

Wolfgang Zumdick

Improvisation

Der künstlerische Prozess zwischen Inspiration und Gestaltung*

Improvisation beschreibt den Verlauf des künstlerischen Schaffens, den künstlerischen Prozess selbst in einer reinen Form und macht ihn als solchen dem Zuschauer bzw. dem Hörer unmittelbar anschaulich. Ihr Freiheitsgestus, alles Fragmentarisch-Unvollendete, die Gefährdung der Form, die zu ihrem Wesen gehört, verdichten sich zu einem Bild unserer Kultur insgesamt. Von außen betrachtet gleicht diese einem großen Experimentierfeld, auf dem die Kunst sicherlich eine der treibenden Kräfte ist.

Vor einiger Zeit berichtete mir ein Freund von einem Stamm Eingeborener, der einmal im Jahr eine aufwendige Apparatur zur Herstellung berausender Getränke produziert. Man genießt diese Getränke zu Ehren eines Gottes, dem man nicht nur den Rausch und die Ekstase weihet – Zustände, in denen man sich dem Gott dann nahe fühlt –, sondern auch das Werkzeug, mit dem man die stimulierenden Substanzen erzeugt. Ist das Fest vorbei, so wird die Gerätschaft, an der die Mitglieder des Stammes zuvor oft Wochen gearbeitet hatten, kurzerhand zerstört. Im nächsten Jahr wird sie mit dem gleichen Aufwand und der selben Akribie wieder errichtet und so erbt sich das Geschehen von Generation zu Generation durch die Zeiten fort.

Tibetische Buddhisten errichten von Zeit zu Zeit ein Mandala, das heißt ein Meditations- und Konzentrationsbild, das nur aus eingefärbten Sanden, die auf eine besonders dafür vorbereitete Fläche aufgetragen werden, besteht. Eine Woche benötigt eine Gruppe von Mönchen, um dieses filigrane Kunstwerk zu erstellen. Eine kleine Kosmologie, die zu Ehren des Seins im Rhythmus der sieben Schöpfungstage entsteht. Keiner der Mönche arbeitet dabei nach einer Vorlage. Ja, um es genauer zu sagen, die Vorlage des Bildes, das sehr differenziert ist und vielschichtig und handwerklich äußerst schwierig herzustellen ist, existiert nur in den Köpfen derjenigen, die an seiner Entstehung beteiligt sind. Das Mandala ist eine Vorstellung, eine Imagination, die nur im Reiche des Geistes Realität besitzt, der doch, das bezeugt schon Platon, eine höhere, wenn nicht die höchste Form der Realität darstellt.

* Hierbei handelt es sich um eine leicht überarbeitete Fassung eines Vortrages, gehalten am 18. Februar 2000 beim Studio für Interpretationsforschung an der Musik-Akademie der Stadt Basel.

Daher wird das Meditationsbild, ist es einmal fertiggestellt, auch nach kurzer Zeit wieder zerstört und der Sand in alle Winde zerstreut.

Für mich ist dies ein sehr treffendes Bild für die Vergeblichkeit, mit der wir bestimmte Formen, die uns ans Herz gewachsen sind, erhalten wollen. Es gibt eine Suggestion, und ich glaube kaum einer der in dieser Zivilisation Aufgewachsenen kann sich ihr entziehen, dass das, was uns umgibt, einen Ewigkeitswert besitzt. Weder den tibetischen Mönchen noch jenen Eingeborenen käme es je in den Sinn, dass mit der physischen Zerstörung eines Dinges zugleich die Sache selbst vernichtet sei. Uns aber irritieren diese Formen, die nicht wie wir an der Erhaltung der Dinge interessiert sind und denen es egal zu sein scheint, dass etwas, das eben gerade errichtet wurde, sich eben so schnell wieder verliert. So gesehen ist die Improvisation sicherlich eine eher untypische Kunstform in der neueren westlichen Zivilisation, da sie ihrem Bedürfnis nach Dauer und dem vielleicht damit verbundenen – versteckten – Wunsch nach ewigem Leben keineswegs entgegenkommt. Im Gegenteil. Mehr noch als jenes gerade Geschaffene und schon wieder zerstörte Mandala ist sie flüchtig. Sie lebt nur einmal, das ist ihr Wesen, das ist ihre künstlerische Essenz. Für sie gibt es weder eine Partitur, noch eine Vorlage. Allenfalls eine *Idee*, oder ein *Thema* wie es bei den Musikern heißt. Für eine Improvisation gibt es keinen Bauplan. Daher ist sie so flüchtig, immer gefährdet, und es ist fast dem Zufall geschuldet ob und in welcher Form sie gelingt.

Inspiration Jeder Musiker, jeder darstellende Künstler wird sicherlich die Erfahrung gemacht haben, dass es bei einem öffentlichen Vortrag gute und schlechte Stunden gibt. Oft merkt man schon zu Beginn einer Veranstaltung ob sie ein Erfolg werden wird beziehungsweise man ahnt den Misserfolg schon voraus. Gelingen und Misslingen hängen dabei vermutlich von vielen Faktoren ab. Äußeren wie inneren. Dem Vortragsort, der Ruhe bzw. Unruhe im Saal, dem Zeitpunkt der Veranstaltung, der inneren Verfassung des Referenten, seiner Vorbereitung usf. Läuft alles gut, dann kulminiert die Veranstaltung in bestem Fall in dem, was die Griechen mit sicherem Blick für das Maß als den *kairos*, den Gott des günstigen Augenblicks, die Gunst der Stunde, bezeichnet haben. Einen entscheidenden Anteil am Gelingen hat dabei vermutlich gerade das Publikum – diejenigen, für die man schließlich das tut,

was man tut, und an deren Zustimmung dem Vortragenden in der Regel gelegen ist. Gibt es eine Affinität? Wird die Interpretation verstanden, die Geistigkeit? Springt der Funke über? Und wieder zurück, so dass er die Ausdrucksmittel noch steigert, beziehungsweise sie von Neuem entfacht?

Der 1953 im Alter von erst 31 Jahren bei einem Flugzeugabsturz ums Leben gekommene amerikanische Pianist William Kapell hat diese Bedeutung des Publikums für seine Arbeit in einer sehr eindrucksvollen Form zum Ausdruck gebracht. In seinem Todesjahr – Kapell spielte eine Aufnahme der Bach Partiten für eine große amerikanische Schallplattenfirma ein – wurde er von einem Musikreporter auf die große Ruhe und das Gefühl des Losgelöstseins angesprochen, die seine Bach-Einspielungen ausstrahlten. Kapell antwortete darauf: »Wir haben dieses Stück, die Allemande, 25 oder 26 mal eingespielt, denn vor einem Mikrophon kann es stundenlang dauern, bis man das Maß an geistiger Verständigung erreicht hat, das man vor *Menschen* erreicht. Es ist ein großer Unterschied, ob man vor dem *Mikrophon* oder vor *Publikum* spielt, und es geschieht etwas ganz Geheimnisvolles, (was ich gerne Übertragung nenne), wenn sich das Mikrophon plötzlich vermenschlicht. Wenn *das* passiert, dann kommt *Musik* aus dem Lautsprecher. Vorher sind es nur *Noten*. Durch diesen wundersamen, geheimnisvollen Vorgang erwacht die Musik plötzlich zum Leben, selbst wenn man unter Umständen körperlich todmüde ist. Wenn aber diese Übertragung stattfindet, dann ist man plötzlich von der Musik erfüllt, man spielt sie einfach ins Mikrophon, als wäre das Mikrophon ein menschliches Wesen. Deshalb geht es bei der Musik im Grunde um eine Verständigung zwischen dem Komponisten und einem Publikum, das in der Lage ist, diese geistigen Sendungen über das Medium des Interpreten zu empfangen.«¹ – Soweit William Kapell.

Traditionell wird der Moment der Hochstimmung, in dem etwas Gutes geschaffen wird und den man mit Klarheit, Präzision und innerer Beteiligung, keineswegs nur mit Ergriffenheit, beschreiben kann, als Inspiration bezeichnet. Ein Moment, von dem Nietzsche sagt, er geschehe, obwohl man selbst eigentlich eher ein passiver Empfänger sei, in einem Sturme von Freiheitsgefühl »Man hört«, so Nietzsche, »man sucht nicht. Man nimmt, man fragt nicht, wer da gibt, wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, ohne Zögern. Alles geschieht in höchstem Maße unfreiwillig, aber in einem Sturme von Freiheitsgefühl, von Unbedingtheit, von Macht, von Göttlichkeit.«²

1 Zitiert nach: *Historische Aufnahmen des Westdeutschen Rundfunks. William Kapell (1922-1953)*. Übertragung des Westdeutschen Rundfunks, 3. Hörfunkprogramm am 18. Dezember 1999.

2 Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*. Werke, Bd. 4, S. 1131 f.

Noch Nietzsche, der ja ansonsten trotz aller Transzendenz verneint, benutzt das Vokabular einer Jahrtausendalten Offenbarungstradition. So sprachen Seher und Propheten von ihren Visionen. Und es ist vermutlich kein Zufall, dass der Begriff ›Inspiration‹ in einer Zeit, in der die Kunst die Religion zu ersetzen beginnt, in seiner profanen Gestalt in der Kunst und den Künsten wiederkehrt bzw. sich in ihnen aufbewahrt und erhalten hat.

Ein leichtes Wesen sei der Dichter, so heißt es bei Platon, der ja trotz seines Rationalismus den geoffenbarten Wahrheiten noch sehr nahe stand, »ein leichtes Wesen sei der Dichter und geflügelt und heilig und nicht eher vermögend zu dichten, bis er nicht begeistert worden ist und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt.«³

Jeder künstlerische Prozess zehrt, neben dem Grad an handwerklichem Können, der ihm natürlich vorgeschaltet ist mehr oder weniger von der Inspiration. Sie müsste, das ist meine Vorstellung, bei der Improvisation in einer reinen Form zutage treten. Denn bei ihr handelt es sich ja um nichts Geringeres als das Offenbarwerden des Innenlebens der Kunst. Die Improvisation arbeitet unmittelbar. Das heißt, sie hat kein Netz, das sie auffängt, wenn sie mit unsicherem Griff das Trapez verfehlt. Und so wie der Artist sich mutig dem freien Fallen überlässt, so lässt sich auch der Improvisierende auf ein Abenteuer ein, von dem er nicht wissen kann, ob es gelingen wird.

»Bei mir«, schreibt der ansonsten recht nüchterne russische Lyriker Ossip Mandelstam, »bildete sich der Eindruck heraus, Verse existieren, ehe sie verfaßt sind. Der ganze Prozess des Dichtens besteht aus einem angestregten Einfangen und Zutage-Fördern von etwas Vorhandenem, dessen Ursprung unbekannt ist und das sich langsam in Worte umsetzt.«⁴ Ähnliches vermute ich auch in unserem Fall. Man »hört« und gestaltet das Gehörte, Hören und Handeln geschehen nun gleichsam in eins. Wobei die Improvisation in der Gruppe vermutlich noch einmal durch den Dialogwechelseitig gesteigert werden kann. Sicherlich, derjenige, der improvisiert schöpft aus einem Repertoire an Formen, das er vermutlich nur selten durchbricht. Von daher ist die Freiheit, die man zunächst vermutet, bestimmt auch eingeschränkt. Aber dieses Material, das dem Künstler als das Ergebnis langer Arbeit bereitgestellt wird, steht nun dem spielerischen – vielleicht auch dem engagierten – Umgang mit ihm zur Verfügung. Der improvisierende Geist kann frei aus ihm schöpfen und schafft so eine Form die einmalig und als solche unwiederbringlich ist.

3 Platon: *Ion*. (Editio Princeps, S. 533 f.).

4 Zitiert nach Elisabeth Skapek, Wolfgang Seibel: *Der Gehörmensch – Ossip Mandelstam. Lyriker; Erzähler; Essayist* (WDR 3 Hörfunkprogramm v. 10.2. 1993).

Improvisation, so kann man in einem der vielen Standard-Universal-Lexika unter n amlichem Stichwort lesen, ist das »ohne Vorbereitung Geschaffene oder Dargebotene«, im Falle der Musik »das freie Phantasieren auf einem Instrument«. Nun bin ich kein Künstler, das heißt: Ich bin niemand, der sich auf dem Feld der Musik bzw. des Tanzes oder aber der Malerei, der Bildhauerei, der Filmkunst oder der Architektur bewegt. In all diesen Bereichen gibt es sicherlich Improvisationen, erste Studien und Versuche, in denen man sich langsam der Form, die man zu erreichen wünscht, nähert. Vermutlich werden diese ersten Versuche immer dem Spiel ähneln, von dem Schiller einmal sagt, dass es die g ottlichste der menschlichen Betätigungen sei und daher auch der Kunst so nahe stehe. Und doch gibt es einen gewaltigen Unterschied zwischen dem Spielen beispielsweise in der Architektur und der Musik. Ob dieses Spiel allerdings wie es im Lexikon heißt, ohne Vorbereitung geschaffen wird, muss ich aus der eigenen Erfahrung zutiefst bezweifeln. Denn es leistet dem gängigen Vorurteil Vorschub, dass das so Entstehende und Entstandene in gewisser Weise immer auch willkürlich sei. Die Willkür aber, so meine ich, ist gekennzeichnet durch die Abwesenheit der Form. Willkürlich ist etwas, das ohne Bewusstsein handelt, das sich fortlebt in Stimmungen, ideenlos, brüchig, ohne Ziel. Sicherlich, gerade die zeitgenössische Kunst, hat die Möglichkeit der Willkür, des Bruches, der Atonalität, des Zufalls, der Zerstörung der Form usw. für sich als Möglichkeit erkannt und akzeptiert. Sie stieß vor in diese Bereiche des Lebens und des Lebendigen und bildete sie ab. Aber, und das scheint mir wichtig, was sie von gemeiner Willkür unterscheidet, ist, dass bei ihr selbst die Zerstörung der Form mit dem höchsten Formbewusstsein geschieht. Jeder der künstlerisch arbeitet, weiß, was geht und was nicht geht, was zuviel ist und was fehlt. Jedes Werk hat seine eigenen, immanenten Gesetze und die beginnen mit dem ersten Wort, dem ersten Pinselstrich, dem ersten Ton. Dass eine Improvisation ohne Vorbereitung entsteht, kann also nur heißen, daß sie spontan ist und sich auf die Gegebenheiten des Ortes und des Augenblicks einlast. Ohne Vorbereitung heißt nicht, dass sie willkürlich ist. Im Gegenteil: Eine gute Improvisation bedarf eines Höchstmaßes an Vorbereitung. Diese besteht in einem handwerklichen Können, in der Beherrschung des Formenrepertoires, in einem poetischen Geistes und in der gesteigerten Fähigkeit zur Inspiration.

In dem schmalen Bändchen »über das Geistige in der Kunst« aus dem Jahre 1910 unterscheidet Wassilij Kandinsky drei Ursprungs-

Improvisation und Komposition

quellen seiner Malerei, die die Improvisation meiner Meinung nach sehr gut von anderen Formen künstlerischer Produktion abgrenzen und zugleich ihr Innenleben treffend erhellen. Als erstes nennt Kandinsky die *Impression*. Impressionen sind Eindrücke der äußeren Natur, die auf eine ganz bestimmte Weise künstlerisch umgesetzt werden. Dabei spielt es keine Rolle, in welcher Form der äußere Eindruck bearbeitet wird, also etwa naturalistisch, impressionistisch oder expressionistisch. Kandinsky wählt den Begriff Impression nur, um ganz allgemein darauf hinzuweisen, dass der malerische Impuls hier von außen kommt, die Bildfindung von außen nach innen geht. Eine Impression mag ein Akt, ein Stilleben, eine Landschaft o.ä. sein. Entscheidend ist nicht der Bildgegenstand, sondern nur, dass etwas Äußerliches Innerliches berührt und dies wiederum zur Gestaltung führt.

Die anderen beiden Quellen der Malerei nennt Kandinsky Improvisation und Komposition. Gegenüber der Impression zeichnen sie sich dadurch aus, dass hier der malerische Impuls nicht mehr von Außen nach Innen geht, sondern umgekehrt von Innen nach Außen. »*Improvisationen*«, so Kandinsky, seien »hauptsächlich unbewusste, größtenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters, also Eindrücke von der ‚inneren Natur‘, *Kompositionen* hingegen Ausdrücke, die sich auf ähnliche Art in ihm bildeten, nun aber ganz besonders langsam und die, so Kandinsky wörtlich, »lange und beinahe pedantisch nach den ersten Entwürfen von mir geprüft und ausgearbeitet werden. Hier spielt die Vernunft, das Bewußte, das Absichtliche, das Zweckmäßige eine überwiegende Rolle. Nur wird dabei nicht der Berechnung, sondern stets dem Gefühl recht gegeben.«⁵ Diese Unterscheidung von innen und außen, und überdies von bewusst und unbewusst, scheint mir wichtig zu sein. Improvisationen sind hauptsächlich unbewusste, größtenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters, während das, was Kandinsky Komposition nennt, äußerst langsam und bewusst entsteht. Die Entstehung einer Komposition ist ein langwieriger, das Kompositionsgefüge genau und bewusst begleitender Prozess, während die Improvisation eher skizzenhaft ist. Das heißt nicht, dass die Komposition zwangsläufig besser komponiert sein muss. Im Gegenteil: Oft ist die nur flüchtig und unbewusst hingeworfene Skizze kompositorisch sehr viel stimmiger, als die durch zu viel Reflexion in sich gebrochene und in ihrem freien Verlauf immer wieder gehinderte Komposition. Von Carl Philipp Emanuel Bach,

5 Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1970.

einem Meister der Improvisation, wird berichtet, dass Freunde ihn drängten, seine musikalischen Momentaufnahmen festzuhalten. Das Ergebnis – wen wundert es – war enttäuschend: »Man sah«, so heißt es, »den zu Papier gebrachten Phantasien das Gezwungene ziemlich an.«⁶

Schon der heute kaum noch wahrgenommene Romantiker Friedrich Wilhelm Joseph Schelling hatte in seiner Kunstphilosophie, die etwa genau ein Jahrhundert vor Kandinskys-Essay entstand, etwas ganz ähnliches entdeckt. Nämlich, dass eine Kunst, die sich nicht aus den Quellen dieser unbewusst und spontan entwickelten Innerlichkeit herleitet, nichts Nennenswertes produziert. Schelling hatte im Romantikerkreis um die Brüder Schlegel diese Erfahrung selber machen können. Nicht nur die Diskussionen der Jenenser Romantiker kreisten immer wieder um dieses Thema, sondern auch in ihrer Dichtung wurde es offenbar: dass das Unbewusste der menschlichen Existenz, seine Nachtseite, Traum und Vision Gestaltungskräfte seien, die die bewusste menschliche Gestaltung um vieles übertrafen. In seiner Suche nach einer Erklärung für dieses Phänomen kam Schelling zu einem – wie ich meine – noch heute frappanten Ergebnis. In allen Werken der Natur, so Schelling, wirke ein unbewusster, die Naturphänomene gestaltender Geist, der sie in ihrer Vielfalt und Vollkommenheit bedinge. Auch in menschlichen Äußerungsformen wirke dieser Geist und er werde, wenn er sich künstlerisch äußere, Poesie oder poetisches Vermögen genannt. Auch die Poesie wirke wie jener Naturgeist – Schelling nennt ihn »unbewusste Wissenschaft« – maßgeblich unbewusst, sei wie er eine unbewusste, Rhythmen, Farben, Bilder, Gestalten und Klänge schaffende Imagination. Im Gegensatz zur Natur, die in ihrem unbewussten, rein *schauenden* Zustand beharre, wisse der Mensch allerdings um seine Schöpfungsmacht – auch wenn er sie in den seltensten Fällen zu deuten wisse. Das Genie des Künstlers bestehe darin, diese unbewussten Gestaltungskräfte des Verstandes freizulegen und mit ihnen zu arbeiten, sie in eine bewußte Komposition umzusetzen. In Kandinskys Begrifflichkeit wäre also die Verbindung von Improvisation und Komposition Schellings Ziel.

Beide, Kandinsky und Schelling berühren hier die Ursprünge künstlerischer Kreativität und damit natürlich auch die Ursprünge der Improvisation. Ihre Charakteristika sind: eine unbewusste, spontane Gestaltung, die durch ein Höchstmaß an handwerklichem Können möglich und gefördert wird. Aus ihm kann sich

⁶ Carl Philipp Emanuel Bach, zitiert nach »Musik in Geschichte und Gegenwart« (MGG), 2001.

Improvisation als Skulpturaler Prozess

dann jenes freie, nicht geplante Spiel entwickeln, das, wie jenes der Natur, rhythmischer Sinn und plastisches Gestalten in einem ist.

Eine Improvisation ist eine Gestalt, eine Skulptur, wie Joseph Beuys vermutlich gesagt hätte, von dem der Gedanke stammt, dass schon unser Denken, unsere Ideenbildung ein skulpturaler Prozess sei. Eine musikalische Improvisation ist dabei die vermutlich flüchtigste Gestalt. Eine flüchtige Gebärde, die, kaum entstanden, sich in der nächsten schon verliert. Eine tänzerische Improvisation scheint etwas manifester zu sein, aber auch sie, die bewegte Skulptur, ist ein Gestaltablauf, keine die Dauer suggerierende Form. Improvisationen in der Malerei tragen diese Dauerhaftigkeit zunächst an sich. Denn sie haben ja die Eigenart, dass sie an ihren Bildträger, das Papier oder die Leinwand oder was sonst noch immer dazu zur Verfügung stehen mag, gebunden sind. Eine Momentaufnahme, herausgenommen aus dem Fluss der Zeit, verdinglicht und zur Ruhe verurteilt. Und doch, wenn man genauer hinschaut: Auch sie wollen über die Illusion und den Schein der Dauer oder des Dauerhaften hinaus. Auch Improvisationen in der Malerei betonen das Prozesshafte, das Fließende, nehmen Abschied von der Illusion der Festigkeit und Fest-Gefügtheit, der Stabilität und Einheit von Zeit und Raum. Daher scheinen sie – wie beispielsweise bei Kandinsky – zu leben. Man kann den Eindruck gewinnen, an einem Punkt zu kommen, an dem Raum und Zeit und mit ihnen Farben und Formen, Klänge und Gestalten entstehen. Ja, überhaupt an dem Ursprungspunkt der Kunst angelangt zu sein.

Eine Improvisation – wie überhaupt die Musik – entkräftet, wenn wir sie bewusst erleben, die materialistische Selbsttäuschung von Dauer. Sie versöhnt uns mit der vorsokratischen Erkenntnis, dass nichts wirklich beständig, sondern alles Sein sich in der vielfältigsten Metamorphose bewegt. Sie zeigt Bewegung und Starrheit, zeigt Dehnung und Brechung, zeigt das Repertoire der Ausdrucksmittel, die das Sein überhaupt zur Verfügung hält und mit dem die Künste – das zeichnet sie gegenüber allen anderen menschlichen Tätigkeiten aus – so umgehen, als seien sie das Selbstverständlichste der Welt. Vielleicht hat der ein oder andere Zuhörer bereits die platonischen Untertöne herausgehört, die diesen Vortrag begleiten. Denn ich will nicht verschweigen, dass ich von der Realität des Geistes, der diese Formen schafft und zuwege bringt, zutiefst überzeugt bin. Ja, ich bin sogar der Meinung, dass wir es hier mit etwas zu tun haben, das außerhalb von Zeit und Raum angesiedelt ist und das, wie man einmal ehr-

furchtsvoll sagte, ewig ist. Die fortlaufend entstehenden, sich verändernden und sterbenden Formen bergen in sich einen Ewigkeitswert, der sich wie jenes tibetanische Mandala in einem nur geistig wahrnehmbaren Raum bewegt. Sicher: Wir alle werden höchstwahrscheinlich weder die Geistigkeit mancher Eingeborenenkulturen noch die tibetanischer Mönche erreichen. Unsere Vorstellungskraft erreicht nur in seltenen Fällen die Höhen tibetanischer Meditation. Auch beansprucht sie nicht, wie jene, ein Bild der Einheit von Mensch und Welt, Geist und Materie, Mikro- und Makrokosmos zu besitzen. Sie ist offener, unsicherer, was unsere Beheimatung in diesem Kosmos anbelangt. Daraus aber erwächst ihr andererseits auch ihre spezifische Kraft. Sie ist weder wie ältere traditionelle Kulturformen an den religiösen Formenkanon gebunden, noch erschöpft sie sich in einer kodifizierten Traditionslinie, die ja auch in Europa im Grunde genommen noch bis zum Barock Gültigkeit besaß. Die künstlerische Moderne hat diese Traditionsbindungen bewusst durchbrochen. Das Meer der Freiheit, auf das sie sich dann spätestens vom Beginn des letzten Jahrhunderts an begab, hat sicherlich nicht die Hoffnungen erfüllt, die man anfänglich mit ihm verband.

In vielen Bestrebungen zeitgenössischer Kunst zeigt sich daher auch eine – wenn auch zuweilen postmodern ironisierende – Rückwendung hin zur klassischen Form, etwa in der Videokunst Bill Violas, die zuweilen mit Motiven der Renaissance-Malerei spielt oder in der Musik Arvo Pärts, in der ich etwas ganz ähnliches wahrnehme. Die Improvisation scheint mir dabei eine Art Herzstück dieser Entwicklung zu sein. Ihr Freiheitsgestus, alles Fragmentarisch-Unvollendete, die Gefährdung der Form, die zu ihrem Wesen gehört, verdichten sich für mich zu einem Bild unserer Kultur insgesamt. Von außen betrachtet gleicht diese einem großen Experimentierfeld, auf dem die Kunst sicherlich eine der treibenden Kräfte ist. In ihrer Wirkung allerdings ist sie äußerst eingeschränkt, und darum sprach Joseph Beuys von den Entwicklungen der Moderne und der zeitgenössischen Kunst überhaupt als von »Revolutionen im Kettenkasten«. ⁷ Seine Vision hingegen war ein Kunstbegriff, der sich auf alle Felder der Gesellschaft hin erweitert – die Kunst, so Beuys, habe nicht mehr Zierrat, sondern Leitbild und Urstoff des menschlichen Zusammenlebens zu sein. So tritt bei Beuys die Kunst von den Rändern ins Zentrum der Kultur. Ob ihr dies tatsächlich einmal beschieden sein wird, ist nicht ausgemacht. Um eine Idee, die weiter zu verfolgen sich lohnt, handelt es sich allemal.

Autorennotiz:

WOLFGANG ZUMDICK, geb. 1957, ist promovierter Philosoph. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Kunst und Philosophie des 20. Jahrhunderts. Buchveröffentlichungen: *Das Geheimnis des Tauchbades. Zur Geschichte der abendländischen Metaphysik von Platon bis Beuys*, Stuttgart 1998, *Der Tod hält mich wach. Joseph Beuys – Rudolf Steiner. Grundzüge ihres Denkens*, Dornach 2001 und *PAN XXX ttt. Joseph Beuys als Denker*, Stuttgart 2002. – Adresse: Mittelstr. 14, 52072 Aachen.

⁷ Joseph Beuys: *Eintritt in ein Lebewesen*. Vortrag, gehalten am 6. 8. 1977 im Rahmen der Free International University, documenta 6 in Kassel.