

Über den Begriff der Zeit im Kunstwerk

Im Verfolg von jeder Art kommerziell geleiteter Ziele haben die Verweser gegenwärtiger Kultur ganz bewußt die wohl wichtigsten Begriffe, die allem menschlichen Denken und Erkennen vorausgehen, in ihrem umfangreichen Vokabularium unterschlagen:

Raum, Zeit und Kausalität, Begriffe, ohne die ein Erkennen weder in empirischer noch in transzendenter Hinsicht möglich ist. Auf einer solchen, auf Betrug gründenden „Neuorientierung“, wie es heißt, stehen die zerbrechlichen Pfeiler, auf denen nicht nur Kunst und Kultur, sondern das ganze gesellschaftliche Leben aufgebaut ist. Es wäre nicht das erste Mal, daß man den Menschen mit der Deklaration einer „neuen Zeit“ um seine eigene Urteilsfähigkeit bringt und ihn mehr und mehr in die Vermassung stößt. Ich nehme das 6. Forum unter dem Titel „Über den Begriff der Zeit im Kunstwerk“ wahr, um die Grundfesten eigenen kritischen Bewußtseins ins Gedächtnis zu rufen, in einer Zeit, in der kulturelles Leben zu stagnieren droht.

Von Goethe stammt der Satz: „Gebrauch der Zeit, sie geht so schnell von hinnen, doch Ordnung lehrt uns Zeit gewinnen.“ Es bedurfte der Erfindung der Uhr, um sich im Dahinschwinden der Zeit durch das Ordnen von Sekunden, Minuten und Stunden zurechtzufinden. Man macht einen Zeitplan. Dem Gang der Planeten und der Gestirne zu folgen bedurfte es wiederum der Zeit und der Erfahrung, indem es zur Wissenschaft wird, zur Astronomie, durch welche es möglich ist, eine in noch ferner Zukunft liegende Konstellation, wie z.B. eine Sonnenfinsternis, auf die Stunde vorauszusagen. Die Zeit, als ein phänomenologisch Ganzes, läßt sich in nichts weiter erfassen als im Begriff. Technische Perfektion, die dem Reisenden, der im Flugzeug von Amerika nach Europa fliegt und den Sonnenaufgang drei Stunden früher erlebt, sieht auf seiner Digitaluhr präzise dieselbe Minute angezeigt wie überall, wo er sich auch immer befände. Unabhängig davon, welche Strecke die Maschine bei größter Geschwindigkeit zurückgelegt hat, die Uhr zeigt ihm stets die gleiche Stunde. Nun ist es aber bemerkenswert, daß alle Ziffern von 1 bis 10 im Digitalsystem aus der Null hervorgehen. Es ist insofern bemerkenswert als die Null, die das Nichts symbolisiert, am Anfang wie am Ende des chronometrischen Ablaufs stehen. Es beginnt mit dem Nichts und hört mit dem Nichts auf. Der Lauf des hoch entwickelten Uhrwerks in seiner akribisch ordnenden Präzision weist bei näherer Betrachtung auf die völlig haltlose Situation eines Menschen hin, der, wenn er auf seine Uhr schaut, am Anfang das Nichts und am Ende wiederum das Nichts sieht.

Rufen wir uns demgegenüber die Sanduhr ins Gedächtnis, das Stundenglas, wie wir es aus dem späten Mittelalter kennen. Schon um es in Gebrauch zu nehmen, bedurfte es der Veranlassung des Menschen nach einer eben unmittelbar gegebenen Notwendigkeit. Man stellte das Gerät auf, um sich der Begrenzung seiner Zeit, seinem jeweiligen Tun, seinem Vorhaben entsprechend zu versichern. Die Sanduhr ist eine einfache Erfindung. Zwei Gläser von gleicher Höhe und gleichem Volumen sind durch eine sehr enge Röhre miteinander verbunden. Das obere Glas sieht man mit feinem Sand gefüllt. Stellt man es auf, so fällt aus dem oberen Glas ein Sandkorn um das andere in das untere Glas. Es vermindert sich so mit jedem Fallen eines Sandkorns der Inhalt im oberen Teil, d.h. analog zur Zeit, so daß wir in jedem fallenden Korn ein sich Verringern der Zukunft sehen, im unteren das sich Mehren der Vergangenheit. Was wir erfassen können, ist stets nur das fallende Korn von einem Glas ins andere.

Es versteht sich also, daß jeder eine solche Sanduhr nach einer immer nur ihn selbst betreffenden Notwendigkeit eingestellt hatte und wäre es nur um ein Brot zu backen. Das Bild der Sanduhr, das in der Kunst des Mittelalters stetig wiederkehrt, zeigt aber auch an, daß das Dasein des Menschen

befristet ist. „Mensch betrachte das Ende“ sieht man immer wieder als Inschrift auf den Porträts dieser Zeit.

In welchem Sinn kann die Ordnung, die uns lehren soll, Zeit zu gewinnen, verstanden werden? Ist es so, daß wir Zeit gewinnen, nachdem zuvor alles, womit wir täglich umgehen, an seinem Platz liegt? Sicher nicht, obwohl es im Allgemeinen so verstanden wird. Oft genug zeugt das, was wir aufgeräumt nennen, von der Unproduktivität eines Menschen. Man findet aber auch Leute, die ein unübersehbares Chaos um sich verbreiten, ohne daß sie am Ende etwas hervorgebracht hätten, das der Beachtung wert wäre. Soll also die dahinschwindende Zeit durch Ordnung gewonnen werden, so stellt sich die Frage, wozu die Zeit dient, wozu sie gebraucht wird? Dies wiederum hängt von der Erkenntnisfähigkeit und den Fähigkeiten des Menschen überhaupt ab. Der Gebrauch der Zeit also steht von vornherein in unmittelbarer Verbindung mit der Zeit, so wie sie allein in der Vorstellung des Menschen ruht. Ich sage „die Zeit ruht“ indem ich die Zeit als das Immerwährende in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als Einheit in meiner Vorstellung abrufe. Will sich jemand über den Gebrauch der Zeit Rechenschaft geben, so wäre es fragwürdig, wenn er resümierte, daß er sich bei allem, was er tat, beeilt habe. Denn das würde bedeuten, daß er der dahineilenden Zeit nichts entgegensetzen hatte. Er wäre in der Tat mit der Zeit gegangen. Eine Sentenz, die heute das gesamte öffentliche Leben bestimmt. Wo aber hätte er den zentralen Punkt in seinem eigenen Leben, in seinem Innenleben, finden können - die Schwelle, an der sich die Zeit an seiner Beharrlichkeit bricht? Der Gebrauch der Zeit wäre aus solcher Sicht stets einem pragmatischen Prinzip unterworfen, um möglichst viel zusammenzuraffen.

„Keine Zeit verlieren“, besagt, die dahinschwindende Zeit lediglich nach Regeln zu gebrauchen, wie es die Realität eines jeden Menschen nach seinem Erkennen verlangt. Es ist indessen ganz unmöglich, sich in Zeit und Raum zu orientieren, ohne die damit verbundenen Gesetze der Kausalität zu beachten. Denn sie sind zugleich das Prinzip, auf dem das ganze Dasein basiert, das Dasein jedes Einzelwesens. Aus der allgemeinen Verkennung solchen Sachverhalts erklärt sich die Geringschätzung all derer, die den Erwerb nicht für das Wichtigste erachtet hatten. In Eichendorff's „Aus dem Leben eines Taugenichts“ – soll der Junge des Vaters Mühle verlassen, um, wie der Vater sagt, sich sein Brot zu erwerben. Er soll um des Lebensunterhaltes willen die Welt erfahren!

Was aber ist diese Welt, in die er ihn schickt? Ist die Welt, in die ihn der Vater schickt, denn auch seine Welt? Heißt es nicht im Lied: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt“? Es ist Gott, der ihn in die Welt schickt, der Vater ist nur das Sprachrohr. An der Stelle, als er frühmorgens das Zollhäuschen betritt, heißt es: „Meine Geige, die ich schon fast vergessen hatte, hing verstaubt an der Wand. Ein Morgenstrahl aber aus dem gegenüberstehenden Fenster fuhr gerade blitzend über die Saiten. Das gab einen rechten Klang in meinem Herzen. Ja, sagt ich, komm nur her du getreues Instrument – unser Reich ist nicht von dieser Welt.“ Eben darum, daß sein Reich nicht von dieser Welt ist, und daß er in der Violine den höchstmöglichen Grad seiner Identität erkennt, eben darum ist er ein Taugenichts. Es scheint, als gewönne der Taugenichts mehr und mehr an beunruhigender Dimension, je mehr sich der Blickwinkel, aus dem er heute gesehen werden muß, verengt hat. Der Taugenichts ist das Gegenteil vom Unmenschen.

Liegt nicht das Fazit dessen, worin die Zeit gebraucht werden soll, am Ende darin, daß der Mensch, so wie er als Kind zur Sprache kommt, auch im verwesentlichen seiner Erkenntnis zu sich selbst kommt? Der Begriff „Zeit“, mit allem worin er antizipiert werden kann, sollte nicht gemeiner herabgewürdigt werden als in dem aus der amerikanischen Geschäftswelt stammenden Satz: „Time is Money.“

So werden auch die Werke der Kunst heute unter keinem anderen Aspekt mehr gesehen, als unter einem, ihrem Wesen entgegenlaufenden Abweg ins Unmenschliche, nämlich der Vermarktung.

Ist die legendäre Antwort, die Diogenes, der am Straßenrand lagerte, auf Alexanders Frage, was er sich von ihm wünsche „geh mir aus der Sonne“, wirklich so unverständlich?

Welcher Art die Lebensführung eines Menschen auch immer gewesen sein mochte, sie mag aus gewöhnlicher Sicht pedantisch oder chaotisch erscheinen, in seinem Werk, in seiner Leistung erkennen wir den Grad seiner Ordnung. Nehmen wir Diogenes Antwort als die Ordnung, die der denkende Mensch auf dem Weg zu sich selbst schafft. Erinnern wir uns an das Bild von Vincent van Gogh, das er gleichsam von sich selbst malte. In dem Maler, der mit seiner Staffelei, mit seinem Werkzeug auf der heißen, sonnigen Landstraße wandert, haben wir einen Menschen, der wie der Taugenichts, für alle unverständlich den Weg ins Abseits geht, den Weg zu sich selbst. Es ist bemerkenswert, daß das Ordnen der Kunstwerke, ihr Zuordnen in die verschiedenen Epochen und die Frage nach ihrer Echtheit mehr und mehr in den Bereich der Wissenschaft gezogen wird. Analysen, Vergleiche und das Sicherstellen von Daten hat den Wert eines solchen Bildes in astronomische Geldsummen gesteigert. Auf positivistischem Wege soll erklärt werden, was auf unerklärlicher transzendenter Ebene geleistet wurde. Kant bemerkt in der Kritik der Urteilskraft, § 44 Von der schönen Kunst, „daß es sehr wohl schöne Kunst gibt, aber keine schöne Wissenschaft.“

Den Begriff einer „neuen Zeit“ verdanken wir Wissenschaftlern und Journalisten, und er hätte als Ankündigung böserer Folgen, würde er auch durch Politiker verbreitet. Mit großer Bravour wurde in den 50er Jahren der Ausdruck: „Aufbruch zur Moderne“ verkündet. Man hat aber mit der Prägung des Begriffes „modern“, sollte er ernsthaft diskutiert werden, vergessen, daß er im Grunde nur denkbar ist, wenn die Produkte, die man ihm zuordnet, in das Gesamtbild dessen einbezogen werden, was wir Geschichte nennen. Damit jedoch schließt der Begriff „modern“ das Unmoderne ein, was wiederum seiner Maxime widerspricht. Es widerstreitet also der menschlichen Natur, wie ein Tier nur auf den Augenblick eingestellt zu sein. Mag man die Epoche Leonardos und Michelangelos im Nachhinein die Renaissance nennen, so wäre es doch kaum glaublich, daß sich einer von ihnen als ein Künstler der Renaissance betrachtet hätte. Es ist überhaupt kaum denkbar, daß ein ernster Künstler mit dem Gedanken an seine Arbeit ginge, heute Kunstgeschichte machen zu wollen. Es widerspricht sich, daß im Entstehen bereits der Rückblick auf das Vergangene involviert wird. Dies wäre, als würde der notwendig mit der Geburt verbundene Tod schon im Zeugungsakt die dominante Rolle spielen. Die Kriterien werden also nicht zwischen gut und schlecht erwogen, sondern zwischen alt und neu, bzw. zwischen modern und unmodern. Die Verkennung des Zeitbegriffs im Zusammenhang mit dem Kunstwerk kommt nun vollends dort zum Ausdruck, wo es heißt, der Künstler sei seiner Zeit voraus gewesen. Mit der Moderne wäre das Denken eines Menschen, sofern es sich auf distinkte, im transzendenten Bereich gelagerte Vorstellungen richtet, befristet.

Sehr schön sagt Balthasar Grazian: „Man lebt nicht von einer Stimme, noch von einer Mode, noch von einem Jahrhundert.“ Ein künstlerisches Beginnen setzt nicht durch die zeitbedingten Umstände ein, auch dann nicht, wenn es oft oder wie in den meisten Fällen vom Künstler gefordert würde. Denn hätte der Künstler selbst den Erwartungen seines Auftraggebers in jeder Hinsicht entsprochen, so wäre es dennoch fraglich, ob sein Werk in der Tat ein Kunstwerk geworden wäre. Wie wenig sich ein Kunstwerk als von seiner Zeit abhängig erweist oder von den durch die Zeit geforderten Umständen wird nicht in den seine Zeit charakterisierenden Attributen erkennbar, sondern einzig in der Verwirklichungskraft des Künstlers. Zwischen 1505 bis 1510 schuf Tilman Riemenschneider den Marienaltar in Creglingen. Man hatte an der Stelle, wo der Altar errichtet werden sollte, eine Reliquie gefunden, die zum Anlaß geworden war, hier ein Zeichen der Anbetung zu setzen, um den heiligen Fund der Vergeßlichkeit zu entreißen. Riemenschneider wurde mit der Ausführung des Marienaltars betraut. Es kam die Zeit der Reformation und der Bauernaufstände, die den großen und angesehenen Mann nun selbst zu ihrem unglücklichen Opfer machte. Die Zeit hatte sich radikal verändert. Mit der um sich greifenden Säkularisation war der allgemeine Sinn für das Werk erloschen. Es wurde eingeschalt und den Blicken der Leute entzogen.

Mehr als dreihundert Jahre sollten vergehen, als ein Küster neugierig wurde und wissen wollte, was sich hinter den Schalbrettern verbarg, an denen er nichts weiter gesehen hatte, als die Kränze für die Verstorbenen der Gemeinde. Es war zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als die Einschaltung

entfernt wurde. Über die Wirren der Zeit sieht man das Werk jetzt so als wäre es eben aufgestellt worden. Weder die Stürme der Reformation, weder dogmatische Neuorientierung noch ein die Gesellschaft von Grund auf verändernder Pragmatismus hatte die Ausdruckskraft des heiligen Bildes in Frage stellen können. Die Wellen stets neuer, für die Allgemeinheit geltender Lehren, und die Irrlehren Zweifelder, Glaubender oder Fanatiker prallen an einer durch nichts zu erklärenden Meisterschaft eines großen Bildhauers ab, in dessen Werk seine Zeit mit allem, was sie gebracht hatte, lebendig geblieben ist. Die Zeit lebt im Kunstwerk. Nicht das Kunstwerk in der Zeit. Alles, was in ihm überzeugt, bietet der Zeit Trotz, sowohl seiner, als auch jeder folgenden Zeit. Der Irrtum, auf dem der Begriff Moderne platziert, liegt in der Gleichsetzung einer vom Ablauf der Zeit im chronometrisch empirischen Sinne verstanden, mit der, wie es Kant nennt „intelligiblen Zeit“, die im Kunstwerk bestimmend wird und transzendenter Art ist. D.h., daß der Künstler über ein Zeitmaß verfügt, das nicht das Mindeste mit der Zeiteinteilung zu tun hat, nach welcher der Mensch seinen gewöhnlichen Alltag verbringt.

Allein daraus, daß eine Symphonie an das ihr vorgeschriebene Zeitmaß in jedem ihrer vier Sätze gebunden ist, macht deutlich, daß der Komponist über die Zeit herrscht. Presto, prestissimo, andante, largo- etc. sind bestimmend für den Satz und müssen also eingehalten werden. Viertelnoten, ganze Noten, sechzehntel oder zweiunddreißigstel sind als Zeitmaß vorgeschrieben und stehen nach jeweiligen Rhythmen unveränderlich in der Partitur. Es wäre merkwürdig, daß jemand, der im Sommer einen Roman schreibt und an einer Szene arbeitet, die im Winter spielt, so lange abwartet bis es draußen wieder Winter wird. Einem solchen Schriftsteller könnte man den Mangel an Vorstellungskraft nachsagen. In einer Aufführung des „Fliegenden Holländers“ wird, um das Werk zu modernisieren, die Spinnstube in ein Fitness-Studio verwandelt, womit doch bereits der Sinn des Textes unsinnig erscheinen muß. Wenn die Muhme, die Altistin, Senta das Rezitativ hinüber-raunt „du böses Kind, wenn du nicht spinnst“...welchen Text sollte sie zu Sentas Fitness-Übungen singen? Nicht nur die Szene, da sie nicht zeitbezogen erscheint, sondern die ganze Oper wird aus der von Wagner geschaffenen Einheit von Raum und Zeit herausgerissen und also überhaupt nicht mehr aufführbar. Die Spinnstube erklärt sich aus der dramatischen Notwendigkeit. Für das Fitness-Studio gilt das Schema der Beliebigkeit, das da heißt: „Everything goes!“ Es böte sich also dem Theatermenschen jede andere erdenkliche Möglichkeit zu seiner Inszenierung.

Aus einem solchen ganz offensichtlichen Unsinn wird ganz allgemein ersichtlich, daß sich ein empirisches Vorhaben, ob Spinnen oder Turnen auf eine transzendent gelagerte Ebene nur dann übertragen läßt, wenn sie entsprechend motiviert wird. Das bedeutet, daß sich die ganze Tragödie von Beginn an in einem Turnverein abspielen müßte. Dann allerdings geriete es ins Uferlose. Es wären die handelnden Personen keine Seeleute, sondern Turner, ein Verein, in dem der geliebte Vorturner vom Vereinsvorsitzenden verraten werden müßte. Es wäre also ganz im Sinne der Moderne, würde die Partitur bei einem Autographenhändler zur Versteigerung aufgerufen und mit ihr alle übrigen Werke der Musik wie der Literatur, der epischen wie der dramatischen, da in allem, was sie enthalten, kein Sinn mehr gesehen werden kann. Es ist kein Zufall, daß die Kunst Frankreichs vom 17. Jahrhundert an bis in die neuere Zeit unter dem Vorzeichen enger Beziehung zu den Werken der Vergangenheit stand. So läßt sich die organische Folge zu allem erklären, was die Werke der Franzosen bis in unsere Tage immer als vom Standpunkt des Künstlers gesehen auszeichnet und worin sie, sofern es die Malerei betrifft, richtungweisend geblieben sind.

Cezanne sagte einmal im Hinblick auf seine Art der Verwirklichung: „Stellen sie sich die Kunst Nicolas Poussins und die Natur durch meine Brille vor“. Wenn Robert Delaunay sagte, man solle den Louvre abbrennen, so könnte man daraus entnehmen, wie ernst er den Louvre genommen hatte. Daß übrigens Cezanne, Delacroix's Bild „Die Freiheit führt das Volk“ für das beste der französischen Malerei gehalten hatte, macht deutlich, daß er die malerische Qualität, die Art der Verwirklichung für wesentlich wichtiger gehalten hatte, als den politischen Inhalt. Da vor allem in Deutschland aus der Sicht der Moderne, als einem Dogma, jede Verbundenheit mit den Werken der Vergangenheit illegitim geworden ist, so kann die Moderne notwendig, indem was sie selbst

hervorbringt, nur noch dem Begriff nach legitim erscheinen. Sie ist modern. Darin aber liegt bereits der Keim des Unmodernen, da er schon im Begriff impliziert ist. Mit der Deklaration ihres sich überschlagenden Programms, in dem die Zeit im rein pragmatischen Sinne begriffen wird, geraten die Verweser der Epoche an einen Zirkelschluß. Durch den Verlust einer auf Einheit von Raum und Zeit gerichteten Wesensschau hat die Moderne ihre Grenze erreicht, durch eine selbst aufgestellte Barriere.

Man vergißt, indem man das noch nie Dagewesene erwartet, daß es doch immer nur das Subjekt sein kann, das noch nie dagewesen ist. Wie die Polizei in jedem Fingerabdruck eines Menschen auf einem Objekt das Indiz im Kriminalfall erkennt, in derselben Weise erkennt auch der pedantische Kunstrichter die Begegnung eines Künstlers mit einem Meisterwerk der Vergangenheit. Er sieht es als Indiz für die mangelnde Identität mit der eben für ihn und seine Kollegen geltende Kunstrichtung. Er erstaunt über das Ignorieren einer durch ihn verbreiteten Doktrin. Ganz gleich, ob er für volksgenössische oder für zeitgenössische Kunst einzutreten hätte. Von einer die Allgemeinheit ergreifenden ungeistigen Bewegung, wie auch immer sie geartet sein mochte, blieb ein individuell denkender Mensch von jeher ausgeschlossen. Um die Zeit zu determinieren, spricht man von der Früh- oder von der Spätgotik, vom Frühbarock wie vom Spätbarock. Wie aber verhält es sich mit Bezeichnungen wie „klassische Moderne“ und „Postmoderne“?

Klassisch widerstreitet, dem Wortinhalt nach, dem, was die so bezeichnete Moderne, d.h. was die Künstler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anstrebten, nämlich den Bruch mit einer überalterten akademischen Form der Klassik. Ganz zu Recht würden sie sich auf einen solchen, auf ihre Kunst angewendeten Ausdruck, verbitten. Denn, was in ihrer Zeit und aus ihrer Sicht die Züge des Klassischen trug, war zur Gesellschaftskunst geworden und im Grunde genommen Kitsch.

Über den Ausdruck Postmoderne zu sprechen, erübrigt sich, da er nichts weiter ist, als eine *contradictio in se*. Es ist also ein falscher Weg, mit der Zeit zu gehen oder eilen zu wollen. Vielmehr ist es angezeigt, dem Treiben zu mißtrauen und sich der Zeit anzuvertrauen; der jedem Menschen selbst eigenen und für sein Dasein zugebilligten Zeit. Der Gebrauch der Zeit liegt im Gebrauch des Selbst. Denn dem Selbst gilt der Abruf, die Zeit geht über ihn hinweg. Mit jedem Tod geht eine Welt zu Ende und es wird deutlich genug, daß das Prinzip von Zeit, Raum und Kausalität als Grundlage unseres Erkennens zugleich die Formen und den Gebrauch unseres eigenen Daseins bedingen – Raum, Zeit und Kausalität – das *principium individuationis*, das Prinzip der Lebensformen und das aller Wesen.

Aus solchem Gebrauch der Zeit als einem Gebrauch des Selbst kann mit Recht gesagt werden, sie haben ihre Zeit gebraucht. Hieraus aber erhellt sich die mitunter gänzlich unverständliche Art ihrer Lebensführung, die Umstände unter denen ihre Werke entstanden und der Umgang mit einer Materie, der sie sich verpflichtet sahen. Von van Gogh liest man in einer Anthologie seiner Briefe, man könne sich diesen Menschen entweder malend oder schreibend, aber kaum lachend vorstellen. Und vergegenwärtigt man sich diesen oft angestregten, ja vielleicht verzweifelnden Blick in den Selbstporträts und schließlich das Bild mit dem Verband um den Kopf, nachdem er sich in einem Anfall selbst eine Verletzung zugefügt hatte, so scheint es nicht selbstverständlich, daß ein blühender Baum von derselben Hand gemalt wurde.

Von Frans Hals sagt man, daß er ein notorischer Säufer gewesen sein soll. Wie vereinbart sich dies mit dem so unglaublich sicheren Pinselstrich? Von Johann Strauß berichten die Freunde, daß er mit Stiefeln im Zimmer auf- und abgegangen sei und weder Lust hatte in den Wiener Wald noch an die blaue Donau zu gehen. Er schloß die Gardinen, wenn die Sonne schien. Er hatte Höhenangst, so daß ihn Brahms und seine Freunde den leicht abfallenden Weg von Brahms' Haus am Arm hinunterführen mußten. Man höre den Dreiklang, mit dem der Walzer –an der schönen blauen Donau- beginnt und das Finale. In was hätte sich der Strom, ja die Tragödie der Donaumonarchie, eindringlicher und glänzender gespiegelt? Wie ist es möglich, daß die überschäumende Lebensfreude - die Fledermaus- dem Geist eines Hypochonders entspringen konnte? Kant spielte in seiner Lebensführung in der Planmäßigkeit seines Alltags die Rolle eines Pedanten. Man stellte,

wenn er mit dem Glockenschlag um 12 Uhr von der Vorlesung nach Hause ging, dort wo er vorbeipassierte, die Uhren.

An Kindern, die sich immer das Gleiche wünschen, um selbst produktiv werden zu können, kann man oft beobachten, daß sie zu Einzelgängern werden. Sie ziehen sich zurück, um ungestört zu sein. Und es ist merkwürdig, daß sie, werden sie älter, zu einer Art von Einseitigkeit neigen. Sie spüren, daß sie etwas finden müssen, das nicht von außen an sie herangetragen wird, sondern etwas, das aus ihnen selbst kommt. Sie scheuen, wenn es ihnen ernst ist, weder weite Wege noch Anstrengungen, um etwas, das sie vorerst noch auf unbestimmte Wege leitet, zu verwirklichen. Oft genug auch, hat ein lang anhaltender schöpferischer Prozeß und das Verlangen, ihn zu beschließen, selbst schwere Krankheiten verdrängt. Man denke an Mozart, Schiller oder Schubert. Wie oft hat man gehört, daß jemand sagte, wie konnte das in dieser kurzen Lebenszeit möglich gewesen sein. Wenn es gut geht, so bleiben diese Wege in Anbetracht auch eines vor ihnen liegenden Lebenskampfes immer im Ungewissen.

Hans Thoma, der Schwarzwälder Bauernjunge, der einst zu den großen, deutschen Malern zählen sollte, schreibt in einem kleinen Lyrikon:

„Ein kleines Licht, das in mir wirket still,
läßt mich die ganze Welt erkennen,
ich weiß nicht was es ist und was es will –
in Ehrfurcht will ich's göttlich nennen.“

Allein gegenüber solchem Licht, das jemanden die ganze Welt erkennen läßt, erwiese sich jedes Wissen als unzureichend. Es wäre ein zweifelhafter Versuch, das Unerklärliche, das im Entstehen des Kunstwerks liegt, wissend entschleiern zu wollen. Es wäre ein nur theoretisches Unterfangen, das wie es heute der Fall ist, jede Stimulans, die zu künstlerischer Produktivität führen soll, im Keim erstickt.

Es ist das Licht, das in der letzten Zeile des kleinen Gedichts noch einmal daran erinnert, daß Gott ihm rechte Gunst erweisen will, und das im Innern des Menschen fortflackert und ihn bis in seine späten Tage angesichts seiner Arbeit immer wieder vor ein Rätsel stellt. Insofern ist es einsichtig, daß sich Minderbegabte von vornherein zu einem besonders inhaltsträchtigen Thema entschließen, einem Thema, das sich zur Deklaration anbietet, und das am Ende immer wieder Stoff zu Parodien bietet. Es läßt sich nicht leugnen, daß, wie es im 19. Jahrhundert der Fall war, solche Bilder von größter Virtuosität zeugen. Man denke an Karl von Piloty's „Seni an der Leiche Wallensteins“. Man hatte in einer unkünstlerischen Verstrickung Themen gewählt, die eher einem Historiker als einem Maler zu Begutachtung hätten vorgelegt werden müssen. Die Begeisterung für Piloty's „Thusnelda im Triumphzug des Germanikus“ das Riesenbild, das heute in der Pinakothek in München hängt, hätte sicherlich Germanikus weniger zur Ehre gereicht als dem Künstler. Nun aber scheint es zur Auflage geworden zu sein, die Neuzeit in die Geschichte zurückzuübertragen, was ebenso lächerlich ist wie das bekannte Bild, das Adolf Hitler in einer Ritterrüstung zeigt.

In einem Bild von Lenbach sieht man Bismarck in seinem Kürassierhelm, der immerhin zu seiner Adjustierung gehörte. Aber selbst das trägt schon den Stempel des Komischen. Sicher mag diese ganz professoral pathetische Epoche, in der man ausschließlich dem Historienbild einen künstlerischen Wert zubilligte, ihren Beitrag zu dem Erlöschen eines natürlichen, menschlichen Geschichtsbewusstseins geleistet haben. Ein auf Einheit ausgerichtetes Denken, das den Menschen auf den Grund seines Denkens zur Einheit im Selbst führen sollte, hat sich in ein vereinheitlichtes Verlangen aller verkehrt. Und dies nicht unter dem Zeichen einer Erkenntnis, sondern unter dem dauernd wechselnder Ansprüche. Es wäre Zeit zu erkennen, daß ein aus empirischen Motiven gefaßter Schluß nicht auf ein metaphysisches Prinzip anwendbar ist. Es bedeutet zu erkennen, daß ernste Leute, die Bedeutendes geleistet hatten, in den meisten Fällen nur wenig brauchten, um die ihnen zugemessene Zeit nach einer besseren, von den Fragen des Alltags unabhängigen Einsicht

zu ordnen. Zieht man das Fazit, dessen, was unter Gebrauch der Zeit, wie er in unseren Tagen verstanden wird, so hat man den Größenwahn oder die Verarmung im Visier. Größenwahn als Folge ausschließlich pragmatischen Erkennens wie gleichermaßen das der Verarmung.

Wo die Silhouette einer Stadt vom einst distinkten Streben ihrer Bürger zeugt, vom individuellen Wirken der Architekten und der Handwerker, dort sieht man jetzt die Realisierung der im Computer entwickelten Baupläne. Ein Sakralbau unterscheidet sich nicht mehr von dem, aus denselben Fertigteilen erstellten Großmarkt. In nichts unterscheidet sich das Bild einer Stadt vom Norden bis in den Süden, in keiner Fensterfront ein einziger, bescheiden vorgeblendeter Balkon. Wohin man sich wendet, sieht man das Abbild rationellen und zeitsparenden Denkens. Jedes Bild eines einstmals von einem auf Einheit ausgerichteten Entwerfens geht in einer vom Pragmatismus getragenen Vereinheitlichung und massenhaftem Wollen unter.

Aber der verwerfliche Grundsatz: „Time is Money“ ist in die Antithese getreten. Mag der Ausdruck „Leichtbauplatten“ als ein Symbol genommen werden, für ein modernes, zielgerichtetes Programm, das sein Ziel erreicht hat. Es ruft das Gegenbild des Schwergewichtigen und Harten wach, das sich durch Menschenhand über Jahrtausende fügte. Es ist die Überwindung der Materie, die nicht, wie es allgemein gilt, als ein Kraftakt zu begreifen ist, sondern in der Macht der Erkenntnis. Das Schwergewichtige bleibt unverrückbar in der Geschichte, auch wenn wir es als ein Gleichnis nehmen. Was Michelangelo einmal von der Bildhauerei sagte, mag für alles gelten, in dem dieses Überwinden der Materie erkannt wird. Und dies gilt auch für unsere Zeit und für alles menschliche Streben. „Der inneren Schau entspricht das äußere Bild.“

Sowohl die Rückorientierung an der Abfolge hinter uns liegender Ereignisse, als bloßem Positivismus, sowie auch die Orientierung an allem noch in der Zukunft zu Erwartendem, als Spekulation, erweist sich für das Erfassen des Augenblicklichen als unfruchtbar. Dieses Augenblickliche aber, das, was sich im Augenblick ereignet, so wie es das Wort eräugen seinem etymologischen Ursprung nach aussagt, ist der profunde und unverlierbare Besitz, auf dem ein sicheres Urteil gründet. Es ist, um noch einmal an das Stundenglas zu erinnern, an das einzige Korn, an dessen Herabfallen wir zwischen Zukunft und Vergangenheit teilhaftig werden können. Zur Verkennung einer solchen aus das engste beschränkten Grundlage zeitlicher Orientierung im Sinne unserer Zeit böte sich kein besserer Vergleich als das Sparschwein. Durch den engen Schlitz in seinem Rücken fällt eine Münze um die andere, so lange bis sein Volumen keine mehr fassen kann. Das Sparschwein in seiner Zerbrechlichkeit wird zum Sinnbild dessen, das den Zweck seiner Existenz in seiner Vernichtung erreicht. Bleibt endlich noch zu fragen, inwieweit die Feststellung, daß etwas modern sei, im vorliegenden Zusammenhang überhaupt zulässig ist. Da schließlich im Begriff „modern“ gar kein Hinweis auf die einem Produkt eigenen Qualitäten enthalten ist. Modern liegt in der Forderung einer augenblicklich geltenden Mode, nicht aber in der einen Menschen leitenden Idee. Von einem Gebrauchsgegenstand erwartet man, daß er modern sei, indem hier die Verbesserungen im Hinblick auf seine Anwendung möglich erscheinen.

Ein Kunstwerk hingegen, in irgendeinem Sinne auf seine Anwendbarkeit zu befragen, wäre unverständlich. Insofern unterscheiden sich die Bannerträger der Moderne in keiner Weise von jener alten Bäckerfrau im Odenwald, die mich einmal fragte, wozu ein solches Bild, wenn es fertig ist, zu gebrauchen sei.

Hansjörg Wagner