

Wahrheit und Wirklichkeit im Kunstwerk

Dunkler als das Wesen der Wissenschaft ist für uns das Wesen der Kunst. Darum hat sich ihm das Ringen der Jahrhunderte immer neu zugewandt und sind auch vielgestaltige Ansichten hervorgetreten. Bei meiner eigenen Besinnung bin ich vor Jahren auf eine Bemerkung Goethes gestoßen, die mich nicht mehr losgelassen hat. Durch sie wurden meine Gedanken einer weiteren Klärung entgegengeführt; zugleich ging mir auf, wie zutreffend und tiefgründig Goethes Ausspruch ist. Dieser steht in einem seiner Gespräche mit Johann Peter Eckermann; es fand am Freitag, dem 10. April 1829, statt und knüpfte an Landschaften von Claude Lorrain an. Da er von 1600–1682 lebte, fällt sein 300. Todesjahr mit dem 150. Goethes zusammen. Die folgenden Darlegungen sind ganz auf die Klärung des Wesens der Kunst gerichtet, wollen also in erster Linie weder der Deutung Lorrains noch derjenigen Goethes dienen. Solche Deutung ist Sache des Kunst- bzw. des Literaturwissenschaftlers, während mein Gesichtspunkt der philosophische ist.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst die Grundzüge jenes denkwürdigen Gesprächs. Goethe empfing seinen Partner mit den freundlichen Worten: „In Erwartung der Suppe will ich Ihnen indes eine Erquickung der Augen geben.“ Damit legte er ihm einen Band mit Landschaften von Lorrain vor. Eckermann sah zum ersten Mal Werke dieses großen Meisters und war überwältigt: „Der Eindruck war außerordentlich, und mein Erstaunen und Entzücken stieg, sowie ich ein folgendes und abermals ein folgendes Blatt umwendete.“ Dessen Ergriffenheit teilte Goethe, wie sein Wink zeigt: „Es wäre wohl besser, Sie sparten sich den ferneren Genuß des trefflichen Claude zum Nachtschisch; denn die Bilder sind wirklich zu gut, um viele davon hintereinander zu sehen.“ Der andere bestätigte diese Empfindung: „Mich wandelt jedesmal eine gewisse Furcht an, wenn ich das folgende Blatt umwenden will. Es ist eine Furcht eigener Art, die ich vor diesem Schönen empfinde, so wie es uns wohl mit einem trefflichen Buche geht, wo gehäufte kostbare Stellen uns nötigen innezuhalten, und wir nur mit einem gewissen Zaudern weiter gehen.“

Die Wirkung, die Lorrains Bilder auf ihn ausüben, verdeutlicht Eckermann genauerhin: „Die Gewalt der schattigen Massen hüben und drüben, nicht weniger das mächtige Sonnenlicht aus dem Hintergrunde hervor in der Luft und dessen Widerglanz im Wasser, woraus denn immer die große Klarheit und Entschiedenheit des Eindrucks hervorging, empfand ich als stets wiederkehrende Kunstmaxi-

me des großen Meisters. So auch hatte ich mit Freude zu bewundern, wie jedes Bild durch und durch eine Welt für sich ausmachte, in der nichts existierte, was nicht der herrschenden Stimmung gemäß war und sie beförderte.“ Diese Gesamtkennzeichnung erläutert er an Beispielen: „War es ein Seehafen mit ruhenden Schiffen, tätigen Fischern und dem Wasser angrenzenden Prachtgebäuden; war es eine einsame dürftige Hügelgegend mit naschenden Ziegen, kleinem Bach und Brücke, etwas Buschwerk und schattigem Baum, worunter ein ruhender Hirt die Schalmei bläst; oder war es eine tiefer liegende Bruchgegend mit stagnierendem Wasser, das bei mächtiger Sommerwärme die Empfindung behaglicher Kühle gibt: immer war das Bild durch und durch nur eins, nirgends die Spur von etwas Fremdem, das nicht zu diesem Element gehörte.“

Daran anschließend, führt Goethe selbst tiefer in das von Eckermann umschriebene Geheimnis des Malers hinein: „Da sehen Sie einmal einen vollkommenen Menschen, der schön gedacht und empfunden hat und in dessen Gemüt eine Welt lag, wie man sie nicht leicht irgendwo draußen antrifft. Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit.“ Dieser entscheidende Satz, in dem das ganze Gespräch gipfelt, hebt den Unterschied der Wahrheit von der Wirklichkeit heraus. Doch folgt sogleich der Hinweis auf die innere Verknüpfung der beiden Bereiche: „Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich.“ Hierzu nimmt Eckermann Stellung, indem er Goethes Äußerung sich zu eigen macht und sie zugleich erweitert. „Ich dünkte, das wäre ein gutes Wort, und zwar ebenso gültig in der Poesie wie in den bildenden Künsten.“ Damit wiederum ist Goethe einverstanden: „Ich sollte meinen.“

Die Spannung Wahrheit – Wirklichkeit

Im Anschluß an das vorstehend wiedergegebene Gespräch suchen wir uns dem Wesen der Kunst von der Spannung Wahrheit – Wirklichkeit her zu nähern. Wie ist es im Wesen der Kunst begründet, daß sie mit Wahrheit und Wirklichkeit zu tun hat? Wie sind diese beiden Größen im Hinblick auf die Kunst näherhin zu fassen? In welchem Verhältnis stehen sie innerhalb der Kunst zueinander? Und was ergibt sich umgekehrt aus diesem Verhältnis für das Wesen der Kunst?

Ein erster Zugang zur Kunst öffnet sich, wenn wir das ihr eigene Können von demjenigen, das sich als Handwerk und erst recht als Technik entfaltet, abgrenzen. Letzteres bringt Nützliches oder Brauchbares hervor, also etwas, das den verschiedenen innerweltlichen Bedürfnissen des Menschen eine fortschreitende Erfüllung bietet, was etwa auf Kleidung und Wohnung, auf Verkehrs- und Nachrichtenmit-

tel zutrifft. Ersteres zielt nicht auf das derart Nützliche oder Brauchbare hin, sondern verwirklicht sich als das Schaffen des Schönen, zu dessen Wesen es nicht gehört, in dem eben beschriebenen Sinn nützlich oder brauchbar zu sein. Vielmehr überschreitet das Schöne diesen ganzen Bereich und damit auch das Wirkliche, dem das Nützliche oder Brauchbare angehört. Daher ist hierbei eine schöpferische Kraft am Werk, die über die Produktivität der Technik wesentlich hinausgreift, weshalb wir von Schaffen statt von Machen sprechen.

Worauf es beim Schönen im Unterschied zum Nützlichen ankommt, zeigt sich vom Etymologischen her, wenn wir beachten, daß „schön“ mit „scheinen“ zu tun hat. Schöne Werke sind solche, in denen die Tiefe zum Scheinen, zum Vorschein, zum Aufleuchten kommt und damit schaubar oder dem Schauen zugänglich wird. Das schöne Werk erhebt das verborgene Geheimnis in die Unverborgenheit, wodurch uns dessen An-Wesen ergreift und überwältigt, unser Schauen erfüllt und unser Gefallen beglückt. Daher kommt es bei der Kunst nicht auf das Herstellen von Wirklichem, sondern auf das Vergegenwärtigen des über das gewöhnliche Wirkliche Hinausliegenden oder des Über-Wirklichen an. Dementsprechend ist das ihr eigene Können von ganz anderer Art als dasjenige der Technik, weil die Kunst in den Innenraum vordringt, während die Technik im äußeren Raum verbleibt.

Freilich schließt auch das Kunstwerk ein Herstellen ein, aus dem ein gegenständlich Vorfindbares hervorgeht, etwa ein Bild, das durch Verteilen von Farben auf einer Leinwand, oder eine Skulptur, die durch Behauen eines Marmorblocks entsteht. Hierin liegt das technische Können, das den Umgang mit Farben oder das Bearbeiten von Stein beherrscht. Genauerhin verlangt die Kunst das möglichst vollendete oder mühelose Beherrschen solcher Techniken; denn sie erschöpft sich nicht im Herstellen eines Dings, sondern zielt stets auf das Darstellen hin, vermöge dessen das Scheinen oder Aufleuchten im soeben besprochenen Sinn erreicht wird. Allein in dem Maß, wie der Schaffende die zugeordneten Techniken in seiner Verfügung hat, kann ihm im Herstellen das Darstellen gelingen.

Obwohl also zum Kunstwerk seine Wirklichkeit gehört, so macht diese doch nicht sein Wesen aus, weshalb Goethe mit Recht von Lorrain sagen kann, seine Bilder enthielten keine Spur von Wirklichkeit. Um aber diese Aussage ganz zu verstehen, ist sie nicht nur auf das Herstellen, sondern auch auf das Darstellen zu beziehen. Das Darstellen gewinnt nämlich nicht im genauen Wiedergeben oder naturgetreuen Nachbilden der erscheinenden Gestalt des vorgefundenen Wirklichen seine Vollendung. Im Gegensatz dazu rühmte man nicht selten den antiken Maler Appelles, weil er die Trauben derart mit Leben zu erfüllen vermochte, daß die Vögel getäuscht wurden und daran zu picken versuchten. Solche Kunst bleibt im Naturalismus stecken und verlangt nicht mehr als aufs äußerste verfeinerte oder raffinierte Technik. Darüber schreitet das eigentlich künstlerische Können hinaus, insofern es sich nie auf das bloße Wiederholen oder gar den Abklatsch der Natur

beschränkt. Nichts im wahren Kunstwerk ist von dieser Art, wodurch sich Goethes Wort bestätigt, daß in Lorrains Bildern keine Spur von Wirklichkeit zu finden sei. Das echt künstlerische Schaffen verwandelt und erhöht das vorgefundene Wirkliche, dringt durch dessen Erscheinung zur Tiefe des Geheimnisses vor, womit das Darstellen Transparenz erreicht und wahrhaft etwas Neues entsteht.

Ähnliches klingt in einer anderen Formulierung Goethes auf: „Indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höheren Gegenstand hineinlegt.“¹ Schon viel früher treffen wir bei Albrecht Dürer auf dieselbe Einstellung: „Die Kunst steckt in der Natur. Wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“ Demnach ist Kunst zwar in der Natur; doch fällt sie nicht einfach mit ihr zusammen; vom schöpferischen Herausreißen hängt alles ab.

Von der Wirklichkeit zur Wahrheit

Mit dem bisher Gesagten haben wir bereits den Weg betreten, der im Kunstwerk von der Wirklichkeit zur Wahrheit führt. Setzen wir bei zwei Beispielen aus Goethes Schaffen an. Seine Dichtung „Hermann und Dorothea“ will uns nicht ein Ereignis mitteilen, das als solches tatsächlich vorgefallen ist; dasselbe gilt vom „Faust“ bezüglich des Verhältnisses zwischen Faust und Gretchen. Schlagwortartig ausgedrückt: Kunst ist weit mehr oder etwas ganz anderes als Reportage. Für sie kommt es auf die in den Gestalten und Ereignissen hervortretende, verdichtete und so zum Leuchten gebrachte Wahrheit an; diese ist in den beiden eben genannten Beispielen die Liebe zwischen Mann und Frau nach verschiedenen Ausprägungen und damit letztlich das Geheimnis des Menschen mit seinen Höhen und Tiefen oder seiner abgründigen Schicksalhaftigkeit. Ein Kunstwerk ist in dem Maß als solches vollendet, wie es der Fülle des Geheimnisses nahekommmt und dieser strahlend Ausdruck verleiht. Dabei ist die Wirklichkeit ganz in die Wahrheit eingegangen, ganz von ihr durchleuchtet oder für sie transparent. Infolgedessen findet sich die Wirklichkeit nicht um ihrer selbst, sondern allein um der Wahrheit willen im Kunstwerk, weshalb keine von der Wahrheit unabhängige Wirklichkeit und, so verstanden, keine Spur von Wirklichkeit in ihm vorkommt.

Das hat auch Eckermann an den Bildern Lorrains beobachtet, wie seine oben angeführten Äußerungen zeigen. Er sieht nämlich in jedem Bild „durch und durch eine Welt für sich“, in der alles der herrschenden Stimmung entspricht und sie befördert. Jedesmal erfährt er das Bild als „durch und durch nur eins“, dessen Einheit nirgends durch „die Spur von etwas Fremdem“ gestört wird. Dasselbe vertieft Goethe, indem er Lorrains Bilder nicht als Wiedergabe der äußeren Welt

deutet, sondern in ihnen seine innere Welt aufleuchten sieht, „eine Welt, wie man sie nicht leicht irgendwo draußen antrifft“; alles ist von innen gestaltet, nichts lediglich von außen übernommen. In diesem Licht gewinnt Goethes Frage ihre volle Kraft: „Warum ist Rembrandt ganz Wahrheit?“² Ihm war offenbar ein Höchstmaß von Eingehen der Wirklichkeit in die Wahrheit oder von Durchdringen der Wirklichkeit mit der Wahrheit vergönnt.

Nach unseren Darlegungen gehören zur Konstitution des Kunstwerks zwei sich auf das innigste durchdringende Schichten: die Wirklichkeit, in der sich die Wahrheit darstellt, und die Wahrheit, die sich in der Wirklichkeit darstellt. Beide sind unerlässlich; denn ein Kunstwerk kommt nicht zustande, wenn sich die Wahrheit nicht in der Wirklichkeit darstellt, wie auch wenn in der Wirklichkeit sich keine Wahrheit zeigt; im ersten Fall erreicht die Wahrheit nicht das Leuchten, im zweiten aber bleibt das Wirkliche ohne Wahrheit, ohne Gehalt oder leer. Das für die Kunst Ausschlaggebende ist die Wahrheit, weshalb die Wirklichkeit einzig als die von jener geprägte in das Werk eingeht.

Das an Claude Lorrain und damit an der Malerei Entwickelte gilt für alle bildenden Künste und auch für die Dichtung, wie schon Eckermann unter Zustimmung Goethes hervorhebt. In derselben Richtung bewegen sich unsere Hinweise auf „Hermann und Dorothea“ und auf den „Faust“. Letzten Endes trifft die aufgezeigte Struktur auf alle Kunstarten zu und spricht daher das Wesen der Kunst überhaupt aus. Gegen diese Sicht läßt sich einwenden, einerseits werde sie der epischen Dichtung und andererseits der absoluten Musik nicht gerecht.

In der epischen Dichtung nämlich scheint es nicht nur auf die dargestellte Wahrheit, sondern vor allem darauf anzukommen, daß die berichteten Ereignisse wirklich geschehen oder Tatsachen sind. Die soeben erhobene Forderung ist keineswegs für jede epische Dichtung maßgebend. Manchmal spielt diese nur von fern auf tatsächlich Geschehenes an, was bei „Hermann und Dorothea“ der Fall ist. Im Gegensatz dazu tritt aus Homers „Ilias“ und „Odyssee“ sowie aus Vergils „Äneis“ mehr und mehr hervor, daß sich vieles darin Erzählte tatsächlich ereignet hat. Schließlich gibt es auch Epen, die sich ganz und treu an das Vorgefallene halten, bei denen also der dichterischen Freiheit kein oder nur ein geringer Raum zukommt. Wichtiger als alle solche Ausprägungen ist, daß das Epos allein in dem Maß Dichtung bleibt, wie es nicht in das bloße Berichten oder in die Reportage zurückfällt, sondern in der Wirklichkeit die Wahrheit zum Leuchten bringt oder die Wirklichkeit für die Wahrheit transparent macht. So verleihen die Irrfahrten des Odysseus dem Schicksal des Menschen strahlende Anschaulichkeit.

Dem Anschein, daß in der epischen Dichtung die Wirklichkeit den Vorrang vor der Wahrheit innehat, tritt der andere gegenüber, daß sich in der absoluten Musik die Wahrheit von der Wirklichkeit löst. Dabei entfaltet sich nämlich die Welt der Töne eigenständig, ohne sich auf wirkliche Geschehnisse zu beziehen und sie auszulegen. Gewiß gibt die sogenannte „Pastoralsymphonie“ von Beethoven nicht

einfach das Leben der Hirten auf dem Land wieder. Doch verliert sie damit die Wirklichkeit nicht; vielmehr wohnt ihr diese in Gestalt der Töne mit deren Gesetzlichkeit inne, in denen jene Musik die Wahrheit oder einige Abschattungen des Geheimnisses zum Ausdruck bringt.

Umbilden der Wirklichkeit

Indem das künstlerische Schaffen die Wirklichkeit mit der Wahrheit durchdringt, entfernt es sich von jener oder hebt es sich über jene empor. Daher gehört zum Wesen der Kunst das Abweichen von der Natur, deren Wandeln und Steigern. In dieser Hinsicht hat nach Goethe der Künstler ein „zwiefaches Verhältnis“ zur Natur; er ist deren „Sklave, insofern er mit irdischen Mitteln wirken muß, um verstanden zu werden“; zugleich ist er deren „Herr, insofern er die irdischen Mittel seinen höheren Intentionen unterwirft“ (18. April 1827)³.

Das wird genauer an einem Bild von Rubens erläutert, in dem „das Licht von zwei entgegengesetzten Seiten“ einfällt, was „gegen alle Natur ist“. Darin zeigt sich, „daß er mit freiem Geiste über der Natur steht und sie seinen höheren Zwecken gemäß traktiert“; das ist „der kühne Griff des Meisters, wodurch er auf geniale Weise an den Tag legt, daß die Kunst der natürlichen Notwendigkeit nicht durchaus unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gesetze hat“. Allein in solchem Verfahren wird das erreicht, „wodurch ein Bild zum eigentlichen Bilde wird“.

Das Umbilden des Wirklichen von der Wahrheit her schließt alle chaotisch-nihilistisch-subjektivistische Willkür aus; denn der Herr über die Natur oder die Wirklichkeit ist und bleibt deren Diener. Zugleich und vor allem aber ist der Schaffende von der Wahrheit in Anspruch genommen, weshalb er in ihrem Auftrag und nach ihrer Struktur das Vorgegebene vom Zufälligen befreit und auf das Wesentliche zurückführt. Für die Vollendung des Künstlerischen maßgebend ist nicht lediglich der immer größere Abstand von der Wirklichkeit, sondern deren immer intensivere Ausdrucksstärke oder deren immer reichere und immer tiefere Transparenz, aus der allein sich der Abstand ergibt und die allein ihn rechtfertigt. Außerdem ist nach dem oben angeführten Wort von Dürer die Wahrheit bereits auf verborgene Weise in der Wirklichkeit enthalten; folgerichtig besagt das Umbilden der letzteren deren Durchleuchten bis zur ersteren hin, wodurch die Wahrheit zum unverborgenen Aufleuchten kommt und damit die Wirklichkeit erst ganz als sie selbst oder nach ihrem ureigenen Selbst ausgeprägt da ist. Demnach zeichnet sich die schöpferische Kraft dadurch aus, daß sie die in der Wirklichkeit schlummernde Wahrheit erweckt, nicht aber dadurch, daß sie die Wahrheit erst in die Wirklichkeit hineinverlegt. Das klingt in Goethes Frage an: „Wieviel Gegenstände bist du imstande so zu fassen, daß sie aus dir wieder neu hervorgehen mögen?“⁴

Dem eben Gesagten scheint eine andere Äußerung Goethes zu widerstreiten.

Zunächst hebt er heraus: „Der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen“ (18. April 1827), also im Fragment ein Ganzes und darin letztlich das Ganze zur Sprache bringen; das ist wahrhaftig die Aufgabe und der Sinn der Kunst. Dann fügt er bei: „Dieses Ganze aber findet er nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes oder, wenn Sie wollen, des Anwehens eines befruchtenden göttlichen Odems.“ Da aber das Ganze mit der Wahrheit gleichbedeutend ist, sieht es so aus, als ob diese nicht in der Wirklichkeit enthalten sei, sondern vom Menschen in sie hineingelegt werde.

Zur Klärung der hier spielenden Zusammenhänge ist von dem entborgenen das verborgene Ganze zu unterscheiden; obendrein ist zu beachten, daß die Natur nicht nur das Untermenschliche, sondern vor allem den Menschen mit seinem gesamten Lebensraum meint. Der so gesehenen Natur wohnt inne und liegt zugrunde jederzeit ein Ganzes und letztlich das Ganze, freilich nur auf verborgene und unbestimmte Weise. Auftrag des Menschen ist es, das jeweilige Ganze und letztlich das Ganze schlechthin in die Entbergung zu erheben und fortschreitend zu bestimmen, und zwar in dem nie alles ausschöpfenden und daher immer weitertreibenden Prozeß, den wir Geschichte nennen. Offensichtlich gehört nun das Ganze oder die Wahrheit im zweiten Sinn nicht zur Natur oder Wirklichkeit, weshalb es vom Menschen unter dem Anwehen des göttlichen Odems entwickelt und der Natur eingeprägt wird, wodurch die vermöge der Wahrheit verwandelte oder erhöhte Wirklichkeit oder das Kunstwerk entsteht. Das Ganze oder die Wahrheit im ersten Sinn hingegen schlummert in der Natur oder Wirklichkeit, von der als solcher keine Spur in das Kunstwerk eingeht, die aber dem Erwecken des Menschen offensteht und so als gewandelte doch in das Kunstwerk einbezogen wird. Wie im zweiten Sinn des Ganzen das wahre Schöpfertum des Menschen hervortritt, so im ersten Sinn dessen Endlichkeit.

Sich einlassen auf die Wirklichkeit

Eine Folgerung der eben besprochenen Endlichkeit hebt Goethe heraus, wenn er als Voraussetzung für Lorrains Schaffen nennt, er habe „die reale Welt bis ins kleinste Detail“ gekannt, und zwar „auswendig“. Demnach hatte er sich die Wirklichkeit so angeeignet, daß sie ihm ganz zur Verfügung stand oder sich ihm ohne künstlichen Zwang als Mittel darbot, in dem er seine inneren Entwürfe oder die Wahrheit auszudrücken vermochte. Darum liegt in der künstlerischen Verwandlung keineswegs ein leichtfertiges Verlassen, sondern ein gründliches Sicheinlassen auf die Wirklichkeit.

Dasselbe wird aus der Art deutlich, wie Goethe ein mißlungenes Gedicht beurteilt: „Es gibt nicht die Spur von äußerer Anschauung, es ist bloß mental, und das nicht im rechten Sinne“ (10. April 1829). Positiv bemerkt dazu Eckermann:

„Um ein Gedicht gut zu machen, dazu gehören bekanntlich große Kenntnisse der Dinge, von denen man redet, und wem nicht, wie Claude Lorrain, eine ganze Welt zu Gebote steht, der wird... selten etwas Gutes zu Tage bringen.“ Auf ähnliche Weise äußert sich Goethe über ein damals gerade erschienenen Epos; ihm fehlt „die eigentliche poetische Grundlage, die Grundlage des Realen“, es mangelt „der eigentliche Kern“. Zusammenfassend formuliert Goethe: Die Natur „ist die Quelle, wo er (der Künstler) unaufhörlich schöpft“⁵.

Wie das Vorgegebene für das Entstehen des Kunstwerks unentbehrlich ist, zeigt sich an so unvergleichlichen Könnern wie Shakespeare und Schiller, ebenso an Goethes „Clavigo“. Jedesmal ist aber das Material „so verarbeitet, daß man es nicht merkt“; „es ist nicht stoffartig geblieben“ (10. April 1829), sondern von der Wahrheit als der Form durchdrungen, die es von Grund auf umgestaltet und so das Kunstwerk konstituiert. Darin ist auch Lorrain ein seltener Meister, bei dem sich „die Natur und Kunst auf der höchsten Stufe und im schönsten Bunde“ finden (13. April 1829). In seinen Werken hat sich alles „zur heitersten Anmut und lieblichsten Freiheit entfaltet“. Welche Hochschätzung ihm Goethe entgegenbringt, zeigt der abschließende Satz: „Über ihn konnte man nun weiter nicht hinaus.“

Das große Kunstwerk zeichnet sich dadurch aus, daß es den Ineinsfall von Wahrheit und Wirklichkeit erreicht: Wahrheit als Wirklichkeit und Wirklichkeit als Wahrheit. Das stellt Goethe an Rubens heraus: „Betrachten wir diese Landschaft von Rubens nur so obenhin, so kommt uns alles so natürlich vor, als sei es nur geradezu von der Natur abgeschrieben. Es ist aber nicht so. Ein so schönes Bild ist nie in der Natur gesehen worden“ (18. April 1827). Dasselbe beobachten wir an einer „Landschaft von Poussin oder Claude Lorrain, die uns auch sehr natürlich erscheint, die wir aber gleichfalls in der Wirklichkeit vergebens suchen“. Ähnliches gilt von der Literatur, was einige Hinweise auf Shakespeare verdeutlichen. In derartigen Werken begegnet uns „die höchste Absicht der Kunst“, nämlich „menschliche Formen zu zeigen, so sinnlich bedeutend und so schön, wie es möglich ist“⁶, und wie sie in der vorgegebenen Wirklichkeit oder ohne das Schaffen des Menschen nicht vorkommen: Wirklichkeit als Wahrheit.

Mit ihr ist die Wahrheit als Wirklichkeit gesetzt, wobei „die wahre Idealität“ mit dem „erscheinenden Wahren“ zusammenfällt. Die Idealität ist erst dann ganz sie selbst, wenn sie sich in der Realität verleibt und so die Wahrheit in der Wirklichkeit erscheint oder als anwesende aufleuchtet. Und das Kunstwerk ist in dem Maß vollendet, wie die Idealität oder Wahrheit ganz in die Realität oder Wirklichkeit umgesetzt, ja mit ihr identisch ist.

Die so zur Wirklichkeit gewordene Wahrheit oder von der Wahrheit ganz bestimmte und durchstimmte Wirklichkeit tritt uns entgegen, „als sei sie wirklich“, woraus sich der an den Landschaften von Rubens, Poussin und Lorrain oben verdeutlichte Eindruck erklärt. Doch ist diese Wirklichkeit „eine Täuschung“, weil

sie allein im Bild und als Bild oder eben als Kunstwerk auftritt oder uns einzig als dargestellte, nicht aber als hergestellte begegnet. Zugleich ist es eine notwendige Täuschung, weil die durch die Wahrheit gesteigerte Wirklichkeit immer nur als dargestellte möglich ist. Wer die Täuschung vermeiden will, muß entweder auf Kunst überhaupt oder wenigstens auf vollendete Kunst verzichten, wodurch entweder das Darstellen überhaupt oder wenigstens das Darstellen bis zum Ineinsfall verschwindet.

Hier stoßen wir an die Grenze und damit an die letzte Tragik des künstlerischen Schaffens, dem der absolute Ineinsfall von Wahrheit und Wirklichkeit versagt ist. Zuinnerst überschreitet die Wahrheit immer die Wirklichkeit oder die Wirklichkeit bleibt hinter der Wahrheit zurück. Daher: „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres; allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln.“⁷ Ein anderer Weg ist uns im Bereich der Kunst nicht gewährt; er setzt uns häufigem Scheitern aus, vergönnt aber denen, die dazu erwählt sind, immer wieder das Gelingen, auch das große Gelingen. „Und das Eigene ist, daß nur das geborene Talent eigentlich weiß, worauf es ankommt, und daß alle übrigen mehr oder weniger in der Irre gehen“ (10. April 1829).

Der Talentierte jedoch bringt sein Können nur dann zur Entfaltung, wenn er liebt: „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern.“ Damit stimmt Platons Sicht des Eros als des Quells der Zeugung oder aller Fruchtbarkeit zusammen. Der liebend Schaffende nähert sich Gott: „Die Welt liegt vor ihm ... wie vor ihrem Schöpfer“, was ihn zur Hybris oder zur Überheblichkeit verführen kann. Die darin liegende Selbstzerstörung überwinden die „großen Künstler“ als „wahre Heilige, die sich Gott überall auf Schritt und Tritt ... gegenwärtig fühlen“⁸.

Die moderne Kunst

Nachdem wir uns einen gewissen Einblick in Goethes Auffassung von Wahrheit und Wirklichkeit im Kunstwerk verschafft haben, drängt sich uns die Frage auf, ob das alles dem heutigen Menschen noch etwas zu sagen hat. Seit der Klassik nämlich hat die Revolution stattgefunden, aus der die moderne Kunst hervorgegangen ist. Darin sehen viele einen so radikalen Umbruch, daß alles Frühere seine Geltung verloren hat und sich völlig neue Maßstäbe durchgesetzt haben. Andere hingegen spüren, ohne die tiefgreifenden Unterschiede abzuschwächen, wie ein innerer Zusammenhang das Heutige mit dem Früheren verbindet. Diesen bezeugen gerade Meister, die auf die gesamte gegenwärtige Entwicklung einen maßgebenden Einfluß ausgeübt haben und deren künstlerische Qualität nicht bestritten werden kann. Heben wir einige Namen und wesentliche Gesichtspunkte heraus.

Als Vater der modernen Kunst und zugleich als Überwinder des Impressionismus gilt *Paul Cézanne*. Er verachtet keineswegs die Natur oder Wirklichkeit, sondern fordert: „Wir müssen im Kontakt mit der Natur wieder klassisch werden.“⁹ Seine Methode nennt er „Realismus“, womit „der Haß gegen das Phantasiegebilde“ gegeben ist. Zugleich ist in der Wirklichkeit die Wahrheit zum Leuchten zu bringen, indem man darauf ausgeht, „ein Objekt in seinem Wesen zu malen“ und so der Natur „das Erhabene der Dauer zu verleihen“. Dabei findet eine solche Umgestaltung statt, daß „von ihrem Erscheinungsbild nichts bleibt“. Statt die Natur zu „reproduzieren“, hat der Maler sie zu „repräsentieren“, und zwar „durch die Farbe als solche“; näherhin heißt Gelingen, „das Motiv aus der Farbe heraus geboren werden lassen“. Die radikale Formulierung, nach der vom Erscheinungsbild der Natur nichts bleibt, ähnelt Goethes Aussage, die im Bild keine Spur von Wirklichkeit findet.

Ein machtvoller Vertreter und zugleich Anreger der modernen Kunst ist *Vincent van Gogh*. Nach ihm „entbindet“ der Künstler die Natur, indem er die „Wahrheit“ oder „Bedeutsamkeit“ in der „Wirklichkeit... zum Ausdruck bringt“. Er gesteht: „Inzwischen lebe ich stets von der Natur“, finde das Bild in ihr vor, „muß es aber noch aus der Natur herausreißen“, Worte, die an Dürer gemahnen. Hieraus ergeben sich notwendige Abweichungen von der Wirklichkeit, wobei sein „größtes Verlangen ist, solche Unrichtigkeiten, solche Abwandlungen machen zu lernen“. Daß diese „wahrer sind als die buchstäbliche Wirklichkeit“, darin liegt die Genialität seiner Kunst, wie neuestens wieder hervorgehoben wurde¹⁰. Näherhin ist er „durchaus in Anspruch genommen von den Farbengesetzen“; seine Bilder sind eine „kleine Farbenmusik“; in ihr herrscht die „suggestive Farbe, die eine Bewegung des glühenden Gefühls ausdrückt“ und so über die vorgefundene Wirklichkeit hinaus- und zu der durch die Wahrheit gesteigerten Wirklichkeit oder zu dem, „was wesentlich ist“, hinführt.

Von *Paul Klee*, einem der tragenden Männer des „Bauhauses“, stammt das grundlegende Wort: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“ Sie überschreitet das Abbilden des Vorgefundenen; denn „der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus“, weil „das Ding mehr ist, als seine Außenseite zu erkennen gibt“. Je tiefer daher der Künstler schaut, desto weiter entfernt er sich von „einem fertigen Naturbild“, indem er zu dem „allein wesentlichen Bild der Schöpfung als Genesis“ oder als ständigem Werden vordringt. Dementsprechend gilt von den Schaffenden: „Unser pochendes Herz treibt uns hinab, tief hinunter zum Urgrund“; dort ist der Künstler beheimatet, „im Schoß der Natur, ...wo der geheime Schlüssel zu allem verwahrt liegt“. Manches weiter zu Bestimmende offen lassend, sehen wir auch bei Klee, wie die Kunst im Abgeleiteten das Ursprüngliche und damit in der Wirklichkeit die ihr innewohnende oder zugrunde liegende Wahrheit sichtbar macht oder zum Leuchten erhebt.

Auf seine eigene schöpferische Weise lebt *Max Beckmann* ebenfalls in und aus

der Spannung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Abhold „einer gedankenlosen Imitation des Sichtbaren“, hat er den Willen, „die unsagbaren Dinge des Lebens festzuhalten“, und zwar „aus einer tiefen Liebe zur Natur und den Menschen“. Daher führt der Weg des Schaffenden nicht am Sichtbaren vorbei; vielmehr: „Wenn man das Unsichtbare begreifen will, muß man so tief wie möglich ins Sichtbare eindringen. Mein Ziel ist immer, das Unsichtbare sichtbar zu machen durch die Wirklichkeit.“ In der damit angedeuteten Grundeinstellung treffen sich die Jahrhunderte: „Alle wesentlichen Dinge in der Kunst... sind immer aus dem tiefsten Empfinden für das Mysterium unseres Daseins entsprungen.“ Wiederum wird die uns als das Unsagbare oder Unsichtbare oder als das Mysterium berührende Wahrheit in der Wirklichkeit transparent.

Mit aller Entschiedenheit setzt *Wassily Kandinsky* die neue „abstrakte Kunst“ von allem bisherigen Schaffen ab. Und doch ist er davon durchdrungen, daß sie „nicht die Verbindung mit der Natur ausschließt“, sondern „größer und intensiver“ macht. Ihr „Blick geht durch die harte Hülle, durch die äußere Form zum Inneren der Dinge“ und läßt uns ihre „geheime Seele“ oder ihr „inneres Pulsieren“ erfahren. Sie „verläßt die Haut der Natur, aber nicht ihre Gesetze“; „der reine Klang tritt in den Vordergrund“ und „die Seele kommt zu einer gegenstandslosen Vibration“, wofür die „am besten geeignete Ausdrucksform“ eben „die gegenstandslose“ ist. Der „innere Klang“, auf den in der Kunst alles ankommt, kann zwar in der „großen Realistik“ zum Leuchten gebracht werden, treibt aber heute in die „große Abstraktion“ hinein. „Der innere Klang gewinnt an Stärke“, wenn er vom Gegenständlichen entfernt wird, wenn also dieses aus dem Kunstwerk verschwindet und darin einzig das Spiel der Farben, Gestalten und Linien waltet. Damit wird erreicht: „Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen, ... lebendiger Geist.“

Hier wird deutlich, wie sich die klassische und die moderne Kunst zueinander verhalten. Ihre maßgebenden Vertreter treffen sich darin, die sichtbare Wirklichkeit für die unsichtbare Wahrheit transparent zu machen. Sie unterscheiden sich in der gegenständlichen bzw. gegenstandslosen Ausdrucksform. „Diese beiden Elemente waren in der Kunst immer vorhanden“, wie Kandinsky bemerkt. Wenn sie sich gänzlich trennen, kommt es zu extremen Übersteigerungen, nämlich zu Wirklichkeit ohne Wahrheit bzw. zu Wahrheit ohne Wirklichkeit, zu Gestalten, die nichts sagen, bzw. zum Gesagten, das nicht Gestalt wird. Das eine Extrem erstickt das Schöpferische im Wiederholen des Vorgefundenen, das andere hingegen zerstäubt es im Willkürlichen. Letztlich tritt serviler Pseudofrömmigkeit unfrohe Hybris gegenüber.

Schließen wir unsere Überlegungen mit den Worten des Philosophen Martin Heidegger, der die Kunst als das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit bestimmt¹¹. Das Werk ist insofern Kunst, als es in seiner Wirklichkeit die Wahrheit zum Scheinen bringt oder im Seienden das Sein zur Lichtung erhebt. Davon fällt der heutige

Kunstbetrieb vielfach ab. „Es ist jenes Fragwürdige, daß die natürliche Natur in das Nichtige eines Phantasiegebildes herabsinkt und nicht einmal mehr die Dichter anspricht.“ „Es ist jenes Fragwürdige, daß die Dichtung selbst keine maßgebende Gestalt der Wahrheit mehr zu sein vermag.“ Darüber führt das echte Dichtertum hinaus: „Der Dichter versammelt die Welt in ein Sagen, dessen Wort ein mild-verhaltenes Scheinen bleibt, worin die Welt so erscheint, als werde sie zum ersten Mal erblickt.“¹²

Heideggers Hinweise sind von der ontologischen Differenz, vom Unterschied zwischen dem Seienden und dem Sein bewegt, wobei jenes mit der Wirklichkeit, dieses mit der Wahrheit zusammengehört. Nun quält uns die Not, daß seit langem das Sein in Vergessenheit geraten ist und folglich auch das in ihm gründende Seiende verflüchtigt wurde. Daher entzieht sich der gegenständlichen Kunst die Wahrheit, weshalb sie über das Abbilden der Wirklichkeit nicht hinauskommt, wobei auch diese, von der Wahrheit entblößt, sich ins Leere und Nichtssagende verkehrt. Davon stößt sich die gegenstandslose Kunst ab, indem sie die Wirklichkeit hinter sich läßt und zur Wahrheit hinstrebt. Doch erreicht sie wegen der Vergessenheit des Seins die Wahrheit nicht, weshalb sie auch nicht die Wirklichkeit zu gestalten vermag, in der die Wahrheit leuchtet. Das eben Gesagte trifft auf die extremen Übersteigerungen zu, zwischen denen sich trotz aller Vergessenheit das Sein durchsetzt, womit mehr oder weniger echte Gestalten sowohl der gegenständlichen als auch der gegenstandslosen Kunst gelingen. Kunst als „Aussprechen des Unaussprechlichen“ (Goethe) wird heute und immerdar in dem Maß erreicht, wie das Sein spricht und zur Sprache kommt.

ANMERKUNGEN

¹ Artemis-Gedenkausgabe, Bd. 13, 145. ² Ebd. 14.

³ Die Daten verweisen auf Goethes Gespräche mit Eckermann.

⁴ Artemis-Gedenkausgabe, Bd. 13, 54.

⁵ Ebd. 49. ⁶ Ebd. 71. ⁷ Ebd. 48 ⁸ Ebd. 53, 50, 51.

⁹ W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei* (1956). Die Zitate: Cézanne 17–20, v. Gogh 23–28, Klee 82–85, Beckmann 108f., Kandinsky 87f.

¹⁰ A. M. und R. Hammacher, V. van Gogh (1982).

¹¹ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: *Holzwege* (1950) 7–68.

¹² M. Heidegger, J. P. Hebel, *Der Hausfreund* (1958) 30f., 25.