

### **Das Relief**

#### Vom Erkennen der Wirklichkeit im Relief

Von nichts, was in unserem Umfeld erscheint, kann man sagen, es habe eine Linie. Alles, was wir sehen, erkennen wir als Raum und Volumen. Wir sehen die Objekte zunächst als Substanzen. Erst mit der Beendigung des Sehaktes stellen wir fest, was das vor uns Erscheinende für ein Ding ist. Wir haben es wahrgenommen.

Mit dem Schritt vom Sehen zum Wahrnehmen ist der Vernunftgrund erreicht. Vom noch Unbestimmten führt der Weg vom Sehen zur Feststellung des Wirklichen. Wir haben, heißt es, das Objekt in seinem Umriß erkannt, in seiner Linie.

Dennoch müssen wir zu dem Ergebnis kommen, daß das, was wir als Objekt erkannt haben, gar keine Linien hat. Die Linien, mit denen wir das Objekt feststellen, werden im Bewußtsein des Betrachters verfertigt. In seinem linearen Bewußtsein, ohne dessen Zuhilfenahme jedes Orientieren ganz unmöglich wäre und das mit der Wirklichkeit nicht das Mindeste zu tun hat. Ohne dieses lineare Bewußtsein wäre alles, worin die Wirklichkeit erscheint, ein Konglomerat aus Farben und Flächen, in denen es kaum möglich wäre, sich überhaupt in seiner Umgebung zurechtzufinden.

Ein Gegenbeispiel finden wir darin, daß ein Objekt, ohne daß man es sieht, sofort ins Gedächtnis gerufen werden kann. Etwa in einem Fall, in dem etwas gesucht wird. - Hast Du meine Tasche gesehen? Ja, ich weiß, ich kenne die Tasche, ich werde sie finden. - Der Ort, wo die Tasche aufbewahrt wird, ist das Gedächtnis. Man hat das Objekt in der Vorstellung. Mit einem einfachen Umriß könnte man es auf Papier zeichnen.

Das lineare Bewußtsein ist es, in dem zunächst die Fähigkeit gründet, die Erscheinungen sowohl bei ihrem Anblick zu unterscheiden, wie sich ihrer als Objekte zu versichern und in der Vorstellung zu bewahren. Für den Umriß, für die Linien bietet die Natur nichts Vergleichbares. Womit wir es zu tun haben sind Substanzen. Es sind konkave und konvexe Formen, ebene oder sphärische Körper aller Art, die der Zeichner in einer Linie auf das Papier wirft.

Eine knapp ausgeführte Zeichnung zeigt uns den Niederschlag einer Idee. Es stellt sich aber nun die Frage, auf welche Weise eine solche, meist unwiederholbare Zeichnung zu einer Umsetzung gelangt, in der sie von der Skizze, vom Entwurf, im Material des Malers oder des Bildhauers gültigen Ausdruck gewinnen soll.

Der Unbefangenheit, aus der die Idee mit rasch hingeworfenen Linien in der Zeichnung zum Ausdruck gekommen war, steht nun die Materie entgegen. Das heißt nicht, wie man annehmen könnte, die Härte des Materials, des Steins, oder bei fortgesetztem Verändern das Ermüden des Tonmodells, sondern die Gefahr, daß die Idee, von der eine lebendige Zeichnung zeugt, mehr und mehr zu ersticken droht. Die Idee, nur einem unmittelbar gewonnenen Eindruck folgend, ist nun der Natur in ihrer Unberedtheit wiederum gegenüber gestellt. Im Material soll sie zu gültigem Ausdruck gelangen.

Die Reichweite der Idee ist auf die Probe gestellt und es fragt sich, ob die Zeichnung, ob sich die Linien auf dem Weg bis zur endgültigen Gestaltung als tragfähig erweisen wird. Oder ob, wie es oft der Fall ist, die Zeichnung besser bleibt.

Wo die Linie als Ausdruck einer momentanen Eingebung nur das weiße Papier einschließt, leere Flächen, dort beginnt der Prozeß der Gestaltung, in welcher der Umriß jetzt die Einzelformen umfassen soll.

Das Begonnene steht unter dem Vorzeichen der Durchbildung, das heißt, der Verlebendigung. Den Unbegabten sehen wir zaghaft damit beschäftigt, sich in Details zu verlieren, denen die Wirkung versagt bleibt. Er fürchtet sich, energisch Hand anzulegen, da er die Funktionen einzelner Formen nicht in die Vorstellung bringt. Die Kontraktionen in der Bewegung etwa, ob von Mensch oder Tier, sucht er zu erraten. Er wagt es nicht, tiefer in den Stein zu gehen, noch Volumen aufzutragen. Er wagt es nicht, der Wirkung von Licht und Schatten nachzugehen, da er sich nicht sicher ist, wodurch sie hervorgerufen werden.

Am Ende begnügt er sich mit der Simplifikation, indem er sich darauf beruft, daß sich ein Kunstwerk unserer Tage durch Bescheidenheit auszeichnet. „Wer bescheiden ist,“ sagt Arthur Schopenhauer, „hat es notwendig, bescheiden zu sein.“

Namentlich die Zeichnungen der Renaissance wie die Michelangelos, Leonardos, Raffaels oder später Tiepolos, wie auch unserer Zeit näher, die des unentwegt zeichnenden Menzel weisen auf die Gewissenhaftigkeit hin, welche die Durchbildung des Objekts, insbesondere die des menschlichen Körpers erfordert. Man erkennt bei einer bereits voranschreitenden, oder unvollendeten Arbeit die Notwendigkeit immer wiederholter Studien, um das entstehende Werk nicht zu gefährden. Die noch approximativ hingeworfene Idee soll durch in Nichts zu ändernder Gestaltung endgültig erscheinen. Jetzt sind Volumen und Caven entstanden, die durch die Tiefe, mit der die Eisen ins Material gedrunken sind, Licht und Schatten gewinnen. Wir sehen das Relief.

Ernst Gombrich sagte: „Nur was einen Schatten wirft, existiert.“

Es ist sicher kein Zufall, daß Cézanne in seinem Streben nach einem weitgehend sicher konstruierten Bildaufbau mit höchster Sensibilität darüber wachte, daß jeder Tonwert der Gestaltung der Form diene. Wer die Skizzenbücher von Cézanne anschaut, wird erkennen, daß kaum einem malerischen Werk neuerer Zeit eine so stark bildnerische Beziehung vorausgeht wie dem Paul Cézannes.

Es ist bekannt, daß es nicht unbedingt Äpfel waren, die man in seinen Stilleben sieht. Um die Stufen von Licht und Schatten, wie im Relief, richtig zu bewerten, welches durch das Hinzukommen von Farben hätte beeinträchtigt werden können, wählte Cézanne bisweilen Gipskugeln. So, wie er auch die Werke großer Bildhauer nach dem Gipsmodell zeichnete. Man erinnere sich an Zeichnungen von Cézanne, die er immer wieder nach Werken des 17. Jahrhunderts fertigte oder solche, die nicht ohne Mühe entstanden, wie etwa die nach Michelangelo.

Es war keine Geschmacksfrage, die hier zur Wahl von bestimmten Tonwerten führte, sondern die Frage nach dem folgerichtigen Bestimmen von Valeurs bzw. Farben, durch die Volumen erreicht werden sollten, ohne die Bildfläche zu zerstören. Analog zum Werk des Bildhauers, der mit dem Verlust des höchsten Punktes an seinem Block die Arbeit als Fragment aufgibt.

Die Deklaration einer ganz neuen „Farbenwelt“, wie man aus dem Munde von allerhand Kunsttheoretikern hört, ist falsch. Cézanne hatte, wie etwa Philipp Otto Runge die Folgerichtigkeit von Primär und Komplementärfarben in den Dienst der Gestaltung der Formen gestellt. Das Relief war es, das Cézanne in der Malerei verfolgte.

Worin die Impressionisten das höchst Erreichbare suchten, dem Auflösen der Erscheinungen in Licht und Luft, wie Camille Pissarro, dessen Schüler Cézanne gewesen ist, ging es Cézanne um das Unverrückbare, nach der Sicherstellung des Objekts im Bild.

Das Zufällige unterwarf er seiner Bestimmung im Bildaufbau. Daher sein immer neu angefachtes Interesse an den Werken der Bildhauerei.

Leute, welche in der Kunst Cézannes etwas sehen wollen, das sie „modern“ nennen, sollten sich daran erinnern, daß es Nicolas Poussin war, dessen Kunst Cézanne am nächsten stand. Man könnte konsequenterweise also auch sagen, daß Poussin der Vorkämpfer der Moderne gewesen ist. Das hieße allerdings, daß die Kunsttheoretiker unserer Tage weniger interessant erscheinen dürften.

Ein Bild von Menzel, die Atelierwand, zeigt geheimnisvoll beleuchtete Gipsabgüsse. In der Bildmitte strahlt ein weiblicher Torso, rechts wiederum ein Torso im Halbschatten. Man sieht Gerätschaften, Meßwerkzeuge, den Abguß einer Hand, einen Hundekopf und die Porträtskizzen von Kindern und bedeutenden Männern, ganz unten rechts erkennt man die Maske von Richard Wagner. Das Bild zeugt auf höchster Stufe vom malerischen Begreifen des Skulpturalen. In einer zum Äußersten gesteigerten Wirkung von Licht und Schatten begegnen sich Malerei und Plastik. Menzels Bild zeigt mit dem Lichteinfall auf diese Gipsabgüsse durch malerische Mittel ein Relief. Das Auge reagiert auf den Kontrast von Licht und Schatten und gleichzeitig auf das Momentane, das die Abgüsse in die Wirklichkeit zurückruft.

Sähe man eine solche Szenerie im Umriß, in Linien, so könnte man an die Registratur eines Sammlers erinnert werden, an die Aufreihung seines Besitzes. Im Kontrastieren von Licht und Schatten, im Relief nähert sich das Bild mehr und mehr der Wirklichkeit und zwar ganz im Sinne des Wortes. Es ist die von außen auf den Menschen wirkende Wirklichkeit.

Die Bildhauer des späten Mittelalters übergaben die beendeten Werke, eine Heilige Nacht oder eine Kreuzigungsdarstellung den Faßmalern, welche die holzgeschnitzten Werke farbig faßten. Die Heilsgeschichte sollte unmittelbar auf die Gemeinde wirken; so als wären die Gläubigen am Geschehen beteiligt. Nun glänzte das Relief in strahlendem Gold und die Gewänder der Heiligen in Farben. Das Gleiche finden wir bereits bei den Ägyptern und in der Bildhauerei der Griechen. Höhen und Tiefen des Reliefs vertiefen und steigern sich. Tief drangen die Bildhauer Italiens in den Marmor. Licht und Schatten wurden zu Zeugnissen der Energie und des Glaubens.

Die Linie, die dem inneren Bewußtsein einer den Bildhauer leitenden Idee entspringt und so als erster Aufriß zu Papier gebracht wird, bleibt im Grunde genommen eine Zeichensprache, die vielleicht nur der Autor bei seinem weiteren Vorhaben selbst versteht. Möglich, daß sich gerade deshalb wenige im Kreise der Rezipienten finden, die in der Qualität der Zeichnung den Gradmesser einer künstlerischen Potenz erkennen.

Die Art und Weise, mit welcher Dürer zeichnete, läßt in einem kaum mehr als einer Vision angedeuteten Blatt –Roswitha von Gandersheim überreicht Otto dem Großen ihr Buch– zugleich den Kupferstecher wie den Xylographen erkennen. In einer Zeichnung wie –die betenden Hände- oder –den Baumeister- Studien zum Rosenkranzfest entwickelt Dürer mit weißer Deckfarbe auf blauem Papier das Relief. Im Umgang mit dem Grabstichel oder mit dem Xylographiermesser sieht man im fortgesetzten Verfolgen der Volumen vom tiefsten bis zum höchsten Punkt, den Weg zur vollkommen durchgebildeten Form, zur Plastizität eines Reliefs.

Was im Werk zur Vollendung gelangen soll, kündigt sich in der Zeichnung an. Die flüchtige Idee ist festgehalten. Mit größtmöglicher Prägnanz soll sie verwirklicht werden. Das aber heißt, daß eine innere Vorstellung, die nun ins Werk gesetzt werden soll, der Wirklichkeit konfrontiert ist. Schon mit dem Begriff –Verwirklichen- verbindet sich der Auftrag, das

Wirkliche zu erwirken. Das Problem aber liegt darin, daß der Anblick des Natürlichen hierbei wenig, bzw. gar nicht hilft. Man mag beobachten, soviel man will. Es hilft darum nicht, weil das sich in der Natur fortgesetzt Verändernde vom Ablauf der Zeit abhängig ist. Das Kunstwerk ist statisch. Der Bildhauer erkennt seinen Auftrag darin, daß er das sich stetig Verändernde in unveränderlicher Form zum Ausdruck bringe.

Hierin erkennen wir, die Rezipienten, am Ende das, von dem gesagt werden kann, es sei zeitlos.

Das Einzige, womit die Natur dem Bildhauer zu Hilfe kommt, sind Licht und Schatten. Wir sehen ihn seine Arbeit umkreisen oder sie unterbrechen, wenn etwa bei sehr starkem, senkrechtem Tageslicht sich jeder Schatten verflüchtigt. Trostlose Stunde für den Bildhauer.

Er sieht kein Relief, das Leben in seiner Skulptur ist erloschen, Höhen und Tiefen verschwunden. Was im Moment bleibt, ist der Umriß, die Linie, wie auf der Zeichnung. Die Zeichnung war gut. Sie war das hingeworfene Zeugnis, der Angelpunkt der Idee, die es zu vertiefen gilt. Die Kontur genügte. Jetzt aber, bei unbarmherzigem Mittagslicht wirkt die Kontur enttäuschend. Es fehlt das Lebendige, so lange bis die Schatten wiederkehren.

Nun müßte man sich fragen, welche Bedeutung bei konsequentem Verzicht auf das Wirkliche, der Linie zukommt. So wie das Thema, der musikalische Einfall der Komposition vorausgeht. Es hatte bis dato kaum jemand gegeben, der von einem musikalischen Erlebnis gesprochen hätte, dem man nichts weiter als die Tonleiter vorspielte. Es wäre verwunderlich, hörte man den dezidierten Musikfreund sagen, er höre das tiefe F so gern. Zumindest müßte man ihm das absolute Gehör zugestehen.

Schon mit der Improvisation auf dem Klavier wird der Einfall analog zur Zeichnung manifest. Das Thema wird notiert. Es entstehen Modulationen, Abwandlungen, Durchführungen, der thematische Grundgedanke wird variiert. Weitet sich der Gedanke aus, wird er im Ermessen des Komponisten tragfähig, so wird er zur Sinfonie. Der Komponist beginnt mit der Partitur. Durch die Steigerung der Oberstimmen in den verschiedenen Klangwirkungen bis hin zum Kontrabaß, gewinnt der Grundgedanke, gewinnt die Thematik, die Improvisation am Klavier einen sich fortwährend steigernden Ausdruck.

Wir sehen wie durch einen Nebelschleier, indem wir zu einem klaren Bild zurückzufinden suchen. Wir sehen eine Senkrechte, eine Waagerechte und einen Kreis als ein noch unbestimmbares Arrangement.

Die Senkrechte könnte ebenso gut ein Baumstamm sein wie eine stehende Figur, die Waagerechte, der Horizont wie die Tischplatte, der Kreis eine Baumkrone oder ein Blumenstrauß. Auf welche Weise ein Bildgedanke die Vorstellung bestimmt, in dem ganz unabhängig vom Objekt ein rein kompositioneller Rhythmus die Vorstellung diktiert, läßt sich nicht hinterfragen.

George Braque konnte sicherlich nichts dagegen tun, daß seine Objekte am Ende immer wieder Flaschen wurden, das Gleiche galt auch für Giorgio Morandi. Es wird deutlich, daß ein weitgehend künstlerischer Ausdruck ohne die Verbindung mit einem wirklichen Ding kaum möglich ist, und es nichts mehr als natürlich, daß ein malerisches Temperament schon im Umgang mit den Mitteln in der Bildgestaltung dem Ideellen eher zugewandt ist, als der Bildhauer.

Denn in der Gestaltung von Krügen und Flaschen geriete der Bildhauer auf den Boden der Töpferei. Er würde zum Kunstgewerbler. Auch die vegetativen Formen werden den Maler eher als den Bildhauer beschäftigen. Es wäre befremdend, wenn aus dem Mund des Fauns der lebendige Wasserstrahl, den er ausspeit, aus Stein gemeißelt wäre.

Allein dies läßt bereits die Grenzen bildhauerischer Möglichkeiten erkennen. Schon die Flüchtigkeit des Pinselstriches zeigt oft genug an, daß die bewegte Natur sich der Malerei durchaus anbietet, wo etwa ein Baum gemalt wird, der sich im Wind beugt.

Das Spiel von Licht und Schatten war geeignet, eine polierte Bronze, wie man bei Plastiken von Rodin oder Meunier sehen kann, unmittelbar lebendig erscheinen zu lassen.

Es ist hingegen bemerkenswert, daß die von Rodin mit dem Stift hingeworfenen und leicht aquarellierten Aktzeichnungen kaum eine Modulation erkennen lassen.

Je stärker die Idee vom Maler oder vom Bildhauer Besitz ergreift, umso stärker sieht er sich zu einer möglichst prägnanten Art der Verwirklichung veranlaßt.

Beim Lesen einer Schrift ist man erstaunt über die Prägnanz der Worte, über den Rhythmus der Sprache und die Kraft des Ausdrucks. Der Leser bewundert sowohl die Wortwahl als auch die Höhen und Tiefen des Satzes, indem er das Gesagte in der Melodie wie im Stakkato nachvollzieht. Man wird sich durch die Nüchternheit der Darstellung des Schrecklichen, des Unheimlichen sicherlich eher bewußt, wo es trocken und wie ohne jede Beteiligung mitgeteilt wird, als dort, wo man den Autoren selbst schwitzend sieht.

Denn, was er auch mitzuteilen hat, es mag das unglaublichste Ereignis sein, glaubwürdig wird es nicht aus seiner Beteiligung an dem, was er schildert, sondern aus der Distanz, die die Beherrschung seiner ans Wort gebundenen Mittel voraussetzt, der Sprache. Es hat seine Richtigkeit wenn man sagt, die Worte kommen wie gemeißelt.

Wer eine Erzählung von Leo Tolstoi liest, wird schon durch die Art der Darstellung, durch die Mentalität des Dichters in eine andere Welt hineingeführt als in einer Novelle von Maupassant.

Dies aber liegt darin, daß diese Geschichte in Rußland spielt und die andere in Frankreich. Es liegt also in einer angeborenen Sehweise und der daraus folgenden Art des Ausdrucks. Wenn Tolstoi in –Anna Karenina- ein deutsches Zimmermädchen in Bad Kissingen schildert, so verrät die Darstellung in humorvoller Weise den Russen.

Aus der Distanz, wie mit halbzugekniffenen Augen gesehen, gewinnt die Darstellung an Höhe und Tiefe und wird damit aktuell.

Eine Idee, die für ein ganzes Werk bestimmend bleiben soll, bedarf der Realisierung in der Durchbildung. Wir haben vom Beginn der Arbeit an das Tektonische erkannt, das noch immer an die Grundformen des Blockes gebunden ist. Von der noch vorläufig tektonischen Figur beginnt der Weg ins Malerische, der Vorstoß ins Relief.

Analog zur Dichtung, in der die Akteure vorerst noch im Konzept als Figur eingeführt und nun lebendige Charakter gewinnen sollen, verhält es sich mit den Einzelformen in einer Plastik.

Vom Tektonischen führt der Weg ins Aktuelle. Wir können auch sagen, vom Konstruktiven ins Malerische.

Michelangelo, der sich ausschließlich als Bildhauer und als Architekt begreifen konnte, übernahm nach größtem Widerstand den Auftrag, die Fresken in der Sixtinischen Kapelle zu malen. Aber es sollte sich zeigen, mit welcher Kraft der bildnerische Impuls in dieser Malerei, in Michelangelos Fresken wirksam geworden war. Nach Vasaris Berichten soll Michelangelo, wenn er meißelte, mit einer solchen Wut auf den Stein eingeschlagen haben, daß man hätte glauben können, der Stein ginge in Trümmer. Mag es die Ungeduld gewesen sein, ein kaum zu zügelnder Wille, um den Menschen, an dem er arbeitete, zum Reden zu bringen. Es ist denkbar, daß er am Ende, ob als Maler oder als Bildhauer, nur das Lebendige hervorzubringen trachtete.

So zeigt die Skulptur, das Relief mit Hilfe der Kontraste Licht und Schatten das unmittelbare Verhältnis des Bildhauers wie des Malers zur Wirklichkeit.

Es ist bezeichnend für die Unfruchtbarkeit unserer Zeit, daß die asketischen Vorstände von allerlei Künstlerverbänden den Autoren ihre Sparte zuweisen. Mit dem Schwinden des Reliefs, das aus der Anschauung der Wirklichkeit gewonnen wurde, beginnt die Verarmung künstlerischer Vorstellungen. Womit wir es jetzt zu tun haben sind Bilder einer mechanisch konstruierten Welt. Anstelle dessen, worin die Wirklichkeit erkannt und im wörtlichen Sinne begreiflich erschien, steht nun das Schema.

Leonardo da Vinci sagte, daß jemand, dem das räumliche Begreifen fehlt, zum Maler, wie zum Bildhauer ungeeignet sei. Der Mangel einer Veranlagung, die einen Menschen befähigt dem Räumlichen äquivalenten Ausdruck zu geben, wird ihn daran hindern, überhaupt tätig zu werden. Dasselbe hören wir von Max Beckmann.

Eine solche Veranlagung, die Fähigkeit räumlich zu sehen und ein aus der Wirklichkeit gewonnenes Erlebnis räumlich zu reproduzieren, ist, wie es Kant nennt, eine Gabe der Natur. Insofern läge es nahe zu denken, daß ein mit solcher Fähigkeit begabter Mensch, aus dieser seiner natürlichen Veranlagung nichts weiter hervorbringt, als das Natürliche.

Ob sich sein künstlerischer Wille im Lyrischen oder im Dramatischen äußert, ob er zu stark farbigen Kontrasten oder zum Monochromen tendiert, liegt eben in seiner Natur. Man wird kaum erwarten können, daß aus einer Lilie ein Rosenstock werde.

Nur durchaus unkünstlerische Menschen, namentlich solche, die mit Bildern handeln und also vom Verlangen ihres Publikums ausgehen, hört man sagen, „malen sie farbig, malen sie bunt – die Welt ist grau genug“. Derartige Bemerkungen verraten ihr betontes Desinteresse sowohl an der Wirklichkeit, wie an dem, worin sich die natürliche Begabung vor allem eines jungen Menschen zu erkennen gibt. Programmatisch hat man seit Jahrzehnten unternommen, die Wirklichkeit im Bild der Natur für ungültig zu erklären und ein daraus hervorgehendes Talent, eine natürliche Begabung, als ein Relikt aus der Vergangenheit als nicht zeitgemäß zu erachten.

Die Natur wird unter dem Fokus der Selbsterhaltung gesehen. Auf keinen Fall aber in ihrer Beziehung zum Kunstwerk. Vom Vor- und Zurückgehen der Erscheinungen, von Raum und Volumen ist allein noch aus theoretischer Sicht die Rede.

Das, womit wir es bei den Produkten gegenwärtiger Kunst zu tun haben, sind Flächen oder Konstruktionen, die mit keiner Anschauung entfernt in Verbindung stehen.

Der Architekt einer Kirche gerät mit seinem Sakralbau eher in die Nähe einer Bahnhofshalle, als zu wagen, sich für einen Beitrag einer der Architektur verschwisterten Künste, Malerei oder Bildhauerei, zu entscheiden. Ein Schlosser hat ihm das Kreuz zusammengeschweißt, das nur wenig über den Altar hinausreicht. Es ist die Angst, die den Architekten davor bewahrt ein Gesetz zu mißachten, dem er im Minimalismus zu folgen hat. In einem solchen Architekten findet man den heute gewöhnlichen Prototypen derer, die aus der Kritiklosigkeit in die Einfachheit, oder wie man heute sagt, in die Bescheidenheit flüchtet. Denn für das, was er geleistet hat, hätte ein Statiker genügt, wenn nicht auch ein Maurermeister.

Leute aber, wie dieser Architekt, bringen es fertig, dem Portal der ehrwürdigsten Kathedrale ein aus Betonplatten gefügtes Kaufhaus zu konfrontieren. Sie sehen nicht die Diskrepanz zwischen dem Bedeutenden und dem Unbedeutenden, das sie leisten. „So baut man heute“ sagen sie, um ihre Dreistigkeit zu rechtfertigen.

Wir schauen hinauf über die reichgeschnitzte Eichentür zum Tympanon, einem Relief als Zeugnis mittelalterlicher Bildhauerkunst. Dem aber sieht man sich nicht mehr verpflichtet.

Aus dem Mangel an einer eigenen Begabung macht der Unbegabte nun eine Tugend. Er stellt sich in die Reihe der Minimal-Architekten, dem die Leistung eines Schlossers genüge, allerdings mit dem Unterschied, daß jener wenigstens sein Handwerk gelernt hat. Der Talentlose, der seine Absage aus dem in nichts nachzuweisenden Entscheid der Natur hinnehmen mußte, empfängt jetzt seine Zustimmung tätig zu werden aus dem Munde einer völlig unkritischen Gesellschaft. Die Barrieren sind gefallen und so bleibt es jeder talentlosen Hausfrau, jedem Pensionär überlassen, mit solchen zu konkurrieren, die heute in öffentlichen Galerien gezeigt und bewundert werden.

Die Natur ist im Verleihen der Begabung sparsam. Sie selbst ist der Maßstab. Sie verbindet mit der Auszeichnung einer sicheren Sehweise und einer über das Mittelmaß hinausreichenden Einbildungskraft, Selbstkritik und Verantwortung.

Es ist symptomatisch, daß der Minimalist, der sich mit jedem Schritt, der ihn von seinem Prinzip entfernt, seine Talentlosigkeit erkennen muß. Außer Stande, den Objekten, die er sieht, in ihren Höhen und Tiefen Ausdruck zu geben, sucht er nach einem Ausweg. Er nimmt stillschweigend hin, daß es ihm unmöglich ist, einem Volumen nachzuspüren, obwohl dies von einem Architekten oder von einem Bildhauer zu erwarten wäre.

Es ist ihm nicht begreiflich zu machen, daß alles, was vor dem Auge des Menschen erscheint, ein großes zusammenhängendes Relief ist.

Michelangelo wie Dürer und Goethe hatten in der Kunst des Zeichnens die größte Gabe gesehen, die dem Menschen zuteil werden konnte. „Alles, was wir sehen“ sagte Michelangelo, „ist gezeichnet, selbst die Ackerfurchen sind gezeichnet.“

Sich seines Unvermögens bewußt, ist aber der Ambionierte bereit, alles was von solcher Warte gesehen werden müßte, zu verwerfen, um den Stümper, um sich selbst zu legitimieren. Bereits der Umgang mit dem Material, dessen Beschaffenheit der Architekt aus dem Computer erfährt, entbindet ihn zugleich, sich selbst eine Vorstellung von der Realisierung seines Vorhabens machen zu müssen.

Es ist keine Idee, die seinem Tun vorausgeht, sondern die elektronisch vermittelte Logik. So kann dem Architekten bei der Beschaffung von Fertigbauteilen weder eine Steigerung noch eine Vertiefung seines Konstruktes möglich werden. Was uns in einem Stadtbild umgibt, bietet, in welche Stadt man auch kommt, das immer gleiche Bild, das Bild einer konstruierten Wirklichkeit, einer vom Utilitarismus geleiteten verungeistigten Welt.

Was von der Bildhauerei wie von der Malerei in den letzten Jahrzehnten gezeigt wurde, kann im seltensten Fall als eine individuelle, aus der Anschauung hervorgebrachte Leistung gewertet werden, sondern dem blinden Folgen einer die Allgemeinheit beherrschenden Doktrin.

Wie die Epochen gelehrt haben, waren es die Meisten, waren es ganze Massen, die dem offensichtlichsten Unsinn folgten, sofern sie sich einen, wenn auch geringen Erfolg versprachen. Einen Erfolg, der ihnen Gelegenheit geben sollte, sich in irgendeiner Weise zu profilieren.

Wer sich mit solcher Gefolgschaftstreue auf den Weg in die Kunst begibt, tut, könnte man sagen, niemandem weh. Das ist richtig. Aber so einfach ist die Sache indessen nicht.

Denn es geht nicht darum, daß jeder malen kann, was er will, sondern darum, daß bei Hinwegfallen aller Kriterien jedem der gleiche Anspruch zugebilligt werden müßte. Das kann ich auch, sagt jener, und beweist es.

Und niemand von denen, welche die großen Werke beherbergen, ob privat oder öffentlich, die sich in nichts von dem unterscheiden, was der Pensionär gemalt hat, könnten, wären sie ehrlich, etwas dagegen einwenden. Aber sie dürfen nicht ehrlich sein, sofern sie die Junta, zu der sie gehören nicht in Gefahr bringen wollen. Sie wissen zu gut, daß sie ihr Madrigal für den Beamten und für dessen Bild mit der gleichen Lautstärke anstimmen müßten.

Dieser aber geht mit seiner grau angestrichenen Pappe und einem roten Querbalken unverrichteter Dinge nach Hause, und eine Pappe mit dem blauen Balken hängt in der Staatsgalerie.

Man spricht heute von der Kunstszene, so wie man von einer Theateraufführung spricht. Es ist aber kaum denkbar, daß ein ernster Künstler in einer Szene auftritt, sofern er kein Schauspieler ist. In der Tat haben wir es in der bildenden Kunst also eher mit Komödianten zu tun als mit Malern und Bildhauern.

Ich hatte am Anfang meines Vortrags die Linie als den Niederschlag einer Idee bezeichnet, als Improvisation eines momentan erfaßten Objekts. Eine Linie, die der nicht nachvollziehbaren künstlerischen Vorstellung folgt. Wem es an einer solchen Vorstellung mangelt, vor allem aber an der Fähigkeit sie in wenigen Strichen zu manifestieren, bedient sich der Meßwerkzeuge. Er bewegt sich auf dem Boden der Geometrie. Im schlechtesten Fall überläßt er das Gedeihen seines Produktes dem Zufall. Ich denke, daß es nicht notwendig ist, einen vernünftigen Menschen daran zu erinnern, daß hier jedes Kriterium abhanden kommt, auf das sich sein Urteil stützen könnte.

Aber wie man sieht, hat wie immer die Unvernunft gesiegt, auf welcher in der Vermassung der Erfolg gründet. Es wäre nicht das erste Mal, daß man die Vernunft außer Kraft setzt, um der Unvernunft das Feld zu überlassen.

Wie sollte das Relief in seinen Höhen und Tiefen, Licht und Schatten zum prägnanten Bild menschlichen Wirkens überhaupt werden? Ihm gegenüber steht die Natur, in deren Walten der Mensch trotz aller wissenschaftlichen Spitzfindigkeit und bei allem Fortschritt nicht einzudringen vermag.

Nehmen wir das Relief, so wie es die Meisterwerke der Vergangenheit vor Augen führen, als parabolisch für das Eindringen in die Materie, in die Natur. Solches Eindringen hat man in unseren Tagen ausschließlich der Wissenschaft und der Forschung überlassen. Da sich aber der Mensch in seinem Aufleben wie in seiner Hinfälligkeit als einen Teil der Natur zu begreifen hat, so bedeutet solches Eindringen zugleich Eindringen in sich selbst. Er wird Licht und Schatten in seinem Selbst erkennen müssen, seine Stärken und seine Schwächen erwägen, damit das Bild, das er von sich selbst macht, nicht zur Illusion werde.

Wir finden in einer Nische des Marienaltars in Creglingen Tilmann Riemenschneiders Selbstbildnis. In der Stephanskirche in Wien zweimal das des Anton Pilgram und das erste Selbstbildnis finden wir im Dom zu Halle, es ist das des Meisters Conrad von Einbeck. Es ist übrigens bemerkenswert, daß sich der Meister Anton Pilgram in der Wiener Stephanskirche, in einem seiner beiden Selbstporträts, als den Fenstergucker darstellt. Den Mann, der hinausieht in die Welt aus der er gekommen ist. Das andere zeigt ihn am Orgelfuß, so als trüge er das gewaltige Instrument auf seinen Schultern.

Aus der Verbindung des Selbsterkennens mit der Erscheinung vermag eine wirklich schöpferische Kraft einer inneren Bewegung überzeugenden Ausdruck zu geben. Allein so wird das einfachste Ding in seiner Verwesentlichung zum Symbol.

Es ist also ein Unterschied, ob die Dinge unter dem Fokus ihrer Verwertbarkeit gesehen werden oder von einer Warte, die auf den Weg zum Kunstwerk führt.

Wo wir es hingegen mit Rechtecken und Quadraten zu tun haben, mit roten oder schwarzen Kreisen, läßt sich schwerlich auf die unmittelbare Wirkung individuellen Erlebens schließen. Sie sind bei allem, was ihre Vertreter aufbieten wollen, Produkte, die aus dem Leeren gewonnen werden und sind Zeugnisse des Ungeistes.

Lassen sie mich noch einen Moment bei einem Relief vom Pergamon-Altar verweilen. Es zeigt einen sterbenden Krieger. Ein Spalt, der zwei Blöcke trennt, aus denen das Werk entstanden ist, geht mitten durch die Figur hindurch. Den unteren Teil, Beine und Unterleib, sieht man in besserem Zustand als den oberen. Es ist aber bemerkenswert, daß der obere Teil, Thorax und Schultern, trotz stärkerer Beschädigung lebendiger erscheint als der untere, die Beine. Das Bewegungsmotiv ist diagonal. Zusammensinkend stützt sich der Krieger auf den rechten Arm. Dieser gänzlich zerbrochene Arm gibt dem Gewicht der ganzen Figur in entgegenlaufender Diagonale noch immer Halt. Man hat den Eindruck, daß der noch gut erhaltene Kopf in seinem Ausdruck, in diesem zerbrochenen Arm im Sterben noch eine letzte Stütze findet.

Wir ahnen die Vertiefung der in der Linie eingeschlossenen Idee in den verbliebenen Details. Was dem Vorwurf zugrunde liegt und was darin zum Ausdruck gebracht werden soll, ist nicht das Zusammensinken eines Menschen, denn das könnte auch andere Ursachen haben. Es ist das Sterben, von dem sich niemand ein Bild machen kann, ohne daß ihm die Anschauung zu Hilfe kommt. Das gleiche gilt auch für das Leben. Es jagt an uns vorüber und reißt uns mit. Man hört vom süßen Leben wie vom süßen Tod. Vielleicht gewinnt man zu wenig Einblick in das Leben anderer Menschen, die letzterem den Vorzug geben.

Unabhängig von der Bindung an einen Glauben führt Spekulation auf den Weg in die Hypothese. Man ist bemüht über alles, was in fernster Zukunft geschehen könnte, Gewißheit zu erlangen. Nur die Gewißheit des Vorübergehenden, welche das eigene Leben mit jedem Tag neu ins Bewußtsein ruft, sucht man auszuklammern. Es mag sich aus dem Verschließen der Augen vor dem Wirklichen, dem Lebendigen die Motivation erklären, von der die Moderne, oder die gegenstandslose Kunst lebt. Denn jeder Hinweis auf das Lebendige, jedes Bild, das von einem Erlebnis zeugt, wird zum Beispiel des Augenblicklichen, zur Metapher der Vergänglichkeit.

Das aber ist es, was die Gesellschaft unserer Tage beunruhigt, ohne sich dessen bewußt zu sein. Darum eben hat man das Bild der Natur als ein riesenhaftes Relief aus Höhen und Tiefen, Licht und Schatten im Kunstwerk verworfen. Man verwirft es, um an kein Gesetz erinnert zu werden, das aus der Wirklichkeit ergeht.

Sein Fragment über die Natur beginnt Goethe mit folgenden Sätzen: „Natur! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen – unvernünftig aus ihr hervorzutreten und unvernünftig tiefer in sie einzudringen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arm entfallen.“ Und im vorletzten Absatz „Jedem erscheint sie in einer eigenen Gestalt. Sie verbirgt sich in tausend Namen und Termen und ist immer dieselbe.“

Der Wissenschaft, welcher man heute die letzte, gültige Aussage über alles, was die Natur betrifft, überlassen hat, sieht die Natur unter dem Vorzeichen der Determination. Der Weg, der zu ontologischem Denken führte, verliert sich in tausend Verzweigungen. Man erwartet von allem das Neue. So erklärt es sich, daß der Bezug zu einer von der Erfahrung

unabhängigen, intuitiven Leistung einer künstlerischen Vorstellung gar nicht mehr gegeben ist.

Die für alles geltende Regel, es möge einfach sein, wird kaum auf jedes Vorhaben angewendet werden können. Vor allem nicht auf das Entstehen eines Kunstwerks.

Rodin sagte: „Ich nehme einen Block und haue alles Übrige weg.“ Das allerdings hat sich nie als so einfach erwiesen. Der Block, aus dem Michelangelo den David geschaffen hatte, war von einem Vorgänger begonnen und dann im Stich gelassen worden. Woraus sich denn auch die Einschränkung im Bewegungsmotiv des David erklärt, wie es besonders die Seitenansichten zeigen. Es ist also ein Unterschied, ob etwas durch Einfachheit überzeugt, oder nur auf einfachem Wege entsteht.

Beethovens neunte Sinfonie beginnt einfach, mit dreimaligem Wiederholen einer Viertel- und einer ganzen Note. Das ist die Quelle, aus der sich der Strom ergießt, und eben das scheint, wenn man es hört, nicht so einfach zu sein.

Lassen wir uns also nicht blenden von denen, die es sich einfach machen. Die weder in eine Tiefe gehen noch eine Höhe erreichen, zu denen im eigenen Bewußtsein der Raum fehlt. Rufen wir uns die Schroffen und Wächten im Gebirge wach oder die Rinde eines Baumstamms und damit zugleich alles, worin uns die Natur einen Weg zum Relief weist – zum Kunstwerk.

Hansjörg Wagner