

Cornelius Hirsch

Das Experiment ist unerläßlich

Zur Situation der Tonkunst im ausgehenden 20. Jahrhundert

Mit der Vervollkommnung internationaler Vernetzung der einzelnen (Kunst)-Empfänger durch Massenmedien in Form von Tonträgern aller Art, Televisionssystemen, Rundfunk und Film ist es möglich geworden, fast jedes beliebige audio-visuelle Produkt aus allen Erdteilen und Epochen in mehr oder minder adäquater Form bequem zu konsumieren. Die Quantifizierung zugänglicher »Kunstgenüsse« beeinflusst nicht nur die akzeptierte Rezeptionsgeschwindigkeit (siehe Schnittfolge im kommerziellen Videoclip), sondern auch die Wertigkeit des jeweiligen Kunsterlebnisses: Als eines unter vielen wird es für relativ gleichgültig erachtet. Diesen Werteverlust des singulären Spielobjekts sucht der Unbefriedigte durch Konsumtion einer möglichst großen Vielfalt von Spielsachen wettzumachen. Dabei helfen ihm die elektronischen Medien nicht zuletzt mittels Ausnutzung synthetischer Herstellung und unbegrenzter Reproduzierbarkeit. Diese Mittel werden für den der Reizmittelspirale Ausgesetzten unentbehrlich.

Um einem Kollabieren des Systems entgegenzusteuern, bemühen sich die Medienvertreter um Beruhigung der Bewegung. Sie verschreiben dem Süchtigen einfach das, was er schon kennt, in immer neuer Verpackung, wodurch dessen Bedürfnisse günstigermaßen berechenbar bleiben. Nicht um Bildung von Kreativität und Phantasie, nicht um Aufklärung und Kritikfähigkeit geht es den Medienmächtigen, sondern um systemerhaltende Ruhigstellung. (Das ist zwar ein uralter Vorwurf, doch deshalb nicht weniger berechtigt!) Manch einer vermeint sich dem System zu entziehen, indem er sich anderen, vermeintlich harmloseren, weil handgreiflicheren Institutionen zuwendet: Er besucht Oper und Konzert. Dort wird ihm – wenn auch unbestritten Wertvolles – zur Hauptsache Museales präsentiert. Und das so hartnäckig und selbstherrlich, daß er es allmählich als seiner individuellen Persönlichkeit Gemäßes und darüber hinaus als generell »Zeitgemäßes« annimmt. Es verwundert den Opernfreund keineswegs, daß jedes Theater die gleichen sogenannten Standardwerke im Repertoire zu führen pflegt. Der Konzertgänger ist sich nicht bewußt, daß sich der Orchesterapparat (= Zusammensetzung der vorhandenen Musikerstellen) erstmals in der Geschichte der Orchestermusik seit fast 100 Jahren nicht verändert hat. Im Gegenteil: Der »klassische Kenner« ist stolz auf die sich dadurch scheinbar manifestierende Kontinuität der Kunstentwicklung und hält die als objektiv geltende Zeit für fähig, das Urteil über Wert und Unwert der Werke zu fällen. Feiges Orchestermanagement und serviler Opernbetrieb ziehen ihre Berechtigung aus eben diesem Stolz der Adressaten und verhalten sich dementsprechend affirmativ. (Endlich soll es in Japan ein Orchester geben, das ausschließlich die 9. Beethovens spielt! Das einzige nach dem Krieg in Deutschland

neu gegründete Opernhaus spielt ausschließlich *Das Phantom der Oper!*)

Kurz zu erwähnen sei die Schar ernster, ja, seriöser Individualisten, die sich in wertever sichernder Exklusivität ganz der Kammermusik verschrieben haben. Wie erlesenes, seltenes Konfekt wird Ihnen alles geboten, was den intimen Rahmen nicht zu sprengen droht und sich als zu heiligendes Kleinod anheimmeln läßt; Kammermusikführer, wissenschaftlich abgesegete Programmleitfäden, verraten gerne in hermetischen Verklausulierungen, um was es sich handelt.

Geboten wird die Musik vom Mittelalter bis heute durch Interpreten, die im Geist des 18. Jahrhunderts ausgebildet und mit den ästhetischen Maßstäben des 19. vertraut gemacht worden sind. Ihre Kenntnisse verdanken sie einer der ältesten und veraltetsten Institutionen: der Akademie.

Vom Akademismus

In der Akademie wird gelehrt, wovon man sich sicher zu sein glaubt, daß es unanzweifelbar sei. Der Qualitätsbegriff wird zur Wahrung der Bewertungsmöglichkeit auf den der Nicht-Falschheit reduziert.

Es lehren Professoren, die mit einem Diplom oder lediglich kraft ihrer Berufung, letztlich aber durch die Existenz von Schülern mit guten Noten beweisen können, daß sie ihr Handwerk verstehen. Auf's Braveste verkünden sie im Rückhalt zugebilligter Kompetenzen, was ihre ebenso anerkannten Vorgänger einst auch ihnen verkündet haben: bleibende Werte. Besonders nachdem diese mut- wie phantasielose Haltung mit dem populären Begriff der Postmoderne zum Konzept geadelt worden war, hält sich die Kunstlehranstalt für die einzig mögliche, ihre Methode für die einzig wahre, und man predigt unter wohlthuenden, gegenseitigen Schulterklopfmassagen dem eingeschriebenen Studenten, was zur Genialität nötig sei. Prüfungsordnung und Professorensympathie genügen hierfür als objektives Maß.

Auch das Komponieren könne man nur in einer Akademie lernen, heißt es. Jedenfalls gibt es dafür Professoren und Schüler. Beide reüssieren meist durch etüdenhaftes Beherrschen und fleißiges Aufzählen der kompositorischen Mittel, von denen die kniffligsten im Gesellenstück nicht fehlen dürfen; »Gewagteres« wird geduldet, zeichnet es doch das Junggenie in seinem Drange aus.

Teilen sich die Komponisten der Schule mit willigen Interpreten die Kantine, ist es fraglos praktisch wie notwendig, diese mit Material zu beliefern. Wer sich weigert, wer Systemzweifel hegt oder gar massiv Kritik übt, fällt der Institution, ja, den eigenen Kollegen in den Rücken, gräbt sich sein eigenes Grab und wird bestenfalls totgeschwiegen.

Das Stillhalteabkommen ist nicht für jeden – besonders nicht für den Neuling – leicht einzuhalten. Auf die Dauer bewährt sich, wie im »echten Leben«, die Pflege einer der akademischen Haupttugenden: Die Ignoranz gilt als schick, heiter und gemütlich. Wenn zuviel Fremdes ins liebe Heimatgefüge hineindröhnt, schottet man sich am besten durch Weghören oder Polemisieren ab. Was soll man sich auch mit

»unprofessioneller«, »hobbyistischer« Versuchskunst abgeben? Nur ausgebildete Könner können Kunst können; die übrigen wollen eben nur.

Das zuzugeben, zögern auch Kritiker und Musikwissenschaftler nicht, die es schließlich beruflich wissen müssen. Nur Lehrbares, Gelerntes und so Gekonntes ist objektiver Beurteilung zugänglich. Je weniger das aufwendige Geschäft der Horizonterweiterung beim Urteilenden vonnöten ist, desto lieber und öfter fällt das Urteil positiv aus. (Wie spät erst hat man Beethovens späte Streichquartette weitergehend als assoziativ und privat zu behandeln begonnen!)

Positive Beurteilung ist für raschen Erfolg notwendig und liegt daher Schülern und Lehrern am Herzen (was anderes sind sie meistens nicht: welcher bedeutendere Komponist hat selbst im Hörsaal Komposition gelehrt?), und so schreiben sie dementsprechend innerhalb des vermuteten Durchschnittshorizonts. Netterweise geben sie dadurch eine stabile Vergleichsgröße für diejenigen wenigen Künstler ab, die es schaffen, sich über sie zu erheben.

Ironische Provokation

Hat sich ein Komponist mit den Institutionen überworfen, ist ihm ihre Enge bewußt geworden, weil er sich zu lange und zu intensiv außerhalb ihrer Schutzwälle betätigt hat, oder ist er vielleicht gar von ihnen abgewiesen worden, dann rächt er sich gerne mit der Waffe ironischer Provokation. Findet das schwarze Schaf trotz allem oder gerade als solches den Weg zu den fetten Wiesen der Öffentlichkeit, winkt ihm grüner Lorbeer in Form schadenfreudigen Interesses, fühlt der passive Publikums-Anonymus doch in sich selbst den unverstandenen Helden, der nur darauf gewartet hat, dem unantastbaren Herrscher ein Schnippchen schlagen zu können.

Zu weit darf der ironische Autor sich jedoch nicht über seinen Gegenstand erheben, denn rasch ginge dem Publikum jene Identifikationsmöglichkeit verloren. Außerdem liefe er seinerseits Gefahr, seinen Gegenstand zu verlieren, wodurch das Werk mangels Kritikgrund obsolet werden würde. Deshalb stützt er sich sicher auf das in Frage Gestellte auf (schreibt weiter – und was bleibt ihm sonst auch übrig? – für die Institutionen), klammert sich verkrampft bis verliebt daran fest (schreibt weiter in alten Formen – Motto: »Warum auch nicht?«) und macht es sich mit verstohlenem Liebäugeln gefügig (bedient sich genüßlich der liebsten Zitate: »Ist schließlich gute Musik!«). Lukullische Annäherungen an Verleumdetes (aufleuchtende Dur-Akkorde in hehrer Serialität) sollen auch für den tumbesten Hörer Spannung und Freude ins Schlachtgeplänkel bringen.

Mit fortschreitender Enttabuisierung durch ironische Betrachtung verliert sich automatisch die provokative Wirkung. Kurzlebig wie ein Kabarettprogramm sind die Effekte selbst der gelungensten Streiche in Abhängigkeit vergänglicher Normen. Ihnen wird dann später bestenfalls das Prädikat »von geschichtlichem Wert« verliehen. Zugestehen ist ironischer Provokation jedoch, daß sie für den einen oder anderen vielleicht, zum speziellen Zeitpunkt oder Anlaß, in der spezifischen Umgebung und Einbindung – daß sie unter Umständen tatsächlich nachhaltig öffnende oder wohltuend verunsichernde Wirkung zeitigen kann. Ihre Negation des bislang Nichthinterfragten, des Allgemeingültigen und Selbstverständlichen vermag im

günstigen Falle Neuland für kreative Setzungsversuche zu erschließen. Dem Kunstwesen eher Dickdarm als Speise, dem Forscher eher Katalysator als Essenz leistet Provokation bedeutende Säuberungsarbeit, schafft das Werk ironischer Rückbezüglichkeit frischem Material Platz.

Auf Materialsuche

Frisches Material zu suchen, machten sich etliche Komponisten und bildende Künstler unseres Jahrhunderts auf, und ihre Funde mögen für diese jüngste Zeitperiode prägnant geworden sein. Heute, gegen Ende der Epoche, kann die Suche mit dem Ergebnis, daß grundsätzlich jedem Material Kunstwürdigkeit zukommen kann, als abgeschlossen gelten. Ob man elektronische Klänge, verstärkte Alltags- und Zufallsgeräusche, Klänge als Nebenprodukte trivialer Vorgänge, die Klanglichkeit mehr oder weniger un bearbeiteter Naturstoffe, bisher ungenutzte Klänge des Mundraumes, älterer oder neu erfundener mechanischer Instrumente erforschte, immer überraschte die Vielfalt der entdeckten Möglichkeiten, wurden Vorurteile über vermeintlich kunstungeeignetes Material beiseite geschoben und der Reichtum unbetretener Pfade entdeckt. Mehr und mehr wurde dem Sucher bewußt, daß die Wahl des gängigen (zum einen hochentwickelten, zum anderen traditionsbelasteten) Instrumentariums nur eine von unzähligen Möglichkeiten darstellt.

Neugierige wie skeptische Komponisten retteten sich vor dem Unbehagen, das ihnen Traditionsdiktat und Entwicklungs(still)stand bei den klassischen Instrumenten bereiteten, an den übervollen Wühltisch möglicher Klangmaterialien. Fatalerweise begnügten sich viele mit schlichtem Herauskrämen und wieder Fallenlassen der Funde, anstatt mit ihnen ihre kompositorische Gestaltungsarbeit oder gar die Integration der Neuheiten in annehmbare, neubewertete Altbestände voranzutreiben. Obgleich die spektakuläre Schatzsuche Abenteurern wie Schaulustigen durchaus erfolgversprechend schien, blieb sie häufig singuläres, folgenloses Ereignis. Nur wenige Autoren, wie etwa J. Cage, J.A. Riedl oder D. Schnebel stellten hinreichend umfassende und sorgfältige Versuche an, so daß ihrem Vorgehen Modellcharakter zugesprochen werden kann. Über den Weg etlicher Epigonen und Kleinmeister bis in den kommerziellen Musikbereich hinein wurden die Ergebnisse ausgeschlachtet.

Eigenständigen Wert behielten die Modelle der Materialforschung nur dann, wenn erkannt worden war, daß zum neuen Klang-Material (Raum) auch eine neue Klang-Zeit (Form) gefunden werden müsse. Naturklänge, Alltagsgeräusche, Klänge außereuropäischer Musikinstrumente, synthetische Klangfindungen etc. in ein altes rhythmisch-harmonisch-melodisches Entwicklungsschema (etwa Marke »Sonatenhauptsatz«) und in den Aufführungsmodus des »klassischen« Konzertes zu pressen, bedeutete ein Verkennen der gerade durch das Neumaterial angeregten Notwendigkeiten. Nur denjenigen Komponisten, die materialgerechte Formsprachen zu entwickeln vermochten, erschloß sich unermeßliches Neuland zur Erkundung, ohne daß sie sich dort hoffnungslos im Gestrüpp der Möglichkeitsfülle verloren.

Formpluralismus – Formsprengung – Marktgerechte Form

Neues Material konnte Einfluß auf die Entwicklung neuer Formsprachen nehmen;

umgekehrt ließen neue Strukturen der räumlichen wie zeitlichen Musikdarbietung neue Materialien zu (u.a. konkrete Klänge, Zufallsereignisse etc.). Angeregt durch außereuropäische oder mittelalterliche Musik, gegründet auf mathematischer Spekulation oder anderen nicht musikspezifischen Regeln (bei Cage u.a. Zufall, Pflanzenwachstum) ergaben sich unzählige Formneubildungen, die miteinander verglichen wurden und sich so gegenseitig zu einem Netz der Möglichkeiten aufspannten, in dem keiner Form höhere Wertigkeit zukam als der anderen, in dem jede Form von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet unterschiedlich zu beurteilen war.

Selbst ältere Werke gerieten in den Sog allgemeiner Neubewertung und wurden oft in ganz neuem Licht gesehen, was Komponisten wie Satie ihre Renaissance bescherte. Eine Zeit lang war tatsächlich so gut wie alles Erdenkliche formuliert worden – monatelange oder millisekundenkurze Stücke (La Monte Young), Musik mit unbestimmten oder zufälligen Längen (Cage), Musik als Ready-Made-Prozeß (Ferrari), Musik gestimmter Bäche (Wolff), Musik zum Lesen (Schnebel) etc. – doch setzten die Vermarktungsmechanismen solchen (meist aus den auf- und ausbruchsbereiten 60er Jahren stammenden) Unternehmungen ein trauriges Ende. Vieles überlebte lediglich als theoretisches, unsinnliches Konzept, anderes wird heute als Kuriosität der Sturm-und-Drang-Zeit der Avantgarde belächelt. Zu praktischer Aufführung gelangt nur noch wenig und wenn, dann aus pathologischer Säuberlichkeit und Neugier der zuständigen Retrospektiven. Davon später.

Trotzdem haben diese Arbeiten viel bewegt. Die Tatsache ihrer Existenz – und die macht ihren eigentlichen Wert aus – ist nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Ihre prinzipielle Möglichkeit ist bewiesen. Prinzipiell ist jede denkbare Form möglich, nicht alle Formen sind notwendig, viele nicht realisierbar und nur wenige für den Musikmarkt praktisch.

Der Markt ist so mächtig wie nie zuvor. »Unpraktische« Formen werden von ihm abgetötet bzw. ihr Entstehen von vorneherein verhindert, gleichgültig, wie unverzichtbar sie der forschenden Autorenschaft erscheinen mögen. Inzwischen hat letztere ausuferndere Phantasien fallengelassen und schreibt wieder »ordentlich«, d. h. in Rücksicht auf gegebene Aufführungs-Institutionen und in als zumutbar geltenden, also durchschnittlichen Längen. Folgsam ist man in die Konzertsäle und Kirchen zurückgekehrt. Man weiß, daß ein Instrumentalwerk 5 bis 50 Minuten zu dauern hat. Ohne Murren nimmt man hin, daß der Popularitätsgrad das Ausmaß der notwendigen und (von wem auch immer) zur Verfügung zu stellenden Mittel regelt und rechtfertigt. (Phil Glass kann sich selbstverständlich mehr leisten als Amelie von Miloberoia.)

In dieser Situation liegt es nahe, daß sich viele Komponisten mit Vertretern anderer Kunstsparten zusammenschließen und – schon aus räumlicher, zeitlicher, finanzieller und organisations-technischer Not – gemeinschaftlich größere Projekte aus dem für den Einzelnen zu harten Boden stampfen.

Multimediales – Intermediäres

Schon Anfang des Jahrhunderts und dann wieder in den 60er Jahren hielt man es zur

Fortentwicklung der Tonkunst für unumgänglich, sie durch andere Künste zu befruchten. Man koppelte Tanz und Musik, Bildende Kunst und Musik, architektonische Räumlichkeit und Musik, Text und Musik, Theater und Musik, Licht-Bild und Musik in modernen Ballettformen, Klangskulpturen, Raumbeschallungen und Klanginstallationen, Sprachmusiken, Lautgedichten und Maulwerken, in musiktheatralischen Aktionen und unter Einbindung der filmischen Medien in neuen und unterschiedlichsten Verbindungen enger aneinander. (Siehe Cage, Paik, Kagel, Riedl, Schnebel u.v.a.m.)

Nicht jede der einzelnen Kunstrichtungen profitierte hiervon in gleichem Maße, nicht jede erblühte durch die Symbiose sogleich in neuer Frische (vielleicht am ehesten noch der Tanz). Jedenfalls konnten im Rahmen der Simultandarbietung disparater Medien neue Medien wie Happening und Fluxus entstehen. Die Medienmischung wurde in intermediären Formen (z. B. Schnebels *Musik zum Lesen*) zur Medienverschmelzung weitergeführt.

Die Förderung und Anerkennung von Ergebnissen multimedialer bis intermediärer Art durch die verschiedenen Kunstzirkel (freilich kaum durch die durchschnittlicher Musikfreunde) ermöglichte ihr institutionsloses, internationales Aufkeimen. Ob ihr Weiterbestehen ohne nachhaltige Unterstützung durch die Institutionen und nur in nomadenhaftem Abgrasen der zuständigen Festivals und Retrospektiven gewährleistet ist, bleibt fraglich, zumal die Arbeiten (meiner persönlichen Erfahrung mit Produktionen jüngerer Datums nach) mittlerweile leider in die Belanglosigkeit kunsthandwerklich solider Wegwerfware abgesunken sind, oder nur als schmerzlicher, privater Auswurf klimakterieller Zuspätgekommener analysiert werden können.

Minimales Reduziertes

Wollte die Tonkunst »bei sich« bleiben, ohne deshalb den Institutionen willfährig werden zu müssen oder an deren Alleinherrschaft zu scheitern, mußte sie den Weg der Minimalforderung einschlagen. Geringste Mittel sollten größtmöglichen Effekt erzielen. Volksmusiken, Musik der Naturvölker zur Religionsausübung oder Arbeitererleichterung (außerdem der provokante Minimalismus der Bildenden Kunst) dienten als Vorbild. Jeder sei in der Lage sich musikalisch auszudrücken, beschränkt er sich auf die ihm zugänglichen Mittel, Formen und Methoden, folgte man aus dem, was an wertvollen Musiken in nicht-künstlerischer Absicht hervorgebracht worden war. (Im Gitterwerk immer komplexerer Zivilisationszusammenhänge, in denen das Individuum nur als Spezialist überleben kann und sich der Übersicht über Ganzheit und Eigentlichkeit, über Handlungsmöglichkeit und Handlungszweck betrogen sieht, erleben einfachere Lebensformen und deren Ausdrucksformen einen steilen Aufschwung ihrer Popularität und Wertschätzung.)

Als quasi humanitaristische Antwort auf die nicht nachvollziehbaren Spezialstrukturen, die mathematische Kühle und sinnenferne Intellektualität vieler Werke (besonders der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts) fungierte die Wiedereinführung von Trivialharmonik, Repetition, Einstimmigkeit, Pulsrhythmik, schlichtester Instrumentation und monolithisch einfachen Formarchitekturen. (Riley, Rzewsky, Glass, Cardew, Johnson etc.)

Dankbar nahm das mittlerweile durch die hektischen und ehrlicher Weise bloß als vorläufig gültig manifestierten Selbstfindungsversuche gänzlich verunsicherte Publikum das ihm verständliche Angebot an. Es ist bemerkenswert, wie lange es sich von der Kunstentwicklung überrollt oder alleingelassen gefühlt haben muß: Im Handumdrehen erstürmte es die Laboratorien zur Entwicklung neuer Einfachheit und rüstete sie um zur Herstellung neuer Drogen für den Rückzug aus befremdlicher Umwelt in private Sicherheitsbereiche. Wie Pilze mit betäubenden Wirkstoffen schossen Meditationsmusiken aus durstigen Böden, die böse Welt wurde mit rosarotem Klanggewand erträglich getönt.

Aber die verordnete Selbstbeschränkung entließ nicht nur Werke von mehr oder weniger zweifelhaftem therapeutischen Anspruch, sondern den Autor auch aus der inflatorischen Schraube sich infinitiv aufdrängender Möglichkeitsvielfalt. Nach der Minimalmusik erlaubt sich heute die »Musik der Reduktion« (nach J. A. Riedl) nur ein paar wenige Teilaspekte aus einem möglichen Ganzen unter die Lupe zu nehmen. Sie begnügt sich mit als solcher ihrerseits ein Ganzes bildender Ausformung von Querschnitten, Splintern, Augenblicken. In skeptischer Sicht handelt es sich um analytische Ausschnittsbetrachtung – in Hoffnung auf Selbstgleichheit des kleinen Ganzen mit dem großen Ganzen hat man hier minimierte Gesamtkunstwerke vor sich.

Experiment Konzept Utopie

Was auch immer dem beschriebenen Klima neu erwachsen wird, vorhersehbar und effektiv planbar wird es kaum sein. Das Experiment ist unerlässlich, soll nicht ganz auf Beeinflussungen von Entwicklung verzichtet werden. Irrig jedoch ist es anzunehmen, jedes Experiment sei notwendig und in jedem Stadium schon öffentlichkeitsfähig. Konzeptionen und Pläne können zur Diskussion gestellt, nicht aber schon als Produkt genutzt werden. Ein anderes als ein Fachpublikum hat es nicht gelernt, ist nicht fähig und bereit, anderes zu erwarten als deutliche Ergebnisse abgeschlossener Versuchsreihen.

Wird Veröffentlichung im Experimentalstadium zum pädagogischen Konzept erhoben, entstehen meist didaktisch minderwertige Übungsstückchen mit dümmlichen Aha-Pointen. Auch der rührende, wie gerne unternommene Versuch, das Publikum mit Hilfe eines einzigen Produkts auf die Erkenntnisstufe des Autors stellen zu wollen, muß scheitern. Nicht selten erwies sich solch Vorsatz als freche Ausrede für ungeduldigen Arbeitsabbruch, nähme man sich Zeit zu kritischer Analyse!

Über Konzept und Experiment hinaus greift die Utopie, wobei sie nicht selbst greifbares Ergebnis sein kann, sondern sich nur als Motor zum Erreichen eines erhofften Zustandes (er)eignet. Diesen Motor seinerseits darzustellen, kann Aufgabe sein. Die Kunst kann Medium der Utopieverdeutlichung werden. Die Aufgabe zu erfüllen, bedarf es wiederum des Experiments, der Erforschung jeweils geeigneter Medialität. Ohne daß diese Experimente ständig vorgestellt werden müßten, ohne daß an sie die Forderung fest umreiß- und formulierbarer Zielsetzungen gestellt werden dürfte, hat sie einen Kulturbetrieb zu gewährleisten, der sich die Erhaltung »geistiger Artenvielfalt« ins Programm geschrieben hat. Sein gesetztes Ziel bleibt unerreichbar, wird die Möglichkeit zum »Spielen« nicht als Menschenrecht begriffen, daß es zu

schützen gilt.

Die Retrospektive (Vorwort zum Nachwort)

Rechtzeitig zur Jahrtausendwende, angesichts der unfaßbaren Wucht weiterer tausend Jahre, stellt sich nach und nach – mit der Furcht vor dem Versinken in relative Unwesentlichkeit und mit der Erkenntnis der Versäumnisse und Unterlassungen – Angst vor Geschichts- und Kulturverlust, eine zivilisatorische Identitätskrise ein. In der Sammeltätigkeit hingebungsvoller Fachleute, auf Symposien und Festivals, durch Sponsorenförderung und Kulturpreise, in Vereinswidmungen und Privatstiftungen offenbart sich der allgemeine Verdrängungsmechanismus. Man will es doch lieber anders gehabt haben, es schnell doch noch besser machen, will doch nicht zugeben müssen, daß man viel verschlafen hat.

Wie gut gemeint oder sogar wirklich wertvoll und notwendig die Anstrengungen solcher Nachträge auch sein mögen, sie behindern ihrerseits das Jüngere und Jüngste, überhören aus lauter Sorge um den Schutz des jahrelang bis dato Überhörten das Gebot der Stunde.

Eifrig wird das eben noch wegen seiner Unbegreiflichkeit Verschmähte – nach kurzen Momenten echter Hingabe in faszinierter Betrachtung vielleicht – mittels systematischer Besprechung und Katalogisierung domestiziert den Institutionen zugeführt. Auf diese Weise entschärft Kulturpolitik explosive Authentizität des Jetztigen und kann später dann, ist es erst in den Schlaf alles Gestrigen gesunken, aus sicherer Distanz heraus die Autopsie und anschließende Präparation zur keimfreien Konservierung für die Nachwelt anordnen.

Retrospektiv gesehenes Werk ist abgeschlossenes, geschichtswürdiges Werk. Die Schublade darf getrost zugeschoben, die Größe der Vitrine bestimmt, der bleibende Wert abgeschätzt werden. Die Panzertüren der Kulturgeschichte können einrasten.

Unsicheren Emanationen heutiger Aussagelust gegenüber zieht man systematisch abwartende Haltung vor (außer sie seien schulgemäß, selbstverständlich) und läßt Zeit und Zufall, Mode und Geschmack, Vermarktbarkeitschancen und Praktikabilitätskriterien über die Zukunft der neugeborenen Artefakte entscheiden. Ob sie sich dereinst zur Retrospektion durch die Wissenschaft oder zur Labung verehrungsbereiter bis gleichgültiger Öffentlichkeit ans Rampenlicht gehoben sehen dürfen oder im Armengrab von Vergessenheit und Nichtigkeit verscharrt werden – jedenfalls als Mumien!

Vorwort als Nachwort

Die frisch gepflückte Frucht ist wurmstichiger, unzugänglicher, kerniger und schwerer verdaulich als der süße Brei, den man nach Entkernung, Zerformung, Hitze- und Zuckerzufuhr aus ihr gewinnen kann. Selten noch hatte man so wenig Lust auf ihre Herbheit, ihre Einzigartigkeit, ihre Wesentlichkeit, selten so wenig Freude an der Freundlichkeit und Friedlichkeit ihres bloßen Dargebotenseins. Selten hat man den Obstbaum so mißhandelt wie heute, wo er fast nur noch in akademischen

Treibhäusern als verkrüppelte Kreatur zum Ausstoß glatter Multiplikate (ver)brauchbar ist.

Baum und Frucht geben ein verständliches Bild schönheitlichen Lebens, geregelter aber nicht regelmäßiger, verlässlicher doch individueller, freiwilliger und stiller Hingabe im größeren Ganzen ans größere Ganze ab. Ihr Wesen kann uns verständlicher Gegenstand tiefwurzelnder Wünsche, verborgener Sehnsüchte und wildwuchernder Lüste werden. Dessen sei sich bewußt, wer in den Genuß eines Baumes kommt oder selbst einer werden und sein will.

© positionen, 15/1993, S. 47-51