

### Warum male ich gegenständlich

Die Frage „Warum malen sie gegenständlich?“, die oft an mich herangetragen wird, ist heute Abend Thema dieses Vortrages. Soll ich dabei meiner Position gegenüber der gegenwärtigen Kunstszene in einer kritischen Betrachtung genügen, so bedarf es entsprechender Kriterien. Ich muß also einen Weg einschlagen, den mir die Vernunft eingibt, vermittelt durch meine eigene Anschauung,

Man spricht immer wieder von Künstlern, die Epoche machen. Dies ist insofern ein Fehlschluß, als die Epoche erst aus historischer Sicht gemacht werden konnte. Der Kunsthistoriker ist es, dem wir die Zuordnung eines Kunstwerkes in eine Epoche verdanken.

Es wäre merkwürdig, wenn ein Zeitgenosse Michelangelo in Carrara begegnet wäre und ihn gefragt hätte, ob er ein Bildhauer der Renaissance sei. Man ist nun in den letzten Jahrzehnten dahin gekommen, daß man darüber nachdenkt, ob der Artefakt in einer vorläufig noch vagen Vorstellung in seine Epoche einzuordnen wäre, ehe er überhaupt entsteht. Man ist verunsichert! In der Annahme, daß man seinen Beitrag zu unserer Epoche schuldig bleiben könnte, weist man jeden Gedanken zurück, der auf dem Sichtbaren gründet. Sehen und Anschauen sind mit den Bestrebungen derer, die heute an ihrer Epoche arbeiten, unvereinbar geworden. Blickt man aber zurück und betrachtet die Werke derer, die einst ihre Epoche angeführt hatten, so kommt man zu dem Schluß, daß nicht jene zu bewundern gewesen wären, die eine Epoche machten, sondern die, welche sie überdauert haben.

Das Bild der Natur als Anlaß zu einer Idee ist unzulässig geworden. Bereits aus der Perspektive, d.h. aus einem im Bewußtsein des Menschen ruhenden räumlichen Erkennens, werden Linien geschaffen, für welche die Natur im Grunde kein Beispiel bietet. Es ist also schon theoretisch falsch, ein auf solche Weise entstandenes Bild der Natur im Bewußtsein des Menschen, mit den Erscheinungen der Natur gleichzusetzen. Das gilt für jede Art der Anschauung, so individuell sie immer sein mag. Betrachtet man eine Zeichnung, so hat man es nicht mit dem dargestellten Objekt zu tun, sondern mit einer aus der Vorstellung abgerufenen Erscheinung, die zum Bild geworden ist. Es ist die Einbildungskraft, nach deren Stärke eine solche Zeichnung an Ausdruck gewinnt.

Kant sagt in der transzendentalen Ästhetik „Kritik der reinen Vernunft“: „Die Linie als Beschreibung des Raumes aus der produktiven Einbildungskraft gehört weder zur Mathematik noch zur Geometrie, sondern zur Metaphysik.“

Vielleicht erklärt sich auch daraus, daß diese seltene Art der Vergeistigung, die Zeichnung, ebenso selten erkannt wird und, daß man in unseren Tagen den mit viel Aufwand an Farben entstandenen Produkten den Vorrang läßt. Die Frage, warum jemand gegenständlich malt, wäre damit beantwortet, daß jedes Wesen, indem es die Augen auftut, nichts weiter sieht als seine Welt. Mit der Annullierung des Sichtbaren, das heute dem Entstehen des Kunstwerks obligatorisch vorausgesetzt wird, wird gleichzeitig das Individuum in die Anonymität gestoßen. Wem es also möglich ist, dem Geschauten als seinem Erlebnis in einem Bild Ausdruck zu geben, mag sich an Linkeus den Türmer im Faust erinnern:

„zum Sehen geboren,  
zum Schauen bestellt,  
dem Turme geschworen  
gefällt mir die Welt.“

Wer sich aus eigener Anschauung, aus einer ihm angeborenen Einbildungskraft von einer Idee geleitet sieht, um künstlerisch produktiv zu werden, wird sich kaum einem eben geltenden kulturpolitischen

oder gesellschaftlichen Programm verpflichten können. Über alle möglichen Theorien oder Prognosen, die dem Maler oder Bildhauer den Weg zur Gültigkeit seiner Leistung sichern sollen, obsiegt am Ende die individuelle Anschauung. Die Anschauung einer für alle gleich sichtbaren Wirklichkeit!

Allein in der Gestaltung des Wirklichen, wo es zum Bild werden soll, erweist sich jede Vorstellung als tragfähig oder nicht. Analog zum gesprochenen Wort stehen die künstlerischen Ausdrucksmittel als eine Sprache, die es hinreichend zu beherrschen gilt, um einer Idee verbindlich Gestalt zu geben. Es ist also paradox, eine solche Sprache in dem, was sie sagen soll, mit Worten zu erklären. Auf die immer wieder gestellte Frage: „Was will mir das Bild sagen?“, müßte der Autor selbst Antwort geben und eben durch diese seine Sprache.

Es ist aber dahin gekommen, daß der Rezipient sich veranlaßt sieht, eine Sprache zu erlernen, für die es kein Vokabularium gibt. Es besteht nicht die geringste Aussicht, sich auf dem Weg über die eigene Vernunft dem vorgestellten Artefakten auf irgendeine Weise zu nähern. Eine Verständlichmachung soll nun auf dem Weg über die Deklaration erfolgen. Es wird also etwas in die Wege geleitet, das im Grunde eher Sache der positivistischen Wissenschaften wäre. Es bedarf also der Methode, so wie auf einem Wissensgebiet, das planmäßig erforscht werden soll. Was hierbei entweder übersehen oder unterschlagen wurde, ist die Tatsache, daß Erfahrungen, die den Wissenschaftler zum Erfolg führen, auf ein aus der Idee hervorgehendes Werk nicht anwendbar sind. Eine künstlerische Leistung kommt auf analytischem Wege so wenig zustande, wie sie auf gleichem Wege verständlich gemacht werden soll.

Wissenschaftliche Leistungen, wie etwa die eines Mikrobiologen, stehen im Dienst der Gesundheit etc. Pseudowissenschaftliche Leistungen vom Kunsttheoretiker erbracht, geraten in die Kleinkrämererei. Dieser ist es, der das Surrogat erbringen soll, wonach in dem von ihm deklarierten Kunstwerk gesucht wird. Mit stetig voranschreitendem Eindringen in das Wirken der Natur von der Warte der Wissenschaft, ist die Anschauung der Erscheinungen aus künstlerischer Sicht illegitim geworden. Es genügt, die Physiologie und Anatomie eines Löwen zu erforschen, um damit sein Bild als Idee für überwunden zu erachten.

Gegenüber positivistischen Erfahrungen haben sich schöpferische Kräfte als zu schwach erwiesen, um sich endlich einzugestehen, daß die Natur genau so, wie sie erscheint, weder der Beachtung noch der Beobachtung wert sei.

Man beruft sich nun in Anbetracht dessen, was die gegenwärtige Kunst gezeitigt hat, auf innere Bilder, auf solche, mit denen man sich, wie es heißt, „auseinander zu setzen“ hat. Man vergißt, daß mit jeder Apperzeption eine Vorstellung wachgerufen wird, ohne die ein Objektivieren des Geschauten gar nicht möglich ist. Denn um das noch unbestimmte Ding, das da vor Augen erscheint, zu objektivieren, bedarf es der Vernunft. Nur so läßt sich die Erscheinung, das einfachste Ding, den Kategorien der Begriffe zuordnen. Das aber scheinen die Positivisten vergessen zu haben. Und vielleicht ist dies die Ursache dafür, daß die Psychologen in unserer Zeit einen derart hohen Stellenwert erlangen. Mit welchem Erfolg bleibt abzuwarten. Der Künstler hat sich in die Monomanie hinein verirrt. Er kennt kein Gegenüber und führt Selbstgespräche.

Dem Rezipienten bleibt es überlassen, das Artefakt durch seine eigenen Vorstellungen zu ergänzen. Man könnte sich also fragen, warum er diese Vorstellungen, die er hier einzubringen versucht, nicht gleich selbst malt. Vorstellungen, nach denen er im Bild eines anderen suchte. Zumindest bleibt offen, welche Vorstellungen hier die gültigen sind, die des Künstlers oder die des betrachtend Reflektierenden.

Nachdem im Jahr 1969 amerikanischen Astronauten die erste Mondlandung gelungen war, hatte man in der Tat allen Grund, ein solches Datum mit größtem Triumph zu feiern. Der Mensch hatte zum ersten Mal seinen Fuß auf den Mond gesetzt. Nun aber sah man hierin auch einen Anlaß, besonders in intellektuell ambionierten Kreisen und namentlich in denen einer eben beginnenden Künstlergeneration, den Wert all dessen, was bis dahin auf geistigem Sektor geleistet wurde, sowohl in der Kunst, wie in der Literatur zu bezweifeln und zu verwerfen. Der völlig haltlose Vergleich eines solchen Sieges von Wissenschaft und Technik mit einer künstlerischen Idee war jetzt zur Parole geworden.

Ich erinnere mich indessen aber noch deutlich an die Schilderung jenes Astronauten, dem sich nun vom Mond, aus ewig nachtschwarzen, lichtlosen Weltallstiefen der Blick zur Erde eröffnete: „Dem leuchtend farbigen Erdball,“ hatte er gesagt, „dem Planeten auf dem wir leben.“ Vielleicht hatte er,

der dort oben auf dem Mond stand und auf die Erde gesehen hatte, wenigstens den Schullehrern unserer Zeit ein Zeichen gegeben, daß es noch nicht ganz sinnlos geworden ist, mit den Schülern ein Gedicht an den Mond zu lernen.

Die Frage, warum jemand gegenständlich malt, ist im Grunde ebenso leicht zu beantworten, wie die Frage absurd ist. Denn ohne die Wahrnehmung dessen, was in andauernder Folge vor den Augen eines Menschen erscheint, gäbe es keine Orientierung in Raum und Zeit, so wie sie ausschließlich dem Menschen gegeben ist. Weil ich ein Mensch bin, male ich gegenständlich.

Die Verneinung des Sichtbaren hat wie eine alle befallende Lähmung um sich gegriffen. Allen jenen großen Begabungen, die sich des Ernstes und der Schwierigkeit ihrer Sache bewußt waren, war es vergönnt, zu bewundern. Mit dem eigenen Erlebnis und dem Prozeß seiner Realisation verband sich für sie zugleich die Fähigkeit zu erkennen, daß in dem, was man im Allgemeinen Technik nennt, der höchstmögliche Grad der Vergeistigung des Stoffes in den Meisterwerken liegt.

Dem abgründigsten Feind der Anschauung, Hegel, blieb es dennoch vorbehalten, sein, dem Werden und Vergehen fremdes, aus erstarrten Begriffen gefügtes Weltsystem in ein gültiges Bild zu fassen: „Der Frühling droht.“

Hegel erklärte das Weltbild allein aus dem Begriff. Die Natur definierte er mit allem worin sie erscheint als ein „Fürsichsein.“ Die Berufung des Menschen gipfelte nach Hegels Darstellung in seiner Position im Staate. Das ist eine Hegel gemäße ideale Darlegung, ein Wunschbild. „Was macht denn diesen Staat notwendig,“ fragt Arthur Schopenhauer, „wenn nicht die Verworfenheit des Menschen?“ Allein darin, daß der Mensch im fortgesetzten Verbrauch dieser sichtbaren Welt, dieses Fürsichseins, den für ihn einzigen Sinn sieht, liegt bereits der Kern zu seinem Handeln. Einem Handeln gegen alles was man natürlich nennt. Er dient einem Prinzip, selbst dort, wo er gegen die Natur handelt, um nur seine Stellung als Staatsbürger zu dokumentieren. Es genügt schon rückblickend in Betracht zu ziehen, was Staatsbürger verschiedenster Nationen Generation für Generation aus dieser sichtbaren Welt gemacht haben, und dies stets um einer jeweiligen Staatsdoktrin Folge zu leisten.

Gleichzeitig aber sagt Hegel, daß der Mensch nie lernt, was die Geschichte lehrt. Und vielleicht gibt das Interesse an den Werken der Vergangenheit in unseren Tagen, wenn auch nur am Rande, ein Beispiel dafür: Man hat sie zu Handelsobjekten herabgewürdigt.

Nirgends konnte der von Hegel beschworene, allem Sichtbaren voranschreitende, allem Lebendigen verschlossene Weltgeist konsequenter und orthodoxer begriffen werden, als dort, wo der Frühling gleichzeitig als fester Posten in der Poesie zu stehen hatte - in Deutschland!

Nirgends konnte schließlich die Kunst in einen radikaleren Dirigismus hineingeraten, als in Deutschland.

Hegel - während einer Vorlesung von einem Hörer auf einen Widerspruch aufmerksam gemacht, der aus der Unstimmigkeit mit einem zuvor dargestellten naturwissenschaftlichen Sachverhalt rührte, hatte geantwortet: „Da irrt sich die Natur.“

Hegels schnell hingeworfene Antwort läßt erkennen, wie wenig Bedeutung er einem Einwand beilegt, der auf einen Fehler in seiner eigenen Darstellung gründet. Denn, daß sich der Natur kein Vernunftgrund nachweisen, also auch kein Irrtum unterstellen läßt, war Hegel mit Sicherheit klar. Der Student wird abgefertigt.

Ganz ähnlich verhält es sich mit Deklarationen gegenwärtiger Kunst, die heute von allerhand Leuten abgegeben werden, die sich auf nichts weiter verlassen, als auf eine durch ihre Berufung gesicherte Präpotenz. Je tiefer ein durch Anschauung gegebener Vergleich als Maßstab gesunken ist, um so höher ist die Deklaration eines Artefakts in seinem Wert und in seiner Wichtigkeit gestiegen. Man fragt nicht mehr nach dem, was der Autor gemalt oder gezeichnet hat, sondern nach dem, was über ihn geschrieben wird. Die Negation des Sichtbaren, die das Begreifen von Werden und Vergehen - Vergehen und Werden und damit die Zuverlässigkeit der Wahrnehmung in Frage stellt, müßte notwendig das Ende jeder individuellen Wesensschau, jeder künstlerischen Stimulans zur Folge haben.

Aber in der Sichtbarmachung einer synthetisch geistigen Welt, in dem, was die gegenwärtige Kunst hervorbringt, wird bereits der Kern deutlich, der sich zu ihrer analytischen Definition anbietet, und das heißt, Hegels dialektischem Prinzip folgend, zu ihrer Auflösung. Die gewohnheitsmäßige Verwechslung von Erkenntnisprinzipien mit den Gestalten der Anschauung hat zur Gleichsetzung von Begriffen mit Ausdrucksmitteln geführt. Wie der Verstand bei Wahrnehmung der Realität einer Täuschung, so unterliegt bisweilen die Vernunft einem Irrtum im Hinblick auf die Wahrheit. Täuschung wie Irrtum sind jedoch korrigierbar, solange Verstand und Vernunft sich einander ergänzen und aufeinander Einfluß nehmen können. Nicht mehr aber sind sie es dort, wo sie in einem außergewöhnlichen Zustand, etwa unter einem Zwang, voneinander ferngehalten werden.

In der Beurteilung des Kunstwerks wird der Irrtum offensichtlich: Ein gemalter Baum wird im Verstand dem natürlichen Baum gleichgesetzt, da er bei mangelnder Vernunft nicht als Bild erkannt werden kann. Dieser wächst und gewinnt Gestalt durch das Wirken der Natur, jener durch die Anwendung künstlerischer Mittel, und es ist im Grunde absurd, daß man, beharrend auf diesem Irrtum die Grundfesten des Urteils und mit ihm bereits die der Sprache im Begriff ist, zu destruieren. Mit der Trennung von Verstand und Vernunft, in der Gleichsetzung von Realität und Wahrheit beginnt die Komödie, in welcher der Mensch um die Grundlage seiner Orientierung gebracht wird. Eine analytische Scheinphilosophie steht im Dienst der Talentlosigkeit! Es zeigt sich, daß der im Bild erscheinende Gegenstand in der Vorstellung des Malers allein dadurch auf die Ebene des Kunstwerks gelangt, daß in ihm zugleich Raum und Zeit äquivalent zum Ausdruck gebracht werden. Das bedeutet für den Maler, die höchstmögliche Spannweite zwischen dem wärmsten und dem kältesten Ton zu erreichen – für den Bildhauer zwischen dem höchsten und dem tiefsten Punkt und für den Zeichner das tiefste Schwarz auf weißem Papier.

Die Zeit in einer zu erfassenden Bewegung bzw. Beleuchtung versetzt den Gegenstand in den augenblicklichen Zustand. Das Gegenstandslose kann insofern nur als Konkretisierung dessen angesehen werden, das außerhalb von Raum und Zeit höchstens im Bereich des Denkbaren liegen kann. Daher die immer wiederkehrende Frage: Was sagt mir das?

Um die abstrusesten Kapriolen dessen zu legitimieren, den man zum Genie deklariert hat, wird gesagt: „Immerhin, er konnte zeichnen“. Dies sagt man so, als wäre Zeichnen eine zu absolvierende Disziplin wie das Notenlesen für den Klavierschüler. Da es aber nur eine naturalistische Zeichnung sein darf, in die man sein Vertrauen setzt, zeigt an, daß man in seiner Anerkennung sicher gehen will. Daß aber nur eine schlechte Zeichnung naturalistisch sein kann, wird selten erkannt. Der Künstler hat sich bereits dadurch als Genie qualifiziert, daß er in der Wiedergabe eines Objekts präzise war und kein Detail übersehen hat. Man will wissen, ob, wie beim Konto, nichts an der Zeichnung fehlt. Man sucht in einer aus der Improvisation hingeworfenen Skizze die noch fehlenden Details. Man erwartet das Fertige, während man nicht erkennt, was im Augenblick zur Vollendung gelangt. Daß Sehen und Verstehen konträrer Natur sind, zeigt sich stets dann, wenn das Nichtwahrnehmbare dem Verstand zugänglich gemacht werden soll.

Nur selten gelingt es, Gedachtes zu veranschaulichen, seltener ein Erlebnis in Worte zu fassen. Und eben darin zeichnen sich die großen Werke der Dichtung, ja, selbst die der Philosophie, durch jene bildhafte Prägnanz aus, in der sich die natürliche Kraft ihrer Autoren bewährt. Noch ist das Eis nicht gebrochen - möglich, daß es zu schmelzen beginnt und daß doch endlich „der Frühling droht.“

Mir fällt bei diesem Gedanken Hans Christian Andersens „Schneekönigin“ ein: Im eisigen Palast der Königin findet die kleine Gerda ihren Spielgefährten Kay wieder, den sie in der ganzen Welt gesucht hatte. Tränen der Freude beim Wiedersehen schmelzen dem Buben die Scherben jenes unseligen Spiegels heraus, der zur Erde gestürzt war, als der Teufel Gott das Bild seiner Welt vor Augen halten wollte. Sie waren dem Knaben ins Auge und ins Herz gedrungen. Blind geworden für diese Welt, erkennt er die Gefährtin der Kindheit nicht mehr.

Er erkennt sie so lange nicht bis ihn Gerdas heiße Tränen von den teuflischen Splittern befreien. Nun erkennt er sie wieder. Er erkennt das in ihm selbst ruhende und scheinbar längst vergessene Bild seiner Gefährtin wieder. Es beginnt für ihn das Wiedererkennen der ganzen Welt. Die Königin war vor

den Augen des Knaben ins Riesenhafte gewachsen, wesenlos, ein sich verdichtendes, bald sich auflösendes Gebilde, das nur in der Kälte bestehen kann. Es war die Vernunft, die nun auf eine unerklärliche Weise Gestalt angenommen hatte. War es möglich, daß das Denkbare, und wäre es nur für eine Stunde, für ihn sichtbar geworden war?

In millionenfachem unstillen Wirbel der Schneeflocken war das Bild der Königin vor den Augen des Knaben entstanden. Unfähig sich aus ihrem Bann zu befreien, hatte er sich selbst verloren, bis er die eisige Kälte im Palast der Königin - im Palast der Vernunft - nicht mehr spürte. Doch mit der Frage „Wo war ich? deren Antwort, „im Nichts“ hätte lauten müssen, beginnt er schauend die Welt erneut zu begreifen: „Und sie verstanden auf einmal den alten Gesang: Blumen, die blühen und verwehen, wir werden den Weihnachtsbaum sehen... Und draußen war Sommer, warmer wohlthuender Sommer.“

In die Frage, warum ein Künstler unserer Tage gegenständlich malt, mischt sich unüberhörbar das Erstaunen über ein bereits illegitimes Vorhaben. Man begegnet dem Künstler nicht ohne Mißtrauen, denn der, welcher noch immer oder wieder einen Gegenstand zum Thema nimmt, scheint die allgemein geltenden Richtlinien der gegenwärtigen Kunstgesellschaft zu mißachten. Womöglich aber klingt in einer solchen Frage zugleich auch die Verunsicherung des Fragenden auf. Wäre es denkbar, daß seine mühevoll erworbenen Denkschemata dort, wo man sie ignoriert, auch für ihn fragwürdig werden könnten?

Kann es sein, daß der Anspruch auf die Gültigkeit solcher Doktrin, daß die Unwiderleglichkeit ihrer Verfechter doch nur durch die Einmütigkeit der ganzen Gesellschaft gewährleistet ist, die an sie glaubt?

Dem Fragenden ist es ernst! Seine Frage ist durchaus motiviert, denn eine dumpfe Ahnung führt ihn zurück an die Stelle in seinem Bewußtsein, an der, von Theorien und Begriffen unberührt, der Gegenstand fortlebt, den er als gestaltete Idee im Kunstwerk wiedererkennt.

Die Begegnung mit dem, in seinem Erkennen unabhängigen Künstler, und mit dessen Bild, das von seinem unbefangenen Schauen zeugt, ist es, was den Indoktrinierten beunruhigt. Er wird verunsichert, wo er bestätigt sein wollte:

„Warum,“ fragt er, „malen Sie gegenständlich?“

Geht es ihm um den Wert seines Urteils, so könnte ich ihm mit Marc Aurel antworten: „Was die Fähigkeit zu urteilen und Schlüsse zu machen anbetrifft, so mußt du sie ihn Ehren halten, denn es wohnt ihr die Kraft bei zu verhüten, daß sich in deiner Seele irgend eine Ansicht festsetze, welche widernatürlich ist, oder einem vernunftbegabten Wesen unangemessen. ...!“

Mit jedem Dahinscheiden eines Menschen, mit seinem Tod, endet eine sichtbare Welt. Mit jedem Erblinden eines Menschen beginnt eine Tragödie. Anstelle einer in ununterbrochenem Wechsel der Erscheinungen erlebten Wirklichkeit, der Teilnahme am Werden und Vergehen, tritt die lichtlose, unbewegte Welt aus Begriffen. Ein durch die eigene Anschauung sich dauernd erneuerndes Leben versinkt im Orkus der Kategorien. Um das Gesehene als das Wahr-Genommene zu behaupten, genügt ein Augenzeuge, Meinungen hingegen gewinnen stets nur dann an Gültigkeit, wenn sie von der Masse Besitz ergreifen.

So ist es nicht mehr als natürlich, daß eine durch Anschauung gewonnene Überzeugung nur schwer Eingang in die von einer Meinung beherrschten Masse finden kann. Alles, heißt es, sei schon da gewesen. Sofern aber dem Menschen eine eigene Anschauung zugebilligt werden kann, war eben alles noch nicht da. Aus der Präjudikation, alles sei schon da gewesen, folgte notwendig das Verdikt, aus dem Entmündigung und Dilettantismus folgten. Allein ein sich täglich erweiterndes Vokabularium, das der Kunst zur Interpretation dienen soll, läßt mehr und mehr das Labyrinth erkennen, das hinter den Grenzen der Sichtbarmachung in die vollkommene Verständnislosigkeit geführt hat.

Im elften Lehrsatz (vom Ursprung des Geistes, Ethik) sagt Baruch Spinoza: „Das erste, was das wirkliche Sein des menschlichen Geistes ausmacht, ist nichts anderes, als die Idee eines wirklich daseienden Einzeldinges.“

In der Philosophie der Offenbarung grenzt Schelling das Ding in folgender Weise ein: „Das Sein eines Dinges,“ sagt er, „erkenne ich nur daran, daß es sich behauptet, daß es anderes von sich ausschließt, daß es jedem anderen, in es einzudringen oder es zu verdrängen suchenden Widerstand entgegensetzt. Das absolut Widerstandslose nennen wir Nichts. Was etwas ist, muß widerstehen. Das Wort Gegenstand selbst, mit dem wir das Reelle in unserer Erkenntnis bezeichnen, sagt eigentlich nichts als Widerstand oder ist ebensoviel als Widerstand...“

Nun liegt es aber in der Natur meines Berufes, daß ich mich dem Ding, das der Philosoph zum Gegenstand seines Erkennens macht, als Maler nähern muß. Das heißt: Die Frage, warum ich gegenständlich male, ist vom Standpunkt des Malers nicht zu beantworten, da das Kunstwerk nicht auf diskursivem Wege entsteht. Es kann von nichts anderem zeugen, als von seinem Entstehen; und auf die Frage, was sagt mir dieses Bild, gäbe es nur eine Antwort: „Schauen Sie!“ In nichts kann das Kunstwerk seine Bedeutungslosigkeit eindeutiger dokumentieren, als in dem, was es bedeuten soll.

Es mag sein, daß im Lärm nach allein dem Zweck dienenden Forderungen der die Materie durchdringende Pulsschlag nicht mehr vernehmbar ist. Es wäre der Verzicht und sei es nur für Sekunden, der zur Anschauung der Dinge leitet. Aber das unstillbare Verlangen nach Genuß und Sensation hat den Zweck zu einer jedes Erkennen unterwerfenden Maxime erhoben. Lassen sich etwa die Erkenntnisse der Psychologie nur mit dem Phänomen „Moderne“ in Verbindung bringen also mit der gegenstandslosen Kunst? Oder müssen sie in ihrem Anspruch nicht auch im Hinblick auf das Entstehen des Kunstwerkes früherer Zeiten verstanden werden, indem sie ein auf das Sein gerichtetes Prinzip einbeziehen?

War das Entstehen des Kunstwerks nicht zu allen Zeiten von der psychischen Verfassung seines Urhebers abhängig? Oder ist es überhaupt notwendig zu wissen, daß große Maler wie Théodore Géricault oder Hugo van der Goes geisteskrank gewesen waren? Wäre es nicht notwendig, posthum zu hinterfragen, in welcher Weise sich die Entwicklung auf allen Gebieten auf die Psyche früherer Gesellschaften ausgewirkt hatte?

War nicht das Wesen der Romantik ebenso Ausdruck einer psychisch-gesellschaftlichen Veränderung wie das zu Beginn unseres Jahrhunderts? Kann der rauschhafte Zustand, in den Kandinsky, wie er schreibt, beim Hören des Lohengrins geriet, tatsächlich so wichtig zur Beurteilung seines Werkes geworden sein?

In welchem Zustand hatte sich denn Richard Wagner befunden, als er am Lohengrin arbeitete? In einem, allein durch seine wirtschaftliche Lage verursachten, Zustand völliger Ernüchterung. Könnte Kandinskys Zustand im Vergleich nicht auch dem ähnlich gewesen sein, in dem sich Ludwig II. befand, als er Lohengrin hörte? Ein Zustand, der den König hart an den Rand dessen führte, was man Kitsch nennt.

Derartige Mitteilungen über die Psyche als Stützpfiler kunsthistorischer Daten dienen Stubengelehrten zum Instrumentarium, die weit entfernt von jeder psychischen Anfälligkeit, gar keine Zustände kennen, vor allem keine Rauschzustände. Eine für die gegenstandslose Kunst richtungweisende Schrift Kandinskys trägt den Titel „Über das Geistige in der Kunst“, worin man vergeblich nach einer Definition des Begriffes „geistig“ sucht. Von Kunst aber kann nur die Rede sein, wo das Geistige vorausgesetzt werden darf! Wo nicht, handelt es sich nicht um Kunst. Analog man müßte man vom Natürlichen in der Natur sprechen können. Und dies wiederum würde bedeuten, daß die Natur ebenso gut das Künstliche hervorbrächte, wie der Künstler das Natürliche. Kandinsky mag im Rausch einer unbegrenzten Fülle von Ausdrucksmitteln, über die man verfügt, wie er sagte, indem man sich von der sichtbaren Welt löst, vergessen haben, daß Richard Wagner sich der Grenzen seiner Ausdrucksmittel, den musikalischen Gesetzen, mit Sicherheit im Klaren war.

Es wäre doch ein Unterschied, wenn die Werke Michelangelos nicht in Stein, sondern in Gips ausgeführt worden wären. Allein die Bewältigung eines größeren Widerstandes im Material wird kaum einen rauschhaften Zustand zulassen. Eher wäre der von Erschöpfung und Ermüdung denkbar, den möglicherweise auch der kennt, der aus einer der unzähligen Ausstellungen kommt, in denen gezeigt wird, was in einem Rausch entsteht.

Der rauschhafte Zustand ist heute bereits zur Glaubwürdigkeit einer künstlerischen Schöpfung notwendig geworden.

Die Begegnung mit den realen Dingen konnte so lange zum schöpferischen Anstoß werden, als man darin, über ihren Zweck hinaus, ein Symbol für Glauben und Erkenntnis sah.

Das Schwinden der Symbole muß als ein Symptom für das Schwinden der Menschlichkeit angesehen werden. Unfähig, den Gegenstand zum Zentrum seiner Meditation machen zu können, setzt man in der Kunst der Neuzeit das Verleugnen und die Zerstörung dieser sichtbaren Welt voraus, an die man mit jeder Faser gebunden ist. Ein solches Entfremden von Verstand und Vernunft kann, wie die rein ornamentale Kunst des vorderen Orients zeigt, dort nicht eintreten, wo der Glaube bis auf den heutigen Tag im Mittelpunkt steht.

Den Menschen nach seinem Bilde zu formen, heißt sich von den Göttern der Zeit - die es sich vorbehalten haben, dem Menschen ein ihnen gefälliges Gesicht zuzuerkennen - unabhängig zu machen. Von welcher neuen Zeit immer die Rede sein mag, ob sich die Symptome des Verderbens an einem dem Menschen vorgetäuschten Idealbild oder in seiner schrankenlosen Zerstörung äußern, ist gleich. Es sind die Symptome seiner Entmündigung und damit die seiner Vernichtung. Vielleicht erklärt sich ein die gegenwärtige Kunst kennzeichnender extremer Hang zu symbolisieren aus der unaussprechlichen wie unausgesprochenen Verzweigung über solche Unfähigkeit, solchen Verlust.

Man erinnere sich nicht zuletzt daran, daß gegenüber einem allein in seiner maßlosen Geldgier herrschenden Kunstbetrieb, dem Kunstwerk selbst nur noch ein geringer Stellenwert bleibt. Die Hauptsache ist zur Nebensache geworden. Nicht der Künstler, er mag hervorbringen was er will, nicht sein Werk -gegenständlich oder ungegenständlich - ist von Interesse, sondern nur die Effizienz seiner Vermarktung. So sind es keine Maler- oder Bildhauerwerkstätten, in denen vermeintlich das Kunstwerk entsteht, sondern Redaktionsbüros und Versteigerungshäuser. Wäre es nur Verunsicherung oder Zweifel an der Haltlosigkeit der geistigen Konstruktion, so gäbe es für die Masse ihrer Vertreter im Grunde nicht viel zu befürchten. So leicht es ist, sich in ein geistiges Gebäude Eintritt zu verschaffen, so leicht und unbeschadet kann man es, wird es baufällig, auch wieder verlassen. Allerdings nicht dann, wenn der Eintritt teuer war! Denn wenn man ungeheure Geldsummen, und speziell öffentliche ausgegeben hat, an deren Gegenwert nur der geringste Zweifel wach werden könnte, so ist es verständlich, daß man jeder gegenteiligen Meinung, jeder individuellen Auffassung und Sichtbarmachung, sie mag noch so selten sein, mit größter Entschiedenheit entgegentritt.

Ich selbst mißtraue der Euphorie. Unvereinbar erscheinen mir Begriffe wie Bewußtseinsveränderung oder Begriffserweiterung und ähnliche, mit dem Prinzip der freien Anschauung. Ich glaube nicht an eine Kunst und Wissenschaft verbindende Wesensschau, sofern sie nicht in einem der gesamten Schöpfung zugrunde liegenden Prinzip erkannt wird. Die Erscheinung gibt mir Kriterien, die mir das bloß Gedachte vorenthält.

Der Begriff Kreis, der sich in unserer Vorstellung mit der Sonne verbindet, trifft ebenso auf die Vorstellung vom Vollmond zu wie auf unzählige Formen, von denen wir sagen, sie sind Kreise. Der Anblick der Sonne, wie der vom Mond und allem Kreisförmigen muß ins Bild treten, sofern wir uns verbindlich äußern wollen. D.h. daß niemand sagen kann, er habe „am Himmel einen Kreis“ gesehen, wenn er die Sonne meint. Dies bliebe ohne den Hinweis auf die Erscheinung beliebig und könnte bedeuteten, daß es ebenso gut ein Dreieck hätte sein können von dem die Rede ist. Es bedarf also der Versinnlichung, um sich von einem Geschehen ein Bild machen zu können.

Denn mit dem nur auf das Partikulare gerichteten Blick und einer dem Speziellen dienenden Bewertung der Dinge ist das Erfassen von Zusammenhängen weder im Wirken der Natur möglich noch in den daraus folgenden Anstößen auf eine schöpferische Kraft.

Ich erkenne die Irrtümer, auf denen sich Theorien gründen, die in der Kunst aus einem der sichtbaren Welt entfremdeten Bewußtsein stammen. Ich widerspreche der Ansicht, daß sich ein auf Geometrie beschränkendes Bild auf eine im Unendlichen gründende Formenwelt verweist. Denn schließlich kommt jede Figur in der geometrischen Reihe nur einmal vor.

Ich vermisse die Substanz.

Nicht in der Vielzahl meiner Vorstellungen sehe ich die Triebfeder, die mich veranlaßt tätig zu werden, sondern in der einen, die mich das Prinzip erkennen läßt, aus dem die unendliche Schöpfung hervorgeht, und die mich bisweilen mit jedem Gegenstand zur Erkenntnis meines eigenen Selbst führen könnte.

Hansjörg Wagner