FRAGMENTE

P. Bliese E. Fiebig

1

Von Zeit zu Zeit In lockerer Folge

Wer schreibt, ruft hinein in die Welt, in der Hoffnung auf ein Echo

Aus der Lust, gemeinsam zu publizieren, bildete sich der Plan zu dieser Folge von Texten, gerichtet an Freunde und Menschen, die unsere Freunde sein könnten. Denn Bücher sind, wie Jean Paul schrieb, dickere Briefe. Sie sind Gesten der Freundschaft, die in die Fremde gehen, als Ruf an oft unbekannte Empfänger, verbunden mit der Einladung zu antworten.

Die Autoren sind Metallbildhauer und als solche in der Sache parteiisch. Darum ist FRAGMENTE keine Publikation, die sich wechselnden Avantgarden, beliebigen Experimenten oder instrumentalisierenden Ansprüchen von Politik und Kulturindustrie verpflichtet sieht.

Die Themen, zu denen vorgetragen wird, sind nicht willkürlich ausgedacht. Sie wurden, aus unterschiedlichen Anlässen, von „außen" an die Autoren herangetragen. Ihnen liegen Aufsätze und Vorträge aus einem Zeitraum von 25 Jahren zu Grunde. Die Absicht, bewußt den Charakter des Fragmentarischen zu bewahren, hält die Autoren davon ab, sie einschneidend zu verändern. Denn es geht den Autoren nicht darum, Thesen und damit die abstrakte Trennung von Methode und Sache fest zu schreiben. Die Fragmente sind gedacht als Anreiz, das Verhältnis von künstlerischer Produktion und Rezeption neu zu denken.

Paul Bliese Eberhard Fiebig

IN DER KUNST
IST DIE
WISSENSCHAFT
EIN WERKZEUG

Um zu begreifen, in welchem Verhältnis sich heute die Wissenschaften und mit diesen die Techniken und Gewerke zu den Künsten befinden, und um erkennen zu können, warum sich diese Frage immer wieder stellt, scheint es uns notwendig zu sein, Blicke in die Vergangenheit zu riskieren, in der Hoffnung, hier Einsichten zu gewinnen, die uns helfen werden, die gestellte Frage zu beantworten. Tatsache ist ja leider, daß die Vorstellung von der Unvereinbarkeit von wissenschaftlich - technischer Erkenntnis und künstlerischer Erfahrung noch immer folgenschwer wuchert. Wie alle begrifflichen Trennungen hat auch diese jede genaue und verantwortbare Erörterung der Frage bis heute vereitelt. Sie hat aber, kraß gesprochen bewirkt, daß die Geisteswissenschaftler nicht mehr wissen, wie Elektrizität erzeugt wird, während den Naturwissenschaftlern die Künste nicht mehr sind als ein überflüssiger, von Müßiggängern betriebener Luxus.

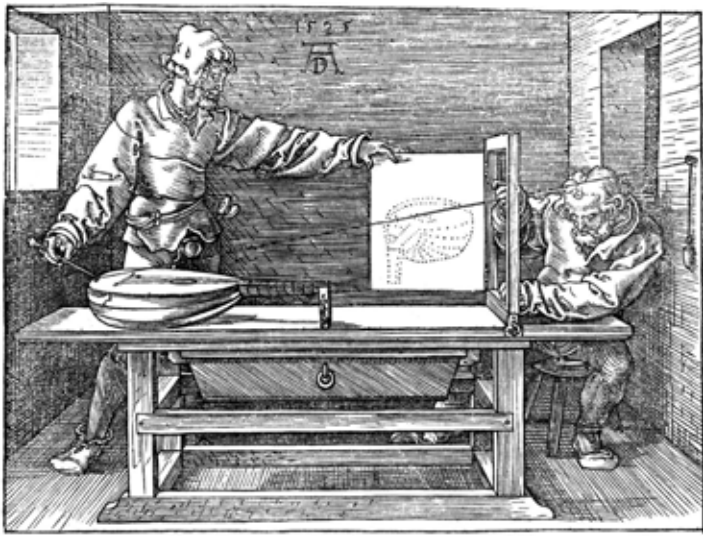
Das überrascht nicht, denn in dem Glauben an das getrennt sein von Technik und Kunst verbirgt sich jene pharisäische Gesinnung, die da sagt: „Laß den Geist nicht wissen, was die Seele träumt, laß die Seele nicht wollen, was das Leben vollzieht“, und weil der Determinist die Dinge zwanghaft voneinander

getrennt hält, kann der Pharisäer in ihm das eitle Gebet sprechen: „Herr ich danke Dir, daß ich nicht so bin wie all die anderen Menschen."

Der zur Debatte stehenden Frage liegt aber, wie wir meinen, zusätzlich eine falsche Einschätzung der Arbeit des Künstlers zu Grunde. Der Künstler wird gern als ein Mensch gesehen, der zurückgezogen mit seinem Werk ringt, auf der Suche nach einer möglichst individuellen Sicht der Welt. Aber schon die Künstler des Mittelalters und der Renaissance entsprachen dieser Vorstellung nicht. Sie betrieben Werkstätten, in denen sie mit anderen Menschen, deren Aufgaben klar umrissen waren, an einem gemeinsamen Werk arbeiteten, stets in unmittelbarer Beziehung zur allgemeinen Praxis und damit zu deren technischen Bedingungen. Wir haben zum Beispiel Grund zur Annahme, daß sich schon die Maler des 15. Jahrhunderts beim Malen unterschiedlicher optischer Hilfsmittel bedienten, die dem höchsten Stand der entwickelten Produktivkraft entsprachen. In ihren Werkstätten und Ateliers kamen zur Anwendung: Linsen, Spiegel, Perspektivemaschinen, die camera obscura und die camera lucida. Was uns nicht überraschen wird, wenn wir uns daran erinnern, daß über Jahrhunderte hinweg, zum Beispiel in den Niederlanden, Maler und Spiegelmacher derselben Gilde angehörten. Daß die Kunsthistoriker dieser Tatsache bis heute kaum Beachtung schenken, verdankt sich wahrscheinlich der einfachen Tatsache, daß die Geisteswissenschaftler über zuwenig praxisorientiertes Wissen verfügen um auch nur zu ahnen, wie die Bilder, Zeichnungen und Skulpturen, über die sie gern ausschweifend reden, wirklich zustande kommen.

Es war der brillante Maler und Mitbegründer der Popart, David Hockney, der uns in seinem Buch „Das geheimnisvolle Wissen" darüber aufklärte, daß sich Maler wie Leonardo,

van Eyck, Holbein, Caravaggio und später auch Ingres, um nur einige zu nennen, beim Malen nicht allein auf das verließen, was sie mit „unbewaffnetem“ Auge sahen, sondern sich bei ihrer Arbeit der genannten optischen Hilfsmittel bedienten. Dem Handwerker Hockney war aufgefallen, daß viele Bilder der genannten Maler in ihrem Aufbau nicht durchgängig den Regeln der linearen Perspektive folgen. Daß vielmehr einzelne Bildpartien unter veränderten Brennweiten betrachtet abgebildet und dann später zum Bild zusammenfügt wurden. Daß diese Bilder also aus Teilen zusammengesetzt wurden, denen unterschiedliche Perspektiven zugrunde liegen. Hockney hat es aber nicht bei dieser Erkenntnis belassen, sondern hat sich gefragt, wie diese unterschiedlichen Perspektiven erzeugt wurden, und ist an Hand umfangreicher Bildanalysen und zahlreicher eigener Versuche zu der Einsicht gelangt, daß sich ein Großteil der Maler jener schon genannten optischen Instrumente bedient haben muß.



Bemerkenswert scheint uns in diesem Zusammenhang auch der von Hockney formulierte Gedanke, daß die Maler gegenwärtig im postfotografischen Zeitalter leben. Für Hockney ist das Zeitalter der auf chemischem Wege erzeugten Fotografie vorüber, weshalb er sagt: „Die Kamera kehrt mit Hilfe des Computers wieder in die Hand des Künstlers zurück, in der sie zu ihrer Geburt lag", daran erinnernd, daß die Verfahren der fotografischen Bilderzeugung im 19. Jahrhundert in den Ateliers der Künstler entdeckt und entwickelt wurden. Aber auch dieser gut begründete Hinweis wurde von den Kunsthistorikern bisher nur als literarische Floskel gewertet.

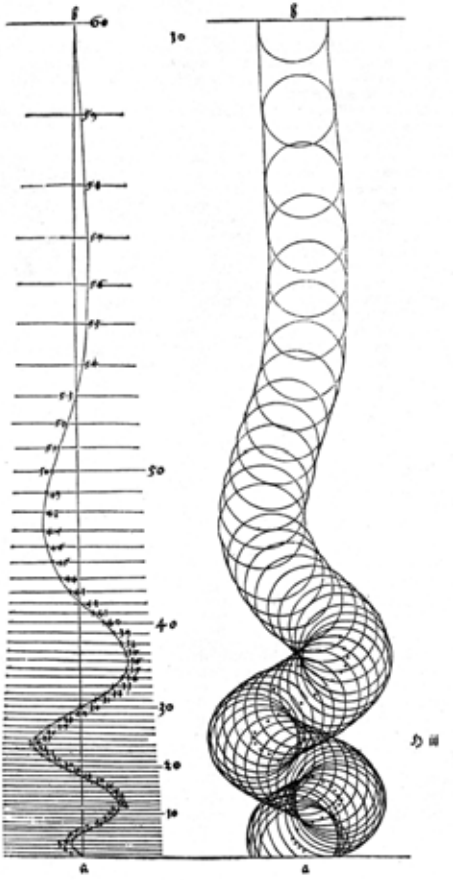
Unsere Welt ist von Technik geprägt. Das heißt, die Technik ist für uns nicht nur ein Modus des Möglichen, ein erdichteter Entwurf, sondern unwiderlegbare Wirklichkeit. Wir selbst haben diese Welt der Werkzeuge, Maschinen, Prozesse, Verfahren und Funktionen hervorgebracht und sollten uns immer bewußt sein, daß die menschliche Entwicklung unauflösbar mit der Entwicklung von Werkzeugen, Geräten und Maschinen verbunden ist. Der Mensch gebiert aus sich heraus nicht neue, besonderen Aufgaben und Bedürfnissen angepaßte Augen, sondern er entwirft, konstruiert und fertigt Brillen, Fernrohre und Mikroskope. Weshalb es wohl richtig ist, die Technik als die zweite Natur der Menschen zu betrachten und die Technik als die Form anzuerkennen, in der wir uns entfalten und definieren. Wenn aber die Technik so etwas ist wie das Weltgeschick, wie sollte dann die Arbeit der Bildhauer und Maler jenseits von Technik auch nur zu denken sein?

Doch es gibt sehr viele Menschen, die diese Tatsache leugnen. Für diese Menschen gehören die Technik und die Kunst getrennten Sphären an. Zum guten Ton gehört für sie, die Kunst gegen die Technik auszuspielen, denn für diese Menschen

verkörpern die Künste eine Gegenwelt zu der, wie sie meinen, durch Wissenschaft und Technik entzauberten Wirklichkeit. Gepflegt wird in diesem Zusammenhang die Vorstellung, der Künstler schöpfe aus spirituelleren Quellen als der Handwerker, Techniker oder der Wissenschaftler. Doch stammen derartige Gedanken in der Regel von Menschen als Zuschauern, die selbst nichts erzeugen, denen sich weder die Künste noch die Techniken als praktische Tätigkeiten, als Arbeit erschließen. Es darf uns darum nicht überraschen, daß die Frage nach der Bedeutung der Technik für die Kunst, auf Grund der Vorstellung, daß Kopf- und Handarbeit geschieden seien, mindestens seit der Renaissance zur Dauerfrage wurde. Was uns erstaunen muß, wenn wir bedenken, daß doch erst der materielle Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur den Wissenschaften die sie bewegenden Fragen und Probleme liefert.

Da praktische Arbeit ohne Mitwirkung der Technik nicht vorstellbar ist, sollte die Frage nach der Bedeutung der Technik für die Kunst, vor allem für die Bildhauerkunst, sich eigentlich verbieten. Geht es doch in der Bildhauerkunst auch heute noch im Kern um nichts anderes als um die handwerkliche Herstellung ebener, sphärischer, glatter oder rauher Oberflächen und um Passungen von Körpern. Insgesamt also um die Bewältigung von Aufgaben, die den Handwerkern seit Jahrtausenden vertraut sind. Es ist also leicht einzusehen, daß die Arbeit der Bildhauer ohne Handhabung und Beherrschung von Werkzeugen, die Anwendung von Maschinen und die Einhaltung handwerklicher oder technischer Regeln und Methoden nicht zu denken ist. Der Umgang mit den Werkzeugen und Maschinen erfolgt dabei im wesentlichen sprach- und theoriefrei. Dem Bildhauer genügt die durch Praxis gewonnene Vertrautheit mit den jeweiligen handwerklichen oder technischen Verfahren. Wenn aber gesprochen wird, dann immer im Hinblick auf praktisches, methodisches Vorgehen. Die Sprache entspringt hier

der Reflexion der an sich unsprachlichen Praxis. Was darauf hinweist, daß der Bildhauer, wie jeder andere Handwerker, jenseits theoretischer Reflexion die von ihm angewendeten Techniken unmittelbar oder intuitiv versteht. Ein Verstehen, das sich der Anerkennung der Technik und deren regelgerechter Anwendung verdankt.



Bei unseren Überlegungen sollten wir uns stets dran erinnern, daß noch in der Renaissance die Worte *Kunst, Handwerk* und *Technik* gleiche Bedeutung hatten. Jahrhunderte lang handhabten die Bildhauer die Werkzeuge, die von allen anderen Handwerkern ebenfalls genutzt wurden. Sie alle arbeiteten auf der gleichen Höhe der sich entwickelnden Produktivkraft. Künstler und Handwerker erwarben durch ihre Arbeit die gleichen Erfahrungen. Zwischen der Bestellung eines Gewandes, einer Truhe, eines Tafelbildes oder eines Musikstückes bestand in jener Epoche zunächst kein bemerkenswerter Unterschied. Was nichts an der Tatsache ändert, daß Kunstwerke damals wahrscheinlich mit größerem Sachverstand gekauft wurden als zu späteren Zeiten, in welchen der hohe Preis, den der Sammler zu zahlen bereit ist, seine mangelhafte Kennerschaft verdecken soll.

Wenn Cosimo von Medici in Florenz oder Federigo in Urbino Skulpturen in Auftrag gaben, konnten sie mit dem Bildhauer sachkundig über die technischen Herstellungsprobleme diskutieren. Diese Kennerschaft hat aber zu keiner Zeit den Warencharakter der Kunstproduktion verdeckt. Die Abhängigkeit der Kunstproduzenten von ihren Auftraggebern war zu allen Zeiten, auch für die Berühmtesten unter ihnen, unermeßlich groß. Ständig von den Launen, den Geschäften und der Konjunktur der Herrschenden abhängig, belastet mit hohen finanziellen Vorlagen, konnten sich die Handwerker nur selten der Vorstellung einer gesellschaftlich und ökonomisch privilegierten Stellung innerhalb der Gesellschaft hingeben.

Dies bedenkend neigen wir dazu, die Künste als Geschehen innerhalb der Technik zu betrachten. Vielleicht ist es auch nicht falsch, die Beziehungen zwischen den Künsten und den Techniken als das zu beschreiben, was wir heute ein rückgekoppeltes System nennen. Ein System, in dem die „Techniken“ als

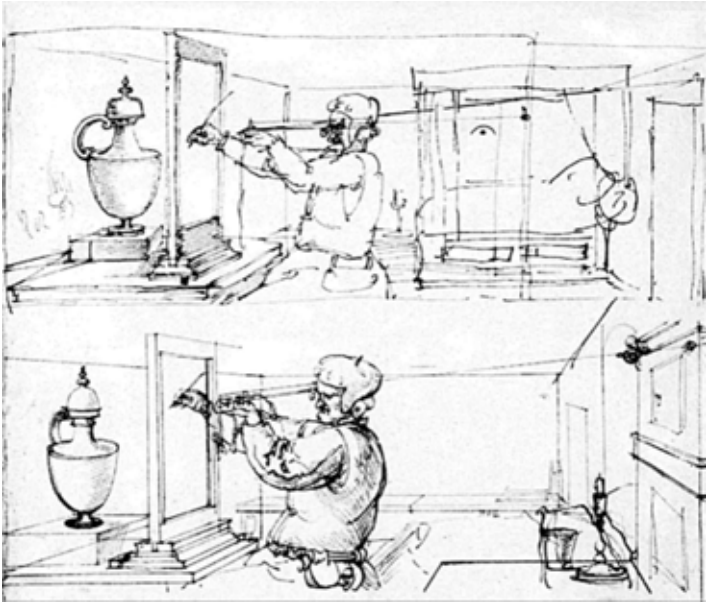
Künste auf sich selbst reagieren. In dem die Künste sozusagen vom Rücken der Techniken aus, im freien Gebrauch der Techniken durch diese hindurchgreifen, um die Utopie eines aufgeklärten Schöpfertums zu entfalten. Gedacht ist dabei an eine Entwicklung, in der die Menschen nicht nur technische Wirkungsreihen in Bewegung setzen, um die Welt zweckhaft zu verändern. Gedacht ist an einen Vorgang, der die Menschen befähigt, das Bestehende in einem bündigen Prozeß, in dem der Mensch frei handelt, als Werk zu vollenden. Und weil die Werkzeuge stets mitarbeiten an unseren Gedanken, sind sie auch in den Künsten nicht tote Gegenstände, sondern treibende Kraft, die Entstehen erst möglich macht.

Uns ist in diesem Zusammenhang auch wichtig daran zu erinnern, daß die Beherrschung der Herstellungspraxis schon sehr früh ein Gütekriterium war. Auch Kunstwerke erfahren mit der Erweiterung der technischen Möglichkeiten erweiterte Differenzierung. Tatsächlich kennen wir kein Beispiel, das belegt, daß der Verlust technischer oder handwerklicher Fähigkeiten die „Künste" jemals belebt hätte. Dagegen wissen wir, daß der Verzicht auf handwerkliche oder technische Kompetenz den erkennbaren Niedergang der betroffenen Kunstform zur Folge hat.

Um das in einer Epoche Grundsätzliche und Mögliche zu erfassen, ist es wichtig, sich mit den in dieser Epoche herrschenden Produktionsverhältnissen vertraut zu machen. Das heißt, wer das Verhältnis der „Künste" zu den „Techniken" analysieren will, muß die Denkmuster der Rezeptions- und Wirkungsästhetik verlassen. Er muß die bestehenden materiellen Produktionszusammenhänge analysieren und auch die Bildhauer und Maler vorrangig als Produzenten unter anderen Produzenten betrachten. Auf der Grundlage einer solchen Produktions-

theorie der Kunst wird er dann erkennen, daß auch die Entwicklung der Bildhauerkunst maßgeblich von Höhe und Struktur der herrschenden Produktionsverhältnisse geprägt wird. Daß also der einzelne Bildhauer in seiner Produktion und bei der Entwicklung seiner Gestaltvorstellungen elementar von der unmittelbaren Verfügung über die für ihn notwendigen Produktionsmittel abhängt.

Wir wären also gut beraten, uns stets daran zu erinnern, daß der Künstler ein arbeitender Mensch ist. Denn auch Kunstwerke sind keine Geschenke, die der Weltgeist frei Haus liefert. Sie werden durch Arbeit dem Material abgerungen. Wir brauchen darum eine Theorie, die nicht mehr die realen Tatsachen, die Bedeutung von Material und Werkzeug für das Werk leugnet. Denn jedes Bild, jede Skulptur setzt zielbewußtes tätig sein voraus.



In seinem Essay „Das Auge und der Geist“ schreibt Merleau Ponty, „Der Wirt von Cassis will Renoir bei der Arbeit sehen. Er will erkennen, was notwendig ist um ein Bild zu schaffen. Er will sehen, was durch Druck, was durch Schlag, was durch Reibung, was durch Stoß entsteht. Denn er ist Materialist in dem Sinne, daß er weiß, was Material ist und welcher Kraft es bedarf, es zu verändern, und er weiß, daß sich der Ursprung aller Dinge im vom Material angeregten Machen findet. Der Wirt von Cassis zieht das Beobachtbare den Ansichten und Meinungen vor, den von jeder Erfahrung abgetrennten Sätzen, den okkulten Worten, die nur neue Fragen schaffen. Er will Renoir bei der Arbeit sehen, die sich auf einfache, begreifbare Handlungen beschränkt.“

„Der Wirt von Cassis“ weiß also, daß auch in den Künsten alle Gestalten als Folge begreifbarer Handlungen aus dem Material hervorgehen. Denn „das Material begehrt die Gestalt mit verlangendem Appetit“, lehrt uns Aristoteles, und erst in der Gestalt, die der Künstler dem Material gibt, verkörpert das Material erneut das mehr sein können gegenüber dem schon Gewordenen. Jedes Werk ist darum auch immer die Synthese all dessen, was das Material in seiner Geschichte aufgesogen hat an Vielfalt und Reichtum dieser Welt. Das Material ist also niemals reine Natur, auch wenn es sich gelegentlich scheinbar so präsentiert. Das Material ist selbst Geschichte durch und durch und das Hervorbringen der Gestalt ist ein Vorzeigen des im Material verborgenen Reichtums. Weshalb Avicenna sagen kann: „Die Gestalt ist das Vermögen, die feurige Wahrheit des Stoffes“, durch den Künstler aktualisiert in seiner höchsten Potenz, in der es den Menschen glücklich anlacht und ihn daran erinnert, was zu tun ist.

Kunst und Technik, zwei geläufige Worte, zwei Abkürzungsdefinitionen, ungenau in ihrer Anwendung als Einzahl. Denn immer, wenn wir „die Technik“ sagen oder „die Kunst“, meinen wir die Summe aller Techniken, die Summe aller Künste, die es gibt. Wir sagen „moderne Technik“ und „moderne Kunst“, wenn wir die „modernen Techniken“, die „modernen Künste“ meinen, und unterstellen damit Einheit, die es nicht gibt. Schließlich sind nicht alle Techniken, nicht alle Künste historisch gleich alt, und „Modernes“ existiert nur als Begriff innerhalb eines bestimmten historischen Zusammenhangs. Wir dürfen also die „modernen Techniken“ und die „modernen Künste“ nicht als fest gefügte Systeme auffassen, sondern müssen sie als sich verändernde Zustände betrachten, als ständig wechselnde Häufungen und Summierungen sich gegenseitig beeinflussender Momente. Die „Techniken“ und die „Künste“ unserer Zeit sind also die heterogene Summe prähistorischer, mittelalterlicher und moderner Elemente, deren wir uns, unseren wechselnden Zielen und Ansichten gemäß bedienen. Trotz elektronischer Textsysteme schreiben wir gelegentlich noch immer mit Feder und Tinte. Wir arbeiten mit Hebel und Rolle, obwohl wir über ein Arsenal hochentwickelter automatischer Hebezeuge verfügen. In der Praxis wählen wir unter einer Fülle von Verfahren und Techniken. Vernünftigerweise entscheiden wir uns stets für die Anwendung der Verfahren, die uns der Sache nach als angemessen erscheinen. Dabei fragen wir nicht,

ob es sich um eine altertümliche oder um eine moderne Technik handelt, die wir einsetzen. Betont werden muß auch, daß aus der Anwendung „moderner Techniken“ nicht zwangsläufig „moderne Produkte“ hervorgehen. Die Bestände und Tendenzen einer Epoche sind also nicht durchgängig in einer kompakten, einheitlichen Form des technischen Fortschritts gefaßt.

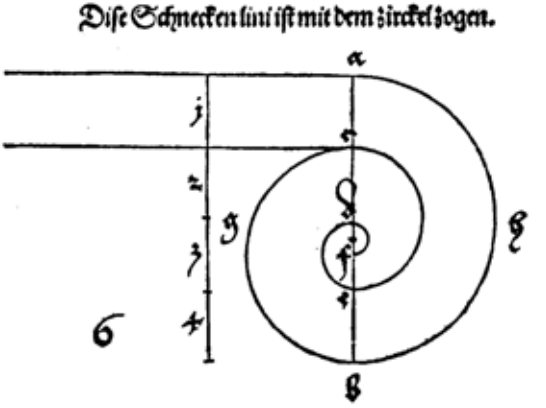
Das zeigt uns, daß die Begriffe weder fest an den wirklichen Dingen haften, noch in ihrer Beziehung zur Wirklichkeit einen völlig klaren, eindeutigen Sinn haben. Wir sollten uns also der Vorläufigkeit solcher Definitionen stets bewußt sein.

Die Frage nach dem Verhältnis von Technik und Kunst ist eine akademische Frage. Sie stammt von Intellektuellen. Ein Bildhauer würde sie nicht stellen. Das legt den Verdacht nahe, daß die gängigen Urteile über Technik und Kunst nicht aus Erfahrungen abgeleitet wurden, sondern das Produkt ideologischer Positionen sind, in denen statt Analysen Deutungen geliefert werden, die dem jeweilig bevorzugten Standpunkt entsprechen und in der Regel auf einem naiven, praxisfremden Verständnis sowohl von Technik, als auch von Kunst beruhen. Nebenbei sollte uns auch bewußt sein, daß in jeder Form der Technik, auch wenn sie uns übermächtig entgegentritt, der Mensch nur sich selbst, seiner eigenen Arbeit, seinen eigenen Wissenschaften, Erfindungen und Entwürfen begegnet, egal ob wir diese im Einzelnen der Technik oder der Kunst zuordnen.

Für Aristoteles bedeutete „Technik“ Kunstfertigkeit in der Form praktischen Könnens, also Anwendung individuell oder zunftmäßig tradiertes Wissen, in dem die manuellen Fähigkeiten dominieren. Ausgehend von diesem Sprachgebrauch verstehen wir heute unter „Technik“ die Gesamtheit aller Mittel, uns die Natur auf Grund der Kenntnis und Anwendung ihrer

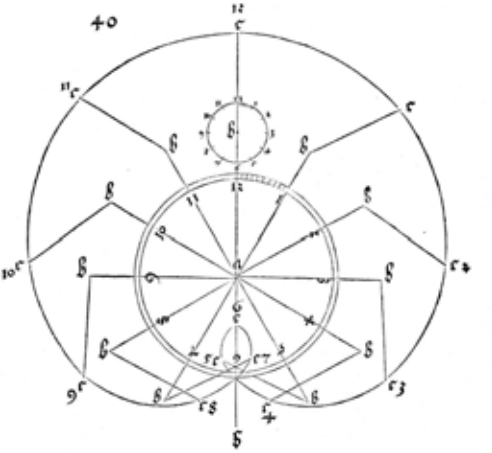
„Gesetze“ nutzbar zu machen. Wir fassen unter dem Begriff „Technik“ zusätzlich die Gesamtheit aller Werkzeuge, Geräte und Maschinen, die wir bei der Arbeit anwenden. Gleiches gilt für alle Methoden und Verfahren, sowie deren Auswirkungen auf den Einzelnen und die Gesellschaft.

Die elementaren Maschinen - Hebel, Keil und Walze - kommen noch wie „natürlich“ zur Welt, und alle Praxis entfaltet sich noch innerhalb der Einheit von Kopf und Hand. Von dem Augenblick an, an dem die Handwerker gezwungen sind, Werke zu verwirklichen, die sich auf der Basis der tradierten Verfahren nicht mehr bewältigen lassen, etwa wenn es darum geht, nach Art des Pythagoras die Größenverhältnisse von Klangwellen zu vergleichen, oder die Flugbahn von Geschossen zu ermitteln, müssen sich die Handwerker-Künstler der auf Theorien gegründeten Erkenntnisse der Naturwissenschaften, vornehmlich denen der euklidischen Geometrie bedienen. Diese entspringen aber nicht dem Bereich der Produktion, also dem Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur, sondern entstammen allein dem gesellschaftlichen Tausch- und Zirkulationsprozeß und sind reine Erkenntnisbegriffe.

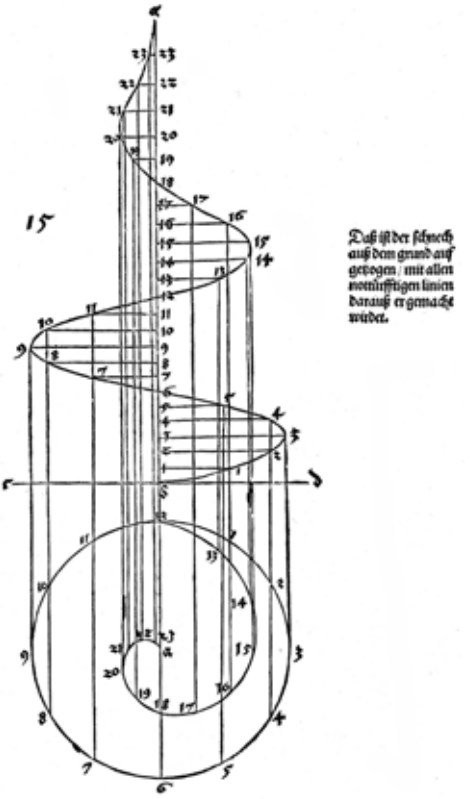


Zum Verständnis dieser Entwicklung ist es dienlich, sich der Grenzen, die der persönlichen Einheit von Kopf und Hand gesetzt sind, bewußt zu werden. Der manuell tätige Einzelarbeiter, der Handwerker und auch der Künstler, beherrscht seine Produktion nicht durch abstraktes Wissen, sondern durch praktisches Können, also durch Handfertigkeit. Er weiß, mit Händen und Sinnen, wie man die Dinge macht, nicht aber, wie man sie erklärt. Dieses praktische Wissen wird durch Vormachen und Wiederholen lassen, oder durch Worte, die auf das praktische Verstehen der Zuhörer rekurrieren, übermittelt. Kochbücher sind hierfür ein anschauliches Beispiel.

Sehr bald entwickelte sich aber jene geschichtliche Phase, in der die vielfältigen und neuen Aufgaben auf der Basis der herkömmlichen Mittel des Handwerks nicht mehr lösbar waren. Die Handwerker waren gezwungen, bei den Gelehrten scholastischer Bildung Rat zu suchen. Denn nur bei diesen hatte sich das mathematische Denken der Antike und das, wenn auch praxisferne Verständnis des physikalischen Wissens eines Archimedes oder Pythagoras erhalten und unter wesentlicher Beteiligung der Araber fortentwickelt.



Das bekannteste Beispiel der sich nun entwickelnde Kooperation zwischen Handwerkern und Mathematikern ist der Kontrakt, den Brunelleschi, der 1405 mit dem Bau der Florentiner Domkuppel beauftragt wurde, mit dem damals führenden Florentiner Mathematiker Toscanelli schloß. Ähnliche Beziehungen entwickelten sich unter anderem zwischen Donatello und Ghiberti, Luca della Robbia und Leon Battista Alberti, Albrecht Dürer und Pirkheimer. In dem Maße, in dem die Mathematik prägend auf die handwerkliche Produktion einwirkt, verliert die bisher als unerläßlich angenommene Einheit von Kopf- und Handarbeit an Bedeutung.



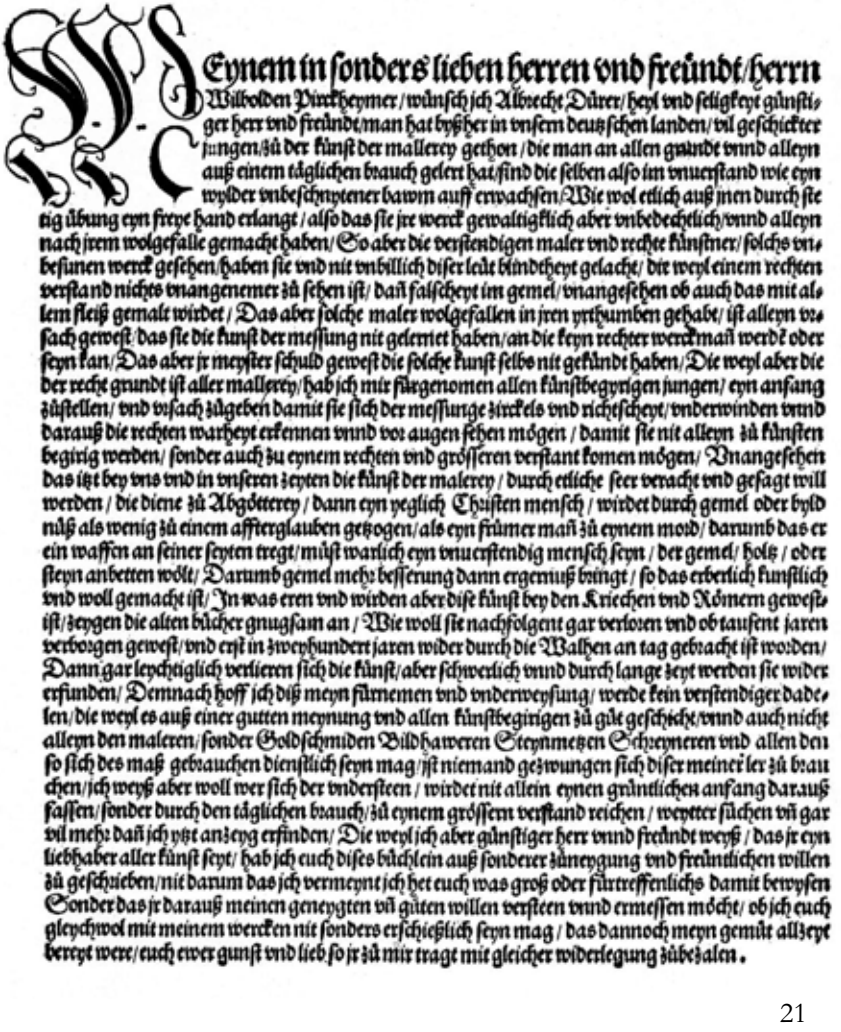
Wie unmittelbar die Künstler von dieser Entwicklung nicht nur betroffen waren, sondern diese auch aktiv prägten, wollen wir am Beispiel Albrecht Dürers zu erläutern versuchen.

Wie wir wissen, wiederentdeckten die Künstler der Renaissance die umfassende Bedeutung der Geometrie. Sie wiederbelebten damit das Erbe jener Entdeckung der Antike, der zufolge den vollkommenen Werken stets geometrisch bestimmbare Maßverhältnisse zu Grunde liegen.

Auch Dürer, für den ein Mensch, der nicht Algebra und Geometrie, sowie alles was man über Astronomie und Naturwissenschaften lernen kann beherrscht, kein ganzer Maler ist, nennt die Gesetze der euklidischen Geometrie die Sprache der Natur. Und diese Sprache will er zu sprechen lernen. 1506 schreibt Albrecht Dürer seinem Freund, dem Patrizier Willibald Pirkheimer in Nürnberg: „...werde ich nach Bologna reiten, um der Kunst in geheimer Perspektive willen, die mich einer lehren will...“

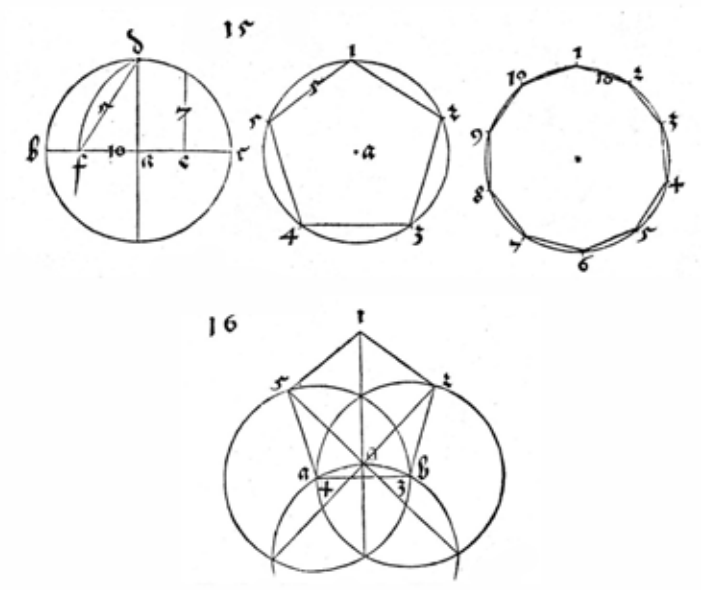
Wieder zurück in Nürnberg faßt Dürer sein Wissen in einem Buch mit dem Titel „Unterweisung mit Richtscheit und Zirkel“ zusammen. Seinem Freund Pirkheimer schreibt Dürer in diesem Zusammenhang: „..dieweil aber dies die eigentliche

Grundlage der Malerei ist, habe wir uns vorgenommen, eine Grundlage zu schaffen, (um) daraus die rechte Wahrheit (zu) erkennen...gar leicht verlieren sich die Künste,... schwer nur werden sie wieder erfunden...und so habe ich Euch dieses Büchlein aus besonderer Zuneigung und freundlicher Absicht zugeschrieben.“



Eynem in sonders lieben herren vnd freündt/herrn Wilbolden Pirckheymer/wünsch ich Albrecht Dürer/heyl vnd seligkeyt günstiger herr vnd freündt/man hat byßher in vnsern deutschen landen/vil geschickter jungen/zů der künst der mallerey gethon/die man an allen grundt vnnd alleyn auß einem täglichen brauch gelert hat/sind die selben also im vnuerstand wie eyn wylder vnbeschnytener bawm auff erwachsen/Wie wol etlich auß jnen durch stetig übung eyn freye hand erlangt/also das sie jre werck gewaltigklich aber vnbedechtlich/vnnd alleyn nach jrem wolgefalle gemacht haben/So aber die verstendigen maler vnd rechte künstner/solchs vnbesunen werck gesehen haben sie vnd nit vnbillich diser leüt blindheyt gelacht/die weyl einem rechten verstand nichts vnangenemer zů sehen ist/dañ falscheyt im gemel/vnangesehen ob auch das mit allem fleiß gemalt wirdet/Das aber solche maler wolgefallen in jren yrthumben gehabt/ist alleyn vrsach gewest/das sie die kunst der messung nit gelernet haben/an die keyn rechter werckmañ werdt oder seyn kan/Das aber jr meyster schuld gewest die solche kunst selbs nit gekündt haben/Die weyl aber die der recht grundt ist aller mallerey/hab ich mir fürgenomen allen künstbegyrigen jungen/eyn anfang zůstellen/vnd vrsach zůgeben damit sie sich der messunge zirckels vnd richtscheyt/vnderwinden vnnd darauß die rechten warheyt erkennen vnnd vor augen sehen mögen/damit sie nit alleyn zů künsten begirig werden/sonder auch zu eynem rechten vnd grösseren verstant komen mögen/Vnangesehen das itzt bey vns vnd in vnseren zeyten die künst der malerey/durch etliche seer veracht vnd gesagt will werden/die diene zů Abgötterey/dann eyn yeglich Christen mensch/wirdet durch gemel oder byld nüß als wenig zů einem afterglauben getzogen/als eyn frümer mañ zů eynem mord/darumb das er ein waffen an seiner seyten tregt/müst warlich eyn vnuerstendig mensch seyn/der gemel/holtz/oder steyn anbetten wölt/Darumb gemel mehr besserung dann ergernuß bringt/so das erberlich kunstlich vnd woll gemacht ist/Jn was eren vnd wirden aber dise künst bey den Kriechen vnd Römern gewest ist/zeygen die alten bücher gnugsam an/Wie woll sie nachfolgent gar verloren vnd ob tausent jaren verborgen gewest/vnd erst in zweyhundert jaren wider durch die Walhen an tag gebracht ist worden/Dann gar leychtiglich verlieren sich die künst/aber schwerlich vnnd durch lange zeyt werden sie wider erfunden/Demnach hoff ich diß meyn fürnemen vnd vnderweysung/werde kein verstendiger dadelen/die weyl es auß einer gutten meynung vnd allen künstbegirigen zů gůt geschicht/vnnd auch nicht alleyn den maleren/sonder Goldschmiden Bildhaweren Steynmetzen Schreyneren vnd allen den so sich des maß gebrauchen dienstlich seyn mag/ist niemand gezwungen sich diser meiner ler zů brauchen/ich weyß aber woll wer sich der vndersteen/wirdet nit allein eynen grüntlichen anfang darauß fassen/sonder durch den täglichen brauch/zů eynem grössern verstand reichen/weytter süchen vñ gar vil mehr dañ ich yetzt anzeyg erfinden/Die weyl ich aber günstiger herr vnnd freündt weyß/das jr eyn liebhaber aller künst seyt/hab ich euch dises büchlein auß sonderer zůneygung vnd freüntlichen willen zů geschrieben/nit darum das ich vermeynt ich het euch was groß oder fürtreffenlichs damit bewysen Sonder das jr darauß meinen geneygten vñ gůten willen versteen vnnd ermessen möcht/ob ich euch gleychwol mit meinem wercken nit sonders erschießlich seyn mag/das dannoch meyn gemüt allzeyt bereyt were/euch ewer gunst vnd lieb so jr zů mir tragt mit gleicher widerlegung zůbezalen.

Dieses Buch, das Dürer höher schätzte als all seine Kunstwerke, erschien im Jahre 1525 und ist der einzigartige Versuch, den Handwerkern und Künstlern seiner Zeit die Mathematik als neue, unabdingbare Disziplin nahe zu bringen. Da Dürer neben seiner künstlerischen Befähigung über ein seine Zeit überragendes mathematisches Wissen verfügte, gelingt ihm mit dieser „Anweisung“ etwas, was die Mathematiker noch weit über das 16. Jahrhundert hinaus beschäftigen wird.

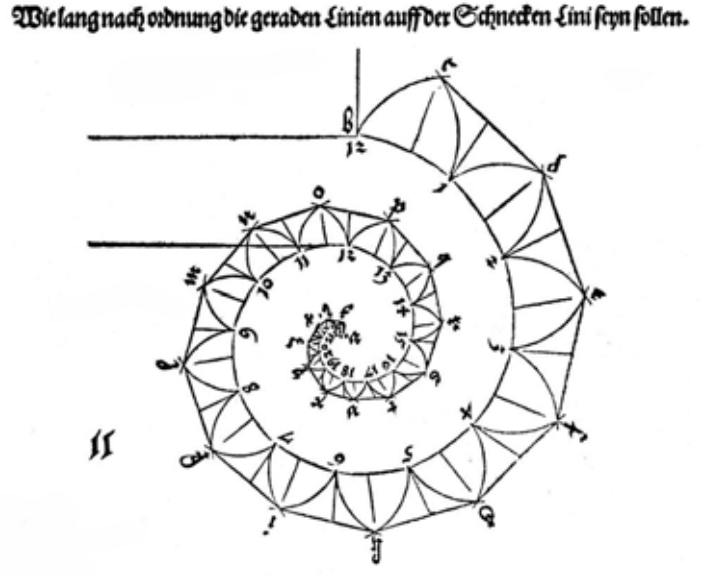


Statt sein mathematisches Wissen in der damals üblichen gelehrten griechischen oder arabischen Form zu reproduzieren, verfaßt er das Buch, allen Ratschlägen der Gelehrten zum Trotz, in deutscher Sprache und formt es um in eine Lehre zur „Unterrichtung von Lehrlingen und Werkleuten der Baukunst,

Metallgießerei, Tischlerei und Goldschmiedekunst“, die er selbst einmal erlernte. Er widmet seine Unterweisungen „Den Jungen und denen so sonst niemanden haben, der sie treulichst unterrichtet“.

Ursprünglich hatte Dürer seinen Freund Pirkheimer gebeten, die Texte für ihn zu schreiben. Der Versuch schlug fehl. Das, was Pirkheimer ihm lieferte, war wegen seines geschwollenen Stils, der Fülle gelehrter Anspielungen und ausgefeilter

Metaphern unbrauchbar. Also mußte sich Dürer für sein Vorhaben eine eigene deutsche Sprache schaffen. Gleich Luther nahm er sich den geltenden Kanzleistil zur Grundlage und belebte diesen durch Worte aus dem Alltag und Begriffe, die den Handwerkern seit Generationen geläufig waren. Das Wort „der neue Mondschein“ bezeichnete Figuren, die sich beim Überschneiden zweier Kreisbögen ergeben und „Eberzähne“ wurden jene Winkel genannt, die durch Kreisbögen gebildet werden. Zusätzlich aber prägte Dürer auch eigene Begriffe. Zum Beispiel spricht er von einer „Gabellinie“ für das, was wir Hyperbel nennen, setzt für Parabel das Wort „Brennlinie“ und statt Spirale sagt er „Schneckenlinie“ usw.



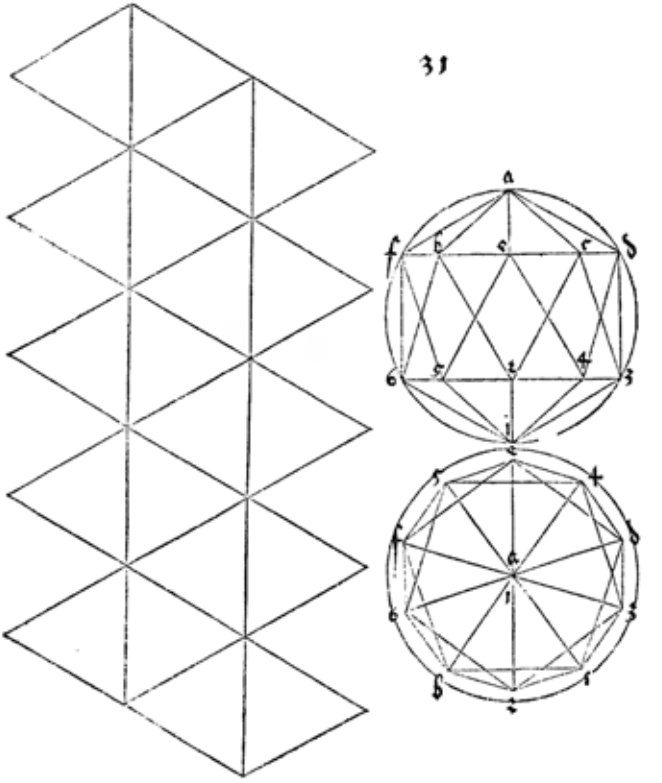
Ergänzend hierzu schreibt Erwin Panofsky in seinem Buch *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*: „Am Ende vermochte der *arme Maler* nicht nur komplizierte geometrische Konstrukti-

onen kürzer, klarer und erschöpfender zu beschreiben als irgendein professioneller Mathematiker seiner Zeit, er drückte auch historische Tatbestände und philosophische Ideen in einem Prosastil aus, der nicht weniger *klassisch* war als Luthers Bibelübersetzung."

Diese Umformung der Geometrie, die Dürer vornimmt, scheint auf den ersten Blick marginal zu sein. Sie war aber, wie sich zeigen sollte, von großer historischer Bedeutung. Dürer setzt an die Stelle des Lineals das Richtscheit und macht aus dem euklidischen Zirkel unbeschränkter Verwendung den „rostigen Zirkel", worunter wir einen Zirkel fester Winkelöffnung zu verstehen haben. Dadurch verwandelt Dürer Lineal und Zirkel, die Instrumente der euklidischen Geometrie, in Hilfsmittel der handwerklichen Meßkunst und Näherungskonstruktion. Auch wenn Dürer Richtscheit und Zirkel der Praxis der Bauhütten entnahm, erlangte die Tatsache, daß er als erster mit diesen Instrumenten sowohl handwerkliche Praxis als auch Geometrie betrieb, außerordentliche Bedeutung. Auf den 60 Seiten, die Cantor, der Schöpfer der Mengenlehre, in seiner Geschichte der Mathematik Dürer widmet, lesen wir hierzu: „Albrecht Dürer ist der Erste, der die Näherungskonstruktion mit vollem Bewußtsein ausgeführt hat. Nur bei seiner Konstruktion des Fünfecks läßt Dürer diese Unterscheidung vermissen, vermutlich weil er sie für genau hielt. Daß er in anderen Fällen so deutlich zwischen Richtigem und nur in der Anwendung Nützlichem unterschied, stellt ihn auf eine wissenschaftliche Höhe, welche kaum ein anderer Geometer des 16. Jahrhunderts erreicht hat."

Dürers Absicht war es, den Werkleuten Methoden zu vermitteln, die sie befähigen sollten, die neuen, ihr traditionelles Handwerk überfordernden Aufgaben zu bewältigen. Dabei

sollten ihnen seine „Unterweisungen“ nicht nur die notwendigen mathematischen Grundlagen vermitteln, sondern auch helfen, die Einheit von Handarbeit und Kopfarbeit zu bewahren. Die Werkleute sollten befähigt werden, sich der Mathematik zu bedienen, ohne Mathematiker, also reine Kopfarbeiter zu werden. Er entwickelte für sie eine mathematisierte handwerkliche Reißkunst, die wir, trotz aller Ähnlichkeit, nicht mit der uns geläufigen angewandten Mathematik verwechseln dürfen.

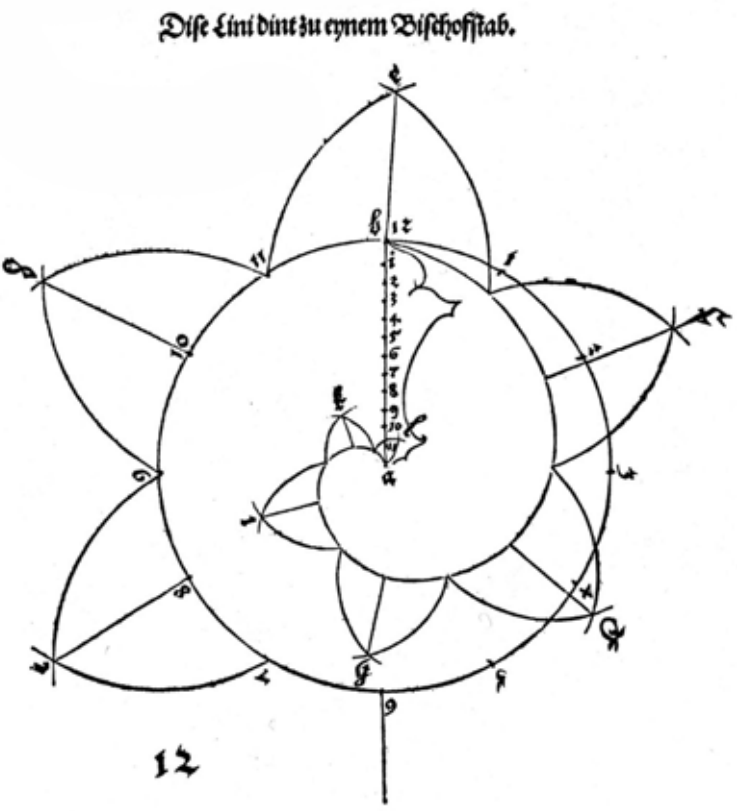


DAs viert corpus ist wie ein vierecketer würffel dz hat sechs gefierter recht winckliecher ebner fel der/vnd acht recht er dryecketer eck/vnd zwelff scharpfer seyten/Wie sch das hernach gantz offen/darnach zügethan vnd in grund gelegt/vnd wider aufgezogen alles aufgerissen hab.

Doch Dürers Versuch, die Einheit von Kopf- und Handarbeit unter der sich verändernden Ökonomie der Produktionsverhältnisse zu bewahren, schlug fehl. Er scheiterte am mangelhaften Verständnis der Handwerker. Trotz aller Beschränkungen, denen sich Dürer bei der Niederschrift seiner Unterweisungen unterwarf, waren die Anforderungen, die er an die Werkleute stellte, zu hoch. Zusätzlich machte aber auch das enorme Interesse, das seine Schriften unter den Mathematikern des 16. Jahrhunderts fanden, sein Vorhaben zunichte. Die Geometrie der konstanten Zirkelöffnung wurde unter den Mathematikern seiner Zeit Gegenstand intensiven Interesses. Bereits 1545 bewiesen die italienischen Mathematiker Tartaglia und Ferrari, daß sich mit der Dürerschen Geometrie sämtliche Aufgaben und Lehrsätze des Euklid lösen und beweisen lassen. Sie belegten damit, daß die Dürersche Geometrie in ihrer intellektuellen Substanz der von ihnen bisher gepflegten reinen Mathematik ebenbürtig ist. Dürer hatte, was er nicht voraussehen konnte, die Mathematiker befähigt, den Werkleuten durch eine ihnen zwar gewidmete, aber dennoch unverständlich gebliebenen Methode zur Hand zu gehen und ihnen ihre Dienste zu offerieren. Dienste, die sich die Mathematiker reichlich bezahlen ließen. Statt, wie Dürer erhofft hatte, den Werkleuten das neue Wissen zu vermitteln, arbeiteten die Mathematiker auf der Basis der von Dürer formulierten „Unterweisungen“ noch entschiedener auf die Trennung von Kopf - und Handarbeit hin.

In Folge entwickelte sich die Mathematik wieder zur reinen intellektuellen Form griechischer Prägung. Sie fiel aber nicht zurück in den formalen Leerlauf der euklidischen Geometrie, sondern entwickelte sich zu einer Form, die zur Zusammenfassung aller Naturerkenntnisse, frei von allem handwerklichen Wissen und unabhängig von jeder manuellen Arbeit, taugte. Die von Dürer vollzogene übergangsweise Verschiebung der

Mathematik aus der geistigen Exklusivsphäre der Scholastik hin zur Praxis der Handwerker hatte den Scholastikern völlig neue Einsichten in den Nutzen der Mathematik eröffnet und bewirkte schließlich das Eindringen der Mathematik in alle Bereiche der materiellen Produktion, mit der Folge der endgültigen Scheidung von Kopf- und Handarbeit. Diese Entwicklung beginnt im 15. Jahrhundert, in welchem sie die Kunst der Renaissance prägt, und läßt sich über die Ingenieurkunst des Barock des 16. Jahrhunderts und die theoretischen Naturwissenschaften im 17. Jahrhundert bis in unsere Tage verfolgen.



Damit löst sich die begriffliche Analyse der Naturerfahrung von der Sinneserfahrung der Produzenten, Handwerker und Künstler und wird zur reinen Kopfarbeit. Auch wenn sich der wirkliche Erkenntniswert der Theorien, die aus der Kopfarbeit hervorgehen, erst in der praktischen Erprobung, etwa im Experiment erweisen muß. Doch auch im Experiment wird die in der Hypothesenbildung nicht mehr aktive, arbeitende Hand nicht wieder tätig. Denn dem Experiment ist wesentlich, daß alle Schritte unabhängig von jedem persönlichen Einfluß vollzogen werden. Jeder noch so geringe Eingriff einer menschlichen Hand würde das Experiment seines Erkenntniswertes berauben.

In den Bekenntnissen zeitgenössischer Künstler lesen wir immer häufiger, daß sie ihre Arbeit dem Experiment gleichgesetzt sehen wollen. Auf diese Weise versuchen sie die Kunst, die sie sonst gern als eigenständige Form der Erkenntnis im Widerstreit zu den Wissenschaften sehen, den Wissenschaften ebenbürtig an die Seite zu stellen. Sie übersehen dabei aber, daß sie durch diese Forderung, ihre Arbeit nicht als eigenständigen, authentischen Akt, sondern als Experiment zu begreifen, sich als Künstler aufgegeben.

Die zunächst noch partiell fortwirkende Einheit von Handwerk und Kunst und die hohe Kunstfertigkeit der Handwerker wurde in der Regel zwar weiterhin individuell erworben und gewissermaßen autonom praktiziert, gesellschaftlich aber zunehmend durch die Zünfte kontrolliert.

Dennoch bewahren sich Reste der unmittelbaren Bindung der Produktionstechniken an die Person des Handwerkers bis ins Ende des 19. Jahrhunderts und blieben bis dahin auch von großer ökonomischer Bedeutung, wie das Interesse der Preußen

und Engländer an den hugenottischen Flüchtlingen, denen sie, ihres ausgeprägten handwerklichen Könnens wegen Asyl gewährten, belegt.

In der Zeit der Renaissance entwickelt sich aber nicht nur eine zunehmend von den Wissenschaften geprägte Kunst. Es entwickelt sich auch die Vorstellung von der Autonomie der Kunst und des Genies, als höchster Verkörperung bürgerlicher Individualität. Diese Künstler, die nun nicht mehr vorgeben, in göttlichem Auftrag zu arbeiten, sondern ihre Schöpferkraft als ureigenste Eigenschaft ihres Genies proklamieren, entziehen sich nicht nur dem Einfluß von Adel und Klerus, sondern widersetzen sich auch zunehmend dem einengenden gesellschaftlichen Einfluß der Zünfte. Zwar gab es weiterhin Handwerker-Künstler, die dem Klerus und den Fürsten in bekannter Weise zu Diensten waren, doch es gab fortan auch eine Kunst aus eigener Kraft, die im Einklang mit der weltlichen Herrschaft zunehmend auch das religiöse Erbe antrat, um, wie die spätere Entwicklung zeigen sollte, selbst eine Art Religionsersatz zu werden.

Die mit dieser Entwicklung einher gehende Abtrennung der Kunst von den alltäglichen Bereichen des Lebens suggerierten sich die Künstler als Emanzipation, in deren Folge sie sich schließlich frei und unabhängig von allen gesellschaftlichen Zwängen wähnten. Tatsächlich war dies nur der Beginn eines kulturellen Verfalls, der schließlich in jene Bedeutungslosigkeit der Künste münden sollte, die schon von den repräsentativen Kulturkritikern der viktorianischen Epoche, Ruskin und Morris, als Folge der modernen mechanischen Produktionsweisen beklagt wurde. Der Gedankenfehler von Ruskin und Morris lag, wie wir meinen, in ihrer zu engen Definition von Technik. Sie übersahen in ihrer Kritik, daß sich die Künstler zu allen Zeiten

in ihrer Arbeit materieller, technischer Vorrichtungen bedienten. Schließlich sind die Künste doch die sinnlichsten Äußerungen des Geistes und schon als solche an Dingliches und somit an Technik und den Gebrauch von Werkzeugen und Instrumenten gebunden. Einerlei, ob dieses Instrument nun eine Säge, ein Meißel, ein Pinsel oder eine Geige ist. Selbst die eigene Stimme ist ein materielles Instrument. Unmittelbar und materiell unvermittelt, strömt bestenfalls Seele zu Seele, in mythischer Ekstase.

Tatsächlich läßt sich die Geschichte der Kunst auch als fortwährende Vervollkommnung der technischen Mittel und deren Beherrschung darstellen. Das Übergewicht, das die Technik innerhalb dieser Entwicklung bekam, hat seinen Grund nicht in der Tatsache, daß die Geräte und Maschinen komplizierter wurden, als vielmehr darin, daß ihre Errungenschaften von den Handwerkern und Künstlern geistig und ökonomisch nicht mehr bewältigt wurden. Bevor sie sich den neuen Produktionsmethoden anpassen konnten, wurden sie aus dem Prozeß als zuwenig sachverständig, oder zu kapitalschwach, ausgeschieden.

Der Verfall der Künste ist also nicht der Technik unmittelbar anzulasten. Es ist die bürgerliche Ökonomie, welche die Kunst an den Rand ihrer historischen und gesellschaftlichen Bedeutung treibt. Der ideologische Kern dieser Entwicklung ist die Vorstellung vom qualitativen Unterschied zwischen materieller und geistiger Produktion, von Wissenschaft und Kunst. und der daraus resultierenden Trennung der Künstler von den Produktionsmitteln, die den Künstlern in dreifacher Hinsicht unzugänglich wurden. Zum Einen war ihnen die Beherrschung der neuen Geräte und Maschinen auf Grund ihrer unzulänglichen Bildung verwehrt. Zum Anderen konnten sie zunehmend das Kapital für die Anschaffung der neuen Werkzeuge und

Geräte nicht mobilisieren. Zusätzlich sperrten sich die Zünfte gegen die Ausbreitung neuer Techniken. So zerschlug der Rat in Nürnberg eine verbesserte Supportdrehbank, weil ihr Konstrukteur Hans Spaichel, er gehörte zu den Rotschmieddrechslern, die gedrehte Gegenstände aus Kupfer und Messing herstellten, die Drehbank einem Goldschmied verkaufen wollte. Weil aber keine neue Erfindung von einem Handwerkszweig in einen anderen übertragen werden durfte wurde, um ein weiteres Beispiel zu nennen, Wolf Dibler, wie wir aus den Nürnberger „Ratsverlässen" vom 24. Dezember 1590 erfahren, schwer bestraft weil er, ebenfalls ein Rotschmieddrechsler, *„dem Hans Petzold die Schraube oder Laufdocke, als das vornehmste Stück an seinem Werk, gemacht und ihn dazu, wie er das Rad spannen und die Dreheisen führen soll, unterrichtet hat und darin wider sein Handwerk gehandelt, soll man ihn, zum Abscheu der anderen, acht Tage mit dem Leib auf einen versperrten Turm strafen"*. An der Fixierung auf Gewerbeprivilegien hat sich im Handwerk wesentliches bis heute nichts geändert.

Wenn wir die wechselvolle Beziehung zwischen Kunst und Technik begreifen wollen, müssen wir also die gesellschaftlichen Bedingungen und Veränderungen berücksichtigen, in die sowohl die Technik als auch die Kunst eingebettet sind. Wir müssen insbesondere allen jenen Momente besondere Aufmerksamkeit widmen, in deren Folge das Bürgertum seine ökonomische und politische Macht zunehmend sicherte. Denn diese Entwicklung hatte für die Künstler nachhaltige Folgen.

Mit dem Sieg, den Republikaner und Arbeiter 1830 gemeinsam über die feudale Revolution erringen, beginnt das 19. Jahrhundert. Die Bourgeoisie, von nun an in vollem Besitz der Macht, entwickelt mit der einsetzenden kapitalistischen Umwandlung Frankreichs eine Gesellschaftsordnung, deren Grundsätze noch

heute gelten. Die Volkserhebung 1848 endet mit dem Sieg der Bourgeoisie über das Proletariat, das bisher seine Interessen als gemeinsame Interessen mit denen der Bourgeoisie verbunden sah. Aber sehr bald wird, was in Widerspruch zu den Interessen von Eigentum und Profit steht, liquidiert. Diese Entwicklung blieb für die Künstler nicht ohne Folgen, denn mit dem Ende des Feudalismus verlieren sie ihre angestammten Auftraggeber. Die Hoffnung der Künstler, die Bourgeoisie als neue Herrin der Welt würde ihnen nun verläßlicher Auftraggeber werden, erfüllt sich nicht. Sie müssen bald erkennen, daß die Bourgeoisie, die sich ihrer in ihrem Kampf um die Macht bediente, sie nun nicht mehr braucht. Allein an wirtschaftlicher Macht interessiert, entläßt die Bourgeoisie die Künstler, nachdem sie diese auch von den Wissenschaften getrennt hat, als autonome Kunst in die längst als Markt organisierte Gesellschaft. Dieser Markt treibt die Künstler in den Konkurrenzkampf, in dem sich die Kunstwerke gegenseitig überholen und abschaffen und in dem jeder von nun an ständig den günstigsten Augenblick für Kauf und Verkauf suchen muß. Die Künstler waren nicht in der Lage zu erkennen, daß diese, ihnen von der Bourgeoisie verordnete Autonomie nur eine Scheinfreiheit sein würde, ein strategischer Zug, um sie endgültig von der realen Teilnahme am gesellschaftlichen Produktionsprozeß auszuschließen der sie schrittweise von jeder materiellen Produktion trennen sollte. Auch dieser Prozeß setzt sich bis heute fort. Gegenwärtig redet man den Kunststudenten ein, daß es, um Künstler zu sein, keiner handwerklichen Fähigkeiten mehr bedarf, und schließt an den Akademien die Werkstätten. Gleichzeitig aber beschleunigt der Markt den Wechsel der Moden und Geschmackskriterien und löst damit unter den Künstlern eine inhaltlose Neuerungssucht aus. Die Folge ist eine wachsende Dynamisierung des Lebensgefühls, innerhalb dessen das Neuere immer als das Bessere bewertet wird.

Zwar hatte sich im 18. Jahrhundert ein an Kunst interessiertes Bürgertum herangebildet, doch blieb sein Einfluß auf die offizielle Kunstanschauung unwesentlich. Konnten sich die Künstler bisher an ein Publikum wenden, dessen festumrissene Maßstäbe sie anerkannten, so müssen sie von nun an zwischen verschiedenen Schichten der Gesellschaft und deren unterschiedlichen Bedürfnissen wählen, was für sie zur Gewissens- und damit zur Existenzfrage wird.

Die Förderung der Kunst, von der sich die Bourgeoisie vor 1830 noch die Unterstützung ihrer Ziele versprach, verwandelt sich nach 1848 zum Mißtrauen gegen die Künstler. Die Bourgeoisie kündigt den „Kontrakt", den sie einst mit den Künstlern geschlossen hatte und zieht sich in die Lüge des über alle Parteien erhobenen Künstlers zurück. Die Ideologie der Klassenneutralität als Derivat der Kantschen Idee von der Interesselosigkeit der Kunst ist geboren. Die nun einsetzende Trennung der Kunst von der Alltagswirklichkeit und der Verzicht auf jede gesellschaftliche Gemeinschaft führen zu einer Selbstentfremdung des Künstlers, die so weit geht, daß für die Künstler Erfolg zum Synonym für künstlerische Minderwertigkeit und Erfolglosigkeit als Vorbedingung der Unsterblichkeit angesehen wird.

Die Enttäuschung über den Zusammenbruch aller fortschrittlichen Ideale schlägt sich in der oppositionellen Kunst dieser Zeit, dem Naturalismus nieder. Nach dem Verlust der gesellschaftlichen Utopien wollten die Naturalisten nur noch die Wirklichkeit als Maß ihrer Kunst anerkennen. Die Bourgeoisie aber, die von der Kunst nur noch Unterhaltung erwartete, lehnte den Naturalismus ab, dessen Doktrin und Ziel es nicht nur war, das Leben unvoreingenommen darzustellen, sondern auch verändernd auf es einzuwirken.

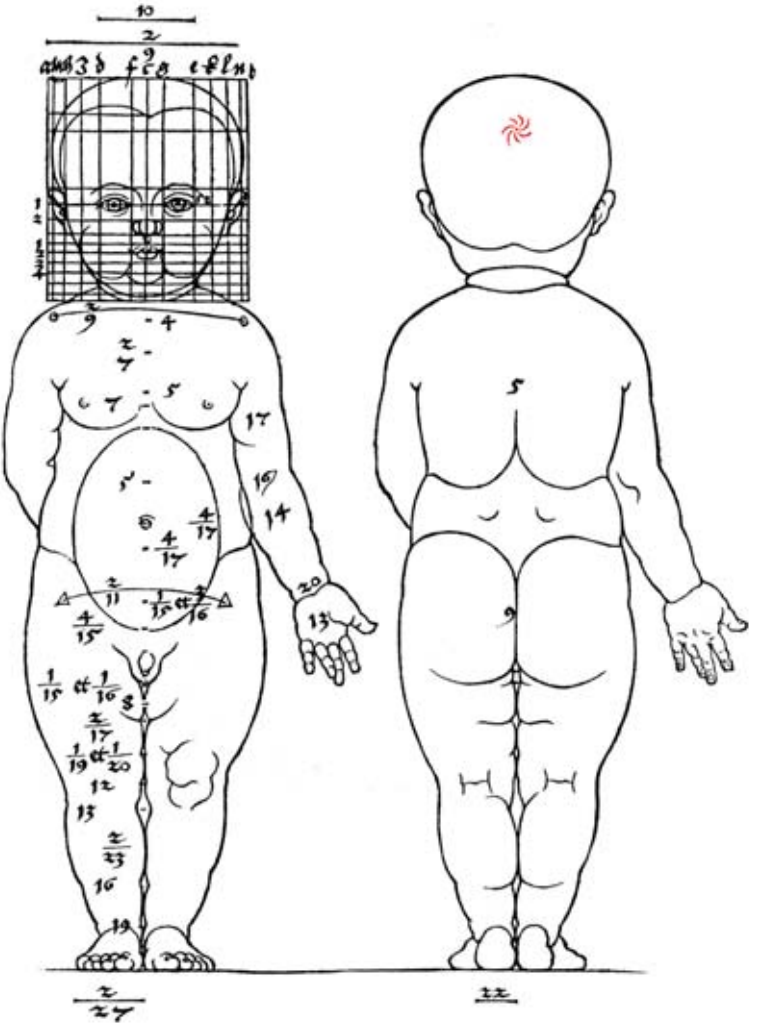
Der soziale Charakter dieser Tendenz äußerte sich im Bestreben, Künstlerkolonien zu gründen, sowie in der Einführung der Lithographie in die Kunst, die jene Demokratisierung in die Malerei einführen sollte, die in der Literatur schon früher, durch den feuilletonistischen Roman, verwirklicht worden war.

Das Bürgertum aber fördert den mit Routine gemachten Kitsch. Paris wird Vergnügungsmetropole, die großen Warenhäuser entstehen und Haussmann läßt die repräsentativen Boulevards durch die alten Viertel von Paris brechen um, wie Walter Benjamin schrieb, die Stadt gegen den Bürgerkrieg zu sichern. Die neuen Straßen sollen nicht nur die Errichtung von Barrikaden unmöglich machen, sondern auch den kürzesten Weg zwischen den Kasernen und den Arbeitervierteln sicherstellen, sowie der Artillerie freies Schußfeld schaffen.

Die Bourgeoisie forciert den akademischen Idealismus, erwartet von der Kunst sittliche Wirkung und fügt den Künstler dem Erziehungssystem ein. Dabei wird von den Künstlern die Darstellung eines ausgeglichenen Weltbildes erwartet, denn die Kunstwerke sollen von nun an die Unzufriedenen mit der schlechten Wirklichkeit versöhnen. Die Ideologie von der Kunst als Instrument der Entspannung wurde geboren.

Wir müssen uns also nicht darüber wundern, daß auch heute die meisten Kunstprodukte kaum etwas anderes entdecken lassen, als die affirmative Aneignung herrschender Ideologien. Selbst das Elend bleibt von solcher Verwertung nicht verschont. Viele Kulturagenten sind sogar der Ansicht, daß erst in den Bildern des ästhetisierten Elends die höhere, die eigentliche Wahrheit der Welt ans Licht käme. Nichts erbaut schließlich den Gaffer mehr als ein Schiffbruch, vom sicheren Ufer aus gesehen. Hängt das Bild der Schlacht erst einmal als gemaltes

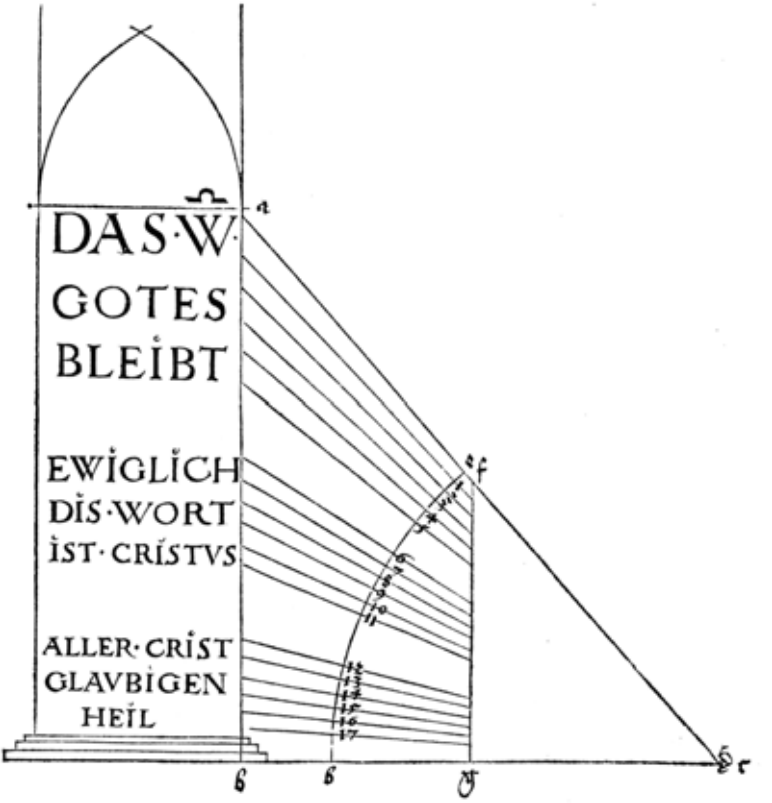
Gemetzel an der Wand, stinkt die Schlacht nicht mehr nach Blut, Schweiß und Exkrementen. Heldentod und Glorie beherrschen als ästhetische Signale ungehindert das Bild und es wird offenkundig, daß sich selbst der kritische Realismus mit politischem Konservatismus sehr gut verträgt.



Inzwischen ist eine von einem unverbindlichen Ästhetizismus geprägte Kunst entstanden. Agenten wie Beuys und Warhol kennzeichnen für uns den tiefsten Punkt dieser Entwicklung. Die Minderwertigkeit ihrer Produkte, denn von Werken kann hier die Rede nicht sein, besteht nicht darin, daß sie eine Tendenz verkörpern, sondern daß ihnen die Tendenz von außen her angeheftet werden konnte. Die Autoren dieser Objekte, die diesen selbst keinen Erkenntniswert mehr beimessen, definieren sich durch die ritualisierten Wallfahrten ihrer Fans, die ihnen gläubig anhängen, und nutzen deren Platitüden, um ihren Produkten den Schein geistiger Tiefe zu geben. So wird totem, bedeutungslosem Plunder durch eine wuchernde Glaubensrhetorik eine Kunstseele eingehaucht. Dieser Spuk funktioniert, weil die guten und verfeinerten Manieren der „Kulturmenschen" es diesen verbieten zu sagen, was sie wirklich sehen. Da aber die Auguren dieser Kulturindustrie dennoch ahnen, daß nicht aller auf den Müllhalden zusammengeklaubter Schrott Kunst sein kann, sind sie übereingekommen, daß die Frage, ob wir die zur Schau gestellte Luftpumpe nur als Luftpumpe oder nicht doch als ein Kunstwerk zu betrachten haben, an dem gemessen die Mona Lisa nur ein Dreck ist, eine Angelegenheit ständig neu zu treffender Vereinbarungen sei. Hier nun beginnt das pseudoreligiöse Ritual der Exegeten, die inzwischen mehr Bedeutung erlangt haben als die Künstler. Denn wer erinnert sich heute noch an die Namen der Künstler der 9. oder 10. Documenta? Es genügt zu wissen, daß die 9. Documenta die Documenta des Herrn Hoet und die 10. Documenta die der Frau Catherin David war.

Heute feiern sich in den Ausstellungen, deren Wert allein an ihrer Tauglichkeit, den Fremdenverkehr anzukurbeln gemessen wird, die Ausstellungsmacher selbst. Der Wert oder die Bedeutung der Künstler und die ihrer Werke wird heute nicht mehr

an ihrer selbständigen künstlerischen Leistung gemessen, sondern daran, wie viele Basteleien wer, wie oft, werbewirksam in das jeweilige Ausstellungsprojekt eingliedern durfte. Und so sehen wir, wohin wir auch blicken, Projekte, aber keine Kunstwerke. Die Künstler selbst haben mit der von ihnen forcierten Erweiterung des Kunstbegriffs selbst zu dieser Entwicklung beigetragen. Sie haben den Begriff so lange erweitert, bis er grenzenlos und beliebig wurde und damit skrupellosen Projektemachern die Möglichkeit eröffnet, die Kunst reibungslos als Partikel in die Tourismusprogramme einzufügen.



Mögen auch die meisten Kunstproduzenten kaum anderes betreiben als die affirmative Umwandlung bekannter Inhalte in Effekte, so versucht eine Minderheit auch heute noch, die Kunst als Mittel der Erkenntnis am Leben zu halten. Das läßt sich an der Überschreitung künstlerischer - und damit vielfach gesellschaftlicher - Konventionen zeigen. Am deutlichsten bei jenen, die in ihren Werken den Zusammenhang von ästhetischer und wissenschaftlicher Erkenntnis zu bewahren versuchen. Wenn also Leonardo und Dürer sich sowohl der Kunst als auch der Wissenschaft und Technik als Mittel der Naturerkenntnis bedienten, so nutzten sie zwar formbestimmte Mittel, aber sie nutzten sie, um Fragen zu erörtern, die durch die herrschenden gesellschaftlichen Bedingungen sonst abgeschnitten worden wären. Wir haben es darum weder im Schaffen Leonardos, noch in dem von Dürer mit einer Kunst als artistisch effektvoller Bestätigung wissenschaftlicher Erkenntnis zu tun, sondern sollten ihr Werk als wesentliche, weil die Einheit bewahrende Form der Naturerkenntnis würdigen.

Wenn es so ist, daß der Künstler sein Werk als notwendiges und nicht nur zufälliges Moment der menschlichen Existenz begreift, muß er bereit sein ein Werk zu entwickeln, das erkennbar von Wissen und gezieltem Wollen, von bewußter Verwandlung des Materials und nicht nur von Ideen bestimmt ist. Er muß die Technik und die Wissenschaft zum Dialog herausfordern und darf ihnen nicht nur dienend zur Seite stehen im Irrglauben, es genüge Künstler zu sein und sich damit zu begnügen, sich der Ergebnisse wissenschaftlicher Erkenntnis effekthascherisch zu bedienen..

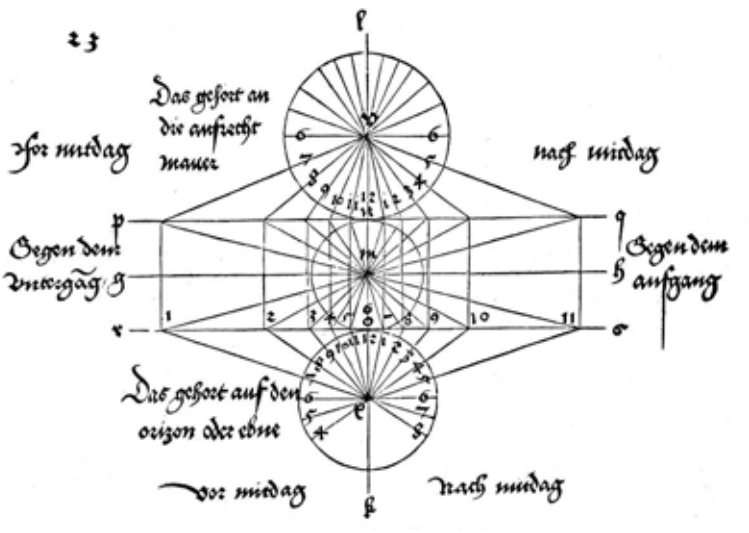
Die meisten Menschen, die wir kennen, teilen unsere Ansicht über die Bedeutung der Technik für die Künste nicht. Ihre Skepsis gegenüber der Technik speist sich aus jenem

reaktionärem Ressentiment, das die „Tiefe“ der Kunst gegen die „Oberflächlichkeit“ der Technik ausspielt, um für jene ein sakralisiertes Milieu zu erzeugen. Weshalb die Meisterdenker auch meinen sich darauf beschränken zu dürfen, uns mit Ehrfurcht heischenden Worten darin zu unterweisen, wie wir ein Kunstwerk zu genießen haben. Aber ein Werk nur in dieser Weise zu resümieren, heißt am Werk Wesentliches zu übersehen. Indem man vor uns verbirgt, wie es ausgeführt wurde, hindert man uns daran, unsere eigenen produktiven Fähigkeiten zu steigern und zu begreifen, daß der Künstler bei seiner Arbeit nicht unterscheidet zwischen Theorie und Praxis, zwischen Verstehen und Erschaffen. Mit Recht weist Valéry darauf hin, daß der Künstler alles in sich tragen muß: „den Poeten, den Erfinder, der die Kraft hat, die Dinge mit Leben zu erfüllen, den Praktiker, der den Mut hat zum Handeln und den Willen zum Lernen in sich trägt, den Spieler und den Kritiker, der die gewaltige Rolle des Zufalls nie unterschätzen darf. Ein zufälliger Eingriff und wir haben ein anderes Werk“.

Von solchen Überlegungen ist die zeitgenössische Kunsttheorie, von Ausnahmen abgesehen, weit entfernt. Sie bedient sich lieber jener Technik, die inzwischen fast alle Bereiche unserer Kultur wie Mehltau befallen hat und die besonders nachhaltig an unseren Universitäten gepflegt wird. Diese Technik heißt Interpretation. Hierzu schrieb Susan Sontag: „In der Anwendung auf die Kunst geht der Interpret zunächst so vor: Er zerlegt das Werk in Elemente, die er dann voneinander isoliert. Dann macht sich der Interpret an seine eigentliche Arbeit. Die der Vermittlung. Der Interpret sagt: Sehen Sie denn nicht, daß X eigentlich A bedeutet? Daß Sie in Y B erkennen sollen und Z für C steht?....Der Eifer, mit dem der Interpret sein Werk betreibt, speist sich nicht aus der Achtung vor dem Werk, sondern ist das Produkt seiner Aggressivität. Der Interpret verachtet die materielle Erscheinung der Werke. Während der traditionelle

Interpret sich damit begnügte, über der wörtlichen Bedeutung einen Überbau von weiteren Bedeutungen zu errichten, bedient sich der moderne der Methode der Ausgrabung. Indem er ausgräbt, zerstört er. Er schürft sich durch das Werk hindurch, auf der Suche nach einem Subtext, den er für den einzig wahren hält.... Inzwischen ist die Interpretation zu einem überwiegend reaktionären, unverschämten, feigen, unterdrückerischen Verfahren verkommen. So wie die Abgase der Industrie unsere Städte verpesten, so vergiftet der massenhafte Ausstoß von Interpretationen unsere Vorstellungen von den Kunstwerken."

Bei alledem bleiben die wahren Absichten der Interpreten im Dunkeln. Wir werden nie erahnen, worauf dieses Bemühen, die Werke zu zerfleddern, wirklich zielt. Wir erleben nur, daß auf diese Weise der Unfug ins Kraut schießt.



E. Fiebig P. Bliese

November 2005

Alle Abbildungen sind den kunsttheoretischen Schriften Albrecht Dürers entnommen.

Seite 7
Dürer erläutert sein Verfahren, mittels Faden und Rahmen einen beliebigen Gegenstand perspektivisch richtig zu zeichnen: *Durch drei Fäden magst du ein jedlich Ding, das du mit erreichen kannst, in ein Gemäl bringen, auf ein Tafel zu verzeichnen, dem tu also.*

Seite 10
Konstruktion und Aufriss einer gewundenen Säule, Federzeichnung, Vorstudien zur *Unterweisung der Messung*

Seite 13
Mann, eine Kanne durchzeichnend (aus dem Dresdener Skizzenbuch; Vorarbeiten zur *Unterweisung der Messung*), Zeichnung, Feder mit Tinte

Seite 15
Der Zeichner der Kanne (Albrecht Dürer, *Unterweisung der Messung* , 3. Ausgabe 1538), um 1525, Holzschnitt, 83×215 mm.

Seite 17
Konstruktion (Näherung) einer Archimedischen Spirale mittels des Zirkels, *Unterweisung der Messung*

Seite 18
Die „Spinnenlinie“, *Unterweisung der Messung*

Seite 19
„Das ist der Schneck...“ Konstruktion und Aufriss einer Schneckenlinie, *Unterweisung der Messung*

Seite 20
Der Zeichner des liegenden Weibes (Albrecht Dürer, *Unterweisung der Messung*, 3. Ausgabe 1538), um 1525, Holzschnitt, 75×215 mm

Seite 21
Unterweisung der Messung, Widmung an Willibald Pirckheimer

Seite 22

Konstruktion eines Fünfecks mit „unverruckten Zirckel“, *Unterweisung der Messung*

Seite 23

Konstruktion von Schriftzeichen für „bauleut auch maler und ander“ *Unterweisung der Messung*

Seite 24

Konstruktive Bestimmung der Länge der auf der Schneckenlinie errichteten, auf das Zentrum „a“ bezogenen Normalen, *Unterweisung der Messung*

Seite 26

Konstruktion (Modellbogen) eines Zwanzigflächners, *Unterweisung der Messung*

Seite 28

Konstruktion der Linie eines Bischofsstab aus einer Schneckenlinie, *Unterweisung der Messung*

Seite 36

Proportionen eines Kindes, *Proportionslehre*

Seite 38

Bestimmung der Schriftgrößen an hohen Mauern oder Säulen, *Unterweisung der Messung*

Seite 41

Konstruktion einer Sonnenuhr,*Unterweisung der Messung*

© 2006 Eberhard Fiebig
Verlag Hammecher, Goethestr. 57, D 34119 Kassel
ISBN 3-920307-71-2

Der Text wurde erstmalig im November 2005 in den
UNIVERSITÄTSSAMMLUNGEN.**KUNST**+TECHNIK
in der ALTANAGalerie
der Technischen Universität Dresden vorgetragen.