintergrund wirksam ist: Das Abbild ist auf sein Vorbild hin zugeschnitten, es ähnelt ihm folglich an der Oberfläche, ist aber in seiner Motivation, in seiner Intention, in seinem Ziel dennoch etwas unvergleichbar anderes. Die Kunst selektiert auch, aber nach anderen Parametern, nach denen von Ästhetik, Stil und Ausdruck etc. und sie trifft ihre Wahl aus der unendlichen Tiefe der Möglichkeiten, aus jenem murmelnden Abgrund, der ohne eine zeitliche, räumliche oder epistemische Einschränkung immerzu besteht. Zudem: Was sie ausselektiert, bleibt im Raum der Möglichkeiten weiterhin bestehen. Was aber die Kritik als

Georg Petz

Anschauung – diachronisch wie synchronisch – ausselektiert und nicht in ihre Konstruktion der Realität einbaut, verliert selbst seinen Status als Realität, gegebene wie gewesene, als wäre es selbst nie gewesen.

Die Ausrichtung auf die Vergangenheit macht es der „historischen“ Kritik dabei schwer, ihre Selektion auch dort fundiert zu treffen, wo noch nicht genügend Distanz zwischen nahe Vergangenheit und Gegenwart getreten ist, um irgendetwelche Folgen und Zusammenhänge dazwischen auszumachen, um das Skelett zu erkennen, das das Fleisch darüber und seine Auswüchse zusammenhält und trägt. Für die Gegenwart lesbar ist sie darum nur als imaginative Folge, als ein nach den Prinzipien der Narrativität fortzudenkender Prozess, der sich gewissermaßen an der Gegenwart, in ihrem blinden Fleck spiegelt, ähnlich wie die Spiegelfläche selbst blind ist; je weiter und präziser fundiert der Blick in die Vergangenheit zurückgeht, umso weiter und genauer kann er auch auf der anderen Seite des Spiegelbildes, wie ein mechanischer Hebel, fortgedacht werden oder wenigstens eine genügend überzeugende Illusion erzeugen, um die Leerstelle, die die Zukunft ist, aufzufüllen.

In diese Lücke stößt die synchronische Kritik, die heute vor allem von den journalistischen Medien getragen wird, wobei sie allmählich auch immer mehr und immer lauter Einzug in die Curricula unserer Schulen und Universitäten etc. hält. Die synchronische Kritik unterscheidet sich in ihrem Zeitbegriff allerdings dahingehend fundamental von der „Zeit“ der Kunst – und dieser Abgrund trennt sie wesentlich weiter von der Kunst als die historische Kritik –, als der *ultimus limes* ihres temporalen Maßstabs der

Georg Petz

Moment selbst ist und nichts, was darüber hinaus verweist, nicht die Vergangenheit und nicht die Unendlichkeit. Ihre Unsterblichkeit ist die Unsterblichkeit des Bildstills, des verweilenden Augenblicks, der in seiner Ausdehnungslosigkeit zugleich auch unbegrenzbar (*undefinierbar*) erscheint.

Die parallele Position an diesem Limes – selbst wenn er anders gezeichnet ist – erscheint dabei der der Kunst ähnlich; auch ihr kommt darum die Anmutung einer Transzendenz zu, doch es ist nicht die Transzendenz in die Tiefe der Möglichkeiten hinein, sondern lediglich das Verharren an der Schwelle zum Gerade-noch-nicht-Realen, aber zum Realen und dessen Beschränktheit. Das Noch-nicht-Reale ähnelt dem Möglichen in seiner Position und an seiner Oberfläche, seine Struktur ist aber grundsätzlich anders; auch seine Genese ist lediglich die des Erwartens, der linearen Fortentwicklung der Zeit ohne ein Zutun, und nicht das Ergebnis eines komplexen Selektions- und Organisationsprozesses nach ebenso vielen komplexen Parametern, wie es der künstlerische Prozess hervorbringt.

Wo die historische Kritik sich sowie die Gegenwart über ihre historische Dimension legitimiert, legitimiert sich die synchronische Kritik eben über ihre Dimensionslosigkeit nach jeder anderen Richtung hin, über ihre Blindheit, die gleich dem Sucherausschnitt einer Kamera immer nur einen kleinen Teil des Möglichen wie des Realen zu erfassen vermag, erfassen mag, und eben durch diese Art der Selektion – Selektion durch Blindheit –, durch das Ausblenden aller anderen Dimensionen kommt dem selektierten Ausschnitt Bedeutung zu. Diese Augenblicksbedeutung überdeckt alles

Georg Petz

andere, und zugleich, zur Unterstützung, muss beständig die scheinbare Transzendenz dieser Momentaufnahme hervorgehoben, muss der schmale Strang des Noch-nicht-Realen dem unendlichen weißen Feld des Möglichen gleichgesetzt werden indem immer wieder vom *zukünftigen* Potential des Künstlers oder seines Werkes gesprochen wird, als Betonung der Schwellenposition der synchronischen Kritik. Auch die Tendenz zur Superattribuierung oft banaler künstlerischer Ereignisse rührt aus dieser Notwendigkeit, zur eigenen Legitimation irgendeine Art von Transzendenz zu konstruieren, Zuschreibungen des Genialen wie des Rekordischen, wiederum als Verweis auf die eigene Limeslage, die doch nur ein temporales Phänomen ist und kein strukturelles. Wie die historische Kritik dazu neigt, das Vergangene, das sie legitimiert, zu riesenhafter Größe aufzubauen, neigt die synchronische Kritik dazu, alle Augenblicksereignisse weit über ihre Größe hinaus aufzublasen und sie mit einer auffälligen Terminologie von Größe und Überzeitlichkeit abzusichern – das Größte „aller Zeiten“, ein „Jahrhundertereignis“, „mehr als je zuvor“, „mehr als jeder andere“ etc. als die Superlative, die sich das Banale aufs Revers heftet, um seine schwachen Schultern zu kaschieren. Der Bereich des Ausgeblendeten ist zu groß, um nicht zumindest in der Referenz in eine Relation zum sichtbar Gemachten eingebunden zu werden; er kann ausgeblendet werden, aber nicht ausgelöscht.

Auf diese Weise – über die zweifelhaften Suggestionen von Transzendenz und Bedeutsamkeit – sucht die synchrone Kritik, ihre selektive Wahrnehmung dem großen Wesen der Kunst ähnlicher zu machen. Was

Georg Petz

einander ähnelt, ist deswegen aber noch lange nicht einander gleich: die Möglichkeiten, die das eben noch nicht Reale vorspiegelt, sind wie gesagt begrenzt und auch der Augenblick der Gegenwart, der zum *ultimus limes* auf dem temporalen Maßstab erhoben wird, ist in keiner Weise absolut und darum maßstabstauglich; er bleibt vielmehr relativ, und relativ unbedeutend. Die Möglichkeiten, von denen die Kunst weiß, das Potential, das sie antreibt und das sie erahnen darf, sind hingegen unendlich, ebenso wie die temporale Unendlichkeit, in deren weißes Feld hinein sie sich als transzendent erweist.

Die Kunst kennt keinen anderen Maßstab als die Kunst selbst, und die Kunst selbst gibt es nicht; es gibt nur die jeweiligen Künstler und ihr Streben danach, ihr künstlerisches Schaffen bis an jenen Limes heranzuführen. Wem das zu elitär erscheint, der legt einen soziologisch-egalitären Maßstab an die Kunst an; wem das zu radikal, oder womöglich zu konservativ erscheint, der versucht immer noch, die Kunst in ein politisches Korsett zu zwingen und nach ihrer Figur darin zu bemessen; wem das zu pathetisch, oder zu mystisch, oder gar zu religiös erscheint, der hat weder von der Kunst noch von der Religion einen Begriff, und wer diese Folgerung als zu abstrakt und realitätsfremd stigmatisieren möchte, bemisst das, wovon er keine Ahnung hat, nach den Maßstäben des Utilitarismus, der Wirtschaftlichkeit, des Populismus und nicht zuletzt nach seiner eigenen Person und ihrer Zwergenposition auf fremden Schultern.

Was aber kann der Künstler tun, um sich von all diesen Zumessungen und

Georg Petz

Anmaßungen nicht beeinträchtigen zu lassen? - Er kann sich darum bemühen, seine Kunst in ihrer Ohnmacht zu bewahren und sich zurückziehen von all jenen Positionen der Macht, die aus anderen, aus den ihr wesensverwandten Systemen heraus beständig versucht, sich jenes letzten geheimnisvollen Terrains zu bemächtigen, das die Kunst ist, indem sie es Stück um Stück beschneidet, simplifiziert, banalisiert und kastriert.

Dieser Weg des Regresses bedeutet zugleich, aufzugeben, was einem niemals zugestanden hat und sich stattdessen auf das zu besinnen, was tatsächlich alle Möglichkeiten offenbart, die Welt darin wie in einem Scherbenhaufen zu spiegeln, als *Möglichkeit*, und immer nur als Möglichkeit, niemals als Realität.

Das Wesen der Macht hingegen besteht darin, die Möglichkeiten alles wie aller anderen so weit zu beschneiden, dass ihnen lediglich der von der Macht vorgeschlagene Weg zum weiteren Vorankommen übrig bleibt; dass man auch darauf beständig in Abhängigkeit von jener Instanz bleibt, unter deren Macht man steht, und in allen Entscheidungen und Schritten darauf angewiesen ist, dass sie diese Entscheidungen auch billigt oder diese Schritte mitzugehen, diese Schritte zuzulassen ebenfalls bereit ist. Der Rückzug in die Ohnmacht – als Rückzug in einen Raum, der weder die eigene Macht noch den Machteinfluss fremder Instanzen zulässt – eröffnet diese Möglichkeiten wieder, selbst wenn damit der Verzicht auf vieles einhergeht, das vielleicht schwer zu wiegen scheint. Die Frage, ob man sich der Macht der anderen widersetzen kann, ohne den Weg des Regresses, stellt sich dabei nicht: Das andere, der andere triumphiert immer, am Ende.

Georg Petz

Für die Kunst allerdings – und das ist zugleich das Privileg ihrer Ohnmacht – wiegen die Fragen der Ästhetik, der psychologischen Disposition, des individuellen Ausdrucks, der technischen Fertigkeit schwerer als die nach dem „kommerziellen Erfolg“, nach der „gesellschaftlichen Bedeutung“ oder nach der „öffentlichen Anerkennung“, und nur sie lassen sich auch aus der Kunst heraus – wenn auch mitunter bloß unbefriedigend – beantworten.

Welche allgemeinere Forderungen lassen sich also aus den hier angestellten Überlegungen erheben? – Dass getrennt werden sollte, womöglich, was einander zu ähneln scheint und einander doch nicht gleich ist, niemals gleich sein wird, und dass eine solche Trennung zumindest (wieder?) Klarheit schaffen könnte, indem man die unterschiedlichen Maßstäbe freilegt, denen die Kunst momentan unterworfen und mit denen sie gezwungen werden soll: ihre Anatomien, und damit auch die Physis der Erkenntnis von unserer Welt und aller möglichen Welten, die sie je nach ihrer Gestalt anzuleiten suchen.

Oder, konkreter: Man könnte sich darauf besinnen, dass es die einzelnen, individuellen Künstler sind, die die Kunst schaffen und nicht ihre Impressarios und Marketender, und weitere Fragen daraus spinnen: Wieviele Leute ernährt der Kulturbetrieb, und wieviele Künstler ernährt er im Vergleich dazu?

Wieviel Förderung des öffentlichen Interesses kommt der Präsentation, Promotion und Organisation von Kunst zu und wieviel im Verhältnis dazu nur ihrer Produktion?

Georg Petz

Auf welche Legitimation welcher Provenienz, welcher Genetik stützt sich dieses Ungleichgewicht, und wie ließe sich diese geborgte Legitimation, ihr sprachliches Konstrukt womöglich, wieder dekonstruieren?

Und wie könnte stattdessen über diesen Zertrümmerungen eine sinnvolle Kulturförderung aussehen?

Oder auch, die sonderbare Umkehr in einer *précession des systems* bedenkend, die irgendwann so unbemerkt stattgefunden haben muss: Welcher Künstler könnte noch über seine eigene Ästhetik sprechen – nur als ein Beispiel –, ohne dabei selbst schon, unbewusst oder bewusst, den Legitimationsdiskurs von Politik oder Soziologie in den Mund zu nehmen? Und wenn bewusst: Warum akzeptieren wir diesen Diskurs so unhinterfragt, und das zugleich als Kunst, was sich nur mit geliehenem, nur mit einem systemfremden Maßstab im System der Kunst rechtfertigen kann?

Auf diese Fragen – und es ließen sich noch zahlreiche weitere stellen – eine Antwort zu finden, ist allerdings nicht mehr Aufgabe der Kunst; auch sie soll nicht in jene anderen Systeme hineinwirken wollen, deren Herzschlag einer anderen Zeit nachgeht und deren „Potentiale“ zu beschränkt sind, um sie umgekehrt mit dem Maßstab der Kunst erfassen zu können, ohne wiederum die Kunst selbst dadurch zu beugen.