

Andreas Kühne/ Christoph Sorger

SPURENSUCHE

In einem Gedicht, das den Titel „Satzbau“ trägt, aber eigentlich die Gründe künstlerischen Schaffens auslotet, fragte sich Gottfried Benn vor nunmehr fast 60 Jahren:

[...] warum drücken wir etwas aus?

Warum reimen wir oder zeichnen ein Mädchen
direkt oder als Spiegelbild
oder stricheln auf eine Handbreit Büttenpapier
unzählige Pflanzen, Baumkronen, Mauern,
letztere als dicke Raupen mit Schildkrötenkopf
sich unheimlich niedrig hinziehend
in bestimmter Anordnung?

Überwältigend unbeantwortbar!
Honoraraussicht ist es nicht, viele verhungern darüber. Nein,
es ist ein Antrieb in der Hand,
ferngesteuert, eine Gehirnlage,
vielleicht ein verspäteter Heilbringer oder Totemtier,
auf Kosten des Inhalts ein formaler Priapismus,
er wird vorübergehn,
aber heute ist der Satzbau
das Primäre. [...]

Im Jahr 1950, als dieses Gedicht entstand, stimmten sicher viele Künstler – zumindest in der westlichen Welt – der Aussage zu, im Satzbau, dem Formalen und Strukturellen liege die primäre, alle inhaltlichen Implikationen weit in den Hintergrund drängende Bedeutung eines Kunstwerks. Im Sinne der Ausgangsfrage Benns konnte das nur bedeuten, dass hinter den Gedichten, Zeichnungen, Radierungen und Plastiken letzten Endes immer ein Ausdruckswille und -zwang wirkt, hinter den nicht weiter zurückgegangen werden kann.

Wie mühsam sich dieser Ausdruckswille häufig gegen eine Vielzahl irdischer Hemmnisse durchsetzen muss, hat exemplarisch Adam Elsheimer (1587-1610) auf einer mit schnellen, kraftvollen Federstrichen skizzierten Zeichnung dargestellt.



**Abb. 1: Adam Elsheimer:
Der in Armut Verzweifelte. Federzeichnung,
Staatliche Graphische Sammlung München**

Gramvoll verbirgt ein Künstler sein sorgengefurchtes Gesicht. In seiner spartanischen Behausung wuseln drei Kinder, teils nackt, teils mit Lumpen bedeckt und stöbern nach Essbarem. Doch auch der Wandschrank gibt nicht mehr preis als die Reste von Geschirr und eine heruntergebrannte Kerze. Selbst Hund und Katze lauern mit leeren Mägen auf einen Happen Futter. Die Hausherrin ist gestorben oder hat den Gatten verlassen. Den ikonographischen Schlüssel liefert die Statuette eines Jünglings auf dem Tisch neben Büchern, Tintenfass und einem Globus. Während ihn sein rechter, von Flügeln bekleideter Arm in die Höhe zieht und zum Schaffen antreibt, zwingt ihn ein bleischweres Gewicht an der linken Hand zurück in die Niederungen menschlichen Seins. Der schöpferische Genius vermag sich nicht zu erheben, wenn Armut und andere Nöte ihn an die Erde fesseln.

Benns rhetorische Frage, warum wir etwas ausdrücken, zehrt letztendlich noch vom klassischen Erbe der Ästhetik Kants und Schillers. Danach soll der Formtrieb, wie Schiller in „Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts“ schreibt, „alles in sich vertilgen, was bloß Welt ist [...] mit anderen Worten: er soll alles innere veräußern und alles äußere formen.“²

Die Erben dieser idealistischen Botschaft sind freilich auch durch das Erlebnis *Nietzsche* hindurchgegangen, der der Ästhetik entschieden den Idealismus des Guten, Wahren und Schönen ausgetrieben und das Den-Dingen-Form-Geben als aggressiven, imperialen Akt der Bemächtigung und überhaupt den „Willen zur Macht“ als das höchste Kunstgebilde erklärt hatte.³ Macht bleibt freilich in dieser Hinsicht ein formaler, weil leerer Begriff. Man fragt sich, welche Macht die – zumindest in demokratischen Ländern – von politischer und gesellschaftlicher Einflussnahme in der Regel weit entfernten Künstler heute denn anstreben sollten, und wem diese Macht schließlich dienen würde. Allenfalls auf dem Kunstmarkt vermag ein verschwindend kleiner Teil von ihnen eine ökonomisch eng umgrenzte Macht auszuüben. Aber auch hier sind die Künstler eher Getriebene als Antreibende.

Die „l'art engagé“ schließlich, die eine teils verschlüsselte teils offene und offensive gesellschaftliche Stellung- und Einflussnahme anstrebt und die in den 20er und 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts eine gewisse Wirkmächtigkeit erreichte – stellvertretende für viele andere Künstler seien hier nur John Heartfield und Helios Gómez genannt – ist heute zumeist nur noch in homöopathischen Dosen oder in sozialpädagogischer Form wahrnehmbar. An der Front der gar nicht mehr so jungen „young German art“, auf den Norbert Biskyschen und Neo Rauchschen Tableaus werden die Agit-Prop-Kunst und die sozialen Kämpfe von gestern mundgerecht versüßt und ins Reich des Surrealismus verbannt.

Von diesen „Beständen“ ausgehend – um bei Benn zu bleiben – kann man beobachten, dass das meiste dessen, was wir heute Kunst zu nennen gewöhnt sind – gleichviel, ob das konkrete Objekt als autonomes Kunstwerk intendiert ist oder sein Dasein rituellen, spirituellen oder anderen Heteronomien verdankt – seinen Ursprung aller Wahrscheinlichkeit nach weiterhin in der Magie findet. Ein Artefakt schaffen, das

auf eine spezifische Weise mit *Leben* begabt ist, das wollten wahrscheinlich schon die Höhlenmaler des Paläolithikums für ihren Jagdzauber.

Pygmalions Sehnsucht

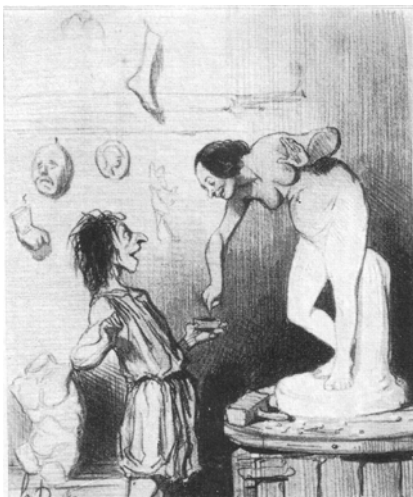
Der Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich, einer der Verfechter dieser Anschauung, hat diese ganze Epoche der Kunst die „Pygmalionphase“⁴ genannt. Der namensgebende griechische Mythos vom zypriotischen König Pygmalion, der sich in eine von ihm selbst geschaffene elfenbeinerne Frauenstatue verliebte und sie zur Frau nahm, nachdem sie von Aphrodite zum Leben erweckt worden war, ist bekannt und braucht hier nicht noch einmal nacherzählt zu werden. In den letzten beiden Jahrtausenden hat er die vielfältigsten Transformationen und Interpretationen in allen möglichen Medien erfahren, die bis zu George Bernard Shaws Schauspiel „Pygmalion“ und dem Musical „My fair Lady“ reichen.

In der bildenden Kunst schien im 19. Jahrhundert der Traum des Pygmalion zunehmend Wirklichkeit geworden zu sein. Die Darstellung des menschlichen Körpers in Skulptur und Malerei hatte einen Grad an *Mimesis* erreicht, „der das Lebendige, Natürliche in einem solchen Maße vortäuschte, dass paradoxerweise im gleichen Atemzug alles Lebendige aus der Darstellung verschwunden zu sein scheint“⁵.



**Abb. 2: Edouard Dantan:
Naturabguss, Öl auf Leinwand, 1887, Göteborgs Kunstmuseum.**

Ein Satiriker von hohen Graden wie Daumier hat diese Entwicklung auf seine ganz eigene karikaturistische Weise interpretiert.



**Abb. 3: Honoré Daumier:
Pygmalion, Lithographie, 1842**

In der Moderne wurde dann das „Wirkliche“ zunehmend reduziert und abstrahiert oder aber es mündete – wie in den Pygmalion-

Darstellungen von Max Ernst oder Magritte – ein in die Traumwelt der Imagination, der Fragmentierung der Welt oder der gedanklichen Konstruktion.

Das erotische, das antreibende und beflügelnde, Erfüllung verheißende Moment der Geschichte bleibt aber auch hier von zentraler Bedeutung. Der Altphilologe und Religionswissenschaftler Karl Kerényi hat einmal darauf hingewiesen, dass der Name „Pygmalion“ dem griechischen Wort für Zwerg eng verwandt ist, was den König und Elfenbeinschnitzer in Beziehung setzt zu den mit Rausch und Sexualität verbundenen *Kabiren*, *Daktylen* und *Telchinen* der Ägäisinseln, die einerseits „Große Götter“ waren und zugleich auch als Zwerge gedacht wurden.⁶

Weniger bekannt sind die Parallelerzählungen zur Pygmalionlegende, in denen etwa aus Holz geschnitzte Menschen oder Tiere lebendig werden. Dass sie in den verschiedensten Weltteilen und in Mythen ganz unterschiedlicher Herkunft – von Südamerika bis nach China – auftreten, spricht allerdings eine beredte Sprache. Das magische Weltbild, dem sie entstammen, sollte längst obsolet sein – so zumindest sagt es uns unser Bewusstsein. Die Kunst freilich, dieses atavistische und zugleich zukunftsweisende Zwitterwesen, hat immer auch ihre Verbindungen zum Vergangenen, Anrühigen und Verdrängten unterhalten, mögen diese nun gleichsam verborgen sein unter der Rationalität des Konstrukteurs oder auch provokant herausgestellt werden mit dem Gestus des Magiers und Schamanen, wie ihn Joseph Beuys pflegte.



Abb. 4: Joseph Beuys:
Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Performance zur Eröffnung der Ausstellung: „ ... irgend ein Strang ...“. Düsseldorf, Galerie Schmela, 26. 11. 1965.

Die Lebenskraft, das *Mana*, das Steinzeitmenschen und Naturvölker ihren Idolen und Artefakten zuschreiben, hat sich zur *Aura* sublimiert, die Objekte und Aktionen umgibt und sie zu etwas Kostbarem, zur Reflexion anregenden, zu etwas Begehrens- und Erstrebenswerten macht. Die Nachricht von der Verkümmern und dem möglichen Tod der *Aura* im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks“, die Walter Benjamin propagierte,⁷ erscheint uns heute – zumindest in ihrer Ausschließlichkeit – nicht mehr haltbar. Auch Werke oder Performances, die sie *ad absurdum* zu führen oder zu zerstören trachten, zehren von ihrem potentiellen Vorhandensein, indem sie sie attackieren, und bestätigen sie somit *ex negativo*.

Ganz ohne den heimlichen, häufig auch verleugneten und mit einem coolen Achselzucken abgetanen Wunsch, das Kunstwerk möge auf geheimnisvolle Weise *leben* oder sollte dies wenigstens in einem anderen Zeitalter können, wenn es ihm denn schon in diesem verwehrt ist, würde vielleicht wirklich niemand mehr auf Büttenpapier stricheln, Worte aneinanderfügen und überhaupt etwas ausdrücken wollen. Was *leben* in diesem Zusammenhang heißt, ist allerdings schwer zu erklären, geschweige denn zu definieren. Wer mit dieser Sonderform des *Lebens* in Kontakt kommt, wer sich Kunstwerken mit einiger Tiefe und Ausstrahlungskraft aussetzt, kann dies, sofern er die nötige Empfänglichkeit und Sensibilität besitzt, in einer „Großen Kunstausstellung“ spüren, die viele, sich teilweise widersprechende und teilweise be- und verstärkende Handschriften, Stile und Temperamente unter einem Dach vereint. Oder er kann dies an einem öffentlichen, mit Kunst und Geschichte aufgeladenen Ort erfahren oder in einem sakralen Raum. Die Wirkungen können unkalkulierbar sein. Sie können unser Leben verändern, ohne dass es uns sogleich bewusst wird. Vor diesem Hintergrund besitzt der Zwang zur Formung, der Formtrieb, durchaus ein sinnstiftendes Ziel.

Ein Ziel, das häufig nur in der Auseinandersetzung, im Widerstreit und Kampf der Kunststile und der Künstler erreicht wird. Die Kunstgeschichte von Tizian und Tintoretto bis zu Matisse und Picasso oder Beckmann und dem Blauen Reiter lehrt, dass Rivalität zu künstlerischen Hochleistungen antreiben kann. Der antike Mythos hat auch hierfür eine prototypische, bis heute lebendig gebliebene metaphorische Erzählung geschaffen.

Marsyas' Wettstreit

Der Flussgott Marsyas wird geschunden – d. h. man zieht ihm bei lebendigem Leib die Haut ab – weil er sich vermessen hat, Apollo zum musikalischen Wettstreit herauszufordern und in diesem Kampf unterlegen ist.



Abb. 5: Tizian: Die Schindung des Marsyas, Öl auf Leinwand, ca. 1570-1576, Kromzíska Tschechische Republik, Museum Kromzíska

Ursprünglich ein phrygischer Lokalgott, beheimatet in einer Landschaft im Westen der heutigen Türkei, hat ihn der griechische Mythos in einen Silen verwandelt, einem Naturdämon mit aufgerichtetem Phallus, spitzen Ohren, Hufen und Schwanz. Er spielt die Flöte, die Athene verworfen hat, weil sie das Gesicht des Spielers verzerren würde, und muss nun dafür büßen. Den Kampf gegen Apollon, der mit seiner Lyra antritt, kann er nicht gewinnen.

Neben dieser martialischen Geschichte erzählt Ovid in seinen Metamorphosen auch noch eine andere Version. Demnach war der phrygische König Midas Zeuge eines musikalischen Wettstreits zwischen dem Herausforderer Pan, der eine einfache Hirtenflöte blies, und Apollo, der die Kithara spielte. Der als Schiedsrichter aufgerufene Berggott Tmolus entschied zugunsten Apollos, doch Midas nannte

diesen Spruch ungerecht, und zur Strafe ließ Apollo dem König Eselsohren wachsen. Der Nürnberger Maler Stephan Strobel hat um 1605 das „Urteil des Midas“ zum Thema einer schwungvollen barocken Zeichnung gemacht.



**Abb. 6: Stephan Strobel:
Das Urteil des Midas, Federzeichnung, um 1605. Nürnberg,
Graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums.**

Die Kontrahenten sind hier zeitgemäß mit Schalmei und Fiedel ausgerüstet. Unreflektierte, geist- und formferne Sinnlichkeit kämpft gegen überlegene Harmonielehre oder auch animalische Wärme gegen intellektuelle Kälte und Rationalität oder auch griechische gegen vorderasiatische Kunst. Zugleich erzählt der Mythos von der Liebe zur Kunst, die sich gegen die Ignoranz und Stümperei der Kunstrichter durchsetzen muss, unter denen die Künstler bis heute zu leiden haben. Wahrscheinlich deshalb ist die Schindung des Marsyas, seit sie um 435 v. Chr. erstmals auf attischen Vasenbildern auftauchte, über die Jahrhunderte hinweg und in vielen Zeiten und Räumen ein beliebtes Sujet geblieben. Dass die Geschichte Gelegenheit für Bravourstücke bei der Darstellung menschlicher Anatomie mit und ohne Haut bot, war ein eher ephemerer Anreiz. Wichtiger war die Ahnung und manchmal auch die Überzeugung, dass die Protagonisten der Erzählung zwei Pole der Kunst verkörpern, die trotz des Anscheins, dass sie einander vernichten wollten, doch unauflöslich zusammengehören.

Mit welcher Heftigkeit der Kampf zwischen antagonistischen Impulsen, Zielen und Formgesinnungen in künstlerischen Richtungsstreiten ausgetragen werden kann, hat

das letzte Jahrhundert ausgiebig demonstriert. Die Geschichte der modernen Kunst zeigt aber auch, dass die dabei errungenen Siege nie total und endgültig waren, ja dass ein solcher Sieg gar nicht mehr möglich wäre. Die sich befehrenden Konzepte und Handschriften können sich nicht vernichten. Ein Sieger im „Paragonestreit“, wie ihn der Maler und Zeichner Jakob Walther am Ende des 16. Jahrhunderts in Form einer mit Pinsel und Palette bewaffneten, zugleich aber von ihren Verfolgern durch Pfeilschüsse arg lädierten „Allegorie auf die Malerei“ festzumachen meinte, hat seine Bedeutung verloren.



Abb. 7: Jakob Walther:
Allegorie auf die Malerei, Federzeichnung, 1598. Nürnberg,
Graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums

Eher ergeben sich unerwartete Metamorphosen und Synthesen. Wie fruchtbar solche Konfrontationen, Konstellationen und Hybride sein können, zeigt die „Große Kunstausstellung 2009“. Die Frage nach dem „was uns antreibt“ ist ihr Ariadnefaden, der sich in den verschiedensten künstlerischen Positionen und Medien wiederfinden lässt. Ihr Motto soll hinführen zu den Motiven, die heutige Künstler bewegen und antreiben, das zu tun, was sie tun und warum sie trotz aller Widrigkeiten nicht aufhören, ständig neue formale und inhaltliche Wege zu suchen.

Literatur:

- 1) *Benn, Gottfried: Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke. Hrsg. Bruno Hillebrand. Frankfurt a. Main 1982, S. 370.*
- 2) *Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20. Hrsg. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 344.*
- 3) *s. a. Eagleton, Terry: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Stuttgart u. Weimar 1994, S. 263.*
- 4) *Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Berlin 2002, S. 172.*
- 5) *Friedel, Helmut: Vorwort. In: Eschenburg, Barbara: Pygmalions Werkstatt. München: Lenbachhaus, 2001 (Ausst-Kat.), S. 10.*
- 6) *Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen, Bd. 1. München 1994 (16. Auflage), S. 61.*
- 7) *Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Zweite Fassung]. In: Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920-1940. Leipzig 1984, S. 411-412.*