

## Geld und Geist – geht das?

Von Konrad Hummler

Jeremias Gotthelf war Realist genug, um zu wissen, dass zu viel Mammon schädlich ist, zu wenig aber auch gar nicht geht. Die Idylle auf dem wohlhabenden Hof Liebiwyl endet nicht wegen des Wohlstands der gottesfürchtigen Bauersleute, sondern infolge einer bösartigen Spekulation, zu welcher der Bauer Christen durch den arglistigen Gemeindegemeinderat verleitet worden war, und die Freigiebigkeit seiner Ehefrau Änneli wird erst dann fragwürdig, als kein Geld, sondern nur noch Schulden vorhanden sind. Der Fluch des reichen und dennoch habgierigen Dorngrüterbauern wird durch keinen Geist gebrochen, auf dass das junge Pärchen Resli und Anne Mareieli heiraten könnten - ob sie als Romeo und Julia im Bernerland je glücklich würden, lässt Gotthelf offen, denn die Geldfrage hat beide auf ihre Weise schon verdorben. Zu wenig, zu viel - der Geist ist rasch einmal weg. Nun, bei Gotthelf, *nomen est omen*, geht es vorab um den heiligen, bei uns und im folgenden um den profaneren Geist schlechthin, ohne den es im Zusammenleben der Menschen untereinander so wenig geht wie in einem Automobilgetriebe, dem Öl und Schmierfett fehlen.

Auf das *Masshalten* also komme es an, würde der *Moralist* sagen, und Gotthelf meinte es wohl auch so, wenngleich in seinen Geschichten das Schicksal so raffinierte Kapriolen schlägt, dass einfache Kausalitäten bei der Moralfrage ins Leere zielen. Der *Ökonom* denkt unverzüglich an die *Effizienz* des Mitteleinsatzes - die richtigen Mittel zur richtigen Zeit am richtigen Ort, das ist seine Denkkategorie. Auch er hat natürlich recht, und seine Position ist gar nicht so weit von jener des Moralisten entfernt. Adam Smith war ja in erster Linie Moralphilosoph. Tausch lässt erblühen, nicht zuletzt auch den Geist, so das Mantra. Und zum Tauschen braucht's Geld, sonst wird's mühselig. Geist bedingt also Geld. Dass umgekehrt Geld den Geist ertötet, wissen wir nur zu gut: zu viel oder zu wenig.

### In Dagoberts Speicher weht wenig Geist

Zu viel: Da kommt mir spontan eine Visite bei einem meiner Privatbankkunden an der Côte d'Azur in den Sinn. In der prachtvollen, mit viel Pseudobarock versehenen Villa stand an prominenter Stelle ein weisser (!) Steinweg-Flügel, verziert mit Stuckatur aus Blattgold. Als ich mich hinsetzte, um Bachs Präludium Nr. 1 aus dem Wohltemperierten Klavier anzuspielden, war das Instrument derart verstimmt, dass ich nach wenigen Takten aufhören musste. Tasten

blieben hängen. Daraufhin nahm ich das ganze Anwesen und alle darin befindlichen Menschen nur noch als geistlos, ignorant und leer wahr. Alles *Staffage*! Kein Kunstwerk, so echt es auch sein mochte, konnte mich mehr interessieren, kein Gespräch mehr fesseln. Ich absolvierte den Besuch nur noch aus eigener Geldgier, die latente Empathie zur Sache und zu dem Menschen war erstorben. Wer einen Steinweg-Flügel bis zur Unspielbarkeit vernachlässigt, derweil für alles andere kein Aufwand zu hoch sein kann, begeht eine Todsünde. Denn er enthält ihn Menschen vor, die deutlich mehr damit anfangen könnten. Selbst in einer Musikschule für Anfänger wäre er besser plaziert gewesen als im Prunksaal des Möchtegernschlosses.

Ein ähnliches Gefühl zwar nicht der privaten, sondern der *institutionalisierten Geistlosigkeit* beschleicht mich bei Vernissagen mit moderner Kunst, wo auf Teufel-komm-raus Gescheites zum Ausstellungsgut gesagt werden muss und Frauen aus untertellergrossen Rundrandbrillen mit gelifteten, aber stumpfen Augen in die Runde blicken, derweilen sich ihre momentanen zumeist männlichen Partner mit den Spekulationsgewinnen ihrer jüngsten Kunstkäufe brüsten. Zuviel: Das gibt es aber auch im Bereich der subventionierten Kultur, der Staatskultur, die möglichst viele Anspruchsgruppen möglichst breitgestreut bedienen will, weil sich die Politik auf diese Weise Sympathien sichern kann. Es gibt zwar einen Verteilungskampf um angeblich zu wenig vorhandene Mittel für kulturelle Belange. Von etwas, das man kostenlos erhält, hat es immer zu wenig. Also hat es zu viel. Und so kommt es dann, dass am Ende eine unabsehbare Zahl von Tanzinitiativen, veritable Hoppsgruppen oder auch esoterische Yoga-Vereinigungen, in den Genuss von Steuermitteln kommen, knapp schreibfähige Menschen zu Autor(inn)en emporstilisiert werden und die Mandalas von Makramé-Zirkeln die Wände der ohnehin bei weitem zu zahlreichen und unterdurchschnittlich besuchten Ausstellungssäle zieren. Man wünschte sich, dass sich solcherart *inflationierte Kultur* durch das Stahlbad einer echten, nicht subventionierten Publikumsnachfrage kämpfen müsste, auf dass Geist und Ungeist ausgefällt würden.

### **Aus nichts kommt zu wenig**

Zu wenig: Ressourcen sind knapp, sagt der Ökonom, und ihre Verteilung ist deshalb prekär. Im Idealfall, und der politisch nicht Schiefliegende meint damit die Marktwirtschaft, erfolgt die Allokation entlang der ökonomischen Effizienz. Will heissen, dass die Mittel dorthin fliessen, wo sie am meisten Ertrag bringen. Die Marktwirtschaft in diesem Pareto-optimalen Sinn funktioniert allerdings nur unter zwei Voraussetzungen: Erstens muss Information

erhältlich und frei austauschbar sein über die Produktionsfaktoren und die Zielobjekte der Mittelverteilung. Der Prozess zur Bewirtschaftung von Information ist seinerseits ein ökonomischer - er ist kostspielig. Zweitens: „Ertrag“ ist ein schwieriges Ding, sintemal in kulturellen Belangen. Denn er kann zum einen nicht zeitgleich anfallen, sondern vielleicht beziehungsweise sehr wahrscheinlich erst viel später, und zum andern ist kultureller Ertrag schwer bezifferbar, weil Kultur zu den sogenannten *öffentlichen Gütern* gehört, die von vielen konsumiert werden können, ohne dafür direkt bezahlen zu müssen. Kulturproduktion ist deshalb zumeist auf einen reichen Sugardaddy oder eine begüterte Zuckerbrottante angewiesen - oder eben auf den Zwangsmechanismus über die Steuern und die Subventionen, mit dem oben beschriebenen Effekt der politischen Überallokation an die Geistlosen.

Es gab in der Geschichte und gibt noch immer, das heisst hier und jetzt, die Situation, wo die Information über die Genialität eines geistreichen Könners fehlt oder in einer Sackgasse gelandet ist, und wo eine tiefe Tasche einer grosszügigen Mäzenin oder eines Sponsors eben gerade nicht verfügbar ist oder wo auf dem Zwangsweg der Steuern ergatterte Mittel, weil politisch alloziert, den Weg zu den wirklich lohnenden Zielobjekten nicht finden. Schubert, der Nichtgeförderte! Was, wenn er von der Wiener Gesellschaft wenigstens halbwegs erkannt und anerkannt worden wäre? „Die Unvollendete“ komplettiert, eine echte deutsche Oper komponiert, ein Klavier-, Violin- und Cellokonzert geschrieben? Weil Schubert an besseren Orten vielleicht seine Krankheit gar nie aufgelesen hätte oder, wenn schon, sich eine bessere Behandlung hätte leisten können? Und so nicht lediglich 31, sondern vielleicht 50, 60 Jahre alt geworden wäre? Wer meint, Geldmangel ver helfe zu mehr Kreativität, der kennt die Biographien von Händel, Bach oder Mendelssohn zu wenig. Keinem von diesen ging es materiell schlecht, und sie gehören zu den produktivsten Komponisten schlechthin. Nein, es ist so: zu wenig Geld und damit ein prekäres Leben kann ein brutal limitierender Faktor sein, die *Opportunitätskosten durch Nichtförderung* können enorm hoch ausfallen. Wir kommen auf den Fall Schubert zurück und werden ihm gleich noch Mozart hinzufügen.

Oder der Kunstmaler Andreas Walser: Bündner, lebte zur selben Zeit wie Picasso in Paris, nämlich in den späten 1920er-Jahren. Seine Bilder sind so expressiv wie jene seines berühmteren Zeitgenossen. Aber er fiel aus der Gesellschaft, wurde drogensüchtig und starb arm und einsam im Jahre 1930. Was, wenn er noch rechtzeitig entdeckt worden wäre? Die

Vorstellung betrübt, denn seine Hinterlassenschaft ist schon so eindrücklich genug. Walser wäre ein Arthur Honegger der Malerei geworden, ein Schweizer mit Erfolg im Ausland.

Gegenbeispiel zum ungewollt Nichtgeförderten ist natürlich der mittellose Philosoph Diogenes. Er lebte angeblich in einem Fass, seinem einzigen Besitztum, und predigte und lebte die Selbstgenügsamkeit, die autárkeia. Diese führte bei ihm soweit, dass er alle seine Lebensverrichtungen vom Essen übers Schlafen bis, ja, hin zur Selbstbefriedigung in aller Öffentlichkeit absolvierte. Alexander den Grossen bat er, aus der Sonne zu treten – einen anderen Wunsch hatte er für den mächtigsten Mann jener Zeit keinen übrig. *Souverän* bis zum Umfallen, Geist, nur Geist allein, ganz ohne Geld. Allerdings: Der gute Diogenes hat nichts Handfestes seiner Nachwelt überliefert, alles, was wir über ihn zu wissen vorgeben, sind Anekdoten und, zugegebenermassen gute, Geschichten, unter anderem von Plutarch. Als idealtypisches Wesen von Geist ohne Geld taugt er gewiss, allein, man wünschte sich nicht eine ganze Zivilisation von im Staube liegenden Rüden, die nichts tun als sich selber zu lecken.

### **Geld und Geist in Koexistenz**

Halten wir kurz inne. Es gibt sie selbstverständlich, die weitgehende Geistlosigkeit infolge von zu viel Geld, von Überfluss, von Gesättigtsein, ja, selbst Gesättigtsein von zu viel angeblich vorhandenem Geist. Wer je ein Seminar oder Kolloquium mit angeblich Intellektuellen, zumeist einfach lexikalisch gewandten Reproduzenten von schon einmal Gedachtem mitgemacht hat, weiss, worum es geht. Und es gibt auf der andern Seite das Versiegenlassen, das Abwürgen, das Ersterbenlassen des Geistes infolge der Nichtexistenz einer zivilgesellschaftlichen Förderungskultur, infolge eines fehlgeleiteten, nach politischen Kriterien funktionierenden Subventionssystems oder auch schlicht, weil zum entscheidenden Zeitpunkt einfach keine oder zu wenig Mittel da sind, um segensreich eingesetzt zu werden. Im übrigen aber, und das ist die grosse Zahl aller Fälle, also sozusagen der *Normalfall*, bedingen sich Geld und Geist gegenseitig, befruchten sich, und aus diesem Prozess heraus erfolgt die gewünschte Multiplikation des Geistes, die wir *Kultur* nennen. Stellt sich aber die Frage, wie dieser Befruchtungsprozess im einzelnen verlaufen soll, um zum Erfolg der Geistesmultiplikation zu führen.

Meine Erfahrung: Alles hängt von der *Sequenzierung* ab. Es gibt eine Zeit, da nur der Geist wehen und umherschwirren soll, und es gibt eine Zeit, in der das Geld regieren muss. Und

dann gibt es auch noch eine Zeit, in der beides, Geist und Geld, zusammenkommen sollen. Alles andere funktioniert nicht. Und was nun folgt, trifft sowohl für den engeren Bereich der Kulturproduktion zu als auch für die viel weitergefasste Welt der Unternehmensentwicklung. Wie kann ein kreativer Prozess der Kombination von Geld und Geist ablaufen?

### **Die Zeugung zuerst**

So: Am Anfang steht die Idee, und nur die Idee. Der Geist schwebt über den Wassern, irgendwann funkt's, und aus der Ursuppe diffuser Gedanken wird eine Idee. In dieser Phase hat Geld nichts, aber auch gar nichts zu suchen. Nichts ist schlimmer, als wenn jemand eine kreative Stunde mit der Bemerkung stört: Aber das ist überhaupt nicht zu bezahlen...! Auch die Frage der Machbarkeit hat in dieser Phase noch nichts zu suchen. „Unmöglich!“ darf es in der kreativen Phase nicht geben, der menschliche Geist ist schon von Natur aus genug gehemmt. Am besten ist es, wenn deduktiv und induktiv Denkende zur Ideengnese zusammenkommen und wenn ganz viel Assoziatives erlaubt ist, auch auf die Gefahr hin, dass die Gespräche ausufernd sind. Auch „Blödsinn“ muss erlaubt sein, denn zumeist ist er weniger blöd, als er scheint. Ideengnese ist in bestimmter Hinsicht ein *erotischer Prozess*, der dem Höhepunkt zustrebt, indem vieles ausprobiert wird und sich irgendwann doch eine Konzentration auf das Wesentliche einstellt.

Persönlich machte ich die besten Erfahrungen mit Bahnfahrten und Wanderungen. Das Vorbeiflitzen immer anderer Bilder und Aussichten beziehungsweise der ablenkende Trott zumeist gleicher werdender Schritte hilft, ein kreatives Gespräch zu führen. Nichts ist öder als ein Sitzungszimmer, womöglich noch mit Bildschirm und vorbereitenden Charts, und etwas Geisttötenderes als Bullet-Points gibt es ohnehin nicht. Denn *Kreativität* läuft nicht im Batch-Processing-Verfahren ab, sondern muss immer ein wenig *chaotisch* bleiben. Wer eine Liste von Punkten abarbeiten muss, bewegt sich notwendigerweise mit dem Kraftfeld von Buchhaltern oder Revisoren. Bahnfahrt oder Wanderung: Das örtliche Ziel oder Zwischenziel gibt den Rhythmus vor, nach welchem Resultate oder Teilergebnisse zu entstehen haben. Das erfolgt zumeist völlig von selber. Am örtlichen Ziel wird man sich auch einig sein. Wichtig ist, diese Sequenz mit einer schriftlich gefassten „*idée de manoeuvre*“ abzuschließen. Sie muss glasklar sein. Eine Art Absichtserklärung, entlang der die nächsten Schritte vorzunehmen sind.

## **Das Streichquartett in der Eigernordwand**

Die Abklärung der Machbarkeit, „Feasability“, liegt zwischen der kreativen Ideenfindung und der Finanzierungsfrage. Diese Positionierung im Sandwich führt zu zwei Herausforderungen: Zum einen sollte in dieser Phase die „idée de manoeuvre“ nicht verloren gehen oder bis zur Unkenntlichkeit verfälscht werden. Sonst muss man im Grunde genommen noch einmal von vorne beginnen. Manch geistloses Konzept verdankt diese Eigenschaft den Warnern vom Dienst und den Angsthäsen, die eine anfänglich grandiose Idee dermassen verwässert und zerzaust haben, dass sie sozusagen unkenntlich geworden ist. Zum andern müssen die finanziellen Restriktionen hier natürlich zum ersten Mal zur Sprache kommen. Es hat keinen Sinn, eine Mondlandung zu planen, wenn schon Mittelbeibringung für eine Kutschenfahrt Mühe bereitet. Dennoch: Finanzrestriktionen sind etwas anderes als die Frage der Finanzierung, der womöglich wiederum kreativen Suche nach Finanzmitteln. Jene Aktivität muss Phase 3 vorbehalten sein.

Bei der Abklärung der Machbarkeit geht es um Physisches und vielfach auch um Personelles und sodann um die Frage der Inszenierung. Beispiel: Anfangs der 1990er-Jahre konzipierte ich zusammen mit dem süddeutschen Literaten Jochen Kelter und dem St. Galler Musiker Rudolf Lutz einen Musik- und Literaturzyklus, bei dem 250 Jahre Kulturgeschichte erlebbar gemacht werden sollten - dies zum entsprechenden Jubiläum meiner damaligen Privatbank. Die Idee bestand darin, in den jeweils zur Periode passenden Räumlichkeiten der Stadt passende Musik aufzuführen und entsprechende Lyrik zu lesen. Es war relativ einfach, einen Rokokosaal, ein Biedermeier-Palais und eine spätromantische Kirche zu finden. Luigi Nonos „La fabbrica illuminata“ für Tonbandgerät und Solosopran wollten wir aber unbedingt in einem echten Industriebetrieb aufführen (eine in der Rückschau für einen jungen Privatbankier mit eher konservativ veranlagten Vermögensverwaltungskunden eigentlich recht wagemutige Angelegenheit). Wer unterbricht gerne seinen Betrieb für ein Konzert einer Drittfirma? Und lässt sich mit dem Werk eines italienischen Erzkommunisten beglücken? Wir fanden den Betrieb, und das Konzert wurde für alle Beteiligten zu einem besonderen kulturellen Erlebnis, weil alles zusammenpasste. Ausser, vielleicht, der politische Anspruch des Komponisten - denn die postindustrielle Sauberkeit des St. Galler Betriebs relativierte die Berechtigung proletarischer Ansprüche ein Stück weit. Machbarkeit: Wie das Beispiel zeigt, kann man mit durchaus beschränkten Mitteln enorm viel Geist produzieren, vorausgesetzt, man verfügt

über genügend Vorstellungskraft, wie etwas sein müsste. Es gilt, das Look and Feel vorwegzunehmen. Darin liegt die Kunst, die man Inszenierung nennt.

Ein Sonderthema bezüglich Machbarkeit sei an dieser Stelle eingefügt: Die Schwierigkeit, in unseren Breitengraden *Freilichtveranstaltungen* durchzuführen. Gewiss, es gibt es, das St. Galler Openair, bei dem das Suhlen im Morast beinahe zum Festivalprogramm gehört. Das ist die grosse und geniale Ausnahme. Für den Rest gilt, was meine aus langjähriger und teilweise schmerzhafter Erfahrung genährte Erkenntnis geworden ist: St. Gallen (und auch Konstanz oder Bregenz) sind nicht Verona oder Orange. Es geht eigentlich nicht. Denn wenn es hier regnet, dann - im Gegensatz etwa zu Glyndebourn, meinem grossen Vorbild - schüttet es lange. Vor allem aber können die Temperaturen dermassen zurückgehen, dass Freilichtaufführungen weder für Künstler noch Publikum zumutbar sind. An den Appenzeller Bachtagen 2014 fegte ein Gewittersturm zunächst die ganze Zeltstadt hinweg, nachher war es während Tagen rund 5 Grad kalt - und das Anfang August! Alle meine Träume von public viewing und einem prallvollen Besucherzentrum mit Bierschenkenatmosphäre waren zunichte. Gewiss, man kann Aufführungen ins Innere von Gebäuden verlegen. Die Bregenzer Festspiele müssen das gelegentlich tun, ebenso deren kleine Schwester auf dem St. Galler Klosterplatz. Aber eigentlich entspricht das nur einer Notlösung für etwas, was - leider - einfach nicht zu uns passt. Gutes Wetter ist nicht machbar. Man sehe sich vor.

### **Nicht: Wieviel? Vielmehr: woher?**

Bleibt schliesslich die Finanzierungsfrage. Dazu braucht es zweierlei. Erstens betriebswirtschaftliches Können. Nichts ist ärgerlicher und unprofessioneller als ein unrealistisches, zumeist überoptimistisches Budget. Wer in der Planung ungenau ist, muss sich nicht wundern, wenn später Fragen gestellt werden, vielleicht solche, die das Ganze in Frage stellen. Zweitens braucht es Phantasie, ja, Kreativität - auch hier. Finanzierung bedeutet ja, *Mittäter* zu finden, Überzeugte in der Sache. Zuvorderst steht dabei das Publikum, der Konsument. Ein Projekt, das keine Kunden findet, Personen, die dafür etwas aufzugeben bereit sind, sollte fallengelassen werden. Der erste Blick bei der Durchsicht eines Projektbudgets muss deshalb immer auf die geplanten Einnahmen fallen. Viele Kulturschaffende machen es sich in dieser Hinsicht einfach, zu einfach. Keinerlei geplanten oder lediglich marginale Einnahmen von Publikumsseite - und sei es nur eine schwer bezifferbare Kollekte! - deuten auf Selbstüberschätzung der Urheber und eine

Geringschätzung der Umwelt hin: Als wollte man durch das eigene Tun eine Welt retten, die leider, leider die Bedeutung dieser Aktivität noch nicht abschätzen kann. Nein: Was keine Nachfrage hat, die durch eine wenigstens minimale Gegenleistung substantiiert wird, sollte zur Phase 1 der Ideenfindung zurückkehren oder, vielleicht noch viel besser, sich aus der kreativen Aktivität zurückziehen. Es könnte ja sein, dass alles wirklich nichts wert ist. Auch das gibt's.

Sodann aber steht der Phantasie in Bezug auf die Finanzierungsfrage nichts mehr im Wege. Für einen den erwähnten Jubiläumsveranstaltungen folgenden Kulturzyklus „Wort&Klang“ arbeitete ich zusammen mit dem Musiker Rudolf Lutz und dem Germanisten Michael Wirth eine *Typologie* auf, was denn Menschen bewegen kann, Mittel für Projekte herzugeben, aus denen sie nicht unmittelbaren Gewinn ziehen können. Die Vielfalt der Motivationen ist gross. Häufig hat es mit gesellschaftlichem Prestige zu tun. Man will sich durch Kultur adeln. Aber nicht nur! Es gibt auch höchstpersönliche Motive, weshalb man dies oder das unterstützt.

Was hält die Gesellschaft davon ab, zu wenig kulturelle Güter produzieren zu lassen? Für Kunst und Kultur liegen die Produktionsanreize ja wie gesagt etwas quer und unglücklich, weil sie sich durch ihren Konsum nicht aufbrauchen und weil sie meist einer unbestimmten Allgemeinheit zur Verfügung stehen. Dennoch und ganz offenkundig wird Kultur produziert, und zwar oft gerade dort beinahe im Übermass, wo wirtschaftlicher Konjunktur sich zur Blüte emporschwingt.

Gehen wir den Verursachern kultureller Produktion im Sinne einer Typologie nach. Am dankbarsten ist dabei selbstverständlich die Darstellung grosszügiger Individuen, spleeniger, psychisch manchmal etwas auffälliger, der Zeit meist vorauseilender Persönlichkeiten, die sich mit der Gewöhnlichkeit des Gegebenen nicht abfinden wollen und die durch die Herausforderung des Schöpfungsakts die Zukunft zu verändern beabsichtigen. Es sind dies Namen von George Sand, Frau von Meck, Graf Rasumowski, Paul Sacher. Dem Thema der Kulturproduktion wäre aber nur unvollständig begegnet, wenn man die Situation ausklammerte, in der sich eine ganze Gesellschaft anschickt, das kulturelle Leben zu bereichern.

### **Das System als Mäzen**



Man könnte durchaus unsere heutige Zeit der Demokratie und des Pluralismus als Studienobjekt verwenden. Wir können uns ja sicher nicht über zu wenig kulturelle Produktion beklagen, im Gegenteil. Keine Gemeinde landauf, landab, die nicht für „Kulturelles“ budgetieren würde. Kein Kanton ohne umfassende Kulturpolitik, kein Land ohne Kulturministerium. Das System funktioniert und lässt produzieren, wobei qualitative Fragezeichen bei den Resultaten solch demokratischer Giesskannentätigkeit gewiss angebracht sind. Und die Fragezeichen stellen sich interessanterweise auf allen Ebenen und ungeachtet der involvierten Beträge. Die schon erwähnte lokale Förderung des Makramé-Knüpferns hat durchaus Parallelen mit der verkrampten Filmförderung der Schweizerischen Eidgenossenschaft.

Es gibt aber in der Geschichte herausragende Beispiele, dass ein System Hervorragendes veranlasst hat. Die frühmittelalterliche Kirche mit ihrem Netzwerk von Klöstern ermöglichte literarische und darstellerische Spitzenleistungen, wie sie in der St. Galler Stiftsbibliothek zu finden sind. Besonders faszinierend sind für uns jedoch die glücklichen Umstände, in welchen Monteverdi seine kompositorischen Fähigkeiten in Venedig erblühen lassen konnte. Mit dem Rückgang des byzantinischen Machtanspruchs gewann im mittelalterlichen Venedig der auf Lebzeiten gewählte „Doge“ an Einfluss. Er wurde in den Kreuzzügen auch Kriegsherr, und vermutlich aus dieser Machtfülle heraus entwickelte sich das Bedürfnis nach vermehrter Kontrolle und nach ausgewogeneren Verhältnissen. Ab dem Jahr 1310 gab es einen „Rat der Zehn“, auch Prokuratoren genannt, nach modernem Demokratieverständnis zwar durch die Beschränkung der Mitgliedschaft auf die Adelsgeschlechter eine etwas archaische republikanische Form, aber immerhin: Sie ermöglichte den beispiellosen wirtschaftlichen und kulturellen Aufstieg der Lagunenstadt, der sein Ende erst fand, als sich das geopolitische Schwergewicht vom Mittelmeer zum Atlantik verschob.

Das Interessante: Die Kirche war in diesen Rat der Prokuratoren zwar einbezogen, übte aber keinen dominierenden Einfluss aus. Ja, es geschah sogar, dass ein Theologe unter den Prokuratoren die Position Venedigs gegenüber Rom durch Streitschriften untermauerte und so einen Frontalangriff gegen den nachtridentinischen Absolutismus lancierte. Dieser Rat der Prokuratoren war auch für die Bestellung des Kapellmeisters von San Marco zuständig.

Monteverdi wurde, von Mantua kommend, wo er eine immer unglücklicher werdende Anstellung am Hof hatte, nach einem Probekonzert einstimmig zum Kapellmeister gewählt.

Der Rat verlangte von ihm, mit Missständen aufgrund eingekehrter Disziplinlosigkeiten aufzuräumen, das Personalwesen wieder in Ordnung zu bringen und die halbvergessene Tradition des „canto di chiesa“ wiederzubeleben. Offenbar gelang ihm diese Aufgabe innert kurzer Frist, so dass bereits 1616, nach dreijähriger Anstellung, sein Jahresgehalt von der Prokurazie auf für die damalige Zeit beeindruckende 400 Dukaten erhöht wurde, ohne dass Monteverdi dies je verlangt hätte.

Das System erwies sich aber auch im übrigen als sehr grossherzig – „weltmännisch“ müsste man im Fall von Venedig wohl sagen. Trotz der kirchlichen Aufgaben blieb genügend Freiraum für weltliche Arbeiten wie Opern und Instrumentalwerke, ja, es war ihm sogar möglich, für „fremde“ Auftraggeber (z.B. aus Parma) tätig zu sein. Monteverdi verblieb bis zu seinem Lebensende im 1643 in seiner Anstellung als Kapellmeister an San Marco und war bis ins hohe Alter äusserst produktiv.

Die Prokuratoren von Venedig: ein oligarchisches Gremium. Es hat die Welt mit Kompositionen höchster Dichte und Eindringlichkeit bereichert. „Pro Helvetia“: eine demokratische (?) Institution. Wäre sie in der Lage, einem Monteverdi adäquat zu begegnen?

### **Magnaten**

Reichtum kann auf verschiedene Weise verwendet werden. Gehortet und für nächste, meist unfähige Generationen aufgespart. Verprasst und verdummt. Oder für „höhere Zwecke“ eingesetzt. Es gibt unter der Gattung der reichen Menschen mit höherer Zielsetzung insbesondere jene Spezies, die keine Gelegenheit auslässt, andere zu fördern. Ein zumindest spleeniger, meist aber eher fanatischer Drang, Dritte dazu zu bringen, „das Richtige“ zu tun. Dafür wird viel, gegebenenfalls sehr viel Geld ausgegeben. Und auch das Leben für diesen Zweck umgestellt. Dabei kann durchaus vordergründige Befriedigung vorhandener Bedürfnisse mit im Spiele sein. Zu einem rechten Fürstenhaus wie dem des Esterhazy gehörte ein anständiges Musikleben, und so war die Anstellung von Musikern wohl nichts Ausserordentliches. Aber man hätte sich auch mit einer kleinen Schlosskapelle zufriedengeben können und hätte wohl auch mit wiederverwerteter Musik durchaus leben können, ohne die 94 Sinfonien also, die Haydn im Hause Esterhazy während seiner dreissigjährigen Anstellung geschrieben hätte.

Mäzenatentum will mehr als die Befriedigung des Normalen. Ein Mäzen will Ausserordentliches, vielleicht zu Prunkzwecken – durchaus. Aber könnte es nicht sein, dass der Mäzen ein die natürlichen Möglichkeiten völlig überschüssendes *Fortpflanzungsbedürfnis* verspürt, einen Drang, der Nachwelt kulturelles Substrat zu übergeben, auf dass diese dann über bessere, höherwertige Möglichkeiten verfüge und sich das Schicksal der Menschheit überhaupt zum Besseren neige?

Das ist eine Möglichkeit zur Erklärung des Mäzenatentums. Es gibt weitere. Zum Beispiel jene des Versagers, desjenigen, der sich seiner Grenzen bewusst ist und der durch Geldgaben an Dritte das verwirklicht, was er selber nie hätte erreichen können. Die *kompensatorische Komponente* des Mäzenatentums. Man findet Anklänge daran selbst in der Biografie von Paul Sacher, der ja keineswegs ein unbegabter Musiker war.

Die Entstehung von Kunst entspricht einem schöpferischen Akt, einer Gabe, zu der nur der Mensch Zugang hat – oder eingeschränkter noch: nur ganz wenige Menschen! Die besten Momente in einem Konzert, bei der Betrachtung eines Bildes, bei der Lektüre eines Buches sind diejenigen, in denen das Schöpferische auf das Publikum hinüberspringt und es in seinen Bann schlägt. Dass dies immer und immer wieder geschieht, weltweit in den Konzertsälen, in den Museen, im Lehnstuhl beim Lesen – darin liegt eine weitere Möglichkeit zur Erklärung des Mäzenatentums. Denn das Glück, Schöpferisches (mit-) verursacht zu haben, kann zur Schlüsselerfahrung werden, die das Bedürfnis nach Wiederholung in sich trägt.

Zwei Beispiele: Das Fürstenhaus Esterhazy bzw. insbesondere Fürst Nikolaus II., vergrößerte den Musik-Etat entscheidend und ermöglichte damit auch grosszügiger bestückte Werke weltlicher und geistlicher Art ermöglichte. Zweitens, Graf Andreas Rasumowski, der russischer Gesandter in Wien und persönlich mit Mozart und Haydn bekannt war. Er unterstützte Beethoven in grosszügiger Weise und war als Violonist am zweiten Pult an mancher Erstaufführung von dessen Werken dabei. Der Komponist widmete ihm die Quartette op. 59.

Ein drittes Beispiel, eines von einem kompensatorischen „Täter“: der russische Mäzen Kussewitzky. Dieser war im zaristischen Russland als Dirigent in Moskau tätig, unterstützt von seinem reichen Schwiegervater. Das Kussewitzky-Orchester war in der damaligen Zeit ein Begriff und zeichnete für zahlreiche Uraufführungen verantwortlich. Als Verleger verhalf Kussewitzky Komponisten wie Skrjabin, Prokofjev, Strawinsky und Glasunow zu erhöhter

Verbreitung. Später übersiedelte Kussewitzky in die USA, wo er wieder als erfolgreicher Dirigent auftrat. Seine sein Leben überstrahlende und überdauernde Grosstat war dann aber die Gründung der Kussewitzky-Stiftung, die seit den Vierzigerjahren dem kompositorische Schaffen im Zwanzigsten Jahrhundert entscheidende Impulse versetzt hat.

### **Potentaten**

Kultur und Macht, Gewalt – welch ein Thema! Man kann nicht darüber hinwegsehen: beides schliesst sich nicht aus. Zu offensichtlich ist die empirische Evidenz. Kaum eine Epoche selbst aus der jüngeren Geschichte, die nicht über misslichste Umstände und allerprächtigste Blüten aus diesem Sumpf von Menschenverachtung, Schlachtengetümmel und subtiler struktureller Gewaltanwendung berichten würde. Was uns interessiert: Welches Ausmass die *Kollaboration des Künstlers* mit den jeweiligen Machthabern annimmt und wie es den meisten gelang, trotz allem und bei aller vordergründigen Zusammenarbeit ihre Identität zu wahren, ja, das Regime auf ihre hintergründige Weise vielleicht mehr in Frage zu stellen, als dies mit offenen und plumpen Aktionen möglich gewesen wäre. Wir wollen uns mit Louis XIV. von Frankreich, mit Friedrich II. von Preussen und mit Stalin befassen.

Der am Hof akkreditierte Adel war verpflichtet, den königlichen Tanzkünsten stundenlang zuzuschauen. Das war das Selbstverständnis des „roi soleil“ Louis XIV. Der Absolutismus, von den Kardinälen Richelieu und Mazarin sorgsam vorbereitet, hatte seinen Höhepunkt erreicht. Die Staatsgewalt umfasste alle gesellschaftlichen Bereiche. Die Wirtschaft wurde unter Colbert zu einem auf die Mehrung der Staatskasse ausgerichteten Mammutapparat umfunktioniert, es wurden mit derselben Zielsetzung Eroberungskriege geführt und es wurde eine aggressive Kolonialpolitik verfolgt („Louisiana“), die konfessionelle Zersplitterung durch den Rückzug des Edikts von Nantes blutig bekämpft, ein systematisch arbeitender Verwaltungsapparat und ein stehendes Heer aufgebaut.

Für viele Historiker ist klar, dass die Befriedung der französischen Nation nach einem Jahrhundert der Bürgerkriege ein wesentlicher Grund für die Akzeptanz der Unterdrückungspolitik war. Mit dem Hof verfuhr man anders: Man band ihn in ein System prunkvoller Feste ein. Kirchliche Feiern wurden mehr und mehr ersetzt durch Huldigungen an den König. Musik spielte dabei selbstverständlich eine grosse Rolle; erst am Hof Louis XIV. wurde das Orchesterspiel in Frankreich wirklich kultiviert. Jean-Baptiste Lully spielte dabei

eine wichtige Rolle, er war es, der dem jungen König den Tanz beibrachte und zusammen mit ihm auftrat, er komponierte eine unübersehbare Menge von Ballettmusik, Instrumentalwerke und unter dem Einfluss von Molière ein gutes Dutzend Opern. Bei der Aufführung eines Te Deums zur Feier der Genesung des Königs zog sich Lully mit seinem Dirigierstab eine Fussverletzung zu, an deren Folgen er 1687 starb.

Friedrich II. von Preussen pflegte in seiner Jugend Freundschaften zu freigeistigen Kreisen, die seinem soldatisch denkenden Vater verdächtig vorkommen mussten. Friedrich II. las Gedichte, spielte Flöte und sprach französisch. Für seinen Vater war der schöngestige Teil der Aufklärung ein Greuel, einziges Interesse fand das absolutistische Vorbild bei der brutalen Modernisierung Preussens. Der Sohn versuchte mit seinem Freund Hauptmann Katte nach England zu fliehen, wurde aber erwischt und vom Vater vor ein Kriegsgericht gestellt, das ihn und Katte zum Tod verurteilte. Friedrich II. wurde begnadigt, musste aber der Exekution Kattes beiwohnen. Als Gefangener begann er eine lange Jahre dauernde Korrespondenz mit Voltaire. Er studierte die englische Verfassung und lobte sie. Alle Grundlagen waren gelegt, dass ein liberaler Geist das Erbe eines engstirnigen Vaters hätte antreten können.

Die ersten Jahre seiner Regierungszeit ab 1740 waren vielversprechend. Es gab Religions- und Pressefreiheit; die Folter wurde abgeschafft. Berlin wurde zu einem herausragenden kulturellen Zentrum Europas. Doch der Gedanke an die Macht war schliesslich stärker. Friedrich II. zettelte den Siebenjährigen Krieg an und schuf mit Preussen eine europäische Macht, die später Unheil über den Kontinent bringen sollte.

Macht und Kultur haben kaum je so eindeutig koinzidiert wie am Potsdamer Hof. Der Hof musste zwar nicht einem tanzenden, dafür einem flötespielenden König zuhören und dessen harmlose Kompositionen loben. Danebst war dieser Hof aber auch ideales Biotop der Frühklassik um Komponisten wie Carl Philipp Emanuel Bach oder Johann Joachim Quantz. Letzterer begleitete den König nicht nur beim abendlichen Kammermusikspiel, sondern auch auf seinen Feldzügen.

Stalin. Nebst Hitler der grösste Verbrecher der Weltgeschichte. Er war misstrauisch und verschlagen, spielte mit seinen Opfern oft Katz und Maus, bevor er sie liquidierte. Die hastige Industrialisierungspolitik machte aus den Arbeitern, die durch den Sozialismus eigentlich hätten befreit werden müssen, Industriesklaven, und die gescheiterte Landreform aus den

Bauern, die durch die Revolution endlich eigenes Land bekommen hatten, Zwangsarbeiter in Kolchosen und Sowchosen. Als Folge davon verhungerten Millionen. Mit dem Volkskommissariat für innere Angelegenheiten (NKDW) sorgte Stalin dafür, dass stets eine genügende Menge von Feinden des Sozialismus vorhanden waren, denen man die Schuld an den Fehlleistungen in die Schuhe schieben konnte. In Schauprozessen bezichtigten sich die Angeklagten der absurdesten „Verbrechen“, um danach dennoch liquidiert zu werden.

In dieser Wolke der allgemeinen Verdächtigung schrieb Dimitri Schostakowitsch seine Musik. Eine Reihe seiner Freunde und Kollegen war schon verschwunden, er selbst wartete während Jahren auf den nächtlichen Besuch des NKDW. Monatelang legte er seine Kleider nachts nicht mehr ab, da der Geheimdienst im Dunkeln zuzuschlagen pflegte. Die Furcht verliess ihn sein ganzes Leben bis 1975 nie mehr, der Griff zum Alkohol brachte höchstens vorübergehende Entlastung. Schostakowitsch hoffte einerseits Stalin zu gefallen – es gibt in seiner Biografie eine beinahe peinliche Schilderung über die Aufführung seiner Oper Lady Macbeth, bei der er inständig hofft, in Stalins Loge gebeten zu werden – andererseits blieb er sich bzw. seinen Qualitätsvorstellungen treu und musste aufgrund der Kritiken in der Prawda Schlimmstes befürchten. Schostakowitsch gelang es, das überlebensnotwendige Maß an Kollaboration, die bis zur pompösen Begleitmusik für Defilés reichte, mit einer inneren Emigration der tiefsten musikalischen Gedanken zu verbinden.

### **Nichtförderung und Freiheit**

An potentiellen und potenten Mäzenen hätte es vermutlich weder bei Mozart noch bei Schubert gefehlt. Sie hätten nur wollen müssen. Ihr Verzicht auf Unterstützung war vorsätzlich, das damit verbundene Elend praktisch programmiert. Die Biografien von Mozart und Schubert unterscheiden sich allerdings insofern, als ersterer den Bruch mit der Konvention deutlich später vollzog, während bei Schubert schon zu Beginn seiner Internatszeit in Wien klar war, dass Freiheitsliebe und Widerspruch das Leben prägen würden. Mozart genoss aber auch eine bedeutend unterhaltsamere Jugendzeit: Drei Reisen nach Italien, eine nach London, zwei nach Paris, kompositorisch folgenreiche Aufenthalte im damals musikalisch sehr hochstehenden Mannheim. Demgegenüber fällt Schuberts Zeit im Wiener Stadtkonvikt sehr viel grauer aus, und die Sehnsucht nach Eigenständigkeit wird auch viel verständlicher.

Zeitgeschichtlich fallen beide *Emanzipationsversuche* mit gesellschaftlichen Entwicklungen zusammen, die sich damals ankündigten, deren Wahrnehmung im spezifischen Einzelfall sich aber noch als risikoreich erwies. Mozart entfloh der erzbischöflichen Anstellung und verweigerte sich dem Zwang, noch mehr Messen zu komponieren. Der Fusstritt des kirchlichen Küchenmeisters Arco vom 9. Mai 1781 gegen den unbotmässigen Mozart setzte einen Schlusstrich unter diese Lebensphase, die zusätzlich auch vom väterlichen Geltungsdrang gekennzeichnet war. Der Wegzug nach Wien ist in Mozarts Lebensgeschichte so etwas wie ein Vatemord, er bedeutet aber auch den später von der ganzen Gesellschaft vollzogenen Abschied aus der Dienstbarkeit am Hof.

Schuberts Eigenständigkeit ist im Zusammenhang mit dem Aufstreben des Bürgertums zu sehen. Den kaiserlichen Behörden musste Schuberts Freundeskreis obskur und staatsgefährdend vorkommen. Die kompositorische Konzentration auf das Liederschaffen kam für den Lehrer und Ziehvater Antonio Salieri einem Affront gleich. Italienische Opern waren Mainstream, und Salieri war ein Vertreter des Mainstreams. Das Lied ist Musik für die subsidiäre Ebene. Es braucht ein Klavier und einen Sänger, notfalls kann der Pianist gleichzeitig spielen und singen. Der bürgerliche Salon brauchte diese Art Musik; Schubert kam damit ein paar Jahre zu früh.

Die beiden prominenten „Nichtgeförderten“, die unter existentiellen Nöten Hervorragendes geschaffen haben, sollten nicht den Blick auf die Tatsache versperren, dass es in diesem Bereich so etwas wie einen „survivorship bias“ gibt. Ein Fehltrug aufgrund des Umstands, dass uns nur die doch noch positiv wirksam gewordenen „Nichtgeförderten“ bekannt sind. Eine objektive Statistik müsste auch all jene einschliessen, die produktiv geworden wären, wenn eine Förderung gegriffen hätte. Es sind dies die abgestorbenen und abgetriebenen Föten des Kulturbetriebs, und ihre Zahl dürfte beträchtlich sein.

Oder, um Schubert zu zitieren:

„Und dass meine Kammer – obgleich sie auf die Gasse geht – so dunkel is, dass ich mich selbst zur Mittagszeit des Kerzenscheins darin bedienen muss.

Und dass es in den bald zwei Wochen, die ich hier beim Bruder leb’, nicht etwas besser’ worden is mit mir und meiner Gesundheit, sondern eher schlechter – sehr viel schlechter.

So schlecht, dass ich nicht einmal weiss, ob das hier nicht meine l e t z t e Adresse sein wird...“  
(Aus Schubert's Tagebuch, 12. September 1828)

## **Die Mäzenin**

Den Mäzen kennen wir. Wir haben ihn als „Magnaten“ bezeichnet. Er kompensiert eigene Defizite durch zur Schau gestellte Grosszügigkeit. Die Mäzenin ist anders. Sie kompensiert nicht, sondern sie führt. Schauen wir uns zwei Beispiele näher an, nämlich von zwei ausserordentlichen und kraftvollen Frauen der Musikgeschichte. Ohne sie wäre die Welt fraglos um die meisten und die bedeutendsten Werke zweier romantischer Komponisten ärmer. Das Verhältnis zwischen den Mäzeninnen und ihren unterstützten Objekten/Opfern ist von einer psychologischen Vielschichtigkeit, die Bücher füllt. Das Ergebnis läuft darauf hinaus, dass der materielle Faktor zwar Auslöser, Beweggrund und auch Stabilisator der Beziehung war, darüber hinaus aber ein Austausch geistiger Art stattfand, der weitreichender und intimer nicht hätte sein können.

Aurore Dupin, die sich später George Sand nannte, lebte von 1804 bis 1876. Sie stammte aus einem ländlichen Patriziat und verfügte als Achtzehnjährige über ein luxuriöses Haus in Paris. Eine erste Ehe mit einem mittellosen Offizier scheiterte bald, gab ihr aber zwei Kinder auf den weiteren Lebensweg mit. Aurore Dupin wurde zu einer der ersten (bekannt gewordenen) alleinerziehenden Mütter der Neuzeit. Ihre ersten schriftstellerischen Werke sind stark vom Willen nach weiblicher Selbständigkeit und Emanzipation geprägt. Sie pflegte einen ausschweifenden Lebensstil mit unzähligen Affären und liebte es, die selbstherrliche Männerwelt durch Nachahmung der Lächerlichkeit preiszugeben. Deshalb auch das maskulin interpretierbare Pseudonym George Sand. Als Zigarrenraucherin verkehrte sie in den Pariser Salons und traf dort auf die Grössen ihrer Zeit. Meistens führte sie das Wort und war als Schriftstellerin oft Gegenstand von Skandalen. Ihre stupende Produktivität liess da und dort Zweifel an der literarischen Qualität aufkommen.

1838 knüpfte die Sand den Kontakt mit dem scheuen, anämisch wirkenden Frédéric Chopin, der damals in Paris seinen kompositorischen und pianistischen Durchbruch knüpfte. Chopin versteckte sich einige Zeit hinter seiner bereits gescheiterten Liebe zu Maria Wodzinska, konnte sich dann aber dem auf allen Ebenen und mit allen Mitteln geführten Angriff der Sand nicht mehr erwehren. Oder wollte es möglicherweise auch nicht. Denn George Sand war



erfahrene Frau genug, um zu wissen, dass ein platonisches Verhältnis bevorstand. Das Erstaunlichste an der Beziehung zwischen Sand und Chopin ist ihre Dauer. Ganze neun Jahre, ein Rekord für die lebenshungrige Sand, an der Seite eines Mannes, der gar kein richtiger sein wollte und konnte, der nur seine Musik als wichtig erachtete, sich nicht einmal für die gesellschaftlichen Eskapaden seiner Frau interessierte und den Freundeskreis vernachlässigte. Möglicherweise war es gerade die Komplementarität der Charaktere – Chopin als Mann mit femininen Zügen, George Sand als Frau mit maskulinen Ambitionen – die solche Konstanz in den unsteten Biografien schaffen konnte.

Chopin litt an Tuberkulose. Seine Frau versuchte alles, um seinen Zerfall aufzuhalten. Ein Aufenthalt im damals noch unentdeckten Mallorca – man könnte George Sand als die erste Tourismusförderin für die Insel bezeichnen – wurde zur Katastrophe, weil es regnete und kalt war, es keine Fenster und keine Heizung gab. Das Landgut Nohant, etwa 250 Kilometer südlich von Paris, bot Chopin die notwendige Zuflucht, um an seinem Werk zu arbeiten. Schliesslich waren es 1847 durch und durch häusliche Sorgen und Zwiste, die dem Verhältnis von George Sand und Chopin ein Ende machten: Es ging um die unglückliche Heirat von Sands Tochter. Es zeigte sich, dass Chopin eben trotz allem eher Gast als Familienmitglied war. Im Roman „Lucrezia Floriani“ hat George Sand ihr Verhältnis mit Chopin exhibitioniert. Aus ihrer Sicht. Chopin starb 1849, in den letzten zwei Jahren noch von schottischen Freunden finanziell getragen.

Nadesdha Filaretowna von Meck, Witwe eines reich gewordenen russischen Eisenbahningenieurs, Mutter von 11 Kindern, besass zwei Bahnlinien, ein Haus in Moskau, ein Landgut und ein riesiges Barvermögen. Sie regierte dieses kleine Reich mit viel Energie und Sachlichkeit. Ein und derselbe Mensch war dann in der Lage, zum grössten russischen Komponisten eine vielschichtige, höchst erregte Brieffreundschaft aufzubauen. Es war, wie im Fall von George Sand, die Frau, welche die Beziehung suchte und anfang. Und Tschaikowsky war, wie Chopin, erst einmal höflich, aber kühl. Seine grossen Geldnöte legten ihm aber nahe, das ausserordentlich hohe versprochene Honorar für eine Komposition für Violine und Klavier entgegenzunehmen. Was folgte, war ein Briefwechsel literarischen Ausmasses.

Aber die beiden trafen sich nie, beziehungsweise zufällig und nur flüchtig. Dieser physische Abstand war vermutlich beidseits gewollt. Aus den Briefen der Frau von Meck geht zwar während einer gewissen Zeit der innige Wunsch nach körperlicher Nähe hervor, später muss

sie sich damit abgefunden haben, dass nur Enttäuschung einem Zusammentreffen mit dem vergötterten Gegenüber hätte folgen können. Im Fall von Tschaikowsky waren die Verhältnisse eindeutiger: Er war homosexuell veranlagt und konnte sich mit dem intensiven und auch intimen Briefwechsel eine Frau vom Hals halten, die von ihm sonst Unmögliches verlangt hätte.

So aber entstand ein Verhältnis zwischen zwei Menschen, das beide, auf ihre Art, am Leben erhielt. Zwischen 1876 und 1890 wurden beinahe täglich Briefe ausgetauscht. Tschaikowsky schrieb von seinen ausgedehnten Reisen, auf die er jeweils seinen jugendlichen Sekretär Alexei Sofronow mitnahm, so ausschweifende Berichte über seinen Gemütszustand und seine durch Frau von Meck enorm geförderte Schaffenskraft, dass beim heutigen Leser Zweifel an der Ehrlichkeit des Komponisten aufkommen mögen. Tschaikowsky kam in den Genuss einer unkonditionierten Rente; dennoch finden sich immer wieder Bittrufe nach noch mehr Unterstützung. Vielfach wird gesagt, Tschaikowsky habe in Frau von Meck seine eigene Mutter wiedergefunden. Nadeshda von Meck war für den psychisch labilen Tschaikowsky durch ihre unermüdlichen Aufmunterungen eine Stütze, ohne die es die meisten Kompositionen nicht gäbe.

1890 endete die seltsame platonische Liebe. Frau von Meck zog ihr Rentenversprechen zurück. Über die Hintergründe des abrupten Endes kann nur spekuliert werden. Vermutlich war es eine Kombination von Ursachen: triviale wirtschaftliche Sorgen in der Unternehmung von Meck, aber auch der eingetretene internationale Erfolg des Komponisten, der es immer aussichtsloser erscheinen liess, ihn einmal „besitzen“ zu können, das Gefühl mithin, nicht mehr nötig zu sein, vielleicht aber auch die Einsicht, dass dieser Mann gar nie eine Frau wird lieben können.

## **Fazit**

Geld und Geist können bestens koexistieren. Dennoch meinen wir, es gebe ein qualifizierteres und weniger qualifiziertes Verhältnis des Geldes zum Geist – und vermutlich auch umgekehrt. Oder anders und noch deutlicher gesagt: Geld ist nicht gleich Geld, und Geist ist nicht einfach Geist. Es gibt den geldgeilen Geist und jenen, der weht, wo er will. Unter allen Umständen. Und es gibt geistloses Geld, thumbe, und es gibt geistreiches Geld. So endet ausschliesslich subventioniertes Kulturschaffen zumeist in satter Selbstgefälligkeit auf zwar oft hohem

professionellem Niveau bei aber gleichzeitig tiefem künstlerischem Impetus. Das ist genauso unbefriedigend wie die gesponsorte Kultur, die allzu geschliffen im Zeitgeist daherkommt. Subventionswesen und Sponsorentum sind keine hinreichenden Mittel zur Vermeidung von kultureller Unterproduktion. Sie sind thumb. Der Tatbestand der Unterproduktion liegt im qualitativen Defizit. *Ohne die leuchtenden Augen des Mäzens würde der Kunst das notwendige Gegenüber für das Schaffen von Ausserordentlichem fehlen.* Das ist das Axiom der kulturellen Produktion und des Mäzenatentums. Künstler und Mäzen bedingen sich gegenseitig. Dafür, dass seine Augen hin und wieder glänzen, gibt der Mäzen gegebenenfalls sein halbes Vermögen hin. Und umgekehrt ist die einzige Motivation, schriftstellerisches, malerisches und musikalisches Handwerk über das Triviale und über die Banalität hinauszuhoben, die Aussicht auf die tiefe Rührung des Mäzens. Geld spielt im Idealfall lediglich die Rolle des Mittels zum hohen Zweck. Im Kern geht es um menschliche Regungen.

*(Beitrag anlässlich der Festschrift für Prof. Dr. Dr. Christoph Nix, 65. Geburtstag, 26.10.2019)*