

Über das unbedingte Entstehen des Kunstwerks

Im Zentrum der Thematik des heutigen Abends steht die Frage, ob künstlerische Kräfte von den Bedingungen ihrer Zeit unabhängig wirken oder nicht.

Macht ein Künstler nun was er will, was er muss oder was politische und gesellschaftliche Formen, eine öffentliche Meinung oder Moden von ihm verlangen?

Kann der Künstler machen was er will?

Er kann es nicht!

Denn damit würde sein Vorhaben auf das Signal einer ihm zugebilligten Narrenfreiheit erfolgen, die ihn auf den breiten Weg der Beliebigkeit führt.

Der schmale Pfad, der zum Entstehen des Kunstwerks führt, steht vielmehr unter dem Vorzeichen der Notwendigkeit. Nur aus dieser Notwendigkeit erklärt sich das zwingende Verlangen, das ihn dazu bestimmt, sich allein in den für sein Wirken geltenden Kriterien verständlich zu machen, bzw. durch sie zu überzeugen.

Der Auftrag zu seinem Tun ergeht aus ihm selbst und obsiegt am Ende über Tadel, Mißachtung und Anerkennung, sofern sein Wirken fortgesetzter Selbstkritik ausgesetzt bleibt.

Wovon hier die Rede sein soll, ist die Fragwürdigkeit gesellschaftlicher Bedingungen beim Entstehen des Kunstwerks.

Als man vor 12 Jahren den Jahreswechsel nach einem vollendeten Jahrtausend erwartete, suchte man das Datum auf irgendeine Weise zum Festakt zu stilisieren. Man kam jedoch über die Kenntnisnahme einer neuen Jahreszahl nicht hinaus. Es blieb bei einem gewöhnlichen Sylvesterabend, da sich das Datum in nichts ereignete.

Fünfhundert Jahre zuvor, im Jahre 1500 - und damit 17 Jahre vor Beginn der Reformation - entstand Dürers „Selbstbildnis im Pelzrock“, das heute in der Alten Pinakothek in München hängt. Es ist das Dokument einer Frage des Menschen an sich selbst. Die Frage nach seiner Identität in einer Welt zwischen Glauben und Zweifel.

Es wird in unserer heutigen Gesellschaft als logisch angesehen, daß künstlerisches Wirken von Generationen verschiedener Herkunft und Mentalität von politischen oder militärischen Ereignissen und den daraus folgenden Veränderungen abhängig ist.

Dies ist das Prinzip der buchhalterischen Ordnung der Kunstgeschichte. Einen kausalen Zusammenhang zwischen zeitgeschichtlichen Ereignissen und sozialer und politischer Prädisposition eines Künstlers, die sich in seinen Werken spiegeln, wird man auch kaum in Frage stellen können.

Wohl läßt sich aber in Frage stellen, wie sich diese Logik im Verhältnis zu der ebenso allseits anerkannten Supranationalität von Kunst bewährt.

Ist es wirklich so, daß die außergewöhnlichen Veranlagungen eines Menschen und seine Fähigkeiten allein dem Einflussbereich augenblicklich regierender Mächte zuzuordnen sind?

Muss sich eine aus der Masse herausragende Individualität - ihres Weges und ihrer Bestimmung bewusst - umso stärker herausgefordert sehen, wenn die politischen oder sozialen Bedingungen in seinem Umfeld zur Bedrohung werden?

Wenn der Künstler eine die Masse leitende Doktrin in Frage stellt, steht er meist schon durch seine Unbefangenheit unter dem Vorzeichen einer ihm von der Natur gegebenen Freiheit.

Die eigentliche Fragwürdigkeit dessen, wodurch sich die Gesellschaft im Allgemeinen bestimmen läßt und worin sie sich in der Richtigkeit ihrer Meinung bestätigt glaubt, wird nur selten von der individuellen Anschauung abgefangen. Vor genau dieser individuellen Anschauung müsste sich eine Doktrin jedoch als zuverlässig erweisen.

Vielmehr sind es täglich neu erfundene Begriffe, an die es sich zu halten gilt, um den Forderungen der Gesellschaft zu entsprechen. Das war im Übrigen zu allen Zeiten gleich. Es ist also die Frage, ob die Kriterien, die zur Beurteilung eines Kunstwerks dienen, von den sich täglich verändernden gesellschaftlichen Formen, Gewohnheiten oder Moden abhängig sind.

In dem Porträt von Jan van Eyck, „Der Mann mit der Nelke“ – sieht man das Bild eines Mannes im Habitus des 14. Jahrhunderts. Das Gewand des Mannes und sein Hut gehören der Zeit an, seiner Lebenszeit.

Wenn man sagt der Mann sei, „im Bilde festgehalten“ oder „im Bilde verewigt“, so bezieht sich dies natürlich nicht auf die Haltbarkeit des Bildes, sondern auf die Wesenheit des Mannes, auf das, was ihn nach seiner Veranlagung mit dieser Welt verbindet.

Denn nur so kann der Dargestellte vor dem Hintergrund gesehen werden, vor dem er aus der Welt scheidet, vor dem, an den er geglaubt hatte.

Aber schon die Nelke in seiner Hand wird zum Hinweis auf die Wiederkehr der immer gleichen Blume bis in unsere Tage.

Solange das Kunstwerk unter dem Zeichen eines die Allgemeinheit beherrschenden Glaubens an Gott oder der Verehrung der Götter stand, so wie die Werke des alten Ägypten, der Antike oder die der frühchristlichen Kunst des Abendlandes bezeugen, konnte es keinen Zweifel an seiner Bedeutung gegeben haben.

Das Kunstwerk in seiner einfachsten Form hatte genügt, um vom Glaubenden verstanden und angebetet zu werden. Was es zu sagen hatte, galt für die im Land herrschende Religion und ihre Rituale.

Aber schon mit dem Einfall von Fremdmächten, dem Eindringen immer wieder wechselnder fremder Herrscher wurde sein Wert in Frage gestellt, das Kunstwerk wurde erobert oder zerstört. Als Fragment der Geschichte wie des Glaubens finden wir es heute im Museum.

Mit wissenschaftlicher Akribie sehen wir es der Zeit zugeordnet. Wir lesen den Bericht über den Verfall des Landes, über um sich greifende Säkularisation und Verwilderung, über Gewalt und neues Beginnen.

Das Kunstwerk ist zum Zeugnis der Geschichte geworden, nachdem es als Zeugnis des Glaubens entstanden war.

In welchem Sinn kann es gedacht, unter welchem Fokus kann es gesehen werden?

Durch die Gestaltung im Material war es begreiflich geworden und ebenso begreiflich blieb es auch als Fragment, sofern wir in dieses Begreifen ein Begreifen mit den Händen involvieren.

Aber der Ursprung seines Entstehens, das Motiv, das seiner Gestaltung vorausging, lag im Unbegreiflichen.

Wären wir imstande, daß Unbegreifliche im Begreiflichen zu sehen, so wäre es, unabhängig von der Zeit möglich, einem Kunstwerk so zu begegnen wie der Gläubige dem Bild, von dem uns das Fragment geblieben ist.

So wie es für einen Menschen zu einem ganz unerklärlichen Motiv werden kann, den Sinn seiner Existenz erkennen zu wollen, um auf die Frage nach seinem Weg und seiner Bestimmung eine Antwort zu finden, auf die Frage: wer bin ich? woher komme ich? wohin gehe ich? so gibt es ein solches Verlangen für ganze Völker und Nationen.

Es mag in der Natur der Sache liegen, daß man seine Umgebung, also das eigene Volk, aus dem man stammt und mit dem man lebt, mit all seinen Stärken und Schwächen zum Ausgangspunkt seiner Reflektionen nimmt.

Im Beschränktsein auf eine bestimmte, immer gleiche Tätigkeit, auf den damit verbundenen Gesichtskreis und dem Gebrauch seiner Sprache wird sich der Betroffene des Gebundenseins an diese seine Welt täglich neu bewußt.

Was ist diese Welt für ihn? Und woraus gewinnt er die Erkenntnis, daß diese Welt nicht allein seine Welt sein kann. Was fragt er, ist es, was ich an ihr vermisse, was treibt mich an, aus dieser meiner Welt auszubrechen? Ja, je stärker er seine Bindungen fühlt und er sich an seinen heimatlichen Alltag gefesselt sieht und schließlich die Enge fühlt, umsomehr treibt es ihn in die Weite.

„Lebt wohl nun ihr Berge, du väterlich Haus, es treibt in die Ferne mich mächtig hinaus!“
Justinus Kerner schrieb diese Zeilen. Justinus Kerner der Schwabe, der in Weinsberg begraben liegt.

Auch ein schwäbisches Volkslied, das „muß i denn zum Städtele hinaus“ von Friedrich Silcher erklingt zum Abschied dem Reisenden, ehe er von Hamburg die Elbe hinab, das offene Meer erreicht. Das klingt sentimental.

Es erscheint aber nicht sentimental, wenn man sich der bitteren Notwendigkeit erinnert, die den Auswanderer in die Ferne trieb. Es erscheint umso weniger sentimental, wenn man sich Entschlüsse ins Gedächtnis ruft, die im glücklichen Fall einem Auswanderer weltweites Wirken ermöglicht hatten.

Es geht dem künstlerischen, dem geistigen Streben, sofern es von Deutschland ausging, ein tragisch dualistischer Wandel voraus, der zu einem Getriebensein ins Ungewisse führte.

Stellen wir dahin, ob auch ein Italiener seinem sprichwörtlich „lebhaften Temperament“ entsprechend, möglicherweise sehr viel rascher entschlossen gewesen sein konnte, seine Umgebung zu verlassen, um in der Fremde tätig zu werden. Dies war auch in der Tat der Fall. Aber es liegt im Unterschied zum Deutschen nicht in der Natur des Italieners, nach etwas zu suchen, das nicht im Bereich des Sichtbaren zu finden wäre, um seine Vorstellung nach seinem Auftrag zu verwirklichen.

Der grüblerische Leonardo, der Maler, der Erfinder, der Forscher, der seine Erfahrungen in Spiegelschrift notierte, suchte nach einer Erklärung des Sichtbaren ohne in den Fragen des Glaubens erschüttert zu werden. Und vielleicht erscheint sein Porträt heute rätselhafter als das, was er malend, zeichnend oder konstruierend realisierte.

Das, worin man gemeinhin den Universellen, das Universalgenie in ihm zu erkennen glaubte, lag in seinem Vermögen in allem, was er sah, ein einheitliches Schöpfungsprinzip zu erkennen, ein Teil dessen, das er in sich selber sah. Seinem Weg in die Fremde ging die Berufung voraus! Der Auftrag Franz I, der ihn nach Frankreich führte, wohin ihm denn auch Benvenuto Cellini folgte.

Das Motiv zur Translokation wird und wurde an einen tätigen Künstler von außen herangetragen.

Die Italiener wirkten wie Gaetano Chiaveri in Dresden, wie die Galli di Bibiena in Mannheim, Dresden und Berlin oder Enrico Zuccali in München. Bis nach Wien und Moskau waren sie namentlich in der Baukunst richtungweisend geworden.

Eines der größten Werke der Malerei auf deutschem Boden schuf ein Italiener, Tiepolo im Kaisersaal der Residenz in Würzburg. Die Kunst der Italiener ist alles andere als intim, ihr Verhältnis zu Maß und Raum verlangt, ihrer Logik entsprechend, nach großen Flächen.

Der Holzschnitt, die Radierung und der Handdruck der Deutschen blieben ihrem italienischen Wesen ungemäß. Das zeichnerische Werk der Italiener steht im Grunde genommen als Vorzeichen für das Entstehen von Architektur und Bildhauerei bzw. den Werken der Malerei dort, wo sie nach Dimensionen verlangte. Und es ist kaum zu begreifen, wie die Skizze Michelangelos zum erwachenden Adam in der Sixtinischen Kapelle in solchem gewaltigen Maßstab lebendig werden konnte.

Der Einfluß, den die Kunst Italiens auf die Kunst Albrecht Dürers hatte, wird nach der Vollendung des „Rosenkranzfestes“ in Venedig in seinem malerischen Werk deutlich, in der Steigerung der Farben, wie auch in der Entscheidung für große Abmessungen.

Man denke an die großen Tafeln der „Vier Apostel“ in München, an die „Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit“ im Kunsthistorischen Museum in Wien, oder etwa an den „Paumgartner Altar“ in München.

Dürers graphisches Werk blieb unbeeinflusst. Der Holzschnitt und der Kupferstich, die gegensätzlichsten Ausdrucksmittel – Schwarz-Weiß – waren es, die seiner ihm angeborenen Wesensschau entsprachen und die nicht durch Erfahrungen in der Fremde, weder in Italien noch später in den Niederlanden vertieft und erweitert werden konnten.

Es wirft ein schlagendes Licht auf die zentrale Position der graphischen Kunst in Deutschland, daß die „Ehrenpforte Kaiser Maximilians I.“ im Mitwirken von Albrecht Altdorfer und Dürer zu einem großen zusammenhängenden „Gebäude“ aus Holzschnitten und nicht aus Stein geworden war.

Gewissermaßen als „papiernes Epitaph“ - gedruckt auf 36 Bögen mit einem Ausmaß von 2,90 x 3 Metern hatte es die gleiche Funktion wie ein Triumphbogen der Antike, war aber ein monumentaler, gedruckter hochmoderner Prospekt. Flugblätter in der unruhigen Zeit der Reformation kamen als Holzschnitte aus der Werkstatt von Lucas Cranach.

Bis hinauf zum Expressionismus in der deutschen Malerei, blieb der Holzschnitt das entscheidende Ausdrucksmittel. Es war die härteste Gegensätzlichkeit, die solchem Wesen entsprach, ein Spiegel der Tragik und des Nicht-Korrigierbaren, das nach dem Abdruck der Holzplatte unveränderlich auf dem Papier erscheint.

Es ist das Schwarz-Weiß, das im Spektrum Nicht-Nachzuweisende, welches Goethe in der Farbenlehre als Urphänomen bezeichnet hatte.

Betrachtet man Holzschnitte wie die Totentänze von Hans Holbein d.J. so fällt es schwer anzunehmen, daß die weltmännischen Porträts vom Hof Heinrich XIII., in denen der Einfluß italienischer Kunst unverkennbar erscheint, von einer Hand sind.

Von Pieter Breughels Reise nach Italien hat sich in seinem Werk kaum etwas niederschlagen können. Weder die Kunst der Italiener noch ihre Landschaften, keine Säulen und keine Zypressen konnten auf seine vom flämischen Bauernleben geprägte Bildwelt Einfluß nehmen. Wenn er Landschaften malte, man denke an „Die Jäger im Schnee“ im Kunsthistorischen Museum in Wien, so waren es Weltlandschaften.

Seine Visionen schien ihm der Winter eingegeben zu haben, wie eine Ermahnung sich und andere gegen ihn abzuhärten.

Daß die Kunst der Niederländer im Wesentlichen auf eigenem Boden gediehen war, mochte in ihrem naturhaft, derben, burlesken bis zum grotesk-dämonischen Wesen gelegen haben. Es kamen politisch militärische Ereignisse über das Land, wie der schreckliche Einbruch der Spanier, das Wüten des Herzogs von Alba und seinen zügellos hausenden Soldaten.

In Pieter Breughels „Bethlehemitischer Kindermord“ versammeln sich eine schwerbewaffnete Soldateska und ein böstiger, alter Mann zu Pferd in tief winterlicher Landschaft vor einer verängstigten und verzweifelten Menschenmenge.

Für Pieter Breughel wird für das Geschehen ein heimatliches Dorf in Flandern zum Schauplatz. Das eigene Land, hart geprüft, wird zur Drehbühne der Weltgeschichte wie der Heilsgeschichte.

Unter den Zeichnungen, die Jan Breughel d.Ä., von seiner Reise nach Italien mitgebracht hatte, findet sich eine Ansicht von Heidelberg. Es ist merkwürdigerweise die früheste authentische Stadtansicht, die von Jan Breughels Zeichnungen nachgewiesen wird. Sie zeigt Schloß, Stadt und Neckarbrücke vom östlichen Ufer des Neckars.

Diese Ansicht der Stadt, wie sie sich nun im Fortgang der Geschichte verändern sollte, ist wohl dank des harmonischen Zusammenklangs von Landschaft und Architektur zu einer der bekanntesten deutschen Stadtansichten geworden.

Breughels Zeichnung entstand 1589 und fällt fast auf den Tag mit dem Datum zusammen, an dem die Stadt genau ein Jahrhundert später 1689, von Ezéchiél Mélac, dem Kommandeur der französischen Truppen, im Auftrag Ludwig des XIV. zerstört wurde.

Da sich das Zusammentreffen von Daten in der Geschichte bisweilen wiederholt, müßte man bei dieser Duplizität eigentlich nicht aufhorchen. Hier aber scheint sich das Unerklärliche, das Schicksalhafte auf seltsame Weise anzukündigen, indem sich den Jahreszahlen 1589, 1689 das Datum 1789 anschließt.

Es ist das Datum, an dem das Bourbonische Königshaus nach mehr als 400-jähriger Sukzession sein Ende findet, und zwar mit dem Ausbruch der Französischen Revolution.

In einer bis zur Zerbrechlichkeit gesteigerten Kunstepoche mit galanten und bukolischen Szenen findet die höfische Gesellschaftskunst in Frankreich ihr Ende.

Worin, fragt man, wird nach dem gewaltsam herbeigeführten Zusammenbruch des Königreichs die Kunst in Frankreich ihren Ausdruck finden? Womit wird sich der Künstler identifizieren können?

Ein das Denken Europas weithin bestimmendes rationalistisches Weltbild, das auf mathematischer und physikalischer Erkenntnistheorie gründet, war das Werk René Descartes. Analog dem Gang der Planeten, einem Koordinatensystem, in dessen Zentrum die Sonne steht, erklärte Descartes das Weltbild ähnlich einem kreisförmigen Mosaik, in dem sich alles vom größten bis zum kleinsten Teil um die Sonne bewegt.

Im Jahr 1662 erschien sein Traktat „Die Welt oder Abhandlung über das Licht“. Es trüge nicht viel zu dieser Betrachtung bei, zu hinterfragen, inwieweit Ludwig XIV., der Sonnenkönig, sich selbst als die Sonne seines Staates begriffen hatte. Umso weniger als die Dynastie mit dem zweiten seiner Nachfolger, mit Ludwig XVI. zu Ende ging. In der Gestalt Ludwig des XVI. war die Sonne Frankreichs erloschen.

In der Kunst Frankreichs ging sie jedoch wieder auf. „Die Welt oder Abhandlung über das Licht“ war zum Inhalt dessen geworden, worin sich, unabhängig von politischen Maßnahmen und Veränderungen, der Geist der französischen Kunst spiegelte – Licht und Farben.

Denn so radikal ein politischer Umbruch als Reaktion auf staatlichen oder klerikalen Zwang eine Gesellschaft zu reformieren vermochte, so wenig konnte er dem Entstehen eines wirklichen Kunstwerks weder förderlich noch hinderlich gewesen sein.

Ganz so, wie etwa die deutschen Expressionisten in ihrer Bedrängnis durch eine ideologisierte Gesellschaft sich in ihren Werken und Gedanken, ganz unabhängig von totaler Verachtung damals oder heute unabhängig von totaler Euphorie, stets nur als totale Maler verstanden hatten.

Das geistige Weltbild sollte stets nur aus den Ansprüchen einer eben geltenden Gesellschaftsordnung verstanden werden, nicht aber das eines Künstlers.

Es ist bezeichnend, daß Dominique Ingres in seiner Kunst bis hin zu Degas, Renoir oder Picasso über zwei Jahrhunderte hindurch pulsierte. Ingres war ein Schüler Jacques Louis Davids, David ein Schüler von Francois Boucher, dem Hofmaler Ludwig XIV.

David wurde zum gefährlichsten Mitglied des Sicherheitsausschusses und zum gesuchtesten Künstler der Jakobiner. Wenig später schon malte er die Krönung Napoleons.

Welch ein Opportunismus! Allein seine Kunst sichert David den Platz in der Geschichte der Malerei.

Es zeigt sich eine von jeder politischen Reform unabhängige durchgehende Linie, die von gesellschaftlichen Veränderungen unbeeinflusste Sukzession großer Maler. Es zeigt sich die Identität mit dem, was allein als Malerei begriffen werden kann.

Noch einmal richtet sich nun mit dem Datum 1689 der Blick nach Deutschland. Mordend, plündernd und marodierend marschieren französische Truppen unter Mélac in Süddeutschland ein. Sie verwüsten Mannheim, Worms und Kaiserslautern. Sie zerstören die Pfalz, sie zerstören Heidelberg.

Das Heidelberger Schloß, so wie es Jan Breughel mit wenigen Strichen gezeichnet hatte, so wie wir es auch von Stichen vor seiner Zerstörung kennen, konnte nie zu einer stilistischen Einheit gelangen. Zu lange hatte sich der Bau in seiner Gesamtanlage über Jahrhunderte hingezogen. Obwohl in sich ein Meisterwerk, konnte der Otto-Heinrichs-Bau nicht in Beziehung zum Ganzen stehen, zu den Zeugnissen vorausgegangener Epochen.

Das Schloß war ein Sinnbild dessen, was der deutschen Mentalität oder, sagen wir, seiner tragisch, dualistischen Seele angemessen war. Es war das Symbol immerwährenden Getrenntseins. Ein nicht gehörtes Verlangen nach Zusammengehörigkeit.

Das Jahrhundert geht darüber hinweg. Ein kriegerisches, wie namentlich in Deutschland, ein musikalisches Jahrhundert.

Aber im zerstörten Heidelberg geschieht das Eigentümliche, was bei nüchterner Betrachtung nichts weiter als natürlich wäre: Das Schloß wird in das Wachstum der Natur zurückgenommen. Es wird im Zusammenwirken von üppig-wucherndem Laub des Waldes und zerstörter Architektur zum organisch gewachsenen Beispiel der Einheit.

Die Detonation, die die Stadt erschüttert hatte, löst sich im Abschwellen allmählich wie zu einem langanhaltenden Atemholen auf.

Es entsteht ein Bild vollkommener Harmonie, das Bild des für den Deutschen weder Erreichten noch Erreichbaren. Seine Vorstellungen stehen im Vorzeichen der Polarität. Sein Wunsch zu Reisen steht im Gegensatz zu seinem Verlangen nach heimatlicher Geborgenheit.

Man kann nicht fragen, ob und wann ein geistiges Werden seinen Anfang genommen hatte, denn eine geistige Welt, und somit das Antizipieren einer künstlerischen Vorstellung entzieht sich dem Erklärlichen.

Heidelberg ist zum Charakterbild dessen geworden, was das Gespaltensein deutschen Denkens verkörpert und sein dauernd vergebliches Verlangen nach Einheit.

Heidelberg ist zum Begriff einer Romantik geworden, unter dem in Deutschland nichts anderes verstanden wurde als ein verliebtes Paar am Neckarufer.

Zustände dieser Art entstehen wie Wolken am Himmel, wie Erscheinungen, von denen niemand sagen kann, daß er sie schon einmal gesehen habe. Oder wie im Kaleidoskop, in dem keines der symmetrischen Bilderspiele wieder erscheint. Das Erstaunen über das Phänomenale, über das Mysteriöse liegt nicht in der zufälligen Wiederkehr historischer Daten, sondern in der Ahnung vom zyklischen Wirken natürlicher Kräfte als sichtbarem Hinweis auf eine mögliche Einheit im eigenen Bewusstsein.

Die Aufmerksamkeit, die sich auf einen solchen zufälligen Zusammenhang richtet, leitet hinüber zum Irrationalen.

Gegenüber dem Rationalismus, wie er die Philosophie in Frankreich und in England geprägt hatte, hatte sich das Wesen der Romantik als das Wesen der Deutschen überhaupt dargestellt. Sie waren Mystiker.

Bei ihrem Wandern und Reisen nach Griechenland oder Rom, aber auch auf den Wegen in die Gebirge und Wälder ihrer eigenen Heimat, im Land, mit dem sie vertraut sein wollten, verband sich sicher nicht der Wunsch, etwas zu finden, was ihnen malenswert erschien wäre.

In allem, was ihnen die Natur vor Augen führte und wovon ungezählte Zeichnungen der deutschen Romantik zeugen, hatten sie am Ende nichts finden wollen als sich selbst. Ebenso wenig sinnlich, grüblerisch, programmatisch, ja orthodox in ihren Entscheidungen wird man hundert Jahre später in den deutschen Expressionisten ihre nächsten Verwandten finden. Novalis Blaue Blume und der Blaue Reiter sind nicht nur dem Namen nach verwandt.

Goethe stand der deutschen Romantik in ihren Bestrebungen und dem, was sie zeitigte, fremd und skeptisch gegenüber. Aber in welcher Gestalt der deutschen Literatur träte der irrationale und im tiefsten Grunde romantisch, mystische Geist eindeutiger hervor, als in der Gestalt des Faust. Dort, wo er im Moment völliger Verzweiflung den Erdgeist heraufbeschwört.

Aus größerer Entfernung werden die Konturen schärfer. Man erkennt deutlicher die mentalen Grenzen dort, wo die deutsche Malerei impressionistische Wege verfolgt. Man beginnt zu begreifen, daß ein durch stetiges Reflektieren gestörtes Gemüt sich nicht zum Freilichtmaler eignet. Die Leitsterne des Impressionismus leuchteten schlicht und ergreifend über Frankreich.

Sein fortgesetztes Reagieren auf die Bewegung der Luft und auf die dauernd sich verändernden Lichtzustände geben dem Impressionisten kaum Anlaß, auf etwas anderes zu reagieren, als auf das, was das Auge, was die Retina erfaßt. Hier gab es nichts zu ergründen, hier gab es allein etwas zu sehen.

Wo die französische Malerei auch im 20. Jahrhundert richtungweisend geblieben war, dort war sie es von Monet bis zum Kubismus, bis zum Futurismus etc. im Analysieren malerischer Mittel. Die Kunst Frankreichs gründete allein im sensibelsten Sehen und Differenzieren der Farben. In der Einheit des Spektrums.

So wenig sich ohne die unmittelbare Empfänglichkeit für das Sichtbare die unreflektierte Wirkung einer atmosphärischen Veränderung ein deutscher Maler zum Impressionisten im wörtlichsten Sinn geeignet war, so wenig waren es die Franzosen dort, wo sie der Weg ins Nichtsichtbare, entweder in die Analyse, d.h. in malerische Theorien oder zur Illustration, zur Karikatur und zum Plakat führte. Man denke an Daumier, an Gustave Doré und Toulouse-Lautrec.

In Max Liebermanns besten Bildern, wie den „Waisenhausmädchen“, den „Gänsrupferinnen“ oder der „Flachsscheuer in Laren“, kehren die Niederländer des 17. Jahrhunderts zurück.

Corinth erscheint zu undifferenziert, um neben einem Franzosen als Impressionist im eigentlichen Sinne gelten zu können. Er war auch dort, wo er sich von Impressionen leiten ließ, ein deutscher Expressionist, ein Mystiker.

Vielleicht war es Max Slevogt, in dessen Bildern bereits die Freude am Sinnlichen den stärksten frankophilen Anteil erkennen läßt.

Vor allem aber war es Menzel, der Beobachter, der auch aus heutiger Sicht der Kunst Frankreichs nicht nur am nächsten gestanden hatte, sondern sie auch am stärksten beeinflussen konnte, insofern, er das Augenscheinliche am wenigsten in Frage stellte. Kaum ein Maler hatte ihn mehr bewundert, als Edgar Degas.

Im 17. Jahrhundert hatten Glaubenskämpfe und Eroberungskriege ein kontinuierliches Sich-Fortpflanzen künstlerischer Impulse in Deutschland gelähmt, während die Kunst in den Niederlanden trotz Bedrängnis und Schrecken unter spanischer Besetzung zu höchster Blüte gelangte. Vielleicht wirft es ein Licht auf die dem Leben zugewendete Einstellung der Niederländer, daß es ein Maler, daß es Peter Paul Rubens war, der als Gesandter in Spanien seinen Teil zum Frieden zwischen Spanien und den Niederlanden beigetragen hatte.

Zu tief lag die Gegensätzlichkeit im mentalen oder, wenn ich es so nennen darf, im seelischen Bereich der Deutschen, um sich mit einem zu datierenden politischen oder militärischen Frieden abfinden oder „zufrieden“ geben zu können. War es der Zweifel am Wert der eigenen

Sprache? Man sprach an den deutschen Höfen Französisch und man darf nicht vergessen, daß die von Luther geschaffene sächsische Kanzleisprache wenig mehr als ein Jahrhundert alt war.

War es ein erschüttertes Vertrauen in die eigenen geistigen Grundlagen, das deutsche Künstler in die Ferne trieb, um sich in einem fremden Land selbst wiederzufinden?

War die deutsche Romantik die Antwort auf den von England und Frankreich ausgehenden Rationalismus?

Man suchte die Verbindung mit den Werken der Vergangenheit, mit denen des Mittelalters, mit den Zeugnissen des Glaubens. Man suchte den Weg zum Ursprung und zur Kindheit. Es entstand die Lieder- und Gedichtsammlung des Knaben Wunderhorn, die Märchensammlungen der Brüder Grimm oder die Illustrationen von Ludwig Richter.

Zeugt nicht ein Jahrhundert später auch der Dadaismus vom Zweifel an der Zulänglichkeit der Sprache und der deutsche Expressionismus von der Verzweiflung derer, die sich eine Vorstellung von der Einheit gemacht hatten?

Zwei Jahre nach der Schlacht bei Belgrad und Wien, dem Sieg über die Türken, 1685 - wird Johann Sebastian Bach geboren und in demselben Jahr Georg Friedrich Händel.

Kriege, Schlachten und Schrecknisse der Revolutionen waren in den folgenden Jahrhunderten von großer Musik begleitet. Die Dissonanzen europäischer Geschichte lösten sich in den Akkorden abendländischer Musik auf.

Die Gegensätzlichkeit der deutschen Mentalität, die ihre Tragödie bedingt, ihre Unruhe und ihre Sehnsucht sollte zu den Urgründen dessen führen, in denen das Diesseitige transzendiert und zwischen Tonika und Dominante überwunden und zur Einheit wird. In der Fuge, in der Symphonie und im Liebestod.

Es läge zuletzt noch nahe zu fragen, weshalb das Datum 1989, das Datum der deutschen Einheit in diesem Zusammenhang unerwähnt bleibt. Gegenwart ist keine Geschichte - und einem ausschließlich pragmatisch materialistisch orientierten Staat und seiner Gesellschaft kann sich eine solche Frage nur unter dem Gesichtspunkt von Soll und Haben stellen oder nach der Verteilung von Gütern. Das Datum steht also nicht im Zusammenhang mit dem hier in Rede gestellten Thema. Man wird es einer späteren Generation überlassen müssen eine Parallele zu ziehen.

Der Wert eines Kunstwerks kann nicht in seinem Bezug auf augenblicklich geltende Verhältnisse oder auf Probleme der Gesellschaft gesehen werden, denn dann genügte auch eine verbale Äußerung.

Darüber, daß das Allgemeinwohl oder Recht und Unrecht betreffende Thematiken zu Kunstwerken werden können, liegt allein in ihrer Gestaltung.

Man denke an die Werke von Goya oder Daumier. Der Künstler ist nicht der Chronist seiner Zeit, sondern der Seismograph.

Hansjörg Wagner