

Über das Wahre im Kunstwerk und das Kunstwerk als Ware

„Denn wahrhaftig,“ sagt Albrecht Dürer, „die Kunst steckt in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“ Obwohl das erste Wort zunächst nur so wie ein Auftakt klingt, enthält es in dem „wahrhaftig“ den Kern dessen, das im Kunstwerk schon im Entstehen, im Verwirklichen der Idee vom Wahrhaftigen oder vom Wahren Zeugnis geben soll.

Nun aber liegt das Problem darin, daß der Anblick der Natur, in allem was sie hervorbringt, nur Erscheinungen zeigt, die in der Zeit als nacheinander und im Raum als nebeneinander erfahren werden. Der Anblick der Natur bietet also jeweils nur einen Teil dessen, das sich vom Standpunkt des Subjekts im Augenblick erfassen läßt. Ist dies der Augenblick des Herausreißen? Mit der Umgestaltung einer Fläche zum Raum wird zunächst dem Künstler alle, seiner Begabung entsprechende, Vorstellungskraft abgefordert. Haben wir es bei solchem Herausreißen zunächst mit dem zu tun, daß sich statisch, unbewegt, wie etwa bei einer Architektur oder einem Gebirgszug, ganz unveränderlich zeigt, so bleibt dieses Herausreißen vorerst auf den Raum beschränkt. Hingegen nicht dort, wo durch Wind oder Sturm ein Baum bewegt wird, oder der Umriß von Mensch und Tier sich in der Bewegung darstellt, dort also, wo der Umriß der Gestalt sich durch den zeitlichen Ablauf in seiner Veränderlichkeit zeigt, stellt sich dem Maler wie dem Bildhauer ein anderes Phänomen in den Weg. Ein solches Phänomen, ein augenblickliches „Herausreißen“, wie es Dürer nennt, ist im Nachvollziehen nur schwer oder gar nicht zu erklären. Denn über die hermeneutische Deutung des Dürerschen Satzes darf bei aller Akribie, mit der ihn Heidegger durchleuchtet, doch nicht vergessen werden, worin das augenblickliche Zusammenwirken von Raum und Zeit in seiner Einheit im Kunstwerk zum Ausdruck kommen kann. Die Frage, die wir aus Dürers Satz folgern, ob die Natur in ihrer Gesamtheit gemeint ist, in ihrer Gesamtheit, d.h. im Hervorbringen und Vernichten ihrer Geschöpfe als einheitliches Erfassen im Kunstwerk, läßt sich nicht beantworten, ohne das Kunstwerk selbst zu befragen.

Wir sehen das Problem in einem Aquarell von Dürer veranschaulicht. Es ist das bekannte *Das große Rasenstück* von 1503. Mit Wasser und Deckfarben malt Dürer ein Stück Wiese, über das man gewöhnlich achtlos hinweggeht und das hier mit größter Aufmerksamkeit beobachtet und gestaltet ist. Dürer hatte dieses Rasenstück aus der Erde herausgeschnitten und mit Halmen und Gräsern auf seinen Arbeitstisch gestellt und gemalt. Daß der Arbeitsvorgang am Boden liegend kaum möglich gewesen wäre, bedürfte keiner Erwähnung. Worauf wir aufmerksam werden, ist das Herausschneiden des Rasens aus der Erde. Es erscheint dokumentarisch für das, was im erweiterten Sinn mit diesem Herausreißen aus der Natur in unmittelbarer Verbindung steht. Denn in Dürers praktischer Handlung wird eine Parallele erkennbar, die hinüberleitet zu diesem Herausreißen im Sinne dessen, was der Satz in geistiger Hinsicht meint. Gegenüber den Gräsern des Rasens, das nun mitsamt der Erde auf dem Arbeitstisch steht, liegt das noch leere Papier neben Pinsel und Wasserfarben. Hier soll nun das sich in alle Richtungen weithin erstreckende herausgerissene Stück Natur zum allgemeingültigen Bild werden und auf dem noch unbedeckten Bogen von seiner Wahrhaftigkeit zeugen. In wenigen Stunden ist es trocken, verdorrt und wird weggeworfen. Waren aber diese Gräser, diese Halme und dieses Wegerichblatt in sich selbst wahrhaftig?

Gewiß, um dies zu hinterfragen aber bedürfte es einer Antwort, die uns die Natur nicht gibt. Wenn wir von den Wahrzeichen einer Stadt sprechen wollen, von ihren Türmen und von ihren

Portalen, so bedarf es der Begegnung mit ihr, um sagen zu können, ich war dort und habe mich selbst des Wahren versichert oder ich kenne die Stadt nur von Bildern. Ich sende meinen Freunden eine Ansichtskarte, um ihnen zu schreiben, daß ich dort war. Vom Wahrhaftigen, dessen wir uns versichern, bedarf es also eines Zeichens von uns selbst. Wir geben ein Zeichen des Wahren und nicht der Turm oder das Portal. Die Natur setzt in allem, worin wir ihr begegnen, um als wahr erkannt zu werden ein Bewußtsein des Wahren in uns selbst voraus. Wo von Wahrheitstreue die Rede ist, hört man das Löbliche. Es wäre widersinnig, die Natur nach dem Wahrheitsgehalt ihrer Geschöpfe zu fragen. Dieses Herausreißen aus der Natur, das im Kunstwerk als das Wahre wiederkehren soll, kann nicht aus dem Wahren in der Natur abgeleitet und bewertet werden, sondern allein aus einer weitestgehend unbestechlichen Sehweise des Subjekts.

Vor einiger Zeit sagte mir jemand, er habe über dem Oberwiesenfeld in München einen Sonnenuntergang gesehen, der nicht kitschiger hätte sein können. Der Anblick des riesenhaften Sonnenballs hatte sein schwaches Gemüt überfordert. Auf dem noch leeren Bogen Papier soll mit den Mitteln der Malerei über das herausgeschnittene Stück Wiese, ehe es noch verdorrt, das Wahre ausgesagt werden. In seiner engsten Begrenzung wird das Objekt als ein Einzelnes zur Parabel für das Allgemeine, für Wiesen, Blätter und Gräser von der gleichen Art, indem es im Bild singularisiert erscheint. Diese Begrenzung aber, die Grenzen des Gevierts, die noch unbedeckte Fläche erweist sich noch ehe die Gestalt der Pflanzen Formen annehmen als Herausforderung zu räumlicher Gestaltung. So wird mit der Umgestaltung einer Fläche zum Raum alle dem Künstler eigene Vorstellungskraft auf den Plan gerufen, wenn die Realisierung seiner Vorstellung nicht zur Illusion werden soll. Denn das, wozu ihm die Natur den Anstoß gab, das in die Vorstellung gerückte, herausgerissene Stück Natur, darf nicht zur Illusion werden, und zwar darum, daß die Natur in sich selbst nicht Illusion ist. Solange die Betrachtung einer noch leeren Bildfläche vom Statischen geleitet wird, wie etwa beim Planen einer Architektur, steht dieses Herausreißen unter dem Vorzeichen der Geometrie. Die Verteilung der Bildfläche wird vorläufig von der Vorstellung des Raumes bestimmt.

Nun aber stellt sich ein anderes Problem ein, in dem der Umriß vom Augenblicklichen bestimmt wird, von einem Moment in der Zeit. Hier haben wir es mit dem Herausreißen, mit dem Umriß, auf den es sich festzulegen gilt, mit dem mehr und mehr Unbestimmbaren zu tun, mit dem Ablauf der Zeit. Auf welche Punkte, auf welche Linien können wir uns festlegen, wenn sie sich in jedem Moment verändern? Kann der Bildgedanke, in dem die Bewegung herrscht, in der gleichen Weise aus der Natur herausgerissen werden, wie der, dem das Statische vorausgeht. Eine solche grundlegende Überlegung wird auch die Kritik an einem Kunstwerk im unbefangenen Rezipienten mitbestimmen. Bewußt oder unterbewußt wird in ihm das Vermissen des Lebendigen heraufdämmern. Ein Vermissen des augenblicklichen Zusammenwirkens von Raum und Zeit. Ist dieses einem Bild notwendig innewohnende Prinzip nicht erfüllt, so bleibt es Abbildung. Sein Anspruch Kunstwerk zu sein, bliebe fragwürdig. Diesen entscheidenden Gedanken, der die Einheit von Raum und Zeit betrifft, hat Martin Heidegger im Zusammenhang mit dem hier angeführten Satz von Albrecht Dürer, auf den er sich bezieht, in seiner Vorlesung *Ursprung des Kunstwerks* außer Acht gelassen. Bei sorgfältigstem Studium der Pflanzen läßt Dürer das durch die Zeit bedingte Wachstum der Pflanzen erkennen und um so mehr auch in diesem Zustand ihr rasches Vergehen.

Während zur gleichen Zeit, im späten Mittelalter, ein solches Stück Rasen oft nur zum Schema geworden war. Dürers kaum übersehbares zeichnerisches Werk zeigt über jede ikonographische Bedeutung hinaus, daß ihn die Phantasie ebenso zur Natur führte, wie die Natur zur Phantasie. Es bleibt auch rätselhaft, auf welche Weise sich ein Natureindruck zum

Bild verdichtet, sich ein Natureindruck, wo der Kern des Wahrhaftigen, bzw. des Wahren gefunden wird. Es mag ein solches Herausreißen in eine dem Künstler kaum noch erinnerliche Zeit und vom Eindruck der Natur unabhängig in der Vorstellung heraufdämmern. Es bedeutet also nicht, daß jemand, wie man allgemein annimmt, das Skizzenbuch hervorholt, um auszurufen, ich habe ein Thema, ein Motiv. Oft bleibt der größte Teil dessen, was Skizzenbücher enthalten, unbearbeitet im Schrank liegen und gerät in Vergessenheit, während das Zufällige sich Verformen der Luftmassen im Wolkenspiel, den Akt oder die Tiergestalt in die Vorstellung ruft. Der Künstler hat nicht wie der Jäger das Gewehr im Anschlag, um den Bock zu schießen. Es steht auch auf keinem Programm, daß man irgendwo in der Welt nach einem Motiv suche, das sich zu malen lohnt. Die schönsten Motive oder solche, die für die schönsten gehalten werden, findet man selten anders als schlecht gemalt.

Wenn im Sinne Dürers hier von der Natur die Rede ist, so liegt der Teil dessen, den es herauszureißen gilt, im Künstler und nicht in der Natur. An anderer Stelle sagt Dürer: „Der Künstler sei voller Figur...“ Dürers Proportionslehre zeigt in ihren, zur Wissenschaft tendierenden, Vergleichen mit den möglichen Typen der Menschendarstellung, wie wir sie auch aus den bis zur Karikatur gesteigerten Zeichnungen von Leonardo kennen, wie weit das Bild der Natur in den Hintergrund tritt. Ich will hier auf ein oft paradox wirkendes Phänomen aufmerksam machen, das besonders bei einem mitunter sehr verbissen arbeitenden Maler augenfällig wird, bei Paul Cézanne.

Ruft man sich dessen Werke in Erinnerung, so ist dieses Werk im Grunde nicht sehr reich an Motiven. Wir sehen immer wieder das Selbstporträt, die Kommode mit den Stilleben, Äpfel, Kannen und Gefäße jeder Art, ein Waldinneres, die Badenden, oder wieder Porträts von Bauern, das seiner Frau, einen Bahndurchstich. Schließlich den St. Victoire, jenen Berg bei Aix, den der alternde Cézanne mehr als sechzig Mal wiederholte. Es sind sechzig verschiedene Bilder, die Cézanne immer wieder und immer von der gleichen Stelle aus malte. Cézanne malte vor der Natur. Der Umstand, der dazu führte, den Maler immer wieder an die gleiche Stelle zu bringen, und so die Begegnung wie schicksalhaft vertiefte, rührte daher, daß der Fuhrmann, der ihn dort hin brachte, keinen anderen Weg fahren konnte.

Daß ein künstlerischer Vorwurf oft nur mittelbar zum Entstehen eines in jeder Hinsicht gültigen Bildes geworden ist, und zum Ausdruck des Wahren gelangte, finden wir im Werk Caspar David Friedrichs. Friedrich, dessen wirtschaftliche Verhältnisse ihm keine größeren Reisen gestatteten, erhielt nicht selten vor der Natur entstandene Zeichnungen von seinem Freund und Bewunderer Carl Gustav Carus. Carus, der vielseitige Arzt, Schriftsteller und Maler, der selbst zu den deutschen Romantikern gehört, ließ den Freund auf diese Weise an seinem Erlebnis teilhaftig werden, mit dem Ergebnis großer Kunstwerke. Daß das Zusammenwirken zweier oder oft mehrerer Künstler im Resultat zur Einheit führt, liegt hier in einem die verschiedensten Kräfte verbindenden Geist.

Betrachtet man das große *Weltgericht* von Rubens in der Münchner Pinakothek so fragt man sich wie es möglich ist, daß man von all denen, die an diesem Riesenbild tätig waren, nicht auch von ihnen selbst geschaffene Bilder kennt. Man spricht von einer Werkstattarbeit. Man könnte fragen, hätten die, welche solche Akte malten, selbst auch nach den Vorwürfen von Rubens, Weiber, die der Teufel zur Hölle führt oder Gruppen von Leibern, die sich bis in den Himmel hinauftürmen, hätten die nicht auch aus eigenem Antrieb Bilder malen können? Oder konnten sie nur im Schatten von Rubens tätig werden? Letzteres wäre denkbar.

Denn alles, was das Bild einschließt, kann nicht anders als eine Idee begriffen werden, die aus einer im Geist gründenden Einheit hervorgeht – und eben dieser Geist ist der Geist Rubens. Das Werk entsteht nicht in der Werkstatt, sondern im Kopf.

Mit Blick auf die Natur sagt Caspar David Friedrich: „Wer vor die Natur geht, um zu malen, der müsse auch etwas im Kopf haben. Und wenn dies nicht der Fall ist, so lohne es sich auch nicht vor die Natur zu gehen.“ Michelangelo schreibt in seinen Bemerkungen zur Bildhauerei: „Die Hand kann nur ausführen, was im Kopf ist.“

In welcher Weise das vielgestaltige Bild der Natur in der Vorstellung des Künstlers zur Einheit werden kann, muß aus einem sowohl für den Künstler als für den Kunstbetrachter zwingenden Grund unbeantwortet bleiben. Das liegt in der Natur der Sache, denn gäbe es hierauf eine Antwort, so verlöre der Künstler die Triebkraft zu seinem stets neuen abenteuerlichen Beginnen und der Boden, auf dem der Rezipient stehen soll, würde überschwemmt. Immerhin, dieser Zustand ist bereits erreicht.

Ich will indessen kontinuierlich fortfahren und in meiner Betrachtung nicht vorgreifen. Seitdem man ein vom Eindruck der Natur geleitetes Kunstwerk mit dem in ihm vorgestellten Bild der Natur gleichgesetzt hatte, begann der Angriff auf die allein dem Menschen gegebene Vorstellung von der Natur überhaupt. Es erwachte der Zweifel daran, die ihn umgebenden Dinge für wirklich halten zu dürfen und damit der Zweifel an der Zulässigkeit abendländischer Kunst und an den Werten der Tradition. Vor allem aber der Zweifel des Menschen an seiner Urteilsfähigkeit.

Nachdem ich aber nun den Begriff des Wahren an den Anfang dieses Vortrags stelle, bin ich genötigt, den Grund dieses Zweifels an der Wirkung der Natur auf das Entstehen des Kunstwerks im Sinne des Dürer'schen Satzes zu hinterfragen. Haben wir es heute, frage ich, beim Anschauen eines Porträts von Holbein oder von Tizian etwa mit einem Panoptikum zu tun, in dem uns der Dargestellte vorgetäuscht wird? Dies ist die Königin von England, Elisabeth I, sage ich im Kabinett der Madame Tussaud und gehe auf die verschiedenen Figuren zu. Dies ist Nelson, dies Wellington und dies Prinz Charles. Ich sehe den Wachsabguß naturgetreu bemalt, die Kleider, die Uniformen täuschend ähnlich, aber ich vermisse das Leben. Ich rufe mir das Portrait Karls V. von Tizian ins Gedächtnis - hier fehlt das Leben nicht. Dort im Panoptikum sind die Kleider aus Stoff, die Figuren greifbar, die wächsernen Gesichter sind geschminkt und obwohl die Augen aus Glas sind, schauen sie ins Leere. Das Bild Karls V. ist auf eine Fläche gemalt, das Bild täuscht mich nicht. Unter den schweren Augenlidern ist sein Blick von der Reformation bis auf den heutigen Tag lebendig geblieben. Daß der Kaiser auf eine Fläche gemalt ist, auf eine Leinwand, schließt die Täuschung aus. Ich sehe den Potentaten und sage, er ist lebendig.

Die Bildfläche, die zuvor grundierte und untermalte Leinwand, auf der das Bild entstehen soll, stellt Tizian im Augenblick seines Beginns vor eine Aufgabe, unter der weder der übermüdete Kaiser noch sonst jemand, der bei der Confessio Augustana Anwesenden sich nicht das Geringste vorstellen kann. Die noch unbedeckte Fläche muß zum Raum werden. Das Bildnis Karls V, der Mantel, das Barett, der rote Lehnstuhl, die Landschaft im Hintergrund sollen gegliedert und das Bild zugleich zur Einheit werden. Je mehr das Bild an malerischer Kraft, an Ausdruck mit den Mitteln der Malerei gewinnt, umsomehr gewinnt es an Leben und wird zeitlos. Je mehr das Bild zur Malerei wird, umso stärker scheint die Natur überwunden. Je mehr sich die Erscheinungen, die Details, in die Fläche ordnen, um so mehr gelangt es in die Einheit. Auf welche Weise dies geschieht, läßt sich weder erklären noch nachahmen.

Eine unkünstlerische Natur, ein Mensch, dessen Sehweise nur dazu ausreicht, das Zusammenwirken künstlerischer Mittel als Surrogat für die in der Natur erscheinenden Stoffe oder Elemente zu nehmen, wird im Kunstwerk stets nur auf das Fehlende aufmerksam. Sein Verlangen stellt sich auf die Fülle, auf das tatsächlich Vorhandene ein. Was ein sinnvolles Reduzieren der Objekte im Bild wie in der Skulptur notwendig macht, wird als das Unfertige

gesehen. Das Vollkommene, sofern es aus der Vereinfachung hervorgeht, und von der malerischen oder bildnerischen Logik zeugt, bleibt meist unerkannt. Hieraus erklärt sich auch, daß die Zeichnung als unmittelbarer Niederschlag im „Herausreißen“ des Wahren in ihrem sparsamen Umriß meist weniger Beachtung findet als ein, wie man sagt, zu Ende geführtes Bild. So wie der Graphologe aus einer Handschrift auf den Charakter eines Menschen schließt, auf seine guten wie schlechten Eigenschaften, so wird man in der Art seiner Zeichnung auf die Zuverlässigkeit wie auf die Unsicherheit des Malers bei der Bewältigung der Bildfläche aufmerksam. Die Zeichnung bezeugt den Willen des Künstlers sich der Wirklichkeit zu versichern. Inwieweit es gelingt, das Wirkliche, das ihm die Natur vorführt, auf die Ebene des Wahren zu transponieren, hängt oft genug von der Redlichkeit ab, mit der die Zeichnung entstand.

Das bedeutet also nicht, daß eine lediglich routinierte Hand für den Wert einer guten Zeichnung garantiert. Wer die Zeichnungen von Cézanne anschaut, ob es Akte sind, Porträts, Landschaften oder Stilleben, wird sich dem Ernst nicht entziehen können, der in jeder Kontur den Maler wie den Zeichner bestimmte. Cézanne schreibt in einem Brief an Émile Bernard folgende Zeilen: „Selbst mit einem kleinen Temperament kann man in hohem Grade Maler sein. Man kann gute Bilder schaffen, ohne die Harmoniegesetze genau zu befolgen oder Kolorist zu sein. Es genügt, künstlerischen Sinn zu besitzen, und gerade dieser künstlerische Sinn ist ohne Zweifel das Entsetzen des Spießbürgers. Die Institute, Pensionen, Ehren können also nur für Kretins, Hanswurste und Schlauberger geschaffen sein. Lassen sie die Kunstkritik und malen sie. Dort liegt das Heil.“

Mit dem ersten Strich, mit dem die Feder oder der Stift das Papier berührt, eröffnet sich ein Weg, der bei näherem Hinsehen dem Bild der Natur entgegenläuft. Denn schon gegenüber den sich ergebenden Veränderungen aus der Position des Geschauten erweisen sich Theorien, wie die der Zentralperspektive und ähnliche, oft genug als unzulänglich. Man sieht, daß sich der Künstler, indem er die Natur immer wieder ins Auge faßt, und mit dem was er zeichnet vergleicht, den Weg zur Wirklichkeit immer mehr einengt und versperrt. Er spürt, daß die Gesetzmäßigkeiten seines Sehens nicht das Mindeste mit den Gesetzmäßigkeiten der Natur zu tun haben. Er wird verunsichert. Das weiße Papier wird ihm in seiner Hilflosigkeit zum Vorwurf. Was ihn beunruhigt ist nicht, daß eine Rundung zur Ellipse wird, oder daß sich das Augenlied von dieser Seite gesehen entgegengesetzt zu dem auf der anderen Seite überschneidet. Es beunruhigt ihn, daß sein auf die Natur eingestelltes Sehen nicht mit dem in Einklang zu bringen ist, was auf dem Papier entstehen soll. Er bringt nichts in den Kopf, was der Hand den Befehl zur Ausführung geben könnte. Die Explikation des Dürer'schen Satzes kann also nicht auf das „Herausreißen“ beschränkt bleiben, sondern muß vielmehr die letzten Worte einbeziehen – „wer sie heraus kann reißen, der hat sie“.

Denn ohne jene, die es hatten, gäbe es kein Kunstwerk und damit also keinen Gegenstand solcher Betrachtung. Es klingt unüberhörbar auch ein sehr feiner Triumph hindurch, der das Selbstbewußtsein des Genies aufklingen läßt, an dessen Leistung sich jede noch so bündige Hermeneutische Explikation so unzureichend erweist wie das Zeichnen des Künstlers vor der Natur.

Bei Kant heißt es in der *Kritik der Urteilskraft*: „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist angeborene Gemütsanlage (Ingenium) durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“

Ich erinnere hier noch einmal an Kants Definition der ästhetischen Urteilskraft, nach der das Genie das Talent ist, welches der Kunst die Regel gibt und als angeborenes produktives Vermögen selbst zur Natur gehört. Ginge man in seiner Überlegung einen Schritt weiter, so ergäbe sich das Bild dessen, der für einen begabten Menschen oder sogar für ein Genie

gehalten wird, und dem die Natur ein Vermögen dieser Art vorenthalten hat oder dessen, der glaubt, es zu besitzen. Da nun die Natur nicht sehr freigiebig mit der Verteilung von Talenten oder Begabungen zu sein scheint, so hat es nunmehr der Mensch selbst übernommen, Begabungen und Genies zu kreieren. Er hat das Bild der Natur aus dem Kunstwerk, seine Sichtbarmachung im Bild, für ungültig erklärt und so den Weg freigeschaufelt, der jeden Menschen, wie er annimmt, auf den Parnass führt, auch wenn er weder lesen noch schreiben kann. So rücksichtslos der Mensch seit Jahrtausenden gegen das Walten der Natur in empirischen Bereichen wirkte, so wirkt er nun seit mehr als hundert Jahren gegen das Walten der Natur, wo sie durch eigenes Wirken auch im Geistigen bestimmend gewesen ist.

Indem man im Verlaß auf die Resultate analytischen Denkens, auf Tatsachen baut, so kann die Frage nach dem Wahrhaftigen, nach der Wahrheit als ein Relikt der Vergangenheit kaum noch ernst genommen werden. Das bedeutet im Hinblick auf das Kunstwerk, daß es nicht nach einem ihm innewohnenden Wahrheitsgehalt befragt wird, sondern nach seiner Echtheit als Sachwert. Als ich vorhin fragte, warum man keine Werke von denen kennt, die an Rubens großem Weltgericht wirkten und ob sie allein nur in der Werkstatt von Rubens zu solchem malerischen Ausdruck gelangen konnten, so zeigt sich darin welche geistige Kraft in dieser Werkstatt herrschte. Ja, ob es in der Tat allein Rubens war, dessen Anwesenheit ihre Kräfte angetrieben hatte. Es kann ein das ganze Antwerpen, ganz Flandern durchdringender Wille gewesen sein, ein Wille, der die ganze von Spaniern besetzte Nation beherrschte.

Konnte es aber nicht auch der Glaube gewesen sein, der in den Werkstätten des Mittelalters, in den Tagen des Umbruchs, der Reformation zur Antipode der Gewalt geworden war?

Läßt sich der Name eines Menschen als Etikett auf die Leistungen der anderen kleben, die tätig waren, um ein Zeugnis des Wahren zu geben und dies nur um den Wert ihres Werkes auszuweisen?

Die Gegenwart belehrt uns eines anderen. Mit der unangefochtenen Authentizität eines Kunstwerks, die der hier für zuständig Erklärte nachweist, ist es, wie es heißt, gesichert. Was ist gesichert? Nicht alles, was heute einen Namen hat und als echt gilt, kann für das Wahre bürgen, das ihm das Prädikat Kunstwerk einträgt. Gewinnt das Kunstwerk erst mit dem Feststellen seines Autors an Wahrheit?

Nach langen Jahren hegten Kunstexperten in Berlin Zweifel an der Autorschaft von Rembrandts berühmtem Bild *Der Mann mit dem Goldhelm*. Man ratschlagte darüber, wie man das Bild stillschweigend entfernen könnte. Das ist nicht anders, als ob man einem wahrheitstreuen Menschen von heute auf morgen die Achtung verweigert, weil man nicht sicher ist, wer sein Vater war. Die Frage, die man an den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks stellt, man mag es für gut oder für schlecht halten, wird mit dem Nachweis seines Urhebers beantwortet. Verärgert hängt der ahnungslose Millionär die von ihm einst geschätzten Bilder von der Wand ab, wenn sie entweder nicht mehr dem zugeschrieben werden, den man bis dato für den Autor gehalten hat, oder wenn es sich zeigt, daß der große Name, auf den er gesetzt hatte, mit jedem Tag an Bedeutung verliert. Nicht sein künstlerischer Instinkt hatte ihn betrogen und ein Empfinden in ihm zurückgerufen, das in diesem Bild doch etwas war, worum er es erworben hatte - ein Rest von Wahrheit!

Es war Spekulation, die ihn jetzt zu dem gemacht hatte, die ihn wie bei einem Pferderennen auf das Pferd setzen ließ, das am Ende das Rennen verlor.

Er hatte sich als Geschäftsmann auf etwas verlassen, das an Wert im Sinne von Kapitalanlage gewinnt. Zuletzt war es der Vermittler von dem er sich betrogen sieht und den er, wie sich selbst, für einen korrekten Geschäftsmann gehalten hatte. Wäre ihm das Bild von Gauguin oder von van Gogh selbst angeboten worden, so hätte er sie beide mit Sicherheit von der Tür gejagt. Um Rembrandt, der in Amsterdam, nachdem er völlig verarmt war und unter Kuratel gestellt wurde, hätte er einen weiten Bogen gemacht. Man kann also sagen, daß für den Wert

eines Kunstwerks nicht eine darin vorwaltende künstlerische Wahrheit selbst steht, sondern lediglich der Wert des Namens seines Autors.

Es war Heinrich VIII., der im Kreise englischer Edelleute stand, unter denen sich auch Holbein befand. Er sagte: „Ich kann aus ihnen Fürsten und Grafen machen, aber keinen Holbein.“ Die Bemerkung Heinrich VIII. dokumentiert die Einschätzung seines Hofmalers als ein Genie, das zu leisten vermag, wozu kein anderer fähig ist.

Man hat den Gestirnen Namen gegeben, Saturn, Venus, Jupiter usw. aber die Gestirne waren zuerst da und es wäre sonderbar im Vergleich zum Genie zu denken, daß ein Weltwesen auf die Idee gekommen wäre zu sagen, morgen Abend müsse am Himmel der Saturn erscheinen noch ehe man ihn jemals zuvor entdeckt hatte. Da, wie schon bemerkt, die Natur mit der Vergabe genialer Fähigkeiten sehr zurückhaltend ist, so ist ein gewisser Teil der Gesellschaft nunmehr dabei, Namen zu kreieren, die im Gegensatz zu den Sternen, ausgerufen werden ohne daß man sie leuchten sieht. Ihre Schöpfer sind die Journalisten. Ihnen ist es vorbehalten, dem unbefangenen Publikum die Blickrichtung zu weisen, aus welcher man den Stern in seiner ganzen Leuchtkraft erleben kann. Der Himmel aber bleibt dunkel. Denn wie das Gestirn von sich aus strahlt und sein Licht ohne Deklarationen empfangen wird, so strahlt das Werk der Erleuchteten oder Gott-Erleuchteten, wie sie Grillparzer am Grabe Beethovens nannte, in ihrer Wahrheit auf den Menschen zurück. Solche Worte können oder dürfen auch heute nicht anders als pathetisch klingen. Die gefährlichste Waffe einer unpathetischen, leidenschaftslosen Gesellschaft ist die Abkehr vom Ernst. Man dürfe, heißt es, die Kunst nicht zu ernst nehmen, es ist doch im Grunde nur ein Spiel. Der Mensch, der homo sapiens aber, zeigt vom ersten Tag seines Bewußtwerdens an dem Tag, an dem er zu spielen beginnt, wie ernst es ihm mit diesem Spiel ist. Aber den Kunstrichtern und Spekulanten möchte man kaum noch ansehen, daß sie jemals Kinder gewesen sind.

Bereits darin, daß ein Kind in seinem Spiel vom allerengsten Kreis, in dem es erzogen wird, ausgeht, um sich später auf dem Weg in die Schule zu orientieren, wird es beispielhaft für das, was auch den Künstler, was das Genie an seine ursprüngliche Umgebung bindet. Es genügt, um ihnen ein Beispiel zu nennen, Dvoraks e-Moll-Sinfonie, um herauszuhören, wie im langsamen Satz das Thema, ein amerikanisches Volkslied, sich mit der Tonsphäre seiner böhmischen Heimat verbindet. Wie stark und unerschütterlich erklingt in dieser Verbindung das Bild seiner böhmischen Herkunft, wenn es sich im Plenum zum Finale steigert. Was hat es auf sich mit diesen Klängen? Woraus kommen sie? Und wodurch gelangen sie in die Vorstellung des Komponisten, in sein inneres Gehör, wo sie zur Musik werden? Er steht jetzt auf amerikanischem Boden in der „Neuen Welt“. Das Orchester, das gestern Abend Bruckner oder Beethoven gespielt hatte, spielt sein Werk in der gleichen Besetzung und im Wesentlichen mit den gleichen Instrumenten. Dennoch hören wir eine völlig andere Art der Instrumentation. Vielleicht eine Verbindung von Ferne und Heimweh, Freude und Zuversicht. Während er die ersten Partiturseiten skizziert, geht dort, wo er jetzt steht die Sonne unter. An der Moldau ist sie aufgegangen. Der atlantische Ozean trennt ihn von seiner Heimat. Dvorak schreibt die Sinfonie „Aus der neuen Welt“.

Was also bedeutet „international“? Was bedeutet es, wenn man von „internationaler Kunst“ spricht? Es bedeutet doch, daß ein Kunstwerk überhaupt Beachtung findet, Beachtung und Verbreitung. Verringert es aber die Bedeutung eines Kunstwerkes, wenn es keine Beachtung gefunden hätte? Wenn Dvoraks e-Moll-Sinfonie jetzt irgendwo in einem Bücherregal stünde, als eine verstaubte und vergilbte Partitur, die nie jemand gelesen hatte. Es wäre dieselbe Partitur, die Originalhandschrift, die es damals zu vollenden galt.

Generell kann man sagen, daß das Kunstwerk nicht durch seinen Eigenwert zu internationalem Ansehen gelangt, sondern durch die Effizienz seiner Verbreitung. Der

Künstler selbst war, wie man weiß, im seltensten Fall in der Lage sein eigenes Werk nur in seiner nächsten Umgebung kundzutun. Meist hinderte ihn sein kontinuierliches Arbeiten, vor allem aber die damit einhergehende Selbstkritik an solchem Unterfangen. Es bedurfte anderer, vielleicht Einflußreicherer, die sich indessen kaum für ihn interessierten. Als van Gogh, dessen Werk heute als „international“ gilt, seine Miete bei dem Hauswirt in Arles nicht entrichten konnte, war dieser es, der für die Verbreitung seiner Werke sorgte. Er kündigte van Gogh die Wohnung auf und lehnte seine Bilder auf der Straße gegen die Hauswand. Es waren dieselben Bilder, die heute in den internationalen Galerien der Welt hängen.

Cézanne wurde zornig und zerdrückte das Weinglas in seiner Hand, als ein Besucher, dem er ein Bild schenkte, das Geschenk dankend annahm, es aber dann mit der Entschuldigung stehen ließ, daß es ihm zu umständlich sei, das Bild mitzunehmen. Von Franz Schuberts sinfonischem Werk brachte Robert Schumann, zehn Jahre nach Schuberts Tod, die h-Moll-Sinfonie und die C-Dur-Sinfonie zum ersten Mal zur Aufführung. Schubert, der nicht einmal ein Klavier besaß, hatte außer einigen seiner Lieder nie eines seiner Werke gehört. Es lag in Schumanns Größe, die Bedeutung eines anderen Komponisten in seinem Werk unabhängig von seinem Namen zu erkennen. Das gleiche läßt sich aber auch von einem Mann sagen, der in der Zeit Wilhelms II. die Museen in Berlin leitete. Es war Wilhelm von Bode, der es schwer hatte, große Werke der deutschen wie der französischen Malerei von damals noch anonymen Künstlern dem Kaiser zu offerieren. Hier trifft zu, was Goethe in der Einleitung zur *Farbenlehre* schreibt: „Gleiches werde nur von Gleichem erkannt.“

Die Begegnung mit einem Kunstwerk setzt, will man es objektiv betrachten, die Unvoreingenommenheit voraus, auf der eine zuverlässige Kritik gründet. Und hier trifft zu, was in Arthur Schopenhauers Aphorismen zur Lebensweisheit zur Frage wird: „Wenn ein Affe in einen Spiegel sieht, kann dann ein Prophet heraussehen?“

Aus dem Gegenteil dessen, was Schopenhauers Aphorismus sagt, resultiert die Erfindung und die Popularisierung von Namen, die heute der Kenntnisnahme eines Kunstwerks zur Voraussetzung gemacht werden. Das aber bedarf des eigenen Urteils nicht mehr. Das Kunstprodukt ist sekundär geworden. Ob es gleich in sich selbst zweifelhaft sein mag, so genügt es zu wissen, daß der Name des Autors bekannt ist, und womöglich schon international gehandelt wird. Wenn man denkt, daß einer von denen, die heute als international bekannt, ausgestellt und gehandelt werden, ein wahrhaft ernsthafter Künstler gewesen ist, so war er es als er an seinem Bild arbeitete. Nichts weiter in seiner Umgebung war für ihn von Interesse. Nur der Abstand von sich bis zur Staffelei, um das, was entsteht, zu beobachten.

Wie klingt der anmaßende Ausdruck: „Wir machen ihm einen Namen“ im Einvernehmen mit dem, was große Künstler in aller Welt geleistet hatten. Man müßte den Namen finden, der für Entbehrung, Enttäuschung, Taubheit und Gebrechen steht, vor allem aber für Ignoranz und Dummheit. Man gehe in eine solche Kunstmesse und finde dort ein Kruzifix, das von Tilmann Riemenschneider oder Veit Stoß als gesichert gilt. Die haben das Leben der Löwen gelebt. Die auf der Messe das der Hyänen. Und dies ist nicht zu hoch gegriffen, wenn man sich daran erinnert, daß 1990 van Goghs *Portrait des Dr. Gachet*, das neben dem Bett des kranken Malers in Saint-Rémy stand, über 82,5 Millionen Dollar brachte.

Genug. Ich bin nicht Abraham a Sancta Clara. Immerhin, als solche Bilder entstanden, hat es weder ein Guggenheim Museum gegeben noch eine Pinakothek der Moderne.

Und mit Sicherheit hätte keiner von denen, die tätig waren, verstanden, was mit dem Begriff international in Anbetracht ihrer Lebensverhältnisse gemeint sein kann. Im Grund genommen beinhaltet „international“ eine Verallgemeinerung, die sich so lange nicht definieren läßt, als das nationale, das im Wort impliziert ist, nicht substantiviert werden kann. Das bedeutet, daß ohne die Sichtbarmachung verschiedenster Charaktereigenschaften, die auf jeweilige Weise

zum Ausdruck kommen, der Begriff leer bleibt. Hören wir Boris Godunow, so hören wir den Russen, hören wir Traviata, den Italiener und im Freischütz den Deutschen. Die Sixtinische Madonna entsteht am Arno, der Isenheimer Altar am Rhein. Allein so, im Zusammenwirken verschiedener, ihren Wesen entsprechender Mentalitäten, kann das, was man international nennt, begreiflich werden. Nun aber ergeht aus dem Kunstbetrieb, aus den Kunstmesse auf einmal der Ruf, daß derzeitig weder, sagen wir deutsche, noch englische, noch französische Kunst gefragt ist, sondern vorläufig amerikanische, sofern sie gegenstandslos ist. Ohne die Integration der verschiedensten Temperamente in ein sich fortwährend erneuerndes Gefüge bleibt dieses „Internationale“, in dem es sich auf einige Leute beschränkt, die hier den Maßstab anlegen wollen, nichts weiter als eine Utopie. Ob aus politischen oder geschäftlichen Interessen, entweder das Nationale oder das Internationale zur Grundlage gemacht werden sollen, bleibt gleich, da hier wie dort der Ungeist herrscht.

Es ist der Angriff auf eine in jedem Geistwesen waltende Kraft, die in ihrem Zusammenwirken durch den Beitrag aller Nationen zum Bild dessen wird, auf das der Begriff international angewendet werden könnte. Beispiel genug sind sowohl die mediokeren Produkte, die gestern den Stempel des nationalen trugen, wie ebenso die, welche der tüchtige Geschäftsmann heute als international deklariert. Nun fragt man sich, worin ein Bild, das lediglich Linien und Flächen zeigt, auf die Umgebung deutet, aus der es stammt. Genügt es zu wissen, daß der Autor Amerikaner, Franzose oder Engländer ist. Läßt sich aus farbigen Flächen oder aus dem Abbild einer Fahne tatsächlich schließen, daß dieses Bild in Amerika und nicht vielleicht auch in Deutschland entstanden sein kann.

In den Werken der amerikanischen Impressionisten, wie etwa in denen von James Whistler, John Singer Sargent oder George Bellow bleibt, trotz allem spanischen wie französischem Einfluß, die Mentalität des Amerikaners unverkennbar. Der Eindruck der Werke von Velázquez oder von Manet verbindet sich hier mit dem Wesen Weitgereister, die eine andere Sprache sprechen und wäre es nur mit dem Akzent dieser Sprache. Nicht das, was ganz willkürlich als „international“ präjudiziert wird, kann für die Bedeutung eines wahren Kunstwerks sprechen, sondern das, worin es weltweit in seinem nationalen Charakter im Internationalen aufgeht.

Die höchsten Summen werden für das Gegenstandslose ausgegeben, sofern der Künstler einen Namen hat, d.h. daß er international anerkannt ist. Man spricht nicht mehr vom Kunsthandel, sondern von der Kunstbörse. Man fragt also nicht mehr nach dem Wahren, das im Kunstwerk lebendig ist, sondern ausschließlich nach dem Wert, den es als Ware darstellt. So ist es nun dahin gekommen, daß der Künstler nicht mehr hinter seinem Werk steht, so wie das Signum darunter, sondern, daß dieser Name in aller Welt bekannt gemacht wird. Wir bauen ihn auf, d.h. im erweiterten Sinne, wir bauen an seinem und auf seinen Namen. Der Wert seines Produktes spielt dabei eine Nebenrolle. Der Name allein bürgt für den Wert dessen, das der Artefakt ebenso gut schuldig bleiben kann.

Liest man die Briefwechsel derer, denen es mit der Inangriffnahme jedes neuen Bildes ernst gewesen ist, so sprechen daraus die Wesensschau und das Problem der Verwirklichung. Man vergesse bei allem auch nicht die Wenigen unter Kunsthändlern, wie etwa Ambroise Vollard, denen der wahre Wert eines Kunstwerks nicht verschlossen blieb. Solche, die verstanden hatten, was Cézanne meint, wenn er sagte: „Wenn es mir nur einmal gelänge, irgend etwas zu realisieren.“

Solange das Bild, bzw. die Leinwand, auf der Staffelei steht, steht sie unter dem Vorzeichen erheblicher Schwierigkeiten ehe es in den Zustand des Werdenden gerät und vielleicht zu einem Kunstwerk. Mit dem Hinüberwechseln in eine Ausstellung steht es unter dem Zeichen des Kunstbetriebes. Es ist nicht gleichgültig, ob sich die Triebfedern mit dem Beginnen vor der Staffelei spannen, im Augenblick des Wirkens oder aus der Fiktion des Erfolges. Dies

liegt in ihrem Kopf und ihrer Hand, jenes im Kopfe anderer. Ob Zustimmung und Anerkennung oder Ablehnung wirklich auf ein eigenes Urteil zurückzuführen sind, bleibt dahingestellt. Wäre dies der Fall, so wäre es nicht nötig, sein Urteil von jenen abhängig zu machen, denen man die Berufung dafür zugesprochen hat. Man würde sich Ehrenbezeugungen ersparen, die solche Leute selten verdient haben. Es ist obligatorisch geworden, daß der künstlerischen Produktion nicht mehr die Freiheit individueller Anschauung vorausgehen darf, sondern die allgemeine Sorge um sich erschwerende Verhältnisse. Wer auf die Idee kommt eine Antilope zu zeichnen, dem wird die Not und der Hunger und das Elend der Kinder in Afrika zur Vorhaltung gemacht. Dasselbe gilt für die Darstellung eines Eisbären, dessen Fortleben durch die klimatischen Veränderungen auf dem Nordpol bedroht ist. Daß aber die Vorstellung der Geschöpfe unabhängig von sich stetig verändernden Verhältnissen zum Ausgangspunkt künstlerischen Wirkens und Gestaltens wird, so wie es die Kulturen der Welt in Jahrtausenden bezeugt haben, wird unterschlagen.

Tier und Mensch leben unter dem Vorzeichen von Bedrohung und Selbsterhaltung. Dem Menschen war es möglich, angesichts solcher Extreme zu einer höheren Einsicht zu gelangen. Es war der Geist, der sich im Erwägen seiner Existenz und seiner Vernichtung stellte, zwischen Geburt und Tod. Nicht im Einschätzen von Möglichem und Unmöglichem, von dem die letzte Stufe der Tod ist, hatte er schöpferisch werden können, sondern im Wahrnehmen des Augenblicks.

Bei allem, was man Lebensqualität nennt, hat man mit dem paradoxen Verleugnen der sichtbaren Welt, dem Bild der Natur den Kontakt zu seinem Selbst lahm gelegt. Der Zug, von dem er der Lokomotivführer zu sein vermeinte, fährt auf einem Gleis, an dem keine Signale leuchten. Wohin fährt der Zug? Es fährt ins Ungewisse. Gedankenlos spricht man vom „arrivierten Künstler“, von dem, der angekommen ist. Wo ist er angekommen? Sein Ankommen soll ihm nun von denen bestätigt werden, die dem Zug das Zeichen zur Abfahrt gegeben hatten, von Glücksrittern, die nicht wußten, wohin der Zug fährt. Der Arrivierte irrt in der Wüste. Niemand kennt den Bestimmungsort, niemand konnte ihn kennen. Man hatte vergessen, daß sich das Antizipieren einer Idee allein auf das Unbegrenzte richten kann. Auf das Immerwährende im einfachsten Ding, auf das sich immerfort Wiederholende in den immer gleichen Erscheinungen. Das verzweifelte Suchen nach dem Nie-Dagewesenen ist das Suchen nach dem, für das es keinen Anhaltspunkt gibt, an dem man blind und ohne Signal vorbeigefahren ist. Man hat das Territorium durch freie Anschauung der Natur, die Idee zum Kunstwerk geworden war, zum Sperrgebiet gemacht und die Zeugnisse der Vergangenheit verworfen. Widersinnig wird dem eben Entstehenden im Vorhinein der museale Wert zugemessen, um größtmöglichen Gewinn zu erzielen.

Worin am Ende das Geistige in einem Kunstwerk erkannt wird, läßt sich auf teleologischem Wege nicht vorbestimmen. Auch die Garantie für die Sicherheit wirtschaftlichen oder politischen Handelns bleibt unbestätigt. Sie bestand aus Reden und Debatten und konnte bestenfalls als Hypothese angenommen werden, so lautstark sie auch verbreitet wurde.

Das Kunstwerk verbirgt die Garantie für seinen Wert in sich selbst.

Man darf hoffen, daß die Zeit, von der das phänomenale Wirken der Natur begünstigt oder beeinträchtigt wird, auch in ihrem Hervorbringen geistiger Kräfte eine positive Wirkung ausgehen werde. Noch ist die vom Menschen erfundene Maschine auf dem Prüfstand. Möglich, daß sie den Höhepunkt ihrer Leistungsfähigkeit noch nicht erreicht hat. Verschließe man aber nicht die Augen vor dem Sinnlosen, sondern setze man dem, was die Maschine angetrieben hat, die von der Natur verliehenen eigenen geistigen Kräfte entgegen, ehe man noch vollends seiner Ratlosigkeit überlassen bleibt.