

Können aus Wissen und Kunst aus Können ist passé Was nun?

Wie kam es dazu, dass das Wissen das Können und die Kunst beflügelte?

Es begann an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Die Errungenschaften der Naturwissenschaften, an denen deutsche Forscher und Gelehrte einen großen Anteil hatten, waren hundertfünfzig Jahre lang ein Welterfolg. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es nicht nur eine Moderne in der Kunst, sondern auch eine naturwissenschaftliche Moderne mit 22 deutschen Nobelpreisträgern.

Mit der auf Messung und Rechnung beruhenden Naturwissenschaft hob Ende des 18. Jahrhunderts das Maschinenzeitalter an, während das Handwerk niederging. Denn die Maschine ermöglichte eine Massenproduktion, die die technische Virtuosität entwertete. Die von William Morris beabsichtigte Reform als „Kunst“-Handwerk taugte als wirtschaftliche Basis lediglich für eine Minderheit. Das richtete den Blick auf die sich technisch immer mehr entwickelnde Industrie.

Mit der Maschinenproduktion entstand das Kunstgewerbe zur Herstellung von Zier- und Zweckgegenständen, deren Erzeugung bis dahin dem Handwerk vorbehalten war. Um zur Rettung des Handwerks beizutragen und um gleichzeitig den neuen Fertigungsweisen ästhetisch verantwortliche Gegenstände abzuverlangen, gaben Schinkel und Beuth 1821 ihre „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“ heraus. Bis dahin war der Töpfer schöpferischer Entwerfer und ausführender Handwerker in einer Person. Sein Wissen war tradierte Erfahrung. Die Arbeitsteilung hatte zwar schon in den Manufakturen begonnen, aber jetzt übernahm der Industriearbeiter ohne künstlerische Beziehung zum Gegenstand die Herstellung. So war auch sein Wissen des Machens von anderer Art, spezialisierter als das des Töpfers. Es entstanden Lehrberufe wie Kerampresseneinrichter oder Keramschleifer, die nichts mit Kunst zu tun haben. Die Arbeitsteilung schritt weiter fort und führte im Bauhaus zum Industriedesigner, der die Entwürfe liefert, deren Ausführung die Maschine übernimmt.

Was vom Handwerk übrig blieb, die Fülle an Arbeit und Leistung, die wir um uns sehen und auch selbst erbringen, und die Gewalt der äußeren Wandlungen – das alles muss einen Sinn und Wert ergeben. Aus der ruhigen Entfaltung des Einzeldaseins global herausgerissen, sind auch unsere Wertungsgewohnheiten in Auflösung und Neubildung begriffen. Die Verinnerlichung, die das Handwerk bot, ist von der Mechanisierung der technischen Welt hinweggeschlänmt worden. Im Töpferhandwerk eine ideale Lebensgestaltung zu sehen, ist sehr selten geworden und gibt sich nur da zu erkennen, wo es Einzigartiges hervorbringt. Einzigartig heißt virtuos im Ausdruck oder in der Technik, und damit fällt es unter die Definition von Kunst. Sie hat nur den Nachteil, dass sie an den Gebrauch gebunden ist, der ihr vom Design abgenommen wird. Dafür ist sie jetzt frei für neue Ideen oder Phantasien.

Das ist die Antwort auf die Frage „Was nun?“. Diese Antwort kennen wir schon länger, aber wir haben noch nicht darüber nachgedacht, was sie alles enthält. Da der Einzelne in einer in sich strukturierten sozialen Umwelt lebt und wirkt, trifft auf ihn vor allem zu, was die Sozialpsychologie dazu sagt. Das ist eine relativ neue Wissenschaft, die sich mit den sozialen Einflüssen auf die Entwicklung des Einzelnen sowie dessen Rückwirkung auf die Gesellschaft in Kultur und Kunst als den „geistigen Gebilden“ befasst. Es geht dabei um Vererbung und Lernen, Denken und Motivation, Politik und Wirtschaft, Psychologie des Konsums und Marktforschung, also um alles das, was wichtig ist, wenn es um den Übergang vom Handwerk zur Kunst geht. Es geht auch um kulturelle Normen und Erscheinungsformen des

Nationalcharakters, also um ein großes Bündel von Problemen. Man könnte sein Leben damit ausfüllen, alledem nachzugehen, aber wir wollen nur die gesellschaftliche Seite betrachten.

Es heißt, dass die Verunsicherung ein ständiges Element der sozialen Realität darstellt. Mit ihren ästhetischen Problemen steht die Kunst isoliert da, aber selbst da, wo sie banal ist, strahlt sie einen Reiz und eine Riskiertheit aus. Mit ihrer Materialbesonderheit tritt sie im Rahmen der Kunst als ein neues Machtzentrum auf, als ein „Aufreißer neuer Wirklichkeiten“. Es geht da nicht um Philosophie, sondern um Gestaltung. Die kann sehr unterschiedlich sein, und das Gestaltete kann sehr verschieden aussehen. Sie kann einer zufälligen Anregung oder Eingebung nachgehen oder lediglich etwas Schönes hervorbringen. Als Kunst kann Gestalten aber auch mehr bedeuten und ihrer früheren Bedeutung gleichkommen. Früher nämlich (heute noch in afrikanischen Gesellschaften) besaß das Kunstwerk eine Seele oder „Gegenwart“, das eine spirituelle Macht auf sich zieht. Sie hat sich aus ihrer ursprünglichen Aufgabe, den Wert der Schönheit im weitesten Sinne zu besitzen, in die Ethik ausgeweitet, der sie, wenn es ihr darauf ankommt, die Ästhetik opfert. In diesem Sinne kann die Keramik auch für Themen wie Umweltschutz oder Gesellschaftskritik ein Medium sein und hat es auch schon bewiesen. Seit Joseph Beuys ist ja vieles Kunst, was es bisher nicht gewesen ist. Jeder kann ein Künstler sein, denn Kunst ist ein Gegenstand der Kreativität, und du kannst in allem kreativ sein – intuitiv oder rational. Kunst ist aber auch ein Gegenstand des Denkens. Als Aktivität des Geistes wird sie der Sprache gleichgesetzt. Kunst ist auf Gefühlswirkung gesetzte Sprache. Kants gefährliches Wort: „Ich musste das Wissen aufheben, um zum Glauben Platz zu bekommen“ lässt sich auf die Kunst anwenden, für die das Wissen Platz machen muss. Das ist damit gemeint, wenn Kunst aus Wissen und Können passé ist. In der Keramik bedeutete das Wissen einen Aufwand, der nur der Technologie zugute kam. Die künstlerische Entwicklung braucht jetzt mehr Platz für die geistige Auseinandersetzung.

Wir sprechen also über die Alternative zur Kunst aus Können. Erstaunlicherweise können wir damit sogar auf Aristoteles (384.322 v.Chr) verweisen, der der Kunst (allerdings der Dichtkunst) Ziele setzte. Er unterschied vier Ursachen, die sich auf die Keramik übertragen lassen: die erste ist die materielle Ursache, die zweite die der Formgebung, und die dritte ist jene, bei der die Kunst aus dem Wissen kommt (die „Wirkursächlichkeit“). Die Ursache geht dem Ergebnis voran. Bei der vierten liegt die Ursache als Ziel in der Ferne (die „Zielursächlichkeit“). Bei der Kunst aus Können beruht das Können auf naturwissenschaftlichem Wissen, das keine Erkenntnis des „inneren Wesens“ anstrebt. Es ist mechanisch, was sich augenfällig im Berechnen der Formen (nach Literinhalt) und Glasuren zeigte. Leibniz hat diesen Kausalzusammenhang („Kausalnexus“) in der Physik sogar durch Differentialgleichungen dargestellt. Dieses Denken in Ursache und Wirkung bestimmte die Keramik des 20. Jahrhunderts; es lag dem Handwerk mit seiner materiellen Ursache und seiner Formgebung nahe. Das Ziel ist hingegen eine freie Entscheidung, die dem Weg die Orientierung gibt. Damit hat sich der Keramiker im Prinzip von den Naturwissenschaften abgewandt, aber er kann auf sie nicht verzichten. So begnügt er sich soweit mit der Erfahrung, wie er sie gerade braucht, und überlässt das Wissen der Industrie, die ihn beliefert. Er muss sich auf die Selbstverwirklichung zurückziehen. Sie sei, schreibt Hegel, „ein Prozess, in dem der Geist zum Bewusstsein sowohl der vielfältigen Gestaltungen seiner Gegenstände als auch seiner selbst gelangt und so erst zu dem wird, was er am Ende dieses Prozesses ist.“ Heidegger nennt es die „Eigentlichkeit“.

Literatur

Bergmann, Joachim: „Die Theorie des sozialen Systems von Talcott Parsons. Frankfurt a.M.: Europ. Verlagsanstalt 1967.

Dilthey, Wilhelm: „Die Philosophie des Lebens“. Aus seinen Schriften ausgewählt von Hermann Nohl. Stuttgart: Teubner 1961.

Heidegger, Martin: „Sein und Zeit“. 14. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1963.

Münch, Richard: „Theorie des Handelns. Zur Rekonstruktion der Beiträge von Talcott Parsons, Emile Durkheim und Max Weber“. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.