

Praxis und Kultur : der Zustand zweiten Grades

Autor(en): **Fischer, Hugo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **54 (1974-1975)**

Heft 6: **Kultur und Zivilisation**

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162976>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Praxis und Kultur: Der Zustand zweiten Grades

Alltagsgeschäftigkeit und kultureller Anfangselan

Praxis wird in diesem Zusammenhang als die vordergründige Alltagsgeschäftigkeit verstanden, der es um die Zwecke der Daseinsfürsorge und der Fortpflanzung der eigenen Art geht. Für den praktischen Menschen wenigstens gehört die natürliche Umwelt mit ihren Pflanzen, Tieren, geo- und astrophysikalischen Prozessen und Gebilden restlos in die auf den Menschen abgestimmte Alltags-, Elementar- oder Trivialrealität hinein. Er denkt nicht einmal ernstlich daran, dass diese Realität nicht die einzige sein und dass es eine andere Realität geben könnte. Vom Tier zum Menschen erweitert sich diese Elementarrealität insofern, als sie sich zeitlich oder geschichtlich in ein Vorher und ein «fortgeschritteneres» Nachher auseinanderzieht. Der als Selbstverständlichkeit hingenommene und zuweilen mit Brachialgewalt herbeigeführte Fortschritt gehört auf seiten der Vorstellung zu den systemimmanenten Ingredienzien der Praxis: eine unausrottbare Selbsttäuschung, die, wenn sie einem herrschenden, mehr oder weniger missverstandenen Gruppeninteresse entspricht, noch unbekehrten Aussenseitern in der Regel als Ideologie aufgezwungen wird. So schreibt es wenigstens der missionierende Instinkt vor, für den Sachlichkeit oder Objektivität nichts anderes als Konformität mit dem eigenen Interesse bedeutet. Die nach *Francis Bacon* instinktgeborenen «Idola» oder automatischen «weltanschaulichen» Tricks, besonders machthabender Parteien, gehören neben der Zeitausdehnung zu den zusätzlichen Konstituentien der Trivialrealität, die der *Homo vulgaris* nach Absolvierung seiner animalischen Kandidatur als eigene Errungenschaft rühmlich hinzubringt.

Mit der Geburt der Hochkultur in Ägypten, Mesopotamien und dem angeschlossenen Indusland vollzieht sich jedoch ein entschiedener Richtungswechsel auf ganzer Front, von dem noch nicht generell Notiz genommen ist. Minerva entspringt dem Haupt des Zeus gleichsam in voller Rüstung! Seit etwa 6000 Jahren ist die integrale Kultur in der Existenz, integral in dem Sinne, dass sich, von einer numinosen Religion infiziert, Kunst, Recht, Philosophie und wissenschaftliche Wahrheitsforschung zusammenschließen

und von sich aus, als Tempelwirtschaft und Rechtsorganisation, die Alltagswirklichkeit regulieren und zivilisierend fördern. Im Gegensatz zur Fortschrittsideologie und den materialistischen chiliastischen Erlösungsdoktrinen ist die integrale Frühkultur zivilisatorisch, ethisch und humanitärrechtlich der späten des 20. Jahrhunderts voraus. Der kulturelle Anfangselan ist noch nicht aufgeholt, und das militaristische industrielle Massenzeitalter bedeutet einen ernsten Rückfall in die Barbarei.

Daraus ergibt sich bislang eine erste Erkenntnis über das Verhältnis zwischen Elementarrealität und Kultur: In der Initialperiode der Kultur galt dem Alltagsmenschen, falls es ihn in einer relativ selbstgenügsamen Vordergründigkeit überhaupt gab, eine Ausschliesslichkeit seiner gewöhnlichen tagtäglichen Betätigung keineswegs als das Selbstverständlichste von der Welt. Dabei lebte und dachte er, verglichen mit dem desillusionierten Alleswisser der Massenaufklärung, keineswegs in einer Welt des Aberglaubens, sondern im Bannkreis eines subtilen und hochsensiblen Ordnungsdenkens, dem wir mit unseren künstlerischen Kompositionen und philosophischen Entwürfen nur mühsam nahezukommen suchen.

Ein Spektrum von Einzelerkenntnissen mag an eine resümierende Erkenntnis des praxisenthobenen, aber schliesslich wiederum auf die Praxis heilend rückwirkenden Phänomens «Kultur» hinleiten.

Die Werke der Kultur sind in die Zeitlichkeit oder Geschichtlichkeit aufgrund einer ihnen jeweils innewohnenden spezifischen induzierenden «Feldenergie» eingestreut, zuweilen werden, wenn es der Eigenintention entspricht, frühere Ansätze aufgenommen, aber auch jäh abgebrochen, wird sprunghaft auf Altehrwürdiges rückgegriffen, werden Affinitäten aktualisiert. Stilperioden resultieren, wenn sich Werke gleichsam zu Galaxien aneinanderschliessen. Konstellationen wie die der Florentiner Frührenaissance oder die des Wiener Spätbarock drängen sich dem kulturnahen Kommunikanten auf. Ein kongeniales und sensibles Mitgehen ist bereits in das Werk hineingebaut. Das Werk oder das artikulierte Kulturphänomen bringt auch für den späteren Rezipienten seine Eigenzeit mit auf die Welt: das ist eines seiner konstitutionellen Merkmale. Es ist dem linear langgezerrten Vorher und Nachher entnommen und füllt die aktuelle Gegenwart aus, das «ewige Nu», welches das Mittelalter dem *Ens realissimum* zuspricht. Diese Gegenwart ist nicht durch ein uniformes Weiterlaufen in Vorher und Nachher relativiert, sondern es brennt auf der Stelle aus seinem stets selbsterzeugten Brandherd. Aus dem Zeitfluss wird im Werk ein Wandel, der das Dingliche aus der stereotypen Zweckbestimmtheit des Alltags, dem Klischee, befreit. Das Ding ist, wie *Paul Klee* sagt, ins «Es werde» rückversetzt, wenn es mit dem Werk, dem Kulturphänomen, den Status oder Aggregatzustand der kulturellen *Natura naturans* gewinnt.

Im Gegensatz zum generellen Naturphänomen, etwa dem Ereignis einer subatomaren Plasmamanifestation oder einer atmosphärischen elektrischen Energieentladung, baut sich der kulturelle Phänomenbereich aus dem Eigengewicht der einzelnen unvergleichlich einzigartigen Kulturwerke auf. In der einzelnen Kulturmonade ist jedoch in Leibnizischem Sinne die Monas monadum erfahrbar präsent. Sie ist präsent, wenn der einzelnen vollgültigen Monade bis auf den Grund durchgeblickt wird. Zuzüglich bringt – im Gegensatz zum Naturphänomen, das nur durch perfektionierte Experimentalanordnungen und revisionsbedürftige Theorien hindurch approximativ zugänglich ist – das Kulturphänomen seine artikulierte und durchgängige Selbstinterpretation, den gesteuerten Aufruf, seiner gewahr zu werden, mit in die «kulturelle Existenz». Die aufgerufene verstehende Kapazität kann in Jahrhunderten reifen.

Der «objektive» Charakter der Kulturexistenz

Der «objektive» Charakter der Kulturexistenz wurde früher erkannt als die interne kompositionell-logische Form ihres Binnenbereiches. Sie enthüllt sich schliesslich als kulturell-spezifische und höchst subtile Feldstruktur, und die Kulturmathematik stellt sich dann als potenzierte Extension oder Elongation der reinen Mathematik dar, die dem Kulturphilosophen *C. J. Burckhardt* als das Wunder des menschlichen Geistes schlechthin erschien. *Hegel* nannte die Kultur die Domäne des «objektiven Geistes», die er aber leider der Relativität des geschichtlichen Fortschritts preisgab. *Georg Simmel* sah im Kunstwerk eine selige und selbstgenügsame Insel, die der Mensch aus seinem endlos weitergehenden Alltag hinausprojizierte, ohne dies zu beabsichtigen. Die Objektivität war mit einem Male da, und er hatte sich ihr zu stellen. Sie entstand aus eigenem Recht, war nicht bloss sein übersehbares Machwerk, das er auch zum Beispiel politisch missbrauchen konnte.

Als kulturelles Werk ist ein Phänomen nicht Erscheinung von irgend etwas anderem. Wie ein Naturereignis gibt sich vielmehr das Kunstwerk, wie zum Beispiel Mozarts *Don Giovanni*, als ein reich gefügtes Gebilde von konsequenzenreicher Aktualität. Als solches reduziert sich seine Gestalt, sein moralisches Gewicht und sein implizierter Gehalt nicht etwa darauf, Erscheinung für ein vorstellendes oder ahnendes Subjekt zu sein.

Der Ausdruck «Phänomen» wird hier im Sinne des Goetheschen Urphänomens gebraucht, das nur aus sich selbst, nicht aus irgend einem individuellen, sozialen oder nationalen Bewusstsein oder Unterbewusstsein heraus erklärt werden könnte. Anders als im Falle des Naturphänomens dringt allerdings die erkennende und teilnehmende Person durch die Ober-

flächenschicht ihres gewohnten Daseins hindurch in das kulturelle Eigenfeld des Werkes, in einen zweckfreien Status mit positiven Eigenbestimmungen, ein.

Das kulturelle Phänomen bezeugt sich selbst und bringt die Möglichkeit und Forderung des Explizierens mit sich. Es bringt auch den «geometrischen Ort», in dessen weitergreifendem Bezugsbereich es erscheint, mit sich. Denn das Medium, in das es gehört, wird von den Phänomencharakteren mit determiniert. Die Aktualität des Kulturphänomens ist langlebiger und erhält sich hartnäckiger, wenn auch in wechselnder Metamorphose, durch die Jahrhunderte. Osiris, Buddha, Christus erscheinen im numinos offenen Kunstwerk unangefochten von Sophisten und Tagespublizisten. Von den alten Gesetzen wusste niemand, von wannen sie kamen und wer sie gemacht hatte. Als der Prometheus des Äschylos, ein objektives Paradigma des Menschlichen, gegen sie verstieß, entstand die Kunstform der Tragödie. Aus der Trivialpraxis des Herdendaseins heraus gewann im unnahbaren Höhlenbild Altamiras der Bison den Status des Kulturphänomens. Das Pferd enthebt sich im Epos und im Kultgrab als Kamerad des epischen Menschen dem Einerlei des utilitarischen Alltagsgetriebes; es wird nobilitiert. Die Kreatur erscheint im Kunstwerk in ihrer ursprünglichen Unberührtheit rückversetzt, so wiederum in den modernen, der chinesischen Tuschmalerei angenäherten Kunst der Impressionisten. *Alain Robbe-Grillet* interpretierte diese moderne objektive Phänomenalität 1965 (vgl. «Argumente für einen neuen Roman»): «Die Welt ist weder sinnvoll noch absurd. Ganz einfach – sie ist. Und plötzlich stösst uns diese Evidenz mit einer Kraft, gegen die wir ohnmächtig werden ... Als wir unversehens die Augen öffneten, erlitten wir den Stoss dieser hartnäckigen Wirklichkeit, die wir als überwunden betrachtet haben wollten. Um uns herum, den Schwarm unserer seelenspendenden oder häuslichen Beiwörter herausfordernd, sind die Dinge da. Ihre Oberfläche ist säuberlich und glatt, unberührt, aber ohne zweideutigen Glanz und ohne Durchsichtigkeit. Unserer ganzen Dichtung gelang es noch nicht, sie auch nur eine Spur anzuritzen oder die kleinste ihrer Krümmungen abzuändern. Die Welt soll ... in ihrem Anderssein ernst genommen werden.»

Wenn der Mensch sich als *integrierter Kulturmensch* seiner Einfügung ins schichtenreiche und wandelbare Dasein gewahr wird, erkennt er die von Robbe-Grillet und allen grossen Künstlern suggerierte Priorität der objektiven Phänomene gegenüber dem psychosomatischen und sozialen Ich. In ethnischen Phänomenen wie der rhythmischen Sprache, dem kultischen Tanz und Theater, der sakralen Skulptur und der Musiktradition sieht er sich mit Pattern und phantasievollen Ordnungen konfrontiert, denen er sich im Leben und Trachten oft nur hilflos und ungeschickt entgegenzubilden sucht.

Ein Trost für den Alltagsmenschen mag es sein, dass der Übergang zur Kultur bereits in der Praxis ansetzt. Ein Übersetzen in doppeltem Sinn findet statt: die triviale Sprache wird einmal in die kulturelle, das heisst des anderen Ufers übersetzt, und zugleich aber setzt der ganze Mensch über. Die ungefüge Puppe enthüllt damit ihre Schmetterlingsbestimmung. Auf dem anderen Ufer hebt in einer Parallele zur elementaren Ausgangslinie ein kompositorisches Verfahren an, das die Logik oder Rationalität des Daseinskampfes im Getriebe von «Hunger und Liebe» auf Sachebene in die Logik der kompositionellen Projektion überführt. *J. L. Barrault* benutzt das Bild vom abhebenden Flugzeug, um dieselbe Divergenz zu illustrieren. Mit der Bodenbewegung beginnt auf erster primitiver Stufe die Abhebebewegung; das Flugzeug sammelt Energie, springt hektisch auf stellenweise unebenem Boden entlang, verharrt dann in einer ominösen Ruhepause und befindet sich auf einmal im Bereich der heterogenen, das Elementare umgreifenden und transzendierenden Gesetzlichkeit eines unirdischen Mediums, das kühnen Kurs, hohe Geschwindigkeit und Manövrierfähigkeit mit ungeahnter Daseinserweiterung freistellt.

Im ökonomisch-technisch-praktischen Bereich beginnt die erste entscheidende Entfernung von der animalischen Triebgebundenheit mit der von *Gordon Childe* so benannten neolithischen Agrarrevolution. Pflanzen wurden zum erstenmal gezüchtet, Tiere gezähmt; und somit wurde Kreatürliches in die Objektivität des kulturnäheren strukturellen Zusammenhanges herausgehoben und einem Induktionsbereich fortlaufender Perfektionierung anheimgegeben. Ähnlich wurde die Schrift bereits im frühen Ägypten aus dem utilitarischen Kommunikationsgeflecht herausgenommen und in die künstlerische Darstellung als Komponente des Bildaufbaus hineinprojiziert, wo sie eigenes Bürgerrecht erwarb. In diesem Zusammenhang muss das Wort «Revolution» durch den Terminus «kultureller Objektivationsschritt» ersetzt werden. Revolution bedeutet eine Art spiritueller Droge für den Freudschen selbstmörderischen Instinkt, und das Wort besagt eine Umdrehung, die nach möglichem Risiko auf denselben Punkt zurückführt, so dass zur allgemeinen Ernüchterung nicht viel gesagt ist.

Das Schriftzeichen als Komponente zum Beispiel einer chinesischen Tuschzeichnung mit Bambus, Reiher und der lichten, weiten Fläche des numinosen Nirwana, bricht jedenfalls den gewohnten Kreis der Nutzbarkeit solcher Zeichen auf. Kunst- und kulturspezifisch entfaltet es nun seine Fähigkeit topologischer Lageanordnung: oben, unten, diagonal. Nur gerade an dieser Stelle bringt es sich zum Sprechen und Mitsprechen. Es hat sich aus der Nutzlosigkeit gerettet, kann nicht mehr achtlos weggeworfen werden, noch kann man es vernachlässigen, nachdem es seine Schuldigkeit getan. Die alltägliche Funktion war vielleicht nicht der Rede wert.

Das Bühnenwerk als Beispiel des Übergangs

Im Extremfall nimmt ein kompaktes Ensemble aus Schriftzeichen, Bildern, Dingen und Personen, sprachlichen Mitteilungen, Empfindungen und Emotionen die Mittelstellung zwischen Vulgärpraxis und kultureller Projektion ein. Gemeint ist das Phänomen des Bühnenwerkes, stets eine einmalige Aufführung. Das kompositionelle Bühnenarrangement, in dem (nach Barrault) die Rolle agiert, schafft wie die Leere in einem Tuschebild dem Zuschauer gegenüber «eine Welt, die der gewohnten fremd ist, und löst so den unerlässlichen Distanzierungsschock aus». Das Theater ist ein Ort, an dem sich nach Barrault «antagonistische Kräfte in kristallinischer Form gegenüberstehen». Das Leben offenbart sich da «wie ein Seiltänzer, der sich auf dem Seil dreht, ständig in Gefahr, das Gleichgewicht zu verlieren, ständig vom Tod bedroht. Und nur das Mass, die Richtigkeit, die Gerechtigkeit können das Gleichgewicht immer neu herstellen und erhalten».

Das sind die Kenntnisse, die innerhalb der aktuellen Bühnenausrüstung gewonnen werden. Der Zuschauer wird auf eine Höhenlinie geistiger Aktualität angehoben, die aus der Übersetzung seiner psychosomatischen und sozialen Person resultiert, und diese wird ans «andere Ufer» übergesetzt und transformiert. Das, was sie somatisch mitbringt, schwingt nunmehr mit, wenn es die aktuelle Gegenwart des Spiels erfordert. Sie wirft den somatischen und sozialen Ballast ab und ist so «im Lot», wie ein geübter Seiltänzer es vorlebt. In gröberer Form als Barrault stellt der stärker tagespolitisch engagierte *Peter Handke*, gegen Brechts sozialpolitische Denaturierung der Kunst gewandt, die amphibische Natur des Theaters heraus, wenn er feststellt: «Das Theater als Bedeutungsraum ist dermassen bestimmt, dass alles was ausserhalb des Theaters Ernsthaftigkeit, Anliegen, Eindeutigkeit, Engagement, Finalität ist, Spiel wird, dass also Eindeutigkeit, Engagement usw. auf dem Theater eben durch den fatalen Spiel- und Bedeutungsraum rettungslos verspielt werden.» Die ernsthafte eigene Bedeutungsstruktur und die eigene positivere «Finalität» des Bühnengeschehens kommen in dieser Antithetik allerdings zu kurz.

Vermöge seiner durchrhythmisierten Eigenqualität verfügt das Kunstwerk Theater über ein Gravitationsfeld, dessen Attraktionskraft die zugeordnete empirische Daseinssphäre mit ihren Figuren nachgeben muss. Das Gravitationsfeld des Bühnenszenariums, eines «Zauberkastens», erstreckt sich gegenüber dem Bildwerk in eine Komplexion diverser Dimensionen, wie Licht, Farbe, Schatten, Raumperspektive, topologische Lagequalität der Bühnenpartien, Kontrapunktik von Situationen, Sequenzen von lyrischer Stimmung und dramatischer Spannung in Komik und Ernst.

Im Eigenfeld des Werkes jeder Gattung hat die einfache wie die kom-

plexe Partie im Wellenfluss des Feldes, dem auf- und niederwogenden Duktus, der das ganze Relationsgeflecht durchzieht, jedesmal ihren spezifischen Wirkungseffekt auf alle anderen, und eine jede nuanciert und färbt diesen Wirkeffekt auf ihre Weise. Dieser macht sich nicht hier und dort, sondern überall zugleich bemerkbar. Die Wellen schlagen auf alle Positionen zurück; alles steuert ein jedes und zugleich das Insgesamt. Die Ursache wird zur Wirkung und damit von dem bestimmt, das sie zuerst selbst bestimmte. Ubiquität der Ausgangspunkte ist an jeder Stelle nachprüfbar, besonders wenn probeweise ein Fremdelement eingeführt wird, vielleicht in Form der Collage.

Der Gegenstand der Kulturwissenschaft

Erkennbar und mitvollziehbar wurde die Feldstruktur des kulturellen Binnenbereichs in derselben Zeit, in der seit Maxwell die Feldauffassung der energetischen Naturzusammenhänge zur Regel wurde. Der Philosoph *Toulmin* (vgl. «On Human Understanding», Princeton University Press) lässt dahingestellt sein, ob grundlegende Theorienbestände wie zum Beispiel eben die Feldkonzeption, aus dem Kulturbereich herübergenommen sein könnten. Dann dienen sie dazu, empirische Tatbestände «vom anderen Ufer her» zu erhellen. Im subtileren Relationsgeflecht eines Kunstwerkes, in dem stets die sensiblen Regungen und Strukturausrichtungen des psychosomatischen Untergrundes mitschwingen, sind – im Gegensatz zu den exakten Relationen des physischen Feldes – die Bedingungen für eine Evokation des Imaginativen gegeben. So bricht in der Cluniazensischen Romanik zwischen den Wölbungen, Licht- und Schattenbahnen, den Pfeilern und Reliefs und der Formenstauung des Chors das Imago des Heiligen und Numinosen hervor. Die evozierte Imagination – des Schönen, des Enigmatischen, des Schauers und des Friedens, der seiltänzerischen Ausgeglichenheit – gehört der Realität des Binnenbereiches der Kunst und Kultur an und hat nichts mit dem Ideal, das nach Schiller gegen das Leben stehe, einem Sollen oder einer Norm zu tun.

Die Konstitution des künstlerisch-kulturellen Phänomenbereichs, vom Status der Objektivität bis zum Feldcharakter des kompositionell-rationalen Binnenbereichs, der das beteiligte Gewährwerden und Mitgehen vorweg aktualisiert, ist der Formungsbereich und Gegenstand der Kulturwissenschaft, die in der Kulturphilosophie ihre vorsichtige und tastende Ausdeutung und Auswertung erfährt. Diese Philosophie ist der Kunst im selben heimischen kulturellen Medium zugeordnet, wobei das bereits durchstrukturierte Phänomengebiet der Kunst für die Philosophie die überlegene, stets frisch nachfließende und unvorgreifliche Erfahrungsquelle darstellt.

In drei Richtungen greift die philosophisch-kulturwissenschaftliche Theorie über den Kompetenzbereich und das an sich unverletzliche Eigenrecht des individuellen Kunstwerkes hinaus.

1. Das Werk wird in das universelle Kunst- und Kulturmassiv hineinprojiziert, das sich in Früh- und Spät-, östliche und westliche und mehr oder weniger kulturgetränkte Zivilisationen gliedert und in dem Stilperioden mit barbarischen Zeiten abwechseln.

2. Das Werk wird mehr oder weniger legitim, soziologisch und historizistisch auf eine gleichzeitige Daseinspraxis rückbezogen und dabei auf den dürren Status der zweckdienlichen, oft überflüssigen Kommunikation herabgedrückt. Als Protokollaussage mag ein angebliches Kunstwerk selbst dem Klassen- oder Rassenkampf dienen. Die Philosophie, die es bestimmungsgemäss mit Relationen, Relationsgeflechten und Relationskurven zu tun hat, bewertet in diesem Falle wenigstens die werkexternen Bezugsbahnen.

3. Die Philosophie verfolgt schliesslich die Linienbündel, die seit der originären Kulturwerdung Kunst und Kultur mit der Religion, legitim und realitätssteigernd, verbinden. Für *G. B. Shaw* ist jede Kunst Ikonographie, was seine Dramen wie «Die heilige Johanna» und «Androklos und der Löwe» überzeugend kund tun. Dem Numinosen in aller Deutlichkeit offen sind Bachs «Hohe Messe» und Mozarts «Zauberflöte». Der Philosoph kommt zu dem Schluss, dass die über das Kompositionsfeld der Kunst hinweg angerührte Religion aller Völker und Stämme unformuliert und unformulierbar ist. Die über das objektive Potential der Kunst hinaus gesteigerte, gleichsam aus eigener Hintergründigkeit angelockte Numinosität, das positive Nichts der altchinesischen Tuschzeichnung, hat gegenüber jeder philologischen Textfixierung zerebraler Spätzeiten als kunstgeborene Epiphanie und erscheinendes Numen fascinans eine Credibilität höchsten Ranges.

Die Kulturphilosophie garantiert somit auf ihre beziehungsstiftende Weise die Souveränität der Kunst gegenüber jeder Praxishörigkeit und sachwidrigen Interesseneinengung oder Selbstsucht, und auf der anderen Seite gegenüber jeder offiziell oktroyierten Dogmatik und weltanschaulich-ideologischen Selbstbeschönigung.

Die wiederkehrenden Gebilde, mit denen es die Philosophie zugleich mit den Beziehungen stiftenden Prozessen zu tun hat, sind nie starre konventionelle Klischees, vielmehr in flexibler Selbstregulation befindliche Relationsgefüge oder Ordnungsgewebe. Diese regenerieren sich, biologisch gesagt, stetig im «Fliessgleichgewicht». Die kompositorische Ratio des Künstlers setzt die unaufhörliche psychosomatische Produktion solcher im Fluss befindlichen Pattern projektiv in die Objektivationssebene der Kunst hinein fort.

Der Künstler hat nunmehr die biologisch-psychischen Strukturverbände im Rücken und die kulturell-spontan erzeugten in Front vor sich. Er wirft am Haltepunkt das Steuer herum und vollzieht eine radikale Kehrtwendung, jenen Kurswechsel, von dem Barrault in seiner Metapher vom abhebenden Flugzeug sprach. So wird aus dem strukturenbestimmten ein strukturenbestimmendes Agens. In einem gegenläufigen Duktus ist nun die kulturelle an die praktische Ratio angeschlossen. Vom Naturhaften her entfaltet sich die Logik in den Bereich der kulturellen Projektion hinein.

Eine ausgebildete Kulturphilosophie ist ebenso wie ein Kunstwerk ein objektives und artikuliertes kulturelles Phänomen. Die disparaten Kulturphänomene sind im selben Medium differenziert ineinander; sie sind weder über- noch nebengeordnet. Also ist das Kunstwerk ebenso von der Philosophie, wie die Philosophie vom Künstlerischen durchzogen. Dasselbe Fluidum ist ihr Daseinselement. Einige Beispiele wären vielleicht die Zen-Malerei und die poetische Philosophie des Parmenides und Zeno oder auch die Cusanische Naturphilosophie des Leonardo da Vinci.

Der Zustand zweiten Grades

Ein gesamt-kulturelles Ethos schliesslich manifestiert sich in der philosophisch-ethisch-naturrechtlichen Grundhaltung der aktiven konstruktiven Affirmation von Realität und Ordnung, die allem Destruktiven, Verworfenen, Blindwütigen und Gewaltamen der alltäglichen Praxis die Stirn bietet. Schon durch ihre blossen Existenz straft sie die Idola vermeintlich zweckdienlicher Doktrinen Lügen. Das Recht zum kulturellen Einsatz ist unverjährbar und kann an kein Regime und keine Zeitmeinung abgetreten werden.

Jede politisch soziale Forderung hat sich vor dem Credo des konstruktiven Kulturmenschen auszuweisen. Angesichts der allmenschlichen Gebrechlichkeit und Unzuverlässigkeit kann jede Maxime des Handelns und Planens nur auf pragmatische Geltung Anspruch erheben. Die Allgemeingültigkeit eines kulturellen Ordnungsgefüges dagegen nimmt in Richtung der spontanen selbsterzeugten und sachlich verankerten Struktur zu.

Ein erster zögernder Schritt in Richtung einer Ansiedlung auf dem Boden kultureller Objektivität oder Sachlichkeit ist bereits innerhalb der elementaren Praxisbefangenheit getan. Wer noch innerhalb des von Torheiten wimmelnden «Jahrmarktes der Eitelkeiten», als Politiker, Ökonom oder Funktionär, dem Chaos zu wehren sucht, fällt doch immer wieder auf kurzfristige und widerstreitende Alltagsinteressen zurück. Auch ein selbstkritischer Sozialphilosoph stellt oft zu seiner Überraschung fest, dass er im

Zwielicht der Geschäfte die Grenze zwischen egoistischer Motivation und sachlicher Erwägung nicht mehr deutlich unterscheiden kann. *Carl Jakob Burckhardt* zeigt am Beispiel des vorbildlichen, besonders theologisch gebildeten «reinen Politikers» Richelieu, dass eine praxishörige Sachlichkeit, der es im optimalen Falle doch nur um eine auf einen nationalstaatlichen Egoismus hin orientierte Machtstaatenordnung geht, nichts anderes als eine trieb- und terminbestimmte Quasiordnung sein und bleiben kann. *Leibniz* sagte in seiner polemischen Schrift gegen den «Mars Christianissimus» Ludwig XIV. voraus, dass die Sache gewaltsamer, auf Rechtsbruch basierender «Ordnung» in einer Katastrophe enden muss. Um einer solchen, stets prekären «Sache» willen zerriss Richelieu die Mutter-Sohn-Bindung des königlichen Hauses, verband sich mit den Türken gegen die Christen, mit den Protestanten gegen die eigene Mutterkirche, und setzte sich schliesslich in Gefahr, als unpopulärer Kriegspolitiker vom eigenen Volk gelyncht zu werden. Eine politische Pazifizierung auf Zeit wird im Krieg gegen die vermeintliche habsburgische Einkreisung mit passionierten Greuel-taten bezahlt, die erst in längeren Zeiträumen sehr lahm gesühnt werden können.

Der Pazifizierungsbeitrag der kulturellen Ordnungsbereiche dagegen ist bisher wenig untersucht und geprüft worden. In Zeiten der Wirren kann, wie die Periode des Machtniederganges der Seldschuken zeigte, die gesamte brüchige Praxis von den herrlichsten Werken der Gross- und Kleinkunst überzogen sein. Wenn der Kulturmensch das Niveau der Objektivität erreicht hat, so dass er mit Leib und Seele gleichsam in den eigenen Höhepunkt seines Schaffens übergeht und als ganzer, integrier Mensch nur noch Vollzug des Werkes ist, dann erhält ihn das Erreichte, von der Sakralanlage bis zum kostbaren Webwerk, auf einem eigenen Niveau. Nunmehr entwickelt sich die Formerfindung innerhalb des brillierenden Formen- und Farbenspiels. Wenn sich das Gekonnte realisiert, ruft es zusätzliche Initiative auf den Plan, und die Fähigkeiten zeigen sich gesteigert und zum Erstaunen des Spielers selbst mitten im kompetenten Spiel mit Einfällen gesegnet. Hier hindert der einmal gewonnene Standard jeden Rückfall in die Banalität der familiären und sozialen Belange, die ohnehin niemandem verloren gehen.

Als Teil der ursprünglichen Sakralkunst wirkt besonders instruktiv das Theater, soweit es sich integer erhält, zivilisierend auf die Haltung und das Gebaren des Alltagsmenschen ein, und zwar unbeabsichtigt und unbemerkt. Die sozialen, privaten und politischen Handlungen der Gegenwart werden oft als «schlechtes Theater» empfunden. Die Gesten sind linkisch und eckig, die Reden roh, holprig und taktlos direkt, die Haltung und Begegnung entbehrt des Charmes und des Charakters. Das Theater machte es

einst überzeugend, dass der ermordete Bruder des Regenten als «jeder Zoll ein König» erscheinen konnte, während der politische Mörder ohne Autorität war und nicht einmal die Haltung des Beters annehmen konnte. Nach *Barrault* («Commentaire sur Phèdre») markiert das Rezitativ den Eintritt einer Handlung in die spezifisch poetische Welt. Die Spannung sei so weit gestiegen, dass sie in Gesang umschlagen könnte. Damit entfernt sich der Mensch vom ordinären Bereich durchsichtiger Motive. Er wechselt in einen «*Zustand zweiten Grades*» mit Rhythmuswechsel und geistigen Ausblicken. Innerhalb der Sachdomäne der Theaterkunst, einer «geheimnisreichen Zaubertruhe», aus der alle Gegenstände, Haltung, Dialoge und Entscheidungen mit erhöhtem und strahlungsreichem Bedeutungsspielraum hervorgehen, gewinnt er die «Theatersubstanz», aus der sich Charaktere profilieren und vollplastisch stabilisieren. Der Spieler mit Theatersubstanz befreit die Objekte aus der Treitmühle von der Schwere und dem Ballast des Werkeltages.

Als Same in ein Stück zugehörige Kultur gesenkt, beginnt sich auch der beteiligte Zuschauer spontan zu regen. Im Hohen Drama realisiert er sich selbst als mitwachsender Keim, der in ein dichtes Gewebe überkommenen, immer lebenden Glaubens, heimische Landschaft, Sitte und Kunstübung gefügt ist, ganz konkret und ganz gegenwärtig, während die abstrakte Zeit an belanglosen Grenzen endlos weiterfließt.

Vom Bühnenboden her lernt der Zuschauer als musischer Mensch zu sprechen, zu handeln, ja selbst zu gehen. Nach *Barrault* werden die Schreitbewegungen aus dem Steuerungszentrum der Brust heraus reguliert, dem dann die Glieder der Bewegung folgen. Die Person des Schauspielers ist des dauernd kontrollierenden Eingriffs gewärtig; sie ordnet die Emotionen des Publikums, die sie nie teilt, in das durchorchestrierte Schauspiel ein. *Barraults* Lieblingstext für ein solches Spiel war «Der seidene Schuh» *Claudels*, der – selbst Diplomat und Politiker – das objektive Theater im tieferen Grunde des Welttheaters entdeckte, nachdem der Vordergrund der Praxis durchstossen war.