

Das Kunstwerk zwischen Lebenskampf und Lebensstil

Gültige Resultate menschlichen Wirkens, speziell dort, wo sie geistiger Natur sind, bleiben meist nur Zeugnisse eines von einem Einzelnen geführten Lebenskampfes. Sähe man jemand, der seinen Lebenskampf geführt und am Ende bestanden hatte, aus der Sicht eines Zeitgenossen, so wäre man geneigt, diesen in seiner Bedrängnis oder in seiner Verzweiflung für einen Don Quichotte zu halten.

Das sollte vielleicht schon genügen, um zu erkennen, auf welchem Irrtum ein solcher Vergleich gründen würde, da ein derartiger Kampf auf keinen Fall mit Windmühlen zu tun hat. Miguel de Cervantes selbst gibt ein anschauliches Beispiel für einen im Geist zu führenden Kampf, zumindest im übertragenen Sinne, da er in der Seeschlacht bei Lepanto eine Hand verloren hatte. Ich denke, es ist bemerkenswert, dass es in der langen Reihe derer, die sich auf einen solchen Kampf eingelassen hatten, die wenigsten ohne körperliche Gebrechen waren. Ja, es hat den Anschein, dass die Natur mit der Vergabe außergewöhnlicher geistiger Fähigkeiten körperliche Gebrechen auf die Rechnung setzt. Unter den deutschen Romantikern, die nach Italien zogen, gab es kaum einen, der nicht, wie auch Schiller oder Mozart, an der Tuberkulose erkrankte. Wie viele, wie etwa Théodore Géricault oder Robert Schumann, fielen in geistige Umnachtung!

Man setzt irgendwie voraus, dass derartige pathologische Erscheinungen das Genie erst vollkommen machen. Eine Meinung, die dazu geführt hat, dass sich die Mittelmäßigkeit den Anstrich des Krankhaften ganz bewusst zulegt, um mit allerlei Marotten den verrückten, weltfremden Künstler zu spielen. Besonders in unserer Zeit erwartet man den außergewöhnlichen Künstler schon in seinem Habitus. Er muss in seinem Auftreten ebenso abnorm erscheinen wie in dem, was er produziert, nur um als interessant zu gelten. An dem, was ein solch verrückter Künstler leistet, sieht man allerdings nicht mehr als das heute Gewöhnliche. Etwas, und sei es noch so weit hergeholt, Unverständliches und Sinnloses, das als das genommen wird, was der Kleinbürger „modern“ nennt. Andererseits kann man die Frage stellen, wie sinnvoll es ist, Sonnenblumen oder ein Mohnfeld zu malen. Dieser Sinn teilt sich nicht im Motiv mit, sondern im Erleben, in der Auseinandersetzung mit dem Werk, also dem oben erwähnten geistigen Kampf, und wird so zu einer nachfühlbaren Leistung. Und selbst, wenn es sich nicht mitteilte oder von niemandem je gesehen würde, so läge der Sinn immer noch im Akt des Umsetzens der Idee. Es ist etwas, das man von einem talentlosen Menschen nicht zu sehen bekommen kann. Das Gebaren verrückter, aber talentloser Künstler steht dann im Kontrast zu den von ihnen geschaffenen Bildern, ob diese nun gegenstandslos sind oder ein Mohn- oder Sonnenblumenfeld zeigen oder ein kläglich krampfhaft lächelndes Damenporträt.

Die Akzidenz eines verrückten Wesens wird als die Substanz genommen, die es aber gerade in dem, was es hervorbringt, schuldig bleibt. Es ist umgekehrt nicht mehr als traurig, wenn dort, wo von in der Tat bedeutenden Werken die Rede sein könnte, wesentlich mehr das Leiden der Autoren als das Werk im Mittelpunkt steht. Leiden, Entbehrung und vor allem wirtschaftliche Not sind gewissermaßen der Garantieschein für den Wert eines Kunstwerks. Wie oft wird wiederholt, dass dieser „nicht ein einziges Bild verkaufen konnte“ und jener „seine Partituren immer vergeblich angeboten hatte“! Lebensumstände, welcher Art auch immer, sind nun einmal leichter nachvollziehbar als das Entstehen eines Kunstwerkes.

Für jemanden, der nur mit der Bewältigung des Alltags beschäftigt ist, muss es unverständlich erscheinen, dass eine Idee, fast wie ein selbständiges Subjekt, allen Widrigkeiten zum Trotz nach einer unbedingten Realisierung verlangt. Das Geld, mit dem man einen ordentlichen Wintermantel kauft, gibt der Maler für Farben und Leinwand aus. Er ist verrückt!

Immer wieder bekommt ein begabter junger Mensch zu hören, dass er mit seinem Vorhaben nicht das „Nötigste“ zu gewinnen imstande sein werde und, dass er sich einen anderen Weg suchen möge.

Gewiss, man könnte einem solchen Ermahnen nicht sehr viel entgegenen und jemand, der die größte Strecke seines Weges aus der Retrospektive sieht, müsste ihm, angesichts der Stationen, an denen er zu scheitern drohte, Recht geben. Nur, dann sollte jener ihm auch sagen, was denn das „Nötigste“

gewesen wäre. Er kann von der Stelle, an der er nach langen Jahren angekommen ist, nichts weiter konstatieren, als dass er seiner Natur entsprechend gar keinen anderen Weg hätte gehen können.

Bei den so genannten „Frühvollendeten“ hat man den Eindruck, dass die natürliche Bestimmung ihnen die Antwort erleichtert haben mag. Wie viel Zeit ihnen beschieden sein mochte, konnten auch sie ja nicht wissen und haben doch schon in frühen Jahren das Erstaunliche erreicht, das, von dem man sagen kann, es ist vollendet. Man denke an Franz Schubert, an die *h-Moll Sinfonie*, *Die Unvollendete*. War das nicht das Nötigste? Die Musik war nicht das Nötigste, womit Schubert sich aus seiner aussichtslosen Lage hätte heraushelfen können. Aber sein Werk gehörte zum Nötigsten insoweit, als er es der Musik nicht schuldig bleiben konnte.

„Er stand vor dem Abgrund, vor dem Ende seiner Existenz“, hört man - und was hat er der Nachwelt geschenkt! Wahrhaftig, er hatte etwas verschenkt, dessen Wert in den seltensten Fällen weder von seiner Mitwelt, bis auf seinen Freundeskreis, erkannt, noch von der Nachwelt begriffen wurde.

Als Dürer auf seiner niederländischen Reise nach Köln kam, zeigte ihm der Rat der Stadt den *Dreikönigsaltar*, den Stephan Lochner für den Kölner Dom geschaffen hatte. Einer der Räte bemerkte bei dieser Gelegenheit, dass dieser Tüchtige in Armut aus der Welt geschieden sei. „Dessen hätten sich die Herren von Köln schämen sollen“, war Dürers Antwort.

Ignoranz und Missachtung sind also nicht nur für das Denken unserer Zeit symptomatisch. Möglich und zu hoffen ist aber auch, dass sich ein solcher Stadtrat in der Begegnung mit Dürer seiner Bedeutungslosigkeit bewusst geworden war! Es ist ein zynischer Gedanke, dass man Armut und Gebrechen zum Maßstab dessen nimmt, was für bewunderungswürdig erachtet werden soll.

Inwieweit Erlebnisfähigkeit dazu ausreicht, um mit aller Energie das Erlebte zu gültigem Ausdruck zu bringen, lässt sich nicht erklären. Am wenigsten von einem Maler oder einem Bildhauer wäre ein Kommentar zu seinem Vorhaben zu erwarten. Edgar Degas zum Beispiel ging wie ein Dieb an sein Tagewerk. „Niemand“ sagte er, „soll wissen, was ich tue.“ Er setzte sich über die aussichtsloseste Situation hinweg, um nur den ihn leitenden Gedanken aufs Neue anzufixieren und tätig zu werden. Denn gegen die in der Idee gründende Unruhe gibt es keine Mittel sich zu wehren. Die Frage nach dem Lebensunterhalt wird vorläufig verdrängt. Von Richard Wagner ist bekannt, dass er unter der Last musikalischer Visionen in eine Kaltwasser-Heilanstalt zu gehen in Erwägung zog. Wie sollte sich auch ein Mensch, der einem täglich wiederkehrenden Treiben ausgesetzt ist, einen Begriff von der Lebensführung eines anderen machen, der allein von der inneren Vorstellung geleitet ist? Vielleicht ist es zutreffend, hier von Verrücktheit zu sprechen.

Aus dem Lebenskampf jedes dieser Exponenten der Kunst, aus ihren Erfahrungen mit den Menschen, denen sie im Leben begegnet sind, Freunde oder Widersacher, erklärt sich zunächst die Art ihrer Anschauung und schließlich ihre Einstellung zur Welt. Man erkennt das Motiv, welches sie entweder in die Eremitage zwang oder in die lebhaftige Beteiligung am Gesellschaftsleben. Und selbst dort, wo diese Beobachter gefeiert wurden, blieben sie Außenseiter.

Der hochgefeierte Johann Strauss konnte Schwermut und Unzufriedenheit, ja bisweilen Lebensangst nicht verleugnen. Ein Walzer, wie der *„An der schönen blauen Donau“* ist in seiner Grundstimmung vielmehr eine sinfonische Dichtung als ein Walzer, nach dem getanzt wird.

Allein aus dem Finale ließe sich, hört man genau zu, der Abgesang der ganzen geschichtsträchtigen Donaumonarchie heraushören, und nicht nur das Sich-Entfernen des Stromes bis zu seiner Mündung ins Schwarze Meer. Johann Strauss war ein Hypochonder, der in Wien als der „fesche Schani“ fortlebt, als der „Walzerkönig“. Dabei konnte Strauss selbst nicht tanzen. Nur selten sah man Johann Strauss mit einer heiteren Miene, wenn er ans Pult kam oder die Violine zur Hand nahm. Seinen Bruder Joseph ermahnte er, auf jeden Fall freundlicher ins Publikum zu sehen, als er selbst.

Beim Lesen einer heiteren, witzigen Lektüre vermutet man oft den ebenso heiteren und witzigen Autor. Dies ist nur selten der Fall. Eben solche, deren Werke erheiternde Wirkung hatten, waren in den meisten Fällen ernst und verschlossen.

Von Dostojewski, der in die abgründigsten Tiefen der menschlichen Psyche drang, kann man sagen, dass er, wie etwa beim Beobachten eines Titularrates oder eines selbstbewussten Polizeibeamten einen scharfen Blick mit einem ebenso scharf ausgeprägten Humor verband. Die Sehweise bleibt bei allem ernst. Liest man anekdotische Erinnerungen solcher glücklich wie ebenso unglücklich Auserwählten,

so kann man sich nicht des Tragikomischen entziehen, das sich oft schon in ihrer Erscheinung kund tat und bisweilen groteske Züge annehmen konnte. Wie etwa bei Adolph von Menzel, der, wenn er die Treppe zum Hofball in Berlin hinaufstieg und nicht größer war als der Stiefel eines am Portal postierten Grenadiers, mürrisch zu ihm hinaufschaute und vorbei ging.

Ebenso mürrisch, unwirsch trat Beethoven auf. Er legte wie provokativ kaum noch Wert auf sein Äußeres, denn oft genug stand selbst der Erfolg im Missverhältnis zu allem, was der Alltag forderte. In der Zeit als er die *Missa Solemnis* schrieb, gab es einen Streit zwischen ihm und der Haushälterin. Unter Heulen und Stampfen, bemerkt der Chronist, entstand das *Kyrie Eleison*. Dem schöpferischen Willen stand bei Aufbietung aller Energie die Trivialität täglichen Lebens entgegen. Solche Gegensätze hatten nicht selten eine künstlerische Eingebung zur Folge. Wie etwa Beethovens kleines Rondo für Klavier *Die Wut über den verlorenen Groschen*. Es tritt bisweilen die Doppelbödigkeit ins Licht, in welcher das triviale Bild des Alltags im Kunstwerk zurückreflektiert. Den Einfall zur großen Arie der Königin der Nacht in der *Zauberflöte* empfing Mozart, indem er den Streit von zwei Weibern im Treppenhaus vernahm. Über den alltäglichen Verdross siegte der Humor. Der Rhythmus, der sich aus dem Streit entwickelte, steht heute in Mozarts Partitur.

Es ist nicht unbedingt das Erhabene oder das Abgründige, das mit der künstlerischen Vorstellung von vornherein einhergeht, oder einem vielleicht notwendigen Einfall zu Hilfe kommt. Es ist ein über den schärfsten Grad der Klangvorstellung hinaus nicht zu unterschätzendes Maß an einem zum Paradoxen tendierenden Humor. Wer sich die Fünftausendtaler-Arie in Albert Lortzings *Wildschütz* ins Gedächtnis ruft, das groteske Sich-Hinein-Steigern eines armen Schullehrers in die Vorstellung, bald ein reicher, ein berühmter Mann zu werden, könnte vermuten lassen, dass Lortzing selbst oft genug mit fünf Talern zufrieden gewesen wäre. Aber gegen alles, womit ihm die Realität widersprach, hatte sich Lortzings genialer Einfall und sein glänzender Humor stärker erwiesen als alle Reichtümer der Welt. Allein solche Genialität ist es, die den Bedürftigen in den Stand setzt, dieser Realität die Stirn zu bieten.

Solche seltenen, hervorstechenden Fähigkeiten aber sind es, die auch Stümper und Spekulanten auf den Plan rufen, um gegen das Überdurchschnittliche anzukämpfen und den Lebenskampf zu erschweren. Das ist deren Lebenszweck. Es ist eine ganz unzutreffende Meinung, dass „sich jemand für die Kunst entschieden hätte“. Viel richtiger wäre es zu sagen, dass „sich die Kunst für jemand entschieden hat“.

Paul Gauguin war Bankbeamter und wohl schon über die vierzig hinaus, als er zu malen begann. Des Kunstbetriebs in Paris bald überdrüssig, zog es ihn schließlich in die Südsee. Anton Bruckner, der sich in seinen reifen Jahren noch immer um eine Beamtenstellung bemühte, begann sein sinfonisches Werk, als er den Zenit seines Lebens bereits überschritten hatte. Erst sehr spät war es Arthur Nikisch, der die erste Bruckner-Aufführung dirigierte. Den Erfolg seiner Sinfonien erlebte der Komponist nicht mehr. Nun wäre es allerdings müßig, die Problematik solcher Lebensbedingungen zu skizzieren, wenn der vielleicht schwierigste Anteil, der Brennpunkt eines solchen Kampfes aus dem Blickfeld verloren geht. Es gibt nämlich niemanden, dessen Urteil als sicher genug gelten könnte, um sagen zu können, es lohnt sich oder es lohnt sich nicht. Selbstüberzeugung und Selbstkritik sind eng mit einander verschwistert. Und so entbrennt der Streit um den Sinn eines künstlerischen Unternehmens nirgends so heftig als im Autoren selbst. Es liegt also in der Natur der Sache, wenn dieser sich fragt, ehe er täglich neu auf einen Streit mit sich selbst eingeht, worin denn der Sinn jedes solchen neuen Beginnens zu finden sei. Und wer diesen *Circulus Vitiosus* kennt, wer mit solcher Veranlagung lebt, dem ist es verständlich, „dass man“, wie Menzel einmal sagte, „jedes Bild an dem man arbeitet, so sehen sollte, als wäre es das letzte.“

Vielleicht ein alltäglicher Eindruck, kann wiederum schon zum Anstoß eines neuen Beginnens werden. Der Gedanke fängt Feuer und breitet sich aus. Möglich, dass er dauernd variiert sein will. Daraus erklärt sich jene merkwürdige Unruhe, die kaum dass, der Maler mit der Arbeit begonnen hat, verebbt. Der oft langwierige Prozess des Entstehens wird dann weniger euphorisch als kritisch verfolgt. Paradoxerweise gründet hierin das, was man gemeinhin „weltfremd“ nennt. Denn das, was nun dem Entstehenden vorausgeht, ist doch das, was ihm der Anblick seiner Welt geboten hat! Wenn es gut gehen soll, erkennt er, dass alles, was gültigen Ausdruck erreichen soll, das Resultat fortgesetzten Korrigierens ist.

Dort, wo man sich bei einer Auseinandersetzung mit sich und seinem Thema auf einen in Aussicht gestellten Erfolg beruft, wird die eigene Kritik sekundär. Die kritische Einstellung zu dem, was der Maler unter seinen Augen entstehen sieht, was er kritisch verfolgt, ist der Wellenbrecher, an dem Kunsttheorien und Ratschläge abprallen. Das auf dem Wege der Selbstkritik Gelungene mag stets eine hinreichende Äquivalenz sein, für jedes Gefecht, mit dem er mehr als das Notwendigste zu gewinnen hoffte. Wenn von einem Künstler gesagt wird, „er habe seinen Ruhm nicht mehr erlebt“, dort sollte man sich fragen, worin denn heute sein Ruhm liegt und wer darüber urteilt. Man kann nicht unbedingt den Eindruck gewinnen, dass sich die Kritikfähigkeit einer Massengesellschaft wie der unserer Tage im Unterschied zu der des 19. Jahrhunderts dramatisch verschärft habe. Die Sehweise jener Gesellschaft orientierte sich vornehmlich an den Salons. Der Personenkult, die Aufwertung der Person, namentlich durch den Einfluss der Medien, hat heute einen Stellenwert erreicht, der weit höher steht als die Leistung.

Die dümmsten Einfälle, wie einen solchen, dass jemand ein Porträt über Kopf an die Wand hängt, werden als revolutionär erachtet. Aber schon darin, dass man das Revolutionäre erwartet, zieht man dem Revolutionär den Boden unter den Füßen weg. Nach demselben Prinzip geht es mit allen Kriterien, die von allerlei Galeriedirektoren ausposaunt und folglich für etwas genommen werden, das nicht in ihnen enthalten ist – der künstlerische Wert. Was man im täglichen Umgang von jedem Menschen erwartet – Verantwortlichkeit – verkehrt sich hier ins Gegenteil. Je arroganter und je ignoranter derartige Leute auftreten, um so mehr gewinnen sie an Respekt. Einem von der Natur begabten Menschen ist die Verantwortlichkeit für diese seine Begabung mitgegeben. Eben diese Verantwortung, die er für die ihm von der Natur verliehenen Begabung trägt, bringt ihn mehr als jedes Gebrechen und jede Not in Kontrast zu seiner Umwelt. Was ihn bewegt und zur Tätigkeit ruft, ist der Wille zu einer seiner Natur entsprechenden Leistung. So aber ist auch der Herdentrieb, wo er unter Menschen wirksam wird, eine natürliche Erscheinung. Wobei es gleichgültig ist, ob ein Bulle oder ein Kulturbeauftragter der Herde vorangeht. Caspar David Friedrichs Nachlass wurde durch einen Beamten geschätzt und zu geringem Preis verkauft, um die Beerdigung zu bezahlen. So wie der Lebenskampf begonnen hatte, so ging er zu Ende. Er hatte gearbeitet, um beerdigt zu werden.

Wie erklärt sich das Phänomen, dass ein Mensch solcher Prägung erst nach seinem Ableben bekannt oder berühmt werden kann? Man wird es schwerlich damit erklären, dass die Nachwelt die Bedeutung eines Kunstwerkes besser erkennt, als die Mitwelt. Dass das ursprünglich Künstlerische, das Bedeutende im Natürlichen und das Natürliche in seiner Bedeutung erkannt wurde, verdankt man Leuten, die auch in der Rezipienz von einer angeborenen, natürlichen Wesensschau geleitet werden. Nicht solchen, die, wie es heute der Fall ist, jeden im Augenblick geltenden Begriff vor die Anschauung setzen. Die stringente Orientierung an Begriffen, welcher Art sie immer sein mochten, war namentlich in Deutschland ein Zeichen der Gefolgschaftstreue. Wo es an der künstlerischen Leistung mangelt, wird der Begriff zu Hilfe gerufen. Man sollte meinen, dass zumindest in der Umgebung, in der man zu Hause ist, die Macht der Begriffe ausgegrenzt werden würde. Hier stellt sich die Frage, nach dem Gewicht individuellen Geschmacks und der Identifikation mit seiner Umgebung am deutlichsten.

Wie man sein Zuhause gestaltet, ist eine Frage der Resistenz gegen Ideologien und der Identifikation mit aktuellen Strömungen der Zeitgeschichte. Ratlosigkeit stellt sich ein. Eine Kommunikation zwischen Produzenten und Rezipienten findet nicht mehr statt, ja nicht einmal mehr zwischen Eheleuten.

Setzte man zwei Maler vor dasselbe Motiv, so würde in jedem Fall jeweils ein anderes Bild daraus werden. Man spricht vom Bild der Natur, aber nicht von der Vorstellung von der Natur. Die künstlerische Leistung ist nicht analytischer Art, so wie die Naturwissenschaften. Sie ist im Sinn der Synthese metaphysischer Natur. Wo dem Sichtbaren Grenzen gesetzt sind, beginnen aber Logik und Spekulation. Für die absurdesten Vorhaben, für jeden offensichtlichen Betrug werden zuerst jene gewonnen, die man in ihrer Leichtgläubigkeit zu erfassen sucht. Es sind die, welche man bei aller Nichtachtung am dringendsten braucht. Es sind die, welche man indoktriniert und die allen Zwecken zum Vorspann dienen. Was aus dem Munde der Zuständigen kommt, gelangt zuerst ins Ohr des Unbefangenen. Der aber gehört in die Phalanx derer, die jenen entgegneten, die sich mit offenen Augen ein eigenes Urteil bewahren. Und keiner von ihnen will außen vor bleiben. Für die

Einsichtigen, die Kritikfähigen ist es Teil des Lebenskampfes, ohne Resonanz mit dem zu bleiben, was sie aus eigener Anschauung leisten. Dass sich Ignoranz und Präpotenz allerdings von ganz offensichtlich unberufener Seite nachteilig auf Gemüt und Gesundheit auswirken, dürfte verständlich sein.

Ist die Zeit gekommen, das Kapitel aufzuschlagen, in welchem der Wert eines Kunstwerks verbreitet wird, so beeifert man sich nun umso mehr, sein Interesse daran zu bekunden. Kommt man in ein Hotel, so sieht man auf jeder Etage die gleichen Bilder. Dutzendweise finden sich die *Sonnenblumen* von van Gogh, die *Badenden* von Cézanne und die *Seerosen* von Monet. Das Gleiche bietet sich in den Privatwohnungen, ins Kinderzimmer gehört auf jeden Fall ein Bild von Paul Klee. Es scheint, als würden diese Reproduktionen angeschwemmt.

Aber ist dies nicht auch alles Vergangenheit – 19. Jahrhundert? Waren diese Leute nicht auch Zeitgenossen von Makart in Wien oder Defregger in München, die die Mode in der Kunst anführten? Befinden sich diese ultramodernen Hotelbesitzer mit diesen Ausstellungen von Reproduktionen nicht tief im 19. Jahrhundert? Was bietet ihnen ihre Zeit, die Gegenwart, um sich für etwas Gleichwertiges zu entscheiden? Hier hört das Vertrauen zu den Kunsttheoretikern auf, hier, wo die Anschaulichkeit lebendig geblieben ist.

Man wird dem Problem nicht dadurch gerecht, dass man den Fragenden einen „Spießer“ nennt. Betrachtet man die Bilder derer, von denen man sagt, sie seien revolutionär gewesen, so waren sie es dadurch, dass sie die Ateliers verlassen hatten und vor die Natur gegangen waren. Es ist bedauerlich, dass die Kunstbeflissenen unserer Tage kein Gespräch mehr mit Cézanne oder einem anderen jener Epoche führen können. Aber es gibt genügend Briefwechsel, in denen eine aus dem Erlebnis des Geschauten gewonnene Erkenntnis stets neu bekräftigt wird. Die Kunstproduzenten unserer Tage haben das Artefakt in ein Kreuzworträtsel umgemünzt. Darin stehen sie mit dem Spießer, den sie verachten, auf derselben Ebene.

Es ist bemerkenswert, dass sich mit dem Namen eines Malers oder eines Bildhauers der Vergangenheit sofort sein Werk verbindet. Hingegen wird man sich durch den Namen gegenwärtiger Kunstexponenten kaum oder gar nicht seines Werkes erinnern. Und zwar darum nicht, weil sich von allem, was geboten wird, das eine kaum vom anderen unterscheidet. Es ist gegenstandslos und eben darin, dass es gegenstandslos ist, bleibt es einem objektiven Urteil verschlossen. Es lässt keine eigene Wesensschau des Autors erkennen. Worin soll der Wert eines Kunstproduktes erkannt werden, das dem Betrachter keinen Vergleich zum Wirklichen bietet? Worauf soll sich ein eigenes Urteil stützen? Ist es wirklich wahr, dass die Fähigkeit zu abstrahieren sich erst in unserer modernen, industrialisierten Gesellschaft verbreitet hat, andere Generationen also „nicht reif“ waren?

Es ist vielmehr die Befürchtung, eine dem heute geltenden Kunstprogramm entgegenlaufende Wahl nicht legitimieren zu können, was Verbreitung gefunden hat! Sofern es nicht alle wählen, scheint es mit dem Lebensstil des Einzelnen unvereinbar. Könnte er sich vorstellen, dass jene, die man heute feiert, im schwierigsten Lebenskampf standen, eben weil ihre Art zu malen oder zu zeichnen dem Verlangen der Gesellschaft nicht entsprochen hatte? Von der Gesellschaft unserer Tage könnte man sagen, dass sie nicht im Stande ist, den Unwert vom Wert zu unterscheiden. Es mag daran liegen, dass frühere Generationen nicht so ohne weiteres zu indoktrinieren waren und dass in ihnen sowohl die Anschauung der Natur wie der Meisterwerke weiter vorangegangener Generationen noch allzu lebendig fortwirkten.

Mit der Entwicklung der Massengesellschaft durch die Industrialisierung begann die Zeit der Dekadenz. Das Ursprüngliche, das Erlebnis, das unmittelbar in der Peinture ablesbar geworden war, verlor sich in der Suche nach dem Stil. Schon Arnold Böcklin und ähnliche hatten begonnen, den Erscheinungen ein Symbol abzugewinnen. In den Zimmern alter Leute, die mit dem Tod liebäugelten, sah man in breitem, poliertem Kirschbaumrahmen Böcklins *Toteninsel*. Es war in dieser Zeit das meist reproduzierte Bild. Vielleicht lag etwas Seherisches darin. Den nachfolgenden Generationen sollte der Erfolg vorerst versagt bleiben. Die Werke der deutschen Expressionisten ließen sich kaum oder gar nicht mit den Ansprüchen großer Salons vereinbaren. Man bevorzugte Bilder romanhafter Inhalte, solche, in denen wie schon die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts gezeigt hatte, der Schwerpunkt im Inhalt lag. In der Zeit der Diktatur in Deutschland hatten künstlerischer Ausdruck und jedes

künstlerische Vorhaben den Weisungen von staatlicher Seite zu folgen. Es war die Zeit der Barbarei mit Malverboten und Bücherverbrennungen. Ein geistiges Gefüge, das sich Epoche für Epoche ergänzt und befruchtet hatte, war zerstört. Wie und an was sollte sich die neue heranreifende Generation von Malern und Bildhauern in Zukunft orientieren?

Die schlechtesten Ratschläge erteilten ihnen jene, die nun aus dem Drama Kapital schlugen und einer neu aufkommenden Art von Diktatur dienten. Es genügte ihnen schon, denjenigen, der einen Baum oder einen Maikäfer vor der Natur zeichnete, als höchstverdächtig zu erachten. Wer also gegenständlich malte, wurde als untragbar abgewiesen. Es begann dasselbe Spiel, der unbedarfte, gutgläubige Bürger, der jedem neuen Aufruf folgt, wird nun wiederum zum bedingungslosen Anhänger. Wiederum regiert der Ungeist und es erscheint wie eine Farce, wenn jemand den Wunsch äußert, sich nach einem Stil - seinem Lebensstil - einrichten zu wollen.

Stellen wir also die Frage, was Stil eigentlich sein kann. Wo vom Lebensstil die Rede ist, dort sollte zunächst von der Lebensart eines Menschen die Rede sein. Ein Bauernhaus im Engadin setzt andere Lebensbedingungen voraus als das an der Nordseeküste. Eine Landschaft, die van Gogh gemalt hatte, entstand unter anderen Bedingungen als ein Bild von Giovanni Segantini. Das Entstehen solcher Bilder kann weder von einem Lebensstil zeugen noch kann es einem Lebensstil dienen. Oder wollte jemand, vorausgesetzt er hätte Geld und genug Platz, die grausamen Bilder von Michelangelo, Caravaggio oder Goya an die Wand hängen, um seinen Lebensstil zu dokumentieren? Jemand, der sich eine barocke Kommode ins Zimmer stellt, mutiert nicht zu einem Menschen des 17. Jahrhunderts. Bei allem, was er sich unter seinem Lebensstil vorstellt, wird er den Lichtschalter in seinem Haus nicht entbehren wollen. Wird etwas zum Stil, so muss es zum Stil der ganzen Gesellschaft werden. Dies aber setzte eine unausgesprochene Übereinkunft mit allen voraus, mit denen er lebt, mit ihrem Habitus und ihren Geräten. Mit der Massenherstellung von Geräten jedweder Art, zu welcher kein Handwerker gebraucht wird, verschwinden die regionalen Unterschiede, die Eigenheiten in der Gestaltung von Dingen, die die Menschen umgeben.

Was also ist Stil in der modernen, industrialisierten Welt? Wodurch bestimmen sich Moden und Zeitgeschmack in einer gewissermaßen gleichgeschalteten Welt? Es kann das Verlangen nach Komfort sein, verbunden mit einem Verlangen, einem Status zu genügen. Die eine Waschmaschine mag hübscher aussehen als die andere, aber fraglich ist, ob es tatsächlich ein „Stil“ ist, der die Wahl entscheidet. Dies ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil nicht alle Mitglieder der Gesellschaft dieselben Mittel zur Verfügung haben. Was also entscheidend wird und alle bestimmt, ist überhaupt eine Waschmaschine zu besitzen. Das ist dann ein Lebensgefühl, aber es hat nichts mit Form oder Gestaltung zu tun. „Stil“ wäre dann nicht Zeichen für einen bestimmten Geschmack, sondern für Besitz. Das Starre, das mechanisch hergestellte Objekt, mit dem wir täglich umgehen, entzieht sich in seiner Funktion dem Zufälligen, das die Natur in ununterbrochenem Wechsel bietet. Es ist, kann man sagen, schon in sich selbst stilisiert. Man spricht heute vom Design.

Es gibt Beispiele dafür, dass man versucht hat, die technisch mechanisierte Welt im Kunstwerk zu verlebendigen. Ein nagelneues Fahrrad hatte Menzel auf der Weltausstellung in Paris gezeichnet, in seinen Bildern sieht man es nicht mehr. Die freie Führung des Pinsels steht der technischen Präzision entgegen, welcher der Bleistift mindestens noch folgen kann. Lesser Ury, auch Max Liebermann, sahen sich vor das Problem gestellt, die Autos, die nun das Stadtbild beherrschten, ins Bild zu übernehmen. Aber in der Unbeholfenheit sieht man, dass ihnen der Gegenstand fremd war. Er erschien nicht malerisch. Fernand Léger trieb die technische Welt ins Ornamentale, wobei Technik und Mechanik zu Bildelementen wurden.

Zu unterscheiden ist das Malerische vom Konstruktiven. Ein Architekt zeichnet strenger als ein Maler oder wiederum ein Bildhauer zeichnet formaler oder linearer. Allein aus einer angeborenen Sensibilität, aus dem Empfinden der verschiedenen Qualitäten von Kunstwerken, unabhängig von der Zeit ihres Entstehens, versteht sich das Niveau des Rezipienten. Er wird sich der Gleichartigkeit einer Rohrfederzeichnung von Rembrandt und der von Vincent van Gogh nicht entziehen können.

Stil war stets ein Zeugnis der Schwäche. Max Liebermann sagte einmal „Wo der Stil anfängt, hört die Kunst auf.“

Es ist kaum anzunehmen, dass die Spontanen, vom Impetus Geleiteten nur einen Augenblick daran gedacht hätten, den Wert ihres Werkes darin zusehen, einen Stil erfunden zu haben. Das, was man Stil nennt, war stets Sache der Mittelmäßigen. So hört man heute von Halbgebildeten, dass „dieser junge Maler sehr talentiert sei. Er müsse noch zu seinem Stil finden.“

In einem Gespräch mit Robert Schumann sagte Brahms, „Beethoven habe es jedem unmöglich gemacht, noch einmal eine Sinfonie zu schreiben.“ Das heißt, dass das Außergewöhnliche, das das Genie hervorbringt, nie zu einer allgemein geltenden Grundlage gemacht werden kann. Das Außergewöhnliche liegt eben darin, dass es zu keinem Stil werden kann. Ein Kunstwerk kann spontan entstehen, ebenso wie es nach längerem Reflektieren in Angriff genommen werden kann. Auf keinen Fall aber dadurch, dass man den Forderungen seiner Zeit gerecht werden will, viel weniger dem Lebensstil, der in nichts sichtbar gemacht werden kann. Wie alles Natürliche emporwächst, alles Lebendige unmittelbar auf uns wirkt, so unmittelbar wirkt auch ein von der Natur geleitetes Kunstwerk auf den Betrachter.

Setzte man voraus, dass jedes Menschen eigener Lebensstil Anspruch auf Gültigkeit hätte, welcher sollte dann richtungweisend für das Entstehen eines Kunstwerkes werden? Wie sollte ein Kunstwerk allgemeine Gültigkeit erlangen, wo allein der Anspruch auf einen solchen nur allein subjektiven Lebensstil der Anlass war. Hieraus erklärt sich der Kontrast von künstlerischer Eingebung und dem oft verständnislosen Verlangen des Rezipienten. Ist man dem Lebensstil verpflichtet, will man in der künstlerischen Leistung statt der Vorstellung des Malers die eigene Vorstellung verwirklicht sehen. Ignoranz und Präpotenz wirkten von je umso erfolgreicher zusammen, je mehr sie einen Autor in seiner wirtschaftlichen Unterlegenheit erkannten. Man erinnere sich an Menzel, der als junger Mensch Tisch- und Einladungskarten malte, ehe er auf den Rat Franz Krügers die Geschichte Friedrichs des Großen illustrierte. Webers *Freischütz*, den größten Erfolg, den je eine Oper erzielte, suchten Gaspere Spontini und Friedrich Schinkel, der als Architekt wie als Bühnenbildner wirkte, zu verhindern. Dem Lebensstil sollten allein italienische und französische Werke gerecht werden.

In unserer Zeit, der sogenannten „Moderne“ verhält es sich ebenso. Es kann nicht sein, was nicht sein darf! Allein der Begriff „gegenstandslos“ grenzt den Schauplatz ein. So wenig es möglich ist, ohne Worte zu denken, so wenig ist es möglich ohne Anschauung zu urteilen. Zwischen die immerwährend waltende Natur, die dem erkennenden Bewusstsein zur Orientierung diene und seinem Urteil eine sichere Stütze bot, steht ein haltloser Begriff, der von allerhand Kunstbeamten und Literaten in die Öffentlichkeit posaunt wurde. Es war das Signal, das dem Ambitionierten den Weg zu seinem Lebensstil weisen sollte. Die Mode schiebt, so wie es zu allen Zeiten der Fall war, einen Riegel zwischen eine total verunsicherte Gesellschaft und wahrhaft künstlerische Leistung.

Wer diese Kunstbeamten kennt, kann sehen, mit welcher Verbitterung sie allem entgegentreten, das das Siegel einer wirklichen Begabung trägt. Denn sie selbst sind sich ihrer Sache nicht sicher. Aber diese sind es, von denen man erwartet, dass sie den Weg zu einem neuen Lebensstil weisen. Insofern haben sich die Zeiten in nichts geändert. Denn die dirigierte Gesellschaft ist trotz jeder Veränderung oder Erneuerung ihres Lebensstils, dieselbe geblieben, die sie immer gewesen ist. Es war der Lebensstil, der den Ernststrebenden, von denen man im Nachhinein sagt, sie haben Bedeutendes geleistet, hart entgegenstand. Daraus erklärt sich auch die Stilllosigkeit ihrer eigenen Lebensweise. Ein Stil, zu dem sie nach ihrer natürlichen Veranlagung und ihrer natürlichen Sehweise gar keine Beziehung haben konnten.

Der Stil ist Sache aller, das Erlebnis immer das des Einzelnen.

Also liegt ein aus eigener Anschauung gewonnenes Erlebnis und eine daraus folgende Idee in der seltenen Fähigkeit, zu erfassen wie zu produzieren beim Einzelnen. Jeder, auch der Talentlose, kann am Stil teilhaftig werden, nicht aber an einem aus dem Sichtbaren gewonnenen Eindruck, in dem die Idee gründet. Insofern lässt sich unschwer erklären, weshalb die gegenstandslose Malerei fortgesetzt neue Produzenten gebiert. So werden die in der Tat begabten Menschen, insbesondere solche, die ihren Lebenskampf noch vor sich haben, wiederum gegen das Unverständnis ihrer Zeitgenossen ankämpfen. Denn es ist doch merkwürdig, dass man das Alte nur noch aus musealer Sicht zur Kenntnis nimmt, da es mit dem Programm der Moderne unvereinbar geworden ist. Man bleibt dem Augenblick verschlossen, der allein dazu angetan wäre, überhaupt zu handeln. Man verlässt sich

vorläufig auf die Zukunft - und die kennt niemand. So konnte der Lebenskampf derer, die ihn bestanden hatten, dokumentarisch werden. Dokumentarisch darin, dass er nicht Anlass zu einem Lamento geworden ist, sondern zur Bewunderung dessen, worin der Kampf nicht mehr spürbar ist. Das allein ist der Bewunderung wert.

Ein misslungenes Werk wird nicht dadurch besser, dass man die Umstände schildert, unter denen es entstanden ist. Es ist entweder gut oder schlecht. Ein misslungenes Bild wird nicht mit anderen Augen gesehen, wo man schildert, unter welchen schwierigen Bedingungen es entstanden ist. Ebenso wenig ein solches, das von einem glücklichen Aufenthalt an der Costa Brava zeugt. In einer solchen Erklärung verbirgt sich die unterbewusste Regung, die auch dem Stil innewohnt, indem er zur Metapher für allerhand unerfüllte Wünsche wird.

Der Anblick der Natur führt uns in jedem Augenblick das Vergängliche vor Augen. Aus dieser Sicht aber wird es gleichzeitig zum Bild der Vergänglichkeit des eigenen Daseins. Immerhin, mit dem Unterschied, dass sich die Natur stets und in allen Teilen erneuert, den Menschen erneuert sie nicht. Er ist in dieser Welt nur einmal auf die Probe gestellt.

Aber der Geist, aus dem sich der Mensch der Natur anvertraut, mag so wie in dem, wovon Kunstwerke zeugen, die Zuversicht in die Unzerstörbarkeit des Menschen als Geistwesen erkannt werden.

Hansjörg Wagner