

BIBLIOTEKA
MUZEUM ŚLĄSKIEGO

3483

II

NS
TETZE

LEBEN=
DIGE
KUNST=
WISSEN=
SCHAFT

ZUR
KRISE DER
KUNST
UND DER
KUNST=
GESCHICHTE

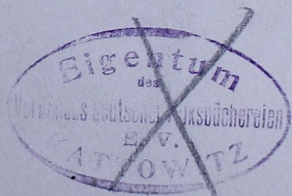
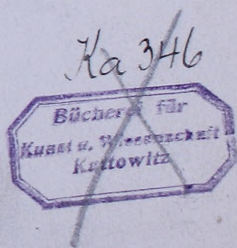
20. xii. 1987

H. TIETZE: LEBENDIGE KUNSTWISSENSCHAFT

H A N S T I E T Z E

LEBENDIGE KUNST= WISSENSCHAFT

Zur Krise der Kunst
und der
Kunstgeschichte



WIEN 1925

KRYSTALL-VERLAG GES. M. B. H.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten.

3483



Dem treuen Kameraden so vieler Wege und
Irrwege widme ich dieses Buch des Bekennt=
nisses zum 16. Dezember 1925

VON DEN BEITRÄGEN IN DIESEM BAND SIND VIER IN IHRER ERSTEN Fassung Vorträge gewesen, die ich im Herbst und Winter 1924/25 in der »Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst« in Wien gehalten habe; »Denkmalkult« wiederholt den Gedankengang eines Referates auf dem »Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz« in Münster und erschien 1922 im »Genius«, III/2; die »Verlebendigung der Kunstgeschichte« ist zuerst im Hochschulblatt der »Frankfurter Zeitung« vom 6. März 1925 gedruckt worden. Der Bericht über die »Literatur über die neueste Kunst« war 1917 in der Kunstchronik, der über den »Blauen Reiter« 1912 in der »Kunst« erschienen; ich drucke die beiden letzten so weit zurückliegenden Aufsätze nicht nur wegen des melancholischen Vorrechtes des Alternden, hie und da recht behalten zu haben, noch einmal ab, sondern auch deshalb, weil auch ihr Ideeninhalt derselben Einheit angehört, die auch die übrigen zusammen-schließt.

Diese Einheit ist in der Überzeugung von der Identität und Polarität der Kunst als lebendigen Erzeugnisses und als Objektes wissenschaftlicher Betrachtung gelegen; was wir moderne und was wir alte Kunst nennen, ist eines und ist zugleich entgegengesetzt, in diesem paradoxalen Dualismus nur der geistigen Ganzheit erfassbar, die das Organ eines um Kunsterkenntnis Bemühten sein sollte. Diese Verkettung von Gegenwart und Vergangenheit war schon der Grundgedanke meiner 1913 erschienenen »Methode der Kunstgeschichte«, ist aber unter dem schweren Ballast doktrinären Wissens, von dem ich mich damals nicht frei zu machen vermochte, nicht so deutlich herausgekommen, wie ich ihn heute formulieren möchte: Nicht Lebendiges aus Totem zu erklären, ist der Sinn der Kunstgeschichte, sondern aus Lebendigem Totes zu deuten, das durch diese Berührung aufhört tot zu sein oder aber – wenn es der Belebung trotz – zu dem Toten gehört, dessen Begrabung den Toten obliegt. Dieses Bekenntnis zur höchsten Eindringlichkeit zu steigern, deren ich fähig bin, müßte das Ziel einer Neubearbeitung meiner »Methode« sein, die seit langem fällig ist; nachdem ich mehr als ein Jahrzehnt erst an den Krieg, dann an administrative Arbeit verloren habe, die ich meinem Vaterlande schuldig zu sein glaubte, zögere ich jedoch, meine Rückkehr zur Wissenschaft durch ein solches

programmatilches Buch zu vollziehen. Ich muß diese Arbeit zunächst vor anderen Plänen zurückstellen; in meinem Aufsatz »Geistesgeschichte der Kunstgeschichte«, in »Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen« (Leipzig, 1924) habe ich ohnedies meinen heutigen Standpunkt dargelegt, in dem Aufsatz »Die soziale Funktion der Kunst« im »Jahrbuch für Soziologie« kurz das Problem skizziert, das mir gegenwärtig den Brennpunkt aller kunsttheoretischen Erwägungen zu bilden scheint: die Frage der Wechselwirkung zwischen Kunst und Leben. In der tieferen Erforschung dieses Zusammenhanges, die mich beschäftigt, möchte ich nicht nur die historische Begründung der alten, sondern auch die unmittelbare Erklärung der neuen künstlerischen Produktion suchen, die Antwort auf die angstvolle Frage, die heute die wissenschaftliche Erkenntnis und die lebendige Schaffentätigkeit lähmt, die Frage nach dem Sinn der Kunst. Was diese durch die Vergangenheiten lebendig erhielt, ihre Zugehörigkeit zur Totalität des Daseins, kann sie auch allein in der Gegenwart rechtfertigen.

Dieser Verbindung zwischen Kunst und Leben zu dienen, war auch die sittliche Forderung, die ich durch meine amtliche Tätigkeit zu erfüllen versuchte; heute, da ich den Zusammenbruch meines Glaubens an die Möglichkeit, ein solches sittliches Ideal im österreichischen Staatsdienste zu verwirklichen, zugestehen muß, schicke ich mich an, der erkennenden Tätigkeit zurückzugeben, was ich ihr, eines Traumes wegen, ein Dutzend Jahre vorenthalten habe.

So ist dieses Büchlein, in manchem Sinne ein Werk beginnender Sammlung, als Vorwort meiner neuen wissenschaftlichen Existenz anzusehen, die aus den verlorenen Jahren die vertiefte Überzeugung behalten möchte, daß wahre Kunst und wahre Wissenschaft nur als Teile des ganzen Daseins bestehen können, aus dessen Brausen wir die Gewißheit unserer Lebendigkeit gewinnen.

Wien, im November 1925.

DER VERFASSER.

INHALTS-VERZEICHNIS

Moderne Kunst und alte Kunst	7
Der deutsche Expressionismus	19
Die Krise des Expressionismus	33
Verlebendigung der Kunstgeschichte	45
Moderne Kunst und Kunstmuseum	55
Denkmalkunst	67
Wert und Bedeutung der Kunstkritik	75
Die Literatur über die jüngste Kunst (1917)	85
Der blaue Reiter (1912)	93

MODERNE KUNST
UND
ALTE KUNST

ARS UNA! WIE EIN HIMMELSDOM WOLBT SICH DER BEGRIFF DER ewigen und einheitlichen Kunst über dem menschlichen Treiben; in Myriaden von Einzelsternen flimmernd, aber in seiner Ganzheit ein einziges strahlendes, von einer majestätischen Gelethlichkeit regiertes Firmament. Und wie der gestirnte Himmel, der uns das ungestörte Sein des Alls verbürgt, schenkt auch jene Vorstellung von der Einheit der Kunst belegendende Ruhe; jede einzelne Erscheinung, in ihrer Losgelöstheit räthelhaft, unstet und schwankend, erhält ihren vorbestimmten Platz, ihre vorgeschriebene Bahn; aller Widerspruch und alles Zufällige löst sich in Harmonie. Wer in den Kunstwerken anderes sucht als bloßen Wissensstoff, für den hat der Gedanke, daß es nur eine Kunst gibt, etwas sehr Verlockendes; besonders die Künstler, die von der Seite des Gefühls allein an sie herantreten, erblicken in ihrer Scheidung nach verschiedenen Kategorien eine Herabwürdigung der Kunst. Als ein Kunsthistoriker, von Max Liebermann nach seiner Meinung über die großen französischen Impressionisten befragt, sich äußerte: »Davon verstehe ich nichts, ich kenne nur alte Kunst«, erwiderte der Meister: »Ich dachte, Sie seien Kunstkenner; aber Sie treiben wohl nur Warenkunde«.

Diese Auffassung des Künstlers entstammt seiner Erfahrung neuer wie alter Kunst. Was ist Vergangenheit, was ist Gegenwart? Jedes Kunstwerk ist irgendwie an den Moment geschmiedet, der es gebär; nur in diesem Augenblick des Werdens ist es voll geschwellt vom Atem seiner Zeit, ganz erfüllt vom Geiste seines Schöpfers; in seiner Geburtsstunde beginnt es zu sterben. Dem Künstler ist dieser Vorgang aus seinem eigenen Schaffensprozeß geläufig. Ihm ist sein eigenes Werk vom Augenblick, da es entstand, ein Stück Vergangenheit, nicht mehr unmittelbarer Ausdruck seiner selbst, durch den Akt der Erchaffung unwiederbringlich losgerissen von der Welt ungeborener Ideen, die er in seinem Inneren trägt, dem andern unendlichen Reich, dem des Gewordenen, übergeben. Aber umgekehrt erfährt der Künstler diese Welt der Vergangenheit nur dort, wo sie gegenwärtig ist. Aus welcher Entrücktheit das Kunstwerk stamme, es steht scheinbar zeitlos in seinem Leben; denn er und wir empfinden es als Kunst im unmittelbarsten Sinne eben nur insofern, als es uns mit diesem heißen Atem berührt. Anderes ist

Denkmal, Dokument, ehrwürdiger Ausdruck längstverklungener Geistigkeit; Kunst – erfüllt von der dunklen Glut dieses Namens – ist nur was lebt und als lebendig empfunden wird. Im ewig Gleitenden das Gebliebene, im Alten das Junge, im Vergangenen das Gegenwärtige. Die Wogen brausen über künstlich aufgetürmte Dämme hinweg, ein Ozean liegt uferlos nach allen Seiten vor unserem Auge – Ars una, die eine Kunst.

Und dennoch ist der Gegensatz zwischen alter und moderner Kunst unüberbrückbar und tief vorhanden und spitzt sich gerade bei solchen, die unmittelbaren Anteil an künstlerischen Dingen haben, bisweilen zur äußersten Schärfe der Antipathien und Sympathien zu. Hier die Antiquomanen, hier die Konoklasten! Hier die Fanatiker, die alle alten Museen verbrennen, dort die Orthodoxen, die alle modernen Künstler aufhängen möchten; sie hassen alten Kram oder modernen Mist und sehen im Gegensatz dazu die einzig echte wahre Kunst.

Besteht eine solche Grenze zwischen den beiden Arten von Kunst, so scheint es am einfachsten, sie vom Begriff des Zeitgenössischen aus zu suchen; auf den ersten Blick wäre man ja geneigt, zeitgenössisch und modern gleichzusetzen. Aber ist wirklich alles modern, was Zeitgenossen hervorbringen? Entsteht nicht fortwährend eine breite Masse von Erzeugnissen, die in Wahrheit einer längst vergangenen Zeit angehören, zurückgebliebenes Epigonenwerk, überwundene Überbleibsel früherer Bewegungen, Sedimente, Rest? Kann auch dies modern genannt werden, in einem Atem und mit einem Worte wie jene dem halben Augenblick entsprossenen Werke, in denen die rote Flamme der Lebendigkeit zuckt? Wenn das Merkmal der Modernität in der unmittelbaren Gefühlswirkung auf Mitlebende gelegen ist, so ist es schwer, den veraltetesten Erzeugnissen, und wenn sie uns noch so sehr umgehende Gespenster der Vergangenheit dünkten, den Charakter der Modernität abzusprechen. Denn offenbar gibt es für sie alle einen Kreis von Mitlebenden, in dem sie den gesuchten Widerhall erwecken, gibt es Menschen, die all jene geistige Befriedigung aus ihnen schöpfen, die andere – Fortschrittlichere – Kunstwerken ganz anderer Art danken. Diese Genüsse gegeneinander zu messen, gegeneinander zu werten, scheint mir unmöglich; denn wer dürfte für seine eloterische

ästhetische Befriedigung eine größere Intensität beanspruchen, als sie anderen aus unverhohlenem Kitsch zuteil wird? Aus der Echtheit des Empfindens läßt sich der Unterschied nicht ableiten, der kann da und dort in gleichem Maß vorhanden sein oder fehlen; er läßt sich aber auch aus der Autorität der Empfindenden nicht ohne weiteres ableiten. Es stehen Generationen, völkische Anlagen, soziale Schichten, intellektuelle Typen, einander vielfach berührend, durchkreuzend und bekämpfend, neben und gegeneinander; wer hat recht, Jugend oder Alter, Minorität oder Majorität, Snob oder Banaule? Oder vielleicht die Mitte, die an all diesen Polaritäten irgendwie teil hat und daraus das Milchmalch einer *communis opinio* herausdestilliert, das der künstlerische Wille der Zeit zu sein begehrt? Dieser Wille der Zeit ist ein kompliziertes Ganzes, das Ergebnis all der widerstrebenden Kräfte, die in sie ausgeschüttet sind und um die Herrschaft ringen; ist doch alles Kulturbewußtsein eine Frage der Macht. Der sozialen, intellektuellen, individuellen Macht; der Gilde der Kenner, die ihre Autorität aus der Verfeinerung ihres Geschmacks und der Schulung ihres Verhältnisses zur Kunst schöpfen, steht die Masse gegenüber, die sich auf das brutale Gewicht der breiten Majorität stützt. Die Waage schwankt – schwankt heftiger in der unruhigen Atmosphäre einer Zeit wie der unseren – ihr Zünglein beschreibt immer einen Bogen, der all das an Kunst umfaßt, was irgend einem lebenden Menschen – und sei es nur dem Erzeuger selbst – noch lebendig dünkt. Wer auch nur den Schlechtesten seiner Zeit genug getan, der hat für diese seine Zeit gelebt; daß aber auch seine Zeit in ihm lebe, dazu bedarf es noch eines andern. Denn trotz alldem findet die Zeit in ihrer Kunst einen eindeutigen Ausdruck; die vielen Seelen, die sie in ihrer Brust fühlt, sind Zeichen und Teil ihrer faustischen Einheit.

Dem Kunsthistoriker ist der Begriff der zeitgebundenen Kunst völlig geläufig, denn dieser ist es, der seiner entwicklungsgeschichtlichen Konstruktion das Rückgrat gibt. Wir datieren auf Jahrhunderte, in dicht erforschten Perioden oder bei gut erkannten Künstlerindividuen auf Jahre und verbinden mit dieser zeitlichen Bestimmung eine ganz klare Vorstellung; ein Werk, um 1500 statt um 1490 oder 1510 datiert, ist ein anderes. Nicht, daß es nicht auch an den äußeren Grenzen dieses Zeit=

raumes entstanden sein könnte, aber es wäre dann gegenüber dem »Stil von 1500« Vorläufer oder zurückgeblieben und würde wahrscheinlich die Merkmale davon auch irgendwie verraten. In der unendlichen Fülle der Produktion einer Zeit gibt es ein Richtlot, den Entwicklungswert, der – jenseits aller absoluten Qualität – das jeweilige künstlerische Ausdrucksbedürfnis einer Epoche bestimmt. Der Ort dieses Entwicklungswertes ist der Schnittpunkt aller vorangegangenen Entwicklungslinien; er bildet ihren Durchgangspunkt zu weiteren Aufgaben, also auch für den rückgewandten Blick einen Punkt, in dem sich viele Linien treffen. Es ist infolgedessen leichter, diesen Punkt für die Vergangenheit zu bestimmen als für die Gegenwart, da hier nur das eine, das aus der Vergangenheit herüberwirkende Strahlenbündel vorhanden, seine Überprüfung aus der Weiterentwicklung jedoch unmöglich ist – die teleologische Kontrolle der Kausalität. Wir sehen den Weg woher, wir sehen nicht den Weg wohin. Dennoch genügt die eine Seite zur beiläufigen Bestimmung des aktuellen Entwicklungswertes auch der Gegenwart; denn die Vergangenheit lehrt uns, daß er niemals in jenen Werken zu finden war, die sich mit sklavischer Nachahmung von früher Vorhandenem begnügten, also auf einer Stufe verharren, die bereits lange vorher erreicht gewesen war, sondern immer nur in denen, die, in rätselhafter Verwandtschaft mit anderen geistigen Äußerungen ihrer Zeit, das Übernommene umgestalteten, die also dadurch, daß sie ein Neues hervorbrachten, ihren Anteil an der schöpferischen Potenz, anders gesagt ihre Zugehörigkeit zur Kunst bewiesen. Jene Forderung der »Neuheit des Gefühlsgehaltes«, die Elster an das Kunstwerk stellt und die die ältere Ästhetik – formal eingestellt wie sie war – als Wesensbestandteil der Schönheit erkannt hatte – »Nur Neuheit der Bilder vermag ihnen diejenige Kraft zur Beseligung zu verleihen, in die wir ihre Schönheit setzen« (Ch. H. Weisse, System der Ästhetik, Leipzig, 1830, I. § 13.) – ist nicht nur aus der Psychologie, sondern auch aus der Geschichte abgeleitet. Die Epigonen und Nachtreter waren nicht nur ihrer Zeit zweitrangig, sondern sie sind auch noch nach Jahrhunderten unerträglich und minderwertig, nur als Füllsel und historische Dokumente von Belang; kann es in unserer Zeit anders sein, muß der Entwicklungswert, der für sie entscheidend und maßgebend



XVIII. Dynastie, Büste der Königin Nofret-Ete
Nach L. Borchardt, Porträts der Königin Nofret-Ete. Hinrichs, Leipzig 1923

ist, nicht wie damals und immer bei jenen Werken sich finden, die – geliebt und gehaßt – von jedermann als das Neue empfunden werden! Damit ist keineswegs gesagt, daß jeder waghallige Neuerungsversuch als große Tat bejubelt werden muß – mit der Frage der Qualität hat das hier Vorgebrachte nicht unmittelbar zu tun – und daß es an sich für die Zukunft eine große Bedeutung besitzen wird. Der Weg der Entwicklung ist nicht eindeutig bestimmt, wie der, den Hänsel im Märchen mit den fallengelassenen Kieselsteinen bezeichnet, und jeder Schritt vorwärts ist das Ergebnis eines vielgestaltigen Prozesses. Aber das eine läßt sich sagen: das neuartige Werk – sofern überhaupt das Fluidum der Kunst von ihm ausstrahlt – bezeugt das Vorhandensein von Kräften, die irgendwie am Weg der Zukunft bauen und die unverlierbar in das Werden dieser Zukunft einströmen. Das was wohl nicht schon die Zukunft ist, aber in die Zukunft deutet und dadurch auch an ihr bildet, ist in jeder Zeit das Moderne – zum Unterschied vom Unmodernen.

Dieses Unmoderne – schon in der Terminologie Vasaris als das verachtete vecchio von dem verehrten antico geschieden – bildet die Zone, die das Moderne vom Historischen trennt; es ist der Anfang jenes Dunkels, in das nach dem Ausdruck Julius Langes jedes Kunstwerk – und sei es das höchste – für länger oder kürzer unterinken muß, um später zum neuen historischen Glanz wieder aufzuerstehen. Diesen Vorgang erlebt jeder Einzelne auch an sich selbst. Jeder besitzt ein von Bildung und Temperament bestimmtes Maß von Aufnahmefähigkeit für die Kunst seiner Zeit, irgend etwas von ihr ist ihm modern; er nimmt von ihren Werken auf, was ihm zusagt und wächst daran in der Richtung der allgemeinen zeitlichen Entwicklung ein Stück weiter. Aber auch für den Anpassungsfähigsten und Frischesten verlangsamt sich das Tempo des Mitgehens progressiv und mit biologischer Notwendigkeit kommt für jeden – wie für den Schaffenden auch für den Genießenden – der Augenblick, da er definitiv zurückbleibt, stehen bleibt. (Was mit der Frage der persönlichen Erfüllung nichts zu tun hat! Rembrandt erfüllte sich grandios, als er für seine Zeit zurückgeblieben war.) Nach der andern, der Anfangsseite, liegt die Grenze dessen, was dem Einzelnen noch modern ist, wie mir scheint, in der Stufe, die er bewußt und unbewußt mit sich selbst heranreifen sah; vom selbst Erlebten – lauter

Stücken eigener Geschichte – gibt man nur widerstrebend etwas an jenes verhaßte Fegfeuer der Unmodernität ab. Aus der Summe dieser Einzelerfahrungen ergibt sich eine nach einem generationsweisen Rhythmus bewegte Dreigliederung; modern ist uns, was wir selbst erleben und erlebten, unmodern, was unserer Väter liebster Besitz war, was den Großvätern als ihre Welt zugehörte, tritt lieghaft über die Schwelle des Historischen.

Des Historischen, das ein Teil ist der Urkraft, die auch im Modernen wirksam ist und das der Umwandlungsprozeß, den es durchgemacht hat, bei aller Kontinuität zu einem völlig neuen Wesen gemacht hat. Raupe – Schmetterling, der Puppenzustand dazwischen wird als das wenigstens lebendige Stadium erscheinen, aber er verknüpft zur Einheit, was sich sonst als grundverschiedene Erscheinungen darbieten würde. Alte und neue Kunst sind eines, der fundamentale Unterschied liegt nicht in der Materie – die ist da und dort gestaltete Form, die Empfindung auslöst –, er liegt vielmehr in der vom konstitutiven Merkmal jeder der beiden Arten von Kunst geforderten Verschiedenheit der Einstellung des Beschauers: die eine ist alt, die andere ist neu. Daraus wachsen ihnen assoziative Werte zu, deren suggestiver Kraft sich auch der Wissende und Wollende nicht zu entziehen vermag. Aus der Tatsache, daß das eine Werk alt ist, daß seine Oberfläche irgendwie die Rauheit natürlicher Verwitterung zeigt, daß seine Form aus seinem Nachwirken in alle nachlebende Kunst ahnenhaft vertraut oder durch sein Verlinken in Vergessenheit seltsam und absonderlich – und dennoch bekannt wie ein verwehter Traum – anmutet, daß es mit einem klangvollen Namen geschmückt, durch historische Einordnung verankert, mit dem Abglanz heroischer Vergangenheit beladen oder durch mysteriöse Fremdartigkeit erhöht dem Beschauer entgegentritt; daß hingegen das andere neu ist, sprühend von technischer Zeitgemäßheit, vibrierend von der Erregung eben erfolgter Geburt, unerhört und explosiv, vom Geheimnis nicht ahnbarer Zukunften umwölkt – daß das eine alt, das andere neu ist, macht jedes dem anderen unvergleichbar. Ein Hinweggehen über diese grundsätzliche Verschiedenheit birgt die Gefahr einer Vergewaltigung in sich; gerade die heute herrschende Neigung, Altes und Neues unter den gleichen

Gesichtswinkel zu stellen, hat eine Ungerechtigkeit nach beiden Seiten zur Folge: sieht man alte Kunst an wie neue, so besteht die Gefahr, daß an derer unmittelbaren Aktualität die andersartige Lebendigkeit jener verstaubt, modrig und zeitwidrig erscheint, Gerümpel im Wege, das weggeräumt werden sollte; und sieht man neue Kunst an wie alte, fordert man von ihr all die Fülle von Dasein, die die Frucht von erlebten Jahrhunderten ist, so muß sie schal, armselig und in ihrer angemäßen Gleichberechtigung schlechterdings widerwärtig erscheinen. Man möchte sagen, daß bei gleicher Bereitschaft zur unmittelbaren Aufnahme alter und neuer Kunst dort die Pflicht zur Objektivität, hier das Recht zur Subjektivität, nicht als Forderung oder entscheidendes Moment, aber doch als unmerklicher Zusatz mitgeführt wird; das alte Kunstwerk verlangt dadurch, daß es als alt empfunden wird, vom Beschauer ein Etwas an Unterordnung, das dem modernen Werk gegenüber nicht nur fehlt, sondern beinahe durch ein Stück Angriffslust ersetzt ist. Die fremde Individualität des Künstlers fordert den Widerstand des Beschauers heraus; am Zeitgenössischen betätigt sich mein Existenzwille in jeder Form.

Trotz dieser verschiedenen Grundfärbung des Verhältnisses zu alter und neuer Kunst ist aber ihre wesentliche Einheit nicht nur für den Künstler, sondern auch für den Historiker ein tiefes Bedürfnis. Verharrende und verändernde Kräfte sind in jedem Kulturgelichehen wirksam, in vergangener wie in gegenwärtiger Kunst ungleichartig verkettet. Kein Altes ist nur Tradition, kein Neues nur Revolution und deshalb hilft jede Sphäre, um die andere besser zu begreifen; Väter und Söhne sind geborene Feinde, aber doch auch wieder natürliche Freunde, eines Blutes, nur alt und jung – wie die Kunst. Eindringende Kenntnis der alten Kunst ist deshalb für das Verständnis der neuen, warmfühlendes Miterleben der neuen für das Begreifen alter Kunst von maßgebender Wichtigkeit. Der Kunsthistoriker, der am Schaffen seiner Zeit lebendigen Anteil hat, ist zur Vermittlung zwischen den Gegenlägen berufen.

Was die alte Kunst für die neue zu geben hat, ist die beruhigende Hilfe der Analogie, sind die in ihrer Trivialität so besänftigenden Erkenntnisse, daß alles schon dagewesen ist, daß die Bäume nicht in den

Himmel wachsen und daß der Most, der sich noch so abfurd gebärdet, am Ende doch noch einen guten Wein geben kann. Aus dem beleidigenden Nacheinander der noch nicht ganz abgelaufenen Abfolge in das stille Nebeneinander der historischen Perspektive gerückt, verlieren die Dinge, die sonst verletzen, viel von ihrer ätzenden Schärfe. Auch dies wird dereinst Vergangenheit sein – so begründet sich die Schonung, die allem gebührt, was die Verheißung der Zukunft im Schoße trägt. Die Neuerscheinungen verlieren gewiß an Überraschungsreiz, wenn man sie immer mit vorbereitenden und parallelen Erscheinungen der Vorzeit zusammen sieht, aber sie verlieren auch das Paradoxe, Verzernte, Sinnlose, das man sonst an ihnen findet. Durch diese Verstärkung von rationalen Momenten werden Vorurteile gemildert und Hindernisse aus dem Wege geräumt, die Neigung zur Duldsamkeit verstärkt, die der zeitgenössischen Kunst gegenüber so häufig außer Betracht bleibt. Hohe Ahnen stehen armen Enkeln gütig zur Seite.

Unmittelbarer ist, umgekehrt, der Wert der neuen Kunst für die alte, denn jede Zeit sieht die Kunst der Vergangenheit durch die ihrer Gegenwart hindurch. Was man in der Geschichte das Prinzip der teleologischen Dependenz genannt hat, daß nämlich der Schlüssel zur Bewertung des Historischen in seiner Beziehung zur Gegenwart liege, findet in der Geschichte der Kunst besonders eindringliche Bestätigung. Immer wieder werden verblaßte Schatten am Blut der Gegenwart lebendig; immen wieder werden wir aus dem vom Schaffen der eigenen Zeit genährten Kunstgefühl neuer Teile der Vergangenheit habhaft. Renaissance heben Verschlüttetes aus seinem Grabe, große Künstler werden aus dem Nichts entdeckt, alt vertraute Werke und Tafeln erscheinen unerwartet in völlig neuem Licht. Selbst bescheidene historische Kenntnisse machen evident, daß das Verhältnis zur alten Kunst immer eine Funktion des Verhältnisses zur neuen gewesen ist, daß also auch der Forscher das retrospektive Bedürfnis seiner eigenen Zeit nur dann voll zu befriedigen vermag, wenn er von deren künstlerischer Sehnsucht durchaus erfüllt ist. In ihren Schöpfungen badet er die Augen, die die Schatten der Vergangenheit durchdringen und das jeweils Wichtige erkennen sollen.



Statue der Gerburg, Naumburg, Dom (Photo Marburger Seminar)

Daraus ergibt sich, wie sinnlos es ist, einen Gegensatz zwischen Kunst und Kunstgeschichte, Künstlern und Kunsthistorikern zu konstruieren. Gewiß ist ihre Einstellung eine verschiedene, aber der Ausgangspunkt ist bei beiden der gleiche: das Erlebnis des künstlerischen Willens der Zeit, das sich in der unmittelbaren Gefühlswelt des Künstlers anders auswirkt als in der logisierenden Geistigkeit des Forschers. Hier wie dort kann dieses Erlebnis schöpferisch werden oder steril bleiben; nicht von der Betätigung als Künstler oder Kunsthistoriker ist dies abhängig, sondern von der individuellen Zeugungskraft. Wie gering müßte doch der Beruf unserer Zeit zur Kunst sein, wenn sich diese als Lebensmacht auf jene beschränkte, die sich als Produzenten auf sie spezialisiert haben und wenn sie nicht einmal jene zu durchtränken vermöchte, die ihr, wenn gleich in anderer Weise, gleichfalls nahe stehen? Wie könnte eine solche Kunst – ängstlich in den Klublokalen der Künstlervereinigungen gehütet – hoffen, ein Gut der Allgemeinheit zu sein!



DER DEUTSCHE
EXPRESSIONISMUS

WENN MAN DIE KURZE GESCHICHTE DES EXPRESSIONISMUS ÜBERSCHAUT, drängt sich einem unwillkürlich die Ähnlichkeit mit einer anderen Bewegung auf, die nun eine Generation zurückliegt, den Gründerjahren der Sezessionen in Deutschland und Österreich, die unter dem Schlagwort des »Jugendstils« zusammengefaßt werden können. Auch der »Jugendstil« war bei allem Drängen ins Internationale eine deutsche Angelegenheit gewesen; denn er bedeutete den Versuch eines gewaltsamen Anschlusses an die letzte Phase der impressionistischen Kunst, ein Fenster aufreißen nach langer Absperrung, eine Proklamation jugendlicher Kraft und Frische gegen das unerträglich gewordene Joch vergeisteten Epigonentums. Man muß dieses lenzhaften Charakters der damaligen Bewegung gedenken, um ihren raschen Anfangserfolg zu begreifen, den ihre inneren Kräfte nicht rechtfertigen; diese Sezessionen schienen ein wirklicher Auszug auf einen heiligen Berg, dieser Jugendstil von allem Kräfteüberschuß der Jugend geschwellt zu sein. Es war eine Lust zu leben, als die Wiener Sezession über das Tor ihres Hauses den stolzen Wahlspruch schrieb: Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit!

Trotz ihrer verheißungsvollen Anläufe ist die Bewegung, wie wir wissen, sehr bald verlandet; sie zerplitterte in lauter individuelle Erscheinungen, von denen nur einzelne ihren Tag überlebt haben, als »Stil« erscheint uns dieser Jugendstil heute zerfahren und unlebendig, ein Strauß vergilbter und verstaubter Papierblumen. Trübt uns der Druck der schweren Verstimmung nicht, der heute als dumpfer Kulturpessimismus lähmend auf allem Tun liegt, so beginnt der Expressionismus nach kurzem stürmischen Siegeslauf ähnliche Zersetzungsercheinungen zu zeigen. Wie der Jugendstil welkt er vorzeitig dahin.

Aber es ist dennoch ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen den beiden bemerkbar. Der Jugendstil war im Wesentlichen auf das künstlerische Gebiet beschränkt gewesen, letzte Welle der l'art pour l'art-Gefinnung des Impressionismus, ein Versuch, den müde gewordenen Boden der Kunst aus sich selbst heraus zu verjüngen. Dem Expressionismus war ein außerästhetisches, ja antiästhetisches Element vom Anfang an eigentümlich gewesen; er wollte sich aus dem streng umfriedeten Gehege der Kunst, dem kristallinen Reich, in das kein

Erdenhauch eindringen sollte, herausreißen, wollte nicht ästhetische Bedürfnisse befriedigen, sondern beehrte tieferen und allgemeineren Nöten zu dienen. Er sollte das Verhältnis zu Welt und Überwelt erneuern, nicht eine künstlerische Mode, sondern der Ausdruck eines von Grund aus veränderten Lebensgefühles sein. Infolgedessen hat er nicht nur die überkommene formale Tradition unbekümmert zertrümmert und verlucht, eine vordem verpönte enge Beziehung zwischen Kunst und Leben herzustellen, er hat sogar die Kunst als Sonderreich gezeugnet und aufgehoben und die Wogen des unmittelbarsten Zeitgefühles ungehindert über die niedergerissenen Dämme fluten lassen. Er hat sich so der verschiedensten Gebiete des Geisteslebens bemächtigt, in Dichtung und Theater, Musik und Architektur, in Philosophie und Wissenschaft seinen Ausdruck gefunden, die ganze Zeit in intensiver Weise durchtränkt, als es der Jugendstil verlucht oder vermocht hatte. Der Expressionismus ist ein Stück des gesamten Zeitgeistes, vom Wesen der deutschen Kultur in dem Jahrzehnt, das den Weltkrieg umklammert, nicht zu trennen. Er steht und fällt mit unserer ganzen Zeit und wenn ihn einst die Zukunft – was die Gegner jeder Gegenwart so gern als letztes Argument anführen – ablehnen sollte, so würde sie es tun, weil sie die ganze Mentalität dieser Zeit verurteilen, ihr die Fähigkeit, geistige Werte hervorzubringen, absprechen wird. Überlassen wir diese müßige Sorge der Zukunft – hinter der immer eine weitere Zukunft mit neuem Urteil stehen wird –, für uns Zeitgenossen wäre ein solches Einbekenntnis Selbstmord; denn die Zeit, die wir leugnen wollen, sind wir selbst und was uns an ihren Erzeugnissen entsetzt und anwidert, das sind unsere innersten Geheimnisse, die uns, Form geworden, im grellen Licht des Tages entgegenleuchten. Gut oder schlecht, es ist unsere Zeit; unsere Zeit, wie sie ist, gut und schlecht, tragisch und lächerlich, gemein und pathetisch; sie schließt die schärfsten Gegensätze in sich, wie sollte der expressionistische Geist, der zutiefst in ihr wurzeln und aus diesen Wurzeln sein Lebensrecht ziehen will, ein anderes Antlitz zeigen. Der Expressionismus wäre nicht die Kunst dieser letzten anderthalb Jahrzehnte gewesen, wenn er weniger kraß und widerspruchsvoll wäre. Es ist für unsere Zeit eigentümlich, daß sie der ruhigen Sammlung und harmonischen Ausgeglichenheit früherer Epochen entbehrt. Zweifellos

erklärt sich ein Teil dieser Erscheinung aus der zeitlichen Entrücktheit dieser, die das Relief der Dinge mildert und die Gegenläufigkeit, die jede Gegenwart zerriß und belebte, in der historischen Perspektive zu einer scheinbaren Einheitlichkeit verschmilzt; dennoch bleibt ein Rest von Verschiedenheit, der im Fehlen einer zusammenfallenden Weltanschauung und in der sozialen Umschichtung begründet ist. Wir haben unser Zentrum verloren, das im Widerstreit verschiedener Tendenzen das sichere Lot schaffen sollte und sind infolgedessen auseinandergerissen, einem Gesetz geistiger Zentrifugalkraft folgend, immer an die Pole aller Probleme getrieben; diese exzentrische Tendenz macht sich auf allen Gebieten bemerkbar, politisch, wirtschaftlich, religiös, künstlerisch ist der Radikalismus Trumpf und wenn sich dies aus praktischen-opportunistischen Erwägungen nicht immer auswirkt, so ist doch das scheinbare Gleichgewicht höchst labil, die Entfernung zur äußersten Konsequenz immer nur ein Schritt. Diese Labilität zeigt sich am charakteristischsten darin, daß die schärfsten Gegensätze hart aneinander wohnen und jederzeit geneigt scheinen, in einander überzuspringen oder überzugleiten. Die Extreme berühren einander und die Scheidewände zwischen Mystizismus und Atheismus, Spiritismus und Materialismus, Sozialismus und Kapitalismus, Kommunismus und Nationalismus sind erstaunlich dünn geworden. Man hat oft den Eindruck, daß es sich um die gleiche Gefinnung mit hier und dort umgekehrtem Vorzeichen handelt; überall fühlen Bolschewiken und Faschisten aller Bekenntnisse eine innere Verwandtschaft und verständigen sich leichter untereinander als mit den Kompromißlern der Mitte. Daß dieses alle Möglichkeiten und Unmöglichkeiten im Schoße bergende Chaos in Deutschland dunkler sein muß als anderwärts, ist fast selbstverständlich; stärker aus der Bahn normaler Entwicklung geschleudert als irgend ein anderes Land, muß es auch das geistige Gleichgewicht stärker verloren haben. Die Erschöpfung des Krieges, die Qual des falschen Friedens haben sein Nervensystem zerrüttet; ein Blick auf seine Kunst gibt Antwort auf die Frage nach seinem heutigen Seelenzustand. Auch in der Kunst waltet das Chaos; Gegensätze stoßen aneinander, die unvereinbar dünken, weil sie nicht in der Verschiedenheit individueller Begabung, sondern im Kontrast prinzipiell feind-

licher Richtungen wurzeln. Eine allgemeine Ausstellung moderner deutscher Kunst zeigt die Landkarte einer zerrissenen Volkspsyche. Den Fremden würde in einer solchen Ausstellung der Gegensatz zur übrigen europäischen Kunst am stärksten auffallen; dem deutschen Expressionismus stehen sie fast ausnahmslos ablehnend und feindselig gegenüber, er erscheint herausgerissen aus der europäischen Entwicklung, die vor dem Krieg eine Art internationaler Einheit bildete. Gewiß gilt diese Isolierung nicht von allen Vertretern der deutschen Moderne in gleichem Maße; viele von ihnen haben unvergessene einschneidende Einflüsse im Zentrum der europäischen Kunst empfangen und in allen größeren Kunststädten Deutschlands gibt es ein Kaffeehaus, in dem Exilierte nach dem verlorenen Paradies des Café du Dome trauern.

Im Schoße dieses friedlichen Internationalismus sind die künstlerischen Gegensätze gereift, die zum Teil Ausflüsse der tieferen Spannungen sind, die sich dann im Kriege entladen haben; um 1910 waren die feindlichen Stellungen bezogen. In diesem Jahre erfolgte im Pariser Herbstsalon die gewissermaßen offizielle Proklamation des Kubismus, und die Gründung der »Brücke« in Dresden; wie mehrmals im Verlauf der Kunstgeschichte ereignet sich auch hier der Fall, daß ein junges Jahrhundert an seinem Beginn sein künstlerisches Bekenntnis in intensiver Konzentration formuliert und in einem rätselhaften Überschuß unverbrauchter Kraft vorwegnimmt, was es in seinem ganzen weiteren Verlauf zu verarbeiten haben wird.

Das romanische und speziell französische Element ist im Kubismus leicht zu erkennen. Die von Cézanne angebahnte Überwindung des Impressionismus, die Ersetzung seiner scheinbaren Willkür durch strenges Gesetz, seiner Ungebundenheit durch Ordnung, seiner Formenauflösung durch Formenklarheit entspricht dem rationalen Grundzug der romanischen Kunst, der Tendenz zum verstandesgemäß Erfassbaren und Lehrbaren, kurz jenem Geist, der in der klassischen Gotik, in der sternengleich klaren Welt der Kathedralen seinen großartigsten Ausdruck, in einer von der Schule von Fontainebleau und dem großen Poullin bis heute niemals abgerissenen Tradition der Malerei den merkwürdigsten Niederschlag gefunden hat. Dieser Rationalismus birgt – wie die Ent-



Figur aus der Miroku-Szene / Horyuji-Pagode (Holz und
Ton bemalt)

wicklung des Kubismus bestätigt – die Gefahr, ins Dürre, Formalistische, Theoretische zu verfallen, so wie umgekehrt die nordisch-deutsche Einstellung davon bedroht ist, sich ins Ausschweifende, Formlose, rein Gefühlsmäßige zu verlieren. Auch hierin verrät der Expressionismus seinen Ursprung; er zeigt die Züge, die uns vor allem durch Worrringer als die wesentlichen des nordisch-deutschen Kunstwollens geläufig geworden sind. Denn jener Drang zum Ausdruck, den der Expressionismus bis in seinen Namen hinein als sein ureigenstes Wesen anlieht, jene Leidenschaftlichkeit des Gefühls, die auch vor einer Auflösung der Form nicht zurückschreckt, ja in dieser erst Beruhigung und Entspannung findet, sie gehören zur ältesten Mitsgift der nordischen Betätigung auf dem Gebiet der Kunst und ermöglichen uns, den Anteil dieser Stämme aus dem Kunstgemenge der Völkerwanderung auszulcheiden. Durch alle folgenden Jahrhunderte erweist sich dieser Hunger nach Ausdruck als unverlierbar und verleiht innerhalb der allgemein europäischen Stilbewegungen der deutschen Kunst die Besonderheit, die sich bisweilen stärker mit andersartigen Zusätzen legiert, aber in den eigentümlichsten nationalen Schöpfungen der Spätgotik und des Barock in jubelnder Maßlosigkeit hervorbricht.

Diese Kunst ist unlehrbar und unvererbbar; was jeder Einzelne erarbeitet, lebt und stirbt mit ihm. Gerade die Meister, in denen wir das Walten dieses deutschen Kunstschicksals am unmittelbarsten spüren, sind ohne unmittelbare Nachfolge geblieben, erst späte Enkel haben aus dem Schutt der Vergessenheit das Unsterbliche ihrer Leistung hervorgeholt. Die deutsche Kunstgeschichte nennt lauter Einsame, Grünewald und Elsheimer, Maulpertsch und Feuerbach zeigen die Meteorenlaufbahn, die gleichfalls vom kosmischen Gesetz regiert wird, die aber gegenüber dem Wandel anderer Gestirne willkürlich und zufällig erscheint. Auch der Expressionismus hat teil an dieser Schwäche und Stärke; was uns als seine Krise erscheint, diese Zersplitterung in lauter individuelle Erscheinungen, ist der natürliche Lebensprozeß der deutschen Kunst überhaupt. Denn diese wuchs niemals in der regelmäßigen Abfolge reifenden Samens weiter – wie die romanische – sondern durch Stecklinge, mit denen immer wieder ein neues Leben anhebt.

Daß der Expressionismus ein Zeuge deutscher Kunstbegabung ist, kann keinem Zweifel unterliegen; die neue Ausformung dieser uralten Kraft ist durch seine Stellung innerhalb der modernen Kunstentwicklung bedingt. Der Expressionismus steht wie sein feindlicher Zwilling Bruder, der Kubismus, bewußt und unbewußt im Gegensatz zu dem vorangegangenen Impressionismus; aber während es die Willkür und Zufälligkeit dieser Richtung ist, gegen den der französische Kunstgeist reagiert, ist es ihre materialistische Äußerlichkeit, gegen die der deutsche Kunstwille sich auflehnt. Er will den Eindruck der umgebenden Welt nicht einfach optisch registrieren und nach Art eines empfindlichen Instrumentes wiedergeben, er will das natürlich Gegebene aus seinem Gefühl heraus bewußt umdeuten, seines alten Vorrechtes eingedenk, innere Bilder aus sich herausreißen und daraus seine Welt erschaffen zu dürfen. Der Expressionismus ist somit die nationale Erscheinungsform einer internationalen Strömung und auch in seinen geistigen und formalen Mitteln durchaus von der allgemein europäischen Kunstentwicklung im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts abhängig.

Zwei fremde Einflüsse scheinen diesem ureigenen Ausdrucksdrang des deutschen Expressionismus die Stimme gelöst zu haben. Einmal Eduard Munch, dessen aus dem Jugendstil herausgewachsene Kunst von intensiver Empfindung durchzittert war und der auch vor rücklichtsloser Vereinfachung und Auflösung der Form nicht zurückschreckte, wenn diese Zertrümmerung der mitreißenden Darstellung inneren Erlebens entgegenkam. Andererseits hat die Entwicklung der spät- oder nachimpressionistischen französischen Malerei, wie sie in erster Linie durch Henri Matisse repräsentiert wird, die äußeren Darstellungsmittel geboten; sie hatte die Farbe zur höchsten Reinheit und wildsten Glut gesteigert, von aller imitativen und illusionistischen Funktion befreit und zum Tragen innerer Erregungen befähigt. Die lodernde Malerei der »Fauves« vom Montparnasse, vom beherrschten Geschmack französischer Formkultur als fremdländischer Einschlag mit argwöhnischen Augen angesehen, hat dem deutschen Expressionismus das Gefäß geschaffen, in das er seine Maßlosigkeit ausgießen konnte. Aus diesem Instrument, das das verfeinerte Farbenraffinement geschaffen hatte, hat der Expressionismus seine Mißtöne hervorgeholt.

Denn nichts lag ihm ohne Zweifel ferner, als sich durch bezaubernde Anmut beim Beschauer einschmeicheln zu wollen; er verachtete den Tand formaler Vollkommenheit, um den sich die Vorläufer bemüht hatten und scheute auch vor Rohheit nicht zurück, wenn sie von Kraft und Gefühlsinnigkeit geschwellt war. Eine Erscheinung wie die Oskar Kokoschkas steht deshalb am Rande des Expressionismus; seine österreichische Herkunft verknüpft ihn stärker mit dem Trieb zum Gefälligen, selbst in den Dresdner Jahren, in denen ihn der Geist des deutschen Nordens am stärksten gefaßt hat, bleibt er an die mildere, wenn man will weichlichere Auffassung seiner Heimat geschmiedet; trotz allen Auffassens zur gelraften Herbheit ein Wiener wider Willen, der verzogene Liebling der Furien, der Prinz, den die weißen Hände auch im Zottelkleide des Rowdys verraten. Was er nach seiner Rückkehr nach Wien geschaffen hat, ist noch stärker von dem süßen Saft dieses Bodens und vom warmen Hauch eigener Jugend durchtränkt; die gefährliche Mitgift dieses Hanges zur Anmut ist Kokoschka unausrottbar und man kann begreifen, daß Empfindung, die sich so anmutig gehabt, einseitig deutsch eingestellten Beurteilern als ein Spiel mit Gefühlen, des Künstlers ganze Kunst als Kompromiß erscheinen könnte.

Dem Wesen des eigentlichen Expressionismus ist diese beschönigende Verschleierung fremd; schamlos, mit furchtloser und furchtbarer Rücksichtslosigkeit reißt er den Schleier von den verschwiegten Wunden, stellt seine Geheimnisse unverhüllt ans Tageslicht. Die Kunst des deutschen Leides. Eine Sehnsucht lebt in ihm, die alles Maß verliert, ein Stück jenes deutschen Hyperindividualismus, der vor, während und nach dem Kriege der psychologisch gefährlichste Werber gegen den deutschen Geist gewesen ist, aber auch ein Stück von jenem hingebenden Fanatismus, der eine Sache um ihrer selbst willen tut, ohne Rücksicht auf Nutzen, Annehmlichkeit und Geschmack. Der Expressionismus ist die rücksichtslose Überchätzung des Individuellen und die rührende Hingabe an ein Geistiges, das Abstoßendste und das Tiefste, das das Deutschtum in der europäischen Völkergemeinschaft kennzeichnet. Eigenschaften wie die hier aufgezählten umschreiben Richtung, Tendenz, Grundeinstellung; sie deuten ein Gemeinames an, an dem die Einzelnen in verschiedenem Maß Anteil haben. Vielleicht sind sie am

stärkten von jenen zwei Meistern abtrahiert, die mir den Stilwillen des Expressionismus am intensivsten zu verdeutlichen scheinen, Schmitt-Rotluff und Kirchner, beide aus der Gegenläufigkeit ihres individuellen Wesens grundverschieden, aber gleich zwingend in der völligen Konsequenz, mit der sie das von der Natur Empfangene zu ihrem eigenen Weltbild transponieren. Deshalb wirken sie unbedingt, fordern entschlossene Bejahung oder Verneinung heraus, fügen sich schlecht fremder Umgebung ein – so daß sie in allgemeinen Ausstellungen häufig abstoßen – und entfalten ihre ganze Kraft erst in einer Sphäre, die ganz von ihrem Selbst durchtränkt ist. Nie werde ich an den tiefen Eindruck vergessen, den ich Schmitt-Rotluff – mir als verwöhnten Österreicher aus isoliertem Auftreten in verschiedenen Ausstellungen mit seiner rohen Kraft nahezu verhaßt – bei Frau Dr. Schapira in Hamburg verdanke, deren Milieu störungslos auf den Künstler eingestellt ist. Hier wird, was sonst bestenfalls in Anerkennung der Einzelleistungen zerfließt, zum Erlebnis einer Welt mit eigener Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit geläutert.

Die bruchlose Konsequenz dieser Transponierung scheint mir durch eine Vergleichung mit Pechsteins naturalistischem Expressionismus am deutlichsten zu werden. Die Ausdrucksmittel sind hier sehr ähnliche, die äußere Erscheinung kommt den Genannten zuweilen ungemein nahe, aber schwere naturalistische Schlacken entstellen die Einheit des Gusses; Pechsteins Kunst stellt nicht das Naturbild in eine andere Ebene, sondern sieht es gewissermaßen durch eine expressionistische Brille, die es verzerrt und verändert, aber in der Essenz dennoch unberührt läßt. Dadurch fehlt ihr jene Eindeutigkeit, die Schmitt-Rotluffs und Kirchners Werke zu Höhepunkten expressionistischer Gesinnung macht.

Daß diese Verkörperungen einer bestimmten Geistigkeit nicht einen ruhenden Pol darstellen, ist offensichtlich; ihre Verankerung im Persönlichen individueller Künstler hält sie in einem schwebenden Zustand, dessen Auflösung die Krise bildet, die wir heute so stark empfinden. Der Expressionismus kann nicht bleiben, wo er ist; seine Zeit ist erfüllt und er muß seine Reise in neue Bildungen ergießen. Wohin weist sein Weg?

Er scheint zunächst nach jener Mitte zu leiten, wohin auch die vom Kubismus abseits geführte französische Kunst zurückfindet. Die Pendel



Pietà, um 1370 / Bonn, Provinzial-Museum

hatten gewaltig nach den zwei entgegengesetzten Seiten ausgeschlagen, nun begegnen sie einander im Rückschwung im Bereich eines neuen Naturalismus von geläuterter Form und gelättigter Empfindung; das in einseitiger Anstrengung Erarbeitete kommt dem gemeinsamen Erbgut der Naturerfahrung zugute. Wendungen ähnlicher Art sind in der Geschichte der Kunst nicht selten; man kann eine zusammenhängende Vervollkommenung der Naturwiedergabe durch die Jahrhunderte konstruieren, die von periodischen idealistischen Epifoden unterbrochen wäre oder eine stilisierende Entwicklung mit naturalistischen Intervallen; und man kann sich die Kunstepochen auch nach solchen ordnen, die die subjektive Empfindung betonen und solchen, die sie zu objektivieren trachten. Immer bildete allen Versuchen bewußter Umformung die Prüfung am Naturerlebnis das heilsame Korrektiv; die Berührung mit der Erde gab verbrauchte Kraft zurück. Von beiden Seiten kehren heute die Söhne vom kühnen Abenteurerzuge zur ewigen Mutter zurück; nicht reuig und mit leeren Händen, sondern um die Erfahrung der vollbrachten Mühen bereichert. Der neue Naturalismus der Expressionisten ist – wie der der Exkubisten – keine passive Aufnahme äußerer Bilder, sondern von der Glut des Erlebnisses beschwingt, das das ge-sehene Stück Außenwelt umprägt. Erich Heckels Landschaftsbilder – sind's Träume, sind's Erinnerungen? – bezeugen den Assimilierungsprozeß des Expressionismus.

Eine andere seiner Umwandlungsformen – gleichfalls eine typische Erscheinung, wo Stilrichtungen ihren Höhepunkt überschritten haben – ist das Auswuchern ins Dekorative; hat das Gefühlserlebnis an Frische und Schärfe verloren, so daß es nicht mehr unmittelbar die Form zu prägen imstande ist, so wächst die Form der Richtung des zuletzt empfangenen Impulses gehorchend weiter, ohne inneren Trieb, einem spielerischen Lebensdrang überlassen. Dennoch hat diese Wendung der Spätstile einen Kraftüberschuß zur Voraussetzung; wo eine Kunstweise als Schmuckform verwendet werden kann, muß entweder ihr Ideengehalt Allgemeingut geworden sein oder es muß der Künstler die Überlegenheit besitzen, seine Vision dem Betrachter so widerstandslos aufzuzwingen, daß er sie in ihrer dekorativen Ganzheit hinnimmt. Hierher scheint mir Emil Nolde gelangt, dessen vom tiefsten Empfinden durchzitterte

Farbenglut nunmehr von diesem Feuerherd gelöst, selbständig weiterlodert, prachtvolles Abendrot über einer Urweltlandschaft, erschütternd barbarische Verzierung eines dröhnenden vorzeitlichen Walhall. Aus dem gewaltigen Schwung dieses Schmuckstils springt fördernde Kraft auf den Belchauer über, der unter dem Widerschein dieser mächtigeren Existenz steht. Aber wenn diese dekorative Tendenz nicht ganz zum Buntpapier überleiten soll, muß es ein großer Künstler sein, der diese himmelwärts lohende Riesenfackel schwingt.

Entgegengesetzt dieser Flucht nach außen die Flucht nach innen. Erschreckt von den trivialen Lockungen der Naturtreue, angewidert von den Verführungskünsten der Dekoration rettet sich der Künstler ins Land der Seele und verankert sein Tun in dem Grund, von dem der Kreuzzug des Expressionismus seinen Ausgang nahm: im persönlichsten Gefühl. Hier gibt es einen eingegrenzten Bezirk, unangreifbar jedem Feinde, unzugänglich auch dem Freunde, nur mit dem schwachen Lichtschimmer seelischer Verwandtschaft nach außen wirkend; aus dieser Nußschale schafft der Künstler seine Welt, unbekümmert um das Schicksal ihrer äußeren Formung, vertrauend, daß sie irgendwo gleichgestimmtes Mitschwingen grüßen wird. Es ist die äußerste Sublimierung des Expressionismus, die den wilden Gefellen ganz ätherisch vergeistigt. Klees vibrierende Schöpfungen sind nur mehr Seele; nur ein hauchdünner Faden bindet sie noch an die formale Betätigung der Kunst und nur der intuitive Glauben an ihre innere Echtheit eröffnet den Zutritt zu ihrem lieblichen Gestammel. Daß hier die Gefahr besteht, in kindisches Gefasel zu verfallen, ist ersichtlich; es muß ein großer Dichter sein, der das ängstlich zitternde Lichtchen seiner Bekenntnisse unverlösch durch das Gewühl wüsten Tagestreibens zu tragen vermag.

Wo aber führt der Weg von diesem esoterischen Tun zu jener Wirkung ins Allgemeinste, die eines der wichtigsten Postulate des jugendlichen Expressionismus gewesen war? Ist es nicht, ihn endlich zu finden, unvermeidlich, das Problem von der Seite des gegenständlichen Inhalts zu packen, dem Kunstwerk nicht das einsame Lied der individuellen Seele, sondern die Formulierung des allgemeinen Interesses abzufordern; will Kunst zu allen reden, so muß sie aussprechen, was alle angeht. Fort mit der Heuchelei des Artistischen, politische, erotische, in den tiefsten



Ludwig Gieß / Crucifixus

menschlichen Instinkten wurzelnde Empfindungen sind es, denen es zu dienen gilt. Dix, Groß, in gewissem Sinne auch Beckmann, suchen in vollem Bewußtsein die verlorengegangene Verbindung mit der breitesten Masse, die Grundlage, auf der allein eine quantitative Wirkung möglich ist; sie speien auf das Geschmackertum der verbrauchten zehntausend Ästhetisierer, sie suchen die unverbildete Trivialität und rohe Kraft der unentdeckten Millionen. Die Rehabilitation des Oldrucks ist die notwendige Konsequenz von Strömungen, die zu den gewaltigsten unserer Zeit gehören; ästhetische Bedenken werden den braulenden Strom nicht bergwärts zurückkehren machen.

Denn ist das noch Kunst, was da geboten wird? Will es, müßte man hinzufügen, noch Kunst im geläufigen Sinn des Wortes sein? Offenbar sprengt es die Grenzen, die diese umschrieben, stellt sich trotzig aus deren weihrauchriechendem Bezirk heraus, genau wie auf der anderen Seite der Kubismus oder Konstruktionismus aus diesem Sonderbereich heraustrat und traditionelle Grenzen zerbrach. Ist aber nicht vielleicht alles Weiterwachsen der Kunst, alles, was die Historiker Fortschritt und Entwicklung nennen, dadurch erfolgt, daß Bahnbrecher für die Kunst eroberten, was vordem keine gewesen war? Ein französischer Denker hat einmal angemerkt, das wirkliche Ideal einer jeden Wissenschaft liege in dem, was sie überhaupt nicht mehr zu leisten imstande sei. Vielleicht ist es auch für das Leben der Kunst unentbehrlich, ein Ziel zu haben, das außerhalb ihrer liegt.

DIE KRISE DES
EXPRESSIONISMUS

ZEITEN WIE DIE UNSERE ALTERN SEHR RASCH. RASEND SCHNELL schmilzt der Inhalt unserer Tage ab und was sie eben noch als lebendiges Mark erfüllte, ist sogleich zum Schatten verblaßt; haltendem Leben erstarrt das warme Wort grauenvoll im Munde. Vergreiste Kinder, sehen wir halbreife Gegenwart ins Meer der Vergangenheit stürzen. Unser Dasein steht voll von Ruinen, die nicht die Ehrwürdigkeit natürlichen Alterstodes verklärt, sondern die anklagend und schmerzlich im Wege stehen, wie die Trümmer elementarer Katastrophen. Die Gefilde unserer Kultur gleichen den Riesenschlachtfeldern Europas. Wer durch die Kunst schreitet, glaubt im Chaos zu wandeln. Die entfesselte Betriebsamkeit, die die letzten anderthalb Jahrzehnte durchzuckt ist wie durch ein Zauberwort gelähmt; die Werkleute verstehen einander nicht mehr, was überlegtes und notwendiges Schaffen schien, ist, sinnlose Willkür geworden, ein Babelturm ragt als Memento menschlicher Schwäche gegen den Himmel. Noch haben die Geisten die weit-ausholende Vehemenz, die lange Weiterwirkung und allmähliges Ausklingen zur Voraussetzung hat, aber die Hände greifen ins Leere und die Gebärden sind sinnlos geworden.

In gewaltiger Konzentration hatte sich das junge Jahrhundert in den Jahren vor dem Kriege einer großen künstlerischen Aufgabe besonnen, der Überwindung des im Impressionismus zum wohlfeilen Allerweltsstil verbürgerlichten Naturalismus. Die Fabriksmarke verbürgte die rationellste Erzeugungsart und die allgemeine Verwendbarkeit der Ware. Das lauwarme Justemilieu der liberalen Gesinnung, die den geheimnisvollen Schatz der europäischen Renaissance in ein pupillarsicheres Anlagepapier umgewechselt hatte, war keine Atmosphäre für die Kunst mehr; denn der Naturalismus ist künstlerisch nur fruchtbar, wo er sein Bekenntnis zum Diesseits trotzig und siegreich einer entgegengesetzten Weltanschauung abringt, nicht aber wo er selbstbegnügt auf den Eroberungen früherer Generationen ruht. Dieser entartete Urenkel der Renaissance war ein geläufiger internationaler Jargon geworden; von St. Petersburg bis Madrid, von Skandinavien bis Italien, nicht zu vergessen von Berlin bis Paris herrschte ein in der Hauptfache einheitlicher Impressionismus, den seine verschiedenen Vertreter möglichst dialektfrei zu handhaben bemüht waren. Diese

Verschleifung der trennenden Verschiedenheiten entsprach dem Internationalismus vor dem Kriege, der selbstverständlichen und gedankenlosen Weltbrüderlichkeit des guten Europa von damals, das die beste aller Welten zu sein schien und sich nur leider später als eine Atrappe entpuppte, die die reizende Überraschung des Weltkrieges in sich getragen hatte.

Wer allerdings die Revolution, die sich um 1910 in der bildenden Kunst vollzogen hat, sehenden Auges miterlebte, hätte eigentlich den nahenden Konflikt vorauserkennen sollen, dessen letzte Wurzeln doch überpolitische und wirtschaftliche Motive hinaus in die tiefsten Gründe entgegengesetzter Weltanschauungen und Welsungsveranlagungen reichen. Die gemeinläufige Reaktion gegen den Impressionismus, die sich fast gleichzeitig in Kubismus und Expressionismus auswirkte, verriet den tiefen nationalen Zwiespalt romanischen und germanischen Wesens, der unter der ölglaten Oberfläche schlummerte. Im Kubismus hat sich der formale, rationale romanische Geist, der Geist des wunderbaren Kathedralenkosmos, des kühlen Klassizismus von Poussin bis Puvis, der um durchsichtige Ordnung des Weltbildes bestrebte französische Genius zur Reinkultur verdichtet, so gut wie im Expressionismus das irrationale, formzerstörende, im chaotischen Gefühlserlebnis des Einzelnen wurzelnde Ausdrucksbedürfnis germanischen Kunstwillens seinen Niederschlag gefunden hat. Lange Ahnenreihen bindet – dort über Klassizismus und Renaissance bis in die Antike, hier über Barock und Spätgotik bis in den Völkerwanderungsstil – Kubismus und Expressionismus an die rasige Begabung, die doch wieder durch den eruptiven Ausbruch ihrer konzentrierten Einseitigkeit ad absurdum geführt wurde. Denn alle Kunst, die wir früher kannten, mehrte den Reichtum ihrer Erscheinungen aus den komplementären Eigenschaften, die sie dem eigenen Welsenzufügte, so sehr, daß jene Scheidung nach germanischem und romanischem Wels, nach Nord und Süd – Scheidung, die die Mentalität unserer Zeit so aktuell und unmittelbar macht – die Zweiteilung der Kunst nicht ausschöpft. Eine andere Polarität – jene erste ergänzend und ausweitend – steht daneben. Alle Kunst ist Ausdrucksdrang, alle Kunst ist Formbedürfnis; verschmolzen bilden beide die unausschöpfliche, hundertgestaltige Einheit, die der Ausbruch von 1910 mit der

systematischen Zerlegung einer geistigen Elektrolyse in ihre Hälften auseinanderriß. Hier Form, hier Ausdruck – beide gegenüber dem lauen Mischmasch, das zuletzt dagewesen war, beglückend in der harten Einseitigkeit und unbarmherzigen Konsequenz. Denn Kunst ist Sehnsucht nach Eindeutigkeit des Weltbildes, ist gewalttätiger Lebenswille, Proklamation schöpferischer Aktivität; sie muß der Durchschnittswahrheit der objektiven Gegebenheit Gewalt antun, um sich leben zu fühlen und mußte sie dazu die Grenzen zerreißen, wie es Kubismus und Expressionismus in ihrer Art getan haben. Denn zweifellos mündet die reine Formanalyse des einen irgendwo in Mathematik, Geometrie, Formenstatik aus, wie der bloße Ausdruckswille durch Negierung der Form sich ins reine Gefühl verläuft; reine Form ist so wenig Kunst wie reines Gefühl. Gerade in diesem selbstmörderischen Fanatismus, der aus der Kunst heraus führt, bezeugt sich das enthusiastische Bekenntnis zur Kunst, das der jungen Bewegung um 1910 den jubelnden Empfang verschaffte.

Sie wirkte damals wie eine lang ersehnte Befreiung von einem unerträglich gewordenen Joch und setzte sich rascher und siegreicher durch als ihrer radikalen Neuheit und Fremdartigkeit zu entsprechen schien. Dieser mühelose Triumph beweist einerseits, wie wenig Widerstand der ausgelaugte Impressionismus zu leisten vermochte, wie gering seine Lebens- und Werbekraft geworden war und andererseits, daß sich der Expressionismus von Anbeginn an nicht auf das Gebiet der bildenden Kunst allein beschränkte, sondern auf alle Kreise geistigen Lebens übergreif. Expressionistisches Drama, expressionistische Lyrik, expressionistische Musik und Architektur, expressionistische Philosophie waren Glieder einer neuen Weltdeutung, Ausdruck gleichen Lebensgefühls, das eine morlich und müde gewordene Welt von Grund aus zu erneuen den Mut besaß. Eine neue Welt- und Lebensauffassung, von der das veränderte Verhältnis zur Kunst nur ein winziger Ausschnitt war, brauste heran und die jungen Herzen flogen ihr zu; im Kreise derer, die am gierigsten nach jedem Zucken lebendigen Geistes fahnden, fand der Expressionismus seine feurigsten Herolde. Fand sie gewiß zu seinem Schaden, denn es kann heute kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß die allzu leichte Begeisterung dieser literarischen

und theoretischen Vorkämpfer ihm verhängnisvoll geworden ist; sie überstürzte eine Entwicklung, die ohnedies in der allzu geringen Einschätzung der beharrenden Kräfte ihre Gefahr enthielt. Wie Carl Georg Heise kürzlich so klug gesagt hat: «Es ist sinnlos zu treiben, was sich ohnehin von selbst bewegt.» Dieses ungeduldige und künstliche Be-flügeln erweckte den falschen Anschein einer viel breiteren Bewegung es lockte die Mitläufer an, die unselbständigen Nachahmer, die hier im Anschluß an eine Moderichtung leichtere Erfolge suchten und z. T. auch fanden; viele falsche Propheten liefen neben den echten her und brachten den Expressionismus um die unerfetzliche Herbeheit der Vor-blüte. Diese scheinbare Breite verschleierte überdies einen Grundirrtum der neuen Bewegung: weil sie über das geschmäckerliche Kennertum des Impressionismus hinaus an Allermenschlichsten zu rühren beehrte, glaubte sie diese Wirkung ins Allgemeine zu besitzen, wo doch nur die persönliche Stoßkraft extremer Individualisten tätig war. Dieser Milchung von Hyperindividualismus und Tendenz ins Allgemeine entsprang – durch einen starken theoretisierenden Einschlag vermehrt – die Sucht zum Schematisieren; die Bewegung stak noch in ihren ersten tastenden Anfängen, als bereits von einem neuen Kanon die Rede war, von neuer Formengrammatik, neuen Regeln und Gesetzen. Die erste Vorpatrouille brachte die Proklamationen für das eroberte Land in den Satteltaschen mit; im ersten Manifest der neuen Richtung, dem «Blauen Reiter» stand zu lesen, daß man dem neuen Stil bald auf allen Straßen begegnen werde. Es war schon 1912 nicht schwer, die Unmög-lichkeit dieser waghalligen Prophezeiung vorauszusehen.

An diesem fundamentalen Mißverständnis trug zum guten Teil schuld, daß diese Generation in den Ideen des evolutionistischen Historismus aufgewachsen war. Die einzelne Erscheinung zog ihre Geltung weniger aus ihrem Eigenwert als aus ihrem Platz in einer Entwicklungskette; alles schien gleitend und relativ, Folge der früheren Stufen, Vorbereitung der nachkommenden, nicht ein organisches Ganzes, sondern Beleg der stilistischen Entwicklung. Alles Kunstgeschehen hatte sich in eine Abfolge von Stilen und »Richtungen« aufgelöst, die sich mit natur-gesetzlicher Sicherheit abwickelten; die Stellung des Kunstwerks inner-halb einer Stilrichtung gewann maßgebende Bedeutung und Merkmale

äußerlicher Natur schienen über seinen Wert und Unwert zu entscheiden. Damit begann jener Reigen der »ismen«, dessen immerralcher werdendes Tempo zuletzt ins Groteske übersprang; zwischen Frühlings- und Herbstsalon öffneten sich unüberbrückbare Klüfte, die Entwicklungsperioden der jungen Genies wurden nach Monaten registriert und die Werke veralteten, ehe sie trockneten.

An alledem war gewiß eine Hypertrophie der Kunsthistorie mitschuld und wenn einige Ankläger den Expressionismus den Kunsthistorikern in die Schuhe schieben, so haben sie schon in gewissem Sinne recht. Richtiger wäre allerdings nicht die Kunsthistoriker anzuklagen, sondern den waltenden Historismus – denn jene und ihre Zahl und Geltung sind doch offenbar ein einzelnes Symptom dieses –, auch die Künstler selbst haben sich seiner Gewalt nicht zu entziehen vermocht und manch einer hat, statt Kunst zu schaffen, einem Stil zu folgen getrebt. Auch für ihn selbst war sein Werk keine in sich geschlossene Ganzheit, sondern nur ein Durchgangspunkt, ein Kettenglied in seiner eigenen Entwicklung; nicht an sich allein ins Auge zu fallen, sondern durch seine Beziehung nach hinten und vorn von Interesse! Keine Schöpfung, sondern ein Dokument.

Diese innere Unfreiheit des Expressionismus widerspricht der völligen Ungebundenheit, die er sonst für sich in Anspruch nahm. In starkem und bewußtem Gegensatz zu der unmittelbar vorangegangenen Kultur stehend, begehrte er, etwas durchaus Neues zu sein, dem Haupte des Schöpfers gewappnet und gerüstet entsprungen, wie Pallas Athene. Dennoch hat er das Bedürfnis empfunden, sich auf Vorläufer zu stützen, seine Auffassung und Arbeitsweise, die als toll und unsinnig verhöhnt wurden, durch den Hinweis auf verwandte Richtungen zu rechtfertigen; Werke der Volkskunst wurden herangezogen, Erzeugnisse aller primitiven Kulturen aufgerufen, mit Arbeiten der Gotik, des Barock, aller exotischen Völker ein wahrer Ahnenkult getrieben. Diese Ahnenkonstruktion ist an sich leicht verständlich; galt es doch gegenüber dem gerade auf seine Tradition stolzen Impressionismus die Ebenbürtigkeit zu erweisen. Aber die Zeugen sind nicht immer einwandfrei und die scheinbar expressionistische Hingabe dieser Werke an den reinen Ausdrucksdrang beruhte offenbar vielfach auf irriger Interpretation und

auf Unkenntnis der geistigen Voraussetzungen, unter denen sie entstanden waren. Immerhin bewies, daß man in den zeitlich und räumlich entfernten Werken etwas der expressionistischen Einstellung Verwandtes finden konnte, daß etwas davon in ihnen enthalten war und daß all diese zur Ruhe des Historischen erstarrten Werke auch einer neuen lebendigeren Ausdeutung fähig seien. Es folgte jene Revilition der Kunstgeschichte, die wir in den letzten anderthalb Jahrzehnten erlebt haben, eine tägliche Entdeckung neuer Welten, eine stündliche Umwertung aller Werte. Es sind nicht nur ungeahnte Reichtümer aus allen Jahrtausenden, aus allen Zonen ans Licht gezogen worden, auch Altbekanntes haben wir mit neuen Augen und neuen Gefühlen sehen gelernt. Die Antike, die Gotik, das Barock standen plötzlich in nie gesehener Unmittelbarkeit in unserem Leben und aus den Werken von Ostasien und Negern hauchte uns ein Menschliches an, das tiefer schütterte. Die ganze Welt der Kunst wurde durchforstet, nicht aus Wißbegierde und historischer Neugier, sondern um des unzerstörbaren Kernes willen, den jedes Werk enthält; auch im Historischen wird das Lebendige, im Alten das Junge, im Fernen das unmittelbar Nahe gesucht und gefunden. Die aus dem Geist des Expressionismus geborene Revilition des Verhältnisses zur alten Kunst führte in letzter Linie zu dem für unsere Zeit charakteristischen universalen Historismus, der zum kunstgeschichtlichen Polyhistorismus früherer Generationen in so wesentlichem Gegensatz steht. Nicht aus mikrokosmischer Geschäftigkeit, weil jedes Erzeugnis noch irgendein Stückchen von Wissenswertem überliefern könnte, verliert sich der Kunstfreund von heute in alle Weiten und alle Tiefen, sondern um dessentwillen, was mitlebendem Gefühl unmittelbar zugänglich ist. Wie der Klassizismus in der antiken, die Romantik in der mittelalterlichen Kunst die Bestätigung des eigenen Ringens und Trachtens suchte, so wendet sich auch unsere Gegenwart sehnsüchtig an die Vergangenheit; aber sie ruft die ganze Welt heran und stellt den Niederschlag des Stärksten, was jemals und irgendwo hervorgebracht worden ist, nicht nach Stilen geordnet, nicht nach irgendwelchen wissenschaftlichen Kategorien eingeteilt, sondern als unmittelbar erlebbare Werte der Gegenwart gegenüber. Der armen Gegenwart, der gegenüber sich unter diesem Drucke der natürliche Maß-



Jacopo Tintoretto: Die heilige Maria Aegyptiaca
Venedig, Scuola di S. Rocco (Photo Anderson)

stabil völlig verschoben muß, wie soll das moderne Werk, mit allen Unvollkommenheiten und Zweifeln behaftet, den Vergleich mit jener Auslese aushalten, die auf seinem unmittelbarsten Gebiet, nämlich in der direkten Gefühlswirkung, auf den Beschauer, in Wettbewerb mit ihm tritt! Der Expressionismus wird die Geister, die er rief, nicht los und die verdienstvolle, erfrischende, verjüngende Revision der Vergangenheit führt zwangsläufig zu einer Flucht aus der Gegenwart, die viel schlimmer ist, als ähnliche Stimmungen im Gefolge historisierender Kunstströmungen es waren. Denn diese besaßen bei ihrem Glauben an die objektive Giltigkeit des verehrten Stiles wenigstens in seiner Nachahmung ein Mittel, ihm das Gegenwartserzeugnis gleichzustellen oder näher zu bringen, während wir, fest durchdrungen von der Unnachahmlichkeit jeder Kunst und der unbedingten Einmaligkeit jedes Kunstwerkes, unbarmherzig vom eben entstandenen Werke die gleiche Gefühlsintensität fordern wie von jenen, die liebreich die Jahrhunderte überdauert haben. Die Folge ist, daß das heute Geschaffene schal dünkt, daß gerade jene, die den Umschwung dieser letzten Jahre am intensivsten miterlebt haben, der durchschnittlichen Produktion so überaus müde geworden sind, sie erscheint armselig, kraß und verzerrt. Nur ganz vereinzelte Spitzen, die stärksten Talente unserer Zeit, können sich in diesem Umschwung behaupten. Aber auch ihre Stellung ändert sich dadurch, daß das Füllsel zwischen ihnen zerrieben wird, daß wir mit dem am Erleben aller Kunst geschärften Blick all den Nachahmern und Breittretern das Daleinsrecht bestreiten, den Verbreitern einer künstlerischen Idee, auf deren Wirksamkeit die Ausformung eines »Stiles« doch beruht; dadurch werden jene Prominenten, die sich durch ihre Überlegenheit einen Rest von Geltung behauptet haben, Führer ohne Truppen, aus Bahnbrechern eines neuen Stils exzentrische Einzelgänger, die ihren ableitigen Weg gehen und keinen beträchtlichen Widerhall finden.

So löst sich der Expressionismus, der vor unseren Augen mit dem Programm entstand, ein neuer Stil zu sein, vor unseren Augen wieder auf; von der gemeinsamen Bewegung scheint nichts übrig zu bleiben als ein paar Individualitäten, die einsam weiterarbeiten. Dieser Vorgang ist aber nur durch die rasende Schnelligkeit, mit der er sich vollzogen hat, auffallend; im Wesen zerfällt tiefer eindringender Analyse der Prozeß

des Stilwerdens und =wandels jederzeit in ein solches Bündel individueller Vorgänge. Was wir den »Stil« nennen und als handlichen Begriff zu den verschiedenartigsten gedanklichen Operationen verwenden, ist eine verstandesmäßige Konstruktion, ein Hilfsmittel, um eine Summe innerer und äußerer Merkmale zusammenzufassen, ein Schlagwort für den wissenschaftlichen Hausgebrauch. In Wirklichkeit zerfällt dieser Begriff jedoch in zahllose Einzelvorgänge, die zwischen dem schaffenden Künstler und dem genießenden Publikum das dichte Netz des Verständnisses zogen. Wenn zwischen romanischem und gotischem Stil, zwischen Gotik und Renaissance jene säkularen Auseinandersetzungen stattfanden, die sich dem Fernblick zum gigantischen Schauspiel des Zusammenpralls überweltlicher Gewalten verdichten, so ist dies eine heroisierende Vereinfachung unzähliger künstlerischer Einzelschicksale. Wie wir, wenn wir vom Frühling oder Herbst sprechen, darunter unendlich viele physiologische und biologische Prozesse zusammenfassen wollen, so decken uns Gotik und Renaissance in gemeinverständlicher Form eine ähnliche Vielheit; und wie – von jener Einzel Lebendigkeit abgesehen – kein Frühling und kein Herbst existiert, so hat es auch – losgelöst von dem geistigen Einzelschehen, das die Ferne verschleiert – keine Gotik und keine Renaissance gegeben und – selbstverständlich keinen Expressionismus. Die Elemente, aus denen alle Kunst sich aufbaut, sind die Einzelkünstler; was ein Stil, eine Richtung an Kraft und Wirksamkeit besitzt, wird von ihnen getragen. In einem gewissen Sinn sind alle Künstler Einzelgänger und auch in der Vergangenheit sind die führenden Persönlichkeiten unter ihnen nicht glatt und reiflos in die sogenannte Entwicklung eingegangen. Was Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger von Michelangelo übernahmen, war nur ein Bruchteil seines ganzen Reichtums und, um Rembrandt zu rezipieren, haben Jahrhunderte nie ausgeschöpfte Arbeit geleistet; die antiken Künstler erstrahlen heute in neuem Lichte, jede Generation schreibt sich die Kunstgeschichte neu und nur Expressionismus und Expressionisten sollten abgeschlossene Größen sein? Das Irrige einer solchen Auffassung ist ins Gesicht springend. Auch von den heute führenden Künstlern wird zunächst nur irgend ein Teil ihres Wesens aufgenommen – vielleicht ein äußerlicher, nebenfächlicher –,

aber ihre Leistung bleibt dennoch unverloren, lebt in Anregung und Widerspruch unlichtbar weiter, bis eines Tages durch eine verwandte geistige Strömung die historische Auferstehung erfolgt. Dann werden Enkel in den Expressionisten verkannte Vorläufer grüßen.

Der heutige Rückschlag ist – wie jede künstlerische Form – der Ausdruck einer bestimmten geistigen Gesamtsituation; deshalb ist es ungerecht und wehleidig, die Reaktion gegen den Expressionismus nicht auch als Ausfluß unseres kulturellen Daseins anzuerkennen. Auf Jahre, denen die treibenden und verändernden Kräfte als die wichtigeren galten, folgen Zeiten, in denen auf ihrem Korrelat, auf den beharrenden und ruhenden Kräften, der größere Wert liegt. Auch die Sehnsucht nach Ruhe, nach Synthese, nach fruchtbarer Verbindung des Neuen mit dem Alten ist eine Kulturkraft; sie prägt dem heutigen Tage das Antlitz.

Diese Kräfte sind heute auch in der Kunst am Werk und sind »modern« wie gestern die revolutionäre Welle; der neue Klassizismus oder Naturalismus, dessen gesuchter schlichte Gestaltungen die Ausstellungen und Zeitschriften zu beherrschen beginnen, ist etwas durchaus Neues. Vergeblich frohlocken die Philister, daß die moderne Kunst, des Irrtums ihrer kranken Wege geständig, zu lang verlassenen Idealen zurückkehre und in der Nachahmung traditioneller Richtung Buße tue. Sie sind im Irrtum, denn diese klare Form, diese knappe Armut, diese innige Einfachheit sind nicht der Nachklang längst verklungener Mühe, sondern die Frucht der eben geleisteten Arbeit. Wie die Expressionisten, was sie wagten, nur deshalb konnten, weil sie als Erben des Impressionismus über ein Instrument von unerhörter Verfeinerung verfügten, so sind auch die so reaktionär wirkenden Führer von heute durch alle Fegeseuer der letzten Kunstkämpfe hindurchgegangen, um dahin zu gelangen, wo sie heute stehen. Derain und Picasso sind trotz eindringlichster Platzität nicht David und Ingres, so wenig wie Nolde oder Pechstein, weil ihr Werk sich exotisch gebärdete, Neger gewesen sind. Künstler sein ist wie jede andere produktive Arbeit nicht nur Lernen, sondern auch Verlernen und auch alle Umwege führen nach Rom.

So ist die Krise, in der wir stehen und deren Erschütterung gerade diejenigen am stärksten fühlen, die den intensivsten Anteil am Leben der

Zeit hatten und haben, in Wahrheit eine Metamorphose, wie sie zum natürlichen Ablauf biologischer Vorgänge gehört. Der Expressionismus ist tot, aber nicht wie ein Phönix der verbrennt, damit aus seiner Asche ein neuer erstehen kann, sondern indem er seine Lebenskraft, die Essenz seines Wesens in die Zukunft schüttet; er nährt mit seinem Leibe, was nach ihm kommt. Ephemere und unvergänglich wie alles Geistige ist auch der Expressionismus, was an ihm sterben konnte, hat nie gelebt.



Matthias Grünewald: Ausschnitt aus dem rechten Flügel des Ikenheimer Altars

VERLEBENDIGUNG
DER
KUNSTGESCHICHTE

WIEDER EINMAL ERTONT VON ALLEN SEITEN DER RUF NACH Verlebendigung der Wissenschaft. Man kann dieses Verlangen, das sich in den letzten Jahren zu krisenhafter Stärke gesteigert hat, der in der bildenden Kunst von Zeit zu Zeit aufkommenden Forderung nach »Rückkehr zur Natur« vergleichen. Wie Konrad Lange eine Kurve der Kunstentwicklung gezogen hat, in der »naturalistische« und »idealistische« Perioden einander ablösen, so könnte man im Werdegang der Wissenschaft Zeiten der Lebensnähe und solche der Lebensferne in eine gesetzmäßige Abfolge bringen; und wie bei dem zum Vergleich herangezogenen Gebiete könnte man auch hier feststellen, daß die angenommene ausschließende Gegensätzlichkeit der beiden Tendenzen nur eine scheinbare ist und daß es sich in Wirklichkeit um zwei polare Kräfte handelt, die jedem Stadium der Entwicklung beigemischt sind und – weniger durch quantitatives Anwachsen als durch einseitige psychische Einstellung – abwechselnd das Übergewicht erlangen. Entscheidend ist demnach, was den verschiedenen Zeiten als »Natur« oder »Unnatur« galt, was für sie in dem Verhältnis der Wissenschaft zum Leben den Ausschlag gab; auch die »Entlebendigung« ist ein klares Bekenntnis zu einer bestimmten Lebensauffassung, eine Umformung, den Stoff der Wissenschaft irgendwie dem Leben dienstbar zu machen.

Es ist kein Zufall, daß sich diese »Krise der Geisteswissenschaften« – wie Strzygowskis umfangreiches Buch beweist – auf dem Gebiete wissenschaftlicher Kunstforschung in besonderer Schärfe bemerkbar gemacht hat; denn hier ist nicht nur ein wissenschaftliches Spezialgebiet, das an der allgemeinen geistigen Wandlung teil hat, sondern hier ist auch der Stoff dieser Wissenschaft, die Kunst selbst, von dem gleichen Umbildungsprozeß mitbegriffen; hier verstärken einander daher zwei in gleicher Richtung wirkende Komponenten. Die Kunst ist aller Kunstwissenschaft eben nicht ein bloßer Wissensstoff, sondern ehe sie das wird, wird sie mit anderen Organen unmittelbar erfaßt; und deshalb ist alle Beschäftigung mit Kunst – sei sie eine erkennende wie die des Ästhetikers oder Historikers, sei sie eine ordnende und erhaltende wie die des Denkmalspflegers oder Museumsmanne – von dem jeweiligen Kunstwillen der Zeit abhängig, eine Funktion der Kraft, die sich in

der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers noch klarer ausspricht. Diese Auffassung, die für uns ein Stück unserer Überzeugung geworden ist, daß stets die lebendige Kunst den Schlüssel zur toten erhalte, bildet schon einen Teil einer prinzipiell neuen Auffassung; der vorigen Generation erschien das Verhältnis zur historischen Kunst von dem zur modernen durchaus abtrennbar und abgetrennt. Alois Riegl, den wir als den berufensten Wortführer der vorangegangenen Generation verehren, hat einmal das Paradoxon formuliert: derjenige müßte der beste Kunsthistoriker sein, der gar keinen persönlichen Geschmack besäße, da nur so die volle Objektivität seines Urteils gesichert sei. Wir hingegen würden sagen, daß wer kein persönliches Verhältnis zur künstlerischen Sehnsucht seiner Zeit besitzt, auch kein guter Kunsthistoriker sein könne, und würden als Beispiel gerade Alois Riegl heranziehen, der diese unerschütterliche und scheinbar eiserne Objektivität der Völkerwanderungskunst und dem Barock entgegenbringen konnte, weil er das Feingefühl besaß, das herankommende – und indessen geradezu zur Mode angeschwollene – Verständnis für diese zu seiner Zeit noch allgemein mißachteten Richtungen vorwegzunehmen. Die Selbsttäuschung des großen Historikers, der in seinem Willen zur Objektivität nicht wahrhaben wollte, daß die Quelle seiner wissenschaftlichen Einführungskraft aus seiner Feinhörigkeit für lebendige, selbst noch ungeborene Kunstwerte entsprang, findet ein seltsames Gegenstück an dem aufgeregten Gebaren gewisser moderner Kultliteraten, die den Pulschlag der Zeit abzuhören glauben, weil sie deren Lebendigkeit immerfort im Munde führen und sich dadurch der älteren Kunstwissenschaft grenzenlos überlegen fühlen. Weil sie allen Moden huldigen, glauben sie – im Sinne der Wissenschaft – modern zu sein.

Hier liegt ein fundamentaler Irrtum vor. Verlebendigung einer Wissenschaft wird nicht an sich schon durch Popularisierung bewirkt. Im Wesen unserer demokratischen Entwicklung liegt es, daß jede Kenntnis mündlich und schriftlich möglichst verbreitet und allen Schichten des Volkes dargeboten werden soll; aber diese Ausdehnung ist immer nur die Ausbreitung einer vorhandenen Substanz. Wenn sie tot ist, wird sie dadurch, daß sie vielen zugänglich gemacht wird, auch wenn sie mit dem Gewürz des Tagesjargons gespickt wird, nicht lebendiger.



A. Maullbertsch: Reitender Feldherr / Wien, Barock=Museum

Denn Verlebendigung der Kunstgeschichte darf auch nicht verwechselt werden mit der Verlebendigung ihrer Darstellung. So wünschenswert es ist, daß an Stelle eines pedantischen Schultons, der einmal als allein wissenschaftswürdig galt, eine frische Sprache tritt, die bis in ihre letzten Poren von Zeitgefühl durchtränkt ist, so muß doch nicht der Autor den flutenden Geistesströmungen einer Zeit das empfindlichste Instrument sein, der alle stilistischen Purzelbäume der Tagesmode am geheiligsten mitmacht und der Kunst näher zu bringen vorgibt, indem er sie ins Sprachgewand des aktuellen Expressionismus hüllt. Dabei kann eine aus poetischer Intuition schöpfende Ausdeutung von Kunstwerken deren Dunkelheiten unzweifelhaft erhellen, doch spielt sich diese Art der Erklärung außerhalb der wissenschaftlichen Sphäre ab.

Denn Wissenschaft kann nur Erkenntnis liefern. Wenn sie verlebendigt werden soll, dann muß sie statt tauben Wissens Erkenntnisse geben, die Lebenswerte sind, weil sie von der Zeit als Lebenswerte empfunden werden. Aus ihrem ganzen geistigen Habitus heraus sucht und findet nicht jede Zeit das Gleiche in den Werken der Kunst; sie kann in den philosophischen Erkenntnissen, die sich diese abfragen lassen, in den historischen Kenntnissen, die sie vermitteln, sie kann in ihren besonderen künstlerischen Eigenschaften und sie kann in ihrer Durchtränkung mit den allgemeinen Ideen der Entstehungszeit ihren wesentlichen Wert erblicken. Wieder sind wir uns bewußt, heute an einer Wende zu stehen. Der dem spezialisierenden Positivismus des neunzehnten Jahrhunderts entsprechenden kunsthistorischen Einstellung der vorangegangenen Generation hat die möglichst genaue Feststellung des Tatsächlichen hohe geistige Befriedigung gewährt; wir Heutigen fühlen uns über diese Rekonstruktion, »wie es einstmal wirklich gewesen ist«, hinausgewachsen, nicht so sehr, weil wir sie für unnötig oder unmöglich hielten, sondern vielmehr, weil sie uns selbstverständlich erscheint. Was der einen Generation das erstrebte wissenschaftliche Ziel war, muß – einer gefunden organischen Entwicklung der Wissenschaft entsprechend – der nächsten in das Fundament eingebettet sein, auf dem der weitere Ausbau vor sich geht.

In diesem Verhältnisse steht die neue geistesgeschichtliche Auffassung der Kunstgeschichte zu der entwicklungsgeschichtlichen der früheren

Generation. Die Arbeit dieser war beherrscht durch das Bemühen, das selbständige Gebiet der Kunst und damit das der Kunstgeschichte mit möglicher Schärfe festzustellen und gegen andere abzugrenzen. In deutlicher Nachwirkung der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts wurde der Kunst, dem Gebiete interesselosen Wohlgefallens, ein Reich jenseits der Bezirke sonstiger Interessen zugewiesen; auch dem Historiker ist sie ein Gegenstand, dessen Unterschiedenheit von anderen Geistesgebieten herauszuarbeiten die wesentliche Aufgabe ist. Die Kunst ist autonom und jede ihrer Erscheinungen erklärt sich aus den in der vorausgehenden künstlerischen Entwicklungsstufe vereinigten Elementen. Alle Problematik liegt sonach in den Kunstwerken selbst, die eine eigene aus ihren besonderen Eigenschaften abgeleitete Gesetzmäßigkeit beherrscht; durch zeitlichen und kausalen Zusammenhang verknüpft, bilden sie eine Kette, die es freizulegen gilt. Die Kunst steht also gewissermaßen im luftleeren Raume, aus sich selbst heraus hat sie die entscheidenden Aufklärungen über sich zu geben. Die Kräfte verschiedenster Natur, die aus anderen Sphären – des wirtschaftlichen, religiösen, politischen Lebens – auf die Kunst Einfluß üben, werden nicht geleugnet; aber sie spielen gegenüber der grundsätzlichen Autonomie der Kunst doch mehr die Rolle bedingender Umstände und auslösender Anregungen, erst durch Umsetzung ins Formale erhalten sie Anteil an der Entwicklungsgeschichte der Kunst.

Die Übereinstimmung der kunstgeschichtlichen Orientierung mit der künstlerischen ist einleuchtend, denn auch dieser war im neunzehnten Jahrhundert die Überzeugung ihrer prinzipiellen Besonderheit oberstes Gesetz. Diese Autonomie war ihre Stärke und ihre Schwäche, ein unentbehrliches Stadium der Selbstbesinnung, das das Hervorholen der letzten ureigenen Kräfte ermöglichte: wie die schaffende Kunst der *l'art-pour-l'art* Unterstimmung des impressionistischen Zeitalters bedurfte, um sich aus philosophischer, illustrativer, dekorativer Abhängigkeit zu befreien, so konnte auch für die Kunstgeschichte nichts heilsamer sein, als sich der Besonderheiten ihres Gebietes nach allen Richtungen mit äußerster Intensität bewußt zu werden.

Aber dieser Moment des selbstbegnügten In-sich-ruhens kann naturgemäß nur eine Durchgangsstufe sein; es liegt im Wesen der geistigen

Kontinuität allen menschlichen Tuns begründet, daß eine solche Konstruktion lebendige Zusammenhänge zerreit. Die glcklich errungene Selbstndigkeit bringt die Kunst in eine gefhrliche Vereinsamung. Das als Reaktion erfolgende Zurckstreben zum Ganzen ist ein sehr wesentliches Merkmal der Krise in der heutigen Kunst; dieser ist, von den vorangegangenen Generationen auf der Menschheit Hhen erhoben, in ihrer Gotteshnlichkeit bang geworden und sie drngt zurck aus den eingefriedeten Gehegen auf den Markt des Lebens. Die Kunst will nicht mehr daran Gengen finden, sich selbst zu dienen, sie will ihre Aufgaben aus den die Zeit beherrschenden Gedanken- und Gefhlsregionen erhalten. Mit dieser prinzipiellen nderung in der Kunstauffassung mu sich auch in ihrer geschichtlichen Interpretation ein Wandel vollziehen; der Verzicht der weiter wachsenden Kunst auf ihre Autonomie mu auch auf die kunstgeschichtliche Einstellung einen Rckschlag ausben. Das werdende Kunstwerk will wieder der Ausdruck verschiedener geistiger Lebensflle sein; das gewordene soll in dieser sozialen Funktion begriffen werden. Seine Totalitt beginnt dem analysierenden Verfahren zu widerstehen, dem es so lange unterworfen worden war; seine organische Einheit geht siegreich aus den Scheidewassern der historischen Methode hervor.

Jedes Kunstwerk ist der Ausdruck verschiedener allgemeiner geistiger Bedrfnisse und auch sehr verschiedener knstlerischer Probleme; so wie es fr die ganze Weltauffassung seines Urhebers, aber auch fr die Meinungen und berzeugungen seiner Zeit, seines Volkes, seiner sozialen Schichten in der mannigfachsten Weise Zeugnis ablegt, so kann auch mit sehr verschiedenen knstlerischen Fragestellungen daran herangetreten werden. Die Zahl der knstlerischen Entwicklungslinien, die sich in einem Kunstwerk schneiden, ist theoretisch unbeschrnkt; jede historische Betrachtung kann nur einzelne von ihnen herausgreifen und durch konsequente Verfolgung isolieren; aber selbst wenn es mglich wre, sie alle zu erfassen, so wrde man nicht das Kunstwerk in seiner Ganzheit hergestellt haben, sondern immer nur einen Abgu davon, eine Umsetzng in gedankliche Abstraktion. Alle seine formalen Eigenschaften bilden nur seine Schale, sein Kern ist, was es an allgemeinen geistigen Krften in sich zusammenzuraffen vermag. Das gesamte geschicht-

liche Leben seiner Zeit spiegelt sich nicht nur im Kunstwerk, sondern dieses ist selbst ein Teil dieses geschichtlichen Lebens. Die Kunst ist uns nicht mehr ein besonderes Medium, das wie ein Spiegel das ihm aus anderen Geistesgebieten Zugelörmte in Form umsetzt, sondern diese Form ist uns ein unabtrennbares Stück der Lebendigkeit, die sich hier wie anderwärts auswirkt; hier wie auf anderen Gebieten in der besonderen Gesetzmäßigkeit auswirkt, die eben nur diesem Gebiet eignet. Es ist, wie wenn ein Bildhauer zeichnet oder in Ton modelliert oder in Marmor meißelt, es ist die Form jedesmal durch Technik und Material bedingt und doch ist der Geist, der entscheidend tätig ist, überall gleich. Was unserer geistesgeschichtlichen Betrachtung heute im Vordergrund des Interesses steht, ist eben dieser Geist, der hinter den künstlerischen Einzelercheinungen steht – nicht nur optisch, sondern kausal; der nicht nur in ihnen erkannt werden kann, sondern der sie gebildet und hervor= gebracht hat. Dieser schöpferische Geist ist – aus einer der allereigentümlichsten Antinomien der Kunst heraus – gleichzeitig individuell und überindividuell. Denn die künstlerische Tätigkeit ist absolut individuell – jedes Kunstwerk wurzelt in der persönlichen Schöpferkraft seines Urhebers – und doch sozial gebunden; der Künstler drückt nur sich aus, aber indem er dies tut, drückt er gleichzeitig aus, was die anderen empfinden, empfinden können, empfinden wollen, so daß er durch seine individuelle Begabung erlöst, was in ihnen um Befreiung ringt. Die Kunst erfasst immer von neuem, was allgemeines Eigentum der Zeit ist und setzt es ins Individuelle um, formt unablässig Leben, das sie ergreift, in ihre Sphäre um.

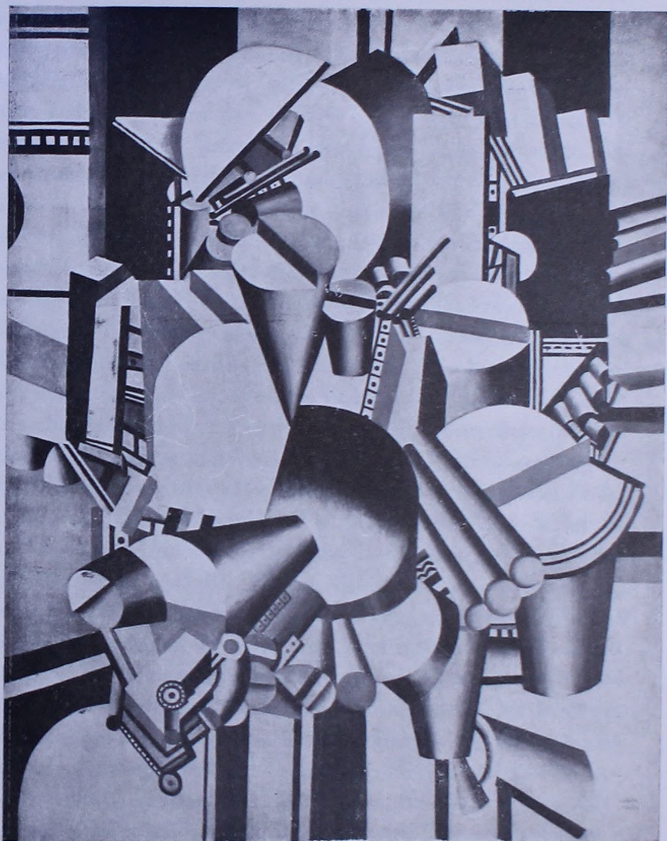
Es ist ersichtlich, daß eine solche Auffassung der Kunst von der Gefahr bedroht ist, sich in eine bloße Abstraktion zu verlieren. Das Kunstwerk als den gemeinsamen Ort geistiger Kräfte verschiedener Art zu sehen, könnte noch gefährlicher sein, als es zu einem zum bloßen Schnittpunkt sich schneidender Formalentwicklungen zu machen. Es ist deshalb richtig empfunden worden, daß Blutleere die Krankheit ist, die hier droht, das Kunstwerk läuft Gefahr, aus einem organischen Ganzen zum bloßen Träger von Ideen zu werden; an Stelle der materialistischen tritt die spiritualistische Gefahr. Gerade die Verankerung des Künstlerischen im allgemein Geistigen ist aber geeignet, diese Bedenken zu paralisieren;

stärker als früher zwingt sich auf, daß das Kunstwerk an all diesen Strömungen nur Anteil haben kann, weil ein Mensch es schuf. Das Individuum mit seinem unlösbaren Rest bildet das Zentrum, in dem alle formalen Entwicklungsreihen und geistigen Strömungen sich verknüpfen. Eine gesteigerte Schätzung des Individuellen hält der vermehrten Einsicht in die soziale Funktion der Kunst das Gleichgewicht.

Diesen Prozeß zu erfassen, das heißt den Geist zu begreifen, der sich, so und nicht anders, in den künstlerischen Formen ausdrückt, scheint für die Gegenwart die wahrhafte Verlebendigung der Kunstgeschichte zu sein. Datierungs- und Lokalisierungsfragen und die Zuschreibung der Werke an einzelne Meister sind an sich heute gänzlich sekundär; nicht als ob ihr katalogisierender Wert bestreitbar wäre und sie etwa nachlässig und ungenau behandelt werden dürften, aber sie sind – mit größter Gewissenhaftigkeit durchgeführt – eine lediglich vorbereitende Tätigkeit. Nicht dem Meister X ein Werk ab- oder zuzuschreiben, ist die wesentliche kunstgeschichtliche Leistung, sondern aus dieser Ab- oder Zuschreibung die Erscheinung des Künstlers reiner, runder und intensiver zu gestalten! Und ebenso sind die reinen Formprobleme heute zu jener Grundlage geworden, auf der neue Aufgaben sich erheben. Wie sich das Verhältnis zum Raum ändert, wie die Bewältigung der Einzelform sich weitet oder die Farbauffassung sich wandelt, das sind nicht mehr Dinge, die um ihres eigenen Interesses willen verfolgt und analysiert werden, sondern deren Zergliederung uns lockt, weil all diese Vorgänge das Leben geistiger Kräfte ausdrücken. Geistiger Kräfte, die der Zeit gehören, die aber zu ihrer Auswirkung der Zusammenfassung durch das schöpferische Individuum bedürfen. Aller Rätsel Lösung liegt im Myterium des Künstlers eingeschlossen. Auch die Kunstgeschichte fühlt stärker als früher, daß sie in der Relativität der Entwicklungsphasen hier einen absoluten Standpunkt zu suchen hat; nur vom Künstler ausgehend, vermag sie der Kunst näher zu kommen. Eine intensivere Konzentration auf das individuelle Phänomen, als die Monographie alten Schlages sie gekannt hatte, verheißt neue Aufschlüsse; aus diesem Schacht, in den leidenschaftliche Versenkung führt, münden zahlreiche Querstollen ins breite Erdreich der namenlosen Kunst. Es gilt den Künstler nicht als den Urheber einer bestimmten Gruppe von Arbeiten festzustellen,

sondern ihn als eine geistige Totalität zu begreifen, als ein Wesen, das fühlend und denkend Teil an seiner Zeit hat im aktiven und passiven Sinne. Daß sie den Stoff, der seiner Zeit innerste Lebendigkeit darstellt, aus ihrer Genialität heraus umschaffen, macht die großen Künstler zu Ereignissen nicht nur in der Geschichte der Kunst, sondern in der Menschheit. An Stelle des nur gradweisen Unterschiedes zwischen großen und kleinen Meistern, der einer alle Glieder einer Entwicklungskette im Wesentlichen gleich wertenden Auffassung entsprach, tritt eine wesenhafte Scheidung ein; die geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte räumt wieder dem monumentalen Sinn der Historie den Vorrang ein. Ihr ist in aller Geschichte das entscheidend Wichtige, was zu unmittelbar lebendiger Wirkung erweckt werden kann; ihr ist in der Geschichte der Kunst das Wesentliche, was sie als ein Stück des ewigen Menschheitsgeistes überzeugend zu machen vermag. Sie verlebendigt, indem sie zu den Quellen führt, die lebendig sind.

MODERNE KUNST
UND
KUNSTMUSEUM.



Fernand Léger: Komposition (Photo L. Rosenberg)

DAS PROBLEM DES KUNSTMUSEUMS HAT TEIL AN JENEM GRÖßEREN
 Prozeß geistiger Umstellung, der als die Krise der Geisteswissenschaften
 bezeichnet worden ist und dessen Kern in einer Ausweitung der er-
 kennenden Tätigkeit durch die schöpferische besteht. In der Kunstwis-
 senschaft wird der Gegensatz besonders handgreiflich, weil er sich zu
 dem Dilemma zuspitzt, ob der erste oder der zweite Bestandteil ihres
 Namens das Hauptgewicht zu tragen hat, ob es sich ihr mehr um Kunst
 oder mehr um Wissenschaft handelt; die Wandlung, die sich in den
 letzten anderthalb Jahrzehnten vollzogen hat, erstrebt eine Intensivie-
 rung der Wissenschaft aus dem tieferen Erlebnis der Kunst, will das
 Gelten aus dem Heute, Totes aus Lebendigem stärker begreifen. Die
 alte Erkenntnis der historischen Methode, daß der Schlüssel zur Vergan-
 genheit in der Gegenwart liege – sie ist auch einer der Grundgedanken
 meiner Methode der Kunstgeschichte von 1913 – hat seitdem den stür-
 mischeren Charakter einer Forderung angenommen. Jene allgemeine
 Revision der alten Kunst, die wir in dieser Zeit erlebt haben, ist durch
 das Einströmen des Geistes moderner Kunst in die Wissenschaft von
 aller Kunst verurteilt worden; sie äußert sich extensiv und intensiv,
 einerseits indem sich den heterogensten Werken aller Zeiten und Zonen
 gleichberechtigtes Interesse zuwendet, anderseits indem dieses Interesse
 nicht einer Wißbegierde, sondern unmittelbarem Erlebnis entstammt.
 Wie der Klassizismus die Antike, die Romantik die nationalen Früh-
 werke als etwas Weiterlebendes auf den Markt des Tages stellte, so
 wird nun der ganze Umfang menschlicher Produktion zu direkter Er-
 bauung herangeholt und diese Auslese des Stärksten, das jemals ge-
 schaffen worden ist, dem zeitgenössischen Werk gegenübergestellt. Die
 moderne Kunstgeschichte ist erfüllt von dem heißen Verlangen, die
 wirklichen, d. h. wirklichen Werte zu erfassen, im ungeheuren Erbe
 der Jahrhunderte Totes und Lebendiges zu scheiden; daß sie dabei das
 Unrecht begangen hat, die gleiche am historischen Stoff geschulte Schei-
 dung auch in die Gegenwart zu übertragen, hat da und dort zu lärm-
 enden Konflikten geführt. Es sind die toten Künstler unserer Zeit,
 die gegen die lebendige Kunstgeschichte von heute Sturm gelaufen.
 Welchen Anteil hat das Kunstmuseum, Sammelleiste von Werken
 vergangener Zeit, an der Verlebendigung unserer Wissenschaft? Scheint

es doch seinem ganzen Wesen nach im Gegensatz zum sich täglich Erneuernden zu stehen, Mausoleum dahingegangener Zeugungskraft, bestenfalls notwendiges Übel, wobei der Hauptton mehr auf diesem als auf jenem liegt. Daß es, in kunststarken Zeiten unbekannt oder nebenächlich und, in Verfallsperioden zur Blüte gelangt, ein Notbehelf ist, wird selbst von seinen Verteidigern zugegeben. Aus ganz bestimmten Voraussetzungen heraus entstanden, ist jedes Kunstwerk ein organisches Ganzes, das nur in seinen natürlichen Bedingungen seine volle Lebenskraft entfaltet; von seiner Wurzel gerissen, welkt es wie eine Pflanze. Musealwesen und Denkmalpflege begegnen sich heute in der Überzeugung, daß nichts die belebende Wirkung des ursprünglichen Milieus ersetzen kann und daß daher unter allen Umständen die Belassung des Kunstwerks in seinem natürlichen Wurzelgrund anzustreben ist.

Hier liegt keine Schwierigkeit vor, diese beginnt erst, wo das Kunstwerk aus diesem natürlichen Zusammenhang gerissen ist, sei es aus physischer Notwendigkeit – weil es dort nicht mehr bleiben konnte, ohne dem Verfall ausgesetzt zu sein –, sei es aus geistigen Gründen, weil die soziale Schichte, für die es entstanden war, zerlegt und zerrieben ist. Es kann an der Wand, für die es entstand, zum Fremdling geworden sein, weil die Menschen, die hier wohnen, andere wurden. Zweifelloso werden – zumal in Zeiten sozialer und wirtschaftlicher Umwertung – unaufhörlich Kunstwerke heimatlos und ihnen bietet das Museum eine Zufluchtsstätte; es ist die Versorgungsanstalt, in der ausgediente Kunstwerke das Gnadenbrot genießen, in dieser charitativen Mission in gewissem Sinn doch auch ein kultureller Gradmesser.

Ein Gradmesser, der nicht nur positive, sondern auch negative Grade zeigt. Denn hier liegt ja gerade das Problem: ist dieser Massengenuss von Werken, die aus ihrem Zusammenhang gerissen worden sind, diese Defilierung von Krüppeln, die etwas von Leib und Seele am alten Orte ließen, ein Zeichen kultureller Höhe und künstlerischen Feingefühls, liegt nicht umgekehrt eine ungeheure Rohheit darin, an diesem Durcheinander verschiedenartiger Melodien Gefallen zu finden? Wird nicht das Publikum, dem das Museum künstlerische Werte zu vermitteln vorgibt, aufs äußerste abgestumpft, wird es nicht mit Steinen

statt mit Brot gefüttert und zur unbefangenen Aufnahme der eigenen Zeitkunst unfähig gemacht? Wäre es nicht richtiger, die Werke, deren Stunde abgelaufen ist, zugrundegehen zu lassen, statt sie zu einem Scheindasein zu erhalten, das dem wirklichen Leben im Wege steht?

Alle kulturellen, alle ästhetischen Fragen sind in letzter Linie Fragen der Macht. Hätte die Kunst unserer Zeit die Kraft, sich siegreich und selbstverständlich durchzusetzen, so könnte sie aus überschäumendem Ichgefühl rücksichtslos unter ihnen aufräumen, wie der Barock in den Werken der Gotik, wie – lehrreiche Vergeltung! – die romantische Neugotik unter den Werken des Barock gewütet hat. Aber unsere Kultur hat den stolzen Glauben an sich selbst nicht, den solches Tun zur Voraussetzung hätte; im Schimpfnamen des Vandalen schleicht ein Schatten blassen Neides mit. Aber abgesehen hievon, gerade für eine Kunstauffassung wie die unsere, kann Jugend nicht eine Frage des Entstehungsdatums, Lebendigkeit nicht ein Synonym von Modernität sein; wer Gegenwart in Vergangenheit trägt, trägt Vergangenheit in Gegenwart. Wenn romanische Bronze und barocker Stein, wenn der Meister von Naumburg und der Greco von Toledo uns lebendige Werte sind, so sind sie dies absolut, mit allen Folgen, und sei es auch die, daß frisch bemalte Leinwand und frisch gekneteter Ton angelichs ihrer zu verwesen beginnen und sei es die, daß die Hingabe an ihre ewige Jugend das wirtschaftliche Interesse am laufenden Fabrikat beeinträchtigt. Man darf nicht soziale Fragestellung mit künstlerischer verwechseln; und nur darum dreht es sich, ob die museale Anhäufung der Dinge – abgesehen von ihren allgemein bekannten Mängeln – auch einen positiven Wertzuwachs darstellt. Einen Wert, den wir als unmittelbare Bereicherung unserer Existenz empfinden und der deshalb so lebendig ist wie irgend ein taggeborenes Kunstwerk.

Der wissenschaftliche Wertzuwachs kann deshalb hier außer Betrachtung bleiben; es ist selbstverständlich, daß die Kunstwerke infolge ihrer Verbringung in ein Museum gründlicher studiert, durch ihre Vereinigung mit ähnlichen leichter verglichen, daß sie untersucht, gereinigt, abgedeckt werden können; und daß ihnen weiter durch Zuweisung an Zeit und Schule, durch Zuschreibung an einen bestimmten Meister ein assoziativer Wert zuwächst, den man verlachen, aber nicht

ableugnen kann. Und überdies bietet das Museum dem schaffenden Künstler die Möglichkeit einer beruflichen Anregung, deren Wert sich kaum abschätzen läßt. Welchen herrlichen Strauß von Anregungen hat die moderne französische Malerei im Urwald des Louvre gepflückt! Der ästhetische Kern der Museumsfrage liegt in der Tatfache der Isolierung der Kunstwerke. Sie sind hier nichts anders als Museumsobjekte, alle anderen Zwecke ihrer früheren Existenz sind von ihnen abgestreift, alle Assoziationen gelöscht, mit denen sie in allerhand Lebenssphären hingen; als sie noch ihr erstes Leben lebten, dienten sie außer den ästhetischen noch verschiedenen weiteren Zwecken, der Andacht und der Prunkliebe, dem Standesstolz und dem Familiensinn, der Eitelkeit Lebender, der Erinnerung Toter, wirkten auf mannigfache Sinne und Nervenzentren. All dieser Erdgeruch, der ihnen anhing, mehrte ihre Vitalität. Hier, abgetrennt von Prunkaal und Kirche, Ess- und Schlafzimmer, für die sie einstmals entstanden waren, wollen sie nichts sein als Kunstwerke. Etwas von der *l'art pour l'art* - Auffassung der Kunst, die dem neunzehnten Jahrhundert eigentümlich ist, mag mit der Hochblüte der Museen zusammenhängen; die Gewöhnung, Kunstwerke in dieser splendid isolation als Specimina von Stilrichtungen und reinem Kunstwollen zu sehen und zu genießen, mußte auch auf das moderne Werk zurückwirken. Das Entstehende verleiht sich in die Rolle des längst Entstandenen und wir erleben das Oxyoron des »Kunstwerks fürs Museum«, des Werkes, das von Anbeginn an für das Museum bestimmt war, das nur für das Mausoleum geboren wurde. Infolge der beklagenswerten Zerstörung der sozialen Grundlage der Kunst gingen deren Werke ohne Zwischenstadium ins Museum ein. Ästhetischer Gewinn und Verlust liegen hier sehr nahe aneinander, sie wurzeln in der unnatürlichen Konzentrierung des Ästhetischen durch die museale Isolierung. Die Objekte, die hier vereinigt sind, erwecken das Vorurteil, Werke besonderer Art und besonderen Wertes zu sein; sie liegen wie unter dem grellen Schlaglicht eines Scheinwerfers ausgebreitet, faszinierender Idolglanz geht von ihnen aus. In dem naiven Augenaufschlag, mit dem Cézanne die »Kunst der Museen« als bewundertes Ideal hinstellte, lebt etwas von der abergläubischen Achtung, die das Publikum diesen Werken entgegen-



Edward Munch: Amor und Psyche (Photo: Frits Gurlitt)

bringt; es glaubt an sie, weil sie ihm so feierlich präsentiert werden. Diesen qualitativen Faktor des musealen Wertzuwachses ergänzt ein anderer, den man vielleicht den quantitativen nennen dürfte: wie viele Werke werden durch ihre Aufnahme ins Museum überhaupt erst ästhetischer Betrachtung zugänglich! Aus einer Umgebung gelöst, die vielleicht die natürlichere war, sie aber den Blicken aller entzog, werden sie erst im Museum überhaupt bekannt; vordem mögen sie einzelnen zufälligen Entdeckern zum tieferen Erlebnis geworden sein, jetzt wächst ihre Gemeinde in die Tausende. Gewiß lag die »Entdeckung« Grünewalds auch vor dem Kriege auf dem Wege der Entwicklung, aber die Aufstellung des Isenheimer Altars in der Münchner Pinakothek hat diesen Vorgang doch mächtig gefördert; die Zehntausende, die ihn hier – materiell und moralisch – in musealer Beleuchtung sehen konnten, haben ihre Bewunderung aneinander befeuert und Grünewalds Einwachsen in das künstlerische Nationalbewußtsein des ganzen deutschen Volkes herbeigeführt. Die Bewunderung der Pilgerscharen, die an ihm vorbeigewallfahrt sind, liegt als neuer Glanz auf dem Werke.

Diese Weihe des Museums, die Bewunderung, aber auch Scheu auslöst, zu vertiefen, ist ein wesentliches Postulat moderner Musealarbeit. In fast allen Reformplänen spielt der Gedanke der höchsten qualitativen Auslese, der feierlichen Darbietung eine Rolle; aus allen Sammlungen eines Landes das Außerordentlichste zu einem Nationalmuseum höchsten Ranges zusammentragen (wie im Reorganisationsprogramm der holländischen Museen), ein solches Nationalmuseum fernab der zerstreuten Zentren an einer bedeutungsvollen Stätte des Landes errichten (wie in dem einmal von Valentiner skizzierten Projekte) und ähnliche Pläne sind Ausfluß – oder Auswuchs – einer Strömung, die auch sonst die breite Musealarbeit unserer Tage durchflutet. Wie das abgebrauchte und abgewerkelte Alltags-theater nach seiner Adelung im Festspielhaus verlangt, so möchte sich das von wissenschaftlicher Vielgeschäftigkeit ermüdete Museum zu einem höheren Stil der Darbietung erheben. Die instinktive Verehrung des unverbildeten Publikums für das museale Werk darf aber nicht mißbraucht werden; sie wird gefördert, indem sie nur für eine strenge Auswahl

höchster Werte beansprucht wird. Die Scheidung zwischen dem Wesentlichen und dem Nebensächlichen – die der modernen Einstellung auf das unmittelbar Lebendige entspricht – wirkt sich in irgend einer Weise praktisch aus. Das Typische, das Beiläufige, das Füllsel, das dem Museum erhalten bleiben muß, da dieses neben seiner ästhetischen Aufgabe ja noch allerhand andere Pflichten zu erfüllen hat, muß dem speziell interessierten Besucher vorbehalten bleiben; die volksbildnerische Forderung nach Trennung von Schaustellung und Studienammlung wird aus einer künstlerischen Empfindung heraus bestärkt. Dem Kunsthistoriker von Beruf sei es vergönnt, im Problematischen nach Entdeckungen zu fahnden, für das große Publikum, das hier nach Lebenswerten sucht und suchen soll, ist das Beste und Sicherste gerade gut genug; diese Bevormundung des Besuchers gehört zur Verantwortlichkeit des Musealbeamten, der zur Achtung vor der Kunst zu ziehen hat.

Diese Achtung muß sich auch in der Art der Darbietung ausdrücken, die darauf ausgeht, dem Kunstwerk die beste Wirkung zu sichern. Ob dies durch Zusammenfassung des Gleichartigen oder Kontrastierung von Verschiedenem, durch systematische oder historisierende Anordnung, durch Fülle oder Magerkeit zu erfolgen hat, ist sekundär und entzieht sich jeder festen Regel; kein Schema paßt auf alle Fälle. In der Hauptsache wird es sich immer darum handeln, die ausgestellten Werke zueinander und zu ihrer Umgebung zu stimmen, ihnen Ellbogenraum zu geben, sich zu entfalten, sie dem Rang nach abzustufen. Man hat solche Bemühungen, das Publikum mit der Nase auf das Wichtige zu stoßen, ironisch mit der Tätigkeit des Auslagenarrangeurs verglichen; aber der Mann auf der Straße, den dieser festhalten will, ist auch im Museum heute der maßgebende, ihm gilt es die Arbeit des Aussonderns und Suchens abzunehmen, um die lebendige Berührung mit dem Kunstwerk zu erleichtern. Noch näher liegt es, auf die modernen Ausstellungen hinzuweisen, die in dieser Richtung vorangelschritten sind; auch sie überlassen es heute nicht mehr dem überragenden Werk, sich in der verwirrenden Fülle des Dargebotenen kraft seiner Überlegenheit durchzusetzen, sondern heben es zu stärkerer Wirkung heraus. Die Neuordnung an Wiener Sammlungen ist ein lehrreiches Beispiel, die Aufstellung im

kunsthistorischen Museum – mit den überfüllten Räumen und dem wüsten Durcheinander von Gut und Schlecht – entsprach dem bunten Jahrmarkt der Riesenbilderschauen im Künstlerhaus; den neuen Museen mit dem Trachten nach harmonischer Wirkung jedes Raumes und der Lockerung der Aufstellung hat die Sezession den Weg gewiesen.

Gewiß liegt in diesem Tapezierertum eine gewisse Gefahr. Durch die Abstimmung der Rahmen, durch die Abtönung der Bespannungen, durch die Symmetrie oder sonstige Gruppierung der Kunstwerke läuft man Gefahr, diese zu Elementen der Dekoration zu degradieren, also genau das Gegenteil des Angestrebten zu erzielen; durch Unterordnung unter den Raumeindruck werden sie ein Stück Architektur, wie sie es in der Barockzeit gewesen waren. Wer die muleale Entwicklung der letzten Zeit verfolgt hat, weiß, daß hier unleugbar eine Gefahr besteht; auch aus Königen haben ihre Höflinge bisweilen durch Über-treibung der Ehrfurcht eine bloße Dekoration gemacht. Die Gefahr ist am größten, wo ein vorhandener architektonischer Rahmen von selbständiger Bedeutung diese Unterjochung des Inhalts fördert; die sogenannten Schloßmuseen, unvermeidliche Folge politischer Ereignisse und kultureller Erwägungen, stellen an den Takt des Museumsmanne die höchsten Forderungen: er soll den Inhalt und den Rahmen zur Geltung bringen, ohne den einen durch den andern zu beeinträchtigen. Ein Problem, das über die ästhetischen Momente hinaus ein zentrales des heutigen Museums ist; es gilt – ohne historisierende Velleitäten und unter Schonung, ja Betonung der künstlerischen Individualitäten, die er enthält – aus jedem Raum eine geschlossene Einheit zu machen. Das heißt, es sollen die retardierenden Momente verstärkt werden gegenüber dem forttreibenden Geist zwangsläufiger Beschleunigung, die die lange Reihe der üblichen Museumsäle auszulösen pflegt. Nicht mit Unrecht spricht man hier von Flucht. Das erlösende »Verweile doch« zu finden, ist das heiße Bemühen des Museums.

Seine Zeitgebundenheit drückt sich nicht nur in der Art und Weise aus, wie es seine Bestände darbietet, sondern auch in den Grundlügen, nach denen es sammelt. Kein Kunstmuseum, so reich es sei, ist abgeschlossen, jedes strebt sich auszugestalten, nicht durch Aufnahme des ihm zufällig Zulrömenden, sondern durch eine zielbewußte Tätigkeit in der

Richtung des künstlerisch Aktuellen. Es bedarf wohl kaum eines Beweises, daß dieser Instinkt für das der eigenen Zeit Angemessene den produktiven Wert der berühmten Sammler und Sammlungen alter Zeit bestimmt, daß sich in der rückgewandten Tätigkeit Lorenzo dei Medici's oder Rudolfs II., der Brüder Boisseree oder des Kanonikus Walraff-Richarz ein starker Anteil an den künstlerischen Bestrebungen ihrer Zeit aussprach. Da diese sich wandeln, kann auch das Museum nicht auf seinem Reichtum ruhen, der ihm sonst unter der strengen Hut, in den es ihn hält, erleichtert und abtirtet wie Perlen, die nicht getragen werden. Immer wieder ruft die moderne Kunst Werke der alten zur Zeugenschaft auf; immer wieder hebt sie mit ihrer Wünschelrute verborgene Schätze. Das Museum spiegelt, wenn es mehr sein soll als Schatzkammer und Stätte gelehrten Wissens, die lebendigen Bewegungen wider; es hat zu verschiedenen Zeiten anderes und anders gesammelt. Nicht nur abwechselnd verschiedene Gebiete bevorzugt, sondern innerhalb aller Gebiete auch Verschiedenes gesucht. Der Klassizismus hat die Kunst der Griechen, die Romantiker die alten Italiener, der Naturalismus die Holländer des 17. Jahrhunderts, der Impressionismus Tiepolo und Goya entdeckt; woran frühere Zeiten achtlos vorbeigegangen waren, das erschien ihnen wichtig und begehrenswert. Auch unsere Zeit hat ihre Lieblinge; gotische Skulpturen, frühe Holzschnitte, asiatische Kunst, barocke Werke erscheinen ihr so wichtig, daß sie sie auch in ihren Museen nicht missen will. Und auch innerhalb der altangestammten Gebiete hat sich das Interesse verschoben; es gilt weniger dem Fertigen als dem Werdenden, weniger dem Vollkommenen als dem Ringenden, überall und unter allen Umständen jedoch dem Werk, aus dem individuelle Empfindung stark und unmittelbar spricht. Unsere Zeit lechzt nach dem Lebendigen, es muß auch in der Totenhalle des Museums darnach fahnden.

Aus dieser unverhohlenen Beziehung auf die Gegenwart ergibt sich eine Wandelbarkeit des Museums, die manchem als mit der Ständigkeit dieser Einrichtung unvereinbar erscheint; wird nicht an die Stätte der Ruhe stete Unruhe gebracht, das den Launen des Tages Entrückte der Mode unterworfen, der ganze Strom rastlosen Betriebs über den Ort geleitet, der auch geistig der der Sammlung ist? Und wird nicht der



Oskar Kokoschka: Kinder (Mit Erlaubnis der Galerie Paul Cassirer)

Tag töten, was der Tag gebar, nicht schon die nächste Generation verwerfen, was diese hervorholte, entdecken, was diese geringschätzte? Es ist sehr wahrscheinlich, daß dies der Fall sein wird, und wir hoffen, daß künftige Geschlechter sich für diese immer neue Frage genug interessieren werden, um das Werk von heute von Grund aus umzugestalten; wie sich jede Generation ihre Geschichte und auch ihre Kunstgeschichte neu schreibt, so schafft sie sich auch ihr Kunstmuseum neu. Eine unaufhörliche Veränderung ist dabei wohl nicht zu befürchten; denn der Ablauf des Geschmackwandels verlangsamt sich mit zunehmender Distanz und ständig mehrt sich die Summe dessen, was dem Wechsel der Beurteilung entzogen ist, weil ihm für die etwa entweichende Lebendigkeit aus seinem Ruhm oder seiner historischen Bedeutsamkeit Ersatzwerte zuwachsen. Hauptstücke jeder Art werden daher immer gesammelt und immer entsprechend zur Schau gestellt werden, es ist mehr eine Mittelzone, die fluktuiert und deren bald größere, bald geringere Bewertung sich in ihrer musealen Behandlung ausdrückt. Sei es, daß einzelnes, was heute erworben und auf Ehrenplätze gestellt wird, einst wieder ins Depôt wandern, manches heute dahin Verbannte seine Wiederentdeckung erleben wird, im Ganzen kann es auch dem Museum der Zukunft nicht schädlich sein, wenn das der Gegenwart sich so ausbaut, wie seinem Lebensgefühl entspricht; die Unvermeidlichkeit des Alterns kann doch das Recht aufs Jungsein nicht aufheben! Nicht wieder gut zu manchemes dabei zu unterlassen, entspricht ohnedies der inneren Skepsis unserer Zeit. Abgaben aus dem Museum müssen sich daher auf Dubletten und jene Depôtware beschränken, deren museale Unverwertbarkeit nicht auf Grund abweichender ästhetischer Einstellung behauptet wird, sondern die schlichte Sachkenntnis festzustellen kompetent ist. Jeder Praktiker weiß, wie viel an derartigem Ballast jedes Museum, und ein althistorisches schon gar, mit sich schleppt; aus seiner Verwertung Neues, Wichtiges, Fehlendes zu erwerben, ist Pflicht des Museums und unter den gegenwärtigen wirtschaftlichen Verhältnissen zumeist die einzige Möglichkeit. Einem fortwährenden Wechsel des Musealbestandes auf Grund des wechselnden Geschmacks der jeweils leitenden Personen ist damit keineswegs das Wort geredet; denn ein solcher Vorgang würde dem

Begriff der Kontinuität widersprechen, der von der Vorstellung des Museums nun einmal unabtrennbar ist. Ständig weiterwachsender Niedererschlag des aus den Fluten der historischen Entwicklung Geretteten, hat es, ohne starr zu sein, das Bleibende zu verkörpern.

Hierin liegt die Schwierigkeit des Museums moderner Kunst, eines Paradoxons, das sich fast selbst widerspricht. Muß man nicht das Lebendige erst erschlagen, um ihm die Ehre des Thronens unter den Toten zu verschaffen, liegt nicht gerade in unserer Auffassung von Kunst eingeschlossen, daß das Werk seine organische Bestimmung erfüllt haben muß, ehe es ins Museum eingeht; und hat es keine solche Bestimmung belesen, hat es dann überhaupt gelebt? L'art des musées – aus einem Ehrentitel ist ein Spottwort geworden!

Wann ist der Moment, wo das Werk über die Schwelle des Musealen tritt? Eingeklemmt zwischen »zu früh« und »zu spät« fühlt der seiner Verantwortlichkeit bewußte Museumsleiter seine Unbefangenheit schwinden; er will nicht erwerben, was musealen Ansprüchen der Zukunft nicht gewachsen sein, er will nicht auslassen, was vielleicht dereinst als wesentlicher Ausdruck unserer Zeit erscheinen wird. Er fürchtet anderseits die Werke, an denen noch der Duft des Unfertigen haftet, mit der Last des Definitiven, Unverrückbaren, Museumsmäßigen zu erdrücken, in die Perspektive der Ewigkeit zu rücken, was noch ganz im Heute lebt. Die Aufstellung solcher Werke müßte eine ganz andere sein als die des eisernen Museumsbestandes, leichter, labiler, wechselnder; und die Erwerbung müßte so erfolgen, daß sie festgehalten würden, ohne doch schon zu Museumsgut gestempelt zu sein. Ein Zwischenstadium ist zu finden, ein Purgatorium, etwas wie das Luxembourg in Paris, ein Zeitkunstmanifest, das gelchmeidig genug ist, sich den feinsten Nuancen des Gegenwertsgefühls anzupassen und so geliebt, daß es der historischen Auslese der Zukunft vorgreift; beweglich und fest, das natürliche Reservoir der Museen, die hier das Material ihres weiteren Ausbaues zu finden hätten. So unmuseal und unmittelbar lebendig, daß es ein Kunstmuseum der Zukunft im Schoße trüge.

DENKMALKULT

URALTESTES MENSCHHEITSBEDÜRFNIS ROLLT GEHEIMNISVOLL IM Begriff des Denkmals. Geschehenes dem Strom des Vergessens zu entreißen, ewig Entgleitendes zu bleibendem Dasein zu zwingen, türmt biblischer und klassischer Mythos Stein auf Stein, verknüpft so eilende Sage und raftlose Geschichte mit der Ruhe der Natur und der Wucht gesteigerten Menschenwerks. Vergangenes ragt, von allen Schauern dunkeln Seins umweht, im Denkmal lichtbar und faßbar in Gegenwart hinein; Leben klebt an ihm wie Blut an Mordstätten, das den Geist des Dahingegangenen nicht zur vollen Ruhe entschlafen läßt. Die Vergangenheit lebt vom Denkmal wie das Denkmal von der Vergangenheit; es ist mehr als ein Symbol jener, es ist ihr verdichtender Niederschlag, ihr gedrängtester Auszug. Der Leib, in den die Seele der Vergangenheit eingegangen ist.

Die Kette der Denkmäler, endlos wachsend und nach ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit absterbend, verbürgt die Fortdauer des Menschheitsbewußtseins. Trutz- und Denkmale uralter Sintfluten, Zeichen allererster Menschheitsschritte, zunehmende Fülle geschaffenen Kulturgutes bilden einen unveräußerlichen Reichtum, der nicht durch Ertrag allein, sondern auch als sich häufender Schatz den werdenden Geschlechtern Rückhalt gewährt. In jeder neuen Schicht liegt bindend und befruchtend Schutt und Abfall von Früherem. Das ungeheuerste und sinnfälligeste Denkmal dieser Art, das unsere Jahrtausendspanne europäischen Daseins kennt, das Trümmerfeld, das den Umkreis der antiken Welt absteckt, hat hundertfältiger Aberglaube durch die Jahrhunderte hindurch als allzulebendig im täglichen Dasein bezeugt; die Renaissance hat die Dämonen, die sie von hier austrieb, durch den abstrakteren Geist der Vergangenheit ersetzt und so – wie jede Liebe – was sie liebte, getötet. Sie hob auch hier ins hellere Licht des Bewußtseins, was vordem in Dämmungen instinktiver bestand und spaltete das Verhältnis zur Vergangenheit, indem sie der formalen Seite ein selbständiges Leben verlieh. Denkmal wird zum Kunstdenkmal, zum Träger einer überhistorischen Muttergültigkeit.

Beide Elemente sind in verschiedenem Kräfteverhältnis von nun an dem Begriff des Denkmals eingebunden geblieben; durch unterirdische Kanäle miteinander verbunden, denn die Geschichte aller Renaissanceen lehrt,

daß man nicht erweckte, was man schön fand, sondern schön fand, was man liebte; aber das Gesamtverhältnis zum Niedererschlag der Vergangenheit wird doch dadurch bestimmt, daß sich der Blick mehr historisch auf die ganze darein gebannte Lebendigkeit oder mehr künstlerisch auf die darin festgelegte Form einstellte. Die Romantik hat das Übergewicht des Historischen beliegelt; sie erst hat die Gegenwart an die Vergangenheit geschmiedet und in die Verehrung des alten Denkmals einen Gegensatz zum neuen Kunstwerk getragen. Denkmalkultus wurde Gegenwartsflucht.

Hier sind die Grundlagen der Denkmalpflege, wie sie das 19. Jahrhundert zu einem umfänglichen Verwaltungszweig und auch zu einem Stück Zeitbewußtsein ausbaute. Während es gleichzeitig in dem, was man im engeren Sinne des Wortes seinen Denkmalkult nennen könnte, seine eigentliche Gelinnung parodierend, gewollte Denkmäler zur Illustrierung von Sockelinschriften in das Wachstum der Stadtbilder verschwenderisch austreute, hat es im Verhältnis zu den Denkmälern der Vergangenheit, den nicht gewollten, sondern gewordenen, eine Zufluchtsstätte vor dem herrschenden und in seiner Herrschaft unangefochtenen Materialismus eingerichtet. Denkmalpflege, der systematische Ausbau der zu Beginn des 19. Jahrhunderts neugestärkten Andacht zur Vergangenheit, das Herbarium der blauen Blumen, die die Romantik in Waldesgründen gebrochen hatte, war in ihrem Kern ethisch orientiert, ihr letztes Ziel eine durchgängige Pietät vor dem Gewordenen, das sein Altsein in ehrwürdigen Spuren zur Schau trägt.

Eine starke Reaktion hiegegen liegt in der Luft. Die Abwendung vom Historismus der jüngsten Vergangenheit führt auch hier zu einer neuen Grenzcheidung zwischen ethischer und ästhetischer Einstellung, zwischen Denkmal und Kunstwerk. Das Denkmal war weniger ein Kunstwerk, denn sein ästhetischer Wert konnte zum Unwesentlichen zusammen schrumpfen; es war mehr als ein Kunstwerk, denn ihm war der Anspruch auf einen Zusammenhang mit anderen Lebensmächten nie ausgerottet worden, den der Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts dem Kunstwerk abgetreift hatte. Diese doppelte Gegensätzlichkeit schmilzt an zwei Enden ab. Daß wir vom Kunstwerk noch anderes fordern als bloße ästhetische Befriedigung, oder anders gesagt, daß der Begriff des

Ästhetischen eine Ausweitung erfährt, die vieles mit umschließt, was wir sonst mit großer Entschiedenheit aus diesem Bezirk verwiesen, das ist das künstlerische Schiboleth unserer Zeit, das Mal, an dem sich die Generationen scheiden. Und auf Grund einer innerlichen Statik, die das Verhältnis der Grundwaller unseres geistigen Seins regelt, wandelt sich gleichzeitig die Auffassung des Denkmals. Sein eigentümlichster Wert lag für die jüngst vergangene Zeit, die uns die offizielle Handhabung der Denkmalpflege vererbt hat, darin, daß es alt war, was immer es der Gegenwart war, es war Zeuge der Vergangenheit, Träger mannigfacher Erinnerungen und Assoziationen, hinter deren dichtem Geflecht die künstlerische Form verschwinden durfte. Dieser »Alterswert«, der über nationale Befangenheit und ästhetische Befriedigung hinaus zu Allermenschlichem im Beschauer sprach, beginnt an unmittelbarer Kraft zu verlieren; der Standpunkt des Antiquomanen, dem der Geruch des Alters die wahre Würze jedes Gegenstandes schien, hat sich völlig verkehrt. Was wir aus dem gewaltigen Erbe der Vergangenheit herausreißen und bekränzt in unser Leben führen, die herbe Keuschheit früherer Stile, das braulende Pathos des Barock, den traumhaft wandelnden Instinkt primitiver Stämme, ist uns nicht im allergeringsten wertvoll, weil es alt ist, sondern ausschließlich weil es jung ist. Die ungebrochene Kraft in diesen Dingen ist es, die mitreißt, nicht die Jahrhunderte, die sie überdauerten; nicht ihr Leib, der gealtert sein mag, sondern ihre Seele, die köstlich jung geblieben ist wie am weit entschundenen Tage ihrer Entstehung. Auch in der unmittelbaren Denkmalpflege haben sich die Werte ähnlich verschoben, manches erscheint ihr heute als Füllsel, was ihr sonst mehr galt; als Ballast, nicht als Mitsgift der Vergangenheit. Nicht weil etwas alt ist, geht es uns an, sondern obwohl es alt ist.

Darin liegt Ähnlichkeit und Gegensätzlichkeit zu jener Romantik, aus der heraus der Begriff der modernen Denkmalpflege geboren ist. Wie damals verschmelzen Altes und Neues, Vergangenheit und Gegenwart, Kunst und Leben unmittelbar im Gefühl zur Einheit. Aber das Hauptgewicht lag damals auf dem Vergangenen, das gefühlsmäßige Betonung mitten ins Leben hineinriß. Nicht nur, daß das Gewesene mit voller Unbefangenheit darin stand, auch das Gegenwärtige fand

einen stärkeren Rückhalt darin, daß es sich möglichst an das Vergangene anlehnte. Heute ist das Vorzeichen umgekehrt; das Vergangene gilt nur, soweit es Gegenwärtiges ausdrückt. Einst mußte moderne Kunst historisch aussehen, heute gilt uns alte Kunst nur etwas, insofern sie uns vergessen läßt, daß sie historisch ist. Das Rad hat sich im Laufe des Jahrhunderts ein volles Mal gedreht.

Was diese neue Einstellung zum Denkmal bedeutet, wird an der Gefährdung, die es diesem bringt, am deutlichsten; denn jede Schwingung mißt sich dort am Schärfsten, wo der Pendel am Stärksten ausschlägt. Der Historismus lief Gefahr, allen Wertunterschied zwischen den einzelnen Erscheinungen zu verschleifen; alles war als Glied einer ungeheuren Kette gleich wertvoll und unentbehrlich, die Qualität war dieser Nivellierungstendenz gegenüber eine nebenlächliche Beigabe. Wenn Denkmalpflege aus einer extensiven eine intensive wird, so wird sie nicht mehr wie früher alles mit gleicher Liebe umfassen, was nur irgendwie das Zeichen des Alters an der Stirn trüge, sondern sich mit aller Kraft auf jene Werke konzentrieren, die unser Lebensgefühl unmittelbar berühren. Die breite Menge, die früher die Höhepunkte zu ersticken drohte, könnte so völliger Vernachlässigung verfallen, auf eine Phase des geflüsterten Objektivismus eine solche eines gewollten Subjektivismus folgen, mit allen Gefahren, die jedem von beiden innewohnen kann.

Ein solcher Verweis auf die letzten Konsequenzen enthält neben der Zielsetzung gleichzeitig die Warnung vor allzu rascher Nutzenanwendung auf die handhabende Praxis; so wenig wie einst die Erhaltung alles aus der Vergangenheit Ererbten, kann nun die Beschränkung auf die unmittelbaren Lebenswerte einen andern Sinn haben als den der Forderung. Jeder Abschütze der historischen Methoden kann aus der Relativität aller Bewertung ein ganzes Arsenal von Gegengründen hervorholen; die Denkmalpflege kann um ihre Praxis völlig unbesorgt sein. Es hat sich nichts geändert, als daß ein neues Ziel da ist, und damit wird freilich alles Tun, in dessen zähem Fluß eine Fülle verschiedenartiger Bedürfnisse unauseinanderlösbar eingebettet liegen, eine andere Färbung erhalten. Die Nachwirkung zu prüfen, die die neue Einstellung für die Denkmalpflege besitzen könnte, erscheint demnach ver-



Schmidt-Rottluff: Bildnis, 1919 (Genius 1920, Kurt Wolff, München)

früht, sie läßt sich höchstens als eine negative und eine positive vermuten. Negativ durch verminderten Widerstand gegen jene unablässig ihre Objekte bekämpfenden Kräfte, denen zu widerstehen und zu widerstreiten die Tageschronik der Denkmalpflege füllt; mehr als bisher werden strittige Fragen dahin zu lösen sein, nicht daß das Denkmal in die Kulturschutzparke der Unberührtheit herausgerettet, sondern daß es durch eine neue Verzahnung mit dem Leben erhalten wird. Die Eisenbartkur, einem Monument durch völlige, allerdings wissenschaftlich einwandfreie Abtötung den entfliehenden Lebensfunken zu erhalten, wird der verantwortungsschweren Verpflichtung weichen, es als Denkmal preiszugeben, um es als Stück lebendiger Existenz zu bewahren. Positiv aber, indem der aus dem Stilhistorismus übernommene, in seiner modernistilchen Umkehrung noch fortlebende Glaube an einen Selbstwert von Stilformen nun völlig überwunden wird; denn die Ängstlichkeit durch Proklamierung eigenen Zeitstils irreführende Verwechslung mit dem übernommenen Bestand zu vermeiden, ist eine Reaktion gegen die vorangegangene Periode der Stilmachung bei Restaurierungen oder Erweiterungen. Neues Ziel muß sein, sich mit dem Denkmal auseinanderzusetzen, wie alle schöpferischen Zeiten es getan haben, das Vorhandene als Ausgang und Auslösung eigener selbständiger Leistung benützend. Dies erst würde die Sehnsucht unserer Zeit ganz zu erfüllen vermögen: eine künstlerische Kraft, die stark und gewaltig genug einherschritte, auch alle Pietät vor dem Unersetzlichen der Vergangenheit, all das, was ein an sich verzagendes Jahrhundert zur Denkmalpflege spezialisiert hat, im Bausch des Gewandes mitzutragen.

Sehnsucht, Richtung, Ziel. Aber Ideengeschichte bedeutet niemals die Ausdeutung der Erscheinungsfülle, auf die die Idee aufgeteilt wäre, sondern den Nachweis ihrer Reflexe in aller, ganz anderen Gelesen unterworfenen Lebendigkeit; alle Geistesgeschichte verfolgt die Transzendenz der polar und entrückt bleibenden Ideen in die Menschheit. Auch Denkmalpflege und Denkmalkult können nur Spiegel sein, die ferne Lichter unvollkommen brechen.

WERT UND BEDEUTUNG
DER KUNSTKRITIK

DIE KUNSTKRITIK IST DER SCHATTEN DER KUNST UND MIT DEREN Dasein unablässig verbunden. Als der erste Künstler ein Werk schuf, nicht um religiösen oder magischen Bedürfnissen zu dienen, nicht um eine Mitteilung zu machen, eine Erinnerung festzuhalten oder erotische Gefühle zu befriedigen, sondern um ein Kunstwerk hervorzubringen, hat er bei den Beschauern irgendeine Art Kritik hervorgerufen; und wenn uns mit lyrischem Schwung versichert wird: »Und singend einft und jubelnd durchs alte Erdenhaus – Zieht als der letzte Dichter, der letzte Mensch hinaus«, so muß ich dies richtigstellen, denn hinter ihm wird noch ein Mann mit einer Brille daherziehen und in sein Notizbuch eintragen: »Der Dichter Soundso konnte uns heute nicht befriedigen; wir hoffen, daß er bei seinem nächsten Auftreten besser bei Stimme sein wird.«

In der bildenden Kunst läßt sich das Aufkommen dessen, was wir im engeren Sinne als Kunstkritik bezeichnen würden, die berufliche und öffentliche Beurteilung von zeitgenössischen Kunsterzeugnissen, sehr deutlich als ein Teil jener großen Bewegung erkennen, die die Kunst – so wie andere Gebiete geistiger Arbeit – als Sonderreiche mit eigener Struktur und eigener Gesetzmäßigkeit aus der engeren Verbundenheit der mittelalterlichen Weltanschauung herauslöste; als die Kunst mit selbstbewußtem Stolz ihrer Besonderheit inne wurde, wurde als Zwillingsschwester der Kunstgeschichte die Kunstkritik geboren; beider Wiege stand im Vorhof des Tempels der Hochrenaissance. Vasari, den wir den Begründer der Kunstgeschichte nennen, hat seine Urteile auch auf die Zeitgenossen ausgedehnt und kann so auch als Vater einer Kunstkritik gelten, die von einem Fachmann für Fachgenossen geschrieben, zunächst eine interne Berufsangelegenheit war. Ein akademischer Geist ist ihr Lebenselement; man muß wissen, wie Kunst zu sein hat, damit man nachmessen kann, ob ein bestimmtes Werk diesen Forderungen entspricht. Auf dem klassischen Boden Frankreichs erreichte das akademische Kredo seinen Höhepunkt und die damit verknüpfte kritische Neigung zerprengte den Kreis der Berufsgenossen und verbreitete sich ins große Publikum. Laien, d. h. Nichtkünstler, ergriffen das Wort, aus ihrem Kreise ging nach allerhand geringeren Vorläufern der große Diderot hervor, der auch diesem literarischen Gebiet wie so

manchem andern das Gepräge seiner überragenden Persönlichkeit aufgedrückt hat. In seiner weitverbreiteten Korrespondenz hat er die Salons seiner Zeit Bild um Bild ausführlich und geistvoll besprochen.

Mit den Namen dieser beiden Ahnherren der modernen Kunstkritik sind gleichzeitig die beiden Haupttypen gekennzeichnet, deren Gegensatz auch in der weiteren Folge diesen Beruf beherrscht hat; der Gegensatz zwischen Kollegenurteil und Laienurteil ist von Anfang an vorhanden. Vasaris Urteile über andere Künstler wurden von deren Anhängern sofort als parteiisch und einseitig bezeichnet und Diderots und der anderen Literaten kritische Sprüche erregten den lebhaften Unwillen der Künstler, die nur ihren Pairs das Recht, sie zu beurteilen, zubilligen wollten. Diese Gegensätzlichkeit hat zu hitzigen Kontroversen geführt, die nicht endgültig bereinigt werden können, weil sich bei beiden Arten der Kritik Vor- und Nachteile das Gleichgewicht zu halten scheinen! Selbstverständlich hat der selbst künstlerisch Schaffende einen unvergleichlich tieferen Einblick in alle beruflichen Fragen; er beherrscht nicht nur die technische und handwerkliche Seite, ihm sind auch Ziele, Möglichkeiten und Grenzen der künstlerischen Arbeit enger vertraut, als sie es dem Laien sein könnten. Aus den literarischen Urteilen dieser können groteske Unkenntnisse aller technischen Voraussetzungen nachgewiesen werden; bisweilen haben es auch Kunsthistoriker am primitivsten Wissen darüber fehlen lassen, wie ein Kunstwerk, über das sie schrieben, geworden ist. Demgegenüber wendet der Laienkritiker ein, daß der Künstler ein bestimmtes Weltbild in sich trage, das ihn hindere, der Auffassung anderer Künstler gerecht zu werden; von der Richtigkeit und zwingenden Notwendigkeit seiner Art zu sehen durchdrungen, könne er die der seinen diametral entgegengesetzte Art anderer nicht anerkennen. Je stärker und ausgeprägter seine künstlerische Individualität ist, desto weniger duldsam wird er der fremden gegenüberstehen und – wenn er berufsmäßig kritisiert – seinem natürlichen Widerstand gegen diese fremde Kunst in der Regel schwerlich die großherzige Formulierung geben können, die – ich glaube – der greise Cornelius dem jungen Feuerbach gegenüber einmal angewendet hat: »Sie haben vollkommen erreicht, was ich Zeit meines Lebens sorgfältig zu vermeiden getrachtet habe«. Dutzende von Künstlerworten schwirren uns durchs

Ohr, ungeheuerliche Mißurteile über zeitgenössische Berufsgenossen, oft wunderbar treffend und in der Antithetik, auf die sie zugespitzt sind, immer höchst aufschlußreich für die künstlerische Persönlichkeit des Urteilenden, bisweilen auch des Beurteilten, aber von dem, was man Kunstkritik nennen könnte, himmelweit verschieden. Wenn die witzigen Worte Max Liebermanns über andere Maler, die in den Ateliers zirkulieren, ständig veröffentlicht würden, so wäre das ohne Zweifel unendlich amüsanter als die landläufigen Orakelsprüche über Kunst, aber wir würden doch sehr zögern, dies als regelrechte Kritik anzusehen. Gerade die großen Künstler sind zur Kritik nicht berufen, und sie haben ja auch glücklicherweise besseres zu tun; statt anderer Schaffen zu beurteilen – und in der Regel zu verurteilen – schaffen sie selbst.

Es hätten also nur die Künstler zweiten und dritten Ranges zu kritisieren; aber auch diese stehen unentrinnbar auf einem ganz bestimmten künstlerischen Boden, besitzen in ihren Absichten und Fähigkeiten ein Wertmaß, das sie an die Leistungen anderer legen. Daß sie unbedeutend und banal sind, wissen wohl die anderen, aber nicht sie selbst und sie sind daher die geschworenen Feinde alles dessen, was durch Größe, Frische und Originalität in ihre Mittelmäßigkeit nicht hineinpaßt; gerade weil sie dem bürgerlichen Beruf nach auch Künstler und ihrer Einbildung nach den Beurteilten gleichgestellt sind, sind diese Beckmesser zu allen Zeiten die gefährlichsten Feinde der Kunst gewesen. Die Träger jener Afterkritik, die den Meistern das Leben so häufig verbittert und vergiftet haben. Sie wären nicht so gefährlich, wenn sie nicht Auchkünstler wären und ihre Urteile dadurch für das große Publikum die Suggestivkraft des Autoritären erhielten; gerade daß sie einen künstlerartigen Beruf ausüben, macht sie demnach zur Kunstkritik ungeeignet. Und diese Argumentation für die Laienkritik krönt sich mit der Erwägung, daß Kunstwerke nicht für den engen Klan der Kollegen, sondern für den weiten Kreis der Laien geschaffen werden und daß die Beurteilung durch diese daher die maßgebende sein müsse. Daß der Kritiker dabei alles Technische genau kennen muß, ist selbstverständlich; er kann nicht genug in Ateliers stecken, um die Mühen der Arbeit kennen zu lernen, er soll selbst das Handwerkszeug handhaben können, aber deshalb nicht wähnen ein Künstler zu sein. Er hat dadurch den

Vorteil fast eben so schlecht zu malen wie jene Maler=Kritiker, aber was er macht, nicht heimlich als Modell in sich zu tragen, die Anderen und Besseren darnach zu beurteilen.

Es ist die Gegenlärtlichkeit der beiden von altersher feindlichen Arten von Kunstkritik breiter dargelegt worden, weil sie immer noch einen beliebten Zankapfel bildet; im Grunde berührt sie den Kern der Schwäche des kritischen Handwerks eigentlich kaum. Dieser Kern liegt darin, daß, was der Laie dem Künstler vorwirft, auch ihn selbst trifft: der Kritiker, ob Künstler, ob Laie, ist nicht die *anima candida*, die der Künstler sich wünscht, nicht der unbefangene Genießer, für den er schafft. Er ist voll von Kenntnissen und Erinnerungen, Enttäuschungen und vorgefaßten Meinungen; sein Urteil ist Vorurteil, seine Bildung Verbildung. Je mehr er sich bemüht, desto tiefer verstrickt er sich in das verhängnisvolle Netz, je gewissenhafter er ist, desto gefährlicher, je mehr er ein unbefriebenes Blatt sein möchte, desto dichter ist er mit Kreuz= und Querzeichen vollgekreuzt. Er ist vollgestopft mit Kunst, daß keine mehr hineingeht oder daß er nur mehr auf die allerschärfsten Reize reagiert; durch seinen ständigen Umgang mit diesen Dingen ist er so abgestumpft, daß er den natürlichen Sinn zu ihrer Aufnahme verliert. Zum Schluß ist so der Kritiker der allerungeeigneteste Mensch, Kunst zu beurteilen. Dazu kommt, daß der ständige Zwang, sich über eine laufende Durchschnittsproduktion eine Meinung zu bilden und diese Meinung zu äußern, notwendig ungeduldig und ungerecht machen muß; der Kritiker wird lieblos werden müssen oder zum Paradox seine Zuflucht nehmen; die Hauptfache ist am Ende nicht mehr das Werk, sondern das Licht, das er darüber blitzen läßt. Als ständiger Richter ist er der professionelle Besserwisser, behandelt die Künstler – in Lob und Tadel – von oben herab und wird dadurch – und aus ähnlichen Gründen – nächst dem Gymnasialprofessor zum bestgehaßten Mann der Welt. Der scharfe Gegensatz zwischen seiner negativen Rolle und der positiven Leistung des schöpferischen Künstlers, zwischen Anmaßung und Anspruch wird als unerträglich empfunden und hundert von Schaffenden vor und nach ihm hat Goethe aus der Seele gesprochen mit seinem Wort: »Erchlagt den Hund, er ist ein Rezensent!« Soll die Tätigkeit des Kunstkritikers einen Wert haben, so muß er



Pablo Picasso: Femme au voile bleu, 1923 (Photo P. Rosenberg)

dem Gift das Gegengift zugefellen, den Schädlichkeiten seines Tuns entgegenwirken, die einerseits im Überwiegen des Negativen, anderseits im Verlust der Unbefangenheit gelegen sind.

Die Forderung, daß nur ein Künstler über Künstler urteile, die in der Praxis zu solchen Unmöglichkeiten führt, hat einen tiefen inneren Kern; niemand kann begreifen, woran er nicht irgendwie teil hat – denn »wär' mein Aug' nicht sonnenhaft, wie könnt' es da die Sonne sehen?« Der Kritiker muß selbst ein Stück Künstler sein, aber nicht um – wie Ruskin Whistler, der es unsterblich gemacht hat – den Künstler zu belehren, »wie man Wolken macht«, sondern um dem Mysterium des Schöpferischen näher zu kommen, um den Prozeß zu verstehen, dem das Werk den geheimnisvollen Ursprung verdankt. Der Kritiker muß ein produktiver Mensch sein; er muß es – wie uns die Geschichte der Kunstkritik (Diderot, Lessing, Burger-Thoré, Goncourt usw.) beweist – nicht gerade auf dem Gebiet der Kunst sein, aber irgendwie und irgendwo – künstlerisch, literarisch, wissenschaftlich – muß er schöpferisch tätig sein, muß er der Tendenz zum Negativen, die in der kritischen Beschäftigung liegt, durch positive Leistung ein Gegengewicht bieten. Der Nurkritiker läuft Gefahr, wie alle Unproduktivität, die sich betätigt, zu einer Hemmung und Gefahr für die wirkliche Arbeit zu werden; sein Amt ist das des Eunuchen, der andere von etwas fernhält, von dem er selbst nichts hat.

Die andere Pflicht des Kritikers ist es, durch die Verfeinerung seines Verhältnisses zu den Kunstwerken hindurch zur Unbefangenheit naiver Hingabe zurückzugelangen, also vor jedem neuen Werk alles früher Gewußte und Gelesene gewissermaßen zu vergessen, von all diesem nichts zu behalten als die erhöhte Empfindlichkeit des aufnehmenden Apparates. In dieser Bemühung, deren Erfüllung ein idealer Wunsch bleiben muß, ähnelt der Kritiker dem Künstler selbst; auch dieser strebt nach dem verlorenen Paradies reiner Kindlichkeit zurück, will all sein Wissen und Können naiver Unmittelbarkeit unterordnen. Was hier nur das Genie erreicht, wird dort nur dem großen Kritiker gelingen. Aber wenn die redliche Bemühung nach einer Tugend diese selbst bis zu einem gewissen Grade ersetzt, so wird auch dieser gute Wille sich auszuschalten den Kritiker wieder zu der Empfindung der Allgemeinheit zurück-

führen, von der ihn sein spezialisiertes Fachmenschtum losreißt. Durch die Produktivität steht er dem Künstler nahe, durch die Aufnahmefähigkeit dem Publikum, er wird so der berufene Vermittler zwischen den beiden Polen, dem gebenden und dem empfangenden Faktor der Kunst, dem Künstler wie dem Publikum von Nutzen.

Sein Wert für den Künstler besteht nicht so sehr in Lob und Tadel, die er ihm spendet, obwohl auch diese Art von Resonanz im richtigen Augenblick förderlich sein kann, auch nicht so sehr in Belehrung, wie er das hätte machen sollen, obwohl der Künstler dem Kritiker, der ihm als feinfühligster Freund naht, zugestehen wird, manches wahrzunehmen, was ihm selbst im Fieber des Arbeitens entging. Sein Hauptwert besteht in dem Widerhall, den er der Stimme des Künstlers bereitet, in dem Verständnis, das er seinen Absichten entgegenbringt; an dem Eindruck auf diesen geschulten Betrachter wird der Künstler ermessen, welche Wirkung er auf den ungeschulten ausübt; aus seiner Teilnahme wird er sich vergewissern, seinen Weg nicht einsam zu gehen, sein Werk für jemanden zu schaffen, der darauf wartet. Dem Künstler ist der Kritiker der Interpret des Publikums.

Dem Publikum gegenüber besteht sein Wert hinwiederum darin, daß er der Interpret des Künstlers ist. Wieder nicht darin, daß er Lob und Tadel spendet, denn diese Äußerungen sind ja im Grunde genommen unproduktiv und belagen nichts weiter, als daß das betreffende Werk dem Kritiker gefällt oder mißfällt; sie sind überdies gefährlich, weil solchen Urteilen – besonders wenn sie bis zur Erstarrung zum Cliché wiederholt werden – eine starke Suggestivkraft innewohnt, die dem Leser die eigene Meinung und die eigene Empfindung trübt; diese Wirkung steht und fällt mit der Autorität, die das Publikum dem Kritiker zuerkennt. Sie ist gefährlich, wenn er – wie ich – Professor ist, wenn er einen Bart hat, ist sie nahezu unwiderstehlich; wenn er statt mit seinem Namen nur mit Initialen zeichnet, ist er unfehlbar. Viel wichtiger als diese anmaßende Präpotenz ist, daß der Kritiker dem Publikum die Hindernisse aus dem Wege räumt, die ihm jedes neue, starke, wertvolle Werk notwendigerweise bereiten muß, daß er es also aus der Breite seiner Kenntnisse und der Tiefe seiner Empfindung zum Verständnis anleitet. Der wertvollste Dienst, den der Kritiker dem

Publikum erweisen kann, ist, daß er es nötigt, vor dem Werk des Künstlers zu verweilen, es aufmerksam zu prüfen, es ernst zu nehmen; er hält es im Namen des Künstlers so lange vor dem Kunstwerke fest, bis dieses – nach dem Worte Schopenhauers – ihm vielleicht die Gnade erweist, zu ihm zu sprechen. Zu dieser Achtung vor der Kunst und vor dem Kunstwerk soll der Kritiker das Publikum erziehen, denn das Publikum, das sind die Leute, die ganz andere Sorgen im Kopf haben, die gewöhnt sind, sich auf Grund flüchtiger Eindrücke ein Urteil zu bilden, und geneigt, Kunst für einen Zeitvertreib oder einen Humbug zu halten.

Dies Ernstnehmen hat mancherlei Seiten: eine ästhetische, da es für das Publikum ein Verlust ist, den Zugang zu Kunsterzeugnissen der Zeit nicht zu finden; eine ethische, da es eine tiefe sittliche Schädigung ist, Tätigkeit, in die soviel Enthusiasmus und leidenschaftliche Hingabe eingewachsen ist, frivol anzusehen, wirtschaftlich, weil die Erwerbung von richtigen oder von unrichtigen Werken für das Volkswertmögen von Bedeutung ist. Der Kunstkritiker ist nicht nur ein ästhetischer Wachhund, sondern auch der berufene Berater des Publikums bei seinen Kunsteinkäufen; ob dieses die Mittel, die dafür verfügbar sind, in Tageskitsch verzettelt, der bald wertlos wird oder ob es Werke von bleibendem und wachsendem Werte erwirbt, ist volkswirtschaftlich von hoher Bedeutung. Aus der Art und Qualität des Kunst sammelns kann man auf das Niveau der maßgebenden Kritik in der betreffenden Stadt ziemlich sichere Schlüsse ziehen; wo gut gesammelt wird, gibt es eine ernste Kunstkritik, wo nichts gekauft wird, hat sie dem Publikum die Bedeutung dessen, was ihm angeboten wird, nicht beizubringen verstanden. Auch volkswirtschaftlich trägt der Kunstkritiker – wie sein Kollege vom wirtschaftlichen Teile – sein volles Maß von Verantwortlichkeit.

Mit dem Hinweis auf das Verantwortungsgefühl, das er besitzen muß, ist – neben Produktivität und Unbefangenheit – die dritte Haupteigenschaft des Kunstkritikers genannt. Sein Tun ist nicht eine rein schöngeistige Vergnügung, kein Leuchtenlassen des eigenen Wises, kein schrankenloses Sichausleben seiner persönlichen Neigungen; daß er von bewußter Parteilichkeit, von einseitiger Vertretung von Gruppeninter-

essen, von aller materiellen Befangenheit frei bleiben muß, versteht sich bei einem Amt, das doch irgendwie das des Richters zu sein beansprucht, von selbst. Entlehnt doch der Kunstkritiker vom Richter in einem gewissen Grade die Eigenschaft der Unabsetzbarkeit und Unwidersprechbarkeit, denn eigentlich gibt es gegen seinen Spruch keine Berufung als die praktisch unwirksame an die Nachwelt.

Der ethischen Einstellung, die einer solchen vielfachen Verantwortung entsprechen würde, Genüge zu tun, ist bei der Entwicklung des modernen Zeitungswesens gewiß schwierig; das pädagogische Element, das bei seinen Anfängen eine so beträchtliche Rolle spielt, ist der kapitalistischen oder parteipolitischen Umwandlung der Publizistik fast völlig zum Opfer gefallen; der Kritiker muß das Schreiben, was die Abnehmer der Zeitung wollen. Für unzeitgemäße Erziehungsversuche, die die Abonnenten kopfscheu machen könnten, haben weder der Verwaltungsrat noch die Parteileitung Interesse, die – jenseits der Redaktion – die Zeitung leiten. Der Kritiker, der Mächtige, Inappellable, der Gnade und Ungnade nach Gutdünken verteilt, hat sich nach seinem Publikum zu richten; ob er seinen vorgeschrittenen Lesern den heulenden Derwisch vormacht, der über alles, was noch nicht dagewesen ist, in Ekstasen verfällt, oder ob er, einem konservativen Kreis verpflichtet, in professionelle Redewendungen genau das faßt, was der Pfahlbürger sich auch selbst gedacht hat – oder ob er auch nach einem auch nicht seltenen Gebrauch journalistischer Akrobatik immer das Umgekehrte von dem sagt, was man erwarten würde – immer ist er ein Sprachrohr seines Publikums. Deshalb ist es unrecht von diesem, über den Kritiker zu schimpfen: Jedes Publikum hat den Kritiker, den es verdient. Und wenn aus der hier versuchten Zeichnung des Kritikers, wie er sein sollte, sich manchem negativ das Bild des Kritikers ergeben sollte, wie er ihn kennt, so ist dies ein vernichtendes Urteil über das betreffende Publikum. Es hat den Kritiker, den es verdient.

DIE LITERATUR
ÜBER DIE
JÜNGSTE KUNST (1917)

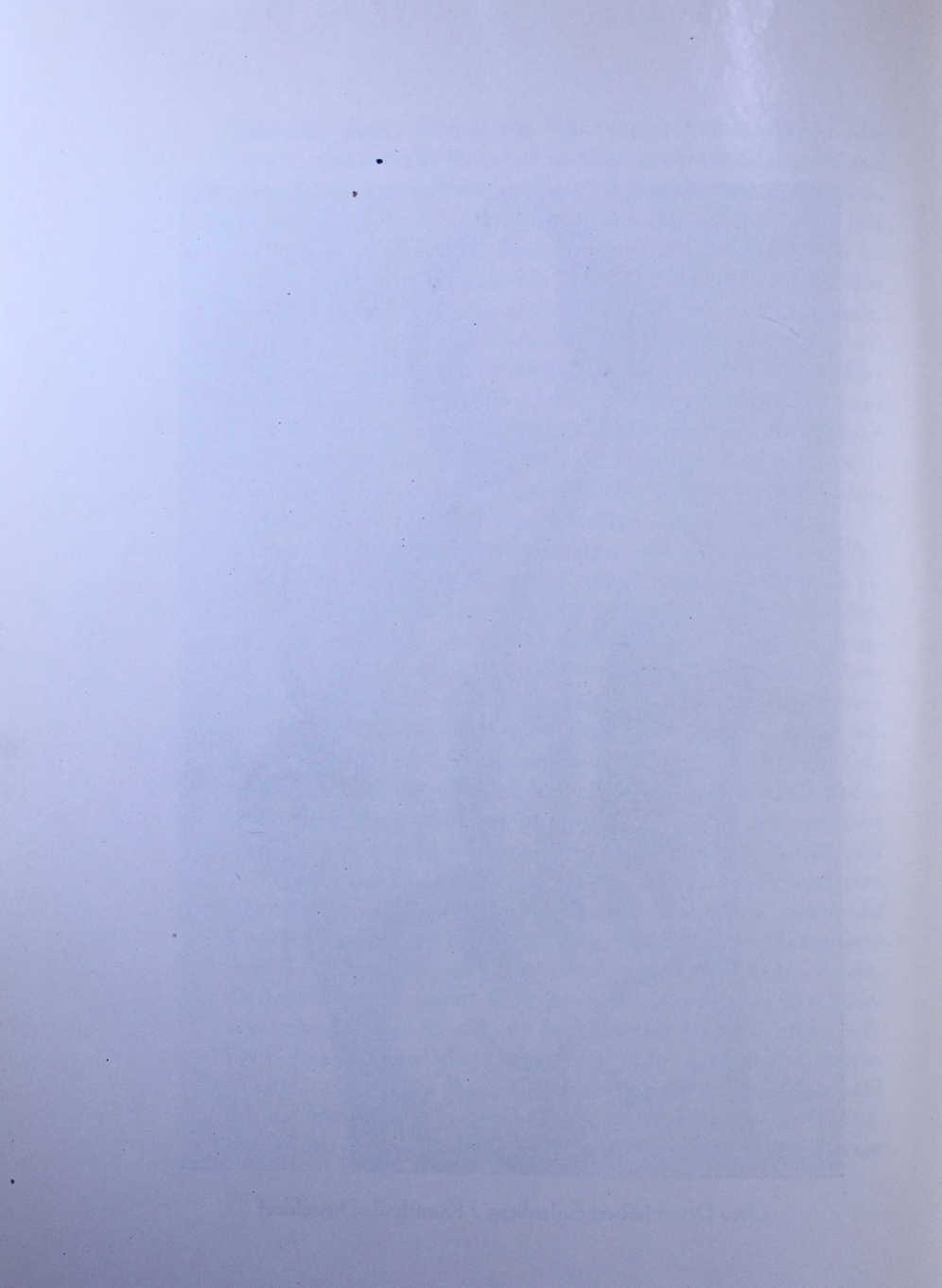
JENE KUNSTHISTORIKER, DIE AUS EINER UNMITTELBAREN EMPFINDUNG des lebendigen Schaffens der eigenen Zeit Nahrung und Kraft für ihre beruflich angestrebte Erkenntnis historisch gewordener Kunst schöpfen, werden keine Schwierigkeit haben, ein klares Verhältnis zur modernen Kunst zu erlangen; viel schwerer ist ihnen, der reich und überreich sprudelnden Literatur über diese Kunst etwas abzugewinnen. Dort findet man wie in allen Zeiten Starkes und Lahmes, Echtes und Nachgeahmtes nebeneinander; hier wird in Büchern und Heften, in Streitschriften pro und contra und in abgeklärten Essays, die den ungefügten Stoff in die Perspektive einer ephemeren Ewigkeit sperren, fast ausnahmslos nicht über den Kern der Dinge, sondern neben ihm her gesprochen. Der Irrtum, daß man des Wesens einer lebendigen Kunst auf diese Art begrifflich habhaft werden könnte, herrscht hüben und drüben; die einen beweisen, daß die neue Kunst ein Widersinn, die anderen, daß sie eine logische Notwendigkeit sei. Beide haben in gleichem Maße recht und unrecht, beide sprechen nicht von der Kunst, sondern von ihrem begrifflichen Substrat, das allein logisierender Behandlung zugänglich ist. Bei der alten Kunst macht es sich weniger geltend, daß die zugreifenden Gedanken nur einen Schatten fassen, sie schöpft aus ihrem Vergangensein, aus ihrer Verknüpfung mit bestimmten historischen Bedingungen ein Scheinleben, einen Ersatz von Lebendigkeit an Stelle jener unfaßbaren Beseeltheit, die nur einer Gegenwartskunst eignet. Mit allen anderen Mächten des Lebens ist es wohl auch nicht anders; nur der Gesamtheit aller seelischen Kräfte geben sie sich gefangen; aber sobald wir sie in Begriffe binden und in Worte schlagen wollen, greifen wir nur eine leere Hülle, aus dem jene entflohen sind. Sobald wir über lebende Kunst, die uns herrisch und unerbittlich als Ganze fordert, denken und sprechen, ist es nicht mehr die Kunst, sondern ihr Reflex im Spiegel des Verstandes. Der Reflex läßt sich beweisen oder widerlegen; die Kunst ist ganz anderswo. Aus der klar erkannten oder doch instinktiv empfundenen Vergeblichkeit dieses Beginns erklärt sich ein Teil der maßlosen Heftigkeit dieser Dialektik; sie ist ein Babelturm, bei dem alle in taube Ohren schreien und wütend gestikulieren. Weil ihnen trotz aller spitzfindiger Verständigkeit, die sie vorgeben, Kunst eine Sache ihrer ganzen Gei-

stigkeit ist, etwas, wo man mit seiner ganzen Existenz bejaht oder verneint, sind sie bei Widerspruch und Unverständnis fassungslos und wilderregt; sie sind ehrlicher und innerlich folgerichtiger als der zynische Assimilant, der sich aus dem Râsonnement, daß sich bisher jede von der Jugend getragene Richtung als lebensfähig und berechtigt erwiesen hat, seinen Standpunkt zurechtmacht. Nichts ist verdrießlicher als dieses scheinbar verständige und doch so hohle, wohlwollend tuende, im Grunde völlig verständnislose onkelhafte Gebaren; wir lieben unsere Zeit, wir wollen kein Mitleid und kein Wohlwollen. Wie menschlich erfrischend wirken daneben solche Unbedingte, die alle moderne Kunst für Trottelei oder bewußten Schwindel erklären oder die kurz und bündig mitteilen, daß die Kunst durch viele Jahrhunderte in völligem Verfall war und erst jetzt – vielleicht seit fünf, vielleicht schon seit sieben Jahren – zu glorreicher Selbstbesinnung gelangt sei.

So erfreulich solche ehrliche Temperamentsausbrüche sind, fragt sich doch, ob wir über das Wesen einer Kunstrichtung Grundlegendes erfahren, wenn uns versichert wird, die sie hervorbrachten, seien Idioten; oder umgekehrt, wer sie nicht als Gipfel aller bisherigen Leistungen anerkenne, sei hoffnungslos verblödet. Zweifellos sind solche Werturteile, die manchmal auf jede Belchönigung oder auch Begründung verzichten, manchmal – was an der Sache nichts ändert – in das bequeme Maskenkleid der Kulturpsychologie oder das priesterliche Gewand des ästhetischen Geschmäcklertums ver mummt sind, für die Erkenntnis der Kunst völlig wertlos; aber die Arbeit ist dennoch nicht unnütz. Die verblendeten Schatzgräber, die den Acker der Begriffe und Worte nach dem Kleinod der Kunst durchwühlen, kehren mit leeren Händen heim, aber im Boden, den sie gelockert haben, wächst die Kunst leichter und gedeiht rascher. Denn freilich läßt sich die moderne Kunst nicht beweisen; aber die Scheinbeweise helfen die Vorurteile, die den Hauptwiderstand leisten, brechen, der polternde Enthusiasmus erzeugt Suggestivkräfte, die die Aufnahme der Kunst erleichtern. Die Bedeutung einer lebenden Kunst ist nicht eine Sache objektiven Wertes, sondern eine Frage der Macht; Kunst will herrschen, will sich die Menschen unbedingt unterwerfen und scheut kein Mittel, diese Macht an sich zu reißen. Ihr dienen skandalöse Ausstellungen



Otto Dix: Herbert Eulenberg / Kunsthalle Düsseldorf



und lärmende Versteigerungen, elende Abbildungen, die das Werk zur Karikatur entstellen, talentlose Nachahmungen, die das Wertvolle des Vorbildes breiten Schichten² mundgerecht machen; ihr dient der Angriff kaum weniger als die Verteidigung und ihr dient auch – ganz anders als sie meint – diese Literatur, die eine wirkliche Erkenntnis der Kunst kaum fördert. In einer Regenwurmarbeit, die den harten Boden lockert und befruchtet, ist die Vortrefflichkeit und Notwendigkeit dieser Skribenten begründet.

Ob sie dabei mit kühlen Beweisen oder mit der Grundgewalt des Enthusiasmus arbeiten, ändert wenig am Ergebnis; im ersten Fall sprechen sie nicht von Kunst, im zweiten Fall bringen sie sie dem Verstande nicht nahe. Sie beschwören etwa aus einem Werk, das ihnen wesen³ verwandt ist, eine entsprechende Stimmung oder zwingen einem ihnen fremden eine literarische Maske auf; dichterisches Erleben und Umschreiben eines Kunsteindrucks, das gelingt oder verläßt. Aber selbst die eindringlichste Sprachschöpfung macht Sonderart und Qualität eines bestimmten Werkes nicht verständlicher; Meisterwerk und Stümperarbeit schrumpfen gleicherweise zur zufälligen Auslösung selbständiger neuer Leistung zusammen. Wie Cézanne nach Papierblumen lebenduftende Stilleben malte, drehen diese Interpreten aus Meisterwerken ihre Papierblumen – so gut wie aus dilettantischem Gestümper. Sie geben rein subjektive Interpretationen und leben trotz aller Überwindung des Impressionismus, deren sie sich rühmen, doch nur von persönlichen Eindrücken, die sie freilich Erlebnisse nennen; denn das Vokabular ist seit den Tagen Muthers radikal erneuert worden. Dieses subjektive Element zeigt sich am besten in der ungeheuerlichen Einseitigkeit, die immer nur ein kleines Stück Kunst auf Kosten aller anderen anzuerkennen vermag; wie mit einem Scheinwerfer heben sie einen schmalen Ausschnitt heraus und stoßen alles andere in tiefere Finsternis. Warum diese Unduldsamkeit, da alle Kunst, alt und neu, doch nur eine in tausend Spiegelungen ist? Wie ein warnendes Exempel steht der Hohepriester der impressionistischen Kirche vor uns und hält mit der müßigen und verzweifelte Frage, wohin wir treiben, der Kunst von heute das abgedroschenste Klischee aller kulturellen Entwicklung wie einen schützenden Schild entgegen!

Die Unfruchtbarkeit solcher persönlicher Kunstschriftstellerei, die für den Durchschnitt dieser Literaten charakteristisch ist, hat manche der Autoren zu Versuchen veranlaßt, ihre Auffassung und Erklärung moderner Kunst allgemeiner zu verankern; manche haben dabei eine an der alten Kunst bewährte Methode auf die Gegenwart übertragen, indem sie die Kunst in den Verband mit anderem geistigen Geschehen setzten. Die Analogien mit dem philosophischen Denken, die von anscheinend ganz kunstfremdem Standpunkt Ludwig Coellen und aus einem sehr starken Kunstgefühl heraus Fritz Burger gefunden haben, sind wichtiger und tiefergehend als die Erklärungen aus der sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung der Gegenwart, die Wilhelm Hausenstein – übrigens keineswegs hartnäckig einseitig, sondern mit höchst beweglicher Anschmiegsamkeit an die wohlerkannten Widerhaarigkeiten und Sprödigkeiten des Stoffes – reichlich herangezogen hat. Solche Analogien führen schon in der vereinheitlichten Betrachtungsebene weit zurückliegender Zeiten leicht zu trügerischen Ergebnissen; doppelt irreführend können sie, auf lebendige Bewegungen angewandt, werden. All diesen Erscheinungen liegen – wie der Kunst – nur teilweise objektive Tatbestände zugrunde; zum größeren Teile sind sie selbst Ergebnisse von Interpretationen, die erst durch das Medium fortschreitender Historisierung allmählich eine verhältnismäßige Stabilität gewinnen; aus ihnen Kunst erklären, heißt Unsicheres durch Schwankendes stützen, zwei Negationen mögen einander aufheben, aber zwei Rätsel geben noch keine Lösung. Trotzdem dient diese Methode in höherem Grade rationaler Erkenntnis der Kunst als die rein gefühlsmäßigen Verzückungen und Verzweiflungen der früher charakterisierten Enthusiasten und Kryptoenthusiasten; einerseits weil durch die Anwendung subjektiver Bewertung auf zwei gesonderte Gebiete – die Kunst und das Vergleichsgebiet – eine wechselseitige Kontrolle eintritt, anderseits weil die Rationalisierung der künstlerischen Tatfachen zum Zweck begrifflicher Erkenntnis hier im Vorhinein deutlicher ist. Die Vergleichbarkeit zweier getrennter geistiger Gebiete hat ihre Bringung auf einen gemeinsamen Nenner, also eine vorhergehende Abstraktion zur Voraussetzung; denn in dem, was ihr grundwesentlich ist, ist Kunst sowohl der Philosophie wie dem sozialen Leben unvergleichbar.



André Derain: Stilleben

Nur unter konsequentem Festhalten des der Kunst ausschließlich Eigenen und bei seinem völligen Verarbeiten zu gedanklicher Einheit kann auch moderne Kunst literarisch tiefer erfaßt und erklärt werden. Am nächsten scheint mir diesem Ideal, das sich von subjektivem Lyrismus und von der Betätigung an den Außenseiten der Kunst gleich fern hält, das gedankenreiche Buch von Raphael zu kommen, obwohl es gleichfalls von solchen Fehlern nicht ganz frei ist; vielleicht sind diese überhaupt über die Schwächen der Autoren hinaus Schatten, die im Stoffe liegen. Aber es ist folgerichtig aufgebaut, wandelt [die Kunst, ehe es sich damit befaßt, völlig in ein Geistiges und verlegt alle Vorgänge in ein Gebiet, in dem die Verfolgung und Unterfuchung möglich ist. Klarer und durchlichtiger als in diesem Buche, das im dunkeln Brennpunkt einer weitspannenden Weltanschauung liegt, hat A. E. Brinckmann das Problem in seinem ausgezeichneten Aufsatz »Vom Vorstellen und Gestalten des Kunstwerkes« formuliert; er zeigt die Arbeit, die über Feststellung von äußeren Tatsachen und über umschreibende Wortmalerei hinaus auch an der Gegenwartskunst ehrlich und fruchtbar geleistet werden kann, als eine Analyse des künstlerischen Schaffens, als ein Stück Psychologie an einem speziellen anschaulich erfaßten Material. Es ist dasselbe, was heute vielfach als Kunstwissenschaft bezeichnet wird und eine Sonderstellung beansprucht, meines Erachtens aber ein unabtrennbarer Teil jeder historischen Erkenntnis von Kunst ist. Auf moderne Kunst angewendet keineswegs schon Kunstgeschichte, aber ein unvergleichliches Analogiematerial für die Einsicht in die Kunst der Vergangenheit und ein wahrhaftes, vielleicht das einzige Mittel, der unzerstörten Lebendigkeit unserer Kunst von heute mit dem Verstande näherzukommen.

Wenn sie dieser doppelten Aufgabe nicht gerecht wird, die Kunst dort zu belaulchen, wo sie lebt und wächst und ihre Beobachtungen zu Denkstoff umzuwandeln, ist Literatur über moderne Kunst nichts als bloßes Agitationsmittel; ein Werkzeug Lärm zu erregen, Widerstände zu brechen, Gegner mundtot zu machen; im Kleide der Erkenntnis eigentlich eine soziale Aufgabe erfüllend. Vollends unfruchtbar ist jene falsche Wissenschaftlichkeit, die mit eigens hergestellten Theorien rein subjektive Bewertungen bemäntelt. Ihre Beweisführungen für oder

gegen die jüngste Kunst gleichen einem Wortstreit über noch unerforschte physikalische Gesetze; indessen wandeln die Künstler unbeirrbar wie Rutengänger dahin und schlagen uns aus dürrem Steppenboden die lebendigen Quellen der ewigen Kunst.

DER BLAUE REITER (1912)

NUN IST DER BLAUE REITER AUSGEZOGEN, DIE DEUTSCHEN LANDE für die neue Kunst zu erobern. Allzufreundlich wird der Empfang nicht sein, den er findet; man wird ihn wie einen einfallenden Feind behandeln, Spott und Hohn werden ihm entgegengellen, Gründe und Systeme den Kampf wider ihn aufnehmen und auch das letzte Aufgebot von Verdächtigung und Verleumdung wird ausrücken, den Heerbann zu vervollständigen, dessen Schlachtruf ein ebenso übereifriges wie unverständiges »Gott schütz die Kunst« ist. Denn wie – um einen Ausdruck des Führers der pragmatischen Philosophie zu gebrauchen – Richter bisweilen vom Recht und Schulmeister von der lateinischen Sprache in der Weise sprechen, als verstünden sie darunter Wesenheiten, die vor den einzelnen Erscheinungen existierten, so gibt es auch immer Menschen, die den Ausdruck Kunst mit mythischem Augenaufschlag nennen, die darunter etwas verstehen, was losgelöst von Schöpfer und Genießer, von Künstler und Publikum eine geheimnisvolle Sonderexistenz führt. Diesen fossilen Rest metaphysischer Kunstspekulation sollten wir doch endlich eingraben: es gibt keine Kunst als die den inneren Nöten schöpferischer Menschen Ausdruck verleiht, und es gibt keine Kunst als eine solche, die in genießenden, nachschaffenden Menschen widerhallt. Und deshalb ist es sinnlos, einen Don Quichotekampf gegen die neue Kunst im Namen eines Ideals zu führen, das irgendwo in den Sternen geschrieben stünde; denn mit ohnmächtigem Trotz und verstaubter Schulweisheit ist jetzt nichts auszurichten, da die neue Kunst von allen Seiten unaufhaltsam hereinlickert und unheimlich mächtig anschwillt; jetzt heißt es sich kalten Blutes fragen, was sie für die Künstler bedeutet, die daran glauben, und was sie vom Publikum verlangt, an das sie sich wendet.

Über ihr Verhältnis zu den Künstlern hat der Kritiker nicht viel zu sagen. Denn wenn diese Formen imstande sind, mächtigen Empfindungen zu stark tönenden Saiten zu werden, wenn diese Abstraktionen, ihrem eigenen rasch wachsenden Kanon gehorchend, als Elemente einer neuen Sprache gehandhabt werden können, so ist es unbegreiflich, warum der Kritiker darüber in Erregung geraten sollte. Künstler von starker Begabung, die zum Teil alle Fegefeuer des raffiniertesten Impressionismus durchgemacht haben, streifen mit kühner, meinetwegen

frevler Hand, allen erdschweren Materialismus ab und versuchen eine rein geistige Welt aufzubauen; Nachempfunder, die nichts durchgemacht haben, geraten in den Troß jener Umstürzler und ziehen laut schreiend mit, wie sie sonst an solideren Richtungen schmarotzt haben. Soll der Kritiker mit unerbetener Weisheit den Fanatikern in den Arm fallen, die an ihre Mission glauben; oder soll er seine Überredungskraft an die stümpernden Nachbeter wenden, an das Füllsel, das da oder dort gleich unwichtig wäre? Ich denke, wir belassen die wahren Künstler in der selbstgewählten Hölle, die ihnen Himmel dünkt, lassen die anderen dort hinwelken, wo sie wollen und denken lieber an das arme Publikum, zu dessen Schutz und Verteidigung die Kunstkritiker ja erfunden worden sind.

Dieses arme Publikum weiß sich allerdings gegen eine neue Kunst nur zu gut zu verteidigen; der natürliche Konservatismus der Menge, die Unlust, sich geistige Güter in schwerer Arbeit selbst zu erkämpfen, schützen es vor dem Mitgerissenwerden und der behäbigste Bürger oder der reservierteste Bürokrat weiß sich neue Kunst mit wohlfeilen Späßen und lärmender Entrüstung so gut vom Leibe zu halten wie ein gelernter Rezensent. Durch diese Hingabe an seine natürlichsten Neigungen schädigt das Publikum am meisten sich selbst; denn was wollen wir Nichtschaffende, wir Publikum anderes von der Kunst, als so viel wie möglich mitempfinden? Wir wollen Kunst begreifen, woher immer sie komme und wie immer sie sei, wir öffnen alle Poren, sie gierig aufzunehmen und da stoßen wir an die Kunst des blauen Reiters und seinesgleichen und finden uns in allen Erwartungen getäuscht. Wir können in keiner Weise mit, fühlen uns wie vor den Kopf geschlagen und zweifeln zunächst an der Gesundheit unserer eigenen Sinne; dann aber bricht der Zorn elementar los, drei Möglichkeiten allein scheinen uns diese tollen Ausgeburten erklären zu können: Es handelt sich um die Geheimsprache von Eingeweihten, um eine esoterische Kunst, an der uns jeder Anteil verlagst ist; oder wir haben eine Entartung Einzelner vor uns, die mit der unheimlichen Ansteckungskraft einer Seuche um sich gegriffen hat; oder aber man macht sich lustig über uns. Nie war ein Zorn begreiflicher; und doch ist er nicht am Platze, denn keine der drei Vermutungen trifft das Richtige. Die neue Richtung ist

eine bewußte Reaktion gegen den Impressionismus der jüngstvergangenen Zeit, der bis zu einem gewissen Grade die illusionistische Wiedergabe der Natur angestrebt hat; der neue Stil entmaterialisiert das Weltbild, indem er die Gegenstände zu abstrakten Formen umbildet, indem er die einzelnen Teile aus ihrem objektiven Verbande löst, indem er dem Beschauer nicht einen festen Standort anweist, sondern ihn das Objekt bald von diesem, bald von jenem Punkt ansehen läßt. Die Anzahl der Torturen, die dem normalen Kunstbetrachter angetan werden, ist damit nicht erschöpft; und die Bewegung ist auch noch zu sehr im Werden, um schon über eine fertige Formengrammatik, einen Generalbaß, wie der Blaue Reiter mit einem Worte Goethes sagt, zu verfügen. Aber es wird aus dem wenigen schon klar, was diesen »Wilden« vorschwebt; sie wollen die Dinge nicht so darstellen, wie sie sind, wie sie einem morgens oder abends, gesund oder verrückt, mit den Augen blinzeln oder auf dem Kopf stehend erscheinen können, sondern sie benützen sie nur als geistige Elemente, als Vehikel von Empfindungen; aus Linien und Massen, aus Farben und Farbentönen, die keine Erinnerungen bestimmter Gegenstände und keine intellektuellen Assoziationen erwecken wollen, soll eine neue künstlerische Sprache gebildet werden. Daß darüber die ganze ererbte künstlerische Kultur in Trümmer gehen muß, mag verständlich erscheinen; denn jede Form, die erst als der Ausdruck einer Idee entstanden war, wird schnell leere Schale, ein toter Götze, der Lebendiges als Opfer fordert. Darum hat jede neue Kunst die alten Formen zerschlagen, wenn auch keine so radikal dabei verfahren zu sein scheint wie die Revolutionäre von heute. Oder höchstens jene Sekte im Atelier Davids, die sich statt Wilde Primitive nannten und denen der klassizistische Stilismus ihres Meisters als krasser Naturalismus vorkam; ihnen schien alles Entartung, was nach dem geometrischen Stil des Dipyron gekommen ist und alle klassische Kunst galt ihnen als pure Konvention.

Aber diese Konvention erwies sich stärker als sie; und in ähnlicher Weise wird das Kunsterbe der Vergangenheit auch den Wilden von heute das größte Hindernis sein; nicht weil wir es verehren und bewundern gelernt haben, sondern weil es unser ganzes Sehen und Kunstempfinden gebildet hat. Deshalb sehen sich auch die Angreifer

nach Verbündeten in der Vergangenheit um, suchten an Beispielen aus den verschiedensten Kulturen und Zeiten nachzuweisen, daß die Bewegung gar nichts so unerhört Neues anstrebt, daß sie an Fäden weiterspinnt, die in die dunkelsten Tiefen der Menschheit zurückführen; exotische Werke echter Wilder, die tiefe Inbrunst gotischer Skulpturen, die mystische Kunst Grecos, namentlich aber Erzeugnisse aller Art von Volkskunst müssen dafür zeugen, daß nicht immer nach der Illusion durch Formen und Farbe gestrebt wurde, daß es davor und daneben Aufgabe der Kunst war, den geheimnisvollen Mächten, deren Reich das menschliche Gefühlsleben ist, zum Ausdruck zu verhelfen. Diese Ahnenkonstruktion zum Zweck der eigenen Legitimierung ist nicht ganz unbedenklich; denn sie schaltet nicht nur ziemlich unwillkürlich mit Absicht und Wirkung vergangener Kunst, sondern sie erkennt auch, daß in der Volkskunst das Überwuchern des Ausdruckes über die Gestaltung ein Nichtkönnen ist; ein verzierter Reflex der »großen Kunst« und nicht eine bewußte Abstraktion wie bei den heutigen Expressionisten. Noch weniger aber können die primitiven oder gotischen Werke als Zeugen für eine Theorie angeführt werden, die die Gefühlsreaktion zum Alleinherrscher der Kunst machen will; denn sie sind mit tausend Fäden mit anderen geistigen Welten und mit der Natur verknüpft. Daß man aber Werke der Vergangenheit in dieser Weise deuten kann, beweist doch, daß dort noch Schätze liegen, an denen wir bisher achtlos vorübergingen und daß die neue Kunst Werte zurückbringt, die so sehr in Vergessenheit geraten waren, daß sie erst wieder erkämpft werden müssen. Charakteristisch ist aber auch, daß diese Richtung gerade in einer Zeit aufblüht, in der auch in der Ästhetik der Ausdruck als Grundelement der Kunst stärker berücksichtigt wird als je zuvor; wie die Kunst in der Theorie mehr und mehr zu einer Sprache wird, die den innersten Notwendigkeiten dient, so will sie auch in der Praxis nicht mehr abformend und nachbildend Dienste verrichten, die ihr gemein dünken, sondern zur zauberhaft hohen Stellung, die ihr gebührt, zurückgelangt, nur ihren eigenen inneren Gesetzen gehorchen, Kunst um der Kunst willen sein. Kunst um der Kunst willen, l'art pour l'art, das klingt bekannt, das müssen wir schon einmal gehört haben. War es nicht damals, als die



Männliche Ahnengestalt vom Kreuzfluß in West-Kamerun, Holz

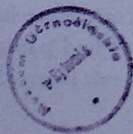
Kunst sich weigerte, zu erzählen und zu lehren, dem Verstand und der Empfindung zu dienen, damals, als die Form um der Form willen auf Papier geschrieben wurde und der Naturalismus, von jugendlicher Kraft geschwellt, sich von all dem losriß, was man bisher der Kunst zugemutet hatte? Der Antipode des Expressionismus von heute hat mit einer Unabhängigkeitserklärung begonnen wie dieser, nur ist dem einen Freiheit, was dem andern Knechtschaft schien, dem einen Unkunst, was dem andern Kunst war. Im Grunde sind die Gegensätze so alt wie alle Kunst, deren Pole durch alles Wechseln und Wandeln unverrückbar hier das Stück Persönlichkeit bleibt, das sich ausdrücken will, dort die Form, in der es zur Wirkung gelangt; aus der menschlichen Schwäche, diese Antithese zu lösen, wird uns heute Ausdruck zum Eins und Alles der Kunst wie die vorige Generation Form zur Norm übertrieben hatte; in den Meisterwerken – auch der neuen Kunst – bleiben doch beide vereint. Aber so natürlich es ist, daß die Künstler die Selbstherrlichkeit dessen proklamieren, was ihnen Kunst ist, so unmöglich kann dies verwirklicht werden. Denn wie die Kunst aus engster Verflechtung mit tausend anderen menschlichen Notwendigkeiten herausgewachsen ist, so ist sie mit zahllosen Bedürfnissen unzerreißbar verknüpft; sie ist keine Blüte, die der Menschheit als edelster Schmuck geschenkt wurde, sondern ein Stück unserer geistigen Gesamtexistenz; das Ringen nach der Freiheit, die sie meint, ist ihr Prüfstein und ihr Lebenselement, das Nichterreichen dieser Freiheit ihr Los; es ist ihr nicht gegeben, zur Nurkunst zu werden.

Aus allen diesen Gründen glaube ich nicht, daß die neue Kunst in dem Sinn siegreich werden kann, daß wir – wie einer der Herausgeber des Blauen Reiters sagt – ihren Ideen eines Tages auf der Landstraße begegnen werden. Sie wird nicht die allgemeine Ausdrucksweise werden, weil sie den mächtigen Wall Jahrhunderte langer Tradition nicht so bald niederzureißen vermag, wenn nicht eine gewaltige, katastrophale Erschütterung unserer ganzen Kultur erfolgt; weil ferner die Kunst nie zum bloßen Ausdruck werden und nie von all den anderen geistigen Aufgaben frei werden kann, mit denen sie verwachsen ist.

Die Theorien der neuen Kunst sind papieren wie alle Theorien; aber man darf die Bewegung nicht mit ihnen identifizieren, denn die Kraft,

die in ihr schäumt, läßt sich in die Doktrinen ihres Wortführers Kandinsky nicht einfangen, der schon längst Akademieprofessor sein sollte, so sehr übertrifft bei ihm die Theorie das Können. Das Temperament und der Instinkt der Künstler durchbrechen die Schranken, die ihre Reflexionen ihnen ziehen könnten, und manches Werk, dessen Formen und Farben ja an die allgemeinsten menschlichen Gefühlserfahrungen appellieren, löst einen Widerhall aus, dessen Intensität wunderbar und fast unbegreiflich ist. Aber auch abgesehen von diesen starken inneren Erlebnissen, die die neue Kunst einzelnen zu gewähren beginnt, wird dieses Ringen nach Durchgeistigung, dieser Kampf um eine neue Synthese nicht umsonst gewesen sein; denn wenn die neue Kunst auch nicht die Kunst aller werden kann, so wird sie doch die Kunst aller umformen. Mit einer Eindringlichkeit und Selbstverleugnung sondergleichen wird uns hier in Erinnerung gerufen, daß die Nachahmung der Natur, das Abbilden der Wirklichkeit nicht die Aufgabe der Kunst sind; und nach den Jahrzehnten des Impressionismus, der wohl auch die Wirklichkeit nicht abmalen wollte, in dem aber die Tendenz dazu stark genug war, um solchen Anschein zu erwecken, wirkt die entschlossene Abkehr von dieser Richtung doppelt als eine mutige und befreiende Tat. Nichts Heißameres kann der deutschen und aller Kunst in diesem Augenblick zuteil werden als dieses in seiner unerbittlichen Konsequenz erschütternde Memento, diese Mahnung an das herrliche Vorrecht, das Albrecht Dürer für den Künstler in Anspruch genommen hat: aus sich heraus eine Welt schaffen, die außer ihm nicht existiert.

Und in diesem Sinn können auch diejenigen den tapferen blauen Reiter auf seinem dornenvollen Pfade mit ehrlichem Handschlag grüßen, denen das einzelne, was er bringt, auch nach ehrlichem Mühen fremdartig und greulich vorkommt.



WJC-

Min. Ont. Sweden. pr. 522

VERLAGS- UND DRUCKEREI
ALBERT KETTER
WIEN, KLEBERSTRASSE 13