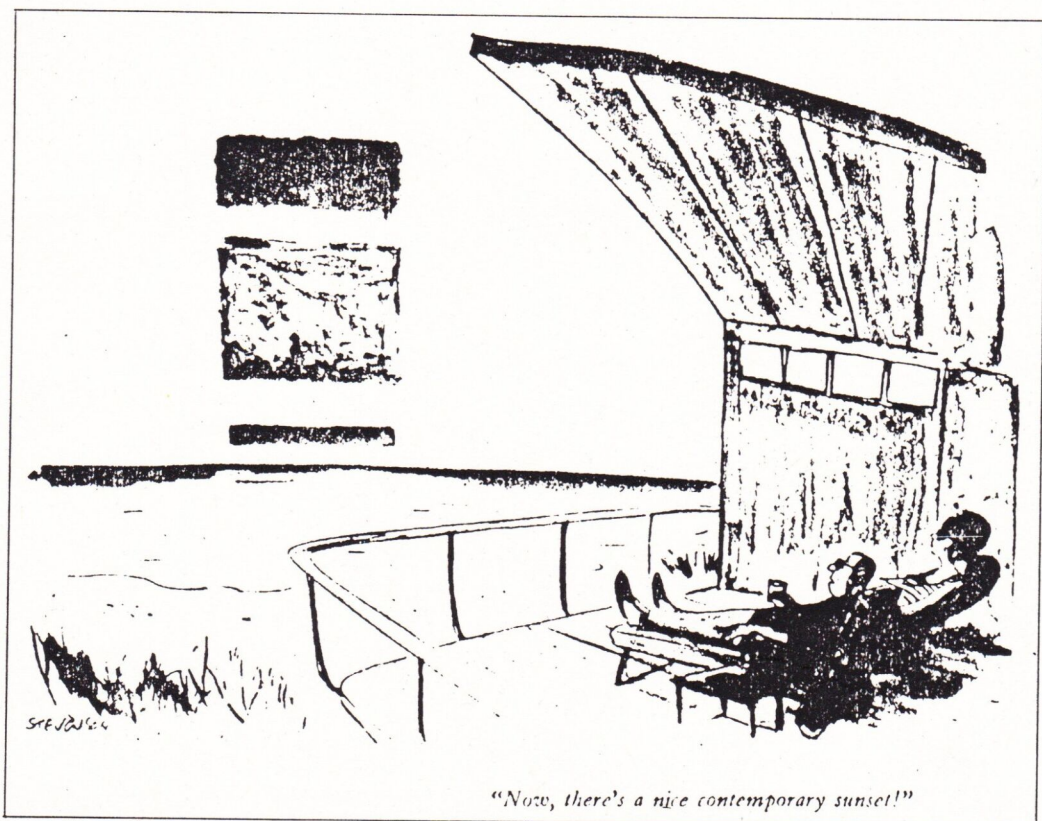


Ludger Fischer

Der Mönch am Meer ohne Mönch

*Zur Wiedergeburt der Romantik im Geist der
Postmoderne*



"Now, there's a nice contemporary sunset!"

aus: New Yorker, 29. August 1964, Stevenson © 1964

Halt! Diese Überschrift ist ganz falsch und irreführend. Es muß heißen: Zur Rehabilitation des Traditionellen in der Moderne. Das heißt, eigentlich geht es ja – bitte jetzt trotzdem weiterlesen – um die Dialektik von Tradition und Traditionsbruch sowie Rationalismus und Irrationalismus, jeweils im Dienste der Aufklärung. Aber damit verschrecke ich gleich zu Anfang die Leser, denen ich eigentlich eine ganz interessante Geschichte erzählen wollte.

Die Geschichte hat eine Vorgeschichte. Sie handelt von dem Versuch einiger Kunstkritiker und Philoso-

phen, mit den Produkten zeitgenössischer Künstler auch theoretisch fertigzuwerden. Zu diesem Zweck hatten auch sie sich eine Geschichte ausgedacht. Sie handelte von der Übertragung eines militärischen Begriffs über die Politik auf die Kunst und wieder zurück auf die Politik. Es war die Geschichte des Begriffs „Avantgarde“, die in den fünfziger und frühen sechziger Jahren unseres Jahrhunderts immer abenteuerlicher ausgeschmückt wurde. Das lag daran, daß der Tod dieser Avantgarde vereinbart wurde, um die Legendenbildung zu beschleunigen. Es ist vielleicht nicht so schlimm, wenn ich dies hier ungeschützt behaupte, da

ich bereits an anderer Stelle Entstehen und Vergehen dieses Phänomens erläutert habe¹⁾.

Die Fortsetzung der Geschichte hängt mit der Rehabilitation eines Begriffs zusammen, der lange Zeit zumindest im Bereich der bildenden Kunst als Ausweis einer wahrhaft reaktionären Gesinnung galt, der Tradition. Auf drei Ebenen wird der Ruf der lange Zeit verpönten Tradition wiederhergestellt.

Besonders tapfere Theoretiker setzen sich dafür ein, die Tradition jener Traditionsbrecher, die den Fortschritt zwangsläufig kommen sahen und dennoch aktiv betreiben wollten, nicht ohne Not selbst zu brechen. Das sind die Verteidiger der Moderne.

Andere glauben, diese Moderne habe nichts als einen Scherbenhaufen hinterlassen, es gelte, den Wert der Tradition zu erkennen, den die Künstler der Moderne nicht zu schätzen gewußt und sich so leichtfertig in eine gesellschaftlich fragwürdige Position der Autonomie manövriert hätten. Sie setzen wieder auf Tradition und feste Standards und halten es für eine radikale Geste, wenn sich Künstler im Antikladen alter Stile bedienen.²⁾

Auf einer anderen Ebene, und hier findet jene Rehabilitation des Begriffs „Tradition“ statt, um die es hier eigentlich gehen soll, werden Produkte, die unter dem Dogma des Traditionsbruchs entstanden, durch Vergleiche mit früheren Beispielen der Kunstgeschichte nun doch einer bestimmten Tradition zugeschrieben. Dadurch versuchen didaktische Kunstvermittler Bilder, die sich der vertrauten und erwarteten Erfahrung entziehen sollten, nun doch irgendwie erfahrbar zu machen. Dabei sind sich die neuerlichen Traditionalisten unter den Kunstkritikern natürlich nicht einig, an welche Tradition die jeweiligen Künstler denn nun anknüpfen seien. Selbst die scheinbar so leicht verständliche gegenständliche Kunst der Romantik bietet zumindest zwei Möglichkeiten zum Flechten von Traditionssträngen. Auf diese Weise werden zum Teil sogar dieselben Künstler einer – wie auch immer konstruierten – Tradition zugeschrieben, die sich zu Lebzeiten ganz entschieden bemüht hatten, sich antitraditionell und nonkonformistisch zu gebärden.

Dabei waren es ja nicht einmal die Künstler selbst gewesen, die sich als Avantgarde bezeichnet hatten. Propagandisten des politischen Fortschritts hatten ihnen diese Rolle zugeordnet. Erst durch die Banalisierung des Begriffs „revolutionär“ zu einem Modewort der Kunstkritik war es aber möglich geworden, die Künstler zu einem Avantgardismus der Form zu verpflichten.

War es nicht Jackson Pollock, der action painting und drippend Sehgewohnheiten verändert, der Bildfläche ihre Zweidimensionalität nachgewiesen und den traditionellen Pinselduktus überwunden hatte? Dieselben Inkunabeln der Avantgarde werden jetzt dagegen als Produkt einer „Suche nach Urmythen und Urnatur“ beschrieben, die „für viele abstrakte Expressionisten ebenso charakteristisch (sei) wie früher für viele Romantiker des Nordens.“³⁾

Im Katalog einer großen Romantik-Ausstellung, die

1985 in Bern stattfand, wurde „unserer Gegenwart (...) eine besondere Affinität zur Zeit um 1800“ nachgesagt. Die Wiederentdeckung dieser lange als überaus kitschig empfundenen Malerei wurde unter anderem von Kunsthistorikern und -kritikern betrieben, die in den allegorischen Bildern der Romantiker einen Anknüpfungspunkt für die Interpretation moderner Malerei und Skulptur erblickten.

Die Argumentation verläuft etwa so: Seht die schönen romantischen Landschaftsbilder! Sie bilden nicht nur die Natur, sondern auch das Innenleben des Menschen ab. Genau so verfährt auch die moderne Malerei. Sie steht in der Tradition der Romantik, nur daß sie ihre Botschaft direkt, ohne die illusionistische Abbildung der äußeren Wirklichkeit verkündet.

Noch einfacher, das heißt, ohne sich in die wohl gar widersprüchlichen Tiefen der romantischen Gedankenwelt zu begeben, läßt sich eine *formale* Verwandtschaft zur ungegenständlichen modernen Malerei konstruieren. Voraussetzung dazu ist es allesdings, daß bereits bei der Beschreibung der im frühen 19. Jahrhundert entstandenen Malerei ausschließlich Vokabeln verwendet werden, die sich auch auf die Bilder der Moderne anwenden lassen. Ein Bild von Caspar David Friedrich aus dem Jahr 1826, „Meer mit aufgehender Sonne“, beschreibe man etwa mit folgenden Begriffen: Halbkreis, Komposition, vertikale und horizontale Symmetrieachse, elementare Formen, Reduktion auf einen vollkommenen Horizont, reiner Kontrast zwischen Luft und Wasser, etc.⁴⁾

Aus einer Ähnlichkeit der Formen wird so eine Ähnlichkeit des Inhalts konstruiert. Am Halteseil rhetorischer Fragen wagt sich etwa Robert Rosenblum, der besonders gern mit Friedrichs Bildern so verfährt, aufs dünne Eis der Analogie. In den Farbfeldern Mark Rothos erkennt er eine enge formale Verwandtschaft zum „Mönch am Meer“ von Caspar David Friedrich. Den Mönch denke man sich einfach einmal weg: „... verweist diese Übereinstimmung auf eine wirkliche Beziehung zwischen Friedrich und Rothko, darauf, daß die Ähnlichkeit ihrer Formen aus einer Ähnlichkeit in Empfinden und Absicht resultiert und daß es womöglich innerhalb der modernen Malerei eine Tradition gibt, die die anderthalb Jahrhunderte, die zwischen den beiden liegen, überbrückt?“⁵⁾

Mit genügender Akribie läßt sich natürlich zu allem eine „Tradition“ konstruieren, zumal innerhalb eines Mediums. Die Autoren derartiger Kunstgeschichtsprosa verzichten auch souverän darauf, die unterschiedliche politische Tendenz der frühen und der späten romantischen Bewegung deutlich zu machen. Durch einen schlichten Verweis auf Gemeinplätze, die mit „Romantik“ assoziiert werden, also etwa Realitätsferne, Mythenbildung, Subjektivität, läßt sich bereits der angestrebte Anschein eines Zusammenhangs, vielleicht sogar einer ungebrochenen Tradition erwecken.

Den Faden der *Spätromantik* sehen ihm weniger wohl gesonnene Zeitgenossen von Joseph Beuys weitersgesponnen. Besonders Wagner und Nietzsche wer-

den in diesem Zusammenhang gern zitiert. „Götterdämmerung at the Guggenheim“ steht über der Besprechung einer Werkschau des so leichter zu fassenden Gesamtkunstwerkers. Je großartiger die Tradition, in der etwas steht, um so großartiger – so die einfache Rechnung – das aktuelle Werk. Die Rechnung geht offensichtlich auf.

Schwieriger tut sich da schon Theodora Vischer mit ihrem Versuch Skulpturen und Aktionen von Joseph Beuys an die emanzipatorische Tradition der frühen romantischen Bewegung anzuknüpfen.⁶

Die Rehabilitation des Beuys'schen Werkes von der Zuordnung etwa zu Wagnerschem Walkürenpathos erfolgt durch dessen – zumindest verbale – Wahlverwandtschaft zur deutschen Frühromantik: „Anschließen kann ich nur, wenn man so weit wie möglich, wenn man radikal zurückgeht. Der andere gute Ansatzpunkt wäre das Zeitalter des deutschen Idealismus, in dem die Konzeption, wie ich sie habe, auftrat. Bei den Romantikern findet man ihn, bei Novalis, man findet ihn um den ganzen Goethekreis, man findet ihn bei Lorenz Ocken beispielsweise, man findet ihn bei Carl Gustav Carus, bei Caspar David Friedrich, man findet ihn bei Schelling, bei Hegel, usw.“⁷ Bezüge zur Methode der romantischen Naturforschung werden zum Beispiel in den Objekten vermittelt, die Beuys analog zu wissenschaftlichen und technischen Apparaten produziert hat. Die wohl nur noch historische Bedeutung der romantischen Naturforschung als Reaktion auf die positivistische Entwicklung in der Naturwissenschaft bietet aber offensichtlich noch genügend Anknüpfungspunkte zum Flechten eines Traditionszusammenhangs der Wissenschaftskritik.

Natürlich muß es erlaubt sein, auch einen Physiker Namens Johann Wilhelm Ritter zu Wort kommen zu lassen, der die kühne These aufstellte, „die Unendlichkeit der Electricitätsquellen“ sei „nichts als zu Tage gelegte Quellen des Seyns“.⁸ Ob es aber eine Ehre für Beuys ist, mit seiner eigenen Idee, wonach „Elektrizität, Wärme und Energie das menschliche Sein durchziehende Grundkräfte sind, ein Streben nach Einheit damit eine Sinn-garantierende Grundlage hat“, im Gefolge eines solcher Art orakelnden Auch-Wissenschaftlers genannt zu werden, bleibt fraglich.

„Fond I“ von 1957, ein mit Birnen gefülltes Einmachglas von Beuys' Mutter, ist aber nicht einmal ein „Bild für den Vorgang der Konservierung“,⁹ sondern schlicht etwas zum Bild deklariertes Konserviertes. Ähnliche „modellhafte Vorstellungen“ physikalischer Vorgänge in „Blitzableitern“, „Batterien“ und „Akkumulatoren“ lassen sich aber auch mit noch so viel Phantasie, auch nicht „in irgendeiner Weise“¹⁰ auf romantische Naturforschungen beziehen.

Noch ist aber offensichtlich der Elektromythos wirksam, der den Menschen in der Umgebung Beuys'scher Werke in ein „Spannungsfeld von Strahlung und elektrischer Energie verstrickt“, und ein Laboratoriumskittel hängt bereit, um „Kraftzusammenhänge“ und „Energieabläufe“ zu verfolgen.¹¹

Robert Rosenblum, der offensichtlich vergessen hat, die entsprechende Schutzkleidung anzuziehen, wird prompt vom Energiestrudel des „Neoromantikers“ Jackson Pollock mitgerissen: „Immer wieder erinnern die Bilder des klassischen Pollock aus den späten 40er und frühen 50er Jahren an Naturschauspiele, an rasende Spiele reiner Energie, die uns zu den äußersten Punkten des Kosmos fortreißen. Durch Mikroskop oder Teleskop erblicken wir die Explosion einer Galaxis oder eines Atoms, oder wir spüren die überwältigende Kraft der ungreifbaren Naturelemente Luft, Feuer, Wasser . . . etc.“¹²

Einem beliebten Argumentationsschema in bezug auf moderne, schwierig zu beschreibende Kunst zufolge, konnte ein bestimmter Künstler oder gleich die gesamte als romantisch bezeichnete Kunst die Prinzipien oder Strukturen der Moderne „vorwegnehmen“. Friedrichs Mönch am Meer erscheint so als „prophetischer Vorgriff auf die existentiellen Ängste der abstrakten Kunst.“¹³ In Runges Theorie, daß die Natur des Malmaterials ähnlich der sein soll, „durch welche die Naturwirkung hervorgebracht worden“, werde zum Beispiel schon „ein Prinzip der abstrakten Kunst vorweg“ genommen.¹⁴ Wie das? Runge kannte keine abstrakte Kunst. Wie soll überhaupt in der geschichtlichen Entwicklung irgend etwas durch irgend jemanden „vorweggenommen“ werden?

Vielleicht hat da mal wieder jemand Antizipation mit Emanzipation verwechselt. Apropos Emanzipation: Wir kommen jetzt zur postmodernen Version der „Dialektik der Aufklärung“, bei der die Romantik eine entscheidende Rolle spielt.

Lange verstellten die Dogmen der Moderne jedem abweichenden Gedanken den Weg. Auf den in postmoderner Atmosphäre wieder gangbaren Pfaden des Irrationalen und Mythischen sahen die Dogmatiker des schmalen aber reinen rationalistischen Weges aber, jegliche dialektische Verknüpfung als möglichen Fallstrick meidend, fast ausschließlich die Gegenaufklärung auf dem Vormarsch. Wer, wie die Romantiker, „abseits vom großen Wege der Geschichte malerische Grotten“ baut, kommt, so mahnten die rationalistischen Expeditionsleiter, zwangsläufig auf eine „Nebenstraße des philosophiegeschichtlichen und weltanschaulich-politischen Fortschritts“.¹⁵ Dabei finden sich irrationalistische Grundhaltungen bereits in der Metaphysik des frühen Bauhauses, im Dadaismus und im Surrealismus, also in genuinen Feldern der Moderne. Da halfen weder erhobene Zeigefinder, noch kindisches Leugnen der auch irrationalen Triebkräfte der Moderne. Auch die vernunftfundierte Beschwörungsformeln versagten. Die Illusion eines „rationalen Glaubens an die Vernunft“ läßt sich, auch wenn es kritische und rationalistische Philosophen wünschen, eben nicht leicht aufrecht erhalten.

Innerhalb der bewußt und für ihr Selbstverständnis notwendig engen Grenzen der wissenschaftlichen Rationalität konnten sich seit der Romantik nur noch wenige Künstler heimisch fühlen. Seit dieser Zeit entdek-

ken Kunst- und Kulturkritiker in fast jeder künstlerischen Äußerung, die nicht der übermächtigen Rationalitätspropaganda entspricht, romantische Züge. Für Robert Rosenblum, der eine vermeintliche romantische Tradition der Malerei von C.D. Friedrich bis Mark Rothko auf ihre ästhetische Erscheinung reduziert, zeigt sich in den Bildern allerdings ausschließlich eine religiöse Utopie. Kein Wort über eine mögliche gesellschaftliche oder politische Funktion der jeweiligen Bilder. Verstörte Kritiker sahen auch auf der Documenta 7 (1982) in Kassel wieder einmal den „Advent eines neuen Romantizismus“ anbrechen.¹⁶

Einige Äußerungen des Ausstellungsleiters verleiteten immerhin dazu: „Schließlich ist der Künstler einer der letzten Praktiker einer klaren Individualität“, und: „Hier nun beginnt unsere Ausstellung; hier ist Hölderlins Euphorie, T.S. Eliots unaufdringliche Logik, Coleridges unvollendeter Traum.“¹⁷

Die Rehabilitierung des Irrationalen beruhte allerdings im Gefolge der von französischen Philosophen (unter ihnen Jacques Derrida und Jean François Lyotard) inszenierten „Neuen Philosophie“ auf einem strengen Skeptizismus. Die mit äußerster Rationalität aufgezeigten Grenzen des Wissens schufen Raum für einen neuerlichen Glauben an die Möglichkeiten des Irrationalen, die schon einmal, nämlich in der Romantik, versucht hatten sich ihr Recht zu verschaffen.

Spätestens seitdem das Duo Horkheimer/Adorno aber auf das Doppelgesicht der Vernunft hingewiesen hat, ist es nicht mehr einfach möglich, im Namen dieser Vernunft störende oder für gefährlich gehaltene Auswüchse zu entfernen. Mit rationalistischem Skalpell würde so unter anderem auch die Kunst um ihre emanzipatorischen Möglichkeiten beschnitten.

Im verdrängten, rationalisierten „Nicht-Aufgeklärten“ liegt dagegen viel eher die Gefahr, wie alle verdrängten Elemente des Lebens, in Formen blutiger Irrationalität um so stärker wieder hervorzutreten. Erst die völlige Ausgrenzung der romantischen Sehnsüchte aus dem Bereich der Vernunft macht sie verwendbar für jedwede Propaganda, wie sich gezeigt hat unter anderem auch der faschistischen.

Aufklärung impliziert die Herrschaft der Vernunft auch über sich selbst. Nicht Ausgrenzung, sondern eine Synthese des widersprüchlich erscheinenden im romantisierenden Subjekt, oder, wie es Friedrich Schlegel ausdrückt, die „Einverwandlung des Entgegengesetzten“, ist Sache der Romantik. Ein Ernstnehmen des Irrationalen ist nicht gleichbedeutend damit, selbst einen irrationalen Standpunkt einzunehmen. Der Gegensatz von Aufklärung und angeblicher romantischer Regression löst sich damit auf. Romantik ist selbst Teil der aufklärerischen Tendenz.

Sie wurde wiederentdeckt als früher Portest gegen eine Form von Vernunft, die sich weiterhin als Aufklärung ausgab, obwohl sie längst zu einem Instrument der als immer bedrohlicher empfundenen Technisierung deformiert worden war.

„Die machen demagogische Umtriebe“ hatte Cas-

par David Friedrich ironisch zu seinen „zwei Männern in Betrachtung des Mondes“ bemerkt. Derartige Umtriebe, eine wohl gar revolutionäre Sprengkraft romantischer Ideen fürchteten und fürchten noch immer die, deren Verfolgungswahn vom Feindbild der Utopie gespeist wird. Kaum verwunderlich, daß auch Karl Popper durch Utopismus und Romantizismus die Katastrophe vernunftferner Despotie zwangsläufig eintreten sieht, verursacht durch „... die Tatsache, daß er (der Irrationalismus) sich leicht zur Unterstützung eines romantischen Glaubens an die Existenz einer ausgewählten Schar, an die Teilung der Menschen in natürliche Herren und natürliche Sklaven verwenden läßt, ...“¹⁸ „Den irrationalistischen und mystischen Intellektualismus, der gegenwärtig so sehr in Mode ist“, hielt Popper schon 1945 für „die subtile intellektuelle Krankheit unserer Zeit“¹⁹, und Hans Sedlmayr sieht in der Romantik die Wurzel der ihn heute umgebenden chaotischen Umwelt. Deren Anarchie sei begründet in der Romantik verkündeten Lehre der Identität von Gott, Welt und Ich.²⁰ Gegenüber einer solchen unordentlichen Auffassung von Anarchie wie auch Romantik erscheint das romantische Ideal eines „vernünftigen Chaos“, geradezu als Erholung – mit und ohne Mönch.

Anmerkungen

- 1 Vgl. L. Fischer, die Vorhut der alten Ratten, in: H. Holländer (Hrsg.) Besichtigung der Moderne, Köln 1987.
- 2 Vgl. Suzi Galik, Has Modernism Failed?, New York 1985.
- 3 Robert Rosenblum, Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik: von C.D. Friedrich zu Mark Rothko, München 1981, S. 216.
- 4 Methode Rosenblum, vgl. dort S. 25.
- 5 Ebd., S. 11-13.
- 6 Theodora Vischer, Beuys und die Romantik, in: 7 Vorträge zu Joseph Beuys 1986, Mönchengladbach 1986, S. 81-106.
- 7 Ausst.-Kat. Joseph Beuys, Zeichnungen, Rotterdam u.a. 1979, S. 36 f.
- 8 Vischer, S. 93.
- 9 Ebd., S. 87.
- 10 Ebd., S. 86.
- 11 Franz Joseph van der Grinten, nach Vischer, S. 91.
- 12 Rosenblum, S. 214.
- 13 R. Rosenblum Anm. 1 zu Kap. 1. R. verweist auch auf einen Aufsatz von Philip B. Miller, der außerdem die „prophetisch vorausgreifenden Neuerungen Kleists darstellt“: Anxiety and Abstraktion; Kleist and Brentano on C.D. Friedrich, in: Quarterly Review of Literature, XVIII, Nr. 3-4, 1973, S. 345-254.
- 14 Vischer, S. 99.
- 15 Gerda Heinrich, Geschichtsphilosophische Positionen der Frühromantik, Berlin (Ost) 1976, S. 84.
- 16 Andreas Huyssen, in: Spuren Nr. 5, zit. n. B. Schmidt, Postmoderne – Strategien des Vergessens, Darmstadt 1986, S. 37.
- 17 Rudi Fuchs in: Ausst.-Kat. Documenta 7, Bd. 1, Kassel 1982, S. XIV.
- 18 Karl R. Popper, Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, Bern 1958, S. 285.
- 19 Ebd., S. 304.
- 20 Vgl. Hans Sedlmayr: „Ästhetischer Anarchismus in Romantik und Moderne“, in: Scheidewege 2/1978.

Dieser Aufsatz erscheint demnächst zusammen mit weiteren Texten zur romantischen Kunst, u.a. von W. Busch, H.-J. Kunst und P. Märker, in einem Sammelband der Reihe ARTE-FAKTEN.