

DAS PROBLEM DES KÜNSTLERISCHEN

Vortrag, gehalten an der Technischen Hochschule
München, von Professor EMIL PREETORIUS

19



48

LEIBNIZ VERLAG MÜNCHEN
BISHER R. OLDENBOURG VERLAG

MÜNCHNER HOCHSCHULSCHRIFTEN

6

Copyright 1948 by Leibniz Verlag (bisher R. Oldenbourg Verlag) München. Veröffentlicht unter der Zulassungsnummer US-E-179 der Nachrichtenkontrolle der Militärregierung (Dr. Manfred Schröter und Dr. Rudolf C. Oldenbourg). Auflage 1500. Satz u. Druck Werkdruckerei der Fränkischen Landeszeitung G.m.b.H., Ansbach.

I

Das Thema, das heute zur Behandlung steht, sei zunächst einmal abgegrenzt, damit keine falschen Erwartungen erweckt werden: es sei also einleitend gesagt, was nicht gesagt werden soll. Weder soll das Phänomen Kunst erklärt werden, das allemal ein unergründbares Geheimnis bleibt, noch soll das Einzelkunstwerk, ein höchst komplexes, vielschichtiges Gebilde, erschöpft werden. Vielmehr soll nur das Besondere am Kunstwerk gefaßt werden, das den Akzent des Wortes „Kunst“ trägt, dasjenige also, das Ergebnis ist der bildnerischen Fähigkeit des Künstlers als eines nur dem Künstler eigentümlichen Vermögens, eben jenes besonderen Könnens, von dem bekanntlich die Kunst ihren Namen führt. Dabei wird nicht außer acht gelassen, daß das Kunstwerk als geistige Leistung, die es ja auch ist, sehr mannigfaltige Gehalte in sich faßt und daher von sehr mannigfaltigen Gesichtspunkten aus fruchtbar betrachtet werden kann. Von allen diesen möglichen Betrachtungen wählen wir jedoch nur diejenige, die auf den künstlerischen Tatbestand oder Wesensbestand abzielt, der im Einzelwerk verwirklicht ist in welcher Art und Rangstufe auch immer. Das Kunstwerk soll also nicht als geschichtliches, nicht als kulturelles, nicht als psychologisches Dokument genommen werden, sondern als Dokument einer planvoll gesteigerten Sichtbarkeit, einer besonderen Vergeistigung der Form — man könnte auch sagen, als Zeugnis der Erlebnisse des Auges als eines Sinnesorgans von geistig-seelischer Schöpferkraft. Negativ formuliert heißt das: nicht was die künstlerische mit allen anderen geistigen Leistungen des Menschen verknüpft, soll heute unser Thema sein, vielmehr was sie von allen anderen geistigen Leistungen sondert, was ihr die eigentümliche, die autonome Bedeutung gibt: was sie eben zu einer Leistung der bildenden Kunst macht und nicht zu einer von Dichtung oder Musik, von Wissenschaft oder Philosophie.

II

Die Betrachtung, die hier angestellt werden soll, ist im Hinblick auf die ausgebreitete, vielartige Kunstliteratur eine verhältnismäßig seltene und zwar darum, weil diese Literatur in der Mehrzahl ihrer Darlegungen anzunehmen scheint, es erübrige sich, dies Künstlerische näher zu erörtern, genauer zu bestimmen, da es sich etwa wie das Moralische von selbst

verstehe. Besteht aber diese Annahme zu Recht, vor allem, besteht sie auch heute noch zu Recht? Ist nicht das Kennzeichen dieser Zeit eine heillose Verwirrung und Zersplitterung, eine erschreckende Maßstablosigkeit in allen Urteilen über Kunst? Steht dies Urteil nicht im trüben Zwielficht völliger Subjektivität? Erleben wir es nicht tagtäglich, daß die einen für gültige, große Kunstäußerungen halten, was für die anderen schwache oder Unkunst ist, keiner ernsten Beachtung wert oder gar noch Schlimmeres nämlich ausgemachter Schwindel? Als eines für viele gleichsinnige Beispiele dieser Art sei nur an den Fall Picasso erinnert. Es scheint also nachgerade angezeigt, sich wieder einmal bewußt zu machen, wieder einmal Klarheit zu gewinnen darüber, was denn dies Künstlerische eigentlich sei, worin dies besondere Etwas bestehe, das ja nicht eine Teileigenschaft der Kunst ist, sondern ihre zentrale, ja schlechthin ihr Lebensprinzip: dies geheimnisvolle Etwas, das alle Darstellung des Sichtbaren erst zum Kunstwerk erhebt, das allein ihm die Gültigkeit gibt über Zeiten und Räume hinaus. Denn das ist wohl nicht zu bestreiten: wenn heute noch eine altägyptische Plastik, ein griechischer Tempel, eine frühchinesische Malerei, ein gotischer Dom über die Jahrhunderte, die Jahrtausende bewegend zu uns sprechen, so doch nur durch die Macht jenes geheimnisvollen künstlerischen Etwas, durch die Kraft formaler Vergeistigung, die Tiefe anschaulicher Erkenntnis, wenn auch alle Voraussetzungen, alle Grundlagen, auf denen jene Kunstwerke erwachsen, längst in Vergessenheit geraten sind oder unverständlich geworden.

III

Es gibt allerdings bei der theoretischen Behandlung eben dieses Künstlerischen, die wir uns vorgesetzt, eine ganz besondere Schwierigkeit: man kann nämlich über dies Eigentliche der Kunst, ihre Essenz, ihren Kern nur schwer sprechen, es nur schwer begrifflich fassen: man kann es letztlich nur sehen, nur anschauen und in der Evidenz unmittelbarer Anschauung erleben. Denn es macht ja das besondere Wesen der Kunst aus, daß sie ihr geistig-seelisches Prinzip im Sinnlich-Faßbaren, im Unmittelbar-Anschaulichen verwirklicht und nur in ihm. Das ist das ewige „hic Rhodus — hic salta“ allen künstlerischen Schaffens, allen künstlerischen Verstehens. Und es ist nicht so, wie Tiefsinnige mitunter meinen, daß dies Sinnlich-Faßbare, dies Anschauliche nur das Äußere sei eines Inneren, Höheren, das „dahinter stecke“. Das für den Deutschen so bezeichnende, nämlich rühmend gemeinte Wort „es steckt etwas dahinter“, bezeichnend für das deutsche Mißtrauen gegen die eigenen Sinne, dies Wort gilt gerade nicht für die bildende Kunst. Denn in ihr ist nichts d a h i n t e r, sondern es ist alles d a r i n. Das aber will sagen, was nicht sichtbar gemacht, was nicht Form geworden, nicht ins Gebilde gezwungen ist, das eben ist nicht vorhanden.

Auch für das Kunstwerk gilt wie für alles Lebendige, daß Leib und Seele ein und dasselbe sind, eines Ausdruck des anderen. Es gibt eben keine bloße Form, keine nur äußere Schale: Leben als Natur wie Kunst ist schlechthin in die Gestalt gewachsener oder in die Gestalt gezwungener Gottesdrang. Linie, Farbe, Form, Gefüge der Komposition, alles das als ein organisches Ganze im Einzelnen wie im Gesamt: das ist die Originalsprache der Kunst, eine Sprache, die auf keine Weise zu übersetzen ist, am wenigsten in die begrifflicher Worte. Und mit Recht sagt Goethe, daß die Kunst Vermittlerin sei des Unaussprechlichen, daß sie dazu da sei, daß man sie sehe, nicht davon spreche, es sei denn in ihrer Gegenwart. Diese Mahnung wollen wir beherzigen: wir rufen die Kunst selber herbei, daß sie von unserem Thema durch ihre Schöpfungen unmittelbar zu uns spreche — immer wieder von jenem Eigentlichen, jenem Künstlerischen, wann, wo und wie es auch geworden sei. Freilich, ein uferloses Material steht hier vor uns, und wir müssen es begrenzen, müssen eine Auswahl treffen. Diese Auswahl geschehe aber nicht nach einer der sonst üblichen Gesichtspunkte wie etwa, als dem gebräuchlichsten, dem historischen. Unsere Auswahl zielt ja allein darauf, eben das Künstlerische sichtbar zu machen, sozusagen den Nerv der Sache bloßzulegen: jenes Eins und Alles der Kunst zu erweisen, mit dem sie steht und fällt, ob es sich nun in der alten oder der neuen Kunst verwirklicht hat, in der freien oder angewandten, in der Kunst des Westens oder des Ostens: *ars una — species mille!* Wenn aber bei dieser Darbietung vielfach mit Bildvergleichen, mit der Bildantithese operiert wird, so darum, weil Sie als Betrachter auf solche Weise in der Anschauung verharren, ganz Auge bleiben, also außerhalb alles Begrifflichen: Sie werden die Sprache der Bilder in ihrem eigensten Sinne verstehen, das heißt aber, diese Sprache „anschauen“.

(Von einfachen Beispielen der Schriftgestaltung und angewandten Graphik aufsteigend zur freien, hohen Kunst der Malerei, Zeichnung und Plastik von früher und später Zeit, von europäischer und ostasiatischer Herkunft wird mit Beispiel und Gegenbeispiel, mit Ausschnitten, Vergrößerungen und Abänderungen der Versuch gemacht, das eigentlich Künstlerische als das tragende Lebensprinzip aller Kunstschöpfung in seiner besonderen bildlogischen Gesetzlichkeit eindringlich zu machen, es abzugrenzen vom Unkünstlerischen und Außerkünstlerischen und zuletzt hinzuführen zur Erkenntnis jener subtilen, schwebenden Differenzen der bildnerischen Qualität, wie sie als höchstes, aufschlußreichstes Beispiel die Rembrandtsche Handzeichnung in ihrer originalen Faktur und in der ihrer Kopisten, Nachahmer, Fälscher und Schüler in so mannigfacher Weise dartut.)

IV

Bei unseren Versuchen mit Bildbeispielen in einer besonderen Auswahl, Reihung und Zurichtung unser Thema deutlich werden zu lassen, wurde die moderne, die heutige Kunst nur in Form der angewandten Kunst mit Schriftgestaltungen und Plakaten gezeigt. Sie haben ein Recht zu fragen: warum diese Beschränkung? Darauf sei geantwortet: darum, weil die entscheidenden Kriterien für unser Problem, für den künstlerischen Bestand, mit denen operiert wurde, auf die moderne Kunst als freie, selbst-eigene nicht eigentlich mehr oder doch nur teilweise noch anwendbar sind. Damit ist freilich etwas Entscheidendes ausgesprochen, nämlich nichts anderes, als daß Grundlage, daß Lebensgesetz der modernen Kunst andere sind als die der nichtmodernen. Und es gilt zu diesem aufs höchste aktuell gewordenen Thema abschließend einige Worte zu sagen. Daß die heutige, wir meinen die moderne Kunst der ganzen Welt in einer tiefen, schicksals-schweren Problematik steht, nicht erst jetzt, sondern seit mehr als einem Menschenalter, das ist wohl nicht mehr zu verkennen. Es ist die gleiche Problematik, die unser gesamtes heutiges Kulturbewußtsein beschattet, die den früheren Stolz dieses Kulturbewußtseins nicht erst seit Nietzsches Kassandraruf zu einer mannigfach gefärbten, immer entschiedeneren Kulturkritik werden ließ. Sehr im Gegensatz zum *l'art pour l'art*, das noch für den Impressionismus galt, ist nun unsere moderne Kunst nicht mehr nur von künstlerischen Tendenzen getragen: die außer- und überkünstlerischen Tendenzen des gesamten jüngsten Weltverlaufs strömen in sie hinein als in das empfindlichste, aufnahmewilligste Gefäß. Denn diese Kunst ist erfüllt von dem Willen, gemeinsam mit den sonstigen geistigen Ausdrucksmitteln mitzuwirken an einem neuen allgemeinen Lebenssinn. Und dieser drängende Wille zum Neuen, zum Neuen nicht als einer bloßen Sensation, einem leeren Snobismus — soviel sensationslüsterne, snobistische Mitläufer es dabei auch geben mag — der Wille zum Neuen als zum Ewig-Lebendigen, zum Vorwärtsschreitenden, zu einem unaufhaltsamen Weiter: das gibt allen Versuchen dieser modernen Kunst, auch den gewagtesten, eigenwilligsten immer wieder die tiefe, die unbestreitbare Legitimation. Indem aber diese Kunst in einem auf Höheres zielenden Streben begriffen ist, wird sie zugleich tief fragwürdig: denn mehr und mehr muß sie den uralten, sinnlichen Boden unter sich verlieren, der alle bisherigen Bildkünste getragen hat, gebunden und befestigt. Paradox könnte man sagen: indem diese moderne Kunst über ihre Grenzen hinausdrängt, mehr bedeuten will als nur Kunst, in gleichem Maße läuft sie auch Gefahr, weniger als Kunst zu werden.

V

Fassen wir es konkret: der Natur als einem organischen Ordnungsgefüge stand die Kunst bisher als ein Ordnungsgefüge eigener Art und Gesetzlichkeit, dennoch aber als sinnvolle Antwort gegenüber, sie war ihr zugehörig in einem geheimnisvollen Zusammenhang. Denken Sie an Goethes tiefes Wort vom künstlerischen Schöpfer: es ist ein unbekannt Gesetzliches im Objekt, das einem unbekannt Gesetzlichen im Subjekt, dem Künstler, entspricht. Eine Erkenntnis, die ein großer neuer Künstler, die Cézanne in die Worte faßt: der Künstler und die Natur sind parallel; es gilt nur, diese beiden Texte, den des menschlichen Geistes und den der Natur eins werden zu lassen. Aber eben diese Natur, sie ist nicht mehr das zentrale, das letztgiltige, das zugleich zeugende und bindende Thema für die moderne Kunst. Es ist ein Etwas über und unter dieser Natur, ein Etwas vor allem Gestaltigen, sozusagen ein reines Prius als Urlaut und Urform, es ist nicht mehr nur Natur, es ist die gesamte Wirklichkeit mit allen ihren drohenden, drängenden Wesenheiten, ihren gespenstigen Hintergründen, es ist zudem die heutige, zerklüftete, diffuse, im gleitenden, schwankenden Wandel begriffene Wirklichkeit — es ist, um es auf zwei Begriffe zu bringen, nicht Kosmos mehr, sondern Chaos, was gewaltsam in eine neue Formensprache gebannt werden soll durch den souverän gestaltenden Geist. Und was von losgerissenen Fetzen, von Bruchstücken, Fragmenten als seltsam zwischenwesigen, organischen Formen, als Erinnerungsbildern sichtbarer Natur in diesen modernen Schöpfungen noch geistert, das alles ist nur Absprung in eine Vielfalt von eigenwilligen Linien-, Farb- und Formmanifestationen, seien sie mehr gedacht oder mehr gefühlt, geistige Konstruktion oder dumpfer Aufschrei. Längst ist ja der gesamte Arbeitsprozeß in die Innenwelt des Künstlers verlegt, und mehr und mehr wird der letzte sachliche Widerstand eines sichtbaren Außen in diesen Prozeß hineingerissen, mit ihm fortgerafft. Die eigentlichen Probleme sind übersprungen, beiseite gesetzt: ihre Knoten sind nicht mehr gelöst, sondern zerhauen. Denn es geht um ganz andere, jenseits des spezifisch Künstlerischen liegende Tendenzen. Die Anspannung zwischen dem zu bewältigenden Stück Natur und dem bewältigenden Künstler, aus der bisher alle Bildkunst und ihre Lebendigkeit erwachsen sind, dies Ringen um das Geheimnis der Sichtbarkeit, in das sich alles Innerliche mit seinem Reichtum erst entband: es ist abgeschwächt, wenn nicht überhaupt aufgehoben. Das Gebilde ist unmittelbar aus dem Innern des Schöpfers herausgestellt als eigen- und selbstwilliges Produkt. — Notabene: hier ist die Rede vom Gesamtcharakter der Kunst, die man als moderne bezeichnet, von ihrer kennzeichnenden Grundtendenz. Das ist freilich ein bloßes „Als ob“. Denn diese moderne Kunst ist kein homogenes Ganze, sondern

ein weiter Bezirk größter Mannigfaltigkeit, in der von der Gebundenheit an die sichtbare Natur bis zur Gelöstheit von ihr alle Nuancen, Variationen und Übergänge zu finden sind. Die Gegenwart ist ja kein Punkt, sie hat Breite, sie ist ein Ineinander, ein Beisammen verschiedenster Lebensschichten und Lebensströmungen, sie ist ein vielstimmiger Chor. Dennoch: die Gesamttendenz der modernen Kunst strebt nach einer Entfernung von aller gegenständlichen, aller sichtbaren Natur, sie ist ein Hinüberschwingen in eine völlig neue, noch unbekannte Sphäre. Aber bleiben wir des Goetheschen Hinweises bewußt und lassen wir diese Kunst in einigen charakteristischen Beispielen unmittelbar zu uns sprechen. Ihr Anblick wird uns belehren, um was es hier eigentlich geht, in welchem Maße diese neue von der früheren, der nicht modernen Kunst grundsätzlich verschieden ist. Wie aber ihr Eindruck auch immer sei, vergessen wir nicht: diese moderne Kunst ist ein Faktum, eine weder wegzudenkende noch rückgängig zu machende Notwendigkeit, sie ist entstanden unter dem Drucke entwicklungsgeschichtlicher Zwangsläufigkeit: sie ist da, ob man sie verehrt oder verachtet, ob man sie für den richtigen Weg hält oder ob für einen falschen, für einen Anfang nimmt oder ein Ende.

(Es folgt eine Reihe moderner deutscher, französischer, italienischer und schweizerischer Bildschöpfungen aus den letzten Jahren als Malerei, Zeichnung und Plastik zum Teil in unmittelbarer Gegenüberstellung zu früherer Kunst und zur Kunst der Primitiven.)

VI

Es liegt nun nahe zu sagen, daß jede moderne Kunst als etwas Neues, noch Unvertrautes zunächst einmal nicht verstanden und darum abgelehnt worden sei, ja aufs heftigste bekämpft. Sie habe sich dann aber doch immer wieder nach kürzerer oder längerer Zeit Verständnis und Anerkennung errungen. Beispiele für diese Tatsache gäbe es genug und zwar in der Geschichte aller Künste aller Länder. Das ist freilich eine Behauptung, an der nicht gezweifelt werden kann. Für die bildende Kunst zumal wird als das letzte, große Beispiel hierfür der französische Impressionismus genannt: von den wilden Skandalen der ersten Pariser Ausstellungen bis zu seiner baldigen Geltung in der ganzen Welt. Und man zieht daraus den Schluß, ganz so werde es auch mit der modernen Kunst von heute gehen. So plausibel jedoch diese Schlußfolgerung auch klingt, es ist ihr einiges Wesentliche entgegenzuhalten. Nämlich: bei allen früheren „modernen“ Künsten hat es sich jeweils um eine neue künstlerische Sprache gehandelt, die aus einem neuen künstlerischen Sehen erwachsen war, nicht aber auch

um ein neues Thema, über das gesprochen wurde. Und was die bildende Kunst betrifft, so war — wir können uns nur wiederholen — dies Thema seit je und je die sichtbare Umwelt, im weiten Wortverstande genommen die Natur, sei sie nun von außen erfaßt, sei sie von innen imaginiert, also in phantasievollen Gebilden erdacht. Aber eben dies Thema aller bisherigen Bildkünste — wir müssen uns abermals wiederholen —, dies Thema ist fraglich geworden, ja mehr noch, es wird in zunehmendem Maße programmatisch verleugnet. Also nicht nur die Sprache unserer modernen Kunst ist neu, neu ist auch ihr Gehalt, ihr Stoff, ihr tragender Grund: nicht nur ihr Wie, sondern auch ihr Was. Aber damit nicht genug! Hinzu kommt, daß dies neue Thema gar kein einhelliges mehr ist, sondern, wie auch schon gesagt wurde, ein höchst vielartig-verworrenes. Und daher gibt es nicht nur eine neue Sprache in der modernen Kunst, sondern viele, voneinander verschiedene, wie es die zuletzt gezeigten Bilder anschaulich gemacht haben. So erhebt sich allerdings die Frage: können diese vielen Kunstsprachen allesamt nebeneinander ein allgemeines Verständnis, eine allgemeine Geltung erlangen? Was ja der Kunst von heute fehlt, das ist der gemeinsame, der richtende, befestigende Nenner, auf den aller künstlerischer Ausdruck bezogen ist, in dem die Sprache der Bildkunst sich sammelt und sich eint zu einem verbindlichen tragenden Idiom, wie es früher einmal die sichtbare Umwelt war. Aus diesem Grunde aber ist der Zustand von heute nicht ohne weiteres einem von früher gleichzusetzen, sind die Erfahrungen von ehemals auf unsere Zeit nicht ohne weiteres mehr anwendbar. Eine ganz andere Frage ist es, ob aus dieser heutigen künstlerischen Sprachverwirrung, die durchaus ihre Parallelen auf anderen geistigen Gebieten hat, beispielsweise dem philosophischen und erkenntnistheoretischen, ob sich daraus doch noch in einer sich wandelnden Fortentwicklung etwas Gemeinsames bilden wird und zu einer überspannenden Einheit werden. Aber diese Frage ist als eine Frage des Künftigen für keinen Menschen zu beantworten und zwar weder im positiven noch im negativen Sinne.

VII

Wir kommen zum Abschluß unserer Darlegung und wollen versuchen, in kurzen Worten die kritische Situation unseres künstlerischen Schaffens zu umreißen, wie sie uns heute gegeben scheint. Es ist, alles in allem gesehen, eine andere Welt, die heute heraufdämmt, eine andere Wirklichkeit, man könnte sagen, es ist eine Neunatur von anderen Maßen, anderen Substanzen, anderem Gefüge, die eines anderen göltigen Antlitzes bedarf. Und der künstlerische Ausdrucksdrang des Menschen, der als eine tiefe Lebensnotwendigkeit wirkt, ist in unserer modernen Kunst, in all ihrem Suchen und Drängen, in ihren vielfältigen, oft gewagten Äußerungen auf

dem Wege, sich eine neue Basis seiner Manifestation, seiner bildnerischen Verwirklichung zu schaffen. Denn Künstler wird es immer geben, solange es Menschen gibt und eine menschliche Seele; ob es aber noch Kunst geben wird im bisherigen Sinne, in dem Sinne nämlich, den die Kunst, die Bildkunst, seit Menschengedenken gehabt: sehen Sie, das ist problematisch geworden, ebenso problematisch wie der Fortbestand unserer ganzen bisherigen Kultur. So verführerisch es immer sein mag, nach weltgeschichtlichen Analogien zu suchen zur Klärung unserer gegenwärtigen Situation, zur Befestigung oder gar zur Tröstung: alle diese mutmaßlichen Analogien gehen fehl. Genau so wie alle besonderen Ahnen und Gefährten fehl-gewählt sind, die jede moderne Kunstrichtung sich aus den vergangenen Epochen willkürlich herausgreift und alsdann auf eine vermeintliche Verwandtschaft der schöpferischen Absichten und Gesinnungen von damals und heute schließt, ja sich geradezu darauf beruft. Es ist die grundsätzliche Verwechslung vom Genotypischen mit dem Phänotypischen, dem bloß Erscheinungsmäßigen mit dem Herkunfts-, dem Stammesmäßigen, Parallelen zu ziehen zwischen moderner Kunst und etwa prähistorischer, primitiver, kindlicher oder aber östlicher, ägyptischer, frühmittelalterlicher und welcher Kunst auch immer. Das unvergleichlich Neue und freilich höchst Kritische dieser Weltstunde ist es, daß der Mensch durch eine zwangsläufige Verabsolutierung seiner Naturerkenntnis und die Übertragung ihrer Kategorien auf das gesamte Dasein nicht mehr Herr der Natur ist als ihr gewaltigstes Mittelstück, ihr nämlich noch ganz eingehörig, noch ganz von ihr umschlossen und behaust, sondern daß er als d a s Subjekt schlechthin der Natur als d e m Objekt gegenübersteht, daß er schon außerhalb ihrer seinen Standort gewonnen hat: steht das souverän gewordene Ich befestigt in einer selbstherrlichen, einer menscherschaftenen Welt, losgelöst von der Welt der Natur, in einer Menschenwelt eigener Gesetze, eigener Zusammenhänge, eigener Wirklichkeit. Und in diesem völlig neuen Faktum liegt der tiefste Grund dafür verborgen, warum denn die Natur, die organische Natur und deren mannigfaltige Gebilde nicht mehr wie ehemals zwanglos, überzeugend und unmittelbar umzusetzen sind in die vergeistigten Formen künstlerischer Gestaltung, warum dies uralte Thema der Bildkünste mehr und mehr den Eigenreiz verliert, zum Weiterzeugen, zum Nachformen zu erregen, die Eigenmacht, dies Nachformen in feste Grenzen zu zwingen.

