

Die fünfte Mitgliederversammlung des Kulturkreises am 12. September 1956 in Baden-Baden erhielt besonderes Gewicht dadurch, daß Bundespräsident Prof. Dr. Heuss, der auch an der Gründungsversammlung des Kulturkreises im August 1951 in Schloß Brühl teilgenommen hatte, im Weinbrenner-Saal des Kurhauses den Festvortrag hielt:

Auch ein Mann in einem seriösen Beruf, etwa dem eines Bundespräsidenten, erlebt seine Stunden, wenn nicht des Leichtsinns, so doch der Leichtfertigkeit. Derlei ereignete sich, als ich vor einigen Monaten, da ich das Unterfangen des „Kulturkreises“ für so verdienstlich als großartig halte, den heutigen Vortrag zusagte. Und es war weder tröstlich noch ermunternd, daß mir erst kürzlich einer der Verführer mitteilte, daß ich da in ein Wespennest greife – vielleicht vermutete er, daß ich vorher solide Lederhandschuhe anziehe.

Was ich Ihnen sage, wird sehr persönlich sein. Vergessen Sie bitte, daß der Bundespräsident vor Ihnen steht – er ist nämlich ein ganz anderer, der Literat, der zahlreiche Essays über Malerei, Graphik, Plastik, ja auch zwei Bücher über Architektur geschrieben hat.

Mit voller Bewußtheit habe ich mich in den sieben Jahren meiner Amtszeit gegenüber vielerlei Bitten, zur Frage der bildenden Künste etwas zu sagen, gestäubt, und zwar aus politisch-psychologischen Gründen. Mein Sozusagen-Vorgänger, Herr Hitler, hat jedes Jahr seine Thesen über die sogenannten Kulturdinge hinausgebrüllt, für die angeordnete „Ausrichtung“ – verräterisches Wort aus jener Zeit – gesorgt, daß ich, wenn auch einer gedämpften Tonlage mich befleißigend, Sorge trug und Sorge trage, es möchte das Geschwätz aufkommen: So, fängt der Heuss jetzt auch damit an?

Freilich, wohlmeinende Freunde machten mir oft solche Zurückhaltung zum Vorwurf: man hätte das und das gerade von mir erwartet, ob ich denn feige geworden sei, ich müßte dort und dort eingreifen. Die intellektuellen Kritiker haben die ziemlich verbreitete Eigenschaft, das Grundgesetz nicht zu kennen, die überwiegende Zuständigkeit der Länderinstanzen und gemeindlicher Selbstverwaltung. Solche Tadler sind wohl alle heftige Gegner des Hitler gewesen, aber in diesem ihrem Sonderfall erwarten sie dann von mir, gewiß in anderer Sinngebung, doch gleicher Wirkung, ein Hitler-Wort, eine Hitler-Tat.

Dies abgrenzende Präludium scheint mir notwendig. Ich trete hier nicht als Zensor auf, nicht als Lobpreiser oder Verdammer, schon gar nicht als „Ausrichter“, sondern will ganz einfach den Versuch machen, in die heftigen, auch Verbalinjurien verpflichteten Diskussionen, in die spürbaren Ratlosigkeit über Sinn und Rang der „modernen“ Kunst einige klärende, persönliche Überlegungen zu entsenden.

„Moderne“ Kunst – das Wort „modern“ steht bei mir immer in Anführungszeichen; denn es ist die unverbindlichste Platttheit. Wie schade, daß Paul Ferdinand Schmidt sein Alterswerk „Geschichte der modernen Kunst“ nannte – nachdem er im Schnell-Lauf das frühe 19. Jahrhundert durchheilt, das seiner, d. h. auch meiner Generation durch Julius Meier-Graefe gedeutet war, läßt er sie mit Courbet beginnen. So aber denkt die aktive, die aktivistische Generation nicht; sie scheint sich auf Cézanne geeinigt zu haben, weniger um seines Farbklanges willen als mit dem Blick auf die Tektonik seiner Gemälde.

Vor einigen Jahren nun hatte ich mit dem Stuttgarter Willi Baumeister einen „offenen“ Briefwechsel zu führen, skurril, weil er in der diplomatischen Berufung von Wilhelm Hausenstein nach Paris einen Stoß gegen „die Moderne“ sah, geradezu eine Störung der kommenden deutsch-französischen Vertrautheit befürchtete – die Gruppen der sogenannten Abstrakten hatten sich eben einander wieder genähert –, und dies hielt der Gute für ein entscheidendes Politikum. Da teilte ich ihm roh mit, daß in meinem Elternhaus, ausgehend 19. Jahrhundert, eine großformatige Monatsschrift abonniert wurde, „Moderne Kunst“, an der nach meiner Erinnerung „alles dran war“, was heute längst in den Galerien still magaziniert wurde und was vielleicht als Leihgabe in kulturgeschichtlichen Museen wieder auftauchen kann.

Die Bemerkung ist nicht nur so nebenher beiläufig, sondern berührt eine sehr, sehr wesentliche Frage in der ganzen Kunstdiskussion: die Benennung. Das Wort „modern“ ist sicher ziemlich alt – ich glaube nicht, daß es dem klassischen Latein angehört, das wir in der Schule gehabt haben, bin aber nicht gebildet genug, zu wissen, wann es mit dem positiv gedachten Sinn in unseren Bereich trat. Mir ist es zu nahe bei „modisch“, bei „Mode“, und ich möchte gerne wissen, wann es sich von dem Grundsinn: „modus“ gleich „Maß“, getrennt hat. Denn sein Schicksal, zumindest in den letzten hundert Jahren, war es immer wieder, das, was eben noch als „Maß“ der Kunst galt, zu verlassen, zu zertrümmern, vielleicht polemisch zu attackieren. Vielleicht ist aber

die Paradoxie auffallend: der große, freilich auch einsame Hans von Marées, dessen Schöpfung um Gewinn und Sicherung des „Maßes“ ging, ist nie von dem Begriff belästigt worden. Auch Menzel nicht, kaum auch Leibl, um den dritten der großen Meister des deutschen 19. Jahrhunderts zu nennen.

Halten Sie das nicht für eine lose etymologische Spielerei. Ich muß es mir versagen, in die Geschichte zu greifen: wo, wann beginnt die Gruppen-Bezeichnung, in der sich Künstler selber sammeln, in die sie von der literarischen Darstellung eingegliedert werden, wie etwa die deutschen „Nazarener“, die sich als eine erneuerte „Lukasgilde“ begriffen, die englischen „Prä-Raffaeliten“? Ich will nur ein paar deutsche Vorstellungswelten unserer Zeit beschwören: das örtlich Bestimmte und vom Namen eine spezifische Aura Empfangende: Worpswede gleich Mackensen, Modersohn usw., Dachau gleich Ludwig Dill und dem frühen Hölzel. „Die Scholle“ in München, doch keineswegs „Blut und Boden“ – siehe Fritz Erler –, „Die Brücke“ in Dresden – Geburtsstube des Expressionismus, „Der blaue Reiter“. Von den „Sezessionen“ und „Neuen Sezessionen“ spreche ich gar nicht – ihr Begriff, so positiv der Inhalt werden mochte, ist nicht einer Sammlung, sondern einer Scheidung entnommen. Werner Haftmanns umfassende Darstellung hat uns gelehrt – man dankt, vielerlei bei ihm gelernt zu haben –, daß innerhalb des nicht territorialen, sondern epochalen und globalen Vorgangs verwandte Menschengruppierungen im französischen, im italienischen, im holländischen Raum sich vollzogen. Und die eindrucksvolle Kasseler Schau der „documenta“ hat uns 1955 manches sichtbar gemacht. Die Künstlerkreise haben sich dabei oft genug der Form bedient, die, soweit ich sehe, etwas Neues in der Geschichte ist: der „Manifeste“. Das hatte es wohl nur einmal, individueller Protest, bei Gustave Courbet gegeben. Die Historie konstruiert manchmal Gruppen als Quasi-Einheit: die durchschnittliche Kunstgeschichte der Deutschen pflegt, weil die Männer durch Jahre in Italien weilten und Überlieferungen der Antike durchlebten und durchlitten, Feuerbach, Marées, Böcklin als Einheit, als „Neu-Römer“ zusammenzunehmen. Doch paradoxer Einfall: wer wagte, für sie ex post ein gemeinsames, ihr Manifest zu stilisieren?

Aber hier sind nun, teils aus den Zufälligkeiten einer antithetischen Polemik, verbindliche Begriffe geworden, die nicht so sehr individuelle Gruppen als Zeitströmungen bezeichnen sollen, teils bewußt geformt, um einer gedachten, einer ausgedachten, auch einer Gesinnungen bindenden Programmatik zu genügen. Ich lasse jetzt einfach Worte sich jagen, ohne zeitliche Akkuratess, denn für das Geschichtsbild sind sie kein Nacheinander, sondern ein Ineinander: Impressionismus, Expressionismus, Kubismus, Futurismus, die Fauves, Surrealismus, Neue Sachlichkeit, abstrakte, konkrete, absolute Malerei; und vielleicht habe ich sogar die eine oder andere Benennungskategorie vergessen. Das gehört nun alles unserem letzten halben Jahrhundert an.

Hans Sedlmayr hat schon recht in seinem so angeregten und anregenden als verstimmten und verstimmenden Buch: die „Mitte“, von der aus eine Zeiteinheit begriffen, erlebt, vielleicht auch gedeutet werden kann, ist verloren. Der Pluralismus eines Lebensgrundgefühls und damit auch der inhaltlichen und formalen Wertungen ist eine Gegebenheit. Verlust? Bereicherung? Der Historiker der österreichischen Barockarchitektur, bei der die große Leistung immer axial war, übersieht, daß die geistige Mitte, die er verloren sieht und irgend wieder für gewinnbar hält, zwar bekenntniskräftig, doch schon lange Illusion war und kaum mehr als Literatur ist – eines der Axiome, die wir um der Vereinfachung, um der Geschlossenheit eines inneren Zeitbildes willen gerne in die Vergangenheiten schicken. Ich glaube, es genügt, die Namen Rubens und Rembrandt auszusprechen, doch fast noch „Zeitgenossen“, ohne Mitte. Zu den schier ein bißchen erheiternden Dingen in der Darstellung jener zwar lehrhaften, auch lehrreichen, doch reichlich unverbindlichen Zeitbezeichnungen, wann es mit der „Mitte“ zu Ende geht, gehört die Kontroverse, ob das schon 1760 oder erst 1789 passierte. Da ist doch die von aller geforderten seelischen Einheit ihres Zeitalters völlig abweichende und in sich charakteristische Typik der Holländer vom Schlage der Hals und Brouwer, der Venetianer wie Canaletto und Guardi. Allein ihr Vorhanden-Sein sprengt den Versuch einer Termin-Systematik, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Aufklärung und früher Klassizismus, ansiedeln könnte.

Nun erwartet man von mir in diesem Vortrag – das weiß ich – keine kunstgeschichtliche Kontroverse, für die ich mich en détail nicht als zuständig bezeichnen darf, sondern will einfach wissen, was ich von „abstrakten“ Bildern halte. Ich antworte ganz brutal: eine „abstrakte“ Malerei gibt es nicht. Doch gibt es Künstler von hohem Rang, für die das Wort gebraucht wird, die dieses Wort selber für sich in Anspruch nehmen. Nehmen? Nahmen? „Abstrakt“ ist ein Hilfsword des begrifflichen philosophischen Denkens; in den Bereich der bildenden Kunst ist es wohl geraten durch Wilhelm Worringers Werk „Abstraktion und Einfühlung“, das vor bald fünfzig Jahren in seiner Analyse der Symbolkraft der Formen und ihrer Änderungen uns damals Junge so stark beeindruckte.

Schon in Baumeisters Buch über „Das Unbekannte in der Kunst“ klingt es nun an, daß die theoretische Betrachtung für die Gruppe, mit einer totalen Wendung, auf den Begriff des „Konkreten“ losgeht. Das wird von



mir nicht mit Ironie erwähnt – es charakterisiert die seelische oder geistige Sachlage –, auch das Wort „absolute“ Malerei wird verwendet, „abgelöst“, „losgelöst“ von der banalen Sichtbarkeit der Umwelt, vom „Motiv“, vom Gegenstand. Und kürzlich begegnete ich dem Wort von der „autonomen“ Malerei, die ihrer wohl alles „Inhaltliche“ ausschließenden Eigengesetzlichkeit des farbigen Vortrags, der nun dinglich ein Farben-Auftragen ist, entsprechen sollte. In der angelsächsischen Welt nennt man das mit unpathetisch anspruchsloser Aussage: non objectiv, nicht gegenständlich, ohne „Gegenstand“. Den Deutschen, wohl auch den Franzosen, erscheint es nicht recht, in einer Negation, non, auszudrücken, was im Elementaren als ein schöpferisches Positivum gewertet werden will und soll.

Ich glaube, im Grunde geht es heute um diese Frage: die formale Erlebnis- und Deutungskraft des Künstlers, einer begrenzten Fläche, subjektiv schweifend oder subjektiv diszipliniert, aus der Farbe, aus den Farben, die notwendig im Pinselauftrag auch in eine lineare Formung gebunden werden müssen – das Lineare mag nach Temperament oder Arbeitstechnik auch das Primäre sein –, den suggestiven Gehalt oder Rhythmus zu geben; alle inhaltliche, motivische Bezogenheit fällt weg – das seelisch Thematische freilich muß in der Rhythmik, in der Farbakzentuierung spürbar bleiben; denn die Kunst oder doch der Künstler suchen ein Gegenüber oder rechnen mit ihm – es mag ihn bestätigen oder verwerfen. Das ist so gemeint: der echte Künstler sieht in dem Werk ein Element der Selbstgestaltung, gleichviel, zu welcher „Richtung“ er gehört, aber – ich denke jetzt gar nicht an „Auftrag“ oder an „Markt“, die natürlich soziologisch höchst evidente Dinge sind – er steht unter dem inneren Gesetz seiner Aussage.

Sehr viel, worüber vor der Kunst dieser Gegenwart, der Begriff mag ein halbes Jahrhundert einschließen, diskutiert, gelegentlich gestritten wird, ist für uns heute schon historisch geworden, fast verjährt. Ich selber habe

die zur Gewohnheit gewordene schroffe Unterscheidung zwischen Impressionismus und Expressionismus für meine Person nie mitgemacht – mir schien, wie etwa Liebermann ein holländisches Mädchen in den streichenden Wind stellte, das nicht eine naturalistisch gedachte Wiedergabe eines Begegnungseindrucks, sondern eine auf die Fläche projizierte, zum Ausdruck bestimmte Raumkomposition. Und als Corinth für Tapiou, Slevogt für Ludwigshafen Kirchenbilder malten, suchten und gewannen sie ganz notwendig den wesenhaften Ausdruck. Die Palette wechselte, auch die Konturen wechselten, etwa im Blick auf Noldes religiöse Motive. Edvard Munchs Graphik lebte aus einem anderen Pathos als Slevogts Steinzeichnungen zu Homer. Und doch war es mehr eine Ablösung der Generationen als ein Bruch der Gesinnungen, wenn auch die Vokabeln wechselten und ein Mißbehagen an dem „Gekonnten“ die jüngeren Menschen quälte. Ich habe das durch meine Freundschaft mit Albert Weisgerber in München und in Paris aus der Nähe erlebt – das Wagnis mit der „expressiven“ Linie, der heftige Anspruch der unmittelbaren „Lokalfarbe“ gegenüber den „Valeurs“, die der Impressionismus kultiviert hatte. Das mag wie eine Bagatellisierung der schroffen Gegensätze klingen, die einen Umbruch und Aufbruch darzustellen scheinen, voll literarischer Heftigkeit – ich habe sie als junger Mensch noch selber erlebt. Daß Munch den Mut gab, da er selber die verhaltene Ausdruckskraft seiner Zeichnung in das gemalte Bild entsandte, ihm hier zu folgen – es ist ja wesentlich ein deutscher Vorgang –, ist geschichtlich unendlich befruchtend geworden. Entscheidend aber dann doch die neue unverstellte Farbigkeit. Schließlich die Frage der organisierten und organisierenden Raum- oder Flächentektonik, die elementar in aller Malerei immer vorhanden war, jetzt aber ganz stark ins reflektierende Bewußtsein trat. Liebermann, der immerhin etwas Philosophie studiert hatte, bevor er an das Malen ging, hat einmal eine Studie über die „Phantasie in der Malerei“ geschrieben, vermutlich etwas verärgert, weil man ihn „bloß“ für einen „Naturalisten“ hielt – dort sind in einer schönen und herben Nüchternheit die Thesen gesetzt, die in der Begegnung mit der Natur und dem Menschen die individuelle Neuschöpfung, wenn sie gekonnt ist, aus dem Quasi-Mechanischen der Rezeption in den Bezirk der freien Formgestaltung rücken.

Der „Expressionismus“, ohne die formalen Abkürzungen, die farbige Direktheit des großen Norwegers Edvard Munch schwer zu denken, hat seine Eindringlichkeit, seine Ausdrücklichkeit dadurch gewonnen, daß er das illustrative Element nicht scheute, aber ihm nun mit der starken persönlichen Unbefangenheit gegenüberstand, das Kompositorische, linear wie koloristisch, bewußter in die von der Naturbegegnung freie Verfügung zu rücken. Mit dem, was neben ihm als „Kubismus“ entstand, hatte er wenig zu tun, wenn auch einige seiner Vertreter dessen Elemente in sich aufnahmen. Ich will nicht breiter über den „Kubismus“ reden. Er erscheint mir als eine wichtige Stufe in dem Bemühen, das Gefüge der Dingwelt, zu der auch der Mensch gehört, mit vereinfachter Plastizität in die Flächenhaftigkeit des Bildes zu bannen. Der sogenannte „Futurismus“ aber, wenn ich die Situation recht sehe, hat die Fragwürdigkeit des banalen Aspekts eines Gegenübers umrundet und dem Objekt seine verschiedenen Ansichten gewidmet, nicht ohne Anregungen, doch ohne sinnvolle Folgen.

Täusche ich mich nicht, so beginnt in der Nähe dieser Problematik der ein wenig komische, doch offenbar seltsam aktuell gebliebene Kampf gegen die Flucht-Linien-Perspektive. Die Alten kannten sie nicht, ihre Raumvertiefungen waren Parallel-Perspektiven; das Mittelalter, wo es bauliche Hintergrundumrahmungen verwandte, gebrauchte sie auch noch nicht. In meiner Studentenzeit lehrte man uns, Masaccio habe sie gezeugt, und so wanderte ich 1909 andächtig in die Wochenstube, die Brancacci-Kapelle von Santa Maria del Carmine in Florenz. Aber das war, soll ich jetzt lernen, eine Fehlgeburt, ein Mißverständnis des populären Illusionismus mit Tiepolos Deckenbildern, vielleicht auch mit Januarius Zick, die die Perspektive in die Unendlichkeit entließen, verspielt oder doch verbraucht – der Begriff des „Entarteten“ blieb vorbehalten. Es hat beinahe etwas Bedrückendes, wenn solche Dinge der formalen Tiefengestaltung eines Flächenbildes in die Dogmatik einer eben neuentdeckten Gesetzmäßigkeit gepreßt wurden; sie ist als beantwortete Frage bei Puvis de Chavannes, bei Hans von Marées zu sehen, auch im Jenenser Studentenbild von Ferdinand Hodler. Entschuldigen Sie den Ausflug ins Historische, zu dem mich nicht Maler, sondern Kommentatoren verleitet haben.

Der Wirbel der Experimente führte zu den Unternehmungen, der für die Farbe bestimmten Fläche mancherlei Stoffe, Papier, Fahrkarten, etwas Metall, etwas Textil, vielleicht auch einen Kamm aufzumontieren, Sport in der Umwelt des „Dadaismus“. Das war nicht nur Snobismus pour épater le bourgeois, es war auch Snobismus, aber zugleich ein primitives Bedürfnis, vom Stofflichen her durch dessen unmittelbare Eindrucksfähigkeit zu wirken. Mit Kunst im Sinn einer objektiven oder subjektiven Gestaltung hat das gar nichts zu tun und war doch nicht sinnlos – es schenkte weder „Genuß“ noch gedankliche Nötigung, da es selber keiner solchen ent-

stammte, sondern einen, wenn ich so sagen darf, physiologischen, keinen geistigen Reiz, Spieltrieb der Material-Montage, der ein bißchen mit dem Vortasten in die dritte Dimension kokettierte.

Völlig anders nun das, was man, was sich selber unter „Surrealismus“ begriff; er ergab nicht bloß, er suchte und sucht den spezifisch geistigen Reiz, wofür die mit Farben bedeckte Fläche wesentliches Mittel ist. Ich kenne nicht allzuvielen Originale der Art, die mir mit diesem Namen vorgestellt wurden; sie schienen mir, mit Bewußtheit, in der Maltechnik altmodischer, vorimpressionistischer sogenannter „Realismus“ der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, schier höflich gegenüber der Epidermis der Dinge – die Theoretiker des „Absoluten“ müssen den „Surrealismus“ eigentlich für „Reaktion“ halten. Doch deren Meister entziehen sich solchem Vorwurf vom Thematischen her, vom Einbruch eines Bekenntnisses, gleichviel aus welchem Seelenraum, von der Konstruktion einer sachlichen Paradoxie, vom Spiel mit Traumgebilden. Es ist nicht gerade „bürgerliches“ Genre- oder Historienbild, aber es handhabt, zum Teil mit solider Handwerklichkeit, dessen Attrappen. Und dann stehen wir vor gemalter Literatur, ja manches mag wie groß figurierte Illustration wirken. „Avantgardisten“, um dieses alberne Wort mit seinem Manövertönen zu gebrauchen, entpuppen sich als Veteranen einer Traditionskompanie. Ein Element des Graphischen verwischt die Möglichkeit, von hier aus die der Farbe eingeborene unmittelbare Aussagekraft zu würdigen.

Darf ich eine Zwischenbemerkung machen? Ich ahne nicht, ob heute jemand noch Max Klingers Schrift „Malerei und Zeichnung“ liest (1891), in der er erzählerische, auch die denkerisch „deutende“, die mittelbare, die vermittelnde Kraft der Linie, dies im Rahmen der unbunten Graphik, abhob von der unmittelbaren, unreflektierten Sinnhaftigkeit der Farbe – er hat sich selber nicht unbedingt an seine Thesen gehalten, etwa als er, sozusagen weltanschauliche Phantasie-Meditation eines humanistischen Philologen, Christus zum Besuch im Olymp einführte. Ich halte dafür, daß die Kenntnis dieser Überlegungen auch heute noch nicht unnütz ist zur Klärung bestimmter Positionen. Denn wir stehen ja mitten drin – und wohl noch lange: ob, was wir in den bildnerischen Gestaltungen vor uns sehen, die Zuckungen eines Todeskampfes sind, die überkommene „Kunst“ stirbt, oder ob es die schmerzhaften Wehen einer Geburt sind, die ein Neues, das Neue, vielleicht das Eigentliche in die Zukunft der Menschheit entläßt.

Beide Auffassungen besitzen ihre Interpreten, nobel gelassene, besorgt erschrockene, polemisch aggressive. Es kann nicht mein verwegener Ehrgeiz sein, in diesen Streiten, die zum Teil die Schärfe verjährter dogmatischer Glaubenskämpfe besitzen, den sogenannten „Unparteiischen“ zu spielen, über den sie schließlich alle herfallen. Ich will einige einfache Dinge einfach zu sagen versuchen und nehme es mir gar nicht übel, wenn auch Sie das Gesagte gelegentlich banal finden. Die Kunst, so individuell, ja subjektiv die Voraussetzungen ihres Werdens sind, steht in einem eingegrenzten allgemeinen Raum; rationale und soziologische Sondergegebenheiten, epochale Tatbestände mit Strahlkraft, vorherrschende oder doch wirkungsstarke geistige Bewegungen religiöser, philosophischer, literarischer Natur, Verwandlung der menschlichen Lebensumstände durch Umsetzung naturwissenschaftlicher Erkenntnis in praktikable Technik – davon nachher noch mehr. Das war immer so. Doch das 19. und 20. Jahrhundert hat die Entwicklungstempi so beschleunigt und die verschiedenerelei Thematik ineinander verschlungen, daß die Menschen von dem sich anstauenden Erbe des Alten, des Verwandelten, dem Anspruch des Neuen schier erdrückt wurden.

Dies 19. Jahrhundert ist heute allem Hohn der Kulturpessimisten preisgegeben. Sie brauchen gar nicht Nietzsche zu folgen – sie mögen ihn selber (und tun oder taten das wohl auch) als Symptom und Motor ihm nicht bloß zeitlich durchaus zuordnen –, dies Saeculum, sehr reich an starken, vielfach tragischen Erscheinungen, stand unter dem Unstern, daß zwei Kräfte, die sich als Gegensatz bekämpft hatten, der Rationalismus und die Romantik, vielleicht etwas wie ihr langsames Altern spürend, ein quasi-illegitimes Verhältnis miteinander begannen. Und dies wurde dann zu ihrer eigenen Überraschung sehr kinderreich, schließlich auch, indem man die Nachkommenschaft zum Kirchen- oder Kasernenbau und in Akademieleitungen berief, kirchlich und staatlich legalisiert. Das Erbe, zumal in dem Besitzstolz der Zeitgenossen, war ein Haufen durch idealische Verschönerung korrumpierter Wirklichkeiten, gespenstische Denkmäler jener Zeit die Schlösser des armen zweiten bayerischen Ludwig – gespenstisches Fanal unserer Zeit –, auch ein Thema für volkpsychologische Analytiker, daß jene Bauten, ehemals Gefährdung der öffentlichen Finanzen, heute zu einem kräftigen fiskalischen Überschuß führen! (Der bayerische Finanzminister mag mir diesen Seufzer verzeihen; er wird von keinem Reiseunternehmen gehört werden und es zurückhalten, seine Omnibusse dorthin zu senden.)

Die quantitativ wesenhafte Leistung des 19. Jahrhunderts in unserem Bereich wird die Landschaftsmalerei, Landschaft als solche, nicht als sorgsamer Hintergrund, der die Goldgrundierung früher sakraler Gemälde ablöst, nicht als heroische oder romantische oder idyllische Kulisse – ich habe vor einem Halbjahr-



Während des Vortrages von Professor Heuss: Im Vordergrund die literarischen Preisträger

hundert die These vertreten, das sei in der Breitenwirkung als Begleiterscheinung der Verstädterung zu begreifen; es gibt, als „Studien“, auch die frühen Beispiele: Dürer, Altdorfer, manche Holländer. Nicht nur – oder doch wesentlich – der Mensch ist „Gegenstand“. Aber auch dieser Mensch wechselt in seiner Beachtung. Es war ein höchst eigentümlicher Vorgang, Reflexion über das „Schöne“, als der „Proletarier“ und seine Berufswelt als Motiv entdeckt wurden. Menzels Empfindsamkeit für malerische Valeurs, kein soziales Pathos, hatte ihn ins Eisenwalzwerk geführt; als Friedrich Keller schwitzende Steinbrucharbeiter, Männer vor dem Hochofen-Ausstoß malte, war das großartige Licht- und Bewegungsimpersion; aber als Fritz von Uhde Jesus Christus in den deutschen Proletarierhaushalt eintreten ließ, als Constantin Meunier den belgischen Minenarbeiter, unsentimental in verhaltenem Pathos, als erzenen Repräsentanten dieser Zeit darsat, kamen aus a u ß e r künstlerischem Raum neue Motivreihen. Ich nannte sie, um in wenigen Beispielen Querverbindungen vom Geistigen zum Bildnerischen darzutun.

Natürlich ist es zu laut, wenn man von einer Übersättigung durch „Wirklichkeiten“ sprechen wollte – man hatte ja nebenher seinen Böcklin, später seinen Klimt usf. Aber Landschaft, Architektur-Motiv, Porträt, das alles was inzwischen von der Photographie lieferbar gemacht. Deren alte, schier vorsichtige Zeugnisse haben etwas Rührendes, später wurde aus dem Tasten Routine des sicheren Schreitens, schließlich aber eine Apparatur, mit der die Intelligenz und das Feingefühl des Manipulierenden, wie er das Licht, die Belichtung, den Standort wählte, Impressionismus und Expressionismus, Futurismus und Neue Sachlichkeit produzieren

konnten. Auch echte „Kunst“? Hat die Kombination von physikalischer Gesetzlichkeit (Licht) und chemischer Reaktion (Oberfläche des Films) in der Bindung durch eine mechanische Vorrichtung („Objektiv“ und Verschuß) den Pinsel des Malers, den Griffel oder die Nadel des Zeichners, sein Sehen, gar sein Träumen oder Phantasieren ersetzt? Ich glaube nicht.

Doch er spürte sich, das ist ganz trivial, aus ihm vertrauten, fast anvertrauten Provinzen verdrängt. Wohin denn? Ich sage nicht: in sich selber; das wäre eine zu literatenhafte Pointe. Aber der Massenkonsum an Photographien, an Film-Realitäten (auch wenn mit ihnen reizvoll phantastisch gespielt werden kann), an Fernseh-Zwängen steht wohl psychologisch hinter dem Bedürfnis, das „A n d e r e“ zu retten, eine Auch-Wirklichkeit, die dem erfinderischen Spiel oder einer inneren Nötigung der freien Erfindung zugehört; ich bin auch bereit, das unpräzise, doch manchen theoretisierenden Einwand wohl erledigende Wort „Findung“ gelten zu lassen. Da gibt es nun freilich eine etwas heillose Situation vor der „absoluten“ Flächenkunst; zum mindesten vor manchen Kommentatoren – es mögen auch Künstler darunter sein: ist es ein halb träumender oder zuversichtlich wagender Strich, Farbfleck, der sich, nachdem er die Fläche gegliedert, diese Linie, diesen dissonierenden Farbkontrast oder gar eine Harmonie assoziiert? Sie ist vom Rahmen eingengt, sie braucht es nach ihrer Anlage aber nicht zu sein, Ausschnitt aus einem möglichen Unendlichen. Oder: ist es höchste Bewußtheit, die eine wohlthuende Geometrie der gesicherten Linie und der disziplinierten Kurve, der im Oblongum begrenzten Fläche schenkt? Im ersten Fall: exemplarisch Kandinsky, im zweiten Fall Piet Mondrian. Ich will jetzt keine im Detail motivierten „Zensuren“ geben, das ist nicht meine Absicht, schon gar nicht meines Amtes – ich muß ein bißchen Kenntnis der Namen und der Leistungen voraussetzen. In der sauberen, gelegentlich farbig akzentuierten Geometrie des Holländers sehe ich etwas wie einen gedachten Rückzug, eine „Rettung“ aus dem „Chaos der Zeit“, Formelemente aus der Florentiner Früh-Renaissance zu dem Lombarden, über Zeichen des Klassizismus zu dem frühen Peter Behrens, eine sorgsam abgewogene lineare Strenge, die doch gerne etwas mehr sein möchte als „bloß“ dekorativ. Kandinsky will dieses „Chaos“ der künstlerischen Werte auffangen, darstellen und, in der Darstellung bannend, es überwinden; bis auch er in harten farbigen quasi-geometrischen Figurationen gelegentlich zu einer Art Formbalance der Flächenstücke kommen wird. Es ist meine ganz persönliche Auffassung, die ich niemandem aufdränge, daß ich Kandinsky gewiß nicht historisch in seiner suggestiven Intellektualität, aber in dem künstlerischen Eigenrang arg überschätzt finde. Das liegt vielleicht daran, daß ich in meiner Münchener Jugend nach 1900 regelmäßig seine dunkel gehaltenen, technisch durch einen schier knalligen, groben Pointillismus charakterisierten Bilder aus dem sakral gerichteten russischen Volksleben sah – ob man sie heute noch kennt? –, sie waren vollkommen erzählerisch-illustrativ, sehr nett und anschaulich, vielleicht etwas Folklore; Ikonen kannte ich damals noch nicht. Es wäre lächerlich zu mäkeln, daß er aus dieser durch Jahre forcierten Spezialisierung ausbrach. Aber das, was sich in seinem vom Krieg vernichteten Weggenossen Franz Marc vollzog, hat künstlerisch und menschlich die weit größeren Aspekte, hier von der Farbe her, zumal in den Tierbildern, den Pferden, den Rehen, die das Kreatürliche in ein kosmisches Gesamtgefühl zwingen. Das sind großartige, sehr persönliche Aussage-Vorgänge, die ihren Rang in sich haben, zu früh abgebrochen, ehe im Werk oder in der Meinung über das Tragisch-Fragmentarische hinaus, das in Niederschriften und Briefen uns ergreift, die Sicherung sich darstellte. August Macke, den ihm von den Betrachtern zugeordneten Schicksalsgefährten und Freund, sehe ich, im Künstlerisch-Programmatischen wie im hinterlassenen Werk, nur als menschlichen Nachbarn: ein Farbenpoet spielender Heiterkeit, gewiß berührt, doch nicht bestimmt durch Elemente der kubischen Verdeutlichung – der Krieg, der ihn fraß, warf dann noch das Erschrecken der schwarzen Traurigkeit auf seine Palette. Doch alle seine Werke, Frauengruppen, Landschaften, sind Begegnungen mit irgendeiner Sichtbarkeit, sogar ohne Angst vor dem Anekdotischen, vor dem Zufälligen.

Aber dies Wort: zufällig, ist gefährlich. Denn es beansprucht bei manchem Interpreten den Rang des Schöpferisch-Spontanen, und gewiß mag eine vage Linie, eine unscharf konturierte, hingestrichene Farbe ihre Assoziationen im Spiel der Linien, im Konzert der Farben wecken. Das braucht gar nicht im überkommenen Sinn Entsprechung einer Harmonik zu sein, auch die Dissonanz hat einen künstlerischen Ausdruckswert oder doch ihren Reiz; hier lebt die gegenstandslose Kunst in einer Antithetik zwischen dem im Spiel Gefundenen und dem im Sinn Gesuchten. Ich erinnere mich eines Nachmittags bei Adolf Hölzel in Stuttgart, in den zwanziger Jahren. Er trug mir, mit dem Stift scheinbar spielend, die Aufgliederung einer Fläche vor, eine Variationenfolge im goldenen Schnitt, es entstand ein unregelmäßig wirkendes, aber irgendwie doch auch (sozusagen) logisch gesichertes, netzartiges Koordinatensystem, das sich dann mit Figuren füllte; die weiche Strichführung vertrieb den Gedanken einer technischen Zeichnung. Ich bin ungewiß, ob Hölzel protestiert hätte, wollte man ihn einen „Rationalisten“ nennen – das Wort kam damals, vor einigen Jahrzehnten, wieder

als Schmähwort in Übung. Ratio heißt nicht bloß Vernunft, sondern auch Rechenhaftigkeit. Ich war als junger Kerl sehr beeindruckt, doch auch bedrückt: so leicht schien es zu sein, Kunst zu machen. Und Hölzel, der unendlich viel über diese Probleme meditierte, Beispiele zeichnete und erklärte, über eine sehr volltönende Farbenskala das Kommando besaß, hat Großes geschaffen; aber er hatte sich, scheint mir, leicht in die Pedanterie seiner unermüdlich argumentierenden Systematik eingeschlossen und auch wohl manchen seiner Schüler, zu denen etwa Willi Baumeister gehört.

Als dieser sein Buch schrieb „Das Unbekannte in der Kunst“, etwas umständlich, doch in den Einzelstücken sehr durchdacht, kam es ihm darauf an, darzutun, daß auch in den Kunstleistungen der Vergangenheit, dem schöpferischen Menschen wohl selten bewußt – was wissen wir übrigens von der Bewußtseinslage der Höhlenzeichner –, wesentlich die formalen Ausdruckszeichen, seien es Linien, seien es Farben, die Wertigkeit der immanenten Dauer bestimmen, ja daß das Inhaltliche, sobald es in der Sinnggebung vorwiegend werde, eine ewige Gefährdung bedeutet. Drastisch glaubt er das an der „Hofmalerei“ des ja nicht von Hause aus unbegabten Menzel dartun zu können.

Es soll nun nicht in Kontroversen untersucht werden, wieweit das zutrifft, wieweit nicht etwa, vom Schöpfer wie vom Beschauer, blicken wir auf den Bereich des Kultischen, das Thematische durchaus als das Zentrale, das Formale als das Akzessorische begriffen wird. Das „Unbekannte“ ist, wie mir scheinen will, als Axiom sehr bekannt, auch dort, wo es im Geheimnis der Mache verborgen ruht.

Und doch ist die Bezüglichkeit in der Wertung zwischen Inhalt und Form nicht eindeutig. Darf ich zur Veranschaulichung von zwei Bildern halbnovellistischen Charakters reden? Ein junges Mädchen hält einen Brief in der Hand. Wir vermuten: es ist ein Liebesbrief. Wie jedermann sieht: ein Kitschmotiv für das verächtliche (oder doch allseits verachtete) Mittel-Bürgertum des späteren 19. Jahrhunderts. Aber seltsam: wir gehen gar nicht weiter, das Bild hält uns fest, die junge Dame ist uns völlig gleichgültig geblieben; während sie schweigend liest, leben die Farben, ein zärtliches Gelb, ein falbes Grau, ein heiteres Rot, liebenswürdige Zwischenvaleurs. Das Unbekannte hat sich bekannt gemacht, gar nicht aufdringlich, völlig kommentarlos: es ist die Palette des Jan Vermeer. Und das andere Bild; seine Erzählung besagt etwa: „Junger Mann schlägt vor älterem Herrn die Laute“. Ich nehme an, daß es gut gemalt ist, sonst würde es nicht im Mauritshuis im Haag hängen. Doch scheint – ich sage scheint – die Malerei in ihrer technischen Wertigkeit völlig sekundär geworden zu sein. Die seelische Gewalt im Ausdruck der beiden Männer zwingt, natürlich selber in Linie und Farbe gefaßt, alle formale Reflexion an die Seite. Es ist übrigens keine Novelle, sondern eine biblische Geschichte: „David vor Saul“, und von Rembrandt gemalt. Für mich persönlich wurde diese frühe Begegnung wichtig; nach allerhand Reiserei und Leserei und einem auskömmlichen Bildungsvorrat die Erschütterung durch ein begrenztes Stück bemalter Leinwand.

Halten Sie bitte diese Anmerkungen nicht für eine Diversion ins Unverbindlich-Historische – in der Kunst steckt jenes Element des Ewigen, das immer aktuell ist.

Aber ist das nicht bloß so ein „Spruch“?! Die Welt oder doch der Mensch auf dieser Erde ist immer im Wandel, sein Verhältnis zum Gewesenen mag bildungsbeflissen oder sentimental sein. Die Gegenwart ringt um ihre Gestalt. Sie kennen ja selber die Thesen der einen Gruppe der Zeitdiagnostiker: die Kunst, ob Malerei, ob Musik dieser Zeit, eilt zum Verfall, zum Nihil, und die intensive Mitteilung der anderen: ja, aber gerade im Nihil ist der Start zum Neuen, zur unbelasteten Eigengestaltung, die in sich zum rettenden Kunstsymbol verarbeitet, was seelische Zeiterschütterung, naturwissenschaftliche Erkenntnis und technischer Fortschritt in das verwandelte Weltbild und Menschenschicksal getragen haben. –

Zwei Gedankenreihen, die durch die Erörterungen gehen, mögen aufgenommen werden: die geglaubten Entsprechungen der Formgesinnungen und Formleistungen in den verschiedenen Künsten und die innere Bindung des formalen Ausdrucksvermögens an die zur Tiefe greifende Veränderung des physikalischen „Weltbildes“. Was das erste anlangt, so bin ich ziemlich skeptisch, im zweiten Fall sehr skeptisch, schier ungläubig.

Das habe ich gelernt: wer auf die sogenannte „abstrakte“ Kunst böse ist, erkennt in der „atonalen“ Musik die verderbliche Parallel-Erscheinung. Von einer Meinung darüber bin ich entbunden; ich lebe im Stande der Unschuld, d. h. der musikalischen, und halte dafür, daß es sich dabei wesentlich um einen musiktechnischen Begriff im Suchen und Verwerten neuer Tonfolgen handelt.

Doch soll man oder darf man doch vorsichtig sein, diese Thesen von den geistigen Gleichzeitigkeiten in den Kulturkreisen oder Kulturepochen, für die Spengler seine geistreichen und schriftstellerisch so glänzenden Geschichtskonstruktionen anbot, in concreto einfach hinzunehmen. Ich sage nur den einen Namen Johann Sebastian Bach und finde keine Entsprechung seines Ranges, nicht einmal seiner Artung in der zeitgenössischen Skulptur, Malerei, Dichtung; die großen Mathematiker der Periode wage ich nicht in Relation zu setzen.

Das Phänomen des im Schöpferischen zeitenthobenen Genies. (Es war wohl Richard Benz, der kürzlich anmerkte, bei keinem der großen Männer des 18. Jahrhunderts sei er überhaupt erwähnt.) Daß das Biedermeier seine Auferstehung einleitete, gibt schließlich diesem selber, in solcher Sparte, eine sonderliche Färbung. Die „große“ Zeit der deutschen Geistigkeit, da Klassizität und Romantizismus sich verzahnten, war durchaus, farbertechnisch gesprochen, „Mischkultur“. Will man eine an Zeit und Art gebundene Entsprechung für Richard Wagners faszinierende Erscheinung in Hans Makart, Lorenz Gedon, Robert Hamerling finden? – Aber ich mag das nicht vertiefen, so mancherlei Lockung in dem Gedankenspiel liegt. Diese Anmerkungen wurden gemacht, um die „modernen“ oder modischen Zwänge einer bemühten Gesamtschau etwas zu lockern – die Geschichte hat die spielerische Eigenschaft, ihre normierenden Philosophen, die euphorischen und die depressiven, durch unerwartete Spontanitäten zu ärgern.

Wie aber nun steht es mit der Relation zwischen der modernen Naturwissenschaft und der bildenden Kunst? Es gab eine Zeit, sie ist noch nicht so lange vorbei, da waren berühmte Gelehrte der bildenden Kunst in ihrer Art wohlwollend gesonnen. Der Zoologe und Phylogenetiker Ernst Haeckel – ich rede jetzt nicht von dem unbedarften Weltenträtseler – legte (1900) ein großes Mappenwerk vor: „Kunstformen der Natur“. Die Sammlung bringt Tafeln der „Protisten“, der niederen Lebewesen, zumal aus der Marinebiologie, durch die Entwicklung des Mikroskops sichtbar gemacht; ihr Vorwort setzt ein: „Die Natur erzeugt in ihrem Schoße eine unerschöpfliche Fülle von wunderbaren Gestalten, durch deren Schönheit und Mannigfaltigkeit alle von Menschen geschaffenen Kunstformen weitaus übertroffen werden.“ Freut Euch, Laien, was der liebe Gott, den er übrigens abgesetzt hatte, an geschmackvollen und phantasiestarken Einfällen hatte, greift tapfer zu, Künstler, wenn Eure eigene Imagination müde wird, hier gewinnt Ihr Anregungen, ja Muster. Und etwas später, 1919, auf der Stuttgarter Tagung des Deutschen Werkbundes – ich hatte selber dabei mitzuwirken – trug der Leipziger Physio-Chemiker Wilhelm Ostwald seine in Zahlenwerten geordneten Farbtafeln vor – ein Flächenbild, nach seiner linearen Aufteilung, brauchte eigentlich nur irgendwie mit Chiffren des entsprechenden Farbwertes versorgt zu werden, damit Kunst sei. Das ist etwas parodistisch ausgedrückt für eine dem Kommerz wie der Wissenschaft von der Optik dienliche Registrierung; heute hat das an Interesse verloren.

Niemand hat früher, glaube ich, behauptet, daß die Leistungen der sogenannten „klassischen“ Physik und Chemie, also sagen wir der Newton, Galilei, Robert Mayer, der Lavoisier, Liebig, Bunsen eine Bezüglichkeit auf den Wechsel im künstlerischen Darstellungsversuch besessen haben. Man blieb sozusagen bei der biblischen Schöpfungsgeschichte, wie das halt eben so gemacht worden war, von „Gott“ oder auch von der „Natur“, und selbst als Darwin seine ergänzenden Kommentare dazu gab, hat das im Bereich eines Darzustellenden, des Darstellbaren, niemand weiter beunruhigt.

Das scheint in einen neuen Aspekt gerückt auf das neu gestellte Zeit-Raum-Problem, seit es Planck, Einstein, Broglie, Heisenberg gibt und damit die „Kernphysik“, da das „Molekül“, das wir in der Schule lernten, schier an theoretischem Interesse zurückgetreten zu sein schien, nicht an praktischem, gegenüber seinem Unterorgan, wenn man das so nennen darf, dem Atom, dem „Unteilbaren“, das teilbar wurde und über die Problematik der Entkörperlichung hinaus in die Sphäre des Technischen drang. Es ist die Welt des Unfaßbaren, des Ungreifbaren, des Geheimnisses, das doch rational, d. h. berechenbar geworden ist, daher auch geordnet werden kann.

Und nun: was hat dies mit der „Kunst“ zu tun? Unmittelbar? Mittelbar? Mittelbar ganz gewiß – denn diese Dinge teilen sich, begrenzt, einem Lebensgefühl und einer Denkmethode mit. Ich selber bin kein philosophisch geschulter Kopf – mancher mag jetzt diskret in die Tiefe seiner Seele den Zwischenruf entsenden: „Das haben wir schon gemerkt“ –, ich kann mich also nicht beteiligen an Gewißheitsaussagen und an Spekulationen, die den sachlichen und psychologischen Ort der „Existenz“ feststellen oder umkreisen. Nur eben dies glaube ich nicht – Mangel an Kenntnis oder Einföhlung, darf gerne einer sagen –, daß durch ein sozusagen „Unmittelbares“, das von dem neuen „Weltbild“ gefordert wird, die Quelle künstlerischer Schöpfung geöffnet werde. Es gibt, ich kenne derlei, interessante Repetitionen jener Haeckelschen „Kunstformen der Natur“, reizvolle Graphik, nicht bloß lehrreich, auch aufregend, kubische, kristallinische Formspiele, die doch keine Spiele sind, sondern Emanationen einer hintergründigen Kraft- oder Stoff-Logik. Aber die „Natur“, unsere „Umwelt“, unser Lebens- und Erlebensraum, kümmert sich darum gar nicht – die Blumen blühen und verblühen, sie wissen nichts von dem, was ihr biologisches Wesen ist, die Menschen gehen und vergehen; manche lasen in der Zeitung, daß sie ein System von Elektronen sind, immerhin ein kompliziertes –, hat die Welt darauf gewartet, daß der „Künstler“, indem er von der naiven Sinnhaftigkeit „abstrahiert“ oder nachdem er von der diffizilsten Mathematik sich belehren ließ, dem neuen Äon Sichtbarkeit und Symbolkraft leihe? Das ist, scheint mir, im Ausgangspunkt eine Verschiebung der geistig angemessenen und sauberen Grundhaltung.

Schier ebenso groß, glaube ich, sind manche gedanklichen Irrtümer, die sich mit Folgephänomenen der Natur-„Begegnung“, der „Technik“ beschäftigen. Ich beteilige mich jetzt nicht an dem Lieblingsgespräch der Deutschen, zumal der deutschen Literaten, deren Konzern ich ja selber entstamme: „Fluch der Technik?“, „Segen der Technik?“, „Kunst und Technik?“ Ich wiederhole, was ich vor sechs Jahren im Münchener „Deutschen Museum“, zum Schrecken mancher, die die ganze Sache anders sahen, ungefähr so sagte: Aufgabe und Schicksal der „Technik“ ist zu „veralten“, der „Eigen-Sinn“ der Kunst steckt in ihrem Wesen und Anspruch, nie alt zu werden, immer gegenwärtig zu sein. Es handelt sich um zwei völlig geschiedene Bereiche. Ich will es sehr deutlich sagen: Technik ist immer „fortschrittlich“, das ist ihr eingeboren, sie hat zu entwerfen, was war. Kunst ist nie „fortschrittlich“, sie lebt – es klang vorhin schon auf – aus der Beimischung, mag sie auch bescheiden sein, des Ewigen –, und zeige sich dies in einer der Linien eines Tierbildes aus der Altamira-Höhle, die wir nur historisch interessiert betrachten wollten.

Natürlich ergreift das, was man die Überwältigung unseres Daseins durch die Technifizierung der Umwelt nennen mag, auch das Lebensgefühl des Künstlers, vielleicht um seiner Sensitivität willen, stärker, und dieses Durchwirktsein mag sich in seinem schöpferischen Elan in ein resigniertes Bewußtsein transformieren – der Zwang, mit Darbietungen der Technik unmittelbar sich auseinanderzusetzen, ergibt sich in der Baukunst. – Davon nachher.

Nun begegnen wir freilich der Erscheinung, daß der „Gegenstand“ viele der Künstler nicht entläßt, nicht verläßt; das ergibt einen eigentümlichen, manchmal höchst anziehenden, dann wieder ärgerlichen Sachverhalt. Es mag sich um Paraphrasen über ein Erinnerungsbild handeln – Baumeister wies in einem Gespräch vor einer Wand mit seinen Bildern meine Bemerkung nicht zurück, daß hier und hier etwas Tiefsee-Biologie, Erinnerung an Aquarium durchschimmere, in der Farbwahl, in linearen Begrenzungen. Ein „Traumbild“ will sich oder soll sich doch verfestigen. Die naturgebundene, die romantisierende Re-Produktion oder Abstraktion mag dabei literarische Bildungsquellen haben – welche Chance des so Großartigen als Unverbindlichen wird in der Lektüre des E. A. Poe oder des E. T. A. Hoffmann stecken! Im übrigen: man darf vor dem ganzen Komplex nicht vergessen, einen Blick auf Sigmund Freuds Seelenlehren zu werfen. Hier wird nichts abkonterfeit, sondern, als formender Vorgang, nun doch „abstrahiert“, gelegentlich, vielleicht zumeist in einem ganz unromantischen, spekulativ rationalen Sinn auch nach der „Idee“ gegriffen; in den Kommentaren taucht auch die metaphysische Transparenz Platons auf, das „hinter den Dingen“, das durch ein „Ideogramm“ gebannt ist. Die „Absolutheit“ einer nun wirklich von geistigen oder körperhaften Wirklichkeiten völlig „losgelösten“ unmittelbaren Sinn- oder Sinnenkraft ist damit verlassen. Das mag auf sich beruhen, wenn das zarte Farbspiel der Linienmusik Klee'scher Blätter Entzückungen schenkt. Aber nun tritt etwas Merkwürdiges, oft genug Verwirrendes, gelegentlich Schockierendes dazwischen: und zwar bei vielen der Maler die Technik einer Suggestiv-Benennung, die Magie der Sprache, die in die Gegenstandslosigkeit, für die man sich eine der Musiktradition entsprechende Chiffrierung, andante, allegro oder sonstwie, denken, gar wünschen möchte, und dann opus 14, opus 83, einen Titel, einen Wortschnörkel, eine Novellenüberschrift, kurz: Literatur.

Wegweiser – ja, wohin? In eine verborgene Vorstellungswelt des Künstlers, der aber doch eigentlich nichts erzählen wollte? In die eigene Seele, die, vom Farbigen und Linearen angesprochen, im Genießen phantasie-mäßig produktiv werden soll? Ob die Künstler selber die Bezeichnungen erfinden oder ihre Freunde feststellen, was der Schöpfer sich gedacht haben mag oder der Betrachter empfinden möge, wird verschieden und meist offen bleiben. Derlei gab es immer. Die Benennungen von Böcklin-Bildern stammen von einem Kunsthändler. Ich kann jetzt keine Beispiele geben wollen, das müßte zu leicht als Bosheit wirken, und daran ist mir nichts gelegen; denn in diesem Artikel wird gegenwärtig zuviel von beiden „Seiten“ angeliefert. Aber hier ist, wenn nicht die Kunst, so doch ihre kühl-theoretische wie ihre dithyrambische Interpretation vor einer brüchigen Stelle.

Die Benennungen, mögen sie nun einem heiteren Lyriismus folgen oder das Pathos eines tragischen Bekenntnisses wählen, erscheinen nun doch wohl praktisch unentbehrlich – sie vermögen dem Erinnerungsbild einen gewissen Halt zu geben. Doch nur einen gewissen. Was will das sagen? Das Experiment mag bei anderen ein anderes Ergebnis haben: während es mir gelingt, von den Gemälden der Munch oder Corinth oder van Gogh – die Reihe läßt sich über die ganze Kunstgeschichte dehnen – mir jederzeit eine sinnerfüllende und damit produktive Vorstellung in mein Gedächtnis zu rufen, versagt meine sich erinnernde Einbildungskraft, will ich mir ein beliebiges Werk von Nay oder Winter vergegenwärtigen, das mich beschäftigen mochte, solange ich vor ihm stand. Mein Versagen mag höchst subjektiv bedingt sein, und ich habe nichts einzuwenden, wenn einer sagt, Bilder seien zum unmittelbaren Anschauen da, zu nichts anderem. Aber es muß sich doch da auch um



Am Vorabend der Tagung trafen sich die Mitglieder mit den Stipendiaten in der Ausstellung „Ars viva“ in der Kunsthalle Baden-Baden. Die Ausstellung zeigte Arbeiten der Stipendiaten, Ankäufe für die Museumsspende 1956 und die Sammlung „Deutsche Graphik seit 1900“, - die als Wanderausstellung für Industriebetriebe zusammengestellt wurde. Der Bundespräsident besichtigt Arbeiten der Stipendiaten.

eine bestimmte Bindungskraft handeln, die am Menschen auch zu einer Bildungskraft wird – dies Wort im ernstesten gestalterischen Sinn gemeint.

Ob einer den Versuch nachahmt? Er mag den literarischen Interpreten der „absoluten“ Malerei höchst abwegig erscheinen, und ich will mich mit ihnen nicht besonders anlegen. Aber eine warnende Bemerkung sei erlaubt: Als ich Werner Haftmanns so nobles Buch las und das ein halbes Jahrhundert alte Zitat eines Promotors des Jugendstils fand, fiel mir folgendes ein: in meiner Jugend wirkte noch der Nachhall eines Mannes, der in den siebziger bis neunziger Jahren als eine Art von Kunstpapst von München aus die Reinhaltung des ästhetischen Dogmas, seines Dogmas, verwaltet hatte; er hieß Friedrich Pecht. Nach der Jahrhundertwende machte es manchen Spaß, Urteile von ihm auszugraben: viele, die er albern schulmeisterlich befiehlt hatte, waren große Namen geworden, seine Lieblinge vergessen oder Verlegenheiten der Galerien, vielleicht schon magaziniert. Der Wiener Hermann Bahr mit seinem schönen Vollbart ließ, um die Floskel zu gebrauchen, „es sich nicht nehmen“, immer mit der Fahne an der Tête der Zeitgenossenschaft zu marschieren – nach der heutigen Sprachmode ein „Avantgardist“. Jetzt hat ihn Haftmann, bombastische Worte über Gustav Klimt erwährend, in das Gitter des Raritätenkabinetts eingesperrt, das hinten beim Troß mitgeschleppt wird, um denen, die vom zu schnellen Tempo des Marsches müde werden, Heiterkeiten zu schenken. Werden es vielleicht auch Nachzugströstungen?

Da ich selber schon als Primaner so kenntnislos wie wohlwollend und verwegen Kunstkritiken schrieb, die sogar gedruckt wurden, und in diesem Metier, bald intensiv, bald nur gelegentlich, bis vor einigen Jahren tätig war, bin ich, ohne dies aus Takt gegen mich selbst wie aus Zeitmangel en détail nachzuprüfen, ganz fest davon überzeugt, daß darunter eine ganze Anzahl zeitgebundener Fehlmeinungen sich finden ließen: Die

Jagd ist auf! – Ich werde keinen mit Jagdschein, auch keine Wilderer zur Anzeige bringen. Diese Bemerkungen werden gemacht, vermutlich völlig erfolglos, um den teils hochmütig dogmatischen und selbstgewissen, teils resigniert beschwörenden, gar gekränkten oder dann doch wieder polternden Ton ein bißchen zu „humanisieren“.

Ach, das ist auch ein Lieblingswort der Kontroverse, zumal mit der Vorsilbe „ent...“. Vollzieht sich, daß „der Mensch“, als Erscheinung (Bildnis), als „Motiv“ (in der Landschaft, in der Gruppe), Spender von Formen, die als „schön“ gelten, aus einer zentralen Sinnggebung des Bildnerischen hinauskomplimentiert wird? Oder übernimmt er, der Bildner aus innerer Vollmacht, im Linienspiel, in der Farbsymbolik das ihm zugeordnete, autonome geistige Schöpfungswerk? Theoretisch verabschiedete Randfigur oder doch eigentlich erst bewußt gewonnene, schöpferische „Mitte“? Das griechische „anthropos metron hapanton“, der Mensch, das Maß aller Dinge, gerät in eine arge Wirrung: ist er das Maß, s e t z t er das Maß? Manche scheinen vergessen zu haben, daß beide Fragen mit der gleichen, und zwar bejahenden Antwort rechnen dürfen.

Es wird dem Zuhörer als etwas zu gewaltsamer Sprung erscheinen, wenn hier einige Überlegungen zur Architektur angeschlossen werden. Bei ihr, so mag man hören, habe die „Enthumanisierung“ ihre Entsprechung gefunden in dem technischen „Funktionalismus“, mag sich dieser vertikal oder horizontal anbieten. Er habe etwa die Säule verabschiedet, diese aber, aufrecht steil, schlank und doch in sich ruhend, umgreife das Menschliche, sei sein Symbol. Derlei wird gelegentlich schön und sprachlich beredt vorgetragen – mir selber fehlt für solche poetische Interpretation das rechte Aufnahme-Organ.

Darf ich dazu eine ziemlich schockierende Anekdote erzählen? Als ich im Mai wieder einmal vor der strengen Anmut der Karyatiden stand, am Erechtheion der Akropolis, die den Architrav eines Nebentempels tragen, sagte ich unserem Athener Archäologen: „Das sind die verhängnisvollsten Frauenzimmer der Weltgeschichte.“ Er lachte und verstand. Sie waren geradezu „humanisierte“ Säulen, aber doch wohl Töchter eines verfluchten Geschlechtes, zur Wanderung durch die Jahrhunderte verdammt, wie der Ewige Jude, manchmal sich verbergend, dann wieder, in ihrem leichten Gewand frierend, an die Portale und Fensterstürze einer Mietskaserne in Berlin-Charlottenburg gebannt – der Ortsname stellvertretend für eine Dreiviertel-Welt. Der Funktionalismus hat sie erlöst, und das ist unzweifelhaft ein lobenswertes Werk.

Wer, was ist denn dieser „Funktionalismus“? Ein Schlagwort. Ich weiß nicht, wer es erfand – heute hat es Bauten zu decken, auch einige historische, deren Urheber nach Herkunft und Gesinnung gar nichts miteinander zu tun haben. Das kann nicht der Sinn des „modernen“ Begriffs sein, sichtbar zu machen, was die „Funktion“, die Aufgabe und der innere Sinn eines Bauwerkes sei. Das war immer gegeben im Tempel, Dom, Schloß, Festungswerk, Tor, bis dann im 18. Jahrhundert die romantisierende Spielerei in den Attrappen der „Landschafts“-Parks begann und Bauten, darunter „künstliche“ Ruinen, entstanden, die keiner „Aufgabe“ Sinn und Zweck darzutun hatten; sie besaßen nur literarisch beeinflussten Reizwert. (Im italienischen Manierismus, wie G. R. Hocke uns höchst anregend nahebrachte, gab es dafür ein Vorspiel.) Daß die „Funktion“ im Großen verdeckt wurde, d. h. historisch kostümiert oder gar maskiert, wurde dann die Leistung des 19. Jahrhunderts – davon sprachen wir schon: rheinische Kommerzienräte fanden es der Landschaft und ihrem erborgten Lebensgefühl angemessen, in gotischen Burgen zu wohnen; Wilhelm II. eröffnete das 20. Jahrhundert durch einen Schloßbau in Posen – man denke: in Posen! – auf Romanisch. Die Börsen und die Banken hielten, aus irgendeinem Gefühl für die Frühgestaltung des kapitalistischen Geldverkehrs, die Renaissance ihrer Würde entsprechend, und Münchener Bierpaläste entliehen sich bei dem Barock den „Schwung“ – die „Funktion“ einer heiter und groß aufblühenden Frömmigkeit, die in den Werken der Asam und Zimmermann lebendig, war dabei natürlich völlig gleichgültig.

Offenbar verstanden oder verstehen die Initiatoren des Begriffs den „Funktionalismus“, den manche schon für einen Stil beanspruchen, einfach als „Ehrlich“-Werden in der Sinnggebung wie im technischen Gehaben. Auch hier nun gibt es Überlagerungen geistiger und technisch materialer Natur. Die „Romantik“, die seltsamerweise viele Deutsche für ein Heimgewächs halten, verständlich wegen der wunderbar dichterischen und musikalischen Leistungen, ist in England geboren, Gefühls- und Bildungsantithese zum frühen Industrialismus („Englischer Garten“), und sie erfuhr ihre Wiedergeburt in dem großartigen Schriftsteller John Ruskin; er wurde der leidenschaftlichste Kritiker der Zeit der Formzertrümmerungen mit auswechselbarem Ersatz. Noch auf unsere Jugend hat er stark eingewirkt – aber aus Kritik und Anklage, die Schüler weckte wie William Morris, wurde wieder gotisierende Romantik.

Man darf die Bedeutung der Rufer zur geistigen Selbstbesinnung nicht geringschätzen; sehr viel „wirkungsvoller“, d. h. Wirklichkeiten schaffend, war höchst kompakter technischer „Fortschritt“: Eisen, Beton, Stahl, Glas als Baumaterial!

Ich will jetzt nicht deren Familiengeschichte erzählen: Kristall-Palast in London, Eiffelturm in Paris usw. – Werke, die zunächst als Ausstellungsattraktionen erdacht und gemacht waren. Zwischendurch große Gewächshäuser, wie das in Hannover-Herrenhausen. Aber wohl entscheidend wurde: der französische Gärtner Monier, ein Ungelehrter, ein zäher Praktiker, kommt nach langem, geduldigem Mühen zur Eisen-Beton-Bindung, mit neuer Spannweite, neuer Tragkraft, Revolution der Gewölbetechnik, Hallenbau, Brückenbau – doch das war nur ein Beginn. Den Architekten war eine neue technische Möglichkeit, waren auch sozusagen neue Baustoffe angeboten.

Glauben Sie bitte nicht, daß ich einer neuen Technik oder Stofflichkeit allein „stilbildende“ Mächtigkeit zutraue, andere geistig-gesellschaftliche Kräfte haben diesen und jenen Stilwandel getragen, mitgetragen. Für den Wandel in der Gesinnung reicht das technische Moment natürlich nicht aus. Er ist aus der Zeit dekorativer Überladung zu verstehen – Makart im Bürgerhaushalt, er denkt an die stofflichen Vertauschungen –, korinthische Kapitelle, die mit Steinfarbe angestrichene Eisenbleche waren. Daß das große Barock in herrlicher Unbefangenheit illusionistischen Schwindel mit den Stoffen trieb, blieb gleichgültig. Man studierte nicht Kunstgeschichte, sondern wollte eine saubere Zukunft. Ein durchaus puritanisches, also auch ethisches Moment steckte in der Fragestellung.

Sie ist in einem Bereich sozusagen verjährt, seitdem die chemische Molekular-Wissenschaft und -Industrie ihre Unzahl von „synthetischen Materialien geschaffen hat, höchst legitim, auch „echt“, unendlich vielfältig zu verwenden, zumeist ohne originalen Formenanspruch; aber ein erweitertes technisches Vermögen, mag man es „Fortschritt“ nennen, gehört dazu. (Schade nur, daß man in Deutschland das Wort „Kunst“-Stoff gewählt hat, obwohl die ganze Sache a) mit „Kunst“ gar nichts zu tun hat und b) nicht einmal „künstlich“ ist, mit dem fatalen Nebenklang des Wortes.)

Jeder von Ihnen kennt nun Beispiele, wie mit einer kubisch gesicherten, im festen Mauerwerk gegründeten, gedungenen, romanischen Anlage schier unversehens das gotische Element aufsteht – ich besuche gelegentlich nahe bei Bonn eine solche romanische Basilika, deren eines Seitenschiff sich in schlanken Formen zur Helle und Höhe der Gotik tastet. Es ist schön, die Arbeit und das Geheimnis einer mittelalterlichen Dombauhütte in dem Zusammenhang mit den religiösen und geistigen Zeitelementen dargestellt zu erhalten. Aber auch in ihnen war offenkundig Freude über die Ausweitung des technischen Vermögens, sehr rationaler Statik, als einem Stück der Hingabe an das Irrationale, einen neuen Odem zu geben. Dort wurde nicht nur gebetet, sondern auch gerechnet.

Die Rebellion gegen die historisierende Formverbindung, die noch vor dem Ausgang des alten Jahrhunderts einsetzte, blieb zunächst gegenüber den angebotenen Möglichkeiten unsicher. Was ist es mit dem Dekor, jenen „Stil“-Zeichen, die dartun, daß eben ein Neues als Bildsymbol dieser Zeit vorhanden sei, dieser Zeit, die nach einem optimistischen Empfinden nicht bloß Verwalterin eines bunten Erbes, sondern Gestalterin des eigenen Bildes sein sollte und wollte? Es bleibt immer wieder anmerkwürdig, daß die Mehrzahl jener, nennen wir sie „Pioniere“, die nachher auch in die Geschichte der neuen Baukunst eingingen, etwa Henry van de Velde, Peter Behrens, Richard Riemerschmid, Bruno Paul, Bernhard Pankok, als Maler oder Graphiker begannen, Hermann Obrist als Bildhauer – die „eentlichen“ Architekten fehlten in dieser Reihe, unter denen es manchen Könnern gab und manchen Künstlern, wie Theodor Fischer, der sich vom Kanon des Überkommenen freizumachen begann. Im letzten sind es eigentlich nur die Wiener Otto Wagner und Adolf Loos, die sich in die Bewußtheit stellten, zu sich selber, das hieß bei ihnen auch, zu dieser ihrer Zeit zu kommen, Loos mit heftigem Rigorismus gegen das „Ornament“, an dem viele der anderen als der vom Gestern und Vorgestern scheidenden Aussage experimentierten.

Diese geschichtliche Anmerkung ist nicht überflüssig. Denn für die Frage, die hinter ihr steht, blieb die Antwort bis heute offen. War, ist das Eigene nun das Individuelle, diese persönliche Handschrift, oder zielt es, vom spürbar Verjährtens sich abhebend, auf das der Zeit Eigene, Eigentümliche und damit im breiteren Sinne Verbindliche, das offenkundig zum Wesen nicht verwirrter Vergangenheiten gehörte, denen man die Eigenschaft zuerkannte, einen „Stil“ zu besitzen? Kann man einen Stil „machen“?

Der Begriff des „Jugendstils“, nett gedacht als Fanfare des Unbekümmerten, mußte bald in Verschleiß geraten – da sich Talentlosigkeit den Pioniersversuchen anschloß oder Umsatzbedürfnis der Gewerbe sie als eine Chance des „Modischen“ kreierte. Als im Jahre 1914 der Deutsche Werkbund seine Kölner Tagung hielt, erfuhr die Fragestellung ihre Sachvertiefung: sich selber bindende „Norm“ oder schöpferische Willkür des individuell Erfindenden? Die gedankliche Klärung, um die man sich nach 1900 zu bemühen begann, war schon zu einer großartigen Schlagwortformulierung gekommen, die heute gewiß für viele – nicht alle – primitiv klingt: Zweckmäßigkeit einer Bauanlage, eines Möbelstücks, eines Gebrauchsartikels erschien als

die eine Gewähr des „Schönen“, des Auch-„Schönen“, Materialechtheit als die andere, wobei daran gedacht war, keinen „fremden“ Stoff vorzutauschen, sondern den gewachsenen in seiner Art sprechen zu lassen.

Aber hat denn diese ganze Sache, eine Abschweifung, mit der Thematik des Vortrags etwas zu tun? Ich glaube: doch. Natürlich brachte diese Art von Thesen-Programmatik eine fast naive gedankenliche Vereinfachung. Denn der „Zweck“ als solcher umfaßt keine ästhetischen Kategorien, und auch der Stoff ist in sich wertneutral – seine Bearbeitung, seine Einfügung in ein Gesamt entscheidet. Und doch war das Unterfangen höchst wohlütig, nicht bloß für das sogenannte „Kunstgewerbe“, für das man eine Zeitlang auch das Wort „Gebrauchskunst“ verwandte – in der „Gebrauchsgraphik“ ist davon etwas zurückgeblieben –, sondern für den Bau; in der Absage an den Dekor sollte eine Zweckfunktion unmittelbar deutlich werden, das würde dann auch „schön“ sein. In einigen Industriebauten, das war deutlich, weil es sich um neue Aufgaben handelte, konnte die Last der Vergangenheit am ehesten abgeworfen werden. Frühen Fabrikanlagen von Poelzig, von Gropius wird in solchem Sinn das Vorläufertum zugesprochen, auch Peter Behrens, in dessen AEG-Bauten nun aber doch etwas aus seiner pathetischen Graphik stark, auch suggestiv sich auswirkte. In den gewerblichen „Zweckbauten“ – welcher Bau ist denn eigentlich „zwecklos“? – schien sich, auch von den neuen technischen Möglichkeiten und Materialien her, die Kraft des „kommenden neuen Stils“ zu entwickeln.

Einer seiner vehementesten Prediger vor und nach der Jahrhundertwende war Friedrich Naumann. Ich entsinne mich eines Gesprächs: „Die Formen des Steines sind erschöpft“, etwa 1906, und er schrieb wohl auch einmal, daß wir aus dem „Steinzeitalter“ in das „Eisenzeitalter“ getreten seien. Doch ging es nicht bloß um die rationalen ökonomischen Produktionsstätten. Als er, der später ein hochgestimmtes Büchlein über die französische Gotik schrieb, im Jahre 1899 – man lese an dem Datum nicht vorbei – einen Aufsatz über die „Kirche der Zukunft“ verfaßte, heißt es darin: „Kein Mensch wurde mit Gotik gequält. Der Saal bestand im wesentlichen aus Glas und Eisen und hatte eine vorzügliche, leichte Akustik.“ Der Satz enthält etwas mehr als eine persönlich gestimmte Anekdote. Denn er berührt die Frage, ob und wie weit das Stofflich-Strukturelle, rational in sein Recht gesetzt, auch Kräfte des Irrationalen, wenn nicht zu bannen, so doch zu beherbergen weiß.

Daß dies möglich ist, wurde durch eine Anzahl von kirchlichen Bauten evangelischer wie katholischer Observanz deutlich: die Arbeiten von Bartning, Kirchen in der Diözese Würzburg von Schädel, denen Meistermann mit Fresko oder Glas die starke farbige Melodie gab. Das Wort vom „Seelen-Silo“, das sich einem ersten, etwas grobschlächtigen Versuch in Basel anhängte, ist die Hilfsformel der Ironie, die der ersten Verblüffung folgte, bis sie in die Gewöhnung einging und sich selber aufhob.

Der Stein bleibt natürlich, wenn auch Naumann seine „Formen“ für „erschöpft“ hielt, ein entscheidendes Bauelement, und nicht bloß als Sockel oder Rahmen oder Zutat. Er hat als Stoff auch eine gewisse Abwehrkraft; er will nicht in seinem Flächencharakter als Metall behandelt werden. Das wurde mir vor mehr als drei Jahrzehnten einmal deutlich bei der Wanderung durch einen Steinbruch in Maulbronn; da lagen fertige Blöcke, Fensterstürze, Gesimsstücke herum. Ich frug den Besitzer: „Arbeiten Sie denn für van de Velde?“ Er war so überrascht wie ich „stolz“ – entschuldigen Sie das Renommieren –, daß die stummen Steine mir das durch die seltsamen Kurvenschwingungen auf den Flächen mitgeteilt hatten. Diese Linie zwischen graphischem Elan und metallener Spannung war dem warmen Rotsandstein irgendwie inadäquat – aber die note personelle des großen Künstlers zwang sie, leicht enervierend, in die große Anlage seiner Planung. Der Raum des Ungewissen liegt seltsam zwischen Industrie- und Sakralbau. Vor einem halben Jahrhundert waren einige Fabriken eine Art von „Sensation“ (weil sie nichts anderes vorstellen wollten), man schrieb Aufsätze über sie – heute erscheint das fast uninteressant. Sie sind „gekonnt“. Mit dem großstädtischen Geschäftshaus blieb die „Lösung“ eine offene Frage. Als Alfred Messel seinen Wertheim-Bau schuf, der so geschmackvolle Klassizist, der durch einen Rhythmus von Vertikalen sich als Gotiker ausgab und den Stockwerk-Charakter eines Kaufhauses negierte – manche folgten ihm darin –, als eine paar Jahre später Boelzig in Breslau, bei verwandter Aufgabe, fast überbetont, in einer sozusagen geschichteten Folge von Horizontalen die wesenhafte Stockwerk-Struktur ins Außenbild verlegte, waren die beiden Möglichkeiten präludiert. Vermutlich war die Lösung von Poelzig dem näher, was „man“ heute „Funktionalismus“ nennt. Beide Motive sind durchaus aktuell geblieben – man mag das bei einer Wanderung durch die Großstädte erspüren.

Aber daneben ist auch eine dritte Lösung offenkundig geworden. Sie ist verhältnismäßig einfach: Wand mit Löchern. Die Löcher sind dann die Fenster. Ob diese mehr sind, vereinzelt, in einer Bindung, waagrecht oder senkrecht, Sturz oder Sohlbank betont, ist durchaus freibleibend. Solcher „Purismus“ lebt einstweilen, da er Angst vor Gliederung und Rhythmus hat, die im Verdacht stehen, „Kunst“ sein zu wollen, wesentlich aus der

Negation. Vor einigen Jahrzehnten war diese die pädagogisch gedachte und wohlütig wirkungsstarke Programmatik einer Werkbund-Ausstellung gewesen: „Ohne Ornament“. Das „Ohne“ reicht aber nicht aus – es bleibt etwas von unbefriedigender Langeweile in seiner Sparsamkeit, die meist Spärlichkeit ist. (Der oben schon bei seinen Farbtafeln genannte Wilhelm Ostwald hat, als Glaubenssatz des von ihm geführten „Monistenbundes“, den Slogan gewählt: „Verschwende keine Energie ...“ Das ist rationell ungewöhnlich bieder, aber in künstlerischer Schöpfung steckt nun eben, bei aller Disziplin und Rechenhaftigkeit, „Verschwendung“ oder doch ein Überschwang.)

Fast ist zu spüren, daß ein Unbehagen sich bei manchen Entwerfenden selber meldet: sie suchen gewiß nicht nach einem neuen „Ornament“, leiden aber etwas unter dem horror vacui, der Angst vor dem Leeren; sie haben auch das Gefühl, daß es mit „Architektur-Plastik“ in Verbindung mit Stahl-Skelett, Beton und Glas nicht recht stimmen kann. Als ich kürzlich vor der Katharinenkirche in Lübeck stand, mit den so starken Skulpturen von Ernst Barlach und Gerhard Marcks in den Front-Nischen des Ziegelbaues, wurde mir das unmittelbar deutlich. Ihre Strenge weiß sich in einer behüteten Heimat geborgen, ihr im Raum-Rhythmus zugehörig; die Phantasie versagt, soll sie zum neuen „Baustoff“ eine innere Bindung schaffen. Ich sehe hier ein noch nicht gelöstes Problem. Ob sich die Architekten, ob sich die ernstesten Bildhauer darüber schon Gedanken gemacht haben, weiß ich nicht. Eine überzeugende Leistung ist mir nicht bekannt geworden. Doch sind die Baumeister von anderen bedrängt vor den zentralen Häuserballungen der Städte: von den unabdinglichen Forderungen des Verkehrs, der Wirtschaftlichkeit – von der Soziologie als Bauherr.

Elementar scheint mir, vom Körperhaften des Baues her gesehen, die sehr alte Frage der Symmetrie, bewußt oder unbewußt, die Tendenz der Antworten zu bestimmen. Man hat sie auch einmal unter die These gepreßt: ob einer „von innen nach außen“, ob er „von außen nach innen“ baue. Es war vor ein paar Jahrzehnten der Karlsruher Ostendorf, der die symmetrische Anlage als elementares Anliegen des klaren Baues gegenüber dem von Zwecken und Zweckmäßigkeiten redenden und handelnden „Funktionalismus“ dartat. Die Berufung auf die Geschichte ist vielfach irreführend; das Symmetrische oder Axial, aus ursprünglichen Anlagen verdrängt, in der Antike nur sehr bedingt maßstäblich, im Mittelalter wesentlich dem Sakralbau zugehörig, von Renaissance zum Barock dann die entscheidende Akzentuierung gewinnend, zumal in den Schloßanlagen der Ebene. „Burgen“ suchten und brauchten nie die Symmetrie – ihre verspielten Nachahmungen vermieden sie denn auch, um „romantisch“ zu bleiben.

Im Sakralbau ist sie – wohl historisch mit wenigen Ausnahmen – sozusagen institutionell durch die Stellung des Altars als der Mitte der kultischen Handlung. Es gibt in der Früh-Entwicklung eines selbständig gedachten protestantischen Kirchenbaus noch jene später wieder verschwindende oder vernachlässigte Ordnung schroffster Axialität; die Kanzel als zentraler Punkt der Wortauslegung hinter dem, über dem Altar – Dresdens zerstörte Frauenkirche, als Rundbau der eigentlichen Raumachse freilich entbehrend, hatte die Anlage am ausdrucksvollsten entwickelt. Ob aus dem kultischen Aspekt hier Wandlungen gegeben – Corbusiers Wallfahrtskirche bei Besançon scheint Möglichkeiten vorwegzunehmen –, wage ich nicht zu sagen; sie ist keine Gemeindekirche. Ich kenne sie nicht aus eigener Anschauung; die Bilder vermitteln wesentlich den Eindruck des kühnen Spiels mit sozusagen biegsamem Material – auch wenn es Beton ist – in Verbindung mit einer bewußt freien, unregelmäßigen, graphisch wirkenden Ordnung der Wandöffnungen. Der Bau bezieht sein offenbar starkes Pathos aus dem harten Schwarz-Weiß-Gegensatz zwischen tragender Fläche und vorkragendem Dach.

Doch darf ich ein paar Bemerkungen machen zu einem Bau, der die Fragen des Grundrisses (nicht die einzige, aber die wichtigste Voraussetzung der Symmetrie) und den inneren Zug zu einem die Empfindungen erhöhenden Schmuck exemplarisch vorträgt. Ich will den Bau, die neue „Liederhalle“ in Stuttgart, hier nicht eigentlich „rezensieren“. Ich halte ihn nicht nur für sehr interessant, sondern, soweit ich einen Eindruck davon gewinnen konnte, in seiner Zweckhaftigkeit, drei isolierte Konzertsäle mit ihrer eigentümlichen Atmosphäre, höchst gelungen, alles nun eben sozusagen Sozialtechnische (Garderoben, Zugänge, Flure und dergl.) geschieht durchdacht; in den Musiksälen hier etwas wie Vertrautheit, dort ein fast pathetischer Schwung, dem doch irgendwie eine rationale Überlegung entspricht. Auf meine Bemerkung zu einem der Architekten von der „bewußten Asymmetrie“ der Anlage (ich hätte auch von einer „organischen“ oder „organisierten“ reden können) kam die einfache Antwort: „Sie gab uns die Freiheit.“ Dieser völlig unkokett gesprochene Satz blieb haften. Hinter ihm steht die alte Spannung zwischen individuellem Erfindungsvermögen, man mag auch Schöpferkraft sagen, und dem Suchen nach einer Norm, die das Persönliche in dem Verbindlichen eines „Zeit“-Ausdrucks, eines breiteren Lebensgefühles aufgehen, es deuten und bereichern läßt. Wir stecken erneut mitten in diesem Werdeprozeß, der ja alle Formengeschichte begleitet und hier durch ein außerordentliches, an das persönliche Wagnis geheftetes Vermögen, dort durch gesellschaftliche Bedürfnisse, durch Konventionen, durch

gedankliche Reflexionen oder eben das primitiv oder raffiniert Technische bestimmt bleibt. Die wache Bewußtheit unserer Gegenwart und die ungeduldige Publizität gegenüber jeglichem Versuchen gibt der Entwicklung den geistigen Reiz, aber auch die seelische Not. Eine Nebenbemerkung zu dem Wanderweg der Asymmetrie in die Typographie. Sie übt dort eine anregende Reizfunktion aus in dem Bereich des Plakates, in den geschickten Dingen, die mit Photomontagen gemacht werden – das scheinbar Improvisierte, Leichte, nicht für die Dauer Bestimmte scheint ihm das Gemäße zu sein (wie auch bei vielen der flüchtigen Ausstellungskioske und -koben. Aber – ich kann mir nicht helfen – auf den Umschlägen und Titelblättern recht seriöser Bücher wirken diese Versuche meist als ein kokettes und selten gekonntes Experiment. Ich ließ mir einmal erzählen, auch dies sei Zeitsymbol, Ausdruck des verlorenen Haltes, der schwebenden Freiheit – solche nachgelieferten Weltanschauungen verwischen nicht die Aufgabe der handwerklichen Sicherheit, in dem graphischen Flächenspiel, um das es geht, dem Anspruch der inneren Ruhe Ausdruck zu geben. Kurzlebige Kampf-Pamphlete stehen unter einem anderen Gesetz.



Dr. Großmann im Gespräch mit Stipendiaten

Jener Stuttgarter Bau nun, von dem wir vorhin sprachen, ist aber, puristisch beurteilt, nicht „orthodox“. Er bringt in den Innenräumen der Durchgangshallen zartfarbige Schmuckbänder, Mosaiken, die nur eben einen heiteren Ton mitschwingen lassen wollen; eine große fensterlose Außenfläche stellt sich als bewegter, starkfarbiger Akzent gegen das Grau des unverzierten Beton-Kubus. Auch hier klingt Grundsätzliches an: die Farbe, und zwar in ihrer Buntheit, als Architekturelement. (Der jung verstorbene Bruno Taut wollte als Stadtbaurat in Magdeburg mißglückte Fassaden durch großornamentale farbige Rhythmisierung „retten“.) Man weiß, die griechische Plastik und Architektur war mit dem dekorativen Wert der Farbe so vertraut wie die Romanik. Sie blieb in das Baustrukturelle eingegliedert. Hier aber begegnen wir dem naiven oder kecken Versuch, sie davon zu lösen: eine großflächige, in den Tonwerten durchnuancierte, aus bunten Steinen mit wechselnden Umrissen gebundene Graphik, ein lebendiges, überdimensionales Vorsatzpapier, wenn man dies Bild für die antistrukturelle Farb- und Formenfindung gebrauchen darf.

Ich glaube, das ist ein Durchgang, der in sich die Chance trägt, mit dem bunten Stein und seinen Kontrastspielen ein unmittelbar lebendiges Element gerade auch in den oft völlig phantasielosen Betrieb jener Architektur zu tragen, die sich auf die „ästhetischen“ Werte der rationalen Konstruktion verläßt. Einer verwandten Gefühlslage entwachsen die neuerlichen Versuche, einzelnen Baugliedern eine besondere Farbigkeit zu leihen, nicht in der Art, wie Taut eine Fassade farblich aufgliederte, auch nicht wie es mit Türrahmenbemalung oder verschiedener Farbigkeit bei alten Fachwerkbauten uns vertraut ist: die sozusagen geometrisch proportionierte Häuserwand mit der leichten Plastizität von Wohnungsbalkonen erhält ihre Betonung durch wechselnden, meist sehr lebhaften Farbauftrag für die Teile. Das wird hübsch und lebendig wirken, wenn ... ja nun, wenn die Farben gut gewählt sind und das Gefühl für die gemäße Struktur erhöhen und nicht die ungemäße enthüllen. Gefahr droht, wo die dekorative Funktion sich zum anspruchsvollen Eigenwert gegenüber dem Bausinn entwickelt. Dann ist nämlich, unversehens, mit einer Auswechslung im Wort-Vorrat der Kommentatoren, ziemlich nahe Verwandtes dessen im Spiel, wogegen die „Rebellen“ vor fünfzig, sechzig Jahren angingen. Diese Gegenwart ist ja entsetzlich bemüht, indem sie die Zeit durch das *Tempo* ersetzt hat, nicht nur im politischen Leben „Geschichte“ zu liefern, im Künstlerischen hat sie es, will scheinen, besonders darauf angelegt.

Die große Thematik der neueren Architektur kann in einem auch länglichen Vortrag nur bruchstückhaft angefaßt werden; doch noch ein Wort zum Schicksal der Säule in dieser Gegenwart. Nichts Breiteres über ihre Geschichte, über den Weg von der (umstrittenen) reinen Stütz-„Funktion“ zu dem künstlerisch Gestalthaften, dem Eigenwert auch der frei für sich stehenden, wobei die Antike, doch nicht sie allein, in ihren Abwandlungen Vorbilder oder Muster zur Verfügung stellte. Sie „hielt“ sich, wenn man so sagen darf, neben dem rechteckigen Pfeiler – in mancher romanischen Basilika in der Reihung mit ihm wechselnd; nur die Gotik, die ihr eigenes Stütz- und Ausdrucks-System entwickelte, machte keinen Gebrauch von ihr. Ihre Sinngebung wurde, im Gang der Entwicklung, wesentlich dekorativ oder, wenn man will, symbolisch jedem „Zwecksinne“ entzogen, etwa Vorhalle eines Museums, doch auch einer Börse, einer Kirche, die als Tempel wirken sollte. Die städtebaulichen Akzente, einen Platzrahmen, einen Straßenschluß zu geben, sind bekannt. Auch Peter Behrens hatte sie gelegentlich in solcher „repräsentierenden“ Art verwandt.

Aber in dem Bau, der aus Eisenbeton gefügt wurde oder der die Platten-Umkleidung eines „Stahlskeletts“ war, fehlte die sachliche Rechtfertigung, und der ornamentale Charakter von Zutaten sollte doch eben, um der Wahrhaftigkeit willen, vermieden werden. Freilich erfuhr die Säule nach 1933 eine Art von Neugeburt – Poelzig hatte schon 1928 die Wiederkehr eines „Vorstadtklassizismus“ prophezeit, er hat sich nicht getäuscht. Aber nun ist sie wieder da und blieb, hier verlegen, dort fast selbstsicher, auch im funktionalistischen Bau; nur hat sie sehr oft keine „Funktion“ mehr, wenn nicht die, für einen Großbaukörper als Stütze einer Einfahrt zu dienen, was ihr ein anspruchsloser Pfeiler geradeso gut abnehmen könnte. Man kann eine eigentümliche Entwicklung sehen: in Vorhallen, in Wandelhallen, auch in „repräsentativen“ Räumen begegnet man wieder Säulen, die zum einen nicht auf den Gedanken kommen, sich auf ein Humanum, auf einen menschlichen „Symbol“-Laut, ansprechen zu lassen, die zum andern gar nichts zu tragen haben, und wenn sie etwas zu tragen haben sollten, so tun, als ob dies keineswegs der Fall sei. Diese Impression verursachen sie, indem sie auf eine die feste Ruhe anzeigende Basis verzichten, auf irgend etwas wie eine Abschlußplatte; sie wachsen aus dem Boden heraus, in die Decke hinein, gerade als ob sie von einem unteren Geschoß stammen, um in ein höheres entlassen zu werden – es gibt aber wohl in den meisten Fällen unten keine Ahnen und oben keine Enkel.

Man mag diese Beobachtung für pedantisch halten. Sie will aber ganz ernst darauf aufmerksam machen, daß wir häufig vor der Gefahr eines „markierten“ Funktionalismus stehen. (Denn diese in Ausgang und Ende

völlig unakzentuierten „Säulen“ wirken wie ein schier zufällig da, dort eingewiesenes Röhrensystem.) Ich spreche deshalb davon, weil ich 1918 und 1919 in Berlin sehr aus der Nähe erlebt habe, wie Poelzig, als er aus einer ehemaligen Markthalle das „Große Schauspielhaus“ herauszauberte, eiserne Stützen, die ein halb Jahrhundert standen und um der Statik willen nicht entfernt werden konnten, in Säulen verwandelte, die trugen und „blühten“. Solche heutigen Quasi-Säulen bekommen gelegentlich eine Mosaik-Verkleidung; es sind ja zumeist Röhren. Das hat etwas Versöhnliches. Der schmückende Spieltrieb, der an sich durchaus legitim ist, hat sich, das technische Grundmaterial verdeckend und mit eigenen stofflichen Vorzügen werbend, an die seltsamste Stelle geflüchtet. Es gibt hübsche Lösungen mit netten, auch handwerklichen Reizen, Durchgangseindrücke, die aber ein eigentliches Raumgefühl nicht recht zulassen oder es gar aufheben. Sie vermeiden zudem gewiß alles, was an vertikale Kannelierung erinnern könnte, und sind im Grunde gekrümmte, gerundete Flächen, mit einem artistischen Eigenanspruch. Dieses Beispiel soll nicht als Wertung mit positivem oder negativem Akzent gelten; der Hinweis schien mir erlaubt, weil er über die inneren Ungewißheiten Aufschluß gibt, in denen sich, überwältigt von technischen Möglichkeiten und soziologischen Zwängen oder – Versuchen, der Schöpfer heute so gut befindet wie der Konsument, der Betrachter, das „Publikum“.

Vielfach handelt es sich, primitiv gesprochen, einfach um einen Gewöhnungsvorgang des Auges, der sich am leichtesten vollzog bei Baukonstruktionen, die den technischen Dingen nahe sind, also etwa im ganzen Verkehrswesen; bei Tankstellen verlangt heute auch der begeisterte Freund heimatlicher Bauweisen – keine Giebelmaskerade mit Fachwerk oder Ziegelornamentik. Und einem Bahnhof wird nicht mehr zugemutet, daß er sich zwischen früher oder später Renaissance entscheide, er darf sie nicht einmal mehr kopieren. Komplizierter mag es gewiß in der sozusagen privaten Sphäre sein, beim Wohnbau, gleichviel welcher Art, Miets- haus mit x Stockwerken, einheitlichen Gruppensiedlungen, beim individuellen Privathaus; auch das Bauernhaus ist dabei, seine landschaftlich gebundenen uralten Raumordnungen auf ihre Gültigkeit innerhalb neuer landwirtschaftlicher Arbeitsmethoden zu überprüfen.

Daß Bau- und Installationstechnik auch in dieser ganzen weiten Sphäre außerordentliche Wandlungen eingeleitet haben, bedarf keiner Erörterung, hygienische, vor allem arbeitstechnische Erleichterungen, jegliches natürlich völlig in Ordnung. Aber als der nicht ironisch, sondern propagandistisch gedachte Begriff von der „Wohnmaschine“ aufkam – ich fürchte, er stammt von Corbusier oder doch seiner Umgebung –, passierte ein Unheil: der Schlafwagen- und Schiffskabinen-Rationalismus wurde zur Ideal-Vorstellung gemacht. Natürlich ist unser Leben eine Reise, die Reise von der Geburt zum Tode, aber sie ist doch auch ein anderes, und der Mensch ist nicht bloß Maschinist seiner Erdentage. Der Begriff führt in die Nähe einer Sinn-Entleerung des menschlichen Seins.

Ich weiß nicht, wie oft schon die „Neuzeit“ geendet hat, wie oft schon und jeweils wann sie begonnen hat – das Wort natürlich nicht an eine bequeme Jahreszahl angebunden, sondern als Bezeichnung einer sonderlichen seelischen Qualität, eines Lebensgefühls, einer politisch-sozialen Struktur genommen.

Im Bereich der „freien Künste“ sind die Scheidungen immer besonders diffizil; die Rezeption eines „Neuen, des Neuen“, bei den Künstlern, bei den Betrachtern, ist immer eine recht offene Frage geblieben. Das hat es natürlich auch früher, abgewandelt und schwer vergleichbar, immer wieder gegeben – ich nannte schon die lehrreiche Studie von Hocke über den „Manierismus“ als polemische Gegenbewegung gegen das Perfektionistische der hohen italienischen Renaissance –, war man von dem im Maße Vollkommenen einfach übersättigt, über das hinauszugelangen unmöglich schien? Man mag auch an den Krach denken, den so brave Jünglinge wie Overbeck und seine Freunde gegen den damaligen Wiener Akademiedirektor Heinrich Füger machten, der in manchen seiner Bilder über ein größeres malerisches Vermögen verfügte, als die Aufständischen, Glieder der späteren „Nazarener“, je erreichten. Aber sie wollten eben das Andere – ihr „Anderes“ war religiös-romantisch getönt.

Und das geht so weiter, auch mit der politischen Färbung. Man kennt die herrliche Anekdote, daß Gustave Courbet, vom konservativen Salon zurückgewiesen, eine Sonderausstellung seiner Werke machte und sie mit Affichen versah, für die er Bekenntnisse zur Demokratie niederschrieb – die Gemälde sind dadurch weder besser noch schlechter geworden. Ein fast lehrreicher Vorgang!

Als ich vor einigen Jahren die Neugründung des „Deutschen Werkbundes“ mit einem Vortrag einleitete: „Was ist Qualität?“, habe ich von den Relationen des Politischen, des Staatlichen und des Künstlerischen einiges nach meinem Verständnis gesagt. Die Beziehungen sind natürlich vorhanden, durch eine allgemeine Atmosphäre – auch der „Künstler“ lebt in ihr, er ist sogar gelegentlich „Bürger“ – wie eventuell durch eine kompakte Praxis. Das ist eine Welt von Mißverständnissen. Ich erinnerte damals an den schier rührenden Vorgang, daß

sich, im staatlichen Zusammenbruch des Herbstes 1918, eine Anzahl von Künstlern als „Novembergruppe“ etablierte. Es gab auch Manifeste – völlig belanglos für die Güte der künstlerischen Leistung. Daß Künstler, nicht die Künstler, sie brauchen gar nicht „Bürger“ zu sein – sie wollen sich nicht so nennen lassen, weil sie gelesen haben, das sei ein Synonym von „Spießbürger“ –, sie sind aber „Zeitbürger“, und daß sie mit dieser ihrer Zeit sich innerlich durch Pinsel oder Griffel bekenntnishaft auch auseinandersetzen mögen oder müssen, steht vor dem Bewußtsein. Ein paar Namen veranschaulichen das Gemeinte: Käthe Kollwitz und die Armen, Otto Dix und der Krieg, Kokoschkas heftig gemalte Pamphlete aus der Emigration. Nur Toren, die sich in ihren „politischen“ Empfindungen dadurch schockiert fühlen, orientieren auch danach ihr Urteil – die anderen spüren die menschliche Aussage oder sehen den künstlerischen Rang. Politik hat in der Sphäre der gekonnten Kunst,



Im Anschluß an die Tagung besuchte der Kulturkreis mit seinen Gästen den Isenheimer Altar in Colmar und das Baseler Kunstmuseum.
Im Sonderzug: Stipendiaten diskutierten über die Eindrücke in Colmar.

vom Schöpferischen her, einen geringen Raum. Da ist ja in unserer Gegenwart das wenn nicht geniale, doch genialische Phänomen des proteischen P a b l o P i c a s s o, in dessen subtilem oder knalligem Farbenspiel, in harter oder weicher Formkonturierung, in der plastischen kubistischen Strukturierung oder linearen Flächenflüssigkeit die Bewegtheit eines halben Jahrhunderts sich spiegelt – dieser Mann ist also Kommunist, vielleicht legt er Wert darauf, es zu sein, sicher lehnt er es nicht ab, als solcher zu gelten. Auch er, Zeitbürger, und vermutlich, trotz aktueller Opposition, etwas wie spanischer Patriot, hat sich mit seiner Gegenwart auseinandergesetzt. Das große mattfarbige Bild „Guernica“, mehr eine überdimensionale Graphik als ein Wandgemälde, ist thematisch für den durchschnittlichen Deutschen herb. Vielleicht, wahrscheinlich hat er vergessen, daß dort in der spanischen Stadt deutsche Flieger im Bürgerkrieg den moralischen und den möglichen militärtechnischen „Erfolg“ der Bombenschmeißerei ausprobierten – sicher ist das Bild ein bleibendes Dokument. Aber – in einem kommunistischen Staat hätte es, bei allem propagandistischen Wohlwollen für die Thematik, so nicht gemalt werden dürfen. Denn: es entnaturalisiert, es setzt die nachgestaltende, sammelnde, scheidende Phantasie des Betrachters in Bewegung. Dies jedoch ist das Unerlaubte. Zunächst verblüffend, dann einleuchtend: Lenin und Stalin und Hitler waren in der Kunst, wenn ich so sagen darf, für das Direkte, für das Deutliche – Mussolini, ich war darüber erstaunt, als ich die wechselreichen Ungewißheiten seiner Bauten sah, innerlich ganz unsicher; bei ihm hatte man am ehesten ein, wenn auch „ausgerichtetes“, so doch in sich ruhendes Formgefühl erwartet.

Die Diktatoren begriffen und begreifen die bildende Kunst als ein Politikum für den „Geschmack“ des im Niveau ziemlich tief gegriffenen „Publikums“. Manche von den Anwesenden erinnern sich noch der langweilig formalistischen Ausstellungen im „Haus der Deutschen Kunst“. Ich habe noch keine Ausstellung der Sowjetzone besichtigen können, doch repräsentative Abbildungsreihen gesehen: es ist fast haarscharf dieselbe Typik des zum politischen Bekenntnis gesteigerten „Genres“, da und dort auch wieder die zusätzliche Parteipathetik. Nur scheint drüben, man ist noch braver oder konsequenter, die subtile Fleischmalerei des Herrn Ziegler zu fehlen, von der Bruno E. Werner seinerzeit in einem Wort, das so entzückend und so frech war, wie man es damals lernen konnte, als „Damenakt“ schrieb. Derlei ist vorbei; vielleicht habe ich bereits zu lange davon gesprochen. Der Feldzug eines zweimal durch das Aufnahmeexamen in die Wiener Kunstschule durchgefallenen Jünglings, eben dieses Adolf Hitler, war der Racheakt eines – ich muß schon sagen: leider – Erfolglösen. Was alles hat er an Begabungen aus Deutschland verjagt, Baumeister, Maler, Bildhauer, Graphiker, hinausgezwungen, damit sie sich treu bleiben konnten, und andere in der sogenannten „inneren Emigration“ gefesselt. Das wird nie wiederkommen.

Indem ich das sage, wiederhole ich eine frühere gelegentliche Bemerkung vor den Werken von Malern, die durch die argen Jahre nicht gezeigt werden konnten: das Verdikt durch Hitler, s e i n e Negation, die sich der Polizei bediente, ist noch kein positiver Qualitätsausweis. Das Wort hat damals einige verstimmt, doch bleibt es wohl zutreffend. –

Hätten wir es nicht schon eher gewußt: die Qualität der Kunst hat mit der Formenwelt staatlicher Institutionen nichts zu tun. Bestimmte Aufträge staatlicher Art haben natürlich in der Geschichte nach der politischen Sinnggebung gewechselt. Aber nichts törichter, als kausale Zusammenhänge sehen zu wollen: die Monarchie kann eine Chance zum Guten wie zum Schlechten enthalten – man braucht nur an die Bauaufträge bzw. an die von ihnen gewählten Architekten der Bayernkönige Ludwig I. und Ludwig II. zu denken. Freilich sind die Monarchen nicht isoliert zu sehen: ihr Tun ist reziprok zu der die „Gesinnung“ ihrer Zeit tragenden Schicht. „Wilhelminismus“ ist nicht nur Geschmack oder Lebensstil dieses letzten Hohenzollernkaisers, sondern umgreift zum mindesten das repräsentative Außenbild einer Generation.

Der innere Gang der Entwicklung, die von dem staatlichen Tun unabhängige Selbstgestaltung eines Individuums, einer Gruppe, hat mit den staatlich-politischen Dingen nichts zu tun. Gleiches gilt natürlich auch für die Formenwelt und Verwaltungspraxis der Demokratie. Parteipolitisch zusammengesetzte „Kunst-Ausschüsse“, auch wenn sie von als „sachverständig“ firmierten Akademiedirektoren „beraten“ werden, können grausam daneben stimmen – ich habe da meine Erfahrungen. Doch sie haben die Chance der Liberalität, d. h. sie mögen verstehen und würdigen, daß in jedem echten Kunstwerk ein individuell-aristokratisches Element steckt. Das ist die Einsicht, die offenbar den „totalitären“ Staats- und Gesellschaftssystemen aus ihrem Wesen heraus versagt ist. Darüber wurde oben einiges angemerkt: die Kunst wird in einen staatlich-gesellschaftlichen Zweck gezwängt, das Monströse mit dem Monumentalen verwechselt. Das „Illustrative“, an sich ja eine recht legitime Sache, wo sie in sich ruht – sie mögen an Ludwig Richter, Schwind, Spitzweg denken –, ins Partei-Agitatorische, ins Sozial-Propagandistische pervertiert.

Eine gewisse Problematik liegt freilich, das war immer so, in der Relation zwischen dem Impetus oder der „Gesinnung“ des Künstlers und zwischen dem Betrachter – ich vermeide die Worte „Käufer“, „Publikum“. Ich spreche auch nicht von den Malern, die mit „ihrem“ Sujet den Markt belieferten oder belieferten. Das hatten die Holländer mit den Teniers und Wouwerman, das hatten, um im Lande zu bleiben, die Deutschen vor sechzig, achtzig Jahren mit den Marschen des Allmers, mit den Mönchen des Grützner, mit den Havelkiefen des Leistikow usw. – beliebig zu erweitern. Das „Motiv“ sprach an – das Könnertum mochte handwerklich bedeutend sein, es war für die „Beliebtheit“ zweitrangig. Und dann kam, wieder vom Beschauer her, dies und dies Werk, das im Motiv vertraut oder doch sehr anpackend war, Noldes religiöse Szenen, Dix' Antikriegs-Pathos, Beckmanns herbe Deutlichkeit, die aus einem „Genre“-Motiv etwas wie Anklage herausholte und zugleich die kompositionelle Struktur wie die betonte Wertigkeit der farbigen Antithesen anmeldete – Erschrecken? Begreifen? Spürbar dies: eine jüngere Generation trat zu ihnen, erkannte die Künstler als Deuter ihres Zeitschicksals, und vom Motivischen her fand sie, findet sie den Weg zur formal-künstlerischen Wertung. (Sie hat inzwischen, gleichviel wie die Ergebnisse sind, im Unterricht der Schule die Befreiung von jenem Zeichnen erfahren, unter dem wir litten und bei dem der Radiergummi der wichtigste Begleiter auf dem Weg zur Vollkommenheit war.)

Das aber, was für mich noch offenes Problem darstellt, ist der Pfad oder die Straße, die vom naiven Betrachter zur „absoluten“ oder sagen wir zur „gegenstandslosen“ Kunst führt, wenn er, in der eigenen Auseinandersetzung mit seiner Umwelt oder seiner literarischen Traumwelt, vor das Bild kommt, das mehr sein will als dekorative Erfreulichkeit.

Und der Weg zum Maßstäblichen bei jenen, die in sich selber den Drang zur Gestaltung spüren? Ich spreche davon unbefangen, ich habe selber Willi Baumeister, der 1933 aus einem Lehramt gestoßen war, 1945 in die Professur an der Stuttgarter Akademie berufen, weil er von der Problematik der Farbwerte in der begrenzten Fläche eine argumentierende Auffassung besaß. Doch blieb meine Sorge: das „Abstrakte“ geriet und gerät, sozusagen lehrbar gemacht, aus dem Sinnhaften in das Gebiet des formal Theoretischen, und darüber verflüchtigt sich das Kriterium der echten Aussage, die man bei Klee, bei Marc finden wird. Doch eben nicht bei allen, nicht bei jenen – ich nenne keine Namen –, wo die „autonome“ Aussage über ein auf die Fläche produziertes Innenbild Routine wurde, gelegentlich bereits marktfähig, und das Schlimmste passiert, pedantische „Dämonie“. Das klingt etwas schnöde, aber man möge den Ernst der Frage verstehen. Malerei – darüber sind wir uns einig – ist nicht mehr oder weniger gekonnte „Nachbildung“ der „Natur“, der „Wirklichkeit“ – aber da sie ein Prozeß des Sichtbarmachens ist, und wenn es ein solcher der „inneren Gesichte“ sein mag, muß sie von Menschen geübt werden können, die zu „sehen“ verstehen.

Ich mische mich jetzt nicht in die Händel, in die Kokoschka geraten ist durch seine herben Kontroversen mit den Kommentatoren der „gegenstandslosen“ Kunst. Doch hat es, glaube ich, eine tiefe Bezüglichkeit, daß er seine Unterrichtskurse „Schule des Sehens“ nennt. Jedermann weiß: mit braver und präziser Optik hat das nichts zu tun, aber wohl steckt dahinter dies: wer ein „Seher“ sein will, muß sehen können. Genug davon. Wenn wir hier im Raum des „Kulturkreises im Bundesverband der Industrie“ beisammen sind, ist noch ein Wort gestattet über die soziale Situation der Kunst und des freien Denkertums. Sie war, zum mindesten seit der Auflösung der kirchlichen und ständischen Ordnungen, immer ein individuelles Wagnis, das einmal in schier fürstliche oder doch sehr großbürgerliche Gesellschaftsfunktionen trat – von Rubens bis Lenbach –, das andere Mal in den Mühseligkeiten der aktuellen Erfolglosigkeit sich verbrauchte, wenn nicht, wenn nicht der – Mäzen mit dem Glauben und der Liebe dahinter stand; Fall: Fiedler–Marées. (Ich habe auch nichts gegen den spekulativen Mäzen, der sammelt, um später zu verdienen – er kann hereinfliegen, das ist dann sein Pech, er kann verdienen, dann ist das eine Bestätigung seines rechten Instinkts.)

Der Mäzen als Einzelfigur ist noch vorhanden, ist wieder vorhanden – ich liebe ihn, denn man muß froh sein über jeden, der ein Gespür dafür besitzt, daß in den immateriellen Werten, die nicht in den Zwang des Vergehens gebunden sind, die Kontinuität einer geistigen Schöpferkraft sich darstellt.

Aber daß wir das Mäzenatentum als Gruppe gefunden haben, ist eine tröstliche Sache in sich selber, zumal durch die freie, unbefangene und großartige Weise, wie sie für Leistungen des Geistes, die in unser Bewußtsein eingegangen sind, zu danken weiß, wie sie aber zugleich, stützend, ermunternd, neben das Wagnis, zu dem Wagenden tritt, der vor der Aufgabe der Selbstgestaltung die Mitverantwortung für die Zeitgestaltung empfindet.

Der Vortrag ist unter dem gleichen Titel zusammen mit zwei weiteren Essays von Prof. Heuss im Rainer Wunderlich-Verlag, Tübingen, als Buch erschienen.