

Der Geist vergangener Epochen in seinem Wirken auf die Neuzeit Muß Kunst Geschichte haben, um gültig zu sein?

Dem Enthusiasmus, mit dem der Bildhauer oder der Maler an seine Arbeit geht, folgt mit jedem neuen Beginnen, man kann das an seinem Verhalten beobachten, ein sich fortgesetzt steigernder Zustand der Ernüchterung. Er legt sein Werkzeug aus der Hand, zieht die Augen zusammen und beißt auf die Lippen, mit zwei sich immer widerstrebenden Gedanken.

Der eine, den er fortgesetzt wiederholt, sagt ihm, daß das, was er da sieht *in der Anlage doch eigentlich gut gewesen ist*. Der andere, *es fehlt an der Durchbildung der ganzen Sache, siehst du nicht, daß du mit jeder Korrektur am Detail an Lebendigkeit verlierst. Vorher hatte die Figur geschaut, jetzt, nachdem du die Augenlider korrigiert hast, schaut sie nicht mehr, zuvor hattest du den Blick, jetzt hast du die Augen*.

Er merkt auf. Richtig – denkt er und wird mürrisch, immer wieder das Gleiche. Da werden Linien nachgezogen oder Flächen korrigiert, die sich bei jeder geringen Bewegung und bei jedem neuen Lichteinfall in der Natur verändern.

Es war doch ein einziger Augenblick, in dem du etwas erfassen konntest, das dir diese Gestalt zu modellieren überhaupt den Anlaß gegeben hatte. Energisch, ja vielleicht wütend reißt er diese kritischen Partien ab. Er wird radikal. Jetzt nichts mehr verändern, nichts korrigieren, denkt er. Es muß so werden, wie es im ersten Augenblick erschienen war.

Er betrachtet ein ums andere Mal seine Skizzen. Ein Anflug von Verzweiflung gemahnt ihn an das Ursprüngliche, das er darin sieht. Er beginnt aber ruhiger zu werden und beginnt seine Arbeit von neuem.

Und es ist eigentümlich, nach einer Stunde hat es den Anschein, als arbeite nicht er an der Figur, sondern die Figur an ihm. Er wird zum Medium. Er tritt immer wieder zurück, blinzelt mit den Augen und beobachtet was geschieht, so als sähe er dem Vorgang nur zu.

Und tatsächlich, es scheint, er spürt es, als kehrte der erste Eindruck in die Vorstellung zurück.

Der Augenblick wird, wie im Traum, von neuem in ihm lebendig. Das Bild, das während der Arbeit zu schwinden drohte, dämmert wieder auf, die Erscheinung kehrt in die Vorstellung zurück.

Und ohne sich dessen bewußt zu sein, das wäre ihm auf keinen Fall förderlich, erkennt er bei glücklichem Fortschreiten seiner Arbeit, daß er etwas vermisst hatte, das zu erreichen ihn das Bild der Natur nicht lehren kann und das im Wesen eines Kunstwerkes die dominante Rolle spielt. Die Einheit von Raum und Zeit.

Er fühlt, daß ein womöglich krampfhaftes Nachziehen der Konturen oder ein Glätten der Oberflächen das Lebhaftes, das in seinen Skizzen den Augenblick, das Erlebnis bezeugt, im Entstehen seiner Plastik zum Stillstand gekommen ist.

Deshalb war es ihm von einem Moment zum anderen unlebendiger erschienen.

Der gleiche Zustand ist freilich auch dem Maler nicht unbekannt.

Auch ihm bleibt bei wiederholtem Probieren und Übermalen, in dem der malerische Vortrag (die Peinture) zu ersticken droht, die Farbe undefinierbar wird, nichts weiter übrig, als der Eingriff mit dem Palettenmesser oder das Ganze zu entfernen und neu zu beginnen.

Einen, man kann sagen, tragischen Verlauf nahm immer wieder der Arbeitsvorgang in den Werken von Hans von Marées. Die Selbstkritik, welcher er das Entstehen seiner Bilder unterwarf, hatte dazu geführt, daß er mit Asphalt zu lasieren begann, der die Farben allmählich zersetzte. Seine großen Werke, die Triptychen, der heilige Martin und andere

trugen den Keim ihrer Vernichtung bereits in sich selbst, als sie gemalt wurden. Man erinnere sich hierbei an Leonardos Anghiari-Schlacht.

Auch große Werke von Menzel, oder auch von späteren wie Max Liebermann lassen erkennen, daß die Gewissenhaftigkeit, mit der man über den künstlerischen Ausdruck wachte, oft genug zu Lasten der Beständigkeit ihrer Bilder ging.

Vielleicht läßt sich im Umsetzen einer künstlerischen Vorstellung in die Materie zugleich die Grenze erkennen, an die jede Art einer verinnerlichten Vorstellung stößt, die bedingungslos veräußert werden soll.

Wollte man das Scheitern eines großen Malers auf die Mißachtung technischer Voraussetzungen zurückführen, so genügte es, sich mit dem sehr zuverlässigen Doerner-Institut in München in Verbindung zu setzen.

Ein solches Scheitern aber, ich benutze den Ausdruck bedingt, kann nur als ein Symptom gelten, vielleicht als Indikator, der auf dem Weg von der Idee zur Verwirklichung weist.

„Wenn es mir nur einmal gelänge, etwas zu realisieren“, sagte Cézanne.

Cézanne, in dessen grüblerischem Wesen es lag, einen Bildaufbau lange mit sich herumzutragen, möchte Marées in mancher Hinsicht wesensverwandt erscheinen. Aber er war vorsichtiger.

Namentlich in seinen späten Werken, in denen er die Farbe stark mit Terpentin verdünnte und die Leinwand durchscheinen ließ, zog er es vor, größere Partien in seinen Bildern frei zu lassen. Wo ihm die Ergänzung von Tonwerten fragwürdig erschien, ließ er die Leinwand unbedeckt.

Cézanne zeigte sich hier als Theoretiker, der bei allem, was er in der Natur sah, einer die Bildfläche erhaltenden Logik folgte.

Ähnlich wie der Goldgrund in der mittelalterlichen Kunst, galt für ihn die Fläche als der ideell zu begreifende Bildträger. Auf keinen Fall durfte der Raum zur Illusion werden.

Um dies zu erreichen, musste alles, was er sah, notwendig zum Archetyp dessen werden, was er malte. Ob es ein Krug war, ein Akt oder ein Baum, sie wurden zum Gefüge, das das Bild zusammenhielt.

Er sah die Abstufungen der Farben in einem Apfel nicht anders als im Gesicht eines Menschen. Was die Menschen bewegte, ob sie arbeiteten, Karten spielten, Pfeife rauchten oder badeten, war dabei für ihn kaum von Interesse, sofern ihr Anblick sich zum Bildgedanken verdichten konnte.

Er sah, könnte man annehmen, die Menschen in seiner Umgebung nicht anders als er ein Stilleben gesehen hatte.

Hans von Marées, der sehr viel unvorsichtiger zu Werke ging, suchte wie die großen Triptychen in München zeigen, den Menschen nicht in seiner Individualität, in seinem Auftreten, in seinem Gebaren, er suchte nach einem den Menschen verallgemeinernden Idealbild, nach einem Archetypen des Menschenbildes.

So erklärt sich das unentwegte Übermalen, sowohl des Aktes als des Kopfes als ein Weg zur Reduktion.

Zieht man zum Vergleich Bilder des Mittelalters in Betracht, so findet man auch hier keine Gestalt, die man sich als Persönlichkeit hätte vorstellen können. Jeder der Dargestellten ist anonym. Allein die Farben ihrer Gewänder oder ihre Attribute weisen sie als jene aus, die in ihnen erkannt werden sollten. Maria, Jesus und die Jünger usw. >auch an der Haartracht soll man sie erkennen<

Allein die ikonographische Vorschrift genügte, um Meister und Gesellen ganz klar davon in Kenntnis zu setzen, wer und was dargestellt werden sollte.

Insofern waren Experimente ausgeschlossen, die den Entstehungsvorgang oder die Vollendung hätten in Frage stellen können.

Auf einem für jeden Menschen einheitlich geltenden Prinzip, dem Glauben, wurzelte auch die handwerkliche Treue, aus der die Kunstwerke des Mittelalters entstanden.

Nun aber begann der Deich zu brechen. Zur Antizipation einer auf der Ikonographie gründenden Bildidee, aus der Retabeln und Heiligenbilder entstanden, gesellte sich der Geist einer aus der Naturwissenschaft gewonnenen Weltsicht. Hinter der Philosophie der Scholastiker dämmerte das Weltbild Platons herauf.

Gegen die strenge Zurückhaltung in der Annahme aller möglichen Neuerungen und Bestrebungen, die der Auslegung der Heiligen Schrift widersprachen, stellte sich zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ein Geist durch Thomas von Aquin in der Begegnung mit den Lehren des Aristoteles.

Das letzte im immanenten Bereich zu findende Ziel auf dem Weg zur Wahrheitsfindung war wiederum der „unbewegte Bewegter“, Gott.

Das Wort Gottes in Jesus Christus war es, worauf sich auch Luther berief und woraus er von Karl V. widerlegt werden wollte.

Anders als im Italien des Cinquecento aber hatte sich die Reformation als bildfeindlich erwiesen. Armut, Enttäuschung, der Ungeist zwangen die Menschen in den Utilitarismus. Mit der Unerbittlichkeit, mit der Fürsten und namentlich Fürstbischöfe in Deutschland jeden ihrer Widersacher verfolgten, verschonten sie auch große Maler oder Bildhauer nicht. Ich erinnere an Jörg Ratgeb oder an Tilman Riemenschneider.

Die Kunst in Deutschland verarmte.

Luther selbst hielt sich der Kunst gegenüber eher verschlossen. Er war ein Mann des Wortes.

Indessen begann mit Hilfe großer Mäzenaten wie Lorenzo di Medici, die Farnese, die d'Este oder Kaufleute wie Portinari die Kunst in Italien zu höchster Blüte aufzusteigen und mit einer Art von Haßliebe trieb Papst Julius II. den jungen Michelangelo zu seinem unglaublichen Wirken an.

Um sich die Wirksamkeit der Großen ihrer Zeit zu erklären, ist man geneigt, die Lage und die Beschaffenheit ihrer Landschaft, das Meer und das Licht in Betracht zu ziehen, das wie in Griechenland den Menschen ins Freie zog. Immerhin, es ist ein Unterschied, ob man Ursache und Wirkung der Natur erwägt, indem man in einem schlecht beleuchteten Zimmer sitzt oder ihr Wirken auf Schritt und Tritt im Auge hat. Man denke an Faust, der im Schein der trüben Lampe, den Erdgeist beschwört.

Wirft dies nicht ein Licht auf den Umbruch durch einen die ganze Nation beherrschenden Geist im späten Mittelalter? Griff nicht Faust nach dem Giftbecher mit dem festen Entschluß sich umzubringen, nachdem ihn der Erdgeist zurückgewiesen hatte. Das ist im Hinblick auf die Reformation und ihre Folgen gewiß nicht nur eine Parabel.

Aber war es nicht am Ende der Chor der Engel, war es nicht Ostern, der Faust vom „letzten, ernstesten Schritt“ zurückhielt?

Faustens augenblickliche Situation in die er sich, ohne seine Weisheit zu vertiefen, gestoßen sah, seine Verzweiflung löste sich in der Rückbesinnung auf die Tage der Jugend im ersten Schein des Glaubens auf.

Aber läge die Rettung des Menschen allein in den Händen der Wissenschaft, so wäre der ganze Faust eine Farce. Vielleicht war es notwendig, daß der Erdgeist Faust zurückgewiesen hatte, um zu erkennen, daß mit dem Eindringen in sein Geheimnis die Erlösung des Menschen nicht zu erwarten sein konnte.

Auch sein erneutes Jungwerden, das Mephisto in Auerbachs Keller auf wundersame Weise in ihm bewirkte, sollte zu seinem Verderben gereichen.

Ein Beispiel für alles, womit auch in unserer Zeit in penetranter Weise dem Menschen eine immerwährende Jugend vorgespielt werden soll.

„Sterben“, sagt Nestroy, „will keiner, aber alt werden will auch keiner.“

Die scherzhaft klingende Paradoxie gewinnt an Ernsthaftigkeit, wenn man einmal kritisch verfolgt, wie sehr die Demonstration lang anhaltender Jugend gestern zum Instrumentarium aussichtsloser Militärpolitik geworden war und heute der Progression einer unersättlichen Geschäftswelt dient.

Allein und ausschließlich agiert Mephisto in dieser ganz realen Welt. In einer Welt, die ihm sein Wirken bis an den Tod des Menschen sichert.

Der Tod dürfte sein letzter Widersacher sein. Er sucht also Faust in der Hand zu behalten. Er sucht sich des Strebenden ein für allemal zu bemächtigen.

„Solang“ er auf der Erde lebt, solange sei dir's nicht verboten, es irrt der Mensch, solange er strebt“ ruft die Stimme des Herrn vom Himmel.

„Da dank ich euch“, ruft Mephistopheles zurück, „denn mit den Toten hab ich niemals gern befangen, am meisten lieb ich mir die frischen, vollen Wangen.“

Der Plan des Teufels scheint aufzugehen. Man versucht ihn auszuklammern.

Der still seine Welt betrachtende, wenig begüterte Mathias Claudius hatte einen Freund, von dem er sich ständig begleitet sah. Er nannte ihn „Freund Hain“. Es war der Tod.

Wer sich nun namentlich in unserer Welt, in allem, was es zu erreichen gilt, als Realist begreift und über eine solche für ihn absurde Lebensauffassung lächelt, muß doch zuletzt einsehen, daß der Tod die Konsequenz seiner realistischen Lebensauffassung sein müßte.

Aber das weiß doch jeder, kann man mir entgegenhalten.

Gewiß, aber weshalb steht denn alles Denken, jedes Bestreiten dessen, das den Tod im Visier hat, einer solchen Lebensauffassung im absolut realistischen Sinne entgegen?

Woraus erklärt sich, daß die Werke vergangener Epochen Sinn und Bedeutung verloren haben und bestenfalls noch einen musealen Wert darstellen.

Wo man nach dem Wesen des Kunstwerks fragt, sucht man die Antwort weniger in der Art seiner Gestaltung zu finden als vielmehr darin, daß sich der Inhalt, daß das, was es sagt, stets auf etwas bezogen wird, das sich mit den Forderungen oder den Ansprüchen des Lebens deckt.

Ungezählte Beispiele zweifelhafter, religiöser Darstellungen bis hin zu solchen, die etwa die Liebe oder das Heldentum zum Gegenstand hatten und schon in der Wahl der Thematik künstlerischen Anspruch erhoben, bleiben fragwürdig oder werden aus der Retrospektive gesehen, zu dem was man Kitsch nennt, so sehr man sie einst auch gefeiert haben mochte.

Worin die Gestaltung großer Kunstwerke der Vergangenheit im Anspruch ihrer Epochen, ja selbst in denen ihrer Religion, der sie dienten, gültig geblieben war, erklärt sich aus der Formkraft ihrer Autoren.

Mit dem Lehrhaften aber, dessen, was aus solchen Werken von nachkommenden Generationen übernommen wurde, man denke an Maß und Verhältnis, an die Proportionen des menschlichen Körpers etc. verband sich jenes unerklärliche Phänomen, das dem echten Kunstwerk innewohnt und das sich als ein die entferntesten Epochen, unabhängig von Weltanschauungen und Religion, als der verbindende Geist erwiesen hat.

Wie der Fluß von seiner Quelle nur zur Mündung fließen kann, so kann auch eine geistige Kraft nur dort, wo sie vom größeren Strom mitgerissen wird, ins offene Meer gelangen.

Aber das Zusammentreffen schöpferischer Kräfte setzt eine äquivalente Potenz voraus.

Daß man in unserer Zeit die Werke der Vergangenheit verworfen hat, zeigt nichts weiter an, als die Unsicherheit und das verständliche Misstrauen gegenwärtiger Künstler zu sich selbst.

Es ist die Furcht, im offenen Meer zu ertrinken.

Es ist bezeichnend, daß man sich in Ermangelung der ursprünglichsten künstlerischen Begabung, der angeborenen Fähigkeit zu zeichnen, des Computers bedient, wie jener Künstler, der ein Kirchenfenster für den Kölner Dom angefertigt hatte.

Immerhin, er konnte damit dem Anspruch seiner Auftraggeber insofern gerecht werden, als diese offenbar nichts weiter kennen als den Computer.

Allerdings ist es bedauerlich, daß der Künstler sich in der Kathedrale vor einem Werk wie dem Dreikönigsaltar von Stephan Lochner behaupten muß, und ich bezweifle, daß man einen Zwerg gegen einen Riesen antreten lassen kann.

Die Auftraggeber stellen ihn in den gleichen Ring, ohne darüber nachzudenken, ob er im gleichen Range stehe.

Es ist überhaupt die Frage, inwieweit die im Computer erscheinenden Pixel ausreichen, um eine tragfähige künstlerische Idee zu ersetzen.

Der Bruch mit der Kunst des Abendlandes ist nicht darauf zurückzuführen, daß alles, was einmal unter europäischer Malerei, Bildhauerkunst und Architektur unzulänglich geworden ist, unzulänglich aus dem Aspekt zeitbedingter Verhältnisse und neuer Lebensformen, sondern unzulänglich durch das Versagen geistiger Kräfte, die man im Dienst utilitaristischer Priorität in unseren Tagen stillgelegt hat.

Lassen sie mich ein gegenteiliges Beispiel anführen:

Der römische Architekt Vitruvius war es, der etwa 25 Jahre vor Christus die ersten theoretischen Schriften über die Architektur verfaßte. Lehrwerke über Proportion und Städteplanung, über die Verwendung von Baustoffen, Tempelbauten oder Brunnen und Wasserorgeln. Es war die Zeit der Geburt Jesu Christi unter der Herrschaft Kaiser Augustus'. Später begann die Zeit der Christenverfolgung und endlich die des Entstehens der ersten Zeugnisse christlicher Baukunst.

Die Darstellung einfacher, ikonologisch verständlicher Fresken nahm ihren Anfang. In den Klöstern führten Mönche mit Sorgfalt und bewunderungswürdiger kalligraphischer Treue alt- und neutestamentarische Handschriften und Buchmalereien aus.

Indessen näherte sich das römische Weltreich seinem Ende. Die Kunst der Antike hatte ihren Höhepunkt überschritten.

So wie sich im perikleischen Zeitalter in äußerst zu erreichender Perfektion die Kunst Griechenlands ihrem Ziel genähert hatte.

Rom war zum Zentrum des Christentums geworden, zur Stadt der Päpste.

Aus den Wirren, in denen die Imperien zu Ende gegangen waren, entwickelte sich vom Byzantinismus über die frühen Werke romanischer und frühgotischer Kunst eine aus heutiger Sicht kaum glaubliche Schaffenszeit der großen Maler und Bildhauer Italiens, die in Giotto und Michelangelo ihren Höhepunkt erreicht.

Zu diesem historischen Abriß sehe ich mich genötigt, um zu dokumentieren in welcher Weise künstlerische Impulse über die Geschehnisse der Zeit und ihren fortgesetzten Veränderungen lebendig fortwirken.

Vitruvius war es, dessen Pläne und Traktate für die großen Architekten der Renaissance beispielhaft werden konnten. Ich beschränke mich in meiner Betrachtung auf ein Werk von Leon Battista Alberti in Mantua, auf die Kirche San Andrea.

Der Begriff Renaissance, die Wiedergeburt antiker Baukunst, war in Albertis Kirchenbau in zwingender Weise für den Beginn einer neuen Baukunst deutlich geworden, die sich auf Lehren stützte, die mehr als 1600 Jahre zurücklagen.

Der Triumphbogen Constantins dürfte es gewesen sein, der auf Alberti nachhaltig gewirkt hatte.

Wir finden den Constantinbogen in der Fassade von San Andrea wieder. Unmittelbar wird das römische Bauwerk mit der Anordnung der Säulen, dem Portikus, dem Architrav und dem darauf ruhenden mächtigen Giebel und schließlich dem Portal ins Gedächtnis zurückgerufen.

Alberti hat den Eingang, den Bogen bis zur Vierung, bis zum Altarraum und zur Apsis in einem lateinischen Kreuz verlängert. Es entstand eine christliche Kirche.

Es mag von Interesse sein, daß das Lehrhafte, aus dem der Architekt die entscheidenden Vorstellungen einer neuen Baukunst empfing, der Begegnung mit den Werken der Antike entsprang. Dies aber beträfe zunächst nur den Umgang mit den Bauelementen. Mit der Durchführbarkeit seines Bauwerks im Hinblick auf die sich bietenden und bereits erprobten Möglichkeiten der Architektur. Was aber verbindet eine vom Ästhetischen im baukünstlerischen Sinne geleitete Wiedererweckung der Antike in der Begegnung mit christlicher Religion?

Es war zunächst ein ganz anderer Anlaß, der zum Bau eines Triumphbogens führte als der zum Bau eines Kircheneingangs. Aber hatten sich nicht auch Sinne und Bedeutung gewandelt, die der Errichtung eines Triumphbogens bereits vorausgegangen waren?

Auch hier waren es Motive ganz anderer Art, gegensätzlicher Motive aus denen der Bau eines solchen Bogens verständlich erschien.

Als die römischen Soldaten vom Schlachtfeld heimkehrten, hatte man einfache Holzttore erstellt, durch welche die Soldaten nach der Schlacht, jeder einzeln hindurchschritt, um sich vom Blut der gefallenen Gegner zu reinigen, ehe sie heimkehrten. Es waren Zeichen des Friedens!

Hier zeichnet sich ab, was der Beachtung wert ist, indem wir die Zeichen der Menschlichkeit erkennen. An die Götter der Antike glaubte man als Schicksalsgötter. Als Götter, die man anrief, um Glück zu begünstigen oder Unglück abzuwenden. Ihr göttliches Wirken und Entscheiden lag im Bereich der Immanenz. Sie hatte Namen und trohnten auf dem Olymp. Mit Jesus Christus war das Wort Gottes, das vor aller Welt gewesen ist, zum Menschen und zum Inhalt des Glaubens geworden, das dem Menschen die Vergebung seiner Sünden und seine Erlösung in der Ewigkeit verhieß. Dann aber war Gott zum Philosophem geworden. Man suchte und sucht bis auf den heutigen Tag, Gott als den entferntesten Punkt unseres Erkennens auf irgendeine Weise zu definieren.

Aber Sören Kierkegaard sagt: „Gott zu gewinnen, das heißt, den Verstand zu verlieren.“

Es wird nur schwer möglich sein, zu ergründen, was einen verzweifelten Römer dazu bewegt hatte, seinen Gott anzurufen. Ebenso wenig wie die Beweggründe dessen zu ermitteln sind, der in unserer Zeit vielleicht das gleiche tut. Es ist die gleiche Hoffnung, die ihm in der gleichen Verzweiflung die Grenzen seiner Möglichkeiten und seines Handelns vor Augen führt, wie wenn etwa der Ausbruch des Vesuvs die Bürger einer Stadt in wenigen Minuten vor das Ende ihrer Existenz stellt.

Mag das Datum ihrer Vernichtung durch die Gewalten der Natur über 2000 Jahre zurückliegen, so wird man sich als Mensch unserer Tage beim Anblick der durch die Lava Verschütteten immer noch zu erkennenden, im Augenblick der Vernichtung schlafenden oder tätigen Menschen den Augenblick der Katastrophe in die Vorstellung rufen.

Dies ist ein Anteil der Menschlichkeit in lebendigem Geist, der weder an Epochen noch an Dogmen gebunden die Grenzen der Zeit überwindet.

Aus den Zeichen des Friedens, den hölzernen Bögen, durch welche die Soldaten hindurchgegangen waren, entstand der Triumphbogen, den man dem Triumphator zum Zeichen des Sieges errichtete.

Hier zeichnet sich ab, was der Beachtung und des Nachdenkens insofern wert ist, als wir darin die Zeichen der Menschlichkeit und des Glaubens erkennen, die Antike und Christentum miteinander verbindet.

Denn wie die römischen Soldaten zum Zeichen des Friedens, den es mit sich selbst zu schließen gilt, nach der Schlacht durch dieses Tor schritten, so auch die Menschen, die, ehe sie den Kirchenraum betreten, sich am Weihwasserbecken bekreuzigen sollten, um vom Staub der geschäftigen Straße befreit, Frieden in sich selbst zu finden.

Dies ist der Anteil der Menschlichkeit, der Menschlichkeit des Geistes, der weder an Epochen noch an Dogmen gebunden die Grenzen der Zeit überwindet.

Das Lehrhafte, das von den Meisterwerken der Vergangenheit sichtbar geworden ist, erschöpft sich nicht in irgendeiner Art der Vervollkommnung oder der Verbesserung. Auch kann keiner des anderen Vorläufer gewesen sein.

Worin die Formen der Gestaltung auch übernommen werden, ohne daß sich ein ihnen innewohnender Geist darin fortpflanzt, trennt sie sich von dem ab, was wir Menschlichkeit nennen.

Mit der Renaissance beginnt die Zeit des Unselbstverständlichen. Was im 15. Jahrhundert in Süd- wie in Nordeuropa in den verschiedenen Schulen nach ikonologischen Vorgaben

entstanden war, in den Werkstätten mit Meistern und Gesellen, lag jetzt in den Händen der Individualisten, Malern und Bildhauern von überragendem Können und großen Visionen, die sich oft genug untereinander bekämpften. Sie waren unzugänglich. Man denke an die bittere bis zu Morddrohung reichende Feindschaft zwischen Donato Bramante und Michelangelo. Benvenuto Cellini trachtete man zu vergiften, als er die Perseusstatue schuf. „Alles, was er von der Kunst besaß,“ sagte Michelangelo von Raffael, „hatte er von mir“. Er fertigte Zeichnungen für Sebastiano del Piombo, um dessen Konkurrenzkampf gegen Andrea del Sarto zu vertiefen.

Und schließlich ist von Michelangelo Caravaggio bekannt, daß er bei jeder Gelegenheit zum Degen griff, so daß er sich am Ende nur noch in Klöstern aufhalten konnte.

Es war eine bewegte Zeit in Italien, die vom 13. Jahrhundert vom Heiligen Franz von Assisi von Giotto und Dante von Raffael und Savonarola die Geschichte in Atem hielt, und bei allem, worin man Frieden predigte, war sie der Zeit der römischen Kaiser näher als dem Evangelium.

Es liegt in der Natur der Sache, daß das Verlangen nach dem, worin ein metaphysisches Prinzip gründet, erst im Augenblick seiner Abwesenheit spürbar wird. Das heißt, daß das Wesen des Friedens erst dann erkannt wird, wenn ein Krieg ausbricht, und daß erst dem Gefangenen die verlorene Freiheit zum Bewußtsein kommt.

Wie etwa der Verlust der Gesundheit dem Menschen nicht anders als durch den Schmerz bestätigt werden kann, also erst dann, wenn er krank wird.

Nun liegt es in der Erfahrung des Arztes, die Ursache einer Erkrankung zu diagnostizieren und zu prognostizieren, ob sie heilbar ist oder nicht.

Anders verhält es sich, wenn wir es mit einem Phänomen zu tun haben, dessen Erscheinen auf analytischem Wege nicht zu erklären ist – und weder vorausgesagt noch vermisst werden kann. Es kann ebenso gut als das, was es ist auch bekämpft oder verleugnet werden, ich spreche vom Kunstwerk.

Denke man sich an der Stelle von Leon Battista Alberti einen Architekten unserer Tage, so müßte er bei der Begegnung mit einem Bauwerk, dessen Entstehen 1600 Jahre zurückliegt, möglicherweise für seinen Abriß plädieren, um einen Supermarkt oder ein Sportzentrum darauf zu bauen.

Was Albertis baukünstlerische Vorstellung der Kirche San Andrea mit dem Bild der Antike verband, war eine über die Zeit hinaus wirkende Kraft, der sich nicht in formaler Ästhetik erschöpfte.

Es wäre aber, wie die Vernichtung des Berliner Schlosses nach dem letzten Krieg gezeigt hat, nicht das erste Mal, worin Barbarenhände den Verfolg ihrer Interessen kundtun. Der Ungeist ist es, der die Zeit nach seinen stets neuen Ansprüchen und Moden determiniert.

Aber auch die nach den Bestimmungen neuer Architektur schnell entstandenen Bauwerke bieten in billigem Material und überdimensionierter Abmessung das Bild von Trostlosigkeit und Unmenschlichkeit.

Es ist die Konsequenz zeitgebundenen Denkens, in dem ein weithin sich erstreckendes Meer in einem Wasserrohr aufgefangen werden soll.

Nun kann man sagen, daß auf dem Gebiet der Medizin zum Wohl der Menschheit enorme Fortschritte gemacht wurden, so wie in allen Bereichen von Wissenschaft und Technik überhaupt.

In der Kunst gibt es solche Fortschritte nicht. Ein Künstler kann in dem, was man im Allgemeinen für einen Fortschritt hält, ebenso gut zu einem Routinier werden.

Oft genug findet man bei Malern oder Bildhauern Werke ihrer Frühzeit, die sie an Sensibilität oder Unbefangenheit im Alter nicht mehr erreichten. Oder, wie etwa von Liebermann, frühe Zeichnungen, die kein allzu großes Talent verrieten und hinter denen doch am Ende ein sehr großer Maler gestanden hatte.

So wird auch immer rätselhaft bleiben, auf welchem Wege Michelangelo von der ersten, in der Jugend geschaffenen Pieta in Rom bis zu jener letzten gelangte, der Pieta Rondanini in Mailand, die aus der Ruhelosigkeit des Genies und nur mit dem Rückblick auf einen ganzen Lebensgang begriffen werden kann.

Dem Lebensgang eines Menschen, in dem ein Halbgott wie ein Sklave das ganze Werk angetrieben hatte.

Man könnte annehmen, daß ihm kein menschlicher Ausdruck genügte, in dem ihm die Trauer um den Gekreuzigten wie die um den Erlöser gleichermaßen überzeugend erschienen war. Man kann sagen, daß das Fragment, die Pieta Rondanini die Ohnmacht der Menschheit vor dem Wort Gottes in Jesus Christus vor aller Zeit bekundet.

Wer also wollte, sowohl von den Zeitgenossen Michelangelos wie von denen nachfolgender Generationen, das Rätselhafte oder Schicksalhafte zu seinem Vorbild machen.

Hier gibt es nichts zu ergänzen und nichts hinzuzufügen, das im historischen Sinn als Wegweiser in die Zukunft gilt.

Das Entstehen eines Kunstwerks kann weder aus der Überwindung der Vergangenheit noch als ein Weg in die Zukunft zu Gültigkeit gelangen, da es stets nur ein Schritt zu einer den Künstler beherrschenden Vision sein kann.

Es gibt kaum einen gedankenloseren Ausdruck als den, daß ein Künstler seiner Zeit voraus gewesen sei. Es heißt, daß ein Kunstwerk der Vergangenheit erst an Bedeutung gewinnt, wenn es durch den Wert der Elaborate unserer Tage bestätigt wird.

Es bleibt umso zweifelhafter als es, wie man sieht, kaum einen gegenwärtigen Künstler gibt, der die Werke der Vergangenheit überhaupt kennt. Man müßte es denn an seinen Bildern sehen.

Mit Flugzeug und Auto erreicht man auf schnellstem Wege und in kürzester Zeit die Stätten der Weltkulturen. Kulturen und Kunstwerke, deren Wert namentlich abendländischer, christlicher Kunst mit einem historischen Rückblick abgetan wird.

So wie die Tiefkühltechnik beweist, daß sich Hitze in Kälte verwandeln läßt, so beweist die moderne Kunsttheorie, wie aus überhitzten Bestrebungen das lebendige Wesen der Kunst zum Einfrieren gebracht wird.

Utilitarismus und vermeintlicher Fortschritt haben die Temperaturen auf den Nullpunkt herabsinken lassen. Der lebendige Strom durch Jahrhunderte hindurch pulsierender geistiger Kräfte ist vereist. Vom erstarrten Ufer flüchtet man in Versteigerungshäuser, Kunstmessen und in Gesprächsrunden sucht man herauf zu beschwören, was man in der Tat verhindert hat. Von einem allgemeinen Standpunkt sucht man zu deklarieren, was allein vom Individuum geleistet werden kann.

So hat man vergessen, daß es stets nur ernste individuelle Leistungen waren, die im riesigen Mosaik dessen, was die Historiker zusammengetragen hatten, sich über die Zeit hinaus forterhalten haben. Gebraucht man in diesem Zusammenhang den Ausdruck „Fortschritt“ so klingt es bedenklich genug. Denn was, fragt man, ist es, zu dem der Fortschritt führt. Wer fortschreitet, sollte wissen, wohin er geht und was er verläßt.

Es ist im Grunde genommen ein mehr und mehr stetiges Fortschreiten von sich selbst. Es bedeutet ein Verlassen des Vertrauens auf die von der Natur verliehenen Fähigkeiten, mit denen der Schaffende, ist es denn wirklich der Mühe wert, zu diesem Mosaik beiträgt und wäre es auf die bescheidenste Weise.

Eines solchen Auftrags ist er sich indessen nicht bewußt und darf sich auch dessen nicht bewußt sein.

Was ihn im Atelier leitet, ist der Wille etwas zu leisten. Auch die Gefahr, am eigenen Werk zu scheitern wird dort, wo sie, wie es bei Marées oder Cézanne sichtbar geworden ist, seine Leistung in jedem Fall größer als kleiner erscheinen lassen.

Der Verlust des Selbstvertrauens war bei dem genialen Wilhelm Busch zur Tragik geworden. Er verbrannte die Bilder, die er gemalt hatte im Garten, da sie unter seiner Kritik dem Vergleich mit den großen Niederländern, wie Brouwers oder Teniers nicht standhielten.

Wenn hingegen jemand in unseren Tagen seine Bilder zerstörte, indem sie dem Anspruch Kunstbeauftragter nicht genügten, so wäre es verständlich und könnte zur Unterhaltung, ja zu seinem Ruhm beitragen, sofern jener nicht aus einer Kritik am eigenen Werk handelte, sondern aus der Enttäuschung darüber, daß man es abgelehnt hatte. Es wäre gut, könnte man solches Kritikvermögen auch von jenem Käufer erwarten, der gestern ein Kunstwerk zu ungeheuren Summen erworben hat, für das er sein vieles Geld ebenso gut heute verbrennen könnte.

Die Symptome des Fortschritts zeigen sich nirgends als an der Staffelei und können weder im guten noch im schlechten Sinn dem Autor von noch so berufener Seite eingeredet werden.

Wie oft hat man gehört, „der Künstler habe sich selbst gefunden.“ Was ist ein Künstler? In der Kritik der Urteilskraft definiert Kant das Genie als eine Naturerscheinung, deren Begabung und Wirken sich nicht erklären läßt, wie ich an anderer Stelle schon einmal erwähnt hatte. Wo die Natur einem Gänseblümchen seinen Platz zuweist, dort kann kein Eichbaum emporwachsen.

Worin also sollte sich eine solche Selbstfindung äußern? Man müßte sich das gesamte Werk großer Maler, Zeichner oder Bildhauer vor Augen halten, um einen solchen Unsinn zu begründen.

Als der achtjährige Mozart ‚Bastian und Bastienne‘ schrieb, war dasselbe Genie am Werk, das den ‚Don Giovanni‘ schuf. So, wie es derselbe Baum ist, der heute die Blüte und morgen die Frucht treibt.

Oft genug geben frühe Werke selbst großer Begabungen Beispiele für das, was sie im Alter nicht mehr erreicht hatten. Man denke an Franz von Lenbach, der in frühen Bildern, wie denen aus der römischen Campagne oder dem im Gras ruhenden Hirtenknaben einen großen Maler ankündigte und der später mit in Massen angefertigten Gesellschaftsporträts zum großen Geschäftsmann mutierte.

Ein Beispiel für die meisten Ähnlichen, die, wie man es eben nennt, zu sich selbst fanden.

So werden oft Talente und Begabungen in unserer Zeit auf den Weg zur Selbstfindung von Schwätzern getrieben, die am allerwenigsten einen Weg zu ihrem eigenen Selbst finden können.

Wer wollte eine solche Selbstfindung in den Werken derer erkennen, die der Nachwelt unbekannt geblieben sind, Monogrammisten, die nach ihren Werken benannt werden, der Meister des Hausbuches, der Meister der Spielkarten oder der Meister der Maria mit der Wicke, der des St. Bartholomäusaltars, der große Meister des Breisacher Altars, von dem vielleicht noch das Signum als authentisch nachgewiesen werden kann, das H.L. und endlich Matthias Grünewald, vielleicht Mathis Gothart-Nithart, wohl der Größte, von dem wir nicht einmal wissen, wie er wirklich hieß.

Man sollte Parolen wie Selbstfindung in ihrem Einfluß auf ernststrebende junge Künstler nicht unterschätzen. Denn dort, wo man sie früher in Werkstätten lehrte, finden wir sie heute in Akademien, in denen lehrhafte künstlerische Grundlagen verworfen werden und wo Zeichnen und Malen lächerlich geworden ist. Wir fragen nach der Äquivalenz. Es ist die Aggression gegen das, was man weder zu leisten noch zu lernen nur die geringste Aussicht hat. So bietet sich der Weg zur Selbstfindung für die Talentlosigkeit zum willkommenen Argument an, da sich dieses Selbst in nichts nachweisen läßt.

Von den Glücksrittern ziehen sich die von Natur aus Geharnischten zurück, um sich dem Kampf mit einer Materie zu stellen, die sich zu allen Zeiten als gleichermaßen unberedt erwiesen hat.

Allein in der Position gegenüber dem Medium Malerei, Bildhauerkunst etc. erweist sich die Tragweite einer Idee und die Zulänglichkeit ihrer Realisierung.

Nur allzu oft hat man ein von sich und anderen Hochgefeierten vor einem kümmerlichen Resultat gesehen und Selbstherrlichkeit vor Resignation.

Die edelste Form der Selbstfindung wäre das Eingeständnis der Talentlosigkeit.

Ein solches Eingeständnis aber käme der Erfahrung gleich, die der Verliebte macht, dessen Werbung auf unfruchtbaren Boden fällt.

Immerhin von einer solchen unglücklichen Liebe lebt der moderne Kunstbetrieb. Man erklärt den dilettantischen Liebhaber für den Unverstandenen, indem man die Geliebte verketzert.

Was bleibt, ist der künstlerische Ernst, der ein begabtes Kind leitet, das in seinem Vorhaben nicht nur den Zeitvertreib sucht. In wie viel Fällen hatten Eltern versucht einen künstlerischen Willen einzudämmen, um ihren Kindern einen Beruf aufzuzwingen, damit sie, wie es heißt, das Praktische erlernen.

Vergebens. Die Natur erwies und erweist sich als stärker. So wenig sich eine künstlerische Begabung heraufbeschwören läßt, so wenig läßt sich ihr Auftreten verhindern.

Eine elegante Figur macht noch keinen Schauspieler und einen Maler, der vor der Staffelei posiert, sieht man auf der Opernbühne.

Es ist also ein Unterschied, ob Unzufriedenheit oder vielleicht sogar Verzweiflung aus dem kritischen Blick auf ein mißlungenes Werk folgt, oder aus der Anweisung des Regisseurs.

Unter einem erweiterten Fokus hat sich das Kunstleben oder die ‚Kunstszene‘ in unserer Zeit in ein Theater verwandelt, in dem schlechte Schauspieler von noch schlechteren Regisseuren angeleitet werden. Man gehe in die Kunstmessen, um sich davon zu überzeugen, daß das Drama von einer Aufführung zur anderen unverständlicher wird. Daß es zur Komödie werden kann, verhindert der Mangel an Humor.

Aber die These, auf der, wie die Geschichte lehrt, uneinsichtigste Systeme gründeten, hat die Grenze der Antithese erreicht. Die Vernunft meldet sich, wenn auch mit schwacher Stimme, zurück. Das Vernehmen aus dem wir das Wort Vernunft ableiten, scheint umso notwendiger zu werden, sofern die auf der Vernunft ruhenden Fähigkeiten zu urteilen nicht vollends abhanden kommen sollen.

Es versteht sich, daß die Fähigkeit vernünftig zu urteilen, nicht nur auf die Dachkammer beschränkt bleiben kann, die man Kunst nennt. Denn ohne die Grundlage Vernunft, wäre weder ein sittliches noch moralisches Urteil möglich und also auch kein gesellschaftliches Zusammenleben.

Nehmen wir also die Kunst unserer Tage als einen Bruch mit den allumfassenden Grundlagen unseres Erkennens und der Narrheit, ohne selbst zu Narren zu werden.

Derjenige, der am Gelingen seines Vorhabens zweifelt, mag einen Lichtblick immer wieder darin sehen, daß ihm mit dem Antizipieren einer Idee, die Fähigkeit des Gestaltens mitgegeben ist.

Allein dies ist es, was ihn stetig auf den Weg zum Neuen führt, ohne einem allgemein geltenden Programm zu folgen.

Große Kunstwerke verraten in der Art der Gestaltung stets den Prozeß ihres Werdens. Sie mögen kühn begonnen und zögernd vollendet, oder zögernd begonnen und kühn vollendet worden sein.

Möglich, daß sich ein großes Erlebnis, analog zum Dasein überhaupt, am Ende in der Summe vieler Fehler niederschlägt.

Nie waren die Großen der Kunst das, was man einen Routinier nennt.

Wie sonderbar klänge ein pathetisch vorgetragenes Glaubensbekenntnis.

Was sich über die Zeit, über die Epochen hinaus als gültig in seiner Gestaltung erwiesen hat, bleibt in jedem Zustand und unter schlechtesten äußeren Bedingungen verbindlich.

Ich erinnere mich, 1945 auf einer Straße in Chemnitz gestanden zu haben. Russisches Militär, Flüchtlinge und heimgekehrte Soldaten drängelten hin und her. Von irgendwo aus einem Fenster wurde Musik hörbar.

Der Klang war etwas brüchig, abgerissen und wurde von einem alten Gerät herübergetragen. Es war die F-Dur Romanze von Beethoven, für einen Augenblick war die Zeit nicht stehen geblieben, sie war erneuert.